

Author: Bécourt

Categories: France

Clara Schulmann, Les voix insoumises

Julien Bécourt : Ton premier essai, *Les chercheurs d'or*, portait sur le support cinématographique dans l'art contemporain, en s'appuyant sur un large corpus de textes et de films. Avec *Zizanies*, tu te déplaces sur un terrain plus intime en convoquant des voix de femmes qui entrent en résonance avec ta vie personnelle. Comment s'est opéré ce basculement, cette transition ?

Clara Schulmann : Il y a plusieurs raisons, et je ne saurais pas dire auxquelles je donnerais la priorité. Ce que je raconte en guise d'introduction, c'est qu'il y a d'abord une rupture amoureuse qui fait que je me retrouve très démunie, très seule. Cet événement personnel s'arrime tout de suite à un besoin de lecture : j'ai besoin de me réarmer parce que j'en veux terriblement à quelqu'un. A partir de ce moment-là s'enclenche une enquête au travers des lectures féministes que je fréquentais alors de manière un peu intermittente. Je me plonge donc dans ce corpus très ouvert, je passe de textes théoriques à de la bande dessinée. Derrière mon questionnement sur les femmes et leurs voix surgissent progressivement d'autres enjeux : que fait-on de nos lectures? A quoi ça sert ? Comment rencontrent-elles la « vraie vie » ? Et puis, de l'autre côté, il y a quand même cette expérience d'enseignement en école d'art qui n'est pas du tout anecdotique. Pour quelqu'un qui a une trajectoire universitaire comme moi, se retrouver en école d'art, c'est quand même une remise à zéro fondamentale des pratiques, des méthodes, de tout ! L'école d'art, c'est un endroit où les rencontres avec les artistes, les méthodologies d'enseignement et la vie de l'atelier déconstruisent progressivement tous mes réflexes de jeune fille sérieuse, rangée.

JB : Tu relates un épisode lié à ta première année d'enseignement à l'université au cours duquel tu as « perdu la voix ». Et tu essayes en quelque sorte de la retrouver au travers d'une multitude de voix différentes.

CS : Oui, et c'est au moment où je perds ma voix que je réalise que c'est mon outil de travail. Ça ne m'était jamais apparu auparavant. Je m'étais bien dit que j'avais besoin de mes mains pour taper à l'ordinateur, mais je ne m'étais jamais dit que ma voix, comme pour une chanteuse, déterminait ma manière de travailler. C'est une prise de conscience assez troublante, finalement. Réaliser qu'il faut prendre soin de sa voix parce que c'est avec elle qu'on vit ses émotions, qu'on traverse des moments forts, qu'on échange autant qu'on travaille.

JB : Sur ce principe de transformation, tu parles de « passer de l'objet d'étude au principe de connaissance ». Soit d'appliquer une recherche purement intellectuelle au domaine empirique. Or, dans le domaine universitaire, on te somme de faire preuve d'objectivité scientifique, de gommer la moindre aspérité qui relève de la vie personnelle.

CS : L'histoire de ce gommage remonte à loin. Selon l'acception un peu rationaliste, il faut absolument se dépouiller de tout ce qui pourrait venir polluer nos jugements d'une coloration qui serait trop intime, trop subjective. La manière dont l'éducation est pensée aujourd'hui et la manière dont les études s'organisent correspondent à un idéal de raisonnement, de cloisonnement, d'objectivité. On demande surtout aux chercheuses et aux enseignantes de disparaître derrière le savoir et de n'être plus que de purs êtres de connaissance. C'est aussi pour cette raison que ma découverte du podcast a été si importante, parce que je me suis aperçue que c'était un outil très féminin grâce auquel des journalistes mènent des enquêtes extrêmement rigoureuses, précises et documentées, tout en s'insérant elles-mêmes à l'intérieur de leurs investigations. Cette démarche m'a servi de modèle : comment dire "je" dans le travail.

JB : Une multitude de strates se superposent dans ton livre, c'est un vrai mille-feuilles d'humeurs, de références, de digressions... Tu sembles t'inscrire dans une généalogie postmoderne et fragmentaire, à la suite de Kathy Acker ou de Chris Kraus.

CS : Oui, totalement, ce sont de grands modèles d'écriture. Il y a chez elles une manière de s'autoriser les interruptions, d'intégrer la vie quotidienne et l'intimité à travers des enquêtes théoriques. L'écriture se fait rarement dans un flux continu, le quotidien n'a de cesse de nous prendre de court. L'idée d'un fil de pensée qu'on parviendrait à tenir malgré le mauvais temps, les affects, le travail, les coups de fil... c'est une illusion ! Dans la vraie vie, on est interrompu constamment et c'est à partir de cette interruption que j'ai essayé d'écrire. D'ailleurs, depuis que le livre existe, l'écriture se poursuit, une autre rythmique s'installe : je n'ai jamais pris autant de notes et recueilli autant de témoignages que maintenant. Des lectrices me racontent des histoires qui viennent prolonger les miennes, confirmant d'une certaine manière le principe méthodologique d'écriture de *Zizanie* qui consistait à agencer les unes aux autres des histoires entendues, lues, retranscrites... Ca me plaît beaucoup l'idée que tout ça soit comme un grand métier à tisser collectif et que l'existence du livre soit prolongée par les lecteurs et les lectrices qui s'en saisissent.

JB : J'aime beaucoup cette notion de lecture "performée", que tu as expérimentée en binôme avec l'artiste Katinka Bock.

CS : Oui, et ça a été une révélation pour moi. En général, quand on te demande de venir faire une lecture ou une conférence, tu as le plus souvent l'impression d'être dans une forme imposée. Tu es censée délivrer du savoir de manière audible, lisible. En général on reproduit un peu bêtement ce qu'on a vu faire, car c'est plus rassurant, plus confortable. C'est en fréquentant des gens qui s'autorisent à défaire les codes que l'on s'autorise à notre tour à envisager autrement ces moments publics: insérer l'hésitation et la maladresse, les temps de silence, de réflexion et faire en sorte que le public suive. Ce sont des formes que les artistes connaissent bien - je pense à Elizabeth Price ou Andrea Fraser - et ça a été un grand enseignement pour moi de les observer.

