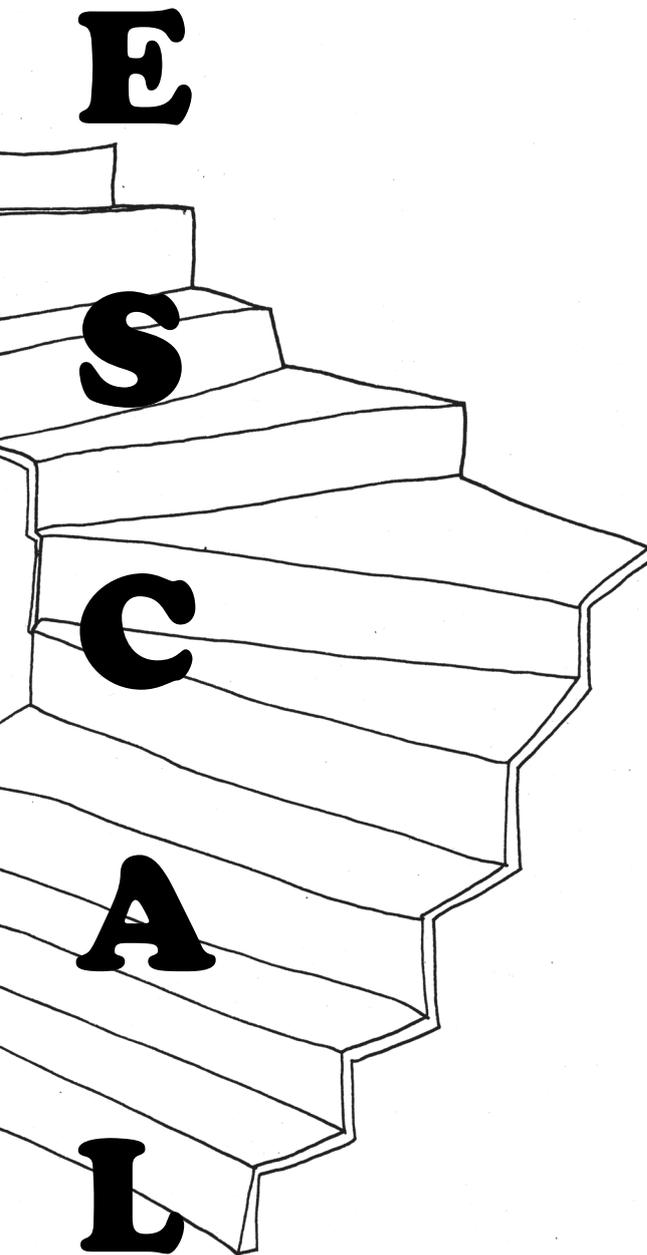


DIANE RIVOIRE  
JULIE SAS  
CAROLINE SCHATTLING VILLEVAL



I

E

R

**ESCALIER est une revue d'artistes relativement semestrielle basée entre Paris et Genève. ESCALIER traite de conversations au sens large et à travers différents protocoles plus ou moins stricts.**

**PRIX LIBRE: merci de payer cette revue à hauteur de vos moyens, comme il vous semblera juste, La totalité de la recette de chaque numéro est reversée équitablement entre les artistes qui y ont participé.**

## DANSE AVEC LES STARS

Johana Blanc

La revue *ESCALIER* emprunte son nom à l'expression « avoir l'esprit d'escalier », utilisée pour désigner une certaine latence dans la répartie, une tendance à ne trouver les mots justes que trop tard, après avoir quitté son interlocuteur·ice. L'escalier y est entendu comme un lieu de passage dans lequel on retrouverait ses mots : c'est ce type d'espace que je souhaite proposer ici.

Ce numéro s'interroge sur la manière de s'adresser à ses idoles. Comment parler *et* admirer, où se positionner, quelle déférence adopter ? De quoi parler ? Les trois autrices invitées en interpellent d'autres, mort·e·s ou bien vivant·e·s, et instaurent avec elle·eux un dialogue qui déconstruit le schéma de l'élève s'adressant au Maître, pour chercher un niveau de discussion plus complexe.

Julie Sas, en faisant se rencontrer deux monuments de la littérature féministe, propose une manière active de lire, d'admirer et de recevoir. Ce texte confirme que la lecture n'a rien de passif et se fait le programme d'une écriture multiple, surprenante, qui déborde son cadre et nous mobilise.

Il y a quelques années, alors à l'orée de sa pratique artistique, Caroline Schattling Villeval a contacté Marnie Weber, dont une rétrospective au Mamco avait eu lieu peu de temps auparavant ; leur conversation est retranscrite ici. Se mêlent dans cet échange un désir de découverte, un plaisir de la rencontre et un souci d'écoute partagés.

Le texte écrit par Diane Rivoire constitue le script d'une de ses performances, qui la met en scène dans une conversation téléphonique avec Roland Barthes. À travers les mots du philosophe, qu'elle manie avec autant de douceur que d'irrévérence, l'artiste trouve une voix personnelle et singulière pour faire son propre *Discours amoureux*.

Enfin, la rubrique *I would prefer not to*, qui propose dans chaque numéro un élément d'une collection de manifestes en négatif, présente une œuvre d'une de mes propres idoles, Adrian Piper.

