FIGURE



FIGURE

conversation avec **JULIE SAS**

FÉVRIER *2024*

N° *69*



«XD», Vue d’exposition, Maison Populaire, Montreuil, France, 2022.
Photographe : Aurélien Mole.

FIONA VILMER *en conversation avec* JULIE SAS

FV Quelle a été ta première rencontre avec l'art ?

JS J'ai rencontré la littérature avant de rencontrer véritablement l'art. Probablement parce qu'on ne m'avait mis entre les mains que des littératures masculines, je me suis tournée, avec beaucoup d'intérêt, vers celles de Franz Kafka, Robert Musil, Gustave Flaubert, Herman Melleville, Ivan Gontcharov et Fiodor Dostoïevski, qui sont des œuvres empruntes de mélancolie, d'existentialisme et de critique sociale, mettant en scène des antihéros aussi perdants que perturbateurs, en inadéquation avec le monde qui les entoure, voire en détestation de celui-ci, et saisit dans des narrations de nature conceptuelle ou relevant du dispositif. À cette époque, par naïveté, je romantisais beaucoup la figure de l'artiste, qui me semblait résonner avec

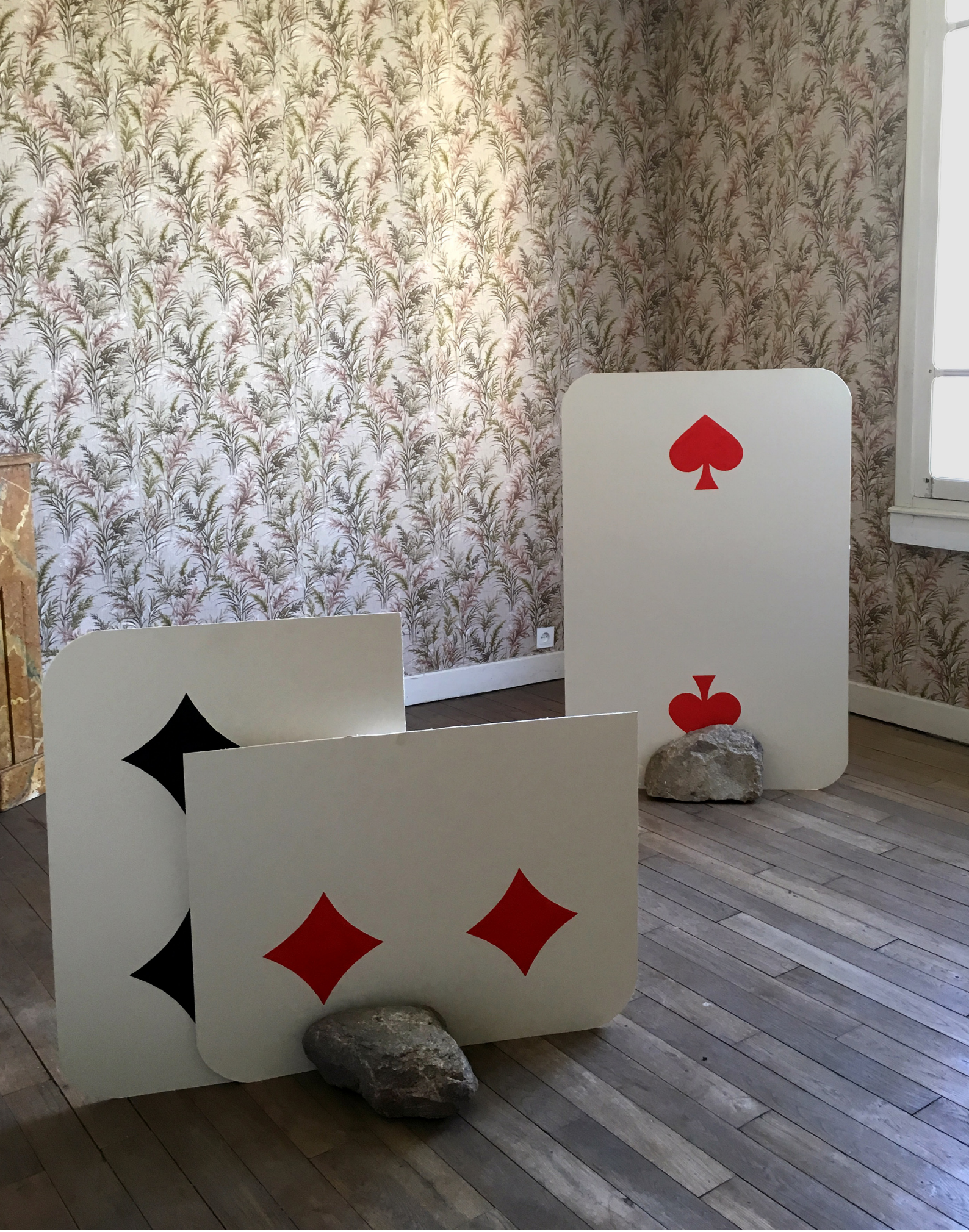
les anti héros à la fois évanescents et réfractaires de mes lectures. J'ai donc abordé l'art comme on entre en fiction, avec la part de fantasme que cela implique, mais aussi l'absence de représentation certaine. Mon choix de me consacrer à une pratique artistique a donc été relativement hasardeux et tardif, produit de la rencontre entre un régime d'affects négatifs post adolescent et le problème de perspective que posait, à ma génération, la crise économique de 2008 et les années qui ont suivies, période à laquelle j'ai commencé mes études, dans le souci inquiet d'une « vie active » devant fatalement composer avec les dérives destructrices du capitalisme financiarisé. Cette chape de plomb politico-économique contrastait beaucoup, à ce moment-là, avec l'horizon démultiplié qu'offrait l'avènement du numérique, de la technologie pour tous·tes et du foisonnement des informations et des représentations, propre à ma génération. L'insécurité structurelle de la pratique de l'art m'a semblé, je crois, raisonner avec un état d'esprit à la fois personnel et sociétal, une sorte d'expérience des limites aussi idéaliste que fataliste. C'est ensuite l'école d'art qui m'a fait connaître l'art contemporain.

FV Tu as étudié à la HEAD-Genève, qu'est-ce que tu y as développé ?

JS Je me suis principalement intéressée aux courants minimalistes et conceptuels, à la critique institutionnelle des années 1960, ainsi qu'aux pratiques contemporaines opérant à l'intersection de l'art et de la littérature. À la HEAD, j'ai surtout expérimenté des formes installatives et performatives qui tentaient de mobiliser des régimes d'attention discrets ou contextualisés, interrogeant les limites sociales de l'art, probablement sous l'influence de Dora Garcia qui



Also known as, 7 performeurs, costumes, lunettes de soleil, téléphones et écouteurs, kit HF (micros-cravates), Dimensions et durée variables, 2021.
Photographe : Etienne Chosson



Oikonomia (I know I know), Carton, bois, acrylique, pierre, papier, page arrachée du livre *De la certitude* de Ludwig Wittgenstein, pièce de deux euros, allumettes, épingles, Dimensions variables, 2019. Photographe : Sam Basu.

a été ma tutrice pendant ces cinq années d'études. À cette époque, mes expérimentations étaient surtout nourries par un intérêt porté sur le mythe des machines célibataires, des productions littéraires et artistiques mettant en jeu des circuits fermés, des machinations absurdes ou insensées, et des formes de retraites problématisées. Ces dispositifs, à la fois langagiers et plastiques, ces constructions et ces postures devaient résonner avec la paranoïa que m'inspirait nos modes contemporains de gouvernance, d'organisation sociale, et de consommation, dans leurs dimensions autoritaires ou absurdes.

Pendant ces années, je me suis également beaucoup consacrée à l'écriture, et mes expérimentations poétiques ont, grâce au soutien de Carla Demierre et d'Hervé Laurent, qui ont successivement dirigé un atelier d'écriture à la HEAD, constitués la matière de mon premier livre, *Notes de la rédaction*, qui est paru quelques années plus tard, en 2017, aux éditions Héros Limite.

Ces différents champs d'intérêts et expérimentations se sont cristallisés lors du passage de mon diplôme, à l'occasion duquel j'ai présenté un travail d'installation impliquant un protocole langagier et de représentation. J'avais ainsi décidé de me soustraire à l'exigence de présentation publique qu'impliquait cet exercice de validation institutionnelle, en demandant à trois personnes, équipées d'oreillettes et de micro-cravates, de se présenter à ma place devant le jury. À travers ce dispositif, celles-ci étaient chargées de répéter mes dires, tandis que je me trouvais absente du lieu, reléguant ainsi l'usuelle discussion entretenue avec le jury à un exercice de ventriloquie. L'expérience de cette parole réincarnée, médiatisée et polyphonique, m'a



A crisis is a crisis, Latex, argile, acrylique, Vivarium, Dimensions variables, 2019.
Photographe : Benjamin Mouly.

inspiré une série de pièces qui cherchaient à désarticuler l'énonciation de la représentation par le prisme d'un rapport spéculatif et critique au savoir et au discours.

FV Ce que j'apprécie particulièrement dans ta pratique artistique, c'est la façon dont tu abordes l'exposition, bien que les pièces soient autonomes, elles ne sont pas nécessairement isolées, mais s'intègrent à des gestes d'installation. Cela influe également sur une économie de l'art et soulève des questions relatives à la production artistique. Peux-tu m'en dire plus sur cette approche, ta manière d'envisager à la fois ta recherche formelle, et cette relation à l'espace ?

JS Il y a probablement un effet de contexte. Ces dernières années, les invitations qui m'ont été formulées, et qui sont le fait, principalement, d'espaces d'art associatifs ou d'artists-run space, concernaient des formats monographiques. Celles-ci m'ont permis une certaine liberté dans l'appréhension de l'espace et dans le déploiement de problématiques. Cela dit, j'ai effectivement appréhendé assez tôt l'espace comme construction, voire comme dispositif, soit impliquant la coexistence d'un site, d'artéfacts et d'individus. Les rapports problématisés entre ces trois dimensions m'intéressent particulièrement.

