

Marie-Hélène
Leblanc

Jennifer

Lætitia Lacey

Sadier

Mathieu
Copeland

Marie-Hélène Leblanc, Mathieu Copeland

Gatineau – Londres, 5 avril 2021

Mathieu Copeland

Au centre de *Une exposition mise en scène* se trouvent les questions de l'interprétation et de la médiation.

Marie-Hélène Leblanc

Cela fait partie des choses dont je voulais discuter avec toi. Quels sont le statut et le rôle de Jennifer Lacey, l'interprète qui est aussi metteuse en scène ? Si on établit un parallèle avec l'exposition traditionnelle, est-ce que son rôle serait celui d'une médiatrice ?

Je me demandais si tu allais utiliser le terme de scénographe plutôt que celui de médiatrice. Commençons par revenir sur les étapes de travail : il s'agit en premier lieu d'inviter des artistes à écrire une pièce pour une exposition qui sera interprétée par une seule personne sur scène. Cela revient à poser la question de la médiation, puisque nous sommes face à des œuvres « à être interprétées ». De fait, le statut de l'œuvre devient complexe. Où se situe-t-elle ? Il me semble que nous sommes devant une inconnue, et nous pouvons nous demander, qui parle ? Et qu'est-ce que cela dit ? Est-ce que l'interprète parle de l'œuvre ? Est-ce que l'œuvre parle ? Ou bien devient-elle médiatrice de l'œuvre ? Dès lors que l'œuvre est mise en scène, nous nous déplaçons dans un espace qui n'est plus uniquement le sien. Nous oscillons entre les codes du théâtre et ceux de l'exposition. Tu as raison de dire que l'interprète se fait la médiatrice de l'œuvre. Il y a aussi cette interrogation qui est très belle et qui touche aux fondements de l'institution artistique et au besoin absolu de faire parler l'œuvre. Il y a toujours un texte explicite qui l'accompagne : ce paratexte ou « prothèse d'exposition » pour reprendre l'expression de Joseph Grigely. Il s'agit bien de parler de l'œuvre autant que de l'interpréter, à travers la dimension immensément subjective de Jennifer.

Les œuvres prennent corps dans l'interprète qui les incarne toutes. C'est intéressant que ce ne soit qu'une seule voix qui raconte des singularités.

Cette publication est éditée à l'occasion de la première de *Une exposition mise en scène*, samedi 11 septembre 2021 au théâtre de la Ferme du Buisson, avec le soutien de Fluxus Art Projects.

Mathieu Copeland (né en 1977 à Lagny-sur-Marne, vit et travaille à Londres) est commissaire d'exposition et éditeur. Il cultive une pratique curatoriale cherchant à subvertir le rôle traditionnel des expositions et à en renouveler nos perceptions.

Marie-Hélène Leblanc (née en 1981 au Nouveau-Brunswick, Canada) occupe, depuis 2015, le poste de directrice de la Galerie UQQ, Gatineau (Québec). Sa pratique l'a amenée à produire près d'une trentaine de projets présentés dans divers lieux d'exposition au Canada et en Europe.

Jennifer Lacey (née en 1966 à Chicago, vit et travaille à Paris et Stockholm) est artiste-chorégraphe. Au sein de ses productions souvent co-signées et collaboratives, elle s'émancipe du spectaculaire pour retrouver une herméneutique espiègle et inventive du corps.

Læticia Sadier (née en 1968 à Vincennes, vit et travaille à Londres) est chanteuse et musicienne. Elle co-fonde Stereolab avec le guitariste Tim Gane en 1990. Elle forme Monade en 1996 et poursuit depuis 2010 une carrière en solo.

Il y a effectivement cette volonté de s'interroger : comment écrire non pas pour une personne mais pour une exposition ?

Cela m'amène à poser la question de ton rôle. Quand on parle de commissaire d'exposition, on dit qu'il agit comme un chef d'orchestre ou un metteur en scène. Ici, comment conçois-tu ton rôle ? Est-ce que la voix de l'interprète est à la fois la voix des artistes et la voix du commissaire ?

Si le rôle du commissaire se résout en l'invitation, alors effectivement, celle-ci s'étend des artistes à Jennifer Lacey, chorégraphe dramaturge et interprète. L'invitation première émane du commissaire qui ensuite se met en retrait au profit de la parole des artistes et des œuvres, autant que de la parole de la chorégraphe dramaturge et de son interprétation. Mais où se situe l'exposition si ce n'est dans le temps, cette heure et demie où tout est interprété, médiatisé ? À cela s'ajoute cette invitation faite à la compositrice et musicienne Læticia Sadier à écrire une « bande-son » et être présente sur scène. Cela nous offre – en plus d'une œuvre formidable – une balance dans l'interprétation et cela libère la voix de l'interprète, tout en proposant aussi des moments de calme ou de temps *off*. Ce binôme permet de recréer ces strates comme dans une exposition où peintures et sculptures coexistent dans une même salle, et d'insister sur la profondeur de champ. Il s'agit donc de retravailler cette dimension. Des motifs musicaux qui font autant la transition entre les pièces que la bande-son des pièces interprétées. Et il y a aussi ces moments où une chanson interprète une œuvre. Nous revenons alors à la fragmentation de l'ensemble des voix proposées. Il y a, à égalité de cette voix curatoriale, ces voix que sont les œuvres écrites par les artistes, et ces voix que sont celles de l'interprétation et de la musique. Le travail qui suit est celui de la chorégraphie de l'exposition. Ces moments où Lætitia va chanter les pièces, les moments où les pièces vont être interprétées par Jennifer, les moments où Jennifer va interpréter une pièce avec une chanson de Lætitia, et les moments où il n'y aura plus rien si ce n'est que la chanson... tout ce qui représente le geste exposition, autant que le moment curatorial.

Quand tu parlais du rôle de la musique et de l'alternance entre la place de l'interprète et la place de la musicienne, je me disais qu'habituellement, quand on fait l'expérience d'une exposition, on a plutôt un rapport intime avec les œuvres. Et on a ce genre d'intermède qui se fait plutôt dans le silence : on passe d'une œuvre à l'autre, ou d'une salle à l'autre dans le silence. Alors qu'ici, il s'agit d'une expérience collective. Cette musique-là peut-elle jouer un rôle d'intermède entre les pièces ?

Lætitia a tout de suite proposé cela. La première fois que nous avons discuté, Jennifer a utilisé le mot « cabaret » au sens où les pièces s'enchaînent les unes après les autres. Cette conception séquentielle s'accompagne de moments entre. J'adore l'idée de sérialité, de rythme, d'un motif récurrent. Il y a aussi ce débordement autant que le travail du blanc entre les pièces. On retrouve à la fois cette volonté d'une suite de pièces et un désir de continuité : c'est-à-dire une tentative d'établir une profondeur de champ.

J'aime l'idée de profondeur de champ. Quand tu parles du rôle de la musique et des strates, on ressent le même effet que lorsque l'on se trouve dans un musée, c'est-à-dire que l'on voit une œuvre et d'autres en hors-champ ; on a une idée de ce qui nous attend et on connaît ce qui précède. Au fur et à mesure que l'on découvre les œuvres d'une exposition, on garde en tête celles que l'on a déjà vues. Il y a aussi la contamination visuelle : on voit une œuvre, mais il y en a souvent plusieurs tout autour. Cette idée de la musique qui joue à la fois un rôle de liant entre les œuvres et qui parfois prend plus de place, ça se rapproche de l'expérience de l'exposition.

Le titre insiste sur cette volonté d'une exposition mise en scène. Il ne s'agit pas de déplacer l'exposition sur la scène, mais de considérer l'ensemble de ce moment comme une exposition. Ajoutons à cela la contribution de Gaylen Gerber qui propose qu'à chaque itération de l'exposition, des éléments de décor de pièces passées repeints de son gris-vert spécifique soient amenés ainsi de nouveau sur scène. Il s'agit en somme de neutraliser les éléments de décor tout en les maintenant pour ce qu'ils sont. Qu'il s'agisse de colonnes doriques, ou d'un frigo (!), ces éléments en fond de scène servent de toile de fond, de *backdrop* pour reprendre la terminologie de Gaylen. Ils déterminent le point le plus lointain et c'est dans la distance établie ainsi avec le spectateur que s'écrit, dans la profondeur, l'exposition.

Ce qui revient en quelque sorte à une forme d'architecture de l'exposition. On n'est plus dans une salle d'exposition mais face à une scène. En fond de scène, l'œuvre de Gaylen Gerber joue un rôle d'architecture, de cadre. Je voulais revenir sur quelque chose que je trouve fondamental : le rôle du langage et de l'écriture. Il y a cette notion d'*ekphrasis* qui consiste à décrire une œuvre. Quand les artistes de ce projet réalisent une œuvre, ils l'écrivent ou la décrivent : il n'y a jamais d'œuvre matérielle. Je me demande si pour toi, dans ce cas précis, les artistes écrivent ou décrivent une œuvre. Comme si

tout l'espace d'exposition devenait langage, parole, mots. Tu as beaucoup travaillé avec le livre et l'exposition écrite. Pour moi, le mot est central dans tout le projet.

