

Sur quoi opère l'art

Entretien avec Franck Leibovici

par Cristelle Terroni

Dans cet entretien, Franck Leibovici revient sur son processus créatif. Le travail de l'artiste ne consiste pas tant, selon lui, à créer des œuvres d'art *ex nihilo* pour le monde de l'art qu'à proposer de nouveaux outils pour opérer sur d'autres disciplines et en révéler les modes de fonctionnement.

Franck Leibovici est artiste et poète. Il a publié notamment : *quelques storyboards*, ubuweb, 2003) ; *9+*, ubuweb, 2005 ; *portraits chinois*, Al Dante, 2007 ; *des documents poétiques*, Al Dante, 2007 ; *lettres de jérusalem Spam*, 2012 ; *(des formes de vie) - une écologie des pratiques artistiques*, Laboratoires d'Aubervilliers / Questions Théoriques, 2012 ; *filibuster ! Jeu de Paume*, 2013. Il a préfacé en anglais l'ouvrage *Thinking Together. An E-Mail Exchange and All That Jazz* d'Howard Becker et Robert Faulkner, USC Annenberg Press, 2013.

La Vie des idées : Quelle est la nature de ta production artistique ?

Franck Leibovici : La production artistique qui m'intéresse prend souvent la forme d'une recherche : elle demande du temps et on ne connaît pas à l'avance le format ou le médium qu'il va falloir emprunter. Cela dépendra, en effet, des matériaux et du traitement que les matériaux vont appeler. Une des choses qui m'intéresse dans les sciences sociales, c'est que les formes de savoirs qu'elles produisent dépendent en partie des instruments qu'elles utilisent : ce qu'on appellerait leurs systèmes de notation et, avec ces systèmes de notation, les collectifs qu'elles mobilisent. Une fois que j'ai dit ça j'ai à peu près tout dit sur mon travail. Je cherche à traiter des questions qui m'intéressent en essayant de trouver, quitte à l'inventer, le système de notation qui sera le plus adéquat pour produire des nouvelles représentations de ces matériaux et à constituer en conséquence le collectif qui va avec. Il m'arrive d'aller chercher des façons de noter aussi bien du côté de l'art, par exemple en musique ou en danse, que du côté de la recherche, par exemple avec l'analyse conversationnelle ou les data visualisations.

Cela ne signifie absolument pas que je cherche à abolir les barrières disciplinaires. En effet, si on considère qu'une forme de savoir est liée aux instruments qu'elle utilise, parler d'abolition voudrait dire pour moi un retour à une conception où le savoir existerait sans instrument, comme flottant sur son petit nuage. Il est vrai en revanche que j'essaie de voir si d'autres usages de ces instruments sont possibles en les appliquant à des domaines *a priori* aberrants ou en les

utilisant à des échelles pour lesquelles ils n'ont pas été prévus. À l'aide de ces usages un peu hétérodoxes de ces instruments, j'essaie de voir quelles formes de savoirs ils produisent et si cette forme de savoir est intéressante et utile.

Si je joue avec ces systèmes de notation j'essaie néanmoins de ne pas abîmer ces instruments, c'est-à-dire de faire en sorte que l'usage que j'en ai, aussi aberrant soit-il, demeure acceptable, bon gré mal gré, par les usagers premiers. L'usage que j'en propose « oblige », dans tous les sens du terme, les usagers premiers. C'est pour cette raison que je fais souvent des collaborations avec des praticiens de différentes disciplines : Howard Becker pour la sociologie, Yaël Kreplak pour l'analyse conversationnelle, l'archéologue Matt Egworth qui fait partie de l'*Anthropocene Working Group*, Julien Seroussi en droit international pénal.

Pour prendre des exemples en vrac nous nous posons les questions suivantes : en quoi est-ce utile ou intéressant de publier une correspondance électronique entre deux chercheurs ? En quoi cela peut-il aider à comprendre la forme de vie d'une enquête en sociologie ? En quoi transcrire, avec la notation de l'analyse conversationnelle, huit heures de conversation - quand l'usage est plutôt de transcrire deux à trois minutes - va-t-il aider à révéler un mode d'existence de l'œuvre d'art ? Pourquoi sélectionner tous les passages qui sont considérés comme résiduels dans les transcriptions de témoignages de crimes de guerre ? En quoi manipuler les éléments de preuve avec du stabilo, grâce à des techniques de surlignage, peut-il produire des représentations inattendues des conflits ? L'horizon n'est donc pas tellement de produire de l'art pour le monde de l'art mais d'inventer des outils qui viendraient généalogiquement d'autres disciplines et, après un détour par l'art, de les renvoyer.