En ce sens, la forme de l'exposition, parce qu'elle est chargée d'histoire, contextuelle, traversée par des jeux de pouvoir et polysémique dans sa dénomination, est une forme que j'aime investir dans toute l'étendue de ses paramètres : la médiation, la chorégraphie des œuvres et des spectateurices qu'elle implique, les qualités et l'histoire de son architecture, mais aussi la nature et l'économie des lieux dans lesquelles elle se déploie.

Pendant quelques années, le cadre des



Cas de figure, Tissu, acrylique, sons, édition papier, Dimensions variables, 2017.
Photographe : Thierry Chassepoux.

pièces que je produisais, sans être véritablement fictionnel, prenait souvent en charge sa possibilité. Aujourd'hui, je dirais que ma pratique entretient davantage de liens avec la forme de l'essai.

Dans mon travail, je m'attache à préserver différents niveaux de lecture et m'appuie sur des jeux d'échos, de correspondances entre les pièces que je produis, qui les rendent effectivement, à certains égards, davantage interdépendantes que parfaitement autonomes. S'il m'arrive de recontextualiser certaines pièces ou d'opérer des déplacements, cette méthodologie de travail confisque en partie, à mon sens, à ces objets leur qualité d'être des productions culturelles dont les modes de circulation et de marchandisation s'accorderaient entièrement à ceux des biens de production capitalistes. Ce souci de relative autonomie m'importe. J'essaie de le déporter plus largement aux conditions de production et de collaborations dans lesquelles le cadre de ma pratique se déploie. Ces dernières années, j'ai eu la chance de travailler avec des personnes et des structures dont j'admire l'engagement artistique, intellectuel, politique, et leur souci de l'expérimentation. Si ces collaborations s'accompagnent d'une précarisation générale des conditions de travail, qui sont tant les miennes que celles de ces structures, elles permettent une liberté, une qualité d'échange et un rapport à l'expérimentation dont je ne veux pas me défaire.

Enfin, il me semble que ce rapport d'interdépendance s'établit aussi avec un public. Ces dernières années, les sujets ou faits de société abordés dans mon travail ont une dimension populaire et l'expérience collective de ceux-ci participe à l'élaboration de mes pièces.

Une question d'adresse et une volonté d'inclusivité sociale se jouent, me semble-t-il, à cet endroit.

FV Ton travail examine notamment les tensions présentes dans les faits sociaux, les faits divers, ainsi que dans les modes de contrôle opérants, produits par nos sociétés. La forme de l'essai que tu mentionnes est assez pertinente en ce sens. Comment celle-ci se retrouve-t-elle dans tes dernières expositions ?

JS Depuis environ quatre ans, mon travail artistique et littéraire s'attache en particulier à analyser la gestion des affects dans nos sociétés de contrôle, les logiques de surveillance intériorisée et les régimes de pulsionnalités générés par nos modes de gouvernance et de consommation. Ma pratique s'origine dans un acte de prélèvement de faits sociaux, de faits divers ou d'objets populaires qui ont la particularité d'être saturés de sens ou de commentaires et qui entretiennent des liens étroits avec des dispositifs de pouvoir — la justice, la police, les médias et les *habitus* de classe.

À partir d'enquêtes sur des faits divers ou des faits de société contemporains, j'ai donc produit, ces dernières années, un corpus d'installations, de vidéos et de textes qui traitent de plusieurs aspects politiques, psychosociologiques et linguistiques impliqués par ces questions : le fantasme révolutionnaire, la capitalisation de la colère par le prisme du divertissement, les formes de fantasmagories collectives générées par des faits divers non résolus, et la pratique de l'enquête amateur qui en découle.

FV Tu emploies la fiction et le fait divers en tant qu'ils incarnent des vecteurs de spéculations et ce qu'ils impliquent, ce qu'est et ce que fait la fiction ou le fait divers. Peux-tu m'en dire plus sur ce rapport que l'on



«XD», Vue d’exposition, Maison Populaire, Montreuil, France, 2022.
Photographe : Aurélien Mole.

perçoit dans ta pratique ?

JS Davantage qu'à la fiction comme forme culturelle, je m'intéresse aux fictions médiatiques, politiques ou populaires, à ce qu'elles disent de nos manières de nous raconter et de nous représenter, à la part de fantasmagorie qu'elles impliquent, aux jeux de pouvoir qui structurent la constitution de leurs récits et, surtout, à leur dimension collective.

C'est la raison pour laquelle le fait divers m'intéresse particulièrement, et qu'il constitue la toile de fond de mes récents travaux. Les faits divers, largement véhiculés et collectivement élaborés, s'apparentent souvent à des contes moraux sur lesquels doit venir s'apposer le jugement collectif de la norme et de la déviance. Leur qualité spéculative et cette composante morale constituent les principaux paramètres sur lesquels j'aime intervenir formellement.

FV À la Maison Populaire à Montreuil en 2022, tu as présenté une exposition intitulée « XD », qui faisait partie d'un cycle d'expositions proposé par Elsa Vettier. Partant d'un fait divers caractérisé par une des disparitions les plus célèbres, l'exposition se déplaçait autour de l'enquête, et de ses stratégies, avec tout ce que cela projette de fantasmagories possibles. Dans cette exposition, tu nous remets en présence d'un penchant plus réel de l'enquête, rattrapé par la lourdeur bureaucratique et la paupérisation du service public. Est-ce que tu peux me parler d'avantage de l'élaboration de cette exposition ?

JS L'exposition venait effectivement clore le cycle curatorial « The Artificial Kid » d'Elsa Vettier à la Maison Populaire, et s'est nourrie de la richesse des hypothèses, des formes et des rencontres que ce programme avait proposé les mois qui ont précédé sa présentation.

« XD » s'appuyait sur une affaire judiciaire non résolue, celle dite « Xavier Dupont de



«XD», Vue d’exposition, Maison Populaire, Montreuil, France, 2022.
Photographe : Aurélien Mole.



«XD», Vue d’exposition, Maison Populaire, Montreuil, France, 2022.
Photographe : Aurélien Mole.

Ligonnès ». Très connue en France, elle fait référence au quintuple meurtre, commis en 2011 à Nantes par Xavier Dupont de Ligonnès, un bourgeois catholique exerçant plusieurs activités entrepreneuriales qui se sont soldées par des échecs successifs et qui l'ont conduit à s'endetter, puis à assassiner toute sa famille, avant de traverser la France jusqu'au Formule 1 de Roquebrune-sur-Argens, devant lequel il a, par la suite, totalement disparu. Rarement nommés comme tels, le féminicide et les quatre infanticides commis par XDDL, précédant sa disparition, sont motivés par un déclassement social, que retrace d'ailleurs géographiquement la trajectoire de sa cavale. L'incapacité de XDDL à satisfaire la représentation sociale inhérente à son statut de grand bourgeois le conduit en effet à un acte de déviance des plus sordides, ainsi qu'à l'évaporation médiatisée de sa personne. Outre cette dimension sociale, ce fait divers cristallise plusieurs sujets de société qu'il m'intéressait d'aborder : le genre, la dette, l'intégrisme religieux et la justice.

La fantasmagorie collective produite par ce fait divers a conduit à la multiplication d'enquêtes — judiciaires, journalistiques, mais aussi amateurs. Je me suis particulièrement intéressée au réseau d'interférence entre ces trois sphères et au relai, dans la sphère privée, d'une pratique hallucinée de l'enquête. Cherchant à confronter les logiques de la procédure judiciaire à celles du délire paranoïaque, de la réflexion spéculative et de la pensée compulsive, « XD » portait principalement sur formes de surveillances collectives intériorisées et teintées d'angoisse, tendant à façonner la figure contemporaine du ou de la voisin·ne vigilant·e.

Le cadre formel de l'exposition était celui



«XD», Vue d’exposition, Maison Populaire, Montreuil, France, 2022.
Photographe : Aurélien Mole.

d'un espace bureaucratique évoquant, dans l'imaginaire collectif, la représentation du monopole légitime de l'enquête : la police judiciaire. Bien réel, le mobilier présenté dans l'exposition avait été récupéré dans les locaux de la préfecture de police de Paris. Sur les bureaux se trouvaient, par ailleurs, des scellés judiciaires, récupérés au tribunal de Bobigny, et se référant à des affaires délictuelles ou criminelles dont j'ignorais l'origine. Ces objets, encore partiellement sous plastique, étaient principalement des appareils de prise de vue ou des outils. À mon sens, ces déplacements, qui avaient été formalisés par une convention signée entre la Maison populaire, la Préfecture de Paris et le tribunal de Bobigny, actant le don de ces objets et du mobilier, chargeait l'installation d'un rapport empirique à la norme ou à la déviance, tout en interrogeant leur propriété et une certaine paupérisation du service public.

Avec Elsa Vettier, nous avions beaucoup réfléchi à la mise en espace de cette exposition, car l'espace d'art de la Maison Populaire n'est pas tout à fait celui d'un *white cube* mais avant tout un lieu de passage et d'accueil qui reçoit du public. La nature bureaucratique de l'installation ramenait, dans sa devanture, un espace moins visible de l'institution et questionnait un rapport au service public, et donc au bien commun.

FV Si cette exposition se déploie sous la forme d'une installation, celle-ci est construite principalement à partir de plusieurs régimes d'images. Quelles sont-elles ?