Art & Language m'ont immédiatement répondu qu'ils appréciaient cette idée d'une exposition « ekphrasiste » composée de mots, gestes et mouvements. Elle s'articule dans son entièreté autour du langage. Ainsi ces éléments autres nous permettent d'aller hors du langage. Nous revenons là sur ta question du rôle du commissaire. Nous contemplons une exposition « à être interprétée » et je ne suis ni metteur en scène ni interprète. Je ne maîtrise absolument pas ce qui va se produire et il ne s'agit pas non plus de la seule interprétation par le spectateur, comme le veut le schéma classique. Ici, l'œuvre est écrite, puis interprétée une première fois lors de sa réalisation, et ensuite dans sa compréhension. Tu touches en effet au cœur de l'exposition en établissant cette différence entre écrire et décrire une œuvre. On identifie l'origine de l'exposition au moment où l'artiste va écrire une œuvre, mais rappelons-nous que l'invitation est de la décrire, sachant qu'en décrivant, toutes et tous écrivent une œuvre. En l'interprétant, on dépasse autant la lecture que la description de ce qui est écrit.

Une autre chose que je voulais aborder touche à l'idée d'écriture de l'exposition. C'est quelque chose qui m'interpelle. On a fréquemment évoqué ensemble l'exposition comme médium. Dans le contexte d'une exposition mise en scène, c'est le médium du théâtre qui est mis à profit pour réaliser l'exposition. Je me demandais : comment abordes-tu ta position de commissaire... lorsque tu considères l'exposition comme médium, que celle-ci prend forme sur une scène et que le langage de la scène est nouveau pour toi.

Il est à la fois nouveau et pourtant tellement familier. Le langage que je travaille est celui de l'exposition. Je reste spécifiquement dans ce champ. Comme souvent, au sein du titre se trouve la focale de l'exposition. Écrire une exposition c'est avant tout la chorégraphie. Je rejoue ici cette idée-là, mais cette fois sur le lieu même de la chorégraphie. La question que tu poses est pertinente : est-ce qu'il s'agit là de l'exposition comme médium ? D'une part, nous sommes sur l'exposition comme médium dans le sens où il s'agit de l'exposition comme objet conceptuel. D'autre part, ce que je réintroduis n'est pas tant le médium de l'exposition que sa réalité structurelle : c'est-à-dire que tous ses codes et autres fondamentaux sont présents.

Alors ce n'est pas tant l'exposition comme médium que l'exposition comme sujet de l'exposition.

Nous revenons ainsi sur la question de la médiation : une caractéristique muséale qui consiste en la nécessité de faire parler les œuvres, au travers des textes des salles, des cartels, des audioguides, des conférenciers. Dans le cadre qui nous occupe, c'est l'exposition qui parle. L'outil médiation devient l'objet de notre travail. C'est par la médiation que les œuvres sont dites, qu'elles existent, qu'elles ont été écrites. La médiation devient le prisme par lequel les choses sont vues.

Une question me brûle les lèvres. Tu as parlé rapidement du paratexte et souvent, la voix et les mots du commissaire se retrouvent dans le paratexte : dans le communiqué de presse ou dans le texte d'invitation. Est-ce que, dans ce cas précisément, tes mots vont être uniquement présents, via le libretto qui accompagnera l'exposition, ou est-ce que la comédienne dira aussi tes mots ?

Non, surtout pas. Et pourtant, tu as raison. Si en effet il s'agit de transposer l'exposition sur la scène, alors il faut tout y ramener. Toutefois, ce qui m'excite c'est de créer une exposition qui soit un tout, une expérience. Donc, comme tu le suggères, mon paratexte pourrait donc avoir lieu et devenir une « sur lecture » de cet ensemble. Ayant volontairement et nécessairement délégué la chorégraphie et la dramaturgie, ce n'est pas pour en donner ensuite ma lecture. Les mots qui sont les miens, et qui sont fondamentaux dans le sens où ils sont à la base de tout et dans lesquels tout se résout, ce sont ceux du titre : *Une exposition mise en scène*. Il n'est pas nécessaire d'en ajouter d'autres. L'autre chose, et cela est davantage structurel, concerne la pièce de Florence Jung qui ouvre et ferme l'exposition. Dès lors, elle éclipse toutes possibilités de textes d'introduction et de conclusion.

Jennifer Lacey, Mathieu Copeland

Stockholm – Londres, 5 avril 2021

Mathieu Copeland

Lors de l'une de nos premières conversations en 2007, alors que nous travaillions sur *Une exposition chorégraphiée*¹, je me souviens de t'entendre dire que tu voulais « foutre en l'air mon programme ».

Jennifer Lacey

Je n'ai pas dit que je le voulais. J'ai dit: « Il se pourrait que je foute en l'air ton programme. » C'était plus un avertissement qu'un désir.

Mais c'est ce que tu as fait, et tu as chamboulé mon monde. Lorsque nous avons commencé à parler de *Une exposition mise en scène*², tu m'as dit d'emblée que cela risquait d'être, et je cite, « un désastre ». Une fois de plus, j'ai adoré ce coup de semonce! Pour moi, cette adversité devient une matière à travailler.

Tout à fait. Je perçois une sorte de candeur chez les gens des arts visuels quand ils en viennent aux arts de la scène, et je ne le dis pas de manière négative. Ils ne comprennent pas la matérialité de ce qu'est « interpréter » ou « danser », tout simplement. Interpréter quelque chose, c'est en faire quelque chose de nouveau tout en disant que c'est néanmoins l'original. Un peu comme une traduction à la manière de Walter Benjamin. Il existe aussi une tradition de l'interprétation qui consiste à se mettre au service d'une œuvre ou d'un auteur, ce qui est magnifique. Or si je me mets au service de quelqu'un dont je ne connais pas le désir, tout dépend de mon imagination et de mon champ d'expérience. Ce qui est intéressant en travaillant avec toi et Lætitia, c'est qu'il se peut que nous parvenions à nous affranchir des idées que chacun a conçues comme la seule solution possible.

1. Kunst Halle Sankt Gallen, 2007;
Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, 2008.
2. Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, 2021.

Dans le cadre de *Une Exposition mise en scène*, tu joues sur scène le rôle de médiatrice pour des pièces écrites par des artistes. Des œuvres écrites qui sont elles-mêmes des interprétations d'œuvres d'art peut-être rêvées, imaginées, qui existent ou peut-être pas... La médiation, c'est ton interprétation. Si je devais décrire succinctement *Une exposition mise en scène*, j'évoquerais le passage du témoin: maintenant que tu le tiens, comment vas-tu le transmettre? Toi et Lætitia, en tant qu'interprètes, comment allez-vous façonner ces œuvres? Cette exposition se présente comme des mots écrits par des artistes pour être incarnés sur une scène. Tu me vois ébloui par la capacité d'interprétation qui doit être la vôtre et celle qu'à son tour elle inspire au public. L'exposition matérialise la question suivante: comment faire parler une œuvre d'art tout en la créant?

« Faire parler une œuvre d'art »... C'est tellement drôle parce que cela suppose qu'elle est muette et qu'on doit la forcer à parler, comme on le fait avec le suspect d'un meurtre. Ces dernières années, je me suis beaucoup intéressée aux notions de lecture et d'interprétation, là où elles se recourent et quand elles divergent. Lorsqu'on fait la lecture d'une œuvre, on est censé le faire pour quelqu'un. Faire parler une œuvre d'art: pour qui? dans quelles conditions? Les lectures et les interprétations ne sont pas définitives. Le sens est performatif. C'est la conclusion à laquelle j'arrive. Même quand tu ne fais que contempler une œuvre d'art, ta seule contemplation est une performance. Cela ne signifie pas que les œuvres artistiques ou littéraires ne sont pas autonomes; elles n'ont peut-être pas besoin de nous. Mais nous ne savons pas ce qu'elles font dans leur intimité.

L'interprétation est une façon de donner un sens à quelque chose.

Mais qui peut être infidèle si l'on n'a pas conscience de cet acte ou s'il n'est pas accompli en toute transparence. Dans le projet à long terme auquel je travaille³, lorsque je parle d'une œuvre d'art, lorsque j'en fais la lecture à une personne qui est devant moi, nous formons une sorte de triangle avec l'œuvre dont je suis la charnière. Ce que je sais de l'œuvre, la matérialité de la lecture, sont certes le fruit de moyens de recherche conventionnels et de la fréquentation de l'œuvre, mais aussi d'une autre connaissance que j'autorise à s'infiltrer en moi. Les danseurs sont doués pour laisser pénétrer

3. *Extended Hermeneutics* est un projet en cours qui emploie les œuvres d'art d'une exposition ou d'une collection permanente comme une sorte de système de divination pour résoudre des problèmes. Les consultations sont individuelles et comprennent de la danse.

le savoir : dans notre métier, la transmission se fait par tous les moyens. C'est de là que naît ma notion de l'interprétation, nomade et performative, et la manière dont j'aborde les œuvres de cette exposition. Lorsque nous interprétons quelque chose, nous ne transmettons pas une information passive. Nous ne sommes pas des archéologues époussetant délicatement des strates. Toute description naît d'un point de vue. Dans une performance, ce point de vue peut rapidement devenir le sujet principal. Alors, comment faire apparaître à la fois l'œuvre elle-même et le point de vue ?

Dans *Une exposition mise en scène*, tu es à la fois chorégraphe, dramaturge et interprète.

C'est pourquoi je pense que nous trois devrions nous mêler des affaires des uns et des autres, pour supprimer cette centralité et alors les œuvres pourront peut-être apparaître.