La Vie des idées : Qu'est-ce que « l'écologie de l'œuvre » ?

Franck Leibovici : J'ai travaillé sur la question de l'écologie de l'œuvre pour essayer de comprendre ce que l'on pouvait entendre par action d'une œuvre d'art, c'est-à-dire pour trouver un troisième terme entre l'art pour l'art façon années 2000, coupé du monde, et l'art engagé activiste à la manière des années 1970. En effet, la critique institutionnelle qui opposerait l'artiste avec un grand A à l'institution avec un grand I ne fonctionne plus aujourd'hui : il y a de l'institution partout et qui est distribuée en nous-mêmes. Vouloir retourner à un état de nature pré-institutionnel ne me semble pas très convaincant si l'on veut penser l'art comme une activité publique. Selon moi se retrancher de l'institution rabattrait l'art vers une activité privée.

Ainsi, si l'on parvient à changer le contenu de la définition de « œuvre d'art » ou du mot « poésie », grâce à de nouveaux instruments et de nouveaux collectifs, on a alors des chances de produire un effet et d'avoir des conséquences sur l'institution. Cela est valable pour le monde de l'art mais aussi pour d'autres mondes : le monde du droit, de la science, le monde quotidien. Chaque fois que l'on peut repérer des opérations d'écriture qui ne s'affichent pas comme telles, on peut être sûr qu'il y a derrière une opération avec des enjeux de pouvoir. Par conséquent, si un poète, un artiste, ou qui que ce soit, y met son nez en travaillant sur ces opérations d'écriture - en se demandant comment cela s'est produit, comment cela circule, quel public cela produit - on peut alors agir sur la machinerie institutionnelle.

Mon terrain de travail actuel est la Cour pénale internationale de La Haye. On y traite des documents qui sont produits en amont : des dépositions, des vidéos, des photos. On y produit

aussi des nouveaux documents : des transcriptions, des témoignages, des enregistrements audio de procès. Cette production se fait avec des opérations d'écriture qui sont en partie réglées par le droit et en partie inventées sur le moment. Le droit international pénal est en effet tout jeune et laisse donc une grande marge de liberté. C'était exactement la même chose lorsque je travaillais sur les groupes terroristes au Proche et au Moyen Orient : ils produisaient des vidéos, des mp3, ils publiaient des communiqués, des magazines, des livres, ils investissaient des forums internet.

La Vie des idées : Qu'est-ce que la poésie forensique ?

Franck Leibovici : Faire de la poésie forensique, que l'on pourrait aussi appeler poésie documentaire, consiste à arriver à rendre compte d'une situation non pas à partir d'énoncés qui se voudraient vrais sur la situation, mais à partir des documents et des artefacts qu'elle produit afin de voir ce que ces documents et artefacts produisent écologiquement. Un document n'est pas un support sur lequel viendrait se déposer de l'information, comme du pollen viendrait se déposer sur une feuille de papier exposée au vent. En effet, un document est plutôt pour moi une partition, c'est-à-dire une série d'instructions, qui permettent un certain type d'action : un passeport permet de passer une frontière, une carte d'invalidité d'avoir une place dans le bus, un ticket de cinéma de voir un film. La question que l'on pose à un document n'est donc pas : « qu'est-ce que cela signifie ? » - question que l'on pose à un texte – mais plutôt : « qu'est-ce qu'il permet ou empêche de faire ? » C'est une façon de relier écriture et action, non pas tant sous la forme d'un art engagé dont le thème serait politique, mais plutôt dans le sens où des retranscriptions permettent de reconnecter des éléments disparates : institutions, champs du savoir, expériences. Cette reconnexion rend possible des gestes qui étaient empêchés jusqu'alors.

Cela nous donne une conception de l'écriture très particulière : écrire, ce n'est plus du tout produire des énoncés mais c'est essayer de reprendre plus généralement toute la chaîne de l'opération d'écriture de l'amont à l'aval. Dans toutes ces opérations d'écriture produire des énoncés singuliers n'est qu'un moment parmi d'autres. Par exemple, mettre en partition des chansons et des musiques de propagande djihadiste pour les rendre transportables et étudiables afin d'écrire l'histoire d'un conflit depuis les poèmes qui sont produits ; convertir en .doc des archives scannées du Sénat américain de *filibusters*, qui étaient en .jpeg, pour pouvoir les rendre manipulables ; mettre en partition chorégraphique des vidéos de milices qui s'entraînent ; republier des minutes de procès pour en faire ressortir une dimension anthropologique. Toutes ces opérations de conversion, de transcription, de republication, permettent de montrer le fonctionnement du document, relèvent de l'écriture et sont donc bien pour moi du ressort de la poésie.