JS Sur ces bureaux étaient disposés des écrans d'ordinateur diffusant de courtes vidéos ou diaporamas d'images, que je qualifiais d'« écrans de veille », et qui avaient, en partie, fait l'objet de manipulations gestuelles (zooms, déplacements



«XD», Vue d’exposition, Maison Populaire, Montreuil, France, 2022.
Photographe : Aurélien Mole.

sur le zoom), réalisées préalablement sur mon téléphone. Sur l'un de ces écrans, on pouvait, par exemple, voir une série d'images extraites d'un site internet mis en place par le ministère de l'Intérieur, qui vise à proposer à la location des locaux de services publics pour le tournage de fictions. Or, la fiction est un domaine où les sphères juridiques et policières se trouvent largement fantasmées. Ce qui m'avait semblé intéressant à cet endroit, c'est d'une part ce que cette mise à disposition dit du service public, qui en vient louer ses espaces pour les « rentabiliser » ; et d'autre part le fait que ces espaces, souvent cachés — salles de garde à vue, salles d'interrogatoire, PC sécurité — ne sont rendus visibles, dans ce contexte, que pour se proposer d'être saisis par la fiction... qui elle-même les fantasme. Cette série d'images alternait avec une autre, figurant des photos représentant de véritables décors cinématographiques d'espaces policiers ou judiciaires, de sorte que leur différenciation soit difficile, et que cette confusion rejoue celle engagée dans l'installation bureaucratique elle-même.

Un autre écran de veille présentait les images d'une caméra de surveillance d'un *escape game* parisien, espace qu'il m'avait semblé pertinent d'inclure dans le projet puisqu'il témoigne d'un rapport contemporain à l'investigation, considérée ici comme divertissement.

Un troisième écran diffusait, quant à lui, à la façon d'un générique de film, le code source de la page Wikipédia relative à l'affaire Dupont de Ligonnès. C'est à partir de cette page qu'il est possible d'altérer le récit de cette affaire, Wikipédia étant un site collectif et participatif, qui condense donc la somme des connaissances

et des spéculations que l'on peut formuler sur ce type de faits divers. Sur un autre de ces écrans de veille étaient diffusés certains clichés de presse relatifs à l'affaire XDDL, trouvés sur la banque d'images Alamy. Les *watermarks* de ces images étaient inclus dans la représentation. Elles étaient d'ailleurs celles qui se trouvaient aussi incrustées sur la moquette de l'espace d'exposition, renvoyant à l'idée d'une licence sans image. Ce rapport à la propriété se rejouait, plus généralement, à l'échelle de l'installation : à qui appartiennent ce mobilier, ces images, et quel usage est-on censé en faire ? Qui possède ce récit et qui a été dépossédé de celui-ci ? Il y avait enfin, sur un dernier ordinateur, cette main cartoonesque qui rebondissait d'un bord à l'autre de l'écran — une sorte de main courante — et qui semblait écarter les doigts, comme si celle-ci essayait de zoomer sur une image. C'est un geste auquel j'ai eu beaucoup recours dans la réalisation de cette exposition et dans la manipulation des images : la recherche effrénée de détails par zooms sur des supports qui en deviennent, de fait, illisibles.

FV Comment as-tu intégré la dimension voyeuriste, qui me semble être sous-jacente à tout fait divers, et en particulier à celle-ci qui a été très médiatisée ? La vie entière d'une famille a été mise au jour, révélant des secrets, leur intimité, soulignant l'idée que le mal peut surgir de partout, aussi crispant et réel que cela puisse paraître. Elle renvoie, plus généralement, à une fascination pour ce genre de faits divers et de disparition ; je pense notamment à la tendance des séries et des podcasts qui tombent dans la catégorie *true crime*.

JS Oui, le voyeurisme, dans le traitement médiatique de ces faits divers, est une constante. C'est la raison pour laquelle l'exposition adoptait un rapport presque iconoclaste à l'illustration de



Écran de veille, Capture d'écran, 2022.

l'affaire Xavier Dupont de Ligonnès. Cette pulsion de regard, recoupant une forme d'aveuglement, était justement mobilisée dans une vidéo projetée dans l'espace d'exposition. Celle-ci consistait en un unique plan séquence, filmé en très gros plan et en caméra subjective, avec mon téléphone, d'une émission de télévision américaine relative à l'affaire Xavier Dupont de Ligonnès et intitulée *Unsolved Mysteries*. Cette émission, qui a largement contribué à la médiatisation de cette affaire à l'international, m'intéressait dans la façon qu'elle avait de mettre en jeu ces rapports de contagion entre les sphères judiciaires, journalistiques et amateurs. En effet, ses producteurs se targuent d'avoir contribué à la résolution d'un certain nombre d'affaires judiciaires en cours ou classées sans suite grâce à la diffusion de ces récits et à la fantasmagorie collective qu'ils génèrent. Sur ces images était apposé un texte, une voix *off* prenant la forme de sous-titres, qui traitait des qualités spéculatives et morales du fait divers, de formes de contrôle social et de certains de leur régime d'attention.

FV Ton travail explore également le prisme du délire paranoïaque. Dans ton exposition « Like a candle in the wind » qui s'est tenue aux Limbes à Saint-Étienne en 2023, tu pars cette fois d'un robot de surveillance qui s'est noyé dans le bassin d'un centre commercial aux États-Unis. Le robot a été filmé et après sa mise en ligne sur Internet, sa médiatisation devient une actualité virale, il devient lui aussi un fait divers.

JS La question paranoïaque est effectivement souvent en jeu dans ma pratique. L'ambivalence de cet affect, dont il me semble qu'il est largement partagé de nos jours, m'intéresse, puisqu'il correspond à la fois à l'intériorisation de logiques de surveillance, à l'œuvre dans nos sociétés de contrôle, et à un mécanisme de survie, qui prévient



« Like a candle in the wind », Vue d’exposition, Les Limbes, Saint-Étienne, France, 2023. Photographe : Blaise Adilon.



Sans titre, Transfert et sublimation sur t-shirts, Dimensions variables, 2023.
Photographe : Blaise Adilon.

la duperie ou le danger. Il a bien sûr beaucoup à voir avec la distorsion contemporaine des régimes de vérité et de preuves, et favorise des phénomènes de spéculations ou d'interprétations, qui, s'ils confinent parfois à l'extrapolation délirante, relèvent aussi d'une forme de vigilance critique.

La spéculation interprétative était en effet au cœur de l'exposition « Like a candle in the wind », présentée aux Limbes à l'invitation d'Akim Pasquet et accompagnée d'un texte de Jill Gasparina. Cette exposition, basée sur le fait divers que tu mentionnes, intégrait la somme des commentaires et des spéculations formulés sur la chute de ce robot de surveillance doté d'intelligence artificielle dans le bassin d'un centre commercial, à Washington en 2017, prêtant à cet accident la qualité d'un suicide et opérant par là même une lecture anthropomorphique de ce fait divers, reconduisant la concurrence historique entre l'homme et la machine.

J'ai reporté ce biais interprétatif sur certains gestes formels opérés sur des images, et en particulier sur celles figurant sur une série de t-shirts présentée dans l'exposition. En jouant sur la polysémie de ces termes et notamment sur leur sens psychanalytique, j'ai reproduit sur ces t-shirt, à la façon de mèmes, une série d'images et de commentaires qui circulaient sur Internet au sujet de ce fait divers en utilisant les techniques de reproduction du transfert et la sublimation. Le choix d'utiliser des t-shirts était relatif à leur contexte de création. En effet, ceux-ci ont été conçus dans les années 1910, d'abord pour les soldats de la NAVY aux États-Unis, puis commercialisés à destination du grand public au moyen de publicités, en reprenant les codes de la masculinité virile et sacrificielle de l'armée. Concourant à façonner des logiques de surveillance



« Like a candle in the wind », Vue d'exposition, Les Limbes, Saint-Étienne, France, 2023. Photographe : Blaise Adilon.

	De toute espèce.	Par submersion.....	
JANVIER.	75,8	73,5	
FÉVRIER.	66,5	67,0	
MARS.	84,8	81,9	
AVRIL.	97,3	94,4	
MAI.	103,1	106,4	
JUIN.	109,9	117,3	
JUILLET.	103,5	107,7	
AOUT.	86,3	91,2	
SEPTEMBRE.	74,3	71,0	
OCTOBRE.	74,1	74,3	
NOVEMBRE.	65,2	61,0	
DÉCEMBRE.	59,2	54,2	

« Like a candle in the wind », Vue d'exposition, Les Limbes, Saint-Étienne, France, 2023. Photographe : Blaise Adilon.

