

entretien

Louisa Babari

avec Marion Zilio

UN RISQUE DE CONFUSION

The Hope / L'espoir, Vidéo, 5 min, installation photographique multi formats, 2018.



La voix est un organe entre le corps et la pensée, dont la particularité est de charrier l'indicible... Issue de deux territoires éloignés l'un de l'autre (l'Algérie et l'URSS) et réunis un temps par le Socialisme, Louisa Babari sonde les questions d'ancrage et d'identités, ainsi que les mouvements de va-et-vient qui se logent aux creux des formes et des voix. À partir de sa propre expérience d'exil intérieur, elle relate des destins particuliers pour échafauder des fictions collectives.

Marion Zilio : Tu es née à Moscou d'une mère russe et d'un père algérien, passes ensuite ton enfance à Alger, puis vis un temps à Londres pour finalement t'installer en France. Tu as toujours été en exil et observes que « le débris, le déchet, la ruine, ce qui reste est constitutif de ton enfance ».

Louisa Babari : La migration a été un élément constitutif de mon expérience familiale. Ma pratique artistique s'inscrit davantage à l'étranger qu'en France, pays dans lequel je me suis pourtant établie.

En 2017 et 2018, je suis partie au Vietnam dans un village en bord de mer afin de réaliser une série de photographies qui documentent l'abandon des vieilles maisons et d'anciennes activités de pêche pour de nouvelles constructions et activités de services. J'apercevais dans les champs, des ruines, des débris, des amoncellements d'objets qui avaient autrefois servi. J'ai intitulé cette série *The Hope - L'Espoir*. Je voyais là un désir de changement, la volonté d'une vie meilleure, la faculté que nous avons de nous transformer,

d'abandonner l'ancienne vie, et d'aborder un monde nouveau. Ces images de vestiges, de nouvelles constructions révélaient une série de récits particuliers tout en étant le produit d'un phénomène collectif. Cette juxtaposition entre histoire particulière et histoire collective m'avait troublée et j'en ressentais la force. À ce titre, l'histoire du Vietnam et l'expérience de la population vietnamienne m'était singulièrement familière. La vision que j'avais de ces ruines et de ces transformations était liée à une mutation politique que j'avais vécue à la fin de l'URSS.

Par ma propre expérience de l'exil, des pays socialistes et postcoloniaux (URSS, Algérie) vers l'Europe libérale, j'ai réalisé que j'avais eu finalement, malgré tout, et peut-être à l'image de certains de ces villageois, les moyens de choisir mon expérience. Il y aurait eu, dans ce processus, un avant et un après construits au sens propre et au sens figuré sur un tas d'abandons, de ruines et de détritrus. Les ruines sont progressivement recouvertes de végétation, comme si la nature réclamait ses droits sur un espace abandonné et

silencieux, comme pour mieux absorber l'ancienne force de vie. Mon expérience, mes souvenirs d'enfance sont, à l'image de cette vision, pleins d'espaces abandonnés et silencieux, recouverts par une végétation symbolique.

Plutôt que de te focaliser sur la grandeur de ces idéologies, ton œuvre semble également attentive aux traces et aux déchets susceptibles de reconstituer la nomenclature de l'Histoire.

Le Vietnam communiste avait opté pour le capitalisme tout en maintenant une direction politique socialiste. Après la guerre du Vietnam, le régime avait instruit une nouvelle ère communiste, une fermeture au passé, un homme nouveau, de nouvelles méthodes de production, avec un parti unique et fort. Les transformations que j'observais intervenaient cette fois-ci dans un contexte capitaliste, une économie de marché. Je ressentais la façon dont nous étions ballotés par les idéologies et qu'au sein de chacune, nous essayions de survivre, de trouver notre place. Ces photos me paraissaient révéler ces évolutions et contradictions. Ce travail parle de traces, d'empreintes, de ruines réelles et de ruines symboliques. De la singulière relation que les hommes entretiennent avec la terre, la nature et la politique, avec ce qui est voué au passé et ce qui ne peut qu'appartenir au futur. De civilisation, des phénomènes de migrations et d'exodes, d'espaces de colonisation et de décolonisation, de l'effacement des récits, de la fin d'une voie de développement socialiste avec le maintien d'une direction autoritaire. Je pourrais mentionner la

fin de l'utopie, mais je pense qu'elle est toujours intrinsèquement présente, profondément enfouie dans les cœurs, les esprits, la ruine et le béton. De l'expérience de la transformation même, en ce qu'elle peut comporter de décisif, mais également d'irrésolu.