La Vie des idées : Qu'est-ce que ta production artistique rend visible ?

Franck Leibovici : Ce n'est pas rendre visible dans le sens de révéler des scoops car je ne travaille jamais sur la question du secret. Ce n'est pas non plus rendre visible comme une opération reliée à une forme de mysticisme. C'est une opération qui est en partie politique. Tout n'est pas destiné à être rendu visible : rester caché peut en effet permettre d'être préservé. Il faut donc savoir choisir ce que l'on rend visible. C'est un moyen de dire : « voici toutes les cartes dont on dispose dans notre répertoire ». En effet, on en utilise qu'une toute petite partie.

Pourquoi ne pas étendre nos moyens d'actions ? Tout est déjà là sur la table mais hors-jeu, ou bien la table n'est pas assez grande, ou bien il faut changer le mobilier, refaire les meubles.

Quand je fais quelque chose qui ressemble à une exposition - que ce soit sur les manuels de formation terroriste, sur les conversations ordinaires, sur les documents Wikileaks, ou sur les régimes de preuve de la Cour pénale internationale - ce n'est pas tant pour exposer des artefacts comme des archives que pour offrir aux visiteurs une sorte de parcours d'entraînement par lequel il va pouvoir se rendre sensible à un certain type de vision professionnelle : une vision équipée par des pratiques, des instruments, des systèmes de notation. Cela paraît abstrait mais en réalité cela se fait très en douceur : en suivant l'exposition on finit par intégrer de façon quasi naturelle cette manière de voir. C'est cela que j'appelle rendre visible : ce n'est pas tant pointer du doigt des archives ou des objets et de dire « Regardez », que de mettre en place des situations qui font que les visiteurs ou les lecteurs vont pouvoir à leur tour intégrer cette façon de voir, ou de saisir, qui ne leur était pas du tout naturelle au début. C'est faire fonctionner cette masse documentaire, ou cet ensemble d'artefacts, un peu comme des *triggers*, des déclencheurs d'exercices, au sens gymnastique, avec l'idée que voir est d'abord une question d'entraînement.

La Vie des idées : Comment en es-tu venu à créer « un mini-opéra pour non musiciens » ?

Franck Leibovici : Il s'agit toujours de la question des systèmes de notation. C'est même ce projet qui a donné naissance à cette question chez moi. Après la publication en 2007 des portraits chinois - une sorte de promenade ou d'enquête à travers les sites de production documentaire des groupuscules terroristes -, je me suis aperçu que les conflits de basse intensité produisaient une quantité de matériaux qui avaient du mal à être pris en charge par le format livre. Le livre écrasait parfois les propriétés saillantes ou intéressantes des matériaux que je traitais. J'ai essayé de voir comment préserver ces propriétés. C'est cette question de la préservation, ou du compte rendu adéquat, qui a donc fait naître des formats hors du livre. De la question du format est née alors la question de la notation, qui parfois demandait à être un rendu sonore, parfois chorégraphique. Il fallait en effet prendre en charge le son des matériaux ou les gestes ; et quand on relie ces différents types de partitions qui rassemblent le son, le geste, la parole, on obtient ce qu'on appelle un opéra.

Premièrement je n'étais pas du tout intéressé par l'idée de faire un spectacle vivant, ce qui implique faire des tournées dans des salles de spectacle, de monter une compagnie, de contractualiser des professionnels. Ce n'était pas du tout la forme de vie à laquelle j'aspirais. Deuxièmement, les systèmes de notation et les partitions que j'utilisais étaient complètement *ad hoc*, bricolés. Les professionnels, les amateurs et même les ignorants se retrouvaient de ce fait sur le même plan : on inventait pendant les répétitions des façons de faire fonctionner ces systèmes de signes comme des partitions. Il y existe toute une tradition dans la musique expérimentale, et aussi dans la danse, qui consiste à travailler avec des non musiciens : Cornelius Cardew en musique, en danse Anna Halprin. J'ai donc récupéré une partie de ces outils. Travailler avec des non musiciens permet, d'une part, de mettre l'accent sur les pratiques, plutôt que sur des résultats finis et stabilisés. D'autre part, cela donne des moments de création collective et permet par-là de décloisonner l'art d'une conception trop professionnalisante.

Propos recueillis par Cristelle Terroni

Retranscription : Vincent Boyer