JB : **Comment s'est déroulée cette collaboration avec Katinka ?**

CS : C'était un modèle que nous avons réfléchi ensemble, dans le cadre d'une exposition aux Laboratoires d'Aubervilliers. En gros, l'idée était de retraverser à l'oral un texte que j'avais écrit à l'époque et qui tournait principalement autour de la notion de fatigue dans ses sculptures. Et de le faire sans texte, sans notes, juste en se souvenant d'un certain nombre de choses. On utilisait aussi de l'iconographie : une série de photos de vacances, quelques reproductions d'œuvres d'art, des images de films. Il y avait aussi beaucoup de musique. Un verre d'eau était posé à côté de moi, il se remplissait automatiquement grâce à un tuyau que Katinka avait tiré jusqu'à la table et débordait progressivement sur le sol. Le public finissait par être obligé de lever les pieds à mesure que cette immense flaque d'eau envahissait la salle. *Dancing Barefoot* de Patti Smith venait conclure la performance.

JB : **C'est dommage qu'il y ait si peu d'archives de l'oralité, à l'exception des émissions de radio. L'image a largement pris le dessus ces trente dernières années.**

CS : Pour reprendre l'analogie avec l'eau, la voix fuit, elle échappe. Les moments les plus forts de nos vies passent pourtant par la voix : une voix qui fredonne dans l'enfance, les échanges avec les parents, les grandes discussions avec les ami.e.s, les déclarations d'amour... Ce sont des moments vécus à voix haute et dont on ne garde que très rarement la trace enregistrée. Et c'est très bien, d'une certaine manière. J'ai une petite fille qui ne parle pas encore mais dont j'enregistre la voix en ce moment. J'ai plus envie d'archiver sa voix qui change et les mots qui arrivent tout doucement que de la filmer.

JB : **Il existe aussi des voix que l'on s'invente, lorsqu'on est en train de lire par exemple. Elle n'est pas forcément raccord avec la véritable voix de l'écrivain, ce qui peut modifier du tout au tout la perception d'un livre. Si tu entends une fois Marguerite Duras parler, tu ne peux plus jamais la lire sans l'entendre.**

CS : C'est vrai. D'une manière générale, je suis fascinée par ce que j'appelle des « effets de traduction ». Comme chez Donna Harraway, par exemple, que je trouve beaucoup plus facile à écouter qu'à lire. Beaucoup de théoriciennes m'intéressent davantage quand elles racontent leur travail plutôt que quand elles se soumettent aux exigences de l'écrit. Elles sont amenées à chercher des mots, des tournures, des intonations qui ont tendance à réchauffer quelque chose qui, à l'écrit, est parfois un peu frigide. Il y a peut-être davantage de digressions, ou soudainement un exemple plus personnel surgit au détour d'une phrase. Comme si elles s'adressaient à quelqu'un qui est en train de se poser ou de leur poser des questions. Cette adresse crée forcément un appel. Il y a tout un arsenal d'aspects spécifiques à l'oralité qui fait que des théoriciennes très ardues à lire sont soudainement plus accessibles à l'oral. Et ça, je trouve ça assez merveilleux, c'est un phénomène un peu magique.

JB : Un contraste frappant existe entre la manière de s'exprimer à l'oral et dans l'écriture. On peut avoir une forme de fluidité dans l'éloquence alors qu'on s'arrache les cheveux pour écrire, et réciproquement. Le fait de chercher ses mots, au travers de la voix, c'est de la pensée en mouvement. C'est une pensée vivante, qui se cherche à mesure qu'elle se formule, qui n'est pas encore figée sur le papier. C'est quelque chose de très évanescent, qui va plus vite que l'écriture. Le mouvement, c'est important.

CS : Evidemment ! Je comprends très bien qu'on ait besoin de bouger pour écrire. C'est un truc qu'on ne dit pas assez : on est au travail quand on est parfois le moins au travail. Et ça, je l'ai compris grâce au yoga même si je suis loin d'être spécialiste. A la fin d'un cours de yoga, tu es sur ton tapis, allongée. Démarre alors la relaxation, rythmée par la respiration. A ce moment-là, le corps récapitule tout ce qui vient de lui arriver.

JB : C'est comme une réinitialisation.

CS : Exactement. Ton corps archive, en fait. Il ne travaille jamais autant que dans ce moment où il est simplement allongé. A priori, tu n'es pas en train de faire le grand écart. Et pourtant, c'est le moment du plus grand effort. Quand on comprend ça, tout bascule ! On n'a pas forcément besoin d'être devant son ordinateur de 8 heures du matin jusqu'au soir pour produire le plus grand texte jamais écrit. On écrit quand on marche dans la rue, quand on parle à quelqu'un... Toutes ces interactions qui jalonnent nos journées s'insèrent qu'on le veuille ou non dans l'écriture. Et ça, il faut absolument le transmettre aux étudiants. Il faut arrêter de leur dire : « Attention, accrochez-vous à votre bureau, il n'y a que comme ça que le grand truc va arriver ! » C'est évidemment dans le mouvement et en laissant rentrer les courants d'air, les événements les plus anecdotiques, que la pensée s'anime. Nos voix le savent bien : elles nous portent et produisent du sens à des moments de la vie qui ne sont pas forcément les moments objectifs où du pur savoir sort de notre bouche. Elles accompagnent nos moments

d'hésitations, de stupeur, de gêne - pas toujours ceux que l'on souhaiterait enregistrer.

JB : Le yoga t'apprend aussi à suspendre la pensée. C'est parce que la pensée va parfois plus vite que la parole et qu'on cherche à la formuler avant qu'elle ne s'étirole.

CS : Oui, c'est terrible ! Proverbialement, c'est ce qu'on dit des femmes : qu'elles n'ont pas la langue dans leur poche. Qu'elles parlent trop vite, sans réfléchir. J'adore cette idée ! On dit aussi qu'il faut tourner sept fois la langue dans sa bouche avant de parler. Or moi, je parle toujours beaucoup trop vite. Je m'exprime souvent au mauvais moment. Ma voix n'est pas toujours bienséante, bien élevée, mes intonations non plus d'ailleurs - elles peuvent m'échapper et sonner de façon très relâchée. Le livre m'a permis aussi de réfléchir à ces états de colère rentrée. On n'est pas toujours bien représenté par sa voix.

JB : On a longtemps privé les femmes du droit de se mettre en colère. C'est ce qu'évoque le titre *Zizanies*.