Pourrions-nous dire que ton geste s'apparente au « chiffonnier de l'histoire », et s'inscrit dans une filiation avec le « matérialisme historique » conçu par Marx et Engels ?

En tant qu'artiste, ce qui m'intéresse avant tout c'est de produire des formes. Cette production je la réalise dans un contexte qui est avant tout le mien, celui de ma propre subjectivité. Je m'intéresse à l'Histoire en tant qu'expérience subjective. C'est la petite histoire qui m'intéresse, celle qui produit et qui est produite par mes propres archives. Je me tourne avant tout vers mon expérience, je puise dans mon propre patrimoine, dans mon récit et celui de ma famille. Il est important de parler de là où l'on se trouve, d'éviter que les autres parlent pour vous, d'embrasser l'historiographie à rebours. Ces processus ont été accompagnés dans mon travail par la présence d'une littérature critique postcoloniale (Frantz Fanon, Edward Saïd, Seloua Luste Boulbina), qui la première a abordé ces enjeux, s'en est saisie et qui m'a permis de mettre des mots sur des maux, de révéler ce qui grondait déjà dans ma production artistique. Le thème de la filiation tient une place complexe dans ma pratique, car il s'agit pour moi d'en multiplier les sources, d'en inventer une nouvelle,

The Hope / L'espoir, Vidéo, 5 min, installation photographique multi formats, 2018.

金寶堂

香煙化出年

燭燭開成富貴

de chambouler les appartenances et les ancrages, de m'émanciper, de partir de ma connaissance, du « je » dans une multitude d'antagonismes. Le matérialisme historique conçu par Marx et Engels partait certes d'une certaine expérience de classe, mais relevait fondamentalement de la possession ou non du capital économique. Mon travail d'artiste investit des espaces fragiles, sentimentaux, des sources délaissées, des mémoires inconscientes, de ce qui est peut-être de l'ordre du non-dit, de l'intertextualité, de l'autofiction.

Plus que par le documentaire, l'Histoire s'écrirait-elle par la fiction ?

Ma dernière pièce sonore, Un risque de confusion, aborde cette relation émancipée que le récit personnel entretient avec l'Histoire. La pièce traite de ma rencontre avec un homme de la mafia russe, originaire du Daghestan (République du Caucase rattachée à la Russie) qui vit à Los Angeles et avec lequel je partage, en russe, des épreuves de vie soviétique. C'est un récit à la première personne qui porte deux voix, des personnages qui livrent leur réalité intime, en abordant des récits issus des périphéries de l'empire, aux conflits, à la violence, au mensonge, à une histoire qui les traverse, dans un contexte américain qui leur est étranger.

Je pense que la fiction est une voie royale pour constituer une mémoire des expériences et même par défaut « de ce qui ne l'a pas engendrée » dans une représentation discontinue des personnages, une distance critique vis-à-vis de l'Histoire. Mon rapport à la fiction est défini par un désir d'évasion,

c'est une échappatoire à toutes les assignations qui me traversent.

Le rapport au verbe, au langage ou au silence a pris une part prépondérante dans ton travail, du fait des idéologies qu'il sous-tend selon les pays de leur prononciation. Dans *Voix publiques*, tu diffuses des textes poétiques dans la ville de Dakar en de nombreuses langues : wolof, français, créole, anglais, russe, arabe... Quelle était l'intention de ce projet ? Dans quelle mesure la voix devient-elle un instrument de subversion ou de résistance ?