# LA QUADRATURE DU CERCLE

## PROJET POUR UNE GUÉRILLA LITTÉRAIRE FÉMINISTE

—  
Julie Sas

*So she took out her pen-knife, she did not have a glass pen she did not have a feather from a hen she did not have any ink she had nothing pink, she would just stand on her chair and around and around even if there was a very little sound she would carve on the tree Rose is a Rose is a Rose is a Rose until it went all the way round. Suppose she said it would not go around but she knew it would go around. So she began.*

Gertrude Stein, *The World is round* (1939)

*Il y a quelque part une sirène. Son corps vert est couvert d'écaillés. Son visage est nu. Les dessous de ses bras sont couleur d'incarnat. Quelquefois elle se met à chanter. Elles disent que de son chant on n'entend qu'un O continu. C'est ce qui fait que ce chant évoque pour elles, comme tout ce qui rappelle le O, le zéro ou le cercle, l'anneau vulvaire.*

Monique Wittig, *Les Guérillères* (1969)

*A rose is a rose is a rose.* Apparu pour la première fois dans le poème « Sacred Emily » (*Geography and Plays*, 1922), l'aphorisme devenu célèbre de Gertrude Stein est repris par l'autrice, entre autres occurrences, dans un livre pour enfants intitulé « The World is round » paru en 1939. Ce texte, stylistiquement emblématique de l'œuvre de Stein, présente une forme fragmentée et une écriture radicalement expérimentale faite de jeux de reprises et de répétitions, de diversions narratives, de dérapages syntaxiques. Y figure, à une époque où « le monde était rond et [où] on pouvait tourner tout autour en rond et en rond »<sup>1</sup>, Rose, une petite fille qui inscrit en cercle sur un arbre, à l'aide d'un canif qu'elle polit avec une pierre pour mieux en aiguïser la pointe, la phrase « a rose is a rose is a rose ».

« Tout geste est renversement »<sup>2</sup>, déclarent à deux reprises Elles, personnage collectif désignant les Guérillères, dans un livre éponyme de Monique Wittig (*Les Guérillères*, 1969), à l'ouverture et à la fin de la narration, cerclant un récit lui-même fragmenté, conflictuel, fait de reprises, d'emprunts, de répétitions. Poème épique à l'écriture lacunaire, *Les Guérillères* décrit le soulèvement de Elles contre une entité abstraite dont on devine qu'il s'agit d'un langage oppresseur, et présente une composition en trois parties, dont chacune est délimitée par l'inscription d'un cercle sur une page blanche. Tout geste est renversement, toute révolution est circulaire.

### CENTRE ET CIRCONFÉRENCE (DÉSORDRE)

Les cercles et effets de circularités dans les écritures de Stein et de Wittig ont ceci en commun qu'ils s'inscrivent dans le cadre d'entreprises littéraires féministes dont l'usage radical et expérimental de la langue sert un projet de dépassement du genre – littéraire : l'épopée, le conte ; mais aussi identitaire : critique du masculinisme de la langue et du binarisme de genre. Qu'ils soient graphiques, narratifs ou formels (inscrits, décrits, ou donnant forme au langage), les cercles sont omniprésents dans ces œuvres en tant que force de bascule. Bascule d'un cadre normatif, renversement des assignations arbitraires de la langue, bouleversement des formes d'embranchements du littéraire au politique, ils visent un projet littéralement et tactiquement révolutionnaire.

Si la figure du cercle renvoie, dans son acceptation commune et sur un plan symbolique, à l'harmonie, à la complétude (et pour certains, au genre féminin), elle semble plutôt se référer, dans les œuvres de Stein et de Wittig, à une forme paradoxale, instable et dangereuse. Cercle-scopique, cercle-cible, éclatement, aveuglement, révolution, la figure du cercle ne désigne pas tant la finitude que des processus de déstabilisation, qui recourent une volonté marquée d'affirmer l'inachèvement et le désordre de toute chose – du langage et de l'entreprise littéraire en particulier.

Dans « Quelques remarques sur Les Guérillères » texte issu de l'ouvrage « La pensée straight » (2001), Monique Wittig, qui explicite le processus d'écriture qui l'a amené à la rédaction du livre, décrit les cercles des Guérillères comme des « labyrinthes concentriques » où viendrait se perdre son personnage pluriel. « Peu à peu, explique-t-elle, le cercle se vide de son labyrinthe pour devenir une simple ligne circulaire »<sup>3</sup>. Dans le livre, les cercles servent alors, paradoxalement, de scansions des différentes parties du texte, soit d'éléments graphiques venant organiser le récit. Ambivalence du cercle qui à la fois fait se perdre (des personnages dans processus d'écriture) et structure (le texte final), concentre et divise. Ainsi, la forme stable et achevée du livre est marquée, organisée par son processus chaotique d'écriture. Un tel projet d'incorporation du désordre de l'écriture dans la forme du livre témoigne plus largement d'un rapport contrarié du langage à son référent, mais aussi à sa capacité à produire un sujet, une identité. Le centre est partout, la circonférence nulle part.

### ÉCLATEMENT

À plusieurs égards, les cercles et effets de circularités dans les textes de Stein et de Wittig ne renvoient ainsi pas tant au concentrisme qu'à la déroute, à l'éclatement : éclatement formel du livre, du langage, de la phrase, du sujet de la phrase, mais aussi du sujet tout court, de l'identité.

*A rose is a rose is a rose.* Au-delà de son évident principe formel de répétition ou de reprise, l'aphorisme de Stein engage un jeu sur la prédication, pris dans une logique de circularité contrariée du sens et du sujet. La répétition du prédicat se perd comme un écho. Rose désigne un nom propre, puis un nom commun, et puis ? Cette perte progressive et potentiellement vertigineuse du référent traduit un rapport à la fois conflictuel et renouvelé du langage au réel et semble pointer une défaillance voire l'impossibilité du langage à désigner ce qui est. Ainsi l'apparente tautologie de l'énoncé (A=A) produit paradoxalement l'instabilité du sujet, son ouverture à un champ des possibles. Plus largement, cette instabilité du sujet, qui marque le principal rouage narratif et poétique de l'œuvre de Gertrude Stein (voir en particulier *Autobiographie d'Alice Toklas et Ida*, à propos des stratégies steiniennes de désidentifications et de portraits en négatif), se décline chez l'autrice par l'usage de syntaxes souvent désorganisées et pourtant sur-articulées, qui, par effets de retards, de reprises et de polysémies, font éclater le sens de la phrase et conduisent à une diffraction des identités. Autant de dérapages syntaxiques, de portraits en négatifs, d'irruption par effraction de personnages ou de sujets dans le récit ou dans la phrase qui dessinent abstraitement des cercles dont le centre aurait été perdu.