CS : Oui, cela désigne une mauvaise herbe dans l'étymologie grecque. J'aimais bien l'idée que toutes ces voix féminines puissent être des mauvaises herbes un peu difficiles à arracher, qui persistent entre les cailloux. Mais j'aimais aussi beaucoup la sonorité du mot, étant donnée l'orientation orale et vocale du livre. Je voulais un titre qu'on entende, et un mot avec deux « Z » dedans, au féminin pluriel, ça me plaisait beaucoup ! Ça sonne aussi un peu comme un nom de pays, de région ou de continent à explorer.

JB : Tu le désignes aussi comme un équivalent du mot « trouble » en anglais.

CS : Oui, j'ai longtemps cherché un titre de ce côté-là, mais entre Judith Butler et Donna Haraway, je me suis dit que le trouble était très bien porté et qu'il n'avait pas du tout besoin de moi ! Je continue d'adorer ces moments de trouble et surtout comment ils s'incarnent dans les voix. J'entendais récemment Jeanne Balibar chez Augustin Trapenard sur France Inter. A un moment, elle se met à pleurer, je crois qu'elle évoque une rupture amoureuse, le son est un peu étouffé, mais je crois entendre des larmes. Des gens vont dire que c'est indécent et obscène, mais je trouve ça bouleversant que des moments de la vie publique puissent être contaminés par des émotions brutes, que les pleurs puissent être partagés et pas seulement calfeutrés à la maison. Surtout dans un contexte aussi compassé que celui d'une émission de grande audience.

JB : On considère encore que la vie privée ne doit pas se mêler à la vie publique. Alors que ces croisements existent de fait, a fortiori dans les domaines artistiques.

CS : Je suis bien d'accord. Ça me paraît d'autant plus essentiel dans le cadre de l'enseignement en école d'art. On n'arrête pas de travailler avec des étudiants qui eux-mêmes travaillent avec cette matière-là. J'ai toujours trouvé l'asymétrie très étrange entre des étudiants auxquels on demande de raconter parfois leur vie et un groupe d'enseignants à dominante souvent masculine qui juge ce travail, en conseillant éventuellement d'aller relire quelques pages de Michel Foucault. Comme si, côté étudiants, on pouvait se livrer, se raconter, tandis que côté enseignants, on était dans le jugement distant et raisonné. Je ne dis pas pour autant que l'on doive mettre en commun nos pensées les plus intimes, je crois plutôt que tout cela s'apprend, s'apprivoise. Ce sont des mécanismes de prise de parole et de récit de soi qui sont très bien pris en charge par toute une série d'auteur.e.s, et Foucault en fait certainement partie.

JB : Il existe traditionnellement un rapport de surplomb du maître à l'élève. Celui qui parle prend d'office l'ascendant, alors qu'il devrait tout autant être en mesure d'écouter. Enseigner consiste autant à prendre la parole qu'à l'accueillir et à la recueillir, c'est la capacité à être réceptif à la parole sans se positionner en surplomb. L'apprentissage passe aussi par là.

CS : Absolument. Je me fais régulièrement cette réflexion quand je participe à des jurys, en groupe avec plusieurs enseignants: il faudrait parfois réussir à se taire pour que les étudiants se mettent à parler. Notre position de surplomb a pour effet de brider incroyablement les prises de parole plus jeunes, plus singulières, qui ont énormément de mal à se frayer un chemin. J'ai des souvenirs vraiment très douloureux de sentir des étudiants très fragiles parce qu'ils sont environnés par des voix davantage que par des corps. Des voix puissantes, impressionnantes. Comme ces moments marquent la fin de leurs études, ils quittent parfois l'école sans avoir appris à poser leur voix. Ils ont éventuellement posé un travail, des formes. Mais leurs voix à eux, je ne suis pas certaine que ce soit durant leur parcours qu'ils ont l'occasion de la tester, de la trouver.

JB : Tu cites notamment la philosophe Vinciane Despret, "Quand on est dans l'ordre du visuel, on est dans l'ordre de la certitude, (...) alors qu'avec un son vous avez une énigme qui se crée".

CS : Oui, j'adore cette idée. Avec le règne visuel, on est effectivement dans les certitudes, alors que dans le son, il y a toujours une hésitation. On dit souvent : "Est-ce que j'ai bien entendu ce qu'il ou elle vient de dire ?" C'est fou l'inquiétude que ça produit de mal entendre ! La puissance du malentendu m'intéresse énormément.

JB : Prononcés au mauvais moment, certains mots peuvent avoir une pesanteur incroyable. Ils nous trahissent souvent quand, sous le coup de l'émotion, la voix va plus vite que la pensée.

CS : Oui, les émotions nous débordent et du coup, on perd nos mots. Alors que l'opération de rationalisation, ce sera celle de l'écriture. Du moins, c'est la dichotomie qu'on nous a enseignée. Or, ce que le livre essaye de formuler, c'est que ce que l'on dit dans ces moments de débordements mérite au contraire toute notre attention. Il y a là-dedans quelque chose de très puissant que l'écrit ne parviendra sans doute jamais à attraper. On dit un mot pour un autre, on ne dit pas ce qu'on voudrait, on est imprécis... Tout cet exercice du retard de la pensée sur la voix est passionnant, car la majeure partie de notre vie consiste dans ce retard, en vérité. Bien plus que les moments où l'on choisit les mots exacts et où l'on est en parfait accord avec ce que l'on pense. Or, malheureusement, on continue de juger négativement ce retard. Ce qu'il advient dans ce processus où tu n'es pas exactement là où tu voudrais, c'est très puissant, même si on a tendance globalement à le disqualifier.

JB : Les mots en eux-même peuvent parfois nous disqualifier. Comment habiter une émotion dans un mot qui n'en représente qu'une infime partie ? Dans certains de ses raccourcis, le langage opère parfois une réduction drastique de la représentation du monde ou de nos affects.

CS : Oui, mais pourquoi ? Parce qu'il faut quand même parvenir à se rejoindre les uns les autres. C'est le plus important.