Décentrer pour trouver un nouvel équilibre, ou au contraire, ne plus en avoir du tout ?

Certaines pièces écrites pour l'exposition exigent tant d'efforts qu'il est peu probable de faire plus d'une interprétation. D'autres sont assez légères et peuvent être abordées de différentes façons. Cela me semble intéressant aussi. Mais il n'y a aucun moyen d'en abolir le déroulement dans le temps. Dans une galerie, on a toujours une vision périphérique, ainsi que la possibilité de se distancer aisément des œuvres d'art, assortie de son aspect social : on peut marcher autour d'elles, discuter avec quelqu'un. Évidemment, tout cela est perdu lorsqu'on crée sur scène. Comment le reproduire et faut-il le faire ? Qu'est-ce que la vision périphérique en termes de temps ? Peut-être que le son devient une vision périphérique.

Revenir plusieurs fois sur un même objet avec des moyens d'interprétation différents est une manière de révéler les diverses facettes de ce même objet.

Lorsqu'il s'agit de concevoir l'interprétation d'une œuvre qu'on a confiée à tes soins, une telle finesse est toujours de mise et ce n'est pas la première fois que je m'y attelle. Pour l'instant, je me contente de passer du temps avec elle. C'est généralement comme ça que je travaille. Il me vient

une idée ou une façon d'être, je l'explore un peu, puis j'essaie de savoir pourquoi certaines choses sont apparues et comment elles cadrent avec ma compréhension du travail de cet artiste.

Ces derniers temps, tu as souvent utilisé le mot « cabaret » à propos de notre exposition.

« Cabaret », c'est-à-dire un numéro après l'autre. Cela ne m'effraie pas, mais pourrions-nous atténuer cet effet ? Je pourrais me faire à cette idée, mais elle n'a pas ma préférence. Or c'est bel et bien un cabaret, alors que faire ?

Comment rassembler pour former un tout au lieu d'une multiplicité d'éléments indépendants ?

Une chose devient ce qu'elle est, lorsqu'on dit qu'elle est cette chose-là. Le cabaret fait son entrée, parce qu'à vrai dire, il s'agit d'une chose après l'autre. Diluer cet effet était précisément le but de la pièce *Transmaniastan* que j'ai imaginée pour *Une exposition chorégraphiée*. Elle était aussi en rapport avec le temps des danseurs et ce que cela signifie pour eux de passer toute la journée dans une galerie. Quelle est la colle qui maintient les choses ensemble ? Quelles sont les transitions ? Je ne sais pas quelles solutions nous allons trouver avec cette nouvelle exposition. Je songe à un espace vide où rien ne se passe pendant un laps de temps, pour que soit perturbée la fluidité des événements. Pendant combien de temps cela pourrait-il durer ? Et comment l'espace peut-il être « vide » dans une salle de spectacle ? On y est assis sur des sièges, l'attention tournée sur l'objet qu'est la scène même. Ce vide n'est pas vide mais complètement encombré. Alors comment faire « rien » ? Au moyen du son ou d'effets de lumière ? Nous devons mesurer notre ambition et trouver les endroits justes, mais je ne sais pas encore ce qu'ils sont ! Il y a aussi la question du divertissement et de l'engagement qui pourrait être une intéressante feuille de route.

Une multitude de voix émane des œuvres. Il y a la tienne, celle de Lætitia... Comment faire pour les accorder tout en conservant à chacune son caractère unique ?

Je ne pense jamais à mon travail comme relevant du divertissement. Je le vois plutôt comme une invitation. Mais je m'intéresse à la relation entre divertissement et engagement.

Je suis très curieux de connaître ta définition de « chorégraphie » et de « dramaturgie ».

La dramaturgie est un peu mystérieuse. Dans la pratique contemporaine, le dramaturge fait quelque chose d'important, mais nous ne savons pas vraiment ce que c'est. En fait, c'est peut-être de lui que vient l'art. Pour moi, la différence entre dramaturgie et chorégraphie est infime. Franchement, je ne prise guère ces mots. Ce sont des systèmes de comportement qui produiront une œuvre d'art. On ne sait pas encore de quoi elle aura l'air, mais on espère qu'elle sera suffisamment intéressante pour qu'on ait envie de s'y adonner et de la regarder.

Les comportements sont eux aussi multiples. Quand un interprète devient-il un acteur ? Est-ce que tu représentes ce que tu interprètes ? Et il y a aussi le comportement au sens large, qui est propre à chacun.

Je me tiens à l'écart de la représentation et affirme que tout ce que je fais, c'est de la danse. C'est là que je suis véritablement à mon aise, ce qui peut se manifester de différentes manières. C'est quelque chose que je sais faire, je le sens. J'ai choisi de devenir experte d'une pratique qui s'évanouit avec l'âge ! Ce n'est pas tout à fait vrai : elle devient simplement différente.

Que veux-tu dire ?

Tu n'as plus guère envie de te jeter au sol à cinquante-cinq ans, du moins pas si souvent, et certainement pas à plusieurs reprises ! Ce que je veux, c'est danser comme j'ai envie de danser : tantôt c'est spectaculaire et tantôt je ne fais que marcher de-ci de-là. Autrefois, je voulais tout danser et être capable de tout faire techniquement. Au fur et à mesure qu'une carrière avance dans le temps, on perfectionne certaines choses et d'autres disparaissent.

Dirais-tu que ton langage est maintenant plus précis ?

Quand il s'agit de son propre corps, savoir comment mettre la bonne distance entre le monde tel qu'il est et ce que l'on fait prend du temps. La bonne distance permet d'agir. En vieillissant, j'y ai accordé davantage d'intérêt et je pense être devenue plus précise : la distance entre moi et le monde, son calibrage, est un matériau tangible.

Cette question de la distance était l'une des principales raisons pour lesquelles je t'ai invitée à être l'interprète qui occupe la scène.

Il faut prendre des responsabilités. Je n'ai jamais été très attirée par la conception d'une danse pour autrui, par quelque chose à quoi je ne participe pas. Je l'ai fait, bien sûr, et c'était gratifiant, mais si je danse dans une œuvre, je dois assumer le risque d'être dans la complexité de l'action. Agir, à proprement parler, est une façon de connaître.

Tu as utilisé le mot « soin ». La pandémie a montré combien il est nécessaire que nous prenions soin les uns des autres. Que signifie pour toi cette notion de « soin » ?

Être danseur pour quelqu'un a quelque chose d'intime : tu laisses cette personne entrer dans ton corps ; elle dépend de ton corps pour que l'œuvre advienne. C'est une forme d'intimité très intense qui, sans délicatesse, est pourrie : elle devient brutale, désagréable et manipulatrice. Cette attention est de différents types : parfois il s'agit simplement d'établir des contrats limpides. Lorsque je lis ou interprète le travail d'autrui, j'ai conscience d'être envahissante et avide, mais je suis en même temps respectueuse et j'ai le sentiment d'être face à l'impossible : je dois réfréner ce que chacune de ces approches a d'indésirable au moyen de l'autre.

Deviens-tu la gardienne de l'œuvre ?

Oui, mais avec des critères inventés. Et qui sait si ces critères sont ceux qui enthousiasmeraient les artistes ? Il faut donc faire comme si. C'est pour cela que j'ai parlé de réfréner, se rapprocher sans consommer. Il ne s'agit pas de prétendre que je veille sur ces œuvres : qu'en sait-on ? Les artistes peuvent ne pas être d'accord. Les œuvres peuvent ne pas être d'accord non plus. Quel est le territoire entre mes aspirations, les aspirations de l'artiste et le pouvoir propre à l'œuvre ? Mais c'est peut-être ce que je fais. Je suis attentionnée car je sais que je ne prends probablement pas grand soin. Prendre soin suppose une intimité : soit une intimité construite, temporaire, soit une intimité « réelle », négociée sur une plus longue période.

Lætitia Sadier, Mathieu Copeland

Ruskin Park, Londres, 8 avril 2021

Mathieu Copeland

J'aimerais que l'on envisage ensemble: « qu'est-ce que communiquer une œuvre, faire parler une œuvre, parler d'une œuvre, et comment ces mots résonnent dans ton travail? »
Je pensais récemment à ta chanson *Statues Can Bend*.
Il me semble que dans ton travail, tu reviens souvent sur le champ de l'art pour le faire parler.

Lætitia Sadier

Je crois beaucoup en l'être humain. Il a un côté obscur incommensurable, mais aussi cette faculté de se créer. L'art et la politique sont les moyens de s'autocréer et de s'auto-instituer. Je suis fan de Cornelius Castoriadis et son livre *L'institution imaginaire de la société* a été fondateur pour moi, la manière dont on se constitue aussi avec nos imaginaires et nos croyances. C'est une notion qui a été complètement évincée par le capitalisme. Il est extrêmement important de laisser parler nos imaginaires pour arriver à créer une société nouvelle, différente. Nous ne sommes pas obligés de vivre avec ces préceptes de compétition, de concurrence: la coopération est essentiellement humaine. Pour moi, l'art c'est quelque chose qui est primordial car aucune réalité ne peut exister si on ne l'a pas imaginée ou vue en rêve. Je pense que nous sommes dans une période où il est vital de rêver.

