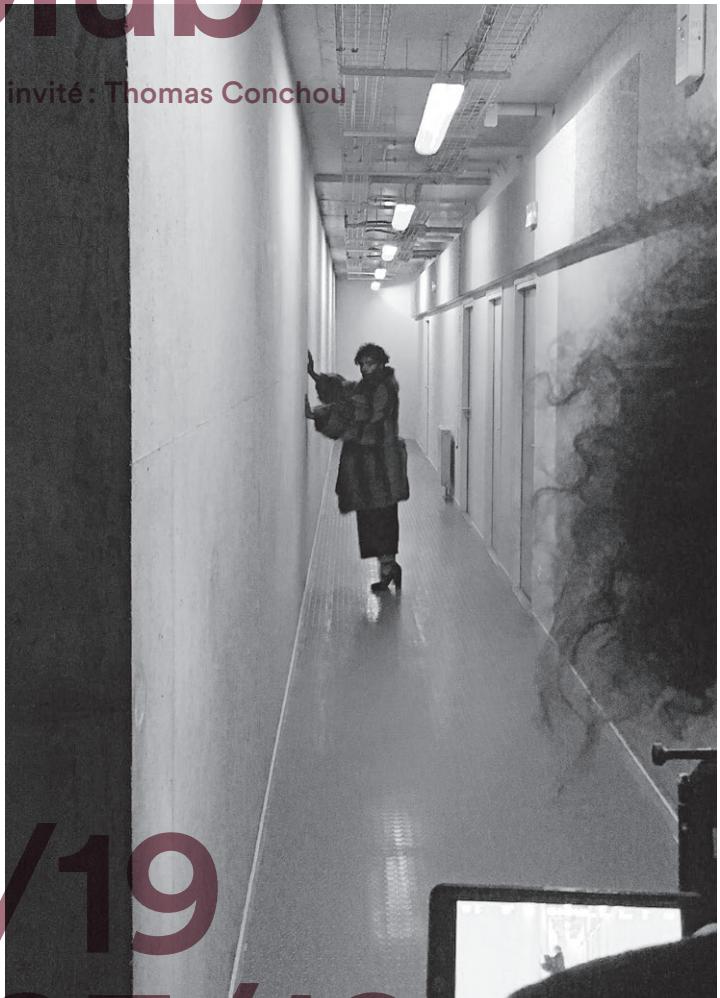


Tarek Lakhrissi “Caméléon Club”

Curateur invité : Thomas Conchou



02/02/19
— 30/03/19

Tournage du film *Out of the Blue*,
Noisy-le-Sec, décembre 2018
Photo : Tarek Lakhrissi

Caméléon Club

J'aurais pu m'installer près d'une fontaine ou du hall d'un immeuble ou au seuil d'un club. Et regarder autour de moi ce qui se passe : archiver, prendre et repartir, demander ce qui peut se passer. Voir les choses en vrai, les répéter sur une scène, chercher des signes. Pour quel premier acte ?

En gestation, j'ai rencontré et j'ai affronté une piste et des paroles. J'ai perdu le fil. I lost the track. I don't think I was ready to feel it. It just feels weird.

"I was able to imagine a time and a place that was not yet there, a place where I tried to live¹."

Last time, you were in my dreams, au milieu de diamants. And I forgot what was my skin colour, my gender and my feelings. I was just sat by the fountain, close to understand and feel (again) a new world. A future less bright/a lifeworld (fuckkkkkkkkkkkkkkk). Plus honnête. Enfin je crois. J'ai perdu le fil, y'a une musique coincée dans ma tête (encore). Tout nous appartient. De l'autre côté des forêts, des forêts, des forêts. Et, j'ai survécu au présent.

1. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NYU Press, 2009, p. 100.

Last time we spoke
in a nomadic language
I tried to say I love you
but my tongue was inside my body
you disappeared
I asked something weird in another language
I lost my memory
where is the sahara, I finally asked
you were already gone

Tarek Lahrissi

queer speeches language breaches

Thomas Conchou

La nouvelle *Speech Sounds* de l'écrivaine africaine-américaine Octavia E. Butler est publiée pour la première fois en 1983 dans le magazine *Science Fiction* d'Isaac Asimov. Elle y décrit un futur proche dans lequel une pandémie altère la capacité au langage des survivant·e·s. Devenu·e·s muet·te·s, illettré·e·s ou sourd·e·s, elles et ils évoluent dans les ruines d'une civilisation nord-américaine, en proie à des pulsions agressives parfois meurtrières, seulement déjouées par ce que peut encore une communication infirme. En introduction à cette publication, Asimov note : "Certaines personnes qui ne lisent pas de science-fiction ont l'impression [...] que ce champ est simplement constitué d'une collection d'histoires à travers lesquelles les écrivains prédisent les merveilles technologiques de demain. [...] De l'autre côté, il y a aussi les personnes qui, par un excès de films catastrophes, pensent la science-fiction comme une litanie de terribles destructions. [...] En réalité, la science-fiction ne s'attache ni aux merveilles, ni aux désastres. Elle a à voir avec de possibles situations¹."

Tout comme *Speech Sounds*, la pratique de Tarek Lakhrissi prend sa source et se jette dans le langage et sa performativité : ce qu'il permet et ne permet pas. Son travail de poésie aborde la langue — son évidence et ses limites — par mouvements itératifs, faisant intervenir l'anglais, l'arabe et le français. Ces effets de traduction, de transition, maîtrisés ou balbutiés, entendent faire pression sur le langage à partir d'une expérience subjective et marginale, constamment remise en perspective et rebattue par le jeu de son énonciation. Ses identités se détachent par hésitation, par tâtonnement, pour laisser la place à des

subjectivités métissées qui concèdent la fragilité des affects et disent la multiplicité des corps. Ses voix constituent autant de points de vue critiques et contestataires aux emprises normatives qui contraignent tout autant ceux qui parlent que ceux qui sont parlés. Poète, queer et arabe, Tarek Lakhrissi déplie une langue cultivée, héritée, assimilée, familière, étrangère, vulnérable ; et sa répétition, comme dans un processus d'apprentissage, est aussi son épuisement. Ses récits sont le lit d'ébats perpétuels entre la puissance d'assignation de la parole et sa ré-articulation émancipatrice, dans lesquels s'invitent tour à tour *slang*, culture populaire et références théoriques.

Dans "Caméléon Club", sa première exposition personnelle, il s'empare de la science-fiction comme d'un outil pour faire advenir "de possibles situations", plus précisément : une futurité queer² échappant à la simple reproduction du présent. Cette vision qui s'étire dans l'espace de La Galerie par ambiances vient réclamer un futur potentiel et utopique de désidentification³ des corps minoritaires et minorisés, c'est-à-dire le refus des stéréotypes qui leur sont associés et la mise en circulation politique et artistique de leurs conditions d'existence et de leurs différences. Dans ce futur qui se chuchote à partir des "péphériques linguistiques, sexuelles, biologiques et géographiques"⁴ — et peut-être affectives — la question du désir de soi et de l'autre se pose pleinement.

1. Je traduis.

2. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NYU Press, 2009.

3. Voir l'ouvrage de José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

4. Marie Canet, *Juntos en la Sierra. Speech Act, Identité, Globalisation*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

queer speeches language breaches

Thomas Conchou

The short story “Speech Sounds” by African-American writer Octavia E. Butler first appeared in Asimov’s *Science Fiction Magazine* in 1983. At some point in the near future a pandemic has damaged its survivors’ language capacities, leaving them mute, illiterate or deaf. Living amid the ruins of a North American civilisation, they are subject to aggressive, sometimes murderous impulses only thwarted by what crippled communication still has to offer. In his introduction to this issue of the magazine, Isaac Asimov commented: “To some people who don’t read science fiction there is the feeling . . . that the field is made up simply of a collection of stories in which writers predict the technological wonders of tomorrow . . . On the other hand, there are also people who, through a surfeit of disaster movies, think of science fiction as a litany of terrible destructiveness . . . Actually, science fiction is committed neither to marvels nor to disasters. It deals with *possible situations*.¹

Like “Speech Sounds”, Tarek Lakhrissi’s practice derives from and feeds into language and its performative dimension: what it does and does not allow. In his poetry he addresses language—its self-evidence and its limitations—via iterative resort to English, Arabic and French. Sometimes accomplished, sometimes faltering, these ventures into translation and transition aim to put pressure on language through subjective, marginal experience constantly re-perspectivised and reworked by different voicings. As Lakhrissi’s hesitant, groping identities unravel, they are supplanted by cross-cultural subjectivities that accept the fragility of affect, give expression to bodily multiplicity and form critical points of

view that challenge the normative constraints imposed on those who speak and those who are spoken for. Poet, queer and Arab, Tarek Lakhrissi has his roots in a language at once cultivated, inherited, assimilated, familiar, foreign and vulnerable; and whose repetition, as in a learning process, also exhausts it. His narratives are the bed in which endless amorous frolicking is played out between speech’s power of command and its liberatory re-articulation; in which the invitees are in turn slang, popular culture and theoretical allusion.