JB : C'est aussi lié au fait qu'un mot ne rend pas toujours justice à l'infinité de nuances émotionnelles que l'on place derrière. Quand on dit « Je t'aime » à quelqu'un par exemple, on prend un gros risque. Car ça englobe des milliards de choses qui peuvent être perçues par l'autre comme d'un seul bloc et créer l'effet inverse de celui escompté. On coagule dans un mot-générique une palette de sentiments qui peut être d'une subjectivité et d'une complexité infinie.

CS : Oui, tu peux regretter immédiatement de l'avoir dit car ça représente une chose trop énorme qui peut faire fuir. Le langage n'arrête pas de nous trahir ou d'aller trop vite en besogne, là où on aurait besoin de prendre du temps. Et en même temps, ces effets de retard dont je parlais tout à l'heure sont essentiels. C'est important aussi que le langage nous échappe. S'il venait en permanence, avec acuité, recouvrir notre pensée, ce serait terrible. Heureusement qu'il y a du jeu, heureusement qu'on hésite, heureusement qu'il y a ces maladresses. C'est

aussi grâce à elles que les sentiments naissent. C'est aussi grâce à cela qu'on tombe amoureux, qu'on élève les enfants. On n'arrête pas d'être en retard ou à côté de ce qu'on essaye de prendre en charge. C'est difficile à accepter, effectivement. C'est aussi ce qui est beau au théâtre, et qui rend les performances artistiques tellement puissantes. Ça relève d'un sentiment de présence absolue, on se sent en phase avec quelque chose qui est en train de se produire et qui passe à la fois par le son, par la musique, par le texte dit – et qui fait que tu as l'impression d'être convoqué d'une manière complètement inédite. Les effets de langage ont aussi cette force-là.

JB : Il y a pourtant peu d'exemples de spectacles vivants dans ton livre, qui s'axe davantage sur l'art, la philosophie et le cinéma. Tu prends notamment beaucoup d'exemples de films hollywoodiens des années 1940-50, où la voix off féminine ouvre la voie à l'émancipation. La femme n'est plus assignée à un lieu quadrillé, mais elle traverse le récit.

CS : Oui, c'est très important. Soudainement, on désynchronise le corps de la voix et on confie aux voix féminines ce regard extérieur sur un récit en train de se dérouler. Dans les voix off féminines, il y a presque une capacité d'annotation de l'image. Elles sont en train de la regarder, de l'annoter comme on lirait un texte en surlignant certains passages, en détachant son regard. Et c'est vrai que l'amplitude de ces voix est très différente de la voix d'un Robert Mitchum ou d'un Humphrey Bogart, le détective avec son verre de whisky à la main et son imperméable qui regarde l'intrigue se dérouler avec un air détaché. Alors que les voix féminines, si tu les écoutes au casque, c'est fou ce qu'elles produisent ! Elles chuchotent, elles murmurent, il leur arrive des tas de trucs. Tu entends des souffles, des soupirs, des hésitations... Elles sont littéralement traversées d'affects, en prise immédiate avec les sensations. Ce qui est inimaginable avec une voix masculine à la même époque !

JB : Cette emphase mélodramatique, propre à l'âge d'or d'Hollywood, a par ailleurs beaucoup inspiré la culture *camp* et *drag*.

CS : Oui, car les femmes sont beaucoup mieux comprises et identifiées à travers cette outrance expressionniste. Elles vont trouver un endroit où éclore, sans s'auto-censurer. Chez Joan Crawford par exemple, il y a quelque chose de très masculin, presque transgenre dans le visage, dans les traits. C'est ce qui est très beau dans ces personnages de femmes. Elles sont à la recherche de quelque chose de leur féminité. Elles sont très bridées et empêchées car on leur demande beaucoup de jouer à être une femme. Comme dans *Rebecca* de Hitchcock, c'est l'enjeu de cette jeune femme qui est complètement paumée, à laquelle on donne les clés du château et à qui on dit « Débrouille toi ! Sois la maîtresse de maison ! ». On lui demande de surjouer la femme idéale qui sait s'occuper des domestiques, recevoir, s'apprêter, alors qu'on voit bien qu'elle n'y arrive pas du tout, que ce n'est pas son truc. Ce sont à chaque fois des récits d'incompétence, de femmes qui n'arrivent pas à se plier à l'identité qu'on leur a

socialement assignée. Grâce à Laura Mulvey et aux analyses féministes produites dans le champ des études cinématographiques, on a réussi à analyser le rôle des femmes dans le Hollywood de ces années-là comme l'objet de désir, ce qui est absolument juste et vrai, mais on oublie trop souvent de dire à quel point le cinéma documente aussi les violences faites aux femmes, les exigences improbables qu'on leur demande de tenir. On peut tout-à-fait voir *Vertigo* de Hitchcock comme un grand film sur ce sujet.

JB : Toute la filmographie de Hitchcock est hantée par cette figure ambivalente de la femme qui tente d'échapper à l'oppression de la libido masculine. C'est l'emblème du *malegaze* avant la lettre. Néanmoins, ses films sont chargés d'affects féminins complexes qui n'étaient jusqu'alors jamais représentés à l'écran.

CS : Oui, j'en suis convaincue. Je pense que c'est ce qu'il faut défendre en tout cas aujourd'hui, plutôt que de les ranger dans un tiroir, comme on le fait avec *Autant en emporte le vent*. Plutôt que de dire « on déprogramme, on ne montre plus », je pense au contraire qu'il faut d'autant plus montrer ces films en racontant tout cela. C'est tellement excitant tout ce qui nous attend en terme de travail, d'analyse, de déconstruction. Ce serait dommage de s'en priver.

JB : *L'Aventure de Mme Muir*, de Joseph L. Mankiewicz, est un autre grand film d'émancipation féminine réalisé par un homme.

CS : Oui, c'est sublime ! Le film raconte comment une femme devient écrivaine parce qu'elle dialogue avec un fantôme dont elle tombe amoureuse. Toute la complexité du film consiste dans ce flou : est-ce que ce qu'elle écrit vient d'elle ou d'ailleurs ? D'un autre ? D'un rêve ? Ça raconte à la fois comment on devient écrivaine - donc, effectivement, un projet d'émancipation pour l'époque - et en même temps, comment on est toujours en train d'être parlée par quelqu'un d'autre. On est toujours traversée par d'autres voix que la nôtre, en l'occurrence des voix masculines parce que historiquement, c'est difficile de trouver des modèles féminins auxquels se raccrocher. Cette voix de marin autoritaire, ce fantôme, c'est aussi sa voix à elle qui cherche sa liberté.