Pour *L'exposition d'un rêve* que j'ai réalisée à la Fondation Gulbenkian en 2017, j'ai invité une dizaine d'artistes à écrire un rêve. Apichatpong Weerasethakul venait de réaliser *Cemetery of Splendour*, un film où le sommeil est essentiel. Qu'est-ce que filmer le sommeil? Je trouvais merveilleuse cette idée que l'on puisse construire un monde à partir de cette absence. À l'opposé, je parlais avec Henry Rollins qui me disait qu'il ne pouvait pas rêver car il avait trop de rage contre le gouvernement.

C'était intéressant de réfléchir à ces deux réalités et se dire: il est nécessaire de rêver maintenant mais comment rêver quand le monde est contre toi? Par exemple, beaucoup m'ont dit que pendant la pandémie ils n'arrivaient pas à lire.

Il y a des gens qui ont des facultés opposées à différents moments. Pour moi, il est question de ne pas me laisser aller au désespoir.

Et si tu arrives à faire rêver les autres à travers ta musique, qu'en est-il pour toi?

Pour moi la musique a une dimension guérisseuse, cela peut transformer l'état dans lequel nous sommes, psychologiquement, moléculairement. La méditation et la natation m'aident beaucoup à me réaligner, ainsi que le yoga. Récemment, je suis revenue sur des méditations taoïstes qui consistent à se connecter à ses organes; leur sourire, les baigner de lumière, les remercier pour tout le travail qu'ils font pour nous, leur témoigner de la reconnaissance. J'ai découvert ces méditations lors de mes études de shiatsu.

Tu parles souvent de l'influence des médecines et des philosophies orientales. La découverte du Yi Jing a été fondamentale pour toi.

J'y reviens de temps en temps quand il y a quelque chose que je n'arrive vraiment pas à surmonter. Le Yi Jing peut être effrayant, surtout quand ça dit de tout arrêter. Mais ça pointe vers une sagesse universelle qui se vérifie à chaque fois. Être centré, ne pas laisser l'extérieur nous dérober notre place qui est celle d'être à la source.

Comment se positionner pour accepter le rythme que ce mouvement propose?

... et essayer de l'intégrer. Essayer d'être dans une forme de résonance, de compassion ou d'empathie, de resenti. Là encore, on est très mal éduqué: il y a dans la société du spectacle un surenchérissement. Évidemment, montrer du Tai Chi sur scène par exemple, c'est aussi se reconnecter à sa poésie interne. Ce n'est pas une abdication: au contraire, c'est sortir d'une routine et vivre de manière plus incarnée et présente.

C'est en effet la question de comment exister dans le temps présent et créer un art qui reflète ce moment ?

Ça a aussi beaucoup à voir avec l'ego, qui est certes difficile à cerner et se refuse à vivre dans le temps présent. Il préfère se faire bercer d'illusions et malaxer inlassablement par les médias et les réseaux sociaux. Il joue le jeu.

Ben Vautier affirme que l'ego est à la base de tout. Même lorsqu'il cherche une réduction complète en art – mettons le vide –, Ben nous rappelle qu'il y aura toujours l'ego.

L'art est un moyen d'essayer de corriger la vie. Si tu as résolu tous tes problèmes, tu n'as pas besoin de faire de l'art ! L'ego peut avoir cette fonction saine qui nous pousse à essayer de corriger des choses.

Tu mentionnes *La Société du Spectacle* de Guy Debord et les situationnistes – et je sais combien cela a été important pour toi. Nous contemplons aujourd'hui une exposition qui fait spectacle sur le lieu même du théâtre, la scène. Et bien qu'il ne s'agisse pas du spectacle situationniste, on ne peut pas s'empêcher d'établir un parallèle et de se demander : qu'est-ce que faire spectacle ?

Le spectacle tel que nous l'envisageons dans notre cadre artistique vise à nous reconnecter avec nous-mêmes. C'est un vrai spectacle, pas le spectacle à outrance, quotidien, projeté par les médias, celui dangereux et addictif qui cherche à nous déconnecter. Pour mieux nous vendre quelque chose. D'ailleurs tout doit être réifié pour que tout devienne commercialisable. C'est vrai, c'est aussi douloureux et pénible d'être en vie, et évidemment, il est tentant de vouloir se distraire. Mais plus on se distrait, plus on recule, plus on s'enfonce dans des lieux de dénis où l'on ne grandit pas. Ça fait trente ans que j'écris des chansons et que j'y mets cœur et âme, mais je me rends compte que la situation économique, sociale et climatique ne fait que s'aggraver.

Pour Stereolab, tu écris les textes, la musique est composée par Tim Gane. Sens-tu que le texte est contraint par la musique ?

Non, c'est devenu un peu un jeu : par exemple, mettre des textes très politiques sur la musique la plus pop. C'est une forme de détournement. Je suis née en mai 1968 et

j'étais trop jeune pour saisir le punk. Mais il y a eu un après-punk qui a amené une autre forme d'art, sans doute moins nihiliste. Il y avait, je pense, cette conscience que le monde allait mal et que si on voulait le changer, il fallait le faire soi-même. C'est d'ailleurs ce dont parle beaucoup Castoriadis. Si on veut fonctionner en société, on est obligé de s'auto-organiser. C'est aussi un phénomène naturel, on se doit de faire confiance ; il est là et il ne va pas nous laisser tomber si toutefois on le laisse opérer. Chercher à tout contrôler peut avoir des effets dévastateurs sur le cours naturel de la vie. Il faut savoir garder confiance en nos capacités bienveillantes, constructrices et créatives.

Peux-tu me parler des scènes artistiques que tu fréquentais en arrivant à Londres en 1989 ?

C'était la scène Indé, principalement celle autour de l'album *NME C86*, cette fameuse cassette où McCarthy, le groupe de Tim¹, est apparu. Il y avait autour de nous un tas de groupes comme Jesus and Mary Chain, My Bloody Valentine, et une scène plus issue de la Pop-punk. Le Grunge londonien qu'on appelait le « Camden lurch », avec Th' Faith Healers, Gallon Drunk, ce groupe assez rockabilly dont la musique était d'enfer. Il y avait aussi les Riot grrrls. Il y avait plein de nanas qui commençaient à monter leur groupe et à s'affirmer artistiquement et musicalement. Je me souviens de Angalie des Voodoo Queens jetant des bonbons et des chocolats sur le public en disant « mangez ce qui vous plaît les filles, ne vous préoccupez pas de votre poids ! ». Ce qui était chouette dans cette scène c'était qu'il n'y avait pas besoin d'être parfait. On avait le droit de ne pas bien jouer. Il y avait aussi beaucoup de solidarité, on se prêtait du matériel, on allait tous voir les groupes des uns et des autres, on se soutenait, on n'était pas concurrents.

Ce côté *Do It Yourself*, que tu revendiques et mets en avant, est une attitude nécessaire.

Cela te donne l'autorisation. En France, je me sentais complètement castrée. Il fallait être née déjà formée, ou avoir des diplômes de musique qui officialisaient ton statut de musicienne. Les punks ont eu ce génie de dire : tu veux le faire, fais-le. À Londres, il y avait cette dynamique.

1. McCarthy est un groupe de Pop indie britannique (1985–1990), formé par Malcolm Eden et Tim Gane avec John Williamson et Gary Baker, rejoint plus tard par Læticia Sadier pour leur dernier album studio.

Une dynamique en opposition à la politique de Thatcher. David Cunningham me disait à quel point c'était une erreur de juger combien coûtait le chômage à l'économie. Le chômage a aidé tant d'artistes. La vente de leurs albums a finalement remboursé bien plus que ce que le chômage a coûté à la société de l'époque.

Sans compter ta contribution musicale à un pays! Aux États-Unis plusieurs personnes m'ont dit que pour eux je représentais la France, j'étais leur ambassadrice! Ils ne connaissaient aucune artiste française. Il y a aussi tout cet enrichissement culturel de l'Autre qui traverse les frontières. Et quel voyage! Quand je vois ce que la musique m'a apporté avant que je ne commence à en faire: ça a été complètement salvateur. Sans la musique, je ne sais pas ce que j'aurais fait.

Dans ton œuvre, que ce soit avec Stereolab ou en solo, tu as toujours écrit tes propres textes. Tu as aussi interprété des chansons pour d'autres. Comment concilies-tu les deux? Comment te saisis-tu d'un matériau qui n'est pas le tien?

Je n'ai pas souvent été interprète. J'ai souvent travaillé avec des gens – comme Tyler The Creator – qui m'ont donné carte blanche, et ça marchait vraiment avec la musique que l'on me faisait écouter. Par exemple, travailler avec Giorgio Tuma a eu beaucoup d'impact sur moi. Il me donnait textes et musique et je n'étais que l'interprète. C'était formidable car c'était comme devenir une actrice, une sorte d'archétype d'interprète.

Peux-tu me parler de ta collaboration avec Blur sur « To The End » de l'album *Parklife*?

Pratiquement chaque soir, on allait à des concerts avec Tim et on croisait souvent les mêmes têtes, dont Andy Ross, le patron du label de Blur. Ils ont écrit « To The End » et ils voulaient en faire une version française, et Andy a pensé à moi. Il m'a appelé, m'a fait écouter la chanson par téléphone. Le lendemain, ils ont envoyé un taxi chez moi qui m'a conduit à leur studio. Nous avons répété avec Damon Albarn au piano, puis j'ai chanté.

Les paroles avaient été écrites pour toi.