In “Caméléon Club”, his first solo exhibition, he adopts science fiction as a tool for putting forward “possible situations”, in this case a queer futurity² that avoids the trap of simply reproducing the present. In ambiances pervading the gallery space this vision summons a potentially utopian future of disidentification³ of under-represented minority bodies: rejection of stereotyped labelling, together with political and artistic exposure of their differences and the circumstances of their existence. In this future beginning to make itself heard from the “linguistic, sexual, biological, geographical [and maybe affective] margins”,⁴ the question of one’s own desire and that of the other looms large.

In *Out of the Blue*, the film he made during his residency, Lakhrissi shows young queer/non binary people of color in a cinema in Noisy-le-Sec, playing the parts of those left to fend for themselves after the mass

1. Isaac Asimov, in *Asimov’s Science-Fiction*, 15th December 1983. <https://www.unl.edu/english/docs/englishweek17/english200-speechsounds.pdf>

2. See José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: NYU Press, 2009).

3. See José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).

4. Marie Canet, *Juntos en la Sierra. Speech Act, Identité, Globalisation* (Dijon: Les Presses du Réel, 2018).

Dans son film *Out of the Blue*, tourné dans le cadre de sa résidence, Tarek Lakhrissi met en scène de jeunes artistes (dancer·euse·s, musicien·ne·s) racisé·e·s et queer dans un cinéma de Noisy-le-Sec, qui y interprètent les laissé·e·s-pour-compte de l'enlèvement à grande échelle des catégories dominantes de la société par des extraterrestres. Éberlué·e par l'apparition subite d'une menace *alien* qui semble l'avoir épargné·e, lea personnage principal·e, Mejda, se lance dans une étrange quête initiatique. En s'entourant de proches et d'ami·e·s dans son travail vidéographique, Tarek Lakhrissi crée une famille choisie qui travaille, comme héritage féministe, à l'abolition de la distinction entre le personnel, l'art et le politique. En mettant en scène des individus qui déjouent les carcans corporels de leur époque, il ouvre un espace de *body-politisation* qui heurte les conceptions établies de ce que doit et ce que peut le corps dans sa mise en relation à l'image et aux autres.

Cette notion de famille choisie, qui permet une relationalité queer et élective, existe chez Tarek Lakhrissi comme communauté trans-temporelle, et vient invoquer au gré des performances et des installations des figures du passé, artistes et intellectuel·le·s tel·le·s qu'Audre Lorde, Aaliyah, James Baldwin, Félix González-Torres, Gloria Anzaldua, Édouard Glissant ou José Esteban Muñoz. Il y inclut ses contemporains à travers une pratique de l'entretien qui laisse voix aux autres, ces autres qui viennent nourrir conceptuellement et poétiquement son propre travail, et dont on peut citer Lalla Kowska-Régnier, Olivier Marboeuf, Léonora Miano, Karim Kattan, Joao Gabriell, Léopold Lambert ou encore Rim Battal, présente dans la vidéo d'entretien qui habite l'exposition.

Le terme anglais de queer désigne à l'origine quelque chose d'étrange et est utilisé comme une insulte à l'encontre des minorités sexuelles et de genre. Au tournant des années 1980, il prend une autre signification lorsqu'il est accaparé et altéré par celles et

ceux-là mêmes qui en subissaient l'outrage. Devenu auto-désignation et conquête d'espace sémantique, il est aujourd'hui un lieu où des revendications politiques, des recherches théoriques et des pratiques concrètes de l'altérité convergent, divergent, s'affrontent et se superposent.

Le club est un autre lieu de transfiguration des corps et des pratiques queer : un espace-temps historique d'expression d'individualités déviantes et de désirs interlopes. Sa scène est celle d'une utopie, d'un lieu suspendu de différence radicale et mutante, une plateforme de revendications contaminantes pour le réel. La scène installée au centre de La Galerie, habitée par une programmation de rencontres, workshops, concerts et performances, viendra capturer cette idée de métamorphose générative. Ce lieu de vie et de temps autres permettra la production d'un savoir *freak*⁵ et situé, en signalant un espace d'autodétermination et de travail en commun. Il s'agit, pour l'artiste, de mettre à disposition un endroit où "la construction opportune de communauté peut inscrire un langage nouveau, queer, à l'heure de la globalisation"⁶. Il pourra également être réclamé par quiconque, allié·e, ami·e ou activiste, en aurait le besoin pour se réunir. Sur cette scène, acte principal du "Caméléon Club", il ne s'agit plus de changer de peau pour se fondre et se conformer, mais bien de se fabriquer une mue changeante, multiple, complexe et hybride, à la mesure de la langue que propose Tarek Lakhrissi.

5. Voir Renate Lorenz, *Art Queer. Une théorie freak*, Paris, Éditions B42, 2018.

6. Marie Canet, *op. cit.*

kidnapping by extraterrestrials of society's dominant classes. Stunned but seemingly spared by the abrupt apparition of this alien threat, Mejda, the main character, embarks on a strange initiatory quest. Working with relatives and friends from his video-making milieu, Lakhrissi creates a chosen family whose feminist heritage has it striving to abolish the distinction between art, the personal and the political. Via their scotching of the bodily constraints of their time, he triggers a politicising process that clashes with accepted notions of what the body can and must do when coupled with images and other people.

In Lakhrissi's work this concept of the chosen family, which enables a specifically chosen queer system of relationships, embraces a trans-temporal community, and in the course of performances and installations calls up figures from the past, among them such artists and intellectuals as Audre Lorde, Aaliyah, James Baldwin, Félix González-Torres, Gloria Anzaldua, Édouard Glissant and José Esteban Muñoz. His contemporaries find their place in interviews with him that give them free rein to enrich their host's work conceptually and poetically. Guests so far include Lalla Kowska-Régnier, Olivier Marboeuf, Léonora Miano, Karim Kattan, Joao Gabriell, Léopold Lambert and, in the "Caméléon Club" exhibition video, Rim Battal.

Originally signifying "odd", the term queer came to be used as an insult towards sexual and gender minorities and then, at the beginning of the 1980s, was co-opted and given a new meaning by the very people it had been maligning. As self-designation and semantic victory, it is now a focal point where political demands, theory and concrete practices of otherness converge, diverge, clash and are overlaid.

The club is another focus for queer practices and bodily transfiguration: a historical space-time for the expression of deviant individualities and illicit desires. Its setting offers

a utopia, a hanging garden of radical and mutant difference, a platform for demands that contaminate the real world. The stage set up in the heart of La Galerie for a program of encounters, workshops, concerts and performances encapsulates this idea of generative metamorphosis. This locus for different life modes and time frames will enable production of a situated corpus of freak knowledge⁵ by calling attention to a space for self-determination and working together. As Lakhrissi sees it, the point is to provide a place "where timely construction of community can institute a new, queer language in the age of globalisation."⁶ This space can also be claimed by anyone—friend, ally, activist—needing a point of assembly. On this stage, the nucleus of "Caméléon Club", you won't have to change your skin so as to conform and melt into the crowd; instead you'll create for yourself a shifting metamorphosis as various, complex and hybrid as the language proposed by Tarek Lakhrissi.

5. See Renate Lorenz, *Art Queer. Une théorie freak* (Paris: Éditions B42, 2018).

6. Marie Canet, op.cit.

Ce qui n'est nulle part

Caroline Honorien

Crée au cours des années 1980 par les Belleville Three, trois DJs de la communauté noire à Détroit, la techno est une musique dont les sonorités *UFO*¹ puisent dans l'esthétique industrielle de la Motor City et de la science-fiction. Rapidement populaire en Europe, où elle essaime de nouveaux genres, elle suscite relativement peu d'intérêt aux États-Unis. Pour expliquer cette indifférence, le DJ Jeff Mills qui a largement contribué à la façonner avance l'hypothèse suivante : "Les planètes, les étoiles, le futurisme et le voyage dans le temps—ces visions ne sont pas censées venir de types noirs de Détroit²".