Voix Publiques est une œuvre sonore destinée à l'espace public, que j'ai conçue pour promouvoir la littérature poétique panafricaine avec les voix du continent africain et de sa diaspora. Tout un champ de création qui manque de visibilité. C'est important de parler, de dire, de là où l'on se trouve, de composer, de porter sa voix, sa propre expérience d'un texte. Je voulais renouer avec une tradition de diffusion populaire, au cœur des quartiers. Les voix interprètent librement des textes poétiques de Pat Parker, d'Audre Lorde, Sony Labou Tansi, Issa Samb, Tahar Djaout, Kamau Braithwaith, Magloire-Saint-Aude ou Kabelo Duiker. D'auteurs et poétesses contemporains comme Jean-Francois Liefana, Samira Fall, ou Samira Negrouche. Mes partenaires sénégalais et moi-même avons eu la chance de travailler avec les grands artistes du théâtre sénégalais Babacar Mbaye Ndaak, Mamadou Seyba Traore, Anne-Marie d'Oliveira et la jeune génération du



Journal d'un étudiant algérien à Moscou, Vidéo muette, constituée de photographies, 10 min, 2016.

spoken word avec Matador, Faruq ou Mike Ladd. L'installation est dans la continuité du travail de partition texte-interprétation que j'investis depuis plusieurs années. Je m'intéresse à la voix comme un organe entre le corps et la pensée, comme un véritable « espace de conscience » appuyé à la construction d'une émotion. Il s'agissait pour moi de concevoir des enregistrements dans lesquels les interprétations étaient décloisonnées, intergénérationnelles, interprofessionnelles ou amatrices et devaient échapper à toute direction artistique. Nous avons été bouleversés par cette expérience, par la puissance de la littérature et des interprétations, par la façon dont la poésie nous engage et nous révèle au monde. En ce sens, ce projet a été un acte de résistance et naturellement, de subversion.

Dans *Journal d'un étudiant algérien à Moscou*, tu multiplies les registres d'images et télescopes histoire personnelle et grande Histoire. Le montage, les juxtapositions et les collages y apparaissent comme des actes artistiques, voire politiques.

Journal d'un étudiant algérien à Moscou est une œuvre réalisée dans le cadre de l'exposition *Made in Algeria* qui s'est tenue au MUCEM en 2016. Elle utilise un corpus de photographies personnelles. C'est un diaporama qui documente l'expérience de mon père algérien en URSS, dans les années 60. Les photographies, issues de l'album familial sont de divers factures et formats (photographies amateurs, documentaires, artistiques, officielles,

administratives, privées, publiques, portraits, photographies de groupe). Elles témoignent de la possibilité de constituer une iconographie personnelle en porte-à-faux avec l'histoire de la photographie coloniale. *Made in Algeria* était une exposition consacrée à la cartographie coloniale et constituée de pièces uniques qui sortaient pour la première fois des réserves de Versailles, du Centre de Documentation des Armées, grâce au travail acharné des commissaires Zahia Rahmani et Jean-Loup Sarrazin. *Journal d'un étudiant algérien à Moscou*, était une œuvre « contre-champs » qui permettait de raconter une Algérie « hors sol » dans une dimension d'exil, l'itinéraire d'un étudiant algérien à Moscou. Une histoire personnelle, une micro-histoire qui télescope la grande histoire (du Socialisme entre autres), mais aussi l'histoire du médium photographique par l'implication de différents registres d'images et le mélange des sources. Le diaporama travaille avec forme et contenu, avec ce que disent et ne disent pas les photographies. Cette pièce se déploie dans le silence, sans bande sonore, sans orientation par un commentaire ou une narration. Si l'on peut être troublé par un récit sur plusieurs territoires, le spectateur projette en lui ses propres « clichés » de l'imaginaire familial, social et historique. Le montage est à ce titre un acte artistique à part entière, dans sa modalité d'écriture, une écriture qui peut être considérée comme un acte politique.



La dimension politique recouvre finalement celle de l'histoire du médium technique. Pourquoi ?

Ma pratique du collage est intervenue à un moment où j'avais arrêté de filmer. Avec *Aesthetics of the Antrum*, je désirais faire un film avec du papier ou un film de papier. Malgré ma « dissidence » vis-à-vis du cinéma ou de la vidéo, je n'arrêtais pas d'interroger le médium et notamment le plan comme structure narrative. Une narration, plan par plan. Il ne s'agissait pas d'une continuité au sens strict, chaque plan avait une histoire à part entière dans une structure narrative ouverte. Il s'agissait de transposer l'univers du plan dans une publication d'images fixes. J'ai commencé à travailler intuitivement, en noir et blanc, sans jamais pouvoir faire entrer de couleur, comme aux origines du cinéma, quand le travail de montage était en noir et blanc, manuel, et qu'il fallait couper et coller le négatif pour relier un plan à un autre. Les pistes autobiographiques sont ici multiples, reliées à un univers fictif, à l'espace visuel urbain des villes de l'Est, aux blocs d'immeubles, aux compositions d'inspiration constructiviste, images de mondes clos, interzones, à l'indistinction d'une grisaille caractéristique du Rideau de fer.