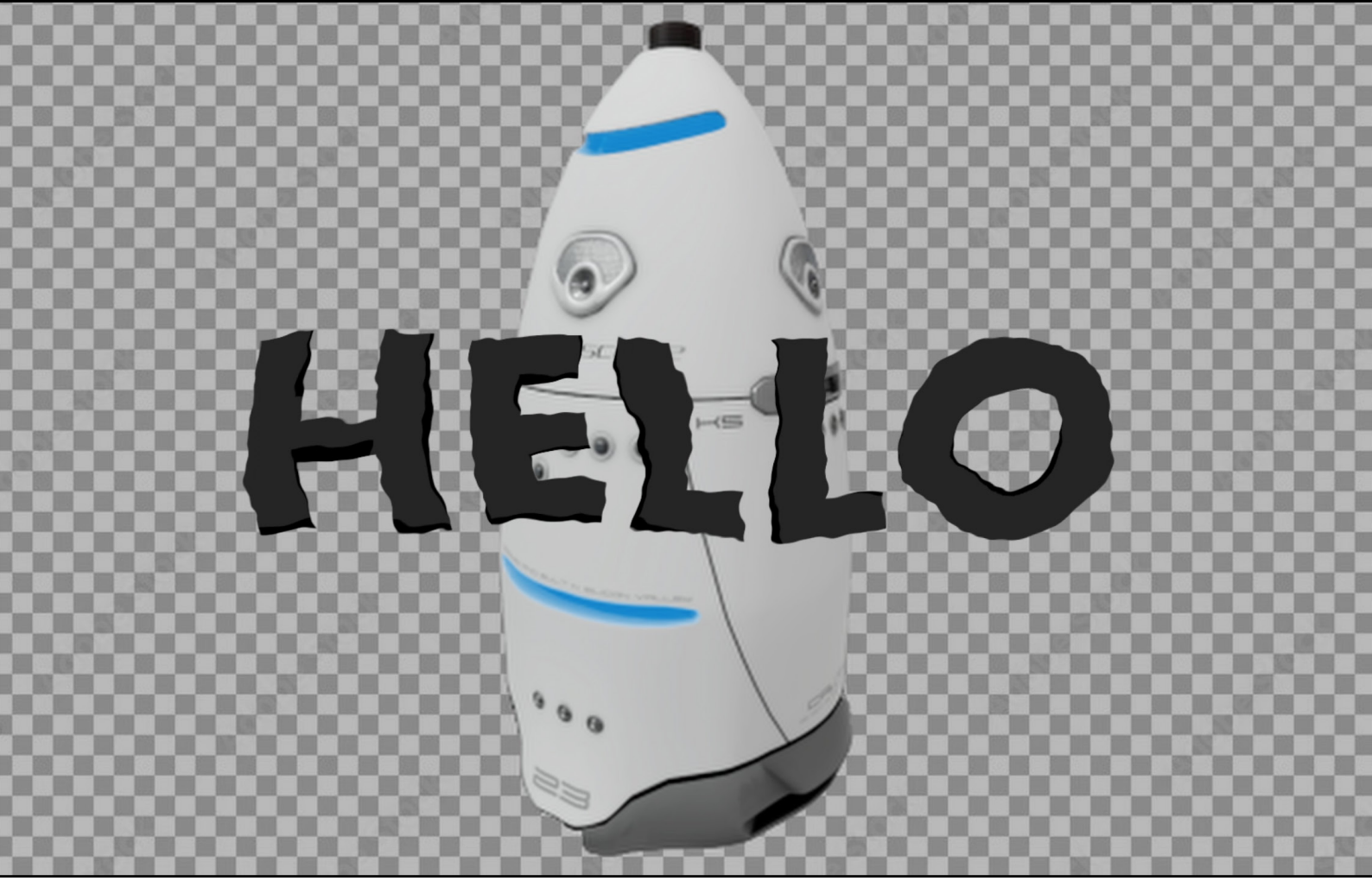
et de contrôle des corps, ils trouvaient un écho conceptuel dérivatif dans la série d'aquariums disposés au sol dans l'espace d'exposition. En me référant à la tradition païenne consistant à jeter de l'argent dans des bassins afin de conjurer le sort, j'avais disposé, dans ces aquariums, une somme de pièces dont l'addition correspondait au tarif de location de ces robots de surveillance américains, soit à une valeur moindre que celle de la rémunération d'agents de sécurité.

Enfin, l'exposition mettait en relation le soi-disant suicide de ce robot de surveillance avec une étude sociologique d'Émile Durkheim datant de 1867, dans laquelle il constate l'état chronique des suicides dans l'armée, qu'il range dans la catégorie des «suicides altruistes». En expliquant que la première qualité du soldat est celle d'une forme d'impersonnalité, puisqu'il est censé être exercé à faire peu de cas de sa personne et être prêt à en faire le sacrifice dès qu'il en a reçu l'ordre, il avance que sa discipline exige qu'il obéisse sans discuter et parfois même sans comprendre. Un tableau statistique recensant les suicides par submersion, emprunté à cette étude, était affiché sur un des murs de l'espace d'exposition, découpé et accroché à la façon de petites annonces de service à la personne que l'on trouve parfois dans les supermarchés.

Cette somme d'éléments et de références se retrouvait dans une vidéo (*K5*, du nom de ce robot) que j'avais réalisée en utilisant, en toile de fond, les images — filmées avec mon téléphone — de documents ayant servi à concevoir cette exposition : tableaux statistiques vierges, publicités issues du catalogue de vente en ligne américain SEARS présentant les premières commercialisations de t-shirts, images d'animaux captifs dans des bassins, *footages* de vidéos de ce



K5, Vidéo couleur HD, 03 min 7 sec, 2023.
Photographe : Blaise Adilon.



K5, Vidéo couleur HD, 13 min 7 sec, 2023.

robot de surveillance… Au premier plan figurait un texte animé par lequel le robot entendait se présenter à la première personne, ainsi qu'une figuration de celui-ci tournant incessamment sur lui-même.

FV D'ailleurs dans le texte de l'exposition, Jill Gasparina parle de «potentialités dérivatives». Comment ces projections s'incarnent-elles dans ton travail ?

JS L'exposition, dans son ensemble, mobilisait effectivement la logique formelle de la projection dérivative. Peut-être parce qu'il s'agit-là d'une qualité propre au fait divers, dont je cherche à reconfigurer le déploiement.

Dans un pamphlet nommé *Sur la télévision* (1996), Pierre Bourdieu avait dit des faits divers qu'ils étaient «des faits qui font diversion». Considérant l'action symbolique de la télévision, subordonnée à la recherche de profit, il constatait le rôle hégémonique du fait divers, qui «intéresse tout le monde sans porter à conséquence».

Un des enjeux de mon travail, à cet endroit, est celui d'altérer la trajectoire de cette dérivation, en cherchant à la recharger de sa composante politique et sociale, celle de la surveillance automatisée de masse et des valeurs technico-militaires en jeu dans la conception de ces nouvelles intelligences artificielles vouées au contrôle des individus, par exemple.

FV Les dispositifs et leviers de pouvoirs affectés à une économie, et esthétisés dans certains contextes, me font penser à ta proposition pour Roussin (2021), «À propos de neige fondue», qui se présente sous la forme d'une documentation d'exposition et d'un poème. Ton point de départ, ce sont les *rage rooms*, lieux où le divertissement tient au fait qu'il est possible de payer pour casser tout type d'objets — principalement domestiques ou bureaucratiques ofil —, pour évacuer sa colère et ses frustrations dans un temps imparti au



À propos de neige fondue, Polystyrene, plastique, pieds de biche et faux ongles, Dimensions variables, 2021. Photographe : Roussin.



À propos de neige fondue, Polystyrene, plastique, pieds de biche et faux ongles, Dimensions variables, 2021. Photographe : Roussin.

sein d'un espace clos. La destruction s'opère à l'aide d'outils de destruction tels que des marteaux, des haches, des pieds de biches ou encore des battes. Ces endroits sont symptomatiques de la captation des crises par le néolibéralisme, qui tendent à tirer profit de la colère, de l'impuissance de la capacité d'agir des sujets. Comment as tu travaillé cette proposition ?

JS La première formalisation de ce travail a eu lieu en 2021 à Roussin, qui est, selon la dénomination de son créateur — qui souhaite garder l'anonymat —, un «*dead space*», soit un espace d'exposition qui n'en est pas formellement un puisqu'il s'agit du sous-sol d'un complexe d'immeubles, temporairement et furtivement occupé pour y monter des expositions dont on ne percevra, au final, qu'une documentation photographique. Il m'avait semblé qu'il s'agissait-là d'un cadre tout trouvé pour engager un travail sur le phénomène des *rages rooms*, puisque ce sous-sol m'évoquait à la fois l'environnement dans lequel se déroulent les combats du film *Fight Club* (1999), mais aussi l'atmosphère d'une courte nouvelle de Fyodor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol* (1864), dont un des chapitres a donné son titre à l'exposition : «À propos de neige fondue». Ce livre, écrit à la manière d'un journal intime, met en scène un anti héros anonyme et misanthrope vivant dans les sous-sols de Saint-Pétersbourg. Frappé d'inertie, il s'insurge contre la société des «individus spontanés» tout en se complaisant dans sa propre déchéance.

L'exposition se composait de formes plastiques et de morceaux de polystyrènes qui étaient répandus au sol sur toute la surface du parking. Ces blocs de polystyrène comportaient les formes négatives des marchandises qu'ils avaient préalablement servi à protéger. Leur mise en scène formait un paysage de plastique



Louise, Mains en bois gravé, encre, chaîne, Dimensions variables, 2021.
Photographe: Roussin.



RAGEЯOOM, Collage, Dimensions variables, 2021. Photographe : Roussin.



Sans titre (Le chant du cygne), Hoodie, mégaphone, Dimensions variables, 2022.
Photographe : Sam Basu.

qui suggérait un cadre fictionnel, celui d'une scène de défoulement, opposant à une violence supposée un maniérisme de la composition. À cet amas s'agençaient deux sculptures composées de pieds de biche sur lesquels j'avais apposé de faux ongles rouges dont l'esthétique, stéréotypée, renvoyait au fétiche de la manucure. Cherchant à redoubler l'ambivalence des affects impliqués dans l'usage des *rage rooms* — une décharge colérique et la satisfaction qui en découle —, la rencontre de ces matériaux était à visée phénoménologique : elle était censée évoquer à la fois la pénible sensation des ongles qui strie le polystyrène, et le plaisir que l'on peut éprouver à éclater les sphères en plastique d'un papier bulle.

Au mur étaient disposées deux mains d'automates suspendues à la manière d'un *nunchaku* (*Louise*). Sur ces mains en bois étaient gravés les deux objets qui avaient servi à la constitution du premier drapeau anarchiste par Louise Michel : un balai et un jupon noir. Enfin, à l'extérieur du parking, dans un espace semi-public, j'avais collé des lettres qui formaient les mots *RAGE ROOM*, reprenant une esthétique contemporaine militante, tout en évoquant l'inscription «MURDER» dans le film *Shining* de Stanley Kubrick, puisque le «R» se trouvait inversé.

FV L'année suivante, à Treignac Projet, tu as présenté l'exposition «OK OK K.O.» qui venait compléter cette proposition dans le cadre d'un espace cette fois-ci visible au public. Qu'est-ce que tu y as développé ?

JS J'ai effectivement repris ce travail dans le cadre d'une exposition monographique à Treignac Projet, coordonnée par Sam Basu et Sabrina Tarasoff. Cette exposition présentait davantage de pièces liées à la figuration de l'iconographie anarchiste, notamment *Sans titre (Louise)*,



Sans titre (shoot shot shot), Polystyrène, plastique, plexiglas, papier, encre sur carton, tapis, métal, argile, Dimensions variables, 2022.
Photographe : Sam Basu.