Le diagnostic de l'artiste pointe la tension entre un imaginaire utopique profondément ancré dans la modernité et la position des créateurs de la techno, des sujets noirs à la marge de la carte et de l'histoire. Les motifs de la science-fiction (le voyage, la découverte de nouveaux territoires, l'antagonisme entre humanité et animalité ou monstruosité) fonctionnent comme des analogies historiques où l'expérience—ici noire, et plus largement minoritaire—est toujours absente. La science-fiction *mainstream* n'échappe pas à ces représentations : on peut tracer une généalogie entre les personnages de Gus, ancien esclave lynché dans le film *Birth of a Nation* (1915), et certains monstres des classiques du cinéma de science-fiction comme *King Kong* (1967). Ces éléments témoignent du paradoxe de ces expériences minoritaires dont l'effacement oscille entre objectivation et mythification.

Le plasticien africain-américain Glenn Ligon suggère néanmoins le potentiel poétique de la marge : "not being from here is a movement toward placelessness, toward the utopic, the post-human"³. Le mot *placelessness*

ne se traduit pas en français. Il désigne à la fois l'absence de lieu et l'impossibilité de s'attacher à un lieu aussi bien physiquement que psychologiquement. Cette *perte du sens du lieu* est un premier pas dans le mouvement latéral vers l'utopie et la science-fiction. Au-delà de ses manifestations artistiques, musicales ou visuelles, ce programme esthétique s'incarne également dans la vie. Cette esthétique est un mode de vie qu'on ne peut saisir qu'en abandonnant la conception philosophique traditionnelle de l'esthétique comme pure forme. Il s'agit ici d'une nouvelle forme de relation au réel dans son acception la plus large. Le club et la nuit (et parfois au-delà) forment un espace-temps où se joue cette perte de sens et où il devient possible de créer des utopies à partir de positions hors-champ. Les clubs techno de Détroit, par exemple, accueillaient autant les corps précaires des noir·e·s que ceux des queers : l'influence du DJ noir et gay de Détroit Ken Collier était considérable sur les Belleville Three. Contre les normes néo-libérales productivistes diurnes, ces sujets défendent une "dépense improductive"⁴, où se mêlent expérimentations sensorielles, sexuelles et artistiques, guidées par le plaisir et la joie, que procurent notamment la danse prolongée et les usages chimiques qui altèrent et modifient les limites de la perception humaine. Cette assemblée de gestes et de relations participe à l'élaboration d'une

1. OVNI en anglais.

2. Nous traduisons. Ashley Zlatopolsky, "Jeff Mills: 'These visions aren't supposed to come from black guys from Detroit'", *The Guardian*, 22 septembre 2015 : <https://www.theguardian.com/music/2015/sep/22/jeff-mills-these-visions-aren't-supposed-to-come-from-black-guys-from-detroit>
Texte original : "Planets and stars and futurism and time travel—these types of visions aren't supposed to come from black guys from Detroit."

3. Glenn Ligon, "Black Light: David Hammons and the Poetics of Emptiness", *Artforum*, vol. 43, no. 1, septembre 2004, p. 242–249.

4. Michaël Foessel, *La Nuit : vivre sans témoin*, Paris, Autrement, 2017.

That Which Is Nowhere

Caroline Honorien

Created during the 1980s by the Belleville Three—a trio of disc jockeys from Detroit's black community—techno is a musical form whose UFO sonorities combine the Motor City industrial aesthetic with science fiction influences. While quick to take off in Europe, where it generated its own set of variations, techno has attracted relatively little interest in the United States. DJ Jeff Mills, a leading shaper of the genre, has his own explanation for this indifference: “Planets and stars and futurism and time travel—these types of visions aren't supposed to come from black guys from Detroit”.¹

The Mills diagnosis points up the tension between a utopian imaginary firmly rooted in modernity and the situation of techno's creators as black and historically and geographically marginalised. Science fiction's motifs—travel, discovery of new territories, humanity as opposed to animality or monstrousness—function as historical analogies from which experience, in this instance black and more generally minoritarian, is systematically absent. The science fiction mainstream is not immune to this type of representation: for example, the line of descent that can be traced from Gus, the former slave lynched in the film *Birth of a Nation* (1915), to the monsters in such science fiction classics as *King Kong* (1967) highlights the paradox of minority experiences effaced in a wavering between objectivisation and mythification.

Notwithstanding, African-American artist Glenn Ligon argues for the poetic potential of the margins: “Not being from here is a movement toward placelessness, toward the utopic, the post-human.”² Ligon's “placelessness” speaks to both an absence of place and the impossibility

of becoming physically and psychologically attached to a place. This *loss of the sense of place* is one of the first steps in the lateral shift towards utopia and science fiction: a programme which, in addition to its artistic, musical and visual aspects, is embodied in life itself, and an art of living only graspable via renunciation of the traditional philosophical notion of aesthetics as a matter of pure form. At stake here is a new kind of relationship with reality in its broadest sense. The techno club and night (and sometimes beyond) constitute a space-time in which this loss of meaning is enacted, and it becomes possible to create utopias from outside the accepted setting. Gay black DJ Ken Collier was a considerable influence for the Belleville Three, and the Detroit clubs, for instance, catered equally for the vulnerable bodies of black men and women and the queer community. The response of these groups to the neoliberal productivist norms of the daytime world is a “non-productive expenditure”³ whose mix of sensory, sexual and artistic experimentation is guided by the pleasure and joy offered notably by prolonged dancing and a use of chemicals that pushes back the boundaries of human perception. This cluster of acts and relationships is helping to shape a performative utopia⁴ offering fresh promise of a liberating collective future for vulnerable bodies. In addition to this symbolic substrate, the staging of the body and attentiveness

1. See Ashley Zlatopolsky, “Jeff Mills: ‘These visions aren't supposed to come from black guys from Detroit’”, *The Guardian*, 22 September 2015. <https://www.theguardian.com/music/2015/sep/22/jeff-mills-these-visions-arent-supposed-to-come-from-black-guys-from-detroit>

2. Glenn Ligon, “Black Light: David Hammons and the Poetics of Emptiness”, *Artforum*, vol.43, no.1, September 2004, p.242–249.

3. Michaël Foessel, *La Nuit: vivre sans témoin* (Paris: Autrement, 2017).

4. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: NYU Press, 2009).

utopie performative⁵ qui redonne une perspective de futur collectif et libérateur pour les corps vulnérables. Outre ce substrat symbolique, la mise en scène et l'attention portée aux corps et à ses sens permettent d'alterner entre mode de connaissance alternatif du Soi et remise en cause de la Raison diurne.

Artiste né dans l'Hexagone, Tarek Lakhrissi explore métaphoriquement et formellement son héritage saharien⁶ par le prisme de la science-fiction et du futurisme : “last time, a friend told me ‘j’ai vu ça de toi sur FB ou insta chépu’ i saw a snake in his tongue, j’ai cru perdre la mienne, comme si elle était devenue virtuelle, like a virtual snake (à la recherche de) quoi quoi something better, something real, quelque chose à toucher.”

L'image du serpent fait une irruption fantastique et hallucinatoire au milieu d'un échange réaliste et prosaïque. Le collage entre le serpent et la langue [tongue], fait dériver les significations et les images qui évoquent tour à tour la trahison de l'interlocuteur, du serpent édénique ou du langage lui-même. La confidence sur la perte de la langue rompt avec l'énonciation et accélère le rythme des péripéties. Le poète dessine également la confrontation entre les langues pour développer sa propre glossolalie poétique⁷. Par antiphrase, l'affirmation de la perte devient alors ironique ; elle redouble et assoit encore un peu la prise de distance volontaire du poète avec le langage.

Dans l'espace d'exposition, l'artiste trouve un nouvel “alibi pour quitter la frontière du temps⁸”. En se dirigeant vers le seuil du “Caméléon Club”, le·la visiteur·euse aperçoit des affichettes scotchées sur les fenêtres : “Alerte au bruit !”. L'incongruité de cet assemblage volontaire de l'artiste met en scène les mêmes procédures de collage à l'œuvre dans sa poésie. Elle relève le cadre rigide de l'institution investie par les sujets sachant et les corps légitimes. La langue de sable déposée dans l'espace est un matériau qui, comme les marges, est

un lieu de déambulation vers l'utopie. Matériau malléable qui se contracte, s'éparpille et s'étend, le sable agit comme un révélateur de la chorégraphie de résistance que Tarek Lakhrissi dirige et scénarise. Les propriétés du sable lui confèrent une dimension infra-mince : la langue accuse symboliquement et physiquement les contraintes du réel, de la rigidité de l'institution et de son architecture. Le sable enregistre les empreintes, les traces des visiteur·euse·s qui s'additionnent pour former une assemblée sans témoins. Leur absence confère une intimité similaire à celle de la fête nocturne et permet l'éclosion d'une utopie performative, futuriste et atemporelle, où les pas donnent la mesure du temps dans le désert sur lequel repose la poétique de l'artiste. Voilà donc ce qui naît nulle part.

5. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NYU Press, 2009.

6. Voir à ce propos les travaux de Maïa Hawad.

7. Voir à ce propos Thomas Conchou, “Queer Speeches Language Breaches”, dans ce numéro, 2018.

8. Formule de l'artiste.

to its meanings enable alternation between unorthodox modes of Self-knowledge and challenges to daytime Rationality.

Born in France, artist Tarek Lahrissi is engaged in metaphorical and formal exploration of his Saharan heritage⁵ through the prism of science fiction and the futuristic: "last time, a friend told me 'j'ai vu ça de toi sur FB ou insta chépu' i saw a snake in his tongue, j'ai cru perdre la mienne, comme si elle était devenue virtuelle, like a virtual snake (à la recherche de) quoi quoi something better, something real, quelque chose à toucher."

The fantastical, hallucinatory snake image bursts onto the scene in the midst of a realistic, prosaic verbal exchange, with the snake and tongue collage letting loose images and meanings that evoke in turn the treachery of the interlocutor, of the Garden of Eden serpent and of language itself. Owning up to the loss of the tongue fractures the statement and hastens the rhythm of its twists and turns, with the poet outlining the clash between languages so as to develop his own poetic glossolalia.⁶ This resort to antiphrasis renders the assertion ironic, reduplicating it and reinforcing a little more Lahrissi's deliberate distancing of himself from language.

In the exhibition space the artist finds a new "excuse for quitting the time frontier".⁷ The visitor approaching the entrance to "Caméléon Club" sees notices taped to the windows that read "*Alerte au bruit!*" ["Noise Warning!"]. The conscious incongruity of this assemblage uses the same collage procedures as the poetry, dispensing with the rigid institutional framework of the pundits and authorised physical bodies. Like the margins, the tongue of sand projecting into this space is a place for strolling towards utopia. This malleable material—the sand expands, contracts, scatters—is a pointer to the choreography of resistance that Tarek Lahrissi scripts and directs. Sand's properties give it an infra-thin dimension, and this

tongue physically and symbolically reflects the constraints of reality and of institutional rigidity and architecture. The sand records visitors' footprints as traces whose accumulation forms an assembly with no witnesses—an absence that confers a privacy like that of the nocturnal party and enables the blossoming of a performative, futuristic, atemporal utopia where steps measure out time in the desert the artist's poetics is built on. And there you have that which is (born) nowhere.

5. In this regard, see the work of Maïa Hawad.

6. See Thomas Conchou, "Queer Speeches Language Breaches", in this issue, 2018.

7. As Tarek Lahrissi himself puts it.

can you spell your name, please? 2017

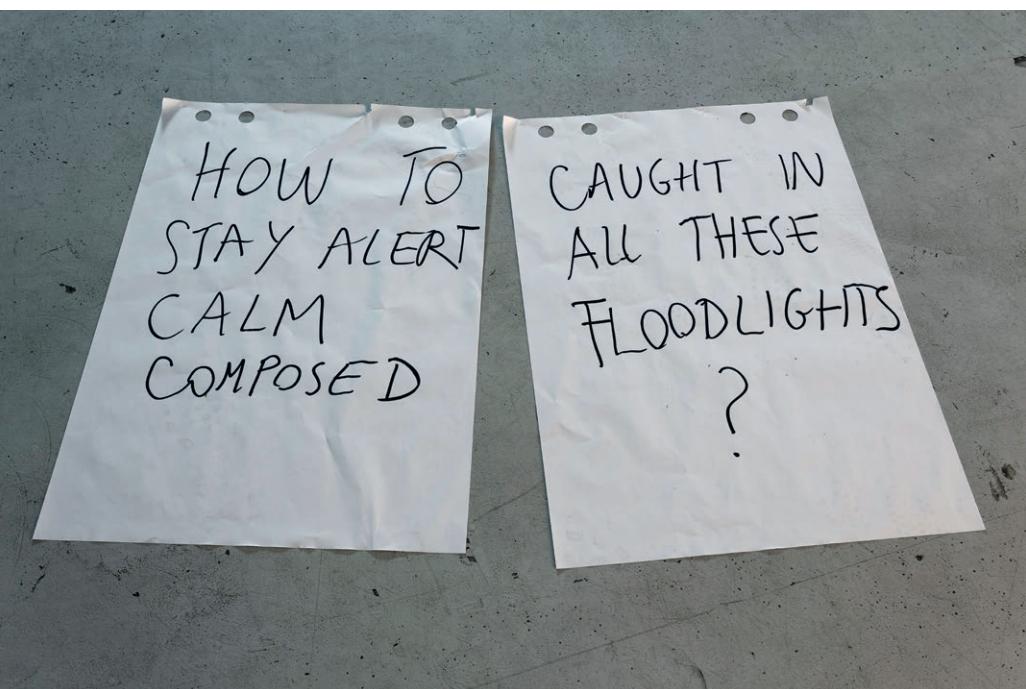
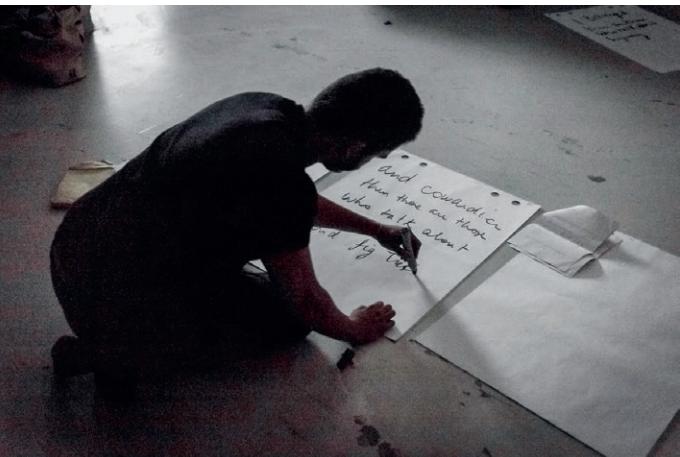
Performance, 15'
Vue de Baltic Triennial 13 "GIVE UP THE GHOST", 14/09/17
Contemporary Art Centre, Vilnius, Lituanie
Courtesy de l'artiste
Photo : Andrej Vasilenko



Quatre autoportraits, 2017

Photographies

Vue de l'exposition "Tainted Love", 16/12/17 – 04/03/18, Le Confort Moderne, Poitiers
Courtesy de l'artiste. Photo : Pierre Antoine



can you spell your name, please?

2017

Performance, 15'

Vue de Baltic Triennial 13 "GIVE UP THE GHOST", 14/09/17, Contemporary Art Centre, Vilnius, Lituanie
Courtesy de l'artiste. Photo: Andrej Vasilenko



Blouse bleue, 2018

Performance, 45'
Festival Live!, 30/01/18, Le Confort Moderne, Poitiers
Courtesy de l'artiste

Talismans, 2018

Poèmes

Viny noir et or
Vue de l'exposition "Talismans, le désert entre nous n'est que du sable"

09/03 - 01/07/18, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris

Courtesy de l'artiste. Photo : Guillaume Pazat

première à avoir traversé la mer
laissant derrière elle tout un monde
pour donner naissance
aux traumas mais aussi à l'or
endormis dans nos corps futurs



Exorcise the language of domination, 2018

Photographie. Courtesy de l'artiste
Photo : Tarek Lakhissi



I don't understand what you are saying but I love you, 2018

Performance, 40'
Cycle "Afrocyberféminismes #4", 23/05/18, La Gaîté Lyrique, Paris
Courtesy de l'artiste. Photo : Sébastien Jallaud



Hard to Love, 2017

Installation vidéo, 4'57"
Vue de Baltic Triennial 13 "GIVE UP THE GHOST", 14/09–18/10/17
Contemporary Art Centre, Vilnius, Lituanie
Courtesy de l'artiste
Photo : Andrej Vasilenko

diaspora/situations 2017

Documentaire, 46'
Fonds Johns Hopkins University
Collection départementale d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis
Courtesy de l'artiste



I see you now, 2018

Installation. Latex cousu, lettrage en vinyl blanc, poterie en terre, copeaux de bois
Vue de l'exposition "Le Colt est jeune & Haine", 24/05 - 10/06/2018, DOC, Paris
Courtesy de l'artiste. Photo: Paul Nicoué