« Créer des intervalles, trouver la phrase au niveau grammatical, déstabiliser l'ordre convenu du discours »<sup>4</sup>. C'est dans une même logique d'éclatement du langage, du référent et du sujet que s'inscrit le projet de Wittig des *Guérillères*. « Texte parasite », « composé d'éléments complètement hétérogènes, de fragments

de toutes sortes, pris un peu partout, qu'il a fallu faire tenir ensemble »<sup>5</sup>, ce poème épique se présente d'emblée comme une forme centrifuge. Par processus d'appropriation énonciative, l'élément constitutif de ces fragments est un pronom personnel, qui est aussi le personnage pluriel principal de l'épopée : « Elles ». Ici, l'éclatement du langage et du sujet recoupe une stratégie de subversion du pronom personnel et de l'identité de genre. Omniprésent dans le texte, le pronom désigne en effet moins le genre féminin pluriel qu'une entité opaque et englobante, dont l'identité se décline en termes à la fois objectiviste et singulier, au-dessus des catégories de sexe. Ainsi, Elles dispute l'universalité du ils, Elles cherche à « dérober l'universalité du pronom ils »<sup>6</sup> explique Wittig. Éclatement, dispersion ; contre l'universalité, il faut être versatile.

## AVEUGLEMENT

Finalement, ces processus d'éclatement et de diffraction à l'œuvre dans les textes de Stein et de Wittig, tendent à produire une forme d'aveuglement chez le lecteur et organisent le récit autour d'un point aveugle. Le cercle relève ici d'une question optique, oculaire, au caractère paradoxalement cécitaire et éclairant. L'expérience de lecture relève du *jamais-vu* ; les mots deviennent des points aveugles autour desquels s'organise un projet langagier, social et politique *révolutionnaire*. Un brouillage visuel et intelligible qui appelle à lire entre les lignes. Chez Stein comme chez Wittig, le sens émane moins de ce qui est littéralement écrit, que du champ des possibles que ces écrits convoquent – sur les plans formel, sémantique, langagier, mais aussi politique – par jeux de polysémie (rayonnement du sens), stratégies inclusives et mises en conflits. En témoigne notamment l'organisation dialectique des pages dans *Les Guérillères* : le livre tout entier s'articule en effet autour d'un principe de mise en regard des pages de gauche (« pages du texte ») et de celles de droite (« pages de l'histoire »<sup>7</sup>) dont Wittig dit qu'elles se trouvent « en conflit l'une avec l'autre de chaque côté de la pliure »<sup>8</sup>. La diffraction du regard et la fragmentation séquentielle de l'épopée semble indiquer que quelque chose se dessine hors du texte même, dans ses angles morts. Par jeux d'agencements et travail de compositions, ce « quelque chose », ce point aveugle, *cible* finalement les assignations arbitraires de la langue, un langage oppresseur. Monique Wittig comme Gertrude Stein sont conscientes du paradoxe qu'il y a à utiliser le langage, légué par un projet politique de domination, pour transcender et subvertir cette politique. C'est donc en quelque sorte en creux, en hors-champs, que le projet littéraire féministe, dans sa visée politique et sociale, se déploie.

## CIBLE

*Zero in*. En anglais, l'expression désigne l'action de diriger l'attention, de se centrer, de se focaliser sur une chose ou une personne. Elle renvoie à la fois à l'idée de cible (au sens notamment guerrier du terme) et de commencement, de table rase. Cercles-cibles, les circularités langagières et formelles de Stein et Wittig reposent sur un postulat (autant qu'il est un projet) littéralement et politiquement révolutionnaire : pour un subvertir l'ordre, il faut renverser le discours. Pour atteindre la révolution, il faut viser le langage. Cette réinvention passe donc par des formes de désordres (de l'écriture), d'éclatements (du sujet), d'aveuglements (du lecteur) et s'inscrit chez les deux autrices dans un certain traitement de la violence – qui se présente à la fois comme objet et sujet de l'écriture. En effet, de la narration d'une guérilla augmentée d'un « conflit » formel entre les pages du livre des *Guérillères* chez Wittig,

à la dérangeante image d'un canif aiguisé à l'aide d'une pierre servant à inciser l'écorce d'un arbre dans les mains d'une enfant chez Stein, une violence, latente ou explicite, se déploie dans ces écrits. Cette violence, qui s'exprime formellement dans l'usage radicalisé de la langue, se trouve accentuée par l'évocation récurrente de sons (une voix, un chant, comme un souffle ou bien un cri de guerre) ou, au contraire, par l'occurrence de silences – qui sont lourds de sens.

Dans « Composition as explanation », un essai poético-théorique écrit par Gertrude Stein en 1926 qui discute des rapports entre processus d'écriture, perception du temps (notamment générationnelle) et composition, l'autrice évoque l'influence de la Première Guerre mondiale sur le modernisme et sur son écriture en particulier. Dressant un parallèle entre guerre et composition, elle explique : « [...] war is a thing that decides how it is to be done when it is to be done. It is prepared and to that degree it is like academies it is not a thing made by being made it is a thing prepared. Writing and painting and all that, is like that, for those who occupy themselves with it and don't make it as it is made. »<sup>9</sup> Dans un autre texte intitulé « Patriarchal Poetry »<sup>10</sup>, écrit un an plus tard, Stein met la radicalité de son écriture au service d'un projet littéraire qui vise à déstabiliser la pensée lorsque celle-ci recoupe une logique ou une catégorisation patriarcale. C'est donc dans une confrontation directe à deux facteurs de mutisme – la guerre, qui annule tout langage et le patriarcat, qui confisque la langue – que l'entreprise littéraire de Stein s'inscrit consciencieusement. La radicalité de son écriture, et à certains égards, sa virulence, relèvent ainsi d'un « cycle de la violence » dans laquelle est prise le projet littéraire même.