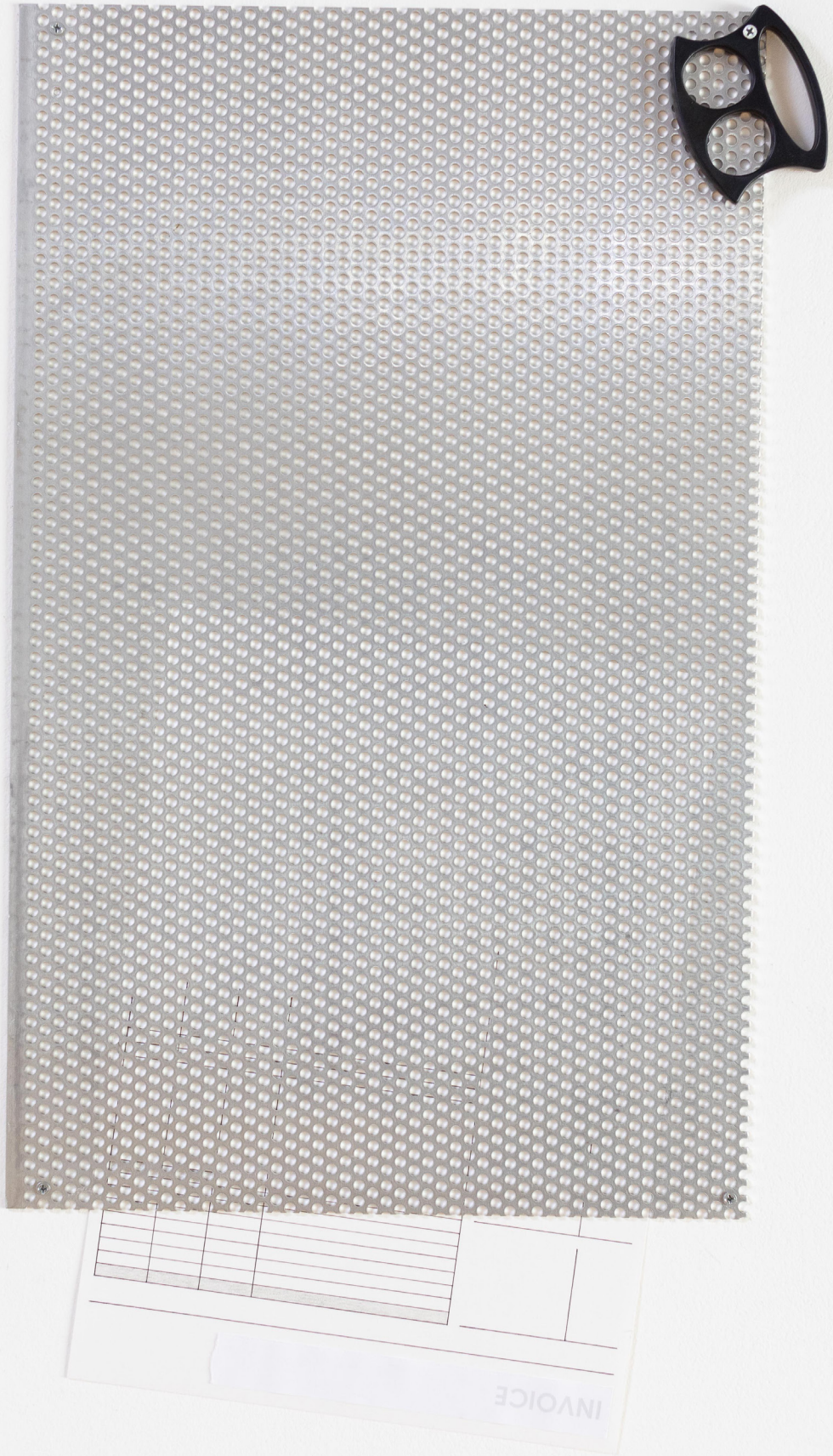


Sans titre (Louise), Bois, tapis isolant, Dimensions variables, 2022.
Photographe : Sam Basu.

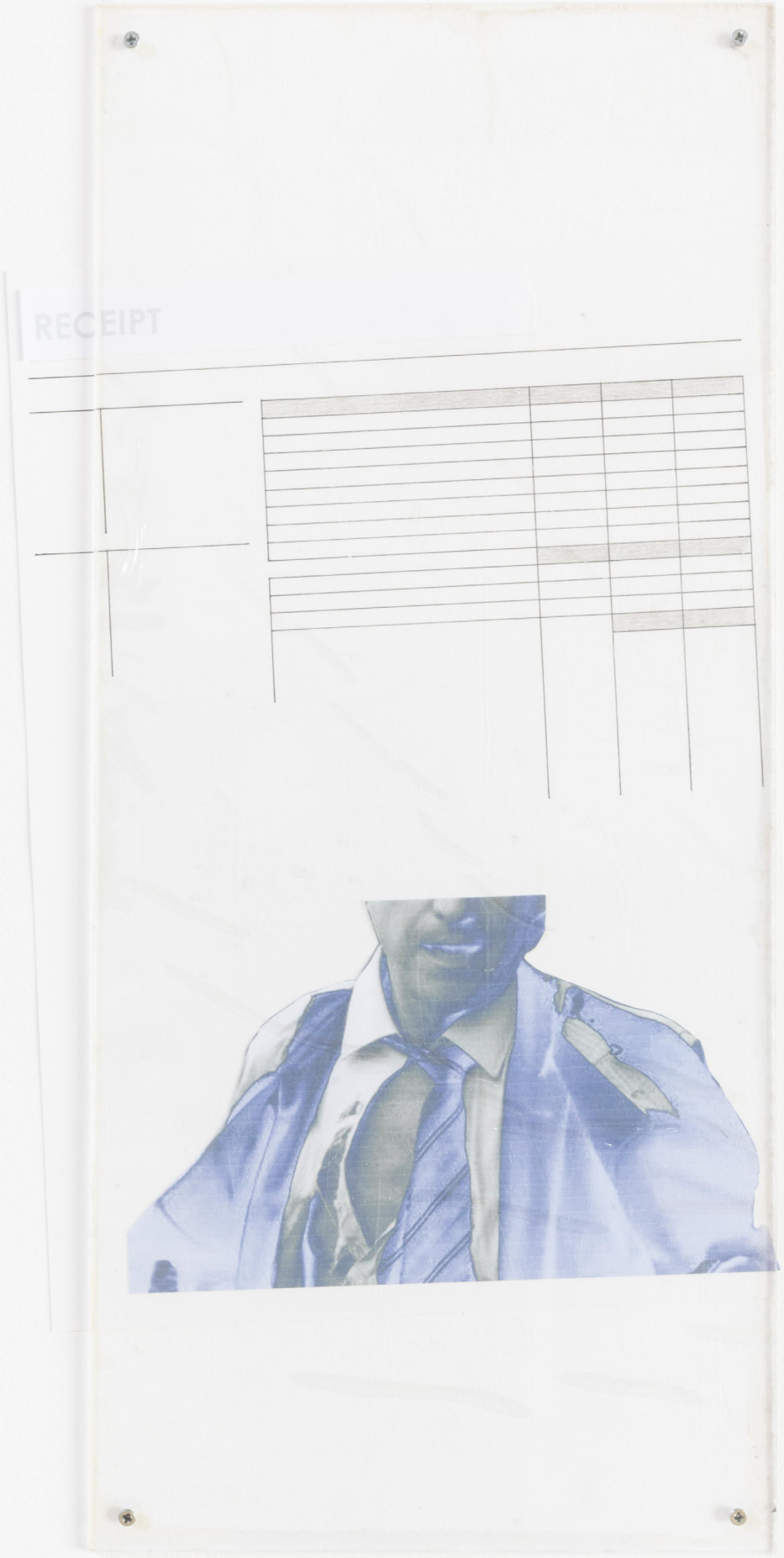
consistant en un drapeau noir inversé fabriqué à partir d'un amortisseur de chocs, et *Sans titre (le chant du cygne)*, une sculpture agençant l'ouverture d'un hoodie à un porte-voix renversé.

Sur l'un des murs de l'espace était aussi accroché un diptyque *Sans titre (invoice / receipt)* composé de deux collages représentant une facture et son reçu, agencé à des matériaux de protection (grillage, plexiglas) et à un poing américain ressemblant à un smiley. Sur l'un d'entre eux figurait une image du PDG de la compagnie Air France dont la chemise avait été déchirée, il y a quelques années, suite à une révolte des salarié·es de l'entreprise. Différentes échelles et représentations de la violence étaient ainsi convoquées dans l'exposition, certaines relevant d'actes d'impuissance compulsionnels et d'autres, d'actes plus politiques. Comme l'avait fait remarquer Katia Porro, dans un texte qu'elle avait écrit sur l'exposition pour *La Belle revue*, la représentation de ces violences soulevait aussi leur caractère genré.

Enfin, l'exposition présentait une installation, *Sans titre (shoot, shot, shot)* qui se déployait l'échelle d'un mur dans le fond de l'espace, reprenant, sous une autre forme, la composition d'éléments en polystyrène que j'avais préalablement élaborée dans le cadre de Roussin. À celle-ci s'agenceaient des cibles (anthropomorphiques ou circulaires) et des matériaux de protection (grilles, revêtements). Les images représentant des cibles avaient été collectées sur différentes banques d'images sur Internet. Sur certaines d'entre elles, des *watermarks* (marque de la licence) détournées venaient ponctuer visuellement l'image, comme si celles-ci représentaient des coups (gagnants) sur ces cibles. Des sculptures de dents en argile,



Sans titre (invoice / receipt), Plexiglas, encre et crayon sur papier, impression sur papier, métal, poing américain, Dimensions variables, 2022. Photographe : Sam Basu.



Sans titre (invoice / receipt), Plexiglas, encre et crayon sur papier, impression sur papier, métal, poing américain, Dimensions variables, 2022. Photographe : Sam Basu.

parfois encastrées dans des barres de fer (à la façon d'une altère), suggéraient un rapport à la mastication ou à la résistance. Une image adossée à un morceau de polystyrène illustrait quant à elle le schéma du point aveugle — un endroit de la rétine humaine dénué de photorécepteur, et donc aveugle. Enfin, sur un sac poubelle déchiré, des dessins de smileys faisaient référence au système de notation de la satisfaction client.