Un corps-paysage

Entretien entre Tarek Lakhrissi et Olivier Marboeuf
Novembre 2018, Paris

TAREK LAKHRSSI **Dans le livre *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009) de José Esteban Muñoz, l'auteur cite le photographe Kevin McCarthy, dans un passage significatif à partir d'une anecdote sur des clubs installés dans des centres commerciaux à Dayton en Ohio (États-Unis). Selon McCarthy, pour accéder à un club gay qui se nomme le 1470, il devait d'abord traverser le *Chameleon Club*. Deux mondes cohabitaient ensemble dans le même espace et selon Muñoz, "he is narrating a stage of in-between-ness, a spatiality that is aligned with a temporality that is on the threshold between identifications, lifeworlds, and potentialities¹". Un espace de potentialités et d'utopies s'ouvre grâce à l'existence d'un seuil et c'est précisément à partir de cette notion de seuil que "Caméléon Club" existe. L'espace de l'exposition devient un monde parallèle et futuriste et serait alors localisé, ici, en banlieue. Le reptile me plaît aussi pour sa façon de s'adapter et son sens de la fuite, qui correspond à bien des aspects de ma vie personnelle. Mon parcours commence dans une banlieue provinciale et s'attache à naître à partir d'une genèse désidentifiée, une manière de voir le monde, en biais, en décalé, à travers aussi une expérience de la périphérie comme moteur de réflexion. Un peu comme à vol d'oiseau, comme si cet oiseau était invisible, un peu caméléon, et inventerait un nouveau langage *bâtard*, au lieu de s'accommoder à celui que l'on connaît.**

La dernière fois que nous avons échangé, ce qui m'avait marqué dans notre conversation était l'usage du terme *corps* chez toi, qui semble remplacer la notion d'*identité*. Est-ce dangereux de parler d'*identité* plutôt que de *corps* ?

OLIVIER MARBOEUF Je ne pense pas que cela soit dangereux évidemment. Et je ne pense pas qu'il faille d'ailleurs parler de l'un plutôt que de l'autre. Mais j'ai l'impression qu'il est intéressant de s'attacher dans une perspective nouvelle à la question du corps lorsqu'on s'intéresse aux pratiques artistiques et culturelles minoritaires, et cela peut-être au-delà de l'évidence du corps *different* ou vu comme différent, mais comme un corps qui existe et fait apparition différemment. Il y a ici plusieurs choses qui se jouent. D'abord il y a une dynamique d'apparition, quelque chose d'instable, qui n'est pas immédiatement reconnu. Et c'est peut-être à cet endroit précis que je m'attacherais au terme *queer*, dans une acception plus large, pour ce qu'il évoque d'un bizarre qui échappe au déjà-vu, au déjà su, à une forme d'identification et de classification policière du corps.

Le corps *queer* est à la fois un corps qui passe, au sens qu'on n'a pas le temps de l'arrêter, de le saisir, et qui ne passe pas car il trouble les régimes de la reconnaissance. Donc quelque chose qui se joue dans un mouvement et qui me rappelle l'anecdote de ce club dont tu parlais où l'on passait d'un espace punk à un espace *queer* dans une forme de transition sans seuil, sans que le corps soit arrêté dans sa possibilité de se glisser de manière continue d'un monde à un autre. J'évite un peu ici d'utiliser le terme *fluide* qui évoque pour moi les nouvelles formes immatérielles du capitalisme technologique et financier. C'est aussi le propre du moment que nous traversons que de voir se former des stratégies de plus en plus habiles de capture. Parler d'identités fluides occulte ainsi à mon

1. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NYU Press, 2009, p.105.

A Body-Landscape

Tarek Lakhrissi in conversation with Olivier Marboeuf
November 2018, Paris

TAREK LAKHRISI In his *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009) José Esteban Muñoz quotes photographer Kevin McCarty and a striking anecdote about two clubs in a strip mall in Dayton, Ohio. According to McCarty, to get to the 1470—a gay bar—you first had to pass through the punk *Chameleon Club*. Two worlds coexisting in the same space. Muñoz comments that McCarty “is narrating a stage of in-between-ness, a spatiality that is aligned with a temporality that is on the threshold between identifications, lifeworlds, and potentialities.”¹ Thanks to the existence of a threshold a space of potentialities and utopias opens up and it’s precisely this notion of a threshold that was the starting point for the “Caméléon Club” exhibition. The exhibition space is being turned into a parallel, futuristic world with a specific location here in the *banlieue*². I like the chameleon for its adaptability and elusiveness, which fit with quite a few aspects of my personal biography. My beginnings in a provincial *banlieue* left me with a fondness for the idea of a *disidentified* starting-out point, a side-long, quirky way of seeing the world, together with an experience of the urban margin as a driving force for ideas. An approach a bit as the (invisible) crow flies, and a bit chameleon, inventing a new, *crossbreed* language instead of just settling for the standard one everybody knows.

What struck me the last time we talked was your use of the term *body*, which seemed to take the place of *identity*. Is it dangerous to speak of *identity* rather than *body*?

OLIVIER MARBOEUF Obviously, I don’t think it’s dangerous. And I don’t think you have to speak of one rather than the other. But I have the impression that

a fresh take on the question of the body is especially interesting when you’re looking into minority artistic and cultural practices. Not so much the body that’s overtly *different* or perceived as such, but rather a body that actually exists and presents itself differently. Several factors come into play here. First there’s a dynamic of appearance, which is something unstable and not immediately recognised. And maybe that’s where I’d opt for the term *queer*, but in the broader sense of an oddness that eludes the blasé, seen-it-all judgment of surveillance-style identification and classification.

The queer body is both a body that “passes”, in the sense that there’s no time to halt it and seize it, and which doesn’t pass because it upsets the systems of recognition. So there’s something about it that involves movement, and that reminds me of the club you were talking about, where you move from a punk space to a queer one in a kind of seamless transition, with no break in the possibility of a smooth shift for the body from one world to another. I’m doing my best to avoid using the term *fluid* here, because for me it suggests the new, immaterial forms of technological and financial capitalism. It’s also a mark of the period we’re living through that we’re witnessing the formation of ever more crafty strategies of co-option. So as I see it, talking about fluid identities masks the deep inequalities in people’s capacity to move about in the world or from one milieu to another within the same society. As I remarked just now, for me a queer body is one

1. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: NYU Press, 2009), p.105.

2. The French term *banlieue* is ambiguous. It can mean middle-class and upper-class suburbs of, for example, the American and British types; working-class and often “sensitive”, heavily immigrant neighbourhoods; and sometimes a mix of the two.

sens les inégalités profondes entre les capacités des uns et des autres à se déplacer dans le monde ou d'un milieu à un autre au sein d'une même société. Comme je le note plus haut, un corps queer est pour moi un corps qui passe et ne passe pas en même temps, où quelque chose résiste. Quelque chose qui relève d'un mouvement et d'une matière contradictoire, granuleuse et abrasive, toxique, si l'on veut bien penser la toxicité dans une logique de protection. Un corps sans évidence, qui fuit sans cesse une identité précise mais qui produit cependant un espace d'énonciation, un lieu, un terrain de conflit et d'alliance éphémères. Je pense que c'est le propre du corps minoritaire que de devoir faire lieu pour parler et d'en décider le moment et les conditions, car son lieu n'est pas déjà là, il est sans cesse à venir, à performer. Ce corps doit créer un espace pour respirer, se déployer, fabriquer un écart, pour que le son de sa voix puisse se propager et rencontrer d'autres présences.

Il y a donc ces deux dimensions qui m'intéressent dans ce corps particulier : son régime d'apparition et la manière dont il (se) fait lieu possible d'énonciation. Et l'on comprend très vite ce qui se joue aujourd'hui comme danger quand ce corps se cristallise dans une identité stable, qu'il est reconnu et combien il s'expose alors aux extractions capitalistes, à l'absorption cannibale. Ma question est donc de savoir comment rester en mouvement, comment continuer à passer et à ne pas passer.

La troisième chose a à voir avec la question des savoirs minoritaires. L'économie néolibérale tend à transformer toute expérience en savoir et tout savoir en valeur de marché. Il suffit de *savoir* une expérience pour la posséder, ce qui est le cœur de l'appropriation culturelle. Je pense que revenir au corps est ici une manière de penser l'expérience comme une pratique, la performance d'un corps qui sait sans toujours savoir comment il le sait. Laisser le savoir hors de portée, loin de la surface de la connaissance

et le relier à la manière dont le corps archive et rejoue ce qu'il sait de particulier. Le corps comme lieu où réapparaissent ce que le poète martiniquais Édouard Glissant appelle "les traces des conditions initiales²", c'est-à-dire des savoirs situés dans le temps et dans l'espace que ce corps va remettre en circulation ailleurs, plus tard, mais pas sans raison ni sans lien avec sa propre archive émotionnelle. Cette troisième acception du corps est celle de la chambre d'écho, l'espace dans lequel circulent les temps, resurgit le passé et s'invente le futur. C'est de ce fait aussi un lieu de conflit car c'est là que le corps minoritaire ressaisit sa mise en récit, où il apprend à se dire et à ne plus être dit dans le désir héroïque et le déni morbide des autres.