JB : On en revient toujours à la démultiplication de soi à travers d'autres voix que la sienne.

CS : Il n'y a jamais une seule voix. On est tout le temps traversés par des multitudes de voix. Et c'était encore plus frappant pendant le confinement. On avait des discussions téléphoniques aussi longues que pendant notre adolescence. C'est au travers de la voix que naissent alors

les amitiés et les amours.

Couverture : Andrea Fraser, *Projection*, installation video, 2008. Photo Caroline Léna Becker / Flickr

Date: 29-09-2020

Auteur(s): Julien Bécourt



Zizanies

Clara Schulmann

Clara Schulmann

Zizanies

Paraguay, 198 p., 15 euros

L'objet de cet essai : la voix féminine. Le titre s'éclaire à la fin, traduction de cette formule irrésistible par laquelle une voix radiophonique, en Amérique, ouvre son émission : « L'm trouble. » Le texte de Clara Schulmann, auteur d'une thèse sur les films d'artiste, critique et enseignante en école d'art, se fonde sur un vaste corpus cinématographique ou télévisuel, musical, littéraire et poétique, esthétique... mais aussi personnel – amis, étudiants, artistes, famille, et soi-même, tant la voix parle de qui nous sommes, comment nous sommes, selon les moments de nos vies. Il en tire son érudition comme sa vivacité. Gertrude Stein dès 1916 s'intéressait à ce sujet : « What Are Ladies' Voices. » Écoutons Donna Haraway, Francesca Coin, Jill Soloway, Quinn Latimer, Judith Butler, Anne Sexton, Haegue Yang, Arlette Farge, Carolee Schneemann, Zadie Smith, Nathalie Quintane, Vinciane Despret. Le choix d'une écriture du fragment, construite en six chapitres (« On/off », « Respiration », « Fatigue », « Débordements », « Vite », « Irritation »), tient en partie à la volonté d'éviter la théorie pure et dure, d'être au plus près de ce que la voix incarne, exprime, en toutes circonstances. Il s'agit aussi d'être aux aguets, en suspens, et de ne pas conclure, sinon à la nécessité d'une variété de tons, de modes, d'une plasticité qui nous ressemble. Exemple, lucide : « On dit que les femmes se plaignent souvent. [...] La plainte sert aussi de technique de réaffection, c'est une méthode de relance critique très nécessaire. » Et puis, plus largement, « sans trouble, sans voix, sans le chant des oiseaux, quel ennui ». Une chose manque à cet essai rythmé, vibrant, c'est sa dimension performative : on rêve de l'entendre et de le voir, *live* ou enregistré.

Anne Bertrand

Clara Schulmann

par Ingrid Luquet-Gad



Ce n'est pas que la question de l'oralité n'ait pas été pensée jusqu'ici, mais plutôt qu'elle l'a souvent été contre elle-même. Évoquer la voix, celle qui s'échappe, vive et vibrante, d'un corps, aussi bien que celle qui s'élève, spectrale et encodée, d'un moyen de reproduction technologique, revient la plupart du temps à pratiquer une sorte de théologie apophatique où on finit par parler de tout autre chose. Comme s'il était impossible de décrire cette présence qui échappe aux coordonnées éminemment visuelles et scripturale de notre société, comme si la trop grande évidence de sa présence la retirait du champ de l'analyse : translucide à force d'être évanescence, elle ne pourrait qu'apparaître *contre* autre chose qu'elle-même :

comme l'envers mystérieux de l'écriture (chez Derrida, où s'affrontent parole et écriture, voix et signe) ou comme le dépassement historique de l'ère du symbolique vers celle du réel (chez Friedrich Kittler, par rapport au film et à la machine à écrire).

Ces pré-pensés, Clara Schulmann s'efforce de les prendre de court au sein de l'essai *Zizanies* – au point qu'elle n'y fasse pas allusion, ou si peu. Mené à la première personne, on y rencontre, à travers une série de fragments, une polyphonie de situations personnelles où l'on « pense à haute voix ». À ceux-ci s'entremêlent également les lectures et les podcasts dessinant une cartographie de penseurs qui rejouent, par le prisme de l'intime, le tournant affectif des sciences sociales et l'écriture située des « studies ». À mesure qu'ils s'écartent de l'histoire linéaire des techniques et des savoirs, ceux-ci délaissent le verbe haut et clair de la rationalité vécue en pleine lumière et, depuis ce sillage laissé vacant, se laisse alors entendre quelque chose comme une voix nocturne : ses silences, ses errances, ses hésitations et ses balbutiements.

Pour beaucoup, le confinement s'est accompagné de voix : redécouverte des voix médiées par le téléphone, découverte de l'effervescence des voix enregistrées des podcasts. De votre côté, parmi quelle cartographie de voix avez-vous navigué au cours des dernières semaines ?

Clara Schulmann – Je n'ai pas vraiment eu la possibilité de me plonger dans des podcasts pendant le confinement. Pour moi, le podcast est une activité plutôt solitaire, et j'ai passé ces deux derniers mois à Paris, avec mon compagnon et ma petite fille. Cette configuration n'était pas vraiment adaptée à l'écoute privée. Par ailleurs, et d'expérience, je préfère écouter des podcasts lorsque je suis en mouvement – c'est d'ailleurs comme ça que j'ai commencé : en prenant le train pour aller enseigner à l'école des beaux-arts de Bordeaux. Pour moi, le défilement du paysage va avec l'écoute. Étrangement, je n'associe pas le podcast à la sédentarité. Ceci dit, je peux imaginer comment le confinement a permis aux gens d'en écouter avec avidité. Pour ma part, ces derniers mois ont plutôt fait ressurgir les voix téléphoniques, les voix amies, les longues discussions auxquelles *Zizanies* m'a rendue forcément sensible.

À quel moment l'oralité s'est-elle imposée comme un thème en soi, s'autonomisant du passe-temps qui repose les yeux et de l'actualisation d'une matrice écrite ?