Oui. Mais un an plus tard, ils l'ont réenregistrée avec Françoise Hardy! Je n'étais pas fâchée mais c'était

quand même un peu bizarre. Ils auraient pu en écrire une autre, comme ça, on aurait chacune eu notre chanson!

Cela nous ramène à l'interprétation. Ces deux versions sont bien différentes. L'as-tu chantée sur scène avec eux?

Non, jamais. On ne s'est d'ailleurs jamais revus. Et c'est ce dont me parlent beaucoup de gens, c'est ce qui les a marqués: Blur était alors un groupe immense.

L'histoire de Stereolab s'écrit en parallèle de celle de la Britpop.

Tu sais, tout ça était très « manufacturé » par les médias qui essayaient de faire croire à une guerre entre Blur et Oasis. Nous, on était très arrogants, à mille lieues d'Oasis! Chacun faisait sa vie. On enchaînait disque sur disque, tournée sur tournée. Certes, on était arrogants; certes, on était un peu snobs et retranchés dans nos idées sur la musique. Mais on n'avait pas beaucoup de temps à perdre à se poser des questions sur notre position par rapport à la Britpop. La presse ne nous aimait pas trop car ils n'arrivaient pas à nous mettre dans une case. Et ils aiment tellement coller des étiquettes!

Justement, une des étiquettes souvent associée au groupe, c'est Avant-pop: une autre avant-garde? Au-delà de la Pop?

C'est vrai, ça colle bien. Mais avant toute chose, on est un groupe pop. Aussi, ce qui est capital dans l'art et la musique, même quand elle est pop, c'est qu'on entende la voix de chacun, la voix qui lui est propre.

... et en ce qui te concerne, ta voix d'artiste engagée, autant que ta voix, ton chant. La voix: quel est cet instrument? Comment combines-tu la voix et l'écriture? Quelles sont les relations entre la voix, la parole, l'écrit, et les mots? Ce sont toutes des questions essentielles pour l'exposition que nous envisageons.

On croit souvent que la voix sort de la gorge alors qu'elle vient de beaucoup plus loin: des entrailles. C'est aussi beaucoup lié à l'émotion, à l'impulsion, au désir de dire quelque chose: chanter. C'est quand même très mystérieux. Pour moi il s'agit d'un grand travail de conscientisation, un projet de vie! Les mots sont si impressionnants et lourds de conséquences.

Tu as toujours eu ce désir de chanter ?

Je l'ai découvert vers l'âge de quinze ans.

Et le désir d'écrire ?

Il est beaucoup plus complexe et je ne sais pas si je parlerais de désir. Je trouve ça tellement difficile... les mots : exprimer des choses par l'écrit. Tu t'exposes beaucoup et c'est très risqué.

La force de la Pop c'est son économie. C'est un espace tendu, ténu, de peu de mots, à travailler.

Ça dépend, car parfois il y a beaucoup de texte qui s'impose dans une chanson. Et je pense que pour l'exposition, il ne s'agira pas de longs textes mais de mots « synthétiseurs » de ce qui va advenir ou de ce qui a eu lieu.

On réfléchit à la structure de l'exposition en se disant qu'il y aura ces pièces qui seront, comme le dit Jennifer, « en cabaret » : c'est-à-dire l'une après l'autre. Mais comment s'enchaînent-elles ? Qu'est-ce qui se passe entre ? Quels sont les moments où la musique est un liant, où elle devient bande-son, où elle donne une autre emphase à un texte ?

C'est génial de pouvoir combiner plusieurs modes de travail. C'est une forme de synthèse, ils fonctionnent ensemble. Nous serons guidées par les textes et la mise en scène d'un tout qui va s'auto-organiser !

... dont cette possibilité de motif redondant, de sérialité, qui nous rappelle l'unité d'un tout qu'est l'exposition. C'est aussi paradoxalement ce qui donne à chaque pièce son autonomie. C'est important de s'interroger quand il s'agit de se mettre « au service de », et quand aller au-delà. La question de l'interprétation est centrale. Qu'en est-il pour toi, d'interpréter tes propres chansons, seule sur scène ?

C'est le jour où j'ai vu Damien Jurado, un ami musicien, que j'ai compris qu'il était possible d'être seule sur scène et d'habiter entièrement l'espace. J'étais lancée dans mon pari que je pouvais le faire moi aussi. Bien sûr il s'agit d'une mise au service intégrale et c'est cela qui t'aide et te propulse à aller au-delà. Interpréter c'est avoir confiance en ce processus qui te met sur le rail, sur la voie.

Tout un travail curatoriale s'opère avec cette mise en scène, et pose tant de questions : quelles chansons et quelles reprises inclure, et pourquoi ?

Ce sont aussi parfois des choses qui s'imposent à toi. Il faut savoir s'écouter. Par exemple, *Summertime*, ce n'était pas quelque chose que je voulais reprendre. Mais c'est arrivé un soir d'été et ça a frappé tellement fort. Les accords sont venus tout de suite. Après, c'est une chanson qui est aussi inscrite dans notre inconscient collectif. Il y a un grand mystère entre ce qui te guide et ce que tu décides et mets en œuvre. Personnellement, j'aime beaucoup me sentir guidée. Moins j'interviens et essaie de contrôler, meilleurs sont les résultats. Ce qui me fait aussi penser que l'artiste est « au service de ».

« Mettre en œuvre » et « être au service de » sont deux expressions fascinantes. Est-ce que « mettre en œuvre » signifie « faire œuvre », ou au contraire accepte-t-on que l'œuvre nous dépasse, de tout faire pour que l'œuvre ait lieu ?

C'est le mystère de la création qui est si fascinant et si important, et qui n'est pas réservé qu'aux artistes. C'est une forme de bien-être. Quand tu achèves une œuvre ou que tu arrives à créer quelque chose, ça te donne une joie et une satisfaction qui ne s'apparentent à aucune autre. La création, c'est source de sens dans ce monde absurde.



Marie-Hélène Leblanc, Mathieu Copeland

Gatineau – London, April 5th, 2021

This publication marks the premiere of *Une exposition mise en scène* (A Staged Exhibition) on Saturday 11 September 2021 at the theatre of the Ferme du Buisson, with the backing of Fluxus Art Projects.

Mathieu Copeland
(b. 1977 in Lagny-sur-Marne, lives and works in London) is an exhibition curator and publisher. His curatorial practice focuses on subverting the traditional role of exhibitions and revivifying our perceptions of them.

Marie-Hélène Leblanc
(b. 1981 in Nouveau-Brunswick, Canada), has been director of Galerie UQQ in Gatineau (Quebec) since 2015. She has produced some 30 projects for various exhibitions organized in Canada and Europe.

Jennifer Lacey
(b. 1966 in Chicago, lives and works in Paris and Stockholm) is an artist and choreographer. In her often co-signed and collaborative projects she breaks free of the spectacular in a quest for a mischievous, inventive hermeneutics of the body.

Lætitia Sadier
(b. 1968 in Vincennes, France, lives and works in London) is a singer and musician, and co-founded Stereolab with guitarist Tim Gane. She formed the group Monade in 1996 and has been pursuing a career under her own name since 2010.

Mathieu Copeland

At the heart of *A Staged Exhibition* are the questions of interpretation and mediation.

Marie-Hélène Leblanc

This is one of the things I wanted to discuss with you. What are the status and role of Jennifer Lacey, as the performer who is also the choreographer and dramaturge? If we draw a parallel with the traditional exhibition, would her role be that of a mediator?

I was half-expecting you to say “scenographer” rather than “mediator”. Let’s start by going back over the stages of the work: first of all, is the invitation to artists to write a piece for an exhibition that will be interpreted by a single person on stage. This raises the question of mediation, since we are dealing with works to be interpreted. As a result, the status of the work becomes complex. Where does it fit in? It seems to me that we are faced with an unknown factor, leaving us wondering who is speaking? And what is being said? Is the performer speaking about the work? Is the work speaking? Or is the performer becoming the mediator of the work? As soon as the work is staged, we move into a space that is no longer solely its own. We are oscillating between the codes of the theatre and those of the exhibition. You are right when you say that the performer mediates the work. There is also this questioning, which is beautifully relevant and touches on the fundamentals of art as an institution and the absolute need to make the work speak. There is always an explicit accompanying text: a paratext or ‘exhibition prosthesis’, to use Joseph Grigely’s expression. It’s a question of speaking about the work as much as interpreting it, via Jennifer’s immense subjectivity.

The works take shape in the performer, who embodies them all. It is interesting that there’s only a single voice relating singularities.

Right, there is this urge for self-questioning: how do you write not for a person but for an exhibition?

This brings me to the question of your role. When we talk about the curator of an exhibition, we assume he is some sort of conductor or director. How do you personally see your role here? Is the performer's voice both the voice of the artists and the voice of the curator?

If the curator's role is defined by the invitation, then yes, the invitation extends from the artists to the choreographer-dramatist and performer Jennifer Lacey. The initial invitation comes from the curator, who then steps back to allow the artists and the works to speak, as well as the choreographer-dramaturge and her interpretation. But where does the exhibition belong if not in the time frame, in this hour and a half when everything is interpreted and mediated? And there is the invitation to the composer and musician Lætitia Sadier to write a "soundtrack" and be on stage. This provides – in addition to a formidable work – a balance in the interpretation, and this in turn liberates the voice of the performer, while also offering moments of calm or "time off". This pairing allows us to recreate the same strata of an exhibition where paintings and sculptures coexist in the same room, and therefore stress the depth of field. This is the dimension that must be worked anew. Musical motifs that are equally the transitions between pieces, and the soundtrack to work that are interpreted. There are, too, those moments when a song is literally the interpretation of a work. This brings us back to the fragmentation of the set of voices thus proposed. On an equal footing with the curatorial voice, are the voices of the works written by the artists, and those stemming from the interpretation and the music. Then comes the work of choreographing an exhibition – those moments when Lætitia sings the pieces, when the pieces are interpreted by Jennifer, when Jennifer interprets a piece with a song by Lætitia, and when nothing remains but song – and of everything that represents the act of exhibiting, including the curatorial moment.