TAREK LAKHRISSI Est-ce une manière de laisser une place à celles et ceux qu'on appelle les *ancêtres* pour se créer une lignée ? C'est notamment quelque chose de très important dans la culture queer nord-américaine, que j'ai fréquentée lorsque je vivais à Montréal.

OLIVIER MARBOEUF Oui, mais ce n'est pas que vertical comme dans les cultures ataviques de l'Occident où tout s'articule autour de la racine. Les ancêtres ramènent aussi un temps horizontal car nous vivons en compagnie des spectres. C'est le temps cumulatif de la spirale. Les choses ne vont pas s'y dire une seule fois pour toutes, mais les voix vont s'accumuler et construire par couches successives une surface complexe qui s'étale dans le temps mais aussi dans l'espace. On quitte l'imaginaire de la racine pour celui du rhizome. Mais il faut comprendre le rhizome comme un mouvement contradictoire, un oxymore, un enracinement qui bouge. Cela n'a rien à voir avec le désir narcissique de la *tabula rasa* qui est devenue le motif d'invention du sujet néolibéral, solitaire, autonome, sans passé. L'imaginaire du rhizome est un monde très peuplé et pas uniquement de

2. Voir notamment Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1995.

that passes and at the same time doesn't pass; there's something resistant about it. Something to do with movement and with a contradictory, abrasively grainy matter—something toxic even, if toxicity can be considered part of a rationale of protection. A body that's not self-evident, that endlessly flees a precise identity but still produces a space for statement, a place, a terrain of ephemeral conflicts and alliances. I think it's specifically up to the minoritarian body to create a place for discussion and to stipulate when and how this discussion should happen. This is because its place is not already fixed: it is endlessly in the offing, awaiting performance. This body must create a space for respiration, for spreading its wings, for an outreach allowing the sound of its voice encounter other presences.

So these are two aspects of this specific body that interest me: its system of appearance and the way it creates—or is created as—a possible locus for statement. We understand very quickly the danger involved today when this body is crystallised in a stable identity—when it is recognised—and how exposed it is to capitalist exactions and cannibalistic absorption. So my question is about knowing how to stay on the move, how to keep on passing and not passing.

The third aspect has to do with the question of minority forms of knowledge. The neoliberal economy tends to turn every experience into knowledge and all knowledge into saleability: it suffices to know about an experience in order to possess it. This is the core of cultural hijacking. I think that returning to the body is, in this context, a way of addressing experience as a practice, as the performing of a body that knows without always knowing how it knows. A way of leaving knowledge out of reach, far below the surface of mere learning, and of connecting it to the way the body stores and replays its own specific knowledge. The body as a place where there resurface what the Martinique poet Édouard Glissant

calls “traces of the initial conditions”³ by which he means forms of knowledge situated in time and space which this body is going to put back into circulation elsewhere, and later, but not without reason and not without a link to its own emotional archive. This third meaning of the body is that of the echo chamber, the space in which time circulates, the past resurfaces, and the future is being invented. Which also makes it a venue for conflict, for it is here that the minority body takes its narrative in hand again, learning to articulate itself and to no longer be articulated in the heroic aspirations and morbid denial of others.

TAREK LAKHRISSI Is this a way of leaving room for those we call the *ancestors*, with a view to creating a lineage? This is something that really counts in North American queer culture, which I got to know when I was living in Montreal.

OLIVIER MARBOEUF Yes, but it's not purely vertical in the manner of atavistic Western cultures, where everything is structured around roots. The ancestors also contribute a horizontal time frame, because with them we're living in the company of ghosts. This is the cumulative time of the spiral. Things are not going to be said there once and for all; the voices are going to accumulate and via successive layers construct a complex surface whose reach is not only temporal but spatial as well. We're leaving the imaginary of the root for that of the rhizome. The rhizome, though, has to be taken as a contradiction, an oxymoron, a root system on the move. This has nothing to do with the narcissistic yen for the clean slate that has become the imaginative motif of the solitary, autonomous neoliberal without a past. The rhizome imaginary is densely populated, and not only by desirable and desired figures: it also admits *dangerous bodies* into its polyphony. This is maybe where I become a tad

3. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers* (Paris: Gallimard, 1995).

présences désirables et désirées. Il laisse aussi entrer des corps dangereux dans la polyphonie des voix. C'est peut-être à cet endroit que je me méfie un peu du terme *safe place* car si l'on peut comprendre certaines urgences, on peut aussi se demander pour qui le lieu est *safe* et quels sont les corps qui sont tenus à l'écart et à quel prix. Je pense qu'il faut toujours chercher les conditions d'un lieu, à qui il coûte et où sont cachés ce que j'appelle "le paysage et la matière nègres", c'est-à-dire l'endroit et les corps où s'exerce, loin des regards, la violence comme condition dissimulée du lieu.

Dans un texte récent³, j'introduis l'idée d'une histoire racontée depuis une matière dangereuse. Je pense en effet que la dangerosité a toujours été une composante des cultures minoritaires. Elle n'est pas toujours désirée, mais elle est toujours vécue. Quand l'espace est complètement pacifié, alors on sort des potentialités et de l'expérience minoritaires. Les corps sont saisis et assignés. Plus rien n'est en mouvement. Je pense que parler à partir d'une matière dangereuse est aussi une manière de reconstruire une distance, pour se protéger de la violence nécropolitique comme de la dévoration en tant que corps réduit à une matière consommable. Le corps queer ou racisé, et plus encore le corps queer racisé, est devenu un terrain d'extraction sexuelle et affective, une ressource fantasmatique inépuisable, qui va à ce titre devoir assumer une forme de puissance héroïque. C'est pour cela que je m'intéresse au vocabulaire de la matière à cet endroit. Non pas pour nier les enjeux d'identité mais pour essayer de penser à partir d'une autre perspective et de rendre sensibles les différentes formes de violence dont ce corps est le siège. Car pour moi le corps queer et/ou racisé est aujourd'hui l'objet de médiation des conflits et des névroses des sociétés blanches, comme dernier espace de vitalité, comme ultime capital libidinal.

Pour revenir maintenant au début et à la question de la relation entre corps et identité, je pense qu'il est nécessaire de se demander : est-ce qu'il y a une manière spécifique pour des racisé·e·s de banlieues françaises de penser les questions d'identité, hors des catégories, des mots et des expériences anglo-saxonnes. Car dans la banlieue française, on considère comme noir·e·s aussi bien des Caribéen·ne·s, des Roms que des Arabes et des personnes issues de pays d'Afrique noire.

TAREK LAKHRISSI Comme en Angleterre, avec le mot *Black* qui concerne les Noir·e·s anglais·es mais aussi les Indien·ne·s et les Pakistanais·es...

OLIVIER MARBOEUF Exactement. La *blackness* anglaise, qui correspond plutôt à l'Inde, aux Caraïbes et à certains pays d'Afrique de l'Ouest, rassemble en France d'autres catégories de l'histoire coloniale et d'autres identités jetées *dans l'ombre* qui ont fait alliance en partageant certaines conditions — et là il est nécessaire d'enrichir l'idée marxiste d'expérience de classe des autres histoires, ce qui reste difficile dans le contexte français, même à gauche.

Comme je l'ai déjà souligné, ce qui me semble essentiel est de faire l'effort de parler avec des mots à soi. C'est-à-dire se confronter à la difficulté même de dire par l'absence d'un vocabulaire qui n'est pas déjà affecté par une histoire de la violence, de la domestication, où est inscrite une loi, une police — comme à la surface du corps de l'esclave.

Se défaire d'un vocabulaire qui efface et maltraite ou qui est déjà cristallisé dans un signe, ce qui est le propre du langage dans l'économie néolibérale du savoir. Une langue forgée par et pour la circulation et qui fabrique son autorité par un principe de répétition — c'est ce qui arrive de plus sombre à la pensée critique

3. *From a dangerous matter*, poème performé à l'occasion de l'installation et performance *Looming Creole* de Filipa César, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, janvier 2019.

mistrustful of the term *safe place*: that there are certain urgent situations is understandable, but we might well ask ourselves who the place is *safe* for, which bodies are being kept at bay and at what cost. I think you always have to get down to the underlying conditions of a given place, to who's paying the price and where to go for what I call "negro landscape and matter"; by which I mean the place and the bodies in which, well out of sight, violence functions as a hidden precondition.