Pendant un moment, j'ai un peu mixé tout ça. Et puis soudainement, je me suis mise

à entendre ma voix d'enseignante. L'expérience de l'enseignement est centrale dans cette réflexion, et plus précisément la singularité de l'enseignement en école d'art. À l'université, et c'est un peu tragique, les étudiants sont globalement muets. On leur demande surtout d'écouter et de recevoir les connaissances qui leur sont proposées. Tandis qu'en école d'art, la parole circule davantage, les étudiants, même si ça n'est pas toujours facile pour eux, sont censés s'exprimer. Cette expérience de l'enseignement, on la raconte trop peu, on ne la transmet pas beaucoup. Ma voix d'enseignante, celle que je me suis mise à écouter, est une voix qui a ses hauts et ses bas, ses fragilités. Je me suis donc demandée ce qu'il se passe lorsque je prends la parole, non seulement ce que je dis mais aussi qui parle : est-ce moi ? Un autre moi ? Une construction ? Et que faire de la voix des étudiants qui me répondent ? En quoi cette voix, la leur, me modifie aussi ? Il y a donc ce premier jalon de l'enseignement et puis se sont ajoutées mes discussions téléphoniques avec mes amies, mes lectures, les podcasts, mon obsession pour les voix off féminines au cinéma.



Fritz Lang, *Le Secret derrière la porte*, film, 1947

L'écriture matérielle du livre, sa langue et sa forme, a-t-elle été impactée par l'objet dont il fallait rendre compte ?

Absolument, mais ça a été progressif. Au début, je n'avais pas du tout idée que ma voix à moi serait partie prenante du livre. J'ai commencé à travailler sur le livre comme on m'avait appris à le faire pendant mes longues années d'études : j'ai pris des notes, je les ai rassemblées, je les ai compilées. Au bout d'un moment, l'idée du fragment est apparue. Cela me permettait de passer d'un tempo à un autre, d'une voix à une autre, et d'insérer les choses comme on le ferait dans un montage sonore. Et puis quelque part au milieu de cette écriture fragmentaire, qui me permettait d'aller vite, la première personne du singulier s'est doucement imposée. Je me suis rendue compte qu'elle serait comme une espèce de véhicule ou de conducteur qui allait me permettre de tisser cette matière : les épisodes de ma vie et toutes ces voix de femmes que j'étais en train de rassembler.



Michael Curtiz, *Le roman de Mildred Pierce*, film, 1945

Quelle place occupe l'histoire de l'oralité au sein du savoir académique ?

La question de l'histoire orale a plein de précédents ; je pense tout de suite à Walter J. Ong et à son ouvrage *Oralité et écriture. La technologie de la parole* (1982). Pour autant, je ne suis pas tellement passée par la voie académique. Ce qui m'a en revanche intéressée, c'est de considérer l'oralité comme un moyen de tracer des diagonales entre des domaines qui sont, encore maintenant, un peu éloignés les uns

des autres. J'avais besoin de l'oralité pour l'énergie qu'elle dégage, sa vitesse, pour les inflexions qu'elle contient mais surtout parce qu'elle permet d'incarner les savoirs, les connaissances, de les colorer immédiatement. Les théoriciennes féministes que j'aime m'intéressent presque plus lorsqu'elles donnent des entretiens et des conférences que lorsqu'elles manipulent leur « langue maternelle », à savoir l'écrit. Lorsqu'elles racontent à voix haute leur travail, leurs recherches, quelque chose se transmet qu'on ne trouvera jamais dans leurs livres.

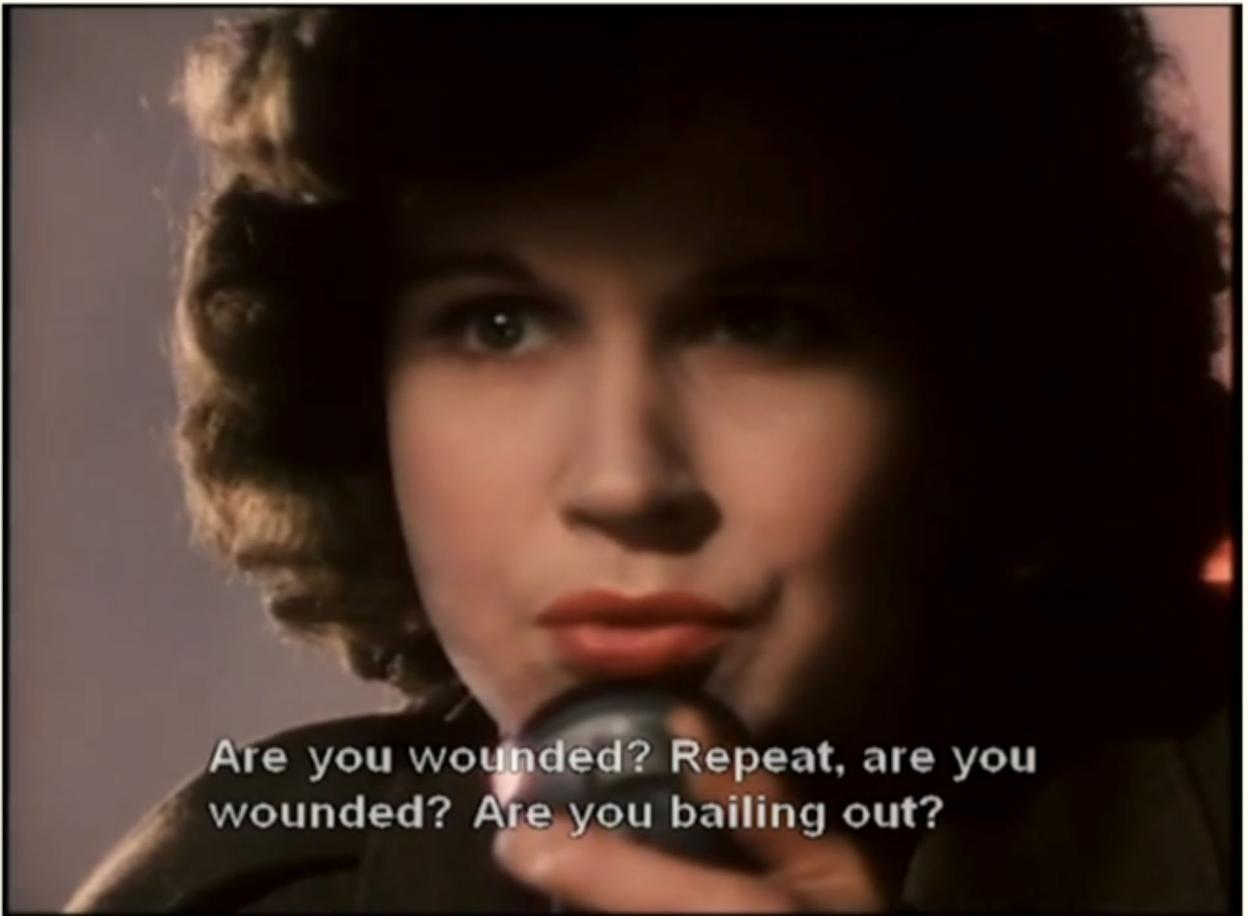
Y a-t-il eu des figures particulièrement marquantes qui vous ont menée à ce constat ?