When you were talking about the role of music and the shift between the performer's place and that of the musician, I was thinking that, when we experience an exhibition, we have a rather intimate relationship with the works. And we have this kind of mostly in silence interlude when we go from one work to another, or from one room to another. But here, it's a collective experience. Can the music play this intermediate role between the pieces?

Lætitia suggested this immediately. And the first time we talked, Jennifer used the word "cabaret" to describe pieces that follow one another. This sequential design is accompanied by in-between moments. I love the idea of seriality, rhythm, a recurring pattern. There is also this overflow, as well as working on the blank spaces between the pieces. There is both this desire for a sequence of pieces and continuity: in other words, an attempt to establish depth of field.

I like the idea of depth of field. When you talk about the role of music and strata, we have the same feeling as when you are in a museum, that is to say, you see a work of art whilst others are outside your field of vision; we have an idea of what is to come and we know what precedes. As we discover the works in an exhibition, we remember those we have already seen. There is a visual contamination too. You see one work, but there are often several around it. This idea of music playing a role that links the works together and that sometimes becomes more preminent is similar to the experience of an exhibition.

The title emphasises this desire for a staged exhibition. It's not a question of bringing the exhibition to the stage, but of considering this whole moment as an exhibition. Added to this is Gaylen Gerber's contribution, which proposes that, with each iteration of the exhibition, elements of previous sets from past plays should be repainted with his specific grey-green and brought back on stage. So to speak, it is a matter of neutralising the elements of the set while maintaining them for what they are. Whether these are Doric columns or a fridge (!), these props serve as a backdrop, as Gaylen puts it. They fix the furthest point and it is in the distance thus established that the depth of the exhibition gets written.

Which comes down to a kind of architecture of the exhibition. We are no longer in an exhibition space, but facing a stage. In the background, Gaylen Gerber's work acts as architecture, as a frame. I wanted to come back to something I find fundamental: the role of language and writing. There is this notion of *ekphrasis*, which consists in describing an artwork. When the artists in this project make a work, they write or describe it: there is never a material object as such. I wonder if for you, in this particular case, the artists are writing or describing a work. It is as if the entire exhibition space were becoming language, speech, words. You have worked a lot with books and the written exhibition. For me, the word is central to the whole project.

Art & Language immediately told me that they liked the idea of an “ekphrastic” exhibition of words, gestures and movements. One all about language. So these different elements allow us go beyond language. Here we return to your question of the role of the curator. We are looking at an exhibition ‘to be interpreted,’ and I am neither a director nor a performer: I have absolutely no control over what will happen. Nor is it just a matter of the viewer interpreting the work, as the classic scheme of things would have it. Here the work is written, then interpreted: once in its making and again in its understanding. You touch on the heart of the exhibition by establishing this difference between writing and describing a work. We identify the origin of the exhibition at the moment when the artist is going to write a work, but let’s remember that the invitation is to describe a work, knowing that in describing, all are writing a work. By interpreting it, we transcend both the reading and the description of what was written.

Another thing I wanted to talk about was the idea of writing an exhibition. It is something that challenges me. We have often talked about the exhibition as a medium. In the context of a staged exhibition, the medium of theatre is used to produce the exhibition. I was wondering: how do you approach your position as a curator... when you see the exhibition as a medium, when it takes shape on a stage knowing that the language of the stage is new to you?

It is both new and oh-so familiar. The language I work with is that of the exhibition. I stay specifically within this field. As is often the case, the focus of the exhibition is there in the title. Writing an exhibition is above all choreographing it. I am replaying that idea here, but this time on the very site of the choreography. Your question is right on the mark: is this about the exhibition as a medium? On the one hand, we are dealing with the exhibition as a medium in the sense that this is the exhibition as a conceptual object. On the other hand, what I am reintroducing is not so much the medium of the exhibition but its structural reality: that is, all its codes and other fundamentals are there.

So it’s not so much the exhibition as a medium as the exhibition as the subject of the exhibition.

Which brings us back to the question of mediation: a main function of museums is the need to make the works speak, through the texts in the rooms, the labels, the audio guides, the lecturers. In this case, though, it’s the exhibition itself that speaks. The ‘mediation’ tool becomes the object of our work. It’s through mediation that the works are spoken, that they exist and have been written. Mediation becomes the prism things are seen through.

Here is a question that I have been aching to ask. You spoke briefly about the paratext and how the curator’s voice and words are often found in the paratext: in the press release or the invitation. In this case, will your words only be present via the libretto that will accompany the exhibition, or will the performers also say your words?

No, definitely not. At the same time you are right. If it really is a question of transposing the exhibition onto the stage, then everything must be included. But what I find exciting is creating an exhibition that is a whole, an experience. So, as you suggest, my paratext should take place and become a commentary of this whole. But having voluntarily and necessarily delegated the choreography and the dramaturgy, I’m not going to give my reading of it afterwards. The words that are mine, and which are fundamental in the sense that they are the basis of everything and in them everything comes together, are those of the title: *A Staged Exhibition*. There is no need to add to that. The other thing, and this is more structural, concerns the piece by Florence Jung: given that it opens and closes the exhibition, any possibility of an introductory and concluding text is excluded.

Jennifer Lacey, Mathieu Copeland

Stockholm – London, April 5th, 2021

Mathieu Copeland

During one of our first conversations together whilst working on *A Choreographed Exhibition* in 2007, I remember you telling me that you wanted “to fuck up my programme.”

Jennifer Lacey

I did not say “I wanted to.” I said “I might!” It was more a warning than a desire.

And you did and that rocked my world. When we began talking about *A Staged Exhibition*, you told me right away that it could be, and I quote, ‘a disaster.’ Again, I loved your warning shot! It seems to me that all these constraints become elements for you to work from.

Absolutely. I feel that there is a kind of naivety with people coming from visual arts when it comes to performing arts and I do not mean this in a negative way. It is just about not understanding the materiality of what ‘interpret’ means or ‘dance’ means. To interpret something is to make it anew while saying it is still the original somehow. You could look at it as a translation in the way of Walter Benjamin. There is also a tradition of interpretation as the putting yourself at the service of a work or an author, which is beautiful. But if I put myself at the service of someone whose desire I do not know, then it is all about my imagination and my scope of experience. What is interesting is that possibly, in working together with you and Lætitia, we can all kind of decentre the specific and only-solution-possible ideas that each person has.

Within *A Staged Exhibition* you mediate pieces written by artists on stage. Written artworks that are themselves interpretations of works of art that may have been dreamed,

imagined, that may exist or not... The mediation is ultimately your interpretation. If I had to single out one aspect of *A Staged Exhibition*, it would be the passing of the baton: now it is yours, how will you pass it on? As performer along with Lætitia, how will you shape these works? This exhibition comes as words written by artists to be mediated on stage. I am now in awe at the level of interpretation that rests with you and the level of interpretation that the audience has in return. The exhibition embodies the question of how to make a work of art talk whilst making a work of art?

“Faire parler une œuvre d’art”... it is so funny because it presumes that the work of art would be mute and that you should make it talk like a murder suspect. I have been quite engaged during recent years, with notions of reading and interpretation – the crossover between the two, as well as the parts that don’t cross over. If one is reading a work, assumedly you are reading it to somebody. Make a work of art speak to whom? And within what conditions? Readings and interpretations are not definitive. Meaning is performative. I think that is my conclusion. So even if you are contemplating a work of art, there is still the performance of you contemplating it. It is not to say that works of art or literature are not autonomous; they maybe do not need us. But during that private time, we are unaware of what they are up to.

Interpretation is a way of giving meaning to something.

It becomes disrespectful when it is unaware or not transparent about the act of doing just that. In the context of the long-term project I have been engaged with*, when I speak about a work of art, what is at play in that situation, is me, reading to a person who is in front of me, making a sort of triangle with the work itself. What I know about the work, the material of reading, is through conventional means of research and hanging out with it, and also by allowing other knowledge to seep in. And dancers are good at letting knowledge in – in our line of work, transmission comes through all avenues. This informs my notion of interpretation as mobile and performative and how I am going about approaching the works in this current exhibition. When interpreting something, we are not revealing passive information. It is not like archaeology: You are not gently dusting layers away. Even a description holds a point of view. In performance, that point of view can quickly

1. *Extended Hermeneutics* is an ongoing project that uses art works in an exhibition or permanent collection as a sort of divining system to solve problems. Consultations are one-on-one and dancing is involved.

become the primary subject. So, how to make both the work itself and the point of view appear?

In *A Staged Exhibition*, you are both choreographer, dramaturge and performer.

That's why I think that the three of us should be free in each other's business, to decentre that place and then maybe the works can appear.

Decentring so that a new balance can be found, or on the contrary, to have no equilibrium?