FV Dans ton travail, on retrouve ce lien au divertissement, à l'*entertainment* et à sa capitalisation, selon un tout autre registre, dans l'exposition «Numéro France» qui a eu lieu en 2023 chez Pauline Perplexe à Arcueil. Comment en es-tu venue à t'intéresser au tirage au sort ?

JS «Numéro France» portait sur l'histoire ludique et politique du tirage au sort en tant qu'il permet de remporter des gains, symboliques ou lucratifs, par le truchement d'un répertoire d'objets chargés de pouvoirs. Le tirage au sort a d'abord désigné une procédure remettant en jeu le poids des déterminismes dans la représentation politique par suffrage, et incarne, depuis l'Antiquité, un idéal de démocratie et de justice, auquel s'associent un cadre de présentation solennel et des pratiques ritualisées. Il est aussi un procédé convoqué dans les jeux d'argent — en particulier dans le Loto —, et l'exposition cherchait à explorer les glissements qui ont pu s'opérer entre ces deux sphères.

L'exposition s'ouvrait sur la mise en relation de deux photographies d'archive. L'une figurait la soirée de retransmission télévisuelle du premier tirage du Loto en 1974, date à laquelle l'État est devenu actionnaire majoritaire de ce jeu d'argent, disposant de 52% de son capital. On y voit sept femmes tenant autant de panneaux qu'il y avait de numéros tirés, où ceux-ci étaient





Sans titre (à qui le tour), Tirages photographiques, 24 × 30 cm chacun, 2023.
Photographe : Pauline Assathiany.



«Numéro France», Vue d’exposition, Pauline Perplexe, Arcueil, France, 2023.
Photographe : Pauline Assathiany.

initialement inscrits. Face à cette image se trouvait une photographie représentant des suffragettes anglaises dans les rues de Londres, portant des pancartes revendiquant leur droit au vote. Comme pour introduire un premier trucage (qui participe à l'histoire du tirage au sort), dans le cadre de l'exposition, j'avais inversé les deux séries de panneaux de ces deux images. La mise en relation de ces deux photographies tenait à leur nature diamétralement opposée. D'une part en ce qu'elles opposaient la procédure du vote à celle du tirage au sort dont Montesquieu disait qu'elles relevaient, pour l'une, d'un procédé antisocratique, et pour l'autre, d'une forme de démocratie idéale — et d'autre part dans les représentations qu'elles proposent de la femme — femme objet ou femme militante.

Ces deux photographies faisaient face à un double socle, reprenant l'esthétique des boites de magicien, et en particulier celui du «tour de la femme coupée en deux», aussi célèbre que misogyne. Sur l'un d'entre eux était disposé le boulier miniature d'un jeu de société, qui, dénué de ses attributs, m'évoquait l'aspect d'une cage à hamster.

Certains éléments de l'exposition consistaient en des répliques d'objets antiques impliqués dans les procédures de tirage au sort politique, notamment le *klérotèrion*. Un de ces objets condensait par ailleurs deux formes et deux symboles. Il s'agissait d'une pièce en métal sur laquelle était inscrite l'insigne des sénateur·ices et député·es français, sur lequel figure une main de la justice, élément graphique plus largement déployé dans l'exposition. Ce symbole, qui m'évoquait l'esthétique des roues de la fortune, a une origine monarchique, mais il figure toujours sur les représentations contemporaines de la



Sans titre (rage au sort), Acrylique et encre sur bois, boulier, Dimensions variables, 2023. Photographe : Pauline Assathiany.



«Numéro France», Vue d’exposition, Pauline Perplexe, Arcueil, France, 2023.
Photographe : Pauline Assathiany.

République, et notamment sur cette pièce, offerte aux sénateur·ices et aux député·es lors de leur prise de fonction et qui permettait initialement de leur donner accès aux deux chambres du Parlement. Il m'avait semblé intéressant de souligner, ici, que l'argent avait pu constituer un droit d'accès aux institutions de la République. Cet objet connotait également, dans sa forme, les ballots de votes dont les juré·es faisaient usage, pendant l'Antiquité, afin d'exprimer leur jugement.

Déployées sur les murs de l'espace d'exposition, se trouvaient également des représentations en plâtre de ces mains de justice, agencées à des tiges de métal, et présentant des papiers colorés constituant des gabarits d'enveloppe de vote. Sur ceux-ci figuraient des chiffres dont la recomposition séquentielle formait le numéro de TVA de l'État français. Enfin, un isoloir miniaturisé, ressemblant à un socle de magicien, était disposé dans l'espace d'exposition, jouxtant une somme de grilles de Loto de bar à tabac agrandies à l'échelle de billets de dix euros. La dernière pièce de l'exposition était une vidéo représentant l'esthétique pulsionnelle des machines à sous, diffusée sur un écran cassé agencé à un poteau.

Par des jeux d'échelle, de manipulation, et de symboliques, l'exposition cherchait ainsi à reconfigurer la fiction populaire et néolibérale consistant à nier l'implication du déterminisme social dans l'accession à certaines sphères de pouvoir — l'argent et la politique.

FV Dans tes pièces récentes, la représentation de la main de la justice semble être un motif récurrent, agissant comme un symbole circulant à travers tes pièces. Tu as également une pratique de l'écriture et tu m'a mentionné qu'une manifestation de cette main se retrouve dans ta

Julie Sas

Le grand soir est-il

Le grand soir est-il, Publié aux Presses Séparées de Marseille par Grégoire Sourice, Marseille, 2023.

publication intitulée *Le Grand soir est-il*. Tu traites notamment par le texte, de l'utilisation des langages judiciaires, peux-tu m'en dire plus sur cette publication ?

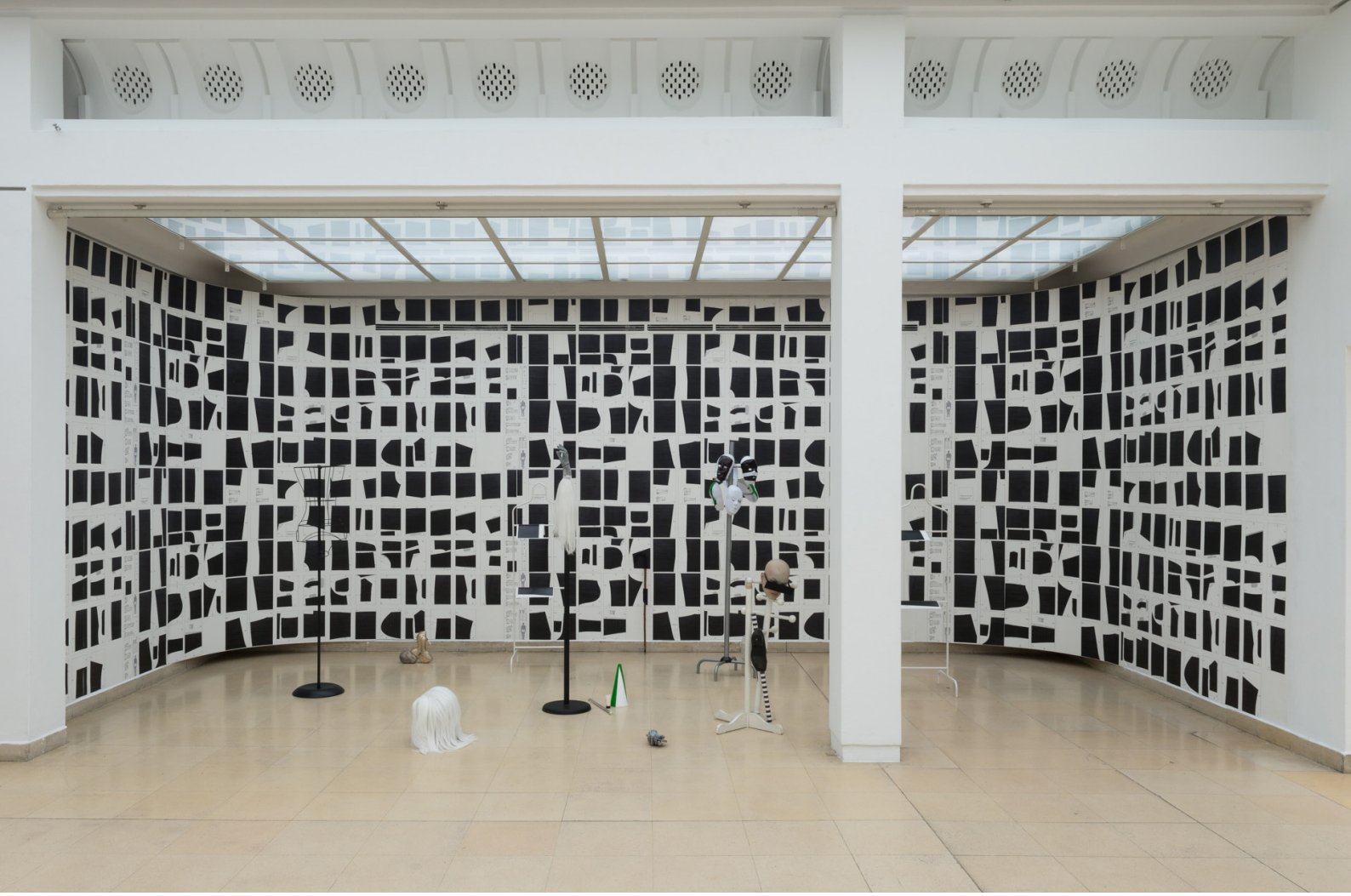
JS *Le grand soir est-il*, partiellement réalisé en typographie avec le poète et éditeur Grégoire Sourice, tente effectivement d'opérer une désarticulation du langage de la justice. Ce poème — auquel s'agence une série de documents entendant interroger le régime de la «preuve» (procès verbaux de garde à vue, textes extraits d'un manuel de police, pièces à conviction) cherche, par détours langagiers et agencements de situations énonciatives, à déplier le sens ainsi que la portée politique de l'expression «le grand soir », en tant qu'elle se présente comme le nom de code d'un projet de renversement radical de l'ordre social. Je me suis intéressée à cette expression dans la mesure où celle-ci cristallise, encore, dans ses usages contemporains, un imaginaire libertaire autant qu'elle témoigne d'un désir collectif de subversion des rapports de domination, mais aussi parce que son histoire accompagne celle du procès du verbe par l'institution juridique. Ce texte évoque en effet la survenance de cette expression lors d'un procès, en 1882, mettant en cause Jean-Baptiste Dumay, secrétaire de la chambre syndicale des mineurs, et ses activités au sein d'organisations ouvrières, après qu'elle fut identifiée par la police, sous une forme inversée («le grand jour»), dans une lettre que celui avait adressé à Bonnot, forgeron à Montceau-les-Mines.