Donna Haraway est importante pour le livre car sa manière de raconter ses recherches est très singulière. Tout son visage y participe, ses mains, son regard sont « concernés » par ce qu'elle raconte. Je la trouve souvent plus intéressant à écouter qu'à lire : son écriture est assez dépouillée mais lorsqu'elle parle, tout son corps se mobilise. Il y a d'autres voix marquantes pour moi, Marguerite Duras, bien sûr, dont je trouve les entretiens fascinants, très sombres, mais aussi des sociologues, des historiennes. Je pense à un entretien récent avec l'économiste Julia Cagé, limpide, qui racontait pourtant des choses pas évidentes... Ces voix ne sont pas toujours dans le livre mais elles l'ont accompagné de plein de manières. La chose essentielle qui s'insère dans ces moments-là, c'est l'humour. C'est aussi ça la voix : une manière d'habiter le temps et l'espace en direct, avec les aléas du direct.

Cette parole explicative que vous évoquez, qui serait plutôt celle des conférences et des entretiens, voisine avec toute une palette d'affects plus secrets, les hésitations et les silences, auxquels le livre ménage une place de choix...

Le livre de Sianne Ngai, *Ugly Feelings* (2005), m'a frappée. La chercheuse américaine y étudie les sentiments *low*, un peu tristes, pas très performants. Elle décrit ces moments où l'on se perd, où l'incertitude prend le dessus. Je me suis alors rendue compte que les voix de femmes qui m'intéressent ne sont pas toujours des voix fortes et puissantes mais celles qui se logent parfois dans les murmures, les chuchotements et les hésitations. Forcément, il s'agit de moments que l'on archive moins puisque l'on tend à se tourner davantage vers le prestige ou, disons, la grandeur de l'événement et de ce qui fait date. François Jullien a écrit un très beau livre sur le sujet (*Les transformations silencieuses*, 2009) et c'est exactement l'idée que l'on retrouve ici : il s'agit de décentrer le regard des coups de tonnerre de l'événement. Je voulais trouver un dispositif d'écoute qui permette d'attraper les moments de fragilité de la voix, ces moments où elle tremblote, où elle est un peu moins vaillante et sûre d'elle. Ma sœur m'a envoyé récemment un extrait de

l'autobiographie d'Emma Goldman, grande figure de l'anarchisme et du féminisme, qui raconte une de ses toutes premières prises de paroles publiques. Elle raconte la peur, le serrement de sa gorge, le cœur qui bat, l'angoisse qui l'étreint. Elle dit : « Ma voix me paraissait venir de très loin ». Nos voix ne sont pas toujours héroïques.



Michael Powell, Emeric Pressburger, *Une question de vie ou de mort*, film, 1946

Il est beaucoup question depuis quelques années du « tournant affectif » des sciences sociales où les affects, autrefois discrédités, accèdent à la légitimité d'objet d'étude. L'oralité participe-t-elle de cette évolution ?

Totalement. Mes recherches viennent aussi de ce qu'on a appelé aux États-Unis l'*affect theory*, portée en grande partie par des femmes et des théoriciennes féministes qui décident qu'elles ne veulent plus reconduire la partition dans laquelle on nous a longtemps maintenues et qui consiste à dire qu'il y aurait d'un côté la raison et de l'autre les sentiments. Comme chez Jane Austen ! *Sense and Sensibility* ! Tout s'entrecroise. L'écriture et l'exercice intellectuel sont constamment traversés par des affects. Plutôt que de les ignorer, il faut au contraire parvenir à les enregistrer, à les identifier, à les qualifier. Ce faisant, des continents entiers s'esquissent, y compris en matière de vocabulaire. Lorsque j'enseignais à Bordeaux, nous nous étions également posés cette question :

comment les sentiments traversent-ils nos gestes, en l'occurrence les gestes artistiques qui sont ceux des étudiants, et comment importer dans notre langage cet autre vocabulaire ?

Dans cette constellation de penseurs qui travaillent sur les affects, quels sont ceux avec lesquels vous vous sentez en dialogue ?

Sarah Ahmed ou Lauren Berlant sont très importantes pour moi. La poétesse Lisa Robertson également. Arlette Farge, lorsqu'elle parle des voix de femmes au XVIII^e siècle dans les rues de Paris, n'en est pas si éloignée. Et puis il y a toute la branche qui s'étend du côté d'Isabelle Stengers ou de Vinciane Despret dont je parle à la fin de *Zizanies*. L'introduction de son dernier livre, *Habiter en oiseau* (2019), décrit l'émotion qui la traverse alors qu'elle entend depuis son lit un oiseau chanter. Voilà comment sa recherche s'enclenche : à partir d'une émotion. Je pense que c'est le cas pour beaucoup de chercheurs et de chercheuses, simplement ils ou elles ne le racontent pas toujours. Ce que Vinciane Despret identifie à partir de ce chant d'oiseau ressemble à la façon dont certaines voix provenant d'un podcast nous saisissent brusquement et captent notre attention au milieu d'une dérive quotidienne. Les histoires d'affects et d'émotions dessinent une ligne transversale dans le champ du savoir puisque s'en emparent aussi bien des théoriciennes, des sociologues, des philosophes, des artistes et des scientifiques. Je pense également au livre *Rupture(s)* (2018) de Claire Marin, dans lequel elle connecte de manière très puissante, à partir de la rupture amoureuse, un registre d'émotions à des objets très théoriques.