In a recent text⁴ I bring up the idea of a story starting out from a dangerous matter. I think dangerousness has always been a component of minority cultures—not always sought after, but always experienced. When a space is completely pacified, minority potential and experience are left behind. Bodies are seized and co-opted. Nothing is in motion. I think that starting out from a dangerous matter is also a way of re-establishing distance, so as to protect oneself from the necropolitical violence and devourment inflicted on a body reduced to matter to be consumed. The queer or racialised body, and even more so the racialised queer body, has become a terrain of sexual and affective exactions, an inexhaustible source of fantasy, and because of this it must shoulder a heroic form of power. This is why I'm interested in the vocabulary of matter at this point. Not in order to deny the identity issues, but to try to establish another perspective and concretise the different forms of violence of which this body is the recipient. For me the queer and/or racialised body is now the pivotal mediation object for the conflicts and neuroses of white societies, functioning as a last space of vitality and the only remaining libidinal capital.

To return to our starting point and the body/identity nexus, I think we have to ask ourselves if there's a specific way for racialised people from France's working-class *banlieues* to explore identity issues without

falling back on "Anglo-Saxon" categories, words and experiences. Given that in French *banlieues* Afro-Caribbeans, Roma, Arabs and people from sub-Saharan Africa are all lumped together as black.

TAREK LAKHRSSI As in England, where *black* is used for black English people, but also for Indians, Pakistanis and others.

OLIVIER MARBOEUF Exactly. *Blackness* for the English applies mainly to India, the Caribbean and certain West African countries; in France it covers other colonial history categories and other identities consigned to obscurity, which have joined forces and shared certain social conditions. Here the Marxist notion of class experience needs to be enriched with other histories, which is still not easy in the French context, even on the Left.

As I've already emphasised, what seems to me essential is to make the effort to speak using your own words. Which means facing up to the difficulty of actually speaking in the absence of a vocabulary not already marred by a history of violence and domestication—one already inscribed with a law and its enforcement, like the surface of a slave's body.

This in turn means shedding a vocabulary which—typically of the language of the neoliberal language economy—mistreats and deletes or is crystallised as a sign. A language forged by and for circulation, with a fabricated authority built on repetition—in my opinion the grimdest misfortune to have befallen critical thinking in academia today. But as I said earlier, speaking is also made difficult by the material absence of a space in which speech can resonate, the voice echo and soundwaves unfurl. In the final analysis to speak with your own words is to accept the risk of saying things badly, doing things badly, in the name of a body ready to be not the good body,

4. *From a dangerous matter*, poem performed for the installation and performance *Looming Creole* by Filipa César, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, January 2019.

académique aujourd’hui, à mon sens. Mais comme je l’ai dit plus haut, parler est aussi rendu difficile par l’absence matérielle d’un espace où la parole peut résonner, où la voix peut trouver un écho et l’onde se propager. Parler avec des mots à soi c’est enfin accepter le risque de mal dire, de mal faire à partir d’un corps qui assume de ne pas être le bon corps, bandé dans le désir de l’autre, mais la chambre d’écho d’une histoire pleine de bruits et de contradictions. Parler sans chercher immédiatement la connivence, la reconnaissance, porter un visage sale. Et ce risque n’est plus tellement pris, les discours bien-pensants ont installé leur vernis toxique à la surface de la pensée critique et l’art devient lentement un récitant obéissant de la fable bourgeois de la résistance et de ses fantasmes infantiles de radicalité.

Si on s’intéresse à la question des identités minoritaires, il faut donc impérativement se demander si on peut la reformuler dans des contextes spécifiques qui composent pour moi cette idée de corps au sens d’une matière sensible et affectée par la langue, la classe, le territoire.

En France, lorsqu’on parle de la *banlieue*, on pense tout de suite aux racisé·e·s. Au contraire d’une ville comme Paris ou d’autres centres-villes de France, la particularité de la banlieue, selon moi, c’est d’être un paysage urbain qui n’existe pas sans les corps qui le peuplent. Il y a une sorte d’architecture incorporée : des corps-paysages, corps-lieux et chambres d’écho qui véhiculent quelque chose qui les dépasse et qui relève de l’empreinte, des traces de certaines conditions. Comme l’esclave marron transporte depuis sa fuite le morne, le parfum puissant des plantes et la présence des animaux en même temps que son expérience radicale de traversée de la mort. Ce qui m’amène à penser le corps minoritaire comme corps-multitude, un corps-horizon plus vaste que son identité singulière.

TAREK LAKHRISSI Tu utilises le terme *horizon*. C’est un bel et nouvel écho à José Esteban Muñoz car pour lui, le queer n’est pas une identité en soi mais un horizon à atteindre.

OLIVIER MARBOEUF Oui, je suis assez d’accord avec cette idée, en gardant en tête qu’un horizon ne s’atteint pas sauf à devenir dystopique. Je vois l’horizon comme une tension de soi dans un devenir mais j’essaye d’être prudent avec tout ce qui évoque l’expansion car je me suis rendu compte que certaines lectures du queer pouvaient relever en fait de stratégies plus ou moins conscientes de conquête de nouveaux territoires et corps, dans une forme de refus de la limite qu’opposent notamment aux affects occidentaux certaines sociétés du Sud Global. Mais je pense que chez José Esteban Muñoz, il y a plutôt l’idée d’une forme d’infiltration orchestrée par les minoritaires, un jeu de camouflage.

TAREK LAKHRISSI C’est ce qu’il décrit dans son concept de “désidentification”. Ce qui passe par la notion de “présence” chez toi, passe chez lui par celle d’une forme de “virus”. Son premier livre, *Disidentifications*, fait justement état de ces artistes queer et racisé·e·s qui, selon lui, ont tous utilisé des stratégies très précises et codées pour faire passer des messages et investir un espace dans lequel ils et elles n’étaient pas convié·e·s.

OLIVIER MARBOEUF Ce sont des questions de furtivité, qui m’intéressent beaucoup. L’espace a une loi et une police, souvent non déclarées, que le corps minoritaire va très vite repérer ou révéler parfois dans la souffrance et l’asphyxie. Et il ou elle va se mouvoir dans cet espace par un jeu de masquerade, de déguisement et d’imitation. C’est une force et une faiblesse à la fois. C’est l’expression de la fragilité de sa situation de (sur)vie. Le ou la minoritaire est non héroïque et le désir d’héros ou d’héroïne minoritaires est quelque peu paradoxalement quand on

swaddled in the desires of the other, but rather the echo chamber for a story full of clamour and contradictions. Speaking without seeking immediate complicity and recognition. Showing a grubby face. A risk not often taken these days: *bien-pensant* rhetoric has overlaid critical thinking with its toxic varnish, as art is slowly developing into an obedient reciter of the bourgeois fable of resistance and its infantile fantasies of radicalism.

It's imperative, then, that anyone interested in the question of minority identities should ask themselves if it can be reformulated in specific contexts which, for me, make up this idea of the body as tangible matter affected by language, class and territory.

In France, the moment the word *banlieue* crops up people think of racially defined groups. In contrast with Paris or other French cities, the distinguishing feature of the *banlieue* is its being an urban landscape that does not exist without the bodies that populate it. There's a kind of architectural blending going on: body-landscapes, body-places and echo chambers imbued with something that transcends them and has to do with the imprint and the traces of certain lived conditions. The way the runaway slave bears with him the mountain refuge, the potent odour of plants and the presence of animals, at the same time as his radical experience of dicing with death. Which leads me to conceive of the minority body as a multitude-body, a horizon-body more far-reaching than its individual identity.

TAREK LAKHRSSI Your use of the term *horizon* is a splendid new echoing of José Esteban Muñoz: for him queer is not an identity in itself, but rather a horizon to be attained.

OLIVIER MARBOEUF Yes, I pretty much agree with that idea, but without forgetting that a horizon attained necessarily turns dystopic. I see the horizon as a personal tension within a process of becoming, but I try to be prudent

about everything suggestive of expansion: I've realised that certain interpretations of queer may in fact involve more or less conscious strategies of conquest of new territories and bodies, in a kind of refusal to accept the strictures on Western affects voiced by certain societies in the Global South. But I think that in Muñoz's case there's more the idea of a kind of minority-orchestrated infiltration—a camouflage ploy.

TAREK LAKHRSSI That's what he's talking about with his concept of "disidentification". What you call "presence" he calls a kind of "virus". Interestingly his first book, *Disidentifications*, reports on queer and racialised men and women artists who, he says, all used very precise coded strategies to get their messages across and occupy a space uninvited.