Le dispositif énonciatif de ce texte convoque partiellement celui de la garde à vue, sous la forme d'une série de questions, à caractère spéculatif, opérant par glissement de sens, enquête syntaxique et éclatement polyphonique. Il oppose à la transparente clarté du langage

Il oppose à la transparente clarté du langage juridique l'ambiguïté propre aux noms de code, qui aménagent des sens cachés, de l'implicite, des traits d'esprit, et des formes langagières de complicité. C'est éventuellement à cet endroit que le motif prosaïque de la main de justice peut être convoqué : dans sa tentative de saisie, de compréhension, l'enquête juridique et sémantique se heurte à la composante poétique du langage révolutionnaire, et questionne par là-même son imaginaire, autant que la concrétude de son projet.

FV Je voudrais revenir sur une recherche que tu as développée pendant plusieurs années nommée *Silent Red Alert*, dont tu empruntes l'expression à Elaine Sturtevant. Cette recherche reprend plusieurs attitudes et phénomènes qui traversent cet entretien, en se concentrant notamment sur les pratiques liée à l'anonymat et à la disparition, qui recouvrent des formes artistiques et politiques. Tu as notamment posé les questions suivantes : «Comment échapper aux régimes de visibilité de nos sociétés contemporaines ? Comment mettre en œuvre une pensée et une éthique de la soustraction, potentielles et critiques, dans un monde où tout s'accumule et se valorise ? Comment quitter l'ordre de la monstration (de soi) et de la surveillance généralisée, pour exister ailleurs et autrement ?». Pourrais-tu me présenter le contexte de cette recherche ?

JS *Silent Red Alert* est une recherche que j'ai initiée en 2015, à ma sortie d'école d'art, et dans le cadre d'une résidence au Centre d'art contemporain de Genève. Elle concernait initialement des figures, personnes réelles ou personnages fictifs, qui cherchaient à se soustraire à un régime de visibilité imposé par la néolibéralisation des identités, ou à des dispositifs de surveillance généralisé, au travers de l'anonymat, de la pseudonymie, du secret, du silence ou de la fiction.



Imposture (digression on adornment), Matériaux divers, papier peint (réalisé à partir d'un patron de costume), faux murs courbant les angles de l'espace, son (diffusé par un téléphone), Dimensions variables, 2018. Photographe : Daniel Jarosch.

Si cette recherche présentait un ancrage social et politique, elle métabolisait probablement aussi le vertige que représentait pour moi l'entrée dans le «monde de l'art» et l'exigence, formulée par celui-ci, de «se faire un nom».

Rétrospectivement, il me semble que cette recherche n'était pas non plus étrangère à une réflexion portée sur le mien et à son héritage. Je porte, en effet, le nom de mon arrière-grand-père, immigré polonais, déporté par la police française du régime de Vichy, puis assassiné à Auschwitz-Birkenau en 1942. Je me suis souvent entendue dire, durant mon enfance, que j'appartenais à une famille de survivant·es — mon grand-père et sa sœur ayant survécu *in extremis* à la rafle du Vel' d'Hiv, et ayant dû se cacher pendant la guerre.

La conscience familiale d'avoir échappé à une disparition programmée par l'idéologie fasciste instaure probablement un rapport inquiet à l'identité et à la représentation. Il me semble qu'un certain nombre des sujets que j'aborde dans mon travail — la disparition, la dissimulation, le meurtre, la garde à vue, le langage judiciaire, le tirage au sort, la duperie — entretiennent un lien discret avec cette histoire.

FV À quelles occasions as-tu développé cette recherche ?

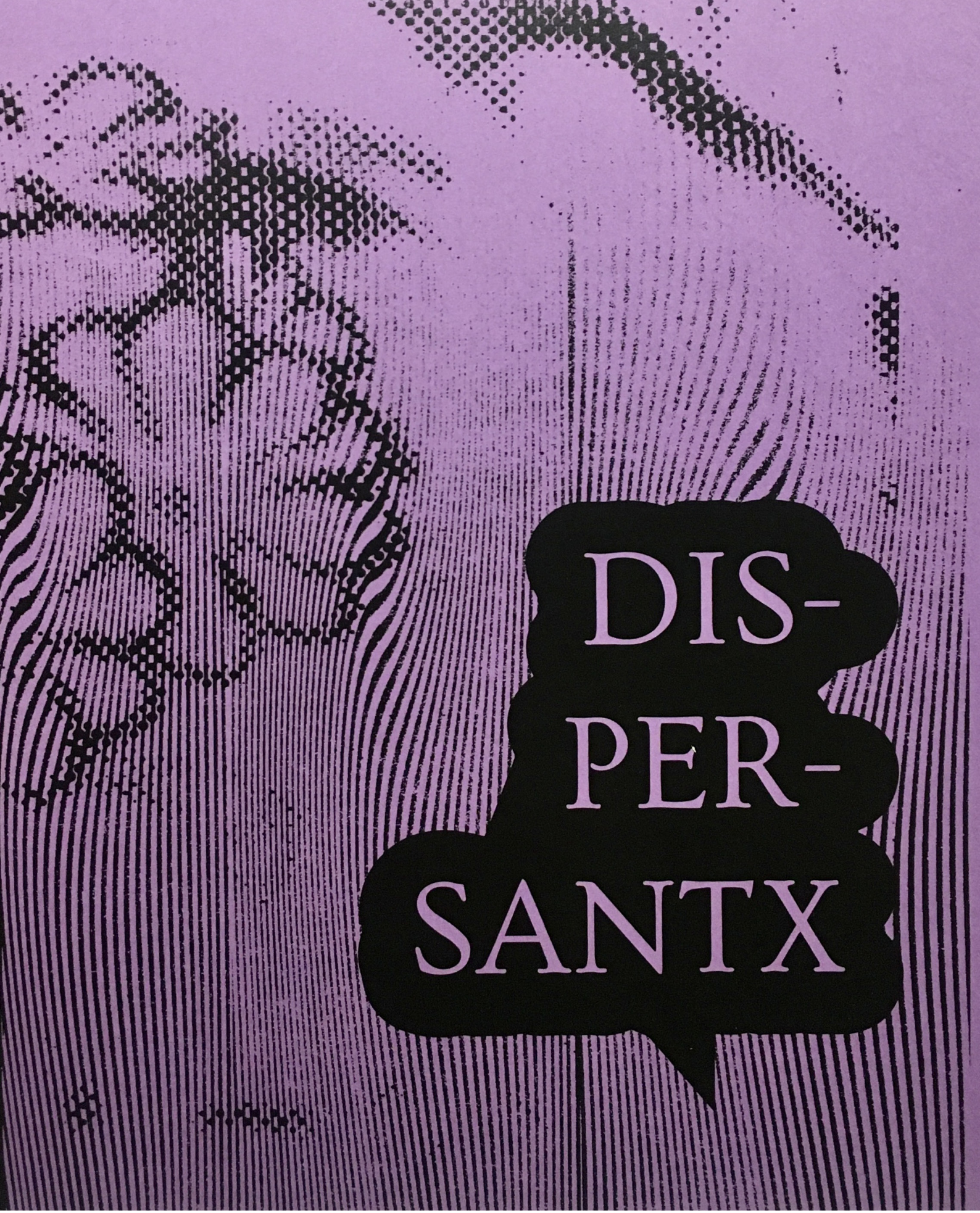
JS J'ai poursuivi cette recherche pendant plusieurs années, dans le cadre de résidences artistiques à l'étranger, notamment à Berlin, en lien avec le Stasi Museum, à l'occasion de deux résidences réalisées en 2016 et 2019 — «Air Berlin Alexanderplatz» et «The Watch». Mon intérêt s'était porté sur l'histoire sociale et politique de la ville pendant la Guerre froide, et en particulier sur le Stasi Museum, situé dans les locaux des anciens bureaux de la Stasi, police secrète du régime de la RDA. À cette occasion, j'avais observé comment, à une époque où la technologie

limitait pourtant encore la surveillance, l'hypervisibilité des évènements du quotidien et de l'intimité, ce régime a produit une société du contrôle où le fait même de tenter d'échapper aux regards relevait d'un acte de dissidence. L'espionnage permanent des citoyen·nes s'effectuait alors à l'aide de techniques inédites, tendant vers l'invention de formes singulières et remarquables de contrôle. J'ai ensuite travaillé sur les stratégies de muséification de ce lieu d'exercice du pouvoir.

Cette recherche m'a aussi accompagnée en Autriche, à Innsbruck, à la Künsterhaus Büchsenhausen, où j'ai résidé pendant plusieurs mois dans le cadre du programme «Fellowship for Art and Theory» en 2018. Mes recherches se sont alors concentrées sur une œuvre littéraire autrichienne, *L'Homme sans qualité* de Robert Musil (1930) et sur l'analyse de techniques visuelles et sonores de camouflage (en particulier le camouflage dit «*dazzle*» basé sur un motif disruptif inventé au début du XXe siècle par le peintre Norman Wilkinson et appliqué dans l'industrie navale), ainsi que sur une série d'expérimentations visuelles et textuelles autour de l'articulation des notions d'obscurité et de clairvoyance.