Le rapport de la voix aux images est également très présent chez vous et résonne avec l'engouement actuel des jeunes artistes pour la poésie lue, performée ou enregistrée. Comment expliquer qu'une société aussi visuelle que la nôtre plébiscite en même temps aussi l'oralité ?

Je n'aurais pas forcément de réponse mais c'est en effet l'endroit d'où je viens, puisque je suis plutôt historienne de l'art et que, par ailleurs, le point de départ de mes réflexions se loge du côté du cinéma. Au cinéma, le son et l'image fonctionnent ensemble, en harmonie ou pas. L'un des points de départ du livre était de s'interroger sur les voix off féminines, assez rares, et d'étudier comment elles s'inscrivent sur les images. Bien souvent, elles les analysent et les commentent, un peu comme si elles venaient annoter un texte à l'intérieur même de l'image cinématographique. Ces voix de femmes appartiennent à des personnages, je dirais herméneutes, qui ouvrent un espace réflexif à l'intérieur des images. Je leur dois beaucoup.



Different Alibis (Part II), 2019, curated by Tarek Lakhrissi, performance et video, Harilay Rabenjamina, Christelle Oyiri et Ndayé Kouagou, Auto Italia South East, Londres

Peut-être la force de la voix, en accord avec cette « zizanie » qui vous sert de titre, résiderait-elle alors justement dans sa capacité à louvoyer entre les grands blocs de pleine visibilité...

Toute la dernière partie du livre laisse en effet la place au trouble. Un trouble que l'on subit (un malaise) mais aussi que l'on cherche à semer (la zizanie). J'y pense beaucoup ces derniers jours : nos échanges sont filtrés par des masques, nos voix également. On ne sait plus bien si la personne à qui nous parlons est sérieuse, blague ou pas. Il nous manque l'image pour comprendre le son auquel nous devons nous raccrocher de toutes nos forces. Il y a sans doute une énergie à trouver dans ces signaux faibles. Cette logique du trouble va de pair avec les troubles de l'identité, elle accompagne toutes ces transformations auxquelles nous sommes soumis dans nos vies. Je crois que les voix intègrent bien ce trouble et rendent justice à quelque chose de très mobile, de très mouvant, qui serait peut-être de l'ordre du « trans », de la transformation dans tous les sens du terme ; tous ces moments où l'on accueille des logiques qui déraillent par rapport à celles, normées ou normatives, que l'on a l'habitude de suivre. C'est l'indocilité des voix qui m'importe le plus.

l Clara Schulmann, *Zizanies*, Paraguay Press, 2020.

Livres

TROUVER SA VOIX

Énoncée à la première personne, cette étude consacrée à la voix et à l'oralité est aussi une chronique autobiographique.

Voici un essai qui se lit comme un récit à suspense, tant l'arc de la pensée qu'il expose intrigue. Dès l'introduction, Clara Schulmann confie que le point de départ véritable de son ouvrage est une rupture amoureuse vieille de plusieurs années. Prémices bien banales, accorde-t-elle, toutefois essentielles ici, tant d'un point de vue méthodologique que politique.

Clara Schulmann s'entoure d'une vaste communauté imaginaire, faisant se croiser d'innombrables figures féministes, établies ou plus confidentielles, parfois surprenantes.

À compter de ce moment déclencheur, l'auteure décide de ne plus s'intéresser qu'à des paroles de femmes. La situation d'énonciation se retrouve alors au centre du projet de Schulmann, convaincue de la nécessité d'in-

clure dans l'expression articulée de ses idées et réflexions l'émotion, la fragilité et la maladresse parfois, la curiosité tendre toujours, qui anime ses recherches. Il s'agit au fond pour cette enseignante-chercheuse de se libérer du carcan de l'écriture universitaire et d'en proposer une forme hybride plus libre, tout en préservant richesse et précision de ses références.

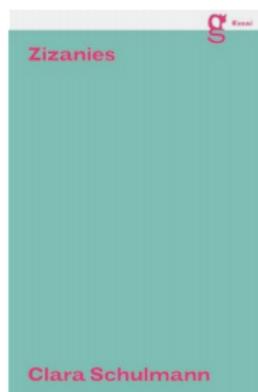
En ressort un texte de montage idiosyncrasique issu d'un exercice régulier de compilation critique de choses lues et entendues. Schulmann s'entoure d'une vaste communauté imaginaire, faisant se croiser dans un volume de tout juste deux cents pages d'innombrables figures féministes, établies ou plus confidentielles, parfois surprenantes.

SE DÉFAIRE DES PRÉJUGÉS

Un lien est ainsi fait entre Simone de Beauvoir, Judith Butler, Donna Haraway, Laura Mulvey, Johanna Hedva; Nicole Loraux, Arlette Farge; Jane Austen, Susan Howe, Chris Kraus, Katherine Mansfield, Zadie Smith, Gertrude

Stein; Katinka Bock, Moyra Davey, Tacita Dean, Frances Stark, Dorothea Tanning, Haegue Yang; mais aussi Mia Farrow, Jane Fonda, Gena Rowlands, Winona Ryder ou encore Mary J. Blige. (Les seules exceptions masculines sont les nombreux réalisateurs de films et quelques écrivains mentionnés.) Qu'elles soient issues des champs de la littérature, de la philosophie, des arts visuels, de la musique populaire, du cinéma, de la télévision ou de la radio, ces « voix féminines, ni vraiment douces ni très sereines » sont autant de sources dans lesquelles Schulmann puise sans relâche.

Grâce à ces alliées, l'auteure défie la fatigue, l'hésitation, l'intermittence, l'irritation, la maladie, la panique et la dépression aussi, qui souvent guettent les femmes soumises à des préjugés et archétypes encore prégnants aujourd'hui. Reconnaisant les persistantes ambiguïtés de la définition des catégories de genre, elle montre le chemin personnel - intellectuel et affectif - qui l'a menée à trou-



ver sa voix et son souffle propres. En offrant des moments de vie de la pensée pleinement située, elle pose que la sentimentalité, loin d'aveugler ou de séparer, permet au contraire l'acuité et le rapprochement.

Avec *Zizanies*, Clara Schulmann contribue - probablement plus qu'elle ne l'avait escompté -, à se libérer de bien des confinements.

BÉATRICE GROSS

Clara Schulmann, *Zizanies*, Paris, Paraguay Press, 2020, 196 pages, 15 euros.