OLIVIER MARBOEUF I find these questions of furtiveness really interesting. Space has a set of laws and a policing system—often unstated—which the minority body is very quick to spot or expose, sometimes suffering and suffocating in the process. And this male or female body is going to function in this space via masquerade, disguise and imitation. This is a strength and a weakness at the same time. It's the expression of the fragility of the life those bodies have to (out)live. The minoritarian is no hero, and the longing for minoritarian heroes is somewhat paradoxical. Watching Quentin Tarantino's *Django Unchained* (2012), we understand that the main character is a kind of Black White. He's a hero because he can only obtain the object of his self-set quest—a woman—by killing everybody else. That's his driving force and through it he restates, in a way, the primal dream underpinning American history. So here we have Whites talking to Whites via black bodies. This is something often found in art and the cinema's staging of the postcolonial: a form of desire projected onto and into a black body used as a mirror and a

regarde le film *Django Unchained* (2012) de Quentin Tarantino, on comprend que le personnage principal est une sorte de Noir-Blanc. C'est un héros parce que le bien pour lequel il se met en quête, à savoir une femme, il peut l'obtenir en tuant tout le monde. Il a cette ressource-là et il redit en quelque sorte le rêve primitif qui fonde l'histoire américaine. Ici, ce sont donc des Blancs qui parlent aux Blancs au travers de corps noirs. C'est quelque chose que l'on retrouve souvent sur la scène postcoloniale de l'art et du cinéma, une forme de désir qui est projeté sur et dans le corps noir comme miroir et ressource vitale, comme corps doublure⁴. Dans *Django Unchained*, les esclaves sont des créatures peureuses qui n'ont à offrir qu'une forme de résistance physique dont on les a affublés comme un caractère essentialisé. Ce sont des matières—brutes, utiles, sexuelles. Et c'est en repensant à la scène limitinaire du capitalisme que compose la plantation que j'ai imaginé aussi la possibilité d'une matière dangereuse. Tarantino passe évidemment à côté d'une lutte, qui consiste simplement à survivre, car elle n'a rien d'héroïque et en quelque sorte il ne sait ni la voir, ni la représenter car elle échappe aux catégories, aux matières qu'il manipule. Cette obsession héroïque, on la retrouve sur les scènes culturelles d'aujourd'hui comme modalité de capture. Elle impose aux racisé·e·s d'être des héros, des héroïnes. C'est un mode d'apparition, de visibilité autoritaire qui est aussi une manière de consommer et consumer le corps queer et/ou racisé dans un faisceau de lumière crue. Mais il y a pourtant bien d'autres manières d'être qui sont des manières de lutte, et il faut pouvoir s'enfuir de cet héroïsme qui est un piège.

4. J'emprunte ici l'expression d'Hourya Bentouhami dans "Notes pour un féminisme marron. Du corps-doublure au corps propre", *Comment S'en Sortir?*, no. 5, hiver 2017, p.108–125.

life-giving resource—a stand-in body.⁵ The slaves in *Django Unchained* are cowed creatures whose only asset is a form of essentialised, cinematically conferred physical endurance. They're matter: raw, useful, sexual. And thinking back to the first glimmerings of capitalism represented by the plantation, I had the idea of the possibility of a dangerous matter. Tarantino blatantly skirts the struggle involved in simply surviving: there's nothing heroic about it and in a sense he can't represent it or even see it, because it doesn't fit the categories and forms of matter he's working with. This obsession with the heroic is present as a system of portrayal on today's cultural scenes, forcing racialised figures to be heroes and heroines. It's to do with appearances and an authoritarian visibility which is also a way of consummating and consuming the queer and/or racialised body under the harshness of the spotlight. But there are plenty of other ways of being that are ways of fighting back, and we have to be able to break free of a heroism that entraps.

5. This term is borrowed from Hourya Bentouhami's "Notes pour un féminisme marron. Du corps-doublure au corps propre", *Comment S'en Sortir?*, no.5, winter 2017, p.108–125.

Agenda

Caméléon Club

Samedi 16 février à 16h30

Entretien–lecture avec Tarek Lahrissi et Kaoutar Harchi, écrivaine et sociologue de la littérature française

Samedi 9 mars

18h : Lecture publique à la suite d'un atelier d'écriture autour d'*Arab Apocalypse* d'Etel Adnan avec Claire Finch, auteure

et Karima El Kharraze, metteure en scène

19h : Performance 32 octobre 2018 de Ghita Skali

Samedi 30 mars à partir de 18h

Soirée de finissage de l'exposition

19h30 : Performance *Je suis tombé amoureux d'un garçon mort* de Sorour Darabi

20h : Concert d'Helma

21h : DJ SET (RRP aka TANORA)

Les Ami.e.s de La Galerie

Vendredi 22 février à 19h30

Rencontre–apéro avec Tarek Lahrissi dans son atelier

Samedi 30 mars de 17h à 18h

Visite à plusieurs voix avec des visiteurs et visiteuses de La Galerie

Colophon

Textes : Tarek Lahrissi,

Thomas Conchou, Caroline Honorién,
Olivier Marboeuf

Traduction : John Tittensor

Relectures : Clémence Fleury

Coordination éditoriale : Marie Dernoncourt

Design graphique : Marie Proyart
et Malou Messien

Imprimé (PEFC) en 2000 exemplaires
chez Imprimerie du Potier

Productions : Toutes les œuvres ont été produites pour l'exposition, à l'exception du film *diaspora/situations* (2017).

La résidence de Tarek Lahrissi bénéficie du soutien du Département de la Seine-Saint-Denis.

La Galerie, centre d'art contemporain, est financée par la Ville de Noisy-le-Sec avec le soutien de la Direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture, du Département de la Seine-Saint-Denis et du Conseil régional d'Île-de-France.



Events

Caméléon Club

Saturday 16 February at 4.30pm

Conversation–reading with Tarek Lahrissi and Kaoutar Harchi, writer and sociologist of French literature

Saturday 9 March

6pm: Public reading after a writing workshop devoted to woman poet

Etel Adnan's *Arab Apocalypse*

With writer Claire Finch

and stage director Karima El Kharraze

7pm: 32 octobre 2018 [32 October 2018] performance by Ghita Skali

Saturday 30 March from 6pm

Closing party

7.30pm: *Je suis tombé amoureux d'un garçon mort* [I Fell in Love with a Dead Boy] performance by Sorour Darabi

8pm: Concert by Helma

9pm: DJ SET (RRP aka TANORA)

Friends of La Galerie Programme

Friday 22 February at 7.30pm

Encounter–aperitif with Tarek Lahrissi in his studio

Saturday 30 March, 5–6pm

Multi-voice tour of the exhibition with visitors

L'équipe de La Galerie remercie Le Conservatoire Nadia et Lili Boulanger à Noisy-le-Sec, le Théâtre des Bergeries de Noisy-le-Sec, Spectre Productions et le CAC Brétigny.

Tarek Lahrissi remercie l'équipe de La Galerie, l'équipe de Spectre Productions, Nacéra Guerra et l'Association Positive Events, Sonia Raimbault – Le Gall, Nathalie Lafforgue, Émilie Renard, Élise Atangana, Olivier Marboeuf, Thomas Conchou, Victor Zébo, Mitra Hekmat, Jean Avédikian, Thibault Jacquin, Cherry B. Diamond, Juliette Coutaudier, Faïza Lakdari, Chouaïb Arif, Anissa Kaki, Sébastien Richelieu, Hewa Merabet, Nelson Ntjam, Claire Finch, Kaoutar Harchi, Karima El Kharraze, Ghita Skali, Caroline Honorién, Sorour Darabi, Joséfa Ntjam, Sean Hart, Ndayé Kouagou, Laurie Boussat, Nora Barbier, Anne Vimeux, Maité Sonnet, Cédric Faug, Anna Colin, Jehane Yazami, Helma, Anissa Antara, Rim Battal, Loïc Dimitch, Neïla Czermak, Alexandre Westphal, Christophe Atabékián, Manon Cezaro, Léa Roch et Charles Sanchez.

Thomas Conchou remercie l'équipe de La Galerie pour son travail et son accompagnement, et Tarek Lahrissi pour son invitation et sa confiance.

La Galerie

centre d'art contemporain

1, rue Jean Jaurès

93130 Noisy-le-Sec

t : +33 [0]1 49 42 67 17

www.lagalerie-cac-noisylesec.fr

Du mardi au vendredi de 14h à 18h

Samedi de 14h à 19h Entrée libre

Facebook : "La Galerie Centre d'art contemporain"

Instagram : "la.galerie.cac.noisylesec"