Chez Monique Wittig, la guerre est ouvertement déclarée. A la fois sujet de la narration et rouage d'une transcendance du langage, dans sa dimension genrée en particulier, la violence est le moteur même du livre des *Guérillères*. « Le rythme est tributaire avant tout de la façon dont le texte est fragmenté. Ici, il n'y a pas de fluidité, pas de lien entre les séquences. L'effet recherché est de souffle court, de rapidité, comme dans une bataille, comme quand des pieds nombreux frappent contre le sol. »<sup>11</sup> explique Wittig dans *La pensée Straight*. Le personnage principal du livre, Elles, est décrit par l'autrice comme « colérique » ; Elles « met le monde sans dessus dessous »<sup>12</sup>. Dans un texte intitulé « Le Cheval de Troie », Wittig explicite les liens que peuvent entretenir un projet littéraire radical avec l'entreprise guerrière : « Toute œuvre littéraire importante est, au moment de sa production, comme le cheval de Troie. Toute œuvre ayant une nouvelle forme fonctionne comme une machine de guerre, car son intention et son but sont de démolir les vieilles formes et les règles conventionnelles »<sup>13</sup>. Dans cette *visée*, il faut « porter un coup avec les mots »<sup>14</sup> par le biais de stratégies de *détournements* : « Et pour en revenir à notre cheval, si on veut bâtir une parfaite machine de guerre, on doit se garder de l'illusion que les faits, les actions, les idées peuvent dicter leurs formes directement aux mots. Il faut en passer par un détour, et le choc des mots est produit par leur association, leur disposition, leur arrangement, aussi bien que par chacun d'eux dans son utilisation isolée »<sup>15</sup>. Ce travail de contour et de détour, de cerclage et d'éclatement, à l'œuvre chez Wittig comme chez Stein, vise un projet littéraire radical qui redessine la ligne de partage conventionnelle entre langage et politique. Par là-même ce projet engage de nouvelles formes de représentativités.

*Si les mots servent à brouiller les choses, c'est parce que la bataille sur les mots est indissociable de la bataille sur les choses.*

Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*

## RÉVOLUTIONS

*Elles disent qu'elles ont appris à compter sur leurs propres forces. Elles disent qu'elles savent ce qu'ensemble elles signifient. Elles disent, que celles qui revendiquent un langage nouveau apprennent d'abord la violence. Elles disent, que celles qui veulent transformer le monde s'emparent avant tout des fusils. Elles disent qu'elles partent de zéro. Elles disent que c'est un monde nouveau qui commence.*

Monique Wittig, *Les Guérillères*

Une révolution désigne à la fois le mouvement d'un objet ramené périodiquement au même point autour d'un centre ou d'un axe, ainsi qu'un changement d'envergure intervenant dans une structure politique et sociale qui se produit quand un groupe se révolte contre les autorités et prend le pouvoir.

Le terme, dans son sens politique, est presque galvaudé pour parler de ce que désignent, dans le paysage géopolitique et social actuel, les formes plurielles de soulèvements, de protestations sociales et de redéfinition des identités – qu'elles procèdent d'une organisation structurée ou non, qu'elles fassent usage, ou non, de la violence. L'idéologie néo-libérale, par la *flexibilité* insidieuse qui la caractérise, – laquelle peut se targuer de sans cesse parvenir à tout incorporer à son propre système, dans une conscience pourtant aiguë de ses propres limites – s'est déjà approprié le terme de révolution, comme elle s'est approprié les termes de « crise » ou d'« identité », avec lesquels elle est d'ailleurs souvent associée. Loin de défendre l'idée naïve et vaine qu'un texte peut changer le monde, on peut toutefois supposer qu'à partir de la lecture attentive de textes qui radicalisent ou inventent de nouveaux langages, des textes *révolutionnaires* – ici Stein et Wittig – il est possible de tirer des enseignements quant aux possibilités de (ré)embranchements du littéraire au politique.

Il faut commencer par recommencer. Et recommencer à commencer. « [...] I said to myself this time it will be different and I began. I did not began again I just began »<sup>16</sup>. Dans « Composition as explanation », Gertrude Stein discute de l'importance de l'idée de commencement radical dans son processus d'écriture. La répétition obstinée de ce terme dans le texte redouble comme un écho le sens propre du mot tout en lui conférant une dimension performative sans cesse renouvelée. C'est ainsi à force de table rase, qu'une écriture et qu'une pensée nouvelle émergent. La « tabula rasa » ou « rasum tabulae » désigne la couche de cire qui recouvrait les tablettes servant de support à l'écriture pendant l'Antiquité. Ce qui matériellement semble actif dans la couche de cire désignée – une puissance de ne pas écrire, une écriture dans la passivité – se rejoue dans l'écriture révolutionnaire – qui chaque fois recommence et fait recommencer à zéro, répète jusqu'au point zéro, qui est une puissance de ne pas être, en soi. Puissance de ne pas être qui, lorsqu'elle s'inscrit dans un rapport critique à des normes langagières, politique et sociales, peut s'entendre comme forme de résistance et potentiel créatif.

Si un projet langagier et politique révolutionnaire appelle de nouveaux commencements, il implique ensuite une stratégie d'ouverture et d'incorporation dans la composition, à laquelle doit s'articuler un sens de la distribution. Il faut voler au pouvoir le pouvoir de tout prendre.

« Using everything » est ainsi le deuxième principe directeur de l'écriture chez Stein, d'après l'autrice dans *Composition as explanation*. « This brings us again to composition this the using everything. The using everything brings us to composition and to this com-

position »<sup>17</sup>. Les appropriations et stratégies d'incorporation d'éléments hétérogènes et disparates dans les écritures de Stein, mais aussi de Wittig, en particulier lorsqu'elles concernent la composition, témoignent, au delà d'une logique propre au texte, d'un sens politique de l'altérité et d'un rapport à la distribution, nécessaire au projet révolutionnaire. Dans une note au texte « Composition as explanation » de Stein, publiée dans l'ouvrage « Revolution : a reader », l'autrice Lisa Robertson remarque : « « Using everything can relate to the conduct of living and working where engagements are not formed on the basis of prior classifications. Just as nothing is already beautiful, nothing is already revolutionary. There is not an appropriate or desirable kind of content, there is no already existent revolutionary conduct or vocabulary. Revolution uses everything »<sup>18</sup>. Ainsi, ce principe d'incorporation ne doit pas s'établir sur la base d'à priori. C'est une dynamique propre au projet révolutionnaire que de se saisir des lieux et des formes les plus inattendus, les moins prévisibles, les moins pré-déterminés, non pas dans une recherche d'innovation, mais dans un souci d'ouverture et par le prisme de l'expérience et de l'expérimentation. « There is not a heroism of revolution, there is a distribution »<sup>19</sup> souligne Lisa Robertson.