Some of the pieces written for the exhibition demand so much effort that you probably cannot make more than one interpretation. But some are quite light and could be done in a few different ways. That seems interesting to me too. There is no way to undo the fact that it is unfolding in time. In a gallery space we always have peripheral vision. There is also the social aspect of being able to move away from the works of art very easily. You walk around them, have a conversation with somebody. Obviously, all of that is lost when you put something on stage. How can it be recreated and should it? What is peripheral vision in terms of time? Maybe sound becomes peripheral vision.

To return several times to the same object with different means of interpretation is a way to reveal some of the varied facets of that very object.

This is not my first rodeo dealing with that kind of delicacy, of how to take on the interpretation of something that someone has given over to your care. Right now I am just spending time with it. That's generally how I work. I think I have an idea or way of being, I explore a little and then I try to figure out why certain things have come up or appeared in terms of how I understand that artist's work.

Lately, you have often used the word 'cabaret' in regard to our exhibition.

'Cabaret' as in one number after the other. I'm not frightened by that but how can we mitigate that effect? I could come around to the idea of wanting to do a cabaret, but my initial feeling is that I would rather not do one. But it is a cabaret, so what shall we do?

How can everything come together as one rather than be a multiplicity of independent elements?

You make it one thing by saying it's one thing. The cabaret came up because in reality, it is one thing after another. When I came up with the piece *Transmaniastan* for *A Choreographed Exhibition*, it was precisely to mitigate that. It was also in relationship to the dancers' time and what it means for them to spend all day in a gallery space. What is the glue holding things together? What are the transitions? I don't know what solutions we will find with this exhibition. I wonder about empty space: nothing happening for a bit of time so that the stream of facts might be disrupted. For how long could this happen? And if it is 'empty', how can it be empty in a theatre? You're sitting on seats giving attention to the object of the stage itself. That emptiness is not empty but completely charged. So how can you make nothing? Sound or light tricks? We have to temper our ambition to address the right places, but I don't know what these are yet! There's also the aspect of entertainment and engagement that might be interesting to use as a guide.

There are all these voices coming from the works. There is your voice, Lætitia's voice... how do we bring everything together whilst retaining the unicity of each?

I never think that what I do is entertaining. I would say it's engaging. But I am also curious about the relationship of entertainment to engagement.

I would be fascinated to know how you define the terms 'choreography' and 'dramaturgy'?

Dramaturgy is a bit mysterious. In contemporary practice, the dramaturge is someone who does something important, but we are not quite sure what that is. They may, in fact, be doing the art. For me, the difference between dramaturgy and choreography is minimal. To be honest, neither of these are my favourite words. They are systems of behaviour that will produce a work of art. You don't know what it is yet, but hopefully it will be interesting enough to engage you in making it and watching it.

And there is a multiplicity of behaviours. When does a performer become an actor? Are you acting something that you are interpreting? And there is also behaviour in general, which is yours.

I stay away from acting and say that everything I'm doing is dancing. That is how I feel most comfortable, and it can manifest itself in different ways. That is something I feel I know how to do. I managed to choose to develop an expertise in something that goes away as you get older! Well, it's not entirely true: it just gets different.

What do you mean?

You are not interested in throwing yourself on the floor at 55 – or not that often and certainly not as a repeated action! I am only interested in dancing in the way I want to dance, which is sometimes spectacular and sometimes it's just walking around. Before, I wanted to dance everything and be able to do anything technically. As a career unfolds in time, you get better at some things and other things go away.

Would you say that your language is now more precise?

When it concerns your body, it takes a long time to understand how to put the right distance between the critical world and what you are doing. The right kind of distance allows agency. As I have gotten older, this has become interesting for me, and I think that has become more precise – calibrating the distance between myself and the world is an actual material.

That question of distance was one of the main reasons I invited you to be the performer on stage.

It is about taking responsibility. I have never been that interested in making dances for other people, in something in which I do not take part. I have done it of course, and it has been rewarding, but when I am engaged in dancing within a work, I have to take the risk of being in the complexity of the doing. The actual doing is a way of knowing something.

You mentioned the word 'care'. The pandemic has brought forth the great need to care for one another. I am interested in your notion of care?

There is something intimate when you are a dancer for somebody: you let them into your body; they depend on your body to be the work. That's a really intense form of intimacy which, if it does not involve care, completely sucks: it becomes abusive, unpleasant and manipulative. There are different kinds of care, which is sometimes simply about setting up contracts that are clear. When I am reading or interpreting other people's work, there is a sense of being both invasive and avid, but also a sense of respect or impossibility: I have to mitigate the undesirability of each of these approaches with the other.

Do you become a custodian of the work itself?

Yes, but with invented criteria. And who knows if these criteria are the ones that the artists would be excited about? So it is all a bit of pretending. That is why I said it is a form of mitigation, getting close without consuming. It is not about claiming that I take care of these works: who knows if I do? The artists might not agree. The works might not agree. What is the place between my aspirations, the artist's aspirations and the work's own agency? That is maybe what I am doing. I take care by knowing that I am probably not taking great care. Taking care assumes an intimacy: either a constructed, temporary intimacy or a 'real' one, negotiated over a longer time.

Lætitia Sadier, Mathieu Copeland

Ruskin Park, London, April 8th, 2021

Mathieu Copeland

I would like us to consider together: what does it mean to communicate a work, to make a work speak, to speak about a work, and how these thoughts resonate in your art. I was thinking recently about your song *Statues Can Bend*. It seems to me that in your work, you often return to the field of art so as to make it speak.

Lætitia Sadier

I really believe in human beings. They have an unimaginably dark side, but at the same time the capacity to self-create. Art and politics are the means of self-creation and self-institution. I am a fan of Cornelius Castoriadis and his book *The Imaginary Institution of Society* was seminal for me: the way we also constitute ourselves out of our imaginary realms and our beliefs. It is a notion that has been completely crowded out by capitalism. We have got to let our imaginations speak if we are to create a new, different society. We do not have to live according to these precepts of competition: cooperation is essentially human. For me, art is something primordial, because no reality can exist if it hasn't first been imagined or seen in a dream. I think we are in a period where dreaming is vital.

For *The Exhibition of a Dream*, which I curated at the Gulbenkian Foundation in 2017, I invited a dozen artists to write a dream. Apichatpong Weerasethakul had recently directed *Cemetery of Splendour*, a film in which sleep is essential to the story line. What exactly is filming sleep? I thought it was a great idea that you could build a world out of this absence. On the other hand, I was talking to Henry Rollins, who told me he could not dream anymore because he was too angry with the government. It was interesting to reflect on these two realities and myself: dreaming is essential now, but how can we dream

when the world's against us? For example, lots of people told me that during the pandemic they could not read.

There are people whose capacities can go into reverse at different times. For me, it is a question of not giving in to despair.

And if you can make others dream through your music – what does that mean to you?

For me music has a healing dimension; it can transform the state we are in, psychically and molecularly. Meditation and swimming help me a lot to realign myself, and yoga too. Recently I have gone back to Taoist meditation, which consists of connecting with your organs; smiling at them, bathing them in light, thanking them for all the work they do for us, showing them gratitude. I discovered this kind of meditation when I was studying shiatsu.

You often talk about the influence of Eastern medicine and philosophy. The discovery of the I Ching was fundamental for you.

I come back to it from time to time when I am really stuck on something. The I Ching can be scary, especially when it tells you bluntly to stop everything. But it points to a universal wisdom that holds true every time: to be centred, to not let the outside steal our place, which is at the source.

How do we position ourselves to accept the rhythm implicit in this movement?

... try to integrate it. Try to work at a form of resonance, of compassion or empathy, of feeling. Here again, we are very poorly educated: the society of the spectacle is all about overkill. Obviously, showing T'ai Chi on stage, for example, also means reconnecting with one's internal poetry. It is not an abdication: on the contrary, it is breaking out of a routine and living in a more embodied, immediate way.

So the issue is how to exist in the present moment and create an art that reflects this?

It also has a lot to do with the ego, which is certainly difficult to pin down and refuses to live in the present. The ego prefers to be lulled by illusions and endlessly fashioned by the media and social networks. It plays the game.

Ben Vautier says that the ego is at the root of everything. Even when we are striving for total reduction in art – let's say the void – Ben reminds us that the ego will always be first.

Art is a way of trying to correct life. If you have solved all your problems, you do not need to make art! The ego can have the healthy function of pushing us towards trying to correct things.

You mentioned Guy Debord's *Society of the Spectacle* and the Situationists – and I know how important that was for you. Today we are looking at an exhibition that is a spectacle on the very locus of the theatre – the stage itself. And although this is not the Situationist spectacle, one cannot help but draw a parallel and ask: what does it mean, to create a spectacle?

The spectacle as we envisage it artistically aims to reconnect us with ourselves. It is a real spectacle, not the over-the-top, day-after-day media show, the dangerous, addictive one that is out to disconnect us. With the aim of selling us something. Besides, everything has to be reified to make everything marketable. True, being alive is a hard row to hoe, and obviously distraction is a temptation. But the more you reverse into distraction, the more you sink into quagmires of denial where you do not grow. I have been writing songs for thirty years and putting my heart and soul into them, but I realise that the economic, social and climatic situation is only getting worse.

For Stereolab, you write the lyrics and the music is composed by Tim Gane. Do you feel that the lyrics are held in check by the music?