FV Tu as aussi porté cette recherche dans le cadre de *The Cheapest University*, école expérimentale et gratuite, constituée d'artistes où plusieurs projets contributifs et collectifs ont été engagés, avec notamment des ateliers expérimentaux parmi lesquels *Silent Red Alert.*

JS J'ai effectivement introduit cette recherche de façon assez sommaire au sein d'un programme de cours expérimentaux intitulé «The Long Love Letter», mis en place par *The Cheapest University* au Carreau du temple en 2017, date à laquelle j'ai intégré le groupe. Ma recherche a été nourrie par



Dispersantx, Ouvrage collectif dirigé par Julie Sas aux éditions DQ Press / The Cheapest University, avec : Oriane Dechery, Kevin Desbouis, Claire Finch, Charlotte Houette, Nina Kennel, Rosanna Puyol, Diane Réa, Théo Robine-Langlois, Sophie T.Lvoff, France Valliccioni et Elsa Vettier, Paris, 2021.

ces échanges, mais aussi et surtout par la façon dont ces problématiques se rejouaient de façon plus structurelle et empirique au sein de *The Cheapest University*. L'expérience que nous faisions du collectif et de sa signature, de la production et déhiérarchisation des savoirs et des modes de transmission, mais aussi d'une forme de critique sociale et institutionnelle du monde de l'art, a été particulièrement enrichissante à cet endroit. À cela s'ajoutaient les nombreuses rencontres et expériences de travail que nous avions eu avec des artistes et auteur·ices. En 2018, nous avions, par exemple, collectivement traduit des textes de la poétesse américaine Anne Boyer, en collaboration avec After 8 books, et avions organisé un échange public avec l'autrice à Bétonsalon. Ce travail de traduction de ses textes et les échanges et réflexions qui en ont résulté m'avaient beaucoup intéressé dans le cadre de ma recherche.

Plus tard, en 2020, j'ai eu l'occasion de formaliser certains des échanges artistiques et littéraires qui se rapportaient, de près ou de loin, aux questionnements impliqués dans *Silent Red Alert*, dans un ouvrage collectif, que j'ai édité au sein de la structure éditoriale DQ Press, créée par *The Cheapest University*. Cette publication, intitulée *Dispersantx*, avait reçu le soutien de la Maison de la poésie de Rennes, où j'ai été résidente cette même année. Elle rassemblait les textes et images des auteur·ices et artistes Oriane Déchery, Kevin Desbouis, Claire Finch, Charlotte Houette, Nina Kennel, Rosanna Puyol, Diane Réa, Théo Robine-Langlois, Sophie T. Lvoff, France Valliccioni et Elsa Vettier. *Dispersantx* s'intéressait en particulier à l'embranchement de stratégies d'écritures dites «mineures» (notes, instructions, appropriations langagières, prose

expérimentale) à celles de formes de diffraction identitaires ; aux articulations possibles entre la création d'énoncés et la fabrication d'identités plurielles ou opaques.

Silent Red Alert avait connu, quelques années auparavant, un tournant. Ces questions de représentation et de mise en variation des identités, dans le cadre de ma recherche, et relativement à la façon dont je cherchais à les éprouver vis-à-vis du monde de l'art, avaient aussi, bien sûr, à voir avec une question de genre. Évidemment, l'injonction à «se faire un nom» ou la codification des apparences s'éprouve différemment selon que l'on incarne la figure de l'homme cis blanc hétérosexuel et valide, ou non. Rapidement, cette recherche a donc concerné des artistes femmes, pour qui la question de la disparition était ambivalente, puisqu'à la fois subie et formalisée. Je me suis donc beaucoup intéressée aux modes d'existence et d'apparence, ainsi qu'aux pratiques de Lee Lozano, Lutz Bacher, Cady Noland et Agnes Martin, entre autres.

FV Cette recherche m'amène à penser à une partie de la littérature produite aux sujet des artistes que tu cites, qui tend parfois à fétichiser une posture de retrait, ou une décision d'arrêt de production artistique ; et à en occulter les enjeux formels. J'ai le sentiment que nous apprécions que ces pratiques soient examinées, rendues visibles d'une certaine manière, par l'intérêt porté par des commissaires d'expositions ou les institutions qui les présentent. Tes recherches sur les formes d'anonymat, d'invisibilité et de pseudonymie alimentent ta pratique, qui ne tient pas tant à une posture liée à la disparition, mais l'intègre comme une matière que tu interroges au sein même de tes formes. Quelle est la position que tu prends, en tant qu'artiste, vis-à-vis de ces pratiques parfois réduites à des postures ?

JS J'ai discuté des questions que tu soulèves dans le



Figuration alpha de la vie de Patrick V, Peinture acrylique, carreaux de faïence, mousse polyéther, tissu, acier, plastiques, papier mâché, vidéo couleur en boucle, Dimensions variables, 2020.



Figuration alpha de la vie de Patrick V, Peinture acrylique, carreaux de faïence, mousse polyéther, tissu, acier, plastiques, papier mâché, vidéo couleur en boucle, Dimensions variables, 2020.

cadre d'une émission radiophonique créée par Elsa Vettier sur DUUU* en 2020, en plein confinement, qui s'intitulait «LL Drops» et qui portait sur la *Drop out piece* de Lee Lozano, qui relève justement à la fois d'une posture d'abandon de l'art et d'une œuvre artistique. La transcription de notre discussion se trouve d'ailleurs dans l'ouvrage *Dispersantx*.

S'il faut effectivement se méfier des formes de romantisation de ces postures, qui les décharge de leur dimension politique et sociale, celles-ci méritent, à mon sens, d'être discutées puisqu'elles adressent une forme de critique sociale et institutionnelle du monde de l'art et parce qu'elles me semblent par ailleurs être indissociables des enjeux formels et conceptuels de la pratique de ces artistes. À leur endroit, parler de formes de disparitions ou d'altérations identitaires — qui sont d'ailleurs, pour beaucoup d'entre elles, davantage des stratégies formelles que des postures — c'est à mon sens, parler de leur pratique, c'est-à-dire de formes, mais aussi des conditions matérielles, sociales, économiques et politiques dans lesquelles s'inscrit fatalement toute démarche artistique et qui influent sur celle-ci. Rarement ces questions n'avaient fait l'objet d'une telle considération et c'est le mérite de ces artistes que de les avoir mis au jour.

Mais ces questions de disparitions problématisées se posent, de toute façon, différemment aujourd'hui que dans les années 1960. La question identitaire me semble être devenue, ces dernières années, dans la sphère culturelle, et plus largement dans la société française, un prisme de lecture particulièrement déterminant et dominant. Évidemment, son déploiement et son usage sont très ambivalents. Si elle constitue un outil de lutte et un instrument



Figuration alpha de la vie de Patrick V, Carreaux de faïence, mousse polyéther, tissu, acier, plastiques, papier mâché, Dimensions variables, 2020.

de reconnaissance sociale et culturelle pour les minorités, elle fait aussi l'objet, plus largement, de formes d'essentialisation et d'instrumentalisations inquiétantes.

Je crois que son usage ne doit pas être autoritaire et donc assigné, que son maniement ne peut pas s'abstraire de considérations sociologiques, historiques et intersectionnelles, et qu'il faut effectivement prévenir sa récupération par l'idéologie néolibérale autoritaire, voire fascisante, et par celles de formes de capitalisations symboliques et économiques tendancieuses qui peuvent être le fait d'individus, d'institutions et de gouvernements. À cela s'articule le contexte politique de nos sociétés de contrôle et de surveillance, et celui, numérique, qui, en plus d'assurer l'identification et la traçabilité des individus, capitalise sur l'usage de leurs données.

Le pendant de l'affirmation identitaire, la disparition, présente évidemment la même ambivalence, selon qu'elle soit subie ou stratégique. Dans sa dimension subie, la disparition est souvent minorée ou tue, et révèle le caractère homogène et excluant de mondes sociaux, notamment celui de l'art. Dans sa dimension stratégique, la fascination qu'elle provoque traduit souvent le caractère impertinent, voire critique de son acte, puisqu'elle fait éprouver les limites d'un système donné (de contrôle, de surveillance, d'injonction à la transparence, à l'identification ou de starification…) et qu'elle permet de mettre à jour les mécanismes de pouvoir pernicieux qui les sous-tendent. Aujourd'hui, la fascination que ces disparitions stratégiques exercent, tient peut-être beaucoup à l'exceptionnalité de cet acte : il est très difficile, voire impossible d'échapper à l'identification et aux regards, non seulement parce que les outils

de contrôle et de traçabilité sont trop répandus et efficaces, mais aussi parce qu'il s'est créé un désir pulsionnel et capitaliste de visibilité, notamment chez les artistes, celui présentant des enjeux économiques et symboliques importants.

Relativement à ces problématiques, ce qui m'a toujours intéressé, par exemple, dans la pratique de Lutz Bacher, c'est la façon qu'elle a de mettre en jeu ces questions par le prisme d'une pratique éminemment visuelle et démonstrative. La mise en scène de ce paradoxe m'intéresse.

Je crois effectivement avoir reconduit cette recherche dans les formes que je produis de façon davantage conceptuelle ou structurelle que véritablement incarnée. Ma pratique met souvent en jeu des problèmes d'identification ou d'interprétation, des régimes d'attention ou de surveillance obliques ainsi que des phénomènes de spéculation.



Sans titre (TVA), Acier, plâtre, impression sur papier, Dimensions variables, 2023.
Photographe : Pauline Assathiany.

Julie Sas, Figure Figure 2024
Courtesy de l'artiste

DIRECTION DE PUBLICATION

Mathilde Cassan
mathildeaude.cassan@gmail.com

INTERVIEW

Fiona Vilmer
vilmerfiona@gmail.com

IDENTITÉ VISUELLE

Atelier Pierre Pierre
hello@pierre-pierre.com

www.figure-figure.fr

Instagram Facebook Twitter