Ce sens de la distribution, du potentiel, recoupe, dans le projet révolutionnaire, la recherche de formes radicales. « Radical dit racine, c'est-à-dire fait entendre la question du commencement. »<sup>20</sup> fait observer Marie-José Mondzain dans *Confiscation des mots, des images et du temps*, un livre qui cherche à rendre au terme radicalité « sa beauté virulente et son énergie politique ». L'autrice en appelle au courage de former et formuler des ruptures constructives, et à l'imagination créatrice. « Ce qui manque radicalement, dit-elle, c'est la présence d'une vie politique nécessairement fondée par l'énergie transformatrice de la zone vivante et rebelle des images et des mots. »<sup>21</sup>

Ainsi la guérilla littéraire – telle que déployée dans les écritures de Gertrude Stein et de Monique Wittig – se présente comme le champ de bataille sur lequel il est possible d'œuvrer à l'incessante construction et déconstruction du langage, dans une relation critique et transformatrice à son cadre normatif. Elle nous engage redéfinir les termes de notre rapport au politique, à faire l'expérience du potentiel radical de nos limites.

[1] Gertrude Stein, *Le Monde est rond*, Esperluète éditions, 2011, édition bilingue, traduction revue par Anne Attali, p.13

[2] Monique Wittig, *Les Guérillères*, éditions de Minuit, 2019, pp. 7 et 197

[3] Ibid, p. 148

[4] Ibid, p. 146

[5] Ibid, p. 147

[6] Ibid, p. 149

[7] Ibid, p.148

[8] Ibid, p.148

[9] Gertrude Stein, *Composition as explanation*, dans « Revolution : a reader », Lisa Robertson et Matthew Stadler, Paraguay Press & Publication Studio, 2015, p. 134

[10] Gertrude Stein, *Patriarcal Poetry*, [https://monoskop.org/media/text/stein\_complete\_writings/#y345], consulté le 27/11/2019

[11] Op. cit., p. 149

[12] Ibid, p. 151

[13] Monique Wittig, « Le cheval de Troie », dans *La pensée Straight*, Op. Cit., p. 124

[14] Ibid, 127

[15] Ibid, 127

[16] Op. cit., p.140

[17] Ibid, p. 140

[18] Ibid, p.140

[19] Ibid, p. 145

[20] Marie-José Mondzain, *Confiscation des mots, des images et du temps*, éditions Les Liens qui Libèrent, 2019, p.71

[21] Ibid, p. 63

# MARNIE WEBER

Caroline Schattling Villeval

Talking about esprit d'Exalier,  
this interview was first transcribed  
from english to french. I have  
decided to present it here in english  
so that Glennie can also read it.  
This double translation may have  
slightly modified our exact words.

I hope she will like it!

warmly

Caroline

**CAROLINE SCHATTLING VILLEVAL:** I'm writing an essay. Private is political.

**MARNIE WEBER:** That's right.

**CSV:** You're working with spaces outside of society; in the nature or in places that have been occupied by man, but which are now abandoned. This at a time when you're addressing concerns on the man's own feelings. Can you talk to me a little more of this separation?

**MW:** Yes, I work with emotions that are fundamental to human. Pain, joy, sadness. I try to reach out to what's out there between these emotions. I've always thought that in life when we overcome a strong experience, things are never black or white, they always combine. By taking away my stories a political or social environment, or anything else that is announced in the news, I am establishing my own world in an external universe to these issues. Fiction then represents the society as a whole, external to any notion of temporality. In a sense, I imagine that the very fact of extracting a discourse to its environment is already a political gesture. It is as if the characters I create live in a cave. That's how it's possible to talk about universal truth, about the problems that affect people all over the world. I'm trying to... to set up this kind of weird moment where people can feel a form of sensitivity, a discomfort that accompanies them into my work. In my work, we are experimenting with a range of feelings, that's what makes it very theatrical. You can feel like they're on a stage and that the actors are frozen in time.

**CSV:** You have removed man from all time frame, keeping only the essence of human feelings.

**MW:** Yes, that's what I'm trying to do. I try not to have temporality. I'm combining periods. Since I grew up in the 60s, there's probably something about that in my work, and in the 70s, there was a lot of theatrical rock, the music has arrived... And here we are! I think it's important to talk about the meaning of nostalgia. It's a kind of false nostalgia, I'm creating a world that once existed, my inner world. The nostalgia is important because it is, in a sense, false. It allows the existence of a simpler temporality. (...) This kind of distorted nostalgia is, in my eyes, humorous.

**CSV:** I read that you said there was in the 70s a cruel lack of women on the music scene. I read this encouraged you to get up on stage and make music. In your work, you take away the man's place as the dominant to put him back on that stage, metamorphosed into a pig, as a bear or a clown. Can this gesture be said to be utopian and nostalgic?

**MW:** Yes, it is also a political positioning, because in the in the art world it is man who dominates by his number in exhibitions, museum exhibits and galleries. In a way, removing it from the art world is political. It is also a strong feminist positioning. Women were able to create their own world, their own coven. At the moment I'm working a lot on the image of witches. Witches create a mysterious world where they pass on their knowledge to mask young girls dressed in pajamas.

**CSV:** We sometimes see the image of the witch as something negative. It's a word we may have attributed to women as a sign of strangeness or rejection.

**MW:** The image of the witch is changing. For me it's a connotation very positive. I think that the negative aspect that is attributed to it is purely masculine because the man fears the witch. Even in the situation of current policy, men who have sexually harassed these young women (the Weinstein case), define this case as a witch hunt of which they are the victims. They are thus taking over an evil that was initially exclusively female and take advantage of it. It's interesting because the term has been re-injected in common parlance. I love the mysterious power that witches have. In women's history, they were the artists, the healers who were killed and tortured for being witches. Basically, it is every woman who wasn't servile who was called witch.

**CSV:** You started your career making very short videos that you were shooting in the wilderness with very little means. Your work has grown a lot since then, to the point of giving birth to a feature film, *The Night of Forevermore* in 2015. You started to add more and more detail to your work. Did this evolution makes it be in line with technological progress or can it be done in a way that attributes this change to a growing need for precision to affirm the world you created?