Ce rapport à la traduction et à l'interprétation est présent dans de nombreuses de tes pièces Lecture, Affects ou encore Un risque de confusion. Peux-tu revenir sur cette idée de partition texte – interprétation que tu évoquais plus haut ?

Le déplacement qu'opère la traduction m'intéresse.

Le décentrement produit par la traduction d'une langue à une autre (notamment des langues « impériales » à celles qui ne le sont pas), permet de changer de point de vue, de pensée, d'élaboration, de sens, cela pose des questions de vocabulaire et de discours. Sans parler de l'impossibilité de la traduction. L'interprétation produit des phénomènes semblables. L'on utilise d'ailleurs le terme interprète pour qualifier le traducteur.

Le dispositif audiovisuel de *Corps à corps - Close combat* (réalisé avec l'artiste sonore Célio Paillard, sur un texte de la philosophe franco-algérienne, Seloua Luste Boulbina) – deux films vidéo construits autour de la pensée de Frantz Fanon en Algérie – aborde cette question de traduction et d'interprétation. Ces deux vidéos forment une œuvre-partition en deux langues. Le couple partition-interprétation permet de penser la création comme une suite de reprises, un enchaînement d'œuvres où chacune s'inspire de la précédente tout en développant son originalité propre, comme « un *reenactment* divergent », comme une opération de traduction qui transforme tout en restant fidèle. La traduction est une « expérience sensible ». L'expérience (et le symptôme) est d'ailleurs ce sur quoi Fanon travaille en psychiatrie avec ses malades algériens, qui ne peuvent être soignés avec des images qui ne leur évoquent rien, parce qu'elles sont dispensées par la psychiatrie coloniale.

Tu agrèges et stratifies les points de vue et les affects, au risque de la confusion, en quoi serait-ce une manière de décoloniser les imaginaires ?

Corps à corps & Close Combat, Vidéo 8 min et vidéo 9 min, français et anglais, 2015 et 2016.

A PRONE MAN INTO A STANDING MAN

L'EFFET PHYSIQUE DE LA COLONIE



Affects, Vidéo constituée de photographies,
22 min, français, sous-titres anglais, 2018.

Dans *Affects*, j'ai demandé à deux artistes d'interpréter littéralement un chapitre de *Peau noire, Masques blancs* de Fanon, qui est non seulement sa thèse, mais aussi un texte académique et fondateur. J'ai réalisé un essai filmique dans lequel, loin de toute direction artistique, sans discussion ou préparation préalables, les deux protagonistes s'emparent du texte en une prise, leurs voix traversées par leurs propres affects et problématiques. La mise en voix fait apparaître une intertextualité portée par les interprètes, l'incorporation de leur propre expérience, de leurs mémoires, deux temporalités distinctes, celle de l'écriture du texte et celle des acteurs. La pièce joue sur cet anachronisme. La conception d'*Affects* a été une véritable expérience de transmission. La voix d'un homme et d'une femme qui rendaient compte de leur subjectivité, de leur propre responsabilité vis-à-vis du texte.

Dans le registre de l'interprétation, tu évoques *Lecture*, la pièce que j'ai réalisée avec ma fille quand elle apprenait à lire. Sa lecture hésitante (d'une plaidoirie de Jacques Vergès pendant la

guerre d'Algérie) donne lieu à une œuvre qui transforme complètement la perception du texte de Vergès tout en lui restant fidèle, à l'instar d'une opération de traduction. Cette pièce donne à voir le texte d'un point de vue totalement différent. Notre ressenti est tel que nous percevons un contenu (de guerre) du point de vue d'un enfant et nous en sommes ébranlés.

Agréger les points de vue et les points d'écoute ou les désagréger d'ailleurs, c'est faire part de la complexité des identités qu'elles soient esthétiques, politiques ou sociales. C'est en effet une façon de contribuer aux processus de décolonisation, lutter contre les préjugés racistes et sexistes.