No, it has become a bit of a game: for example, putting very political lyrics to the poppiest kind of music. It is a form of subversion. I was born in May 1968 and I was too young to understand punk, but there was a post-punk period that brought another, probably less nihilistic form of art. There was, I think, this awareness that the world was in a bad way and that if you wanted to change it, you had to do it yourself. This is what Castoriadis talks about a lot. If we want to function in society, we have to self-organise. This is something natural and we have to trust it; it's there and it won't let us down if we let it do its work. Trying to control everything can have devastating effects on the natural course of life. We have to trust in our ability to be kindly, constructive and creative.

Can you tell me about the cultural scene you were part of when you came to London in 1989?

It was the indie scene, mainly around the *NME* C86 album, that famous tape where McCarthy, Tim's band,¹ made its first appearance. There were a lot of bands around us like Jesus and Mary Chain, My Bloody Valentine, and a more pop-punk scene. The London grunge that we called the "Camden lurch", with Th' Faith Healers and Gallon Drunk, a rockabilly-ish band whose music was just incredible. There were also the Riot Grrrls. There were a lot of chicks who were starting to form their own bands and assert themselves artistically and musically. I remember Anjali from the Voodoo Queens throwing sweets and chocolates at the audience and saying "Eat what you like girls, don't worry about your weight!" What was great about this scene was that you did not have to be perfect. It was okay not to play well. There was also a lot of solidarity, we lent each other equipment, we all went to see each other's groups, we supported each other, we were not competitors.

This do-it-yourself attitude that you stand up for is a necessary attitude.

It gives you the go-ahead. In France, I felt completely castrated. You had to be born already trained, or have diplomas that made you officially a musician. The genius of punk was to say, If you want to do it, okay, do it! In London, there was this dynamic.

A dynamic directly opposed to Thatcher's policies. David Cunningham was telling me just how wrong it was to go on about how much the dole was costing the economy. In fact it helped so many artists. The sales of their albums eventually brought in far more than the dole cost society at the time.

Not to mention your musical contribution to a particular country! In the United States several people told me that for them I represented France – they didn't know any other French artists. I was an ambassador for France! And there is all the cross-border cultural enrichment. What a journey that was! When I see what music gave me before I started making it: it was completely life-saving. Without music, I do not know what I would have done.

1. McCarthy was a British indie pop band (1985–1990), formed by Malcolm Eden and Tim Gane with John Williamson and Gary Baker, later joined by Læticia Sadier for their last studio album.

In your work with Stereolab or solo, you have always written your own lyrics. You have also performed songs by other people. How do you reconcile the two? How do you approach material that is not your own?

I have not often been just a performer. I have often worked with people – like Tyler The Creator – who gave me free rein, and that really worked with the music I was given. For example, working with Giorgio Tuma had a big impact on me. He gave me the lyrics and the music and I was just the performer. It was great because it was like becoming an actress, a kind of archetypal performer.

Can you tell me about your collaboration with Blur on “To The End” from the *Parklife* album?

Most nights Tim and I would go to gigs and we would run into the same people, including Andy Ross, Blur’s label boss. They wrote “To The End” and they wanted to do a French version, and Andy thought of me. He called me up, played the song to me over the phone. The next day they sent a taxi to my house and drove me to their studio. We rehearsed with Damon Albarn on the piano, and then I sang.

The lyrics were written for you.

Yes, but a year later they re-recorded it with Françoise Hardy! I was not angry but it was still a bit weird. They could have written another one, that way each of us would have had our own song.

Which brings us back to interpretation. The two versions are very different. Did you sing it on stage with them?

No, never. We never saw each other again. And that is what a lot of people tell me they were struck by. Blur was a huge band then.

The history of Stereolab runs parallel with that of Britpop.

You know, it was all very “manufactured” by the media, who were trying to drum up a war between Blur and Oasis. We were very arrogant, so far from Oasis! We each had our own life. We made record after record, did tour after tour. Of course we were arrogant; of course we were a bit snobbish and entrenched in our ideas about music. But we didn’t have a lot of time to waste wondering where we stood in relation to Britpop.

The press did not like us very much because they could not pigeonhole us. And they are so fond of putting labels on things!

Well, one of the labels often associated with the band is Avant-pop: another avant-garde? Beyond pop?

True, it fits. But we are first and foremost a pop band. And what is important in art and music, even when it is pop, is that you hear everyone’s voice, their own voice.

And as far as you are concerned, that applies as much to your voice as a politically committed artist as to your singing voice. What is this instrument, the voice? How do you combine the voice and songwriting? What is the relationship between voice, speech, writing and words? These are all essential questions for the exhibition we are planning.

People often think that the voice comes from the throat, when in fact it comes from much further away: from your gut. It is also very much linked to emotion, to impulse, to the desire to say something: to sing. It is still very mysterious. For me it involves an enormous raising of awareness. A life project! Words are so stunning and shot through with consequences.

Have you always had this urge to sing?

I discovered it when I was about fifteen.

And the desire to write?

That’s much more complex, and I don’t know if I would call it desire. I find it so difficult – words, I mean, expressing things in writing. You expose yourself a lot and it is very risky.

The strength of pop is its economy. It’s spatially tense, tenuous – just a few words to work with.

It depends, because sometimes there is a lot of text demanding its place in a song. I think that for the exhibition, it will not be long texts, but words “synthesizing” what’s going to happen or has already happened.

We are considering the structure of the exhibition, with the pieces presented, as Jennifer puts it, in “cabaret style” – one after the other. But how do they fit together? What happens in between? What about the moments when the music is a link, when it becomes a soundtrack, when it shifts the emphasis of a text?

It is great to be able to combine different ways of working and get a kind of synthesis. We will be guided by the texts and the staging of a self-organising whole!

... including the possibility of a repeated motif, of seriality, which reminds us of the unity of the whole that is the exhibition. Paradoxically this is also what gives each piece its autonomy. You have got to ask yourself when to lend a hand and when to push ahead on your own. The question of interpretation is central. What does performing your own songs alone on stage mean to you?

It was the day I ran into Damien Jurado, a musician friend, that I realised that it was possible for someone to be alone on stage and inhabit the space entirely. I made a bet with myself that I could do it too. Of course it's all about involvement, and that is what helps you and propels you further ahead. Interpreting is trusting the process that puts you on track.

There is a whole curatorial thing going on with the process you are describing. It raises so many questions: which songs and which covers to include, and why?

Sometimes there are things that are unavoidable. You have to be able to tune in to yourself. For example, *Summertime* is the most covered song and wasn't something I wanted to do again. But it happened one summer evening, and – wham! The chords came through straight away. On top of that, it is a song embedded in our collective unconscious. There is a vast mystery between what guides you and what you decide on – what you actually put into effect. Personally, I really like to feel guided. The less I intervene and try to control, the better the results. This also makes me think that the artist is “at the service of”.

“Putting into effect” and “being at the service of” are two fascinating expressions. The French for “putting into effect” is “mettre en œuvre,” which literally translates as “putting into an œuvre” but does this necessarily mean “making a work of art”? Or on the contrary, do we accept that the work transcends us, and so we do everything to bring it about?

It is the mystery of creation that is so fascinating and so important – and not just for artists. It is a form of well-being. When you finish a work of art or manage to create something, it gives you a joy and a satisfaction unlike any other. Creation is a source of meaning in this absurd world.

Digressions is a series of conversations with artists. Initiated by Julie Pellegrin and the team of La Ferme du Buisson Centre for Contemporary Art in association with Captures editions, the series accompanies the art centre's exhibition programme. Taking as their starting point a group discussion, these publications offer an insight into the thinking, the references, the methods – and sometimes the meanderings – that fuel a creative process.

General editor : Valérie Cudel
Coordination : Céline Bertin
Graphic design : Claire Moreux
Copyeditor : Frédéric Oyharçabal, Kate McCrickard
French translation : Kennis Translations for the Jennifer Lacey text
In collaboration with Mathieu Copeland
Our thanks to John Tittensor

Digressions est une collection d'entretiens d'artistes. Initiée par Julie Pellegrin et l'équipe de La Ferme du Buisson en collaboration avec les éditions Captures, la collection accompagne la programmation du Centre d'art. En offrant un détour par une discussion à plusieurs voix, ces carnets rendent visibles les réflexions, les références, les méthodes, et parfois les divagations qui nourrissent un processus de travail.

Direction éditoriale : Valérie Cudel
Coordination : Céline Bertin
Conception graphique : Claire Moreux
Relecture : Frédéric Oyharçabal, Kate McCrickard
Traduction : Kennis Translation pour le texte de Jennifer Lacey
En collaboration avec Mathieu Copeland
Remerciements à John Tittensor

Achévé d'imprimer en août 2021 sur les presses de l'imprimerie Simon à Ornans (Doubs), sur papiers Colorplan et Munken Polar

Captures éditions
1 rue Gutenberg
26000 Valence
contact@captures-editions.com
www.captures-editions.com

Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson
Allée de la Ferme – Noisiel
77448 Marne-la-Vallée – Cedex 2
www.lafermedubuisson.com

© Mathieu Copeland, Jennifer Lacey, Marie-Hélène Leblanc, Lætitia Sadier; La Ferme du Buisson, Captures éditions, 2021

Image:
Vue partielle du théâtre de la Ferme du Buisson
© photo Émile Ouroumov

Dépôt légal : troisième trimestre 2021
Diffusion / distribution :
Les presses du réel