**MW:** I think my vision has evolved. I felt more in control of different things. I've evolved as director; I felt more and more like a director, confident with large groups of people and costumes. I was able to take charge of a lot more things than I couldn't have done with the confidence I had in myself at the beginning of my career. But I feel that now that I've reached the point where I wanted to take my work to, I want to come back to where I started. My next video will only be composed as a self-portrait of me and myself. I'm going to the perfect opposite now. It would be a nice challenge than to stage only myself and a few other... Characters. Maybe I'll play these other characters myself, I'm not really sure yet. But it's interesting to see how things have grown. I guess it was also about of a challenge I set myself, I wanted to see if I was capable of directing a film, keeping a narrative and maintaining

control over the project in its entirety. It was a nice challenge because I wanted to give this film contemporary artistic properties while allowing people to follow a story.

**CSV:** The film has been shown in various film festivals?

**MW:** Not so much. I've applied to different festivals, but they did not retain the project. I'm not sure why, maybe it was getting too close to the art world. I'm working on another project now, it's called *The Red Moon*. As I have done all the soundtrack of the film, I'm working on the limited edition of 200 recordings. A different collage will be applied on each cover of a record.

**CSV:** Do you still give gigs with the Spirit Girls?

**MW:** No, I had to pay the musicians and it all ended up being very expensive. Now I'm only playing with the noise band F for Ache. A concert in a gallery is planned in a few weeks. It's a collaboration, we're having fun, we make videos and wear costumes. But I don't associate so much this project to my artistic career. It's something fun I do with people. Maybe someday I'll come back to something more solitary. By the way, I gave a performance at the closing ceremony of my exhibition *Chapel of the Moon* in 2016 at the Gavlak Gallery in Los Angeles. Lots of birds would appear and shake the trees. I'm thinking of doing this kind of representation at future exhibitions. I have no exhibition planned soon, it's good because I needed time to develop all these new projects.

**CSV:** Yes, it's like you're at the top of the mountain and you had to decide which path to take.

**MW:** It's important to take time to think. I've noticed that when I had too many deadlines to meet, I end up doing things I've done in the past, just because of the pressure. I think the only way to get to the bottom of it is the time. The collages I'm doing right now are different from the old.

**CSV:** Does the name Luna Crimson in *The Night of Forevermore* comes from the King Crimson band?

**MW:** It's a tribute to King Crimson because I really like that group. I mention it in *Red Moon*. Baba Muthra has a hold about her daughter becoming a woman. There's in the title *Red Moon* of blood, something like menstruation. The mother is crazy, and she doesn't know how to treat her daughter who dreams of fulfillment and seeks escape. Everything seems amplified to her. A very melodramatic situation occurs when the girl writes to the devil in the final monologue. I have liked a lot to write these lyrics. It touches on my own experience. My daughter, Colette, is now 18 years old. She'll probably leave home this summer, it was my way of paying tribute to her. Baba Muthra is a deranged narcissist. I guess that relates a lot of the relationship I had with my mother. She wasn't prepared for my departure from home, so my departure has been transformed into a big fight. My parents wanted me to stay in the house while going to college. I wanted to leave. My mother was mentally unbalanced. I think I've been accumulating a lot of pent-up emotions and I'm trying today to give the exact opposite to my daughter. I keep telling her to go back to the East Coast. « Don't stay in California, you have to go study... To do your own experiments! » (laughs). It's been a nice turn of events. I ended up playing a character that is inspired by my mother. Colette ended up representing me as a young woman. My brother immediately recognized the figure of our mother when he saw the movie. I had intentionally gone to all of this but like in a dream it is only once the film was finished that I was actually able to interpret the things. That's why I love movies, they're

like dreams and let the subconscious express itself. The story finally lets Luna Crimson leave her home; like me in the real life when I had to flee my home in a very violent way when I was only 18. But I was able to repair the wounds caused by this separation in a matter of months. Luna Crimson's escape illustrates and is largely inspired by this situation. It is of a universal experience. While I was shooting the film, a girl who lived on the farm property and interpreted the role of the rabbit came to me, she told me it was her story... She too sought to flee this farm, in vain.

**CSV:** I've read that people say you work in the logic of Do It Yourself (DIY). I find it hard to imagine the truth of this statement. Your work requires a lot of technique and know-how. Do you work in a rather intuitive way or, on the contrary, is there any an important amount of preparatory time prior to production?

**MW:** The DIY in the United States goes in reaction to people who have a technical team, which employs people to carry out things in their place. *The Night of Forevermore* began with the twenty-one costumes made to the actor's order Jack Black at the Supreme Comedy and Music Festival. I had to make these costumes with the sole help of one person... Who knew how to sew. We started on the basis of a simple design. The monsters had to be big because there would be a lot of people at the festival. I knew the monsters should wear helmets for the same reason. After seeing how I could hang heads on helmets, it took me to add shoulders, otherwise it looked like nothing. I bought bits of foam to hang them on helmets and in to make shoulders. Then I realized that if someone came into walk on the cloak that monsters wear, the person in disguise could be seriously injured because her neck would not be strong enough to hold the shock. (...) I was finally able to make those monsters and that's when I thought they'd make a really good movie scene. They looked like priests or Freemasons with their long capes. I wanted the whole thing to look like the movie *The Wizard of Oz* (1939), that one can enter a scene that is a new reality, a new world, the ranch. I first made the first scene thinking I'd get it out there and collect enough money to produce the rest of the film. Well, I was wrong. People don't invest their money so easily in movie production. It finally took me a few years to raise the money for the production of *The Night of Forevermore*. It's not totally of a DIY, because I did have to pay some professionals for the making of the film. I sometimes exchanged collages against their services. But I think that in the United States DIY is going to be especially against people who only work with professionals.

**CSV:** Your first performance, *Of Caryatids, Of Rat, Of Marnie...* (1987), is the only one where you are seen without a mask or disguise. You say that you felt uncomfortable when you weren't hiding behind another identity. In your work you talk about yourself but by transposing the events in a new universe, which you created. The world that you created, does it act as a mask itself?

**MW:** That's a very interesting question! I had never thought about it. It's a good observation. Yes, I guess it's for this the reason I hide behind fiction. I'm reading a book that parallels Charlotte Brontë's life and her book *Jane Eyre* (1847). She had to go through fiction to tell about events in her life. By hiding behind fiction, I can make them more extreme and more complex, and I can make them more exaggerate. This is the case of the witch who represents my mother, the figure has been totally exaggerated, that's how I can make the funnier and more entertaining things. People don't like to call their work entertaining! We extract the art of

# ALLÔ ROLAND

Diane Rivoire

entertainment. I, for one, like to keep close to it. In this way, I can also allow me a darker, more heartbreaking tone. People don't want necessarily to talk about the dark periods in their lives, but that's what I'm trying to do. It seems normal in the workplace.

**CSV:** How do you feel about the art scene as a woman?

**MW:** There are two aspects; being an artist, with which I feel very comfortable, it's my world, and there's the other aspect, of having to represent ones work on the art market, which is much more complicated. Much of this system is dominated by men. It takes time and things change, but I think that this is due to the money invested in the art world and also in the film industry. Men are more likely to invest their money in projects carried out by other men. It is very difficult for women to receive funding to make films. I believe that collectors often feel more likely to be able to collect works of art made by men because they trust them more. This is something that needs to be monitored and addressed. I personally don't care so much about sales and structures of power because I'm focused on my world, although I would appreciate to receive more financial assistance from this system. I'm still moving forward, I've had the chance to do a lot of exhibitions, to sell a lot of works, but sometimes it becomes frustrating; when a museum organizes a group exhibition, and that my work fits perfectly with the theme addressed but I'm being left out, it's frustrating. My work doesn't fit into any popular or particular genre. Conceptual fiction is also a restricted field for men, but that's a different discussion altogether; narrative fiction and conceptual work based on fiction is a small category in the field of art. I'm recognized in there, but if recognition of success is through publication in all the art magazines and the invitation to participate in all contemporary art fairs, then we move on to another category.

**CSV:** During my research I was surprised not to find more books about your work.

**MW:** If I had to pick one thing that was the most discouraging in my career is the fact that I don't have a nice catalog. There's the one in Grenoble, but you can't find it anymore.

**CSV:** Yes, I have it!

**MW:** Wow! It's beautiful! But it is not distributed anymore...

**CSV:** Yes, I ordered it on the Presses du Réel website, they have quite nice books and catalogs.

**MW:** Thank God! I haven't totally given up on the idea of having a catalog. I am still relatively young, and I therefore keep hope. It's one of my goals that I'm sending to the universe. There are objectives that you can achieve yourself and others that are to order of the mysteries of the universe, we must propel them outwards and waiting for someone to help you. The catalog project is therefore some of the ones I need help with!

**CSV:** I'd like to write something about you.

C'est la fin du mois de juillet, le soleil est plein, chaud. Le corps couvert de crème d'été.

Le maillot de bain encore humide.

Je savoure la légèreté des sensations roulant sur mon corps. Calme.

Et puis soudain je pense à lui. Je pense à nous. À ce que nous étions.

À l'amour que je lui porte encore et malgré tout. Je réalise que je suis seule. Seule, seule, seule et que le souvenir de ses bras autour de moi crée un vide incommensurable.

Sous le parasol à rayures blanches et bleues, je murmure ton prénom, je te sens tout près, j'empoigne le sable brûlant pour mieux sentir le grain de ta peau. Le téléphone sonne et m'extrait de mes pensées. Sur l'écran, l'indicatif est celui de Roland, Roland Barthes. Une joie tapisse directement toute ma chair, le tissu de mes muscles se pose et j'ai le sourire jusqu'aux oreilles. Au bout du fil il y a le grain de sa voix pleine de séduction, d'une gravité intelligente. Je décroche.

Roland Barthes : « Allô, Diane ? C'est Roland. Comment vas-tu ? Je m'inquiète de ne plus avoir de tes nouvelles, où es-tu ? »

J'éprouve continûment une jouissance individuelle en l'écoutant. Absorbée par ses simples mots, je cherche les miens en dessinant des lignes invisibles sur le coude de mon bras. Comme une petite fille, je suis honteuse de ma bêtise, j'aurais dû l'appeler depuis des mois... J'hésite et puis avoue : « Je suis dans le sud ouest... Je suis dans la maison familiale. Je suis partie après ma rupture. Tu te souviens de ce mec que je fréquentais ? Un grand brun, les yeux bruns, un poil gras ? Artiste, peintre... ? Bref, un amour passion. Sans importance. Et toi Roland ? »

Il me coupe et ajoute : « Tu sais, l'amour, l'amour passion donne lieu à une très grande quantité de productions littéraires et artistiques, à des œuvres, à des romans, à des films, à des chansons. Mais je dirais que malgré tout il y a une solitude de l'amour passion. C'est peut être un thème qui vient entre nous d'ailleurs... »

Je souris en lui répondant « Oui on est seul, et l'amour passion n'est certainement plus à la mode Roland. Un thème populaire, plus à la mode. C'est une teinture de culture intellectuelle que tu racontes mieux que personne. *Fragment d'un Discours amoureux*, c'est ce sur quoi je m'appuie quand je souffre trop... »

J'entends son sourire sur le téléphone : « Tu sais, à cause de la douleur on s'appuie sur le langage, une théorie qui nous aide, qui nous prend en charge et aujourd'hui on ne trouve rien. Par contre on peut toujours chercher la perversion et la sexualité pour se comprendre et s'affirmer. »

J'acquiesce : « Oui, ce qui apparaît comme obscène dans le discours amoureux ça n'est pas la sexualité, c'est la sentimentalité. »

Il poursuit, élané : « C'est ça ! Il y a une espèce de renversement, et je prétends que maintenant nous, amoureux, rencontrons beaucoup de difficulté à vaincre l'espèce de tabou de la sentimentalité. Alors que le tabou de la sexualité est largement transgressé. » Je remarque : « On est un peu con quand on est amoureux, non ? »

Il inspire et répond : « Oui, un peu. C'est ce que le monde croit. Le monde attribue deux qualités ou plutôt deux mauvaises qualités. La première c'est

souvent d'être bête, effectivement. Il y a une bêtise de l'amoureux, que lui même ressent, et il y a aussi une folie de l'amoureux, alors ça, les dictons populaires le disent abondamment. Seulement, c'est une folie sage. C'est une folie qui n'a pas la gloire de la grande folie transgressive. »

Je fais oui de la tête et ajoute : « C'est ça, une folie du discours amoureux aujourd'hui d'une extrême solitude... On est des milliers à en parler, mais on est soutenu par personne. Abandonné du langage. Ignoré ou déprécié, moqué... Coupé du pouvoir, mais aussi de ces mécanismes que sont les sciences, les savoirs, les arts. Ton discours est de la sorte entraîné par sa propre force, dans la dérive de l'inactuel... »

Il affirme et conclut : « Oui, un discours comme déporté hors de toute grégarité. Ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigü soit-il, d'une affirmation. »

*Je l'écoute - des phrases parfaites à la fois unitaires et divisées, phrases d'amour s'il en fut - et je constate une fois de plus combien il est difficile de parler de ce qu'on aime.*

*Que dire de ce qu'on aime sinon le répéter sans fin ?*

*Je fixe la surface de l'océan. Il ne se passe rien. Je suis sur le point de me débarrasser de lui, de cet amour passion, du moins c'est ce que je crois. Parce qu'à la moindre blessure j'ai envie de me suicider. Le suicide amoureux c'est une idée facile. Comme un piège. Mais je ne veux pas te saisir. Je veux désirer. Je veux aimer absolument.*

Roland me sort de mes pensées : Diane... ? Tu es là... ?

Je pense trop et je parle trop. Je veux l'écouter :

« Oui je suis là... Excuse-moi. Où en étions-nous ? Parle moi de toi ! De tes projets, que fait-tu en ce moment ? Toujours à Paris ? Je me réjouis de te voir ! Tu seras là dans un mois ? Dis moi tout, je veux tout savoir ! »

*Il m'est rentré dedans, j'ai perdu l'équilibre, voilà tout. Je crois que la personne faite pour nous n'existe pas. Seule. Un point c'est tout. Mon amour passion. J'ai envie de choses extrêmes depuis toi, et je suis sage. Merde.*

Roland parle depuis trente secondes, je commence à l'écouter : « ... Paris, je sors d'un dîner rue des Blancs-Manteaux, là je suis rue de Bièvre pour être exact. Ma mère est morte il y a peu de temps, et plus j'avance, plus j'ai le sentiment que la littérature compte de moins en moins... Tu sais je donne cours au Collège de France, un cours intitulé *La préparation du roman*. Un étudiant m'a dit que *Fragments d'un discours amoureux*, c'est la bible des moins de vingt-cinq ans...

Souvent, j'ai la tête ailleurs. Je presse le pas sans rien percevoir de l'environnement extérieur, moi qui suis pourtant un observateur né, dont le métier consiste à observer et analyser, moi qui ai passé toute ma vie entière à traquer tous les signes. Je ne vois véritablement ni les arbres, ni les trottoirs, ni les vitrines, ni les voitures du boulevard Saint-Germain que je connais par coeur. Je ne suis plus au Japon. Je ne sens pas la morsure du froid. J'entends à peine les bruits de la rue. C'est un peu comme l'*Allégorie de la caverne* à l'envers : le monde des idées dans lequel je me suis enfermé obscurcit ma perception du monde sensible. Autour de moi, je ne vois que des ombres. »

Il marque une pause et reprend : « Dis-moi j'ai entendu dire que tu es en train d'écrire à propos de Chris Kraus et de son livre *I Love Dick*, c'est bien ça ? Que tu lui voues un amour fou et que tu souhaites lui rendre une sorte d'hommage ? »

*Je le vois dans ma tête, plongé dans ses pensées, absorbé par des névroses obsessionnelles : l'envie de changer le monde. Je me plais à penser qu'on se ressemble un peu.*

Touchée par ces mots je lui réponds : « Je te vois dans la rue, comme Einstein couverts de pensées révolutionnaires, marcher le pas droit et élané et le regard distrait, c'est une belle image... Et oui, je voue un amour fou, comme tu l'as dit à Chris Kraus, son livre a changé un pan de ma vie, je meurs de désir pour elle et je souhaite... »

*Un bruit violent retentit dans mon oreille, un bruit d'automobile et le cri sourd de Roland au bout du fil.*

*Je fixe la surface de l'océan. Il ne se passe rien.*

Les éléments ci-dessus sont tirés de : Binet Laurent, *La Septième fonction du langage*, Éditions Grasset & Fasquelle, 2015 ; Scott Ann, *Héroïne*, Éditions Flammarion, 2015 ; Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, 1977 ; Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973 ; Barthes Roland, *Le grain de la voix*, Points, 1999 ; Cazenave Jean, Leridon Jean Luc, Pivot Bernard, *La dernière apostrophe : Barthes Roland sur ses Fragments d'un discours amoureux*, Archives INA, 1977 ; et de moi-même.

## I WOULD PREFER NOT TO

—  
Adrian Piper

Power is bad for the lining of the stomach. Financial success causes overweight and heart trouble. Art-world parties are bad for the liver. Galleries cause headaches and blood-sugar attacks. Dealers cause dislocation of the jaw. Critical reviews cause digestive upsets and emphysema. Competition between fellow artists for any of the above is a known carcinogen.

Adrian Piper, "A Political Statement" (1973), first published in *Art-Rite 6*, summer 1974, reprinted in : Adrian Piper *Out of Order, Out of Sight*, Volume II : Selected Writings in Art Criticism 1967-1992, (Cambridge, Mass. : MIT Press 1996), p.29  
© Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin.

**ESCALIER est conçue par Johana Blanc et mise en forme par Anaïs Bloch. Ce numéro est imprimé grâce aux imprimantes en libre-service de la HEAD à Genève et sur du papier offert par Céline Aernoudt. L'image en couverture est dessinée par Johana Blanc. Les boîtes de distribution sont réalisées par l'atelier d'ébénisterie LES FORMES à Montreuil.**

**FB/IG : @revue.escalier  
revue.escalier@outlook.com**

