

entretien

Farah Khelil

par Julien Verhaeghe

LA GRAMMAIRE DU RÉEL



Farah Khelil, *Point d'étape*, 2016-2017, livres, documents, verre, bois, marbre, tirage photo Fine Art encadré, crédit photo : Farah Khelil.

Une première lecture du travail de Farah Khelil mettrait sans doute en avant la difficulté avec laquelle définir le réel. Un réel qui reste toujours un peu fuyant, comme emporté dans un mouvement perpétuel, ou comme s'il se composait de différents niveaux de signification. Tantôt palpable et visible, tantôt dévolu au monde des idées, des concepts ou des savoirs qui configurent notre lecture du monde, ce réel est une préoccupation de première importance pour Farah Khelil, dès lors qu'il s'agit de le contenir, de l'appréhender, ou simplement de le rendre intelligible. De là se met en place une pratique qui s'enclenche sur le mode de la récolte, de l'assimilation ou du décryptage, mais aussi une pratique qui reste attentive à des questions de langage, de technique et de médiation entre l'homme et son environnement. Farah Khelil revient, dans le cadre de cet échange, sur quelques aspects de son travail, et sur certaines pièces en particulier.

Peux-tu, de façon préalable, présenter ce que tu appelles les *Points d'étape* ? Cet intitulé est assez intrigant dans la mesure où l'on devine une idée de mouvement, alors qu'il est question d'articuler ou de disposer différents éléments. Crois-tu que l'on pourrait dire qu'il s'agit, d'une certaine façon, de déambuler dans la pensée ?

En effet, c'est bien une tentative de construire un cheminement de pensée à travers un agencement d'objets. Souvent, dans ma démarche, j'avance à l'aveugle en suivant des intuitions et des obsessions personnelles. Et dans ces déambulations à l'aveugle, j'aime avoir la sensation de m'égarer, car j'ai besoin de construire un rythme régulateur à partir de ces égarements pour y voir plus clair. *Point d'étape* fonctionne de cette façon, un peu comme une carte mentale. D'ailleurs, *Point d'étape*, en anglais *Waypoint*, signifie dans le jargon des navigateurs « point de cheminement », ce qui renvoie à une balise qui attire l'attention sur un emplacement avant de changer

de cap. Aussi, j'ai conçu ces agencements à travers une dimension géométrale, en suivant des lignes et des niveaux de stratifications, comme dans une maquette d'architecture, et c'est à partir de cette construction spatiale que les objets finissent par se chevaucher et par se superposer, en suivant un jeu de transparence et d'opacité. En développant une esthétique « plate », où tous les éléments sont indifférenciés et disposés au même niveau, *Point d'étape* me permet de faire coexister, de mettre en relation des éléments hybrides, et ceci sans formatage.

Et les objets ou les éléments dont tu t'empares, quels sont-ils ?

Il peut s'agir de documents d'archive, d'une citation ou d'un mot que je souhaite partager. Mais souvent il s'agit de rebuts, comme des billes de jeux de solitaire que je collectionne, des faux cils ou encore des chutes d'anciennes cartes postales découpées. *Point d'étape*

fonctionne comme un après-coup. Généralement les objets ont plusieurs fonctions ; des photographies et documents encadrés jouent le rôle de plateaux qui accueillent des objets, des volumes en verre ou en bois tiennent des livres ouverts comme des marque-pages... Je pense que mettre en relation ces objets permet de véhiculer du sens : ils évoquent, à travers leurs rapports, des sensations. Aussi, je place souvent les *Points d'étape* à un niveau de regard assez bas, à plat, au niveau des mains, voire à même le sol. Pour voir l'ensemble, le spectateur doit baisser les yeux et la tête, voire s'accroupir pour se pencher sur des détails et découvrir des jeux de trompe-l'œil ou encore des odeurs. Lorsqu'on photographie ce champ en vue plongeante, on aplatit toutes ces choses qui deviennent – ou redeviennent – image.

Il y a donc une dimension éminemment tactile dans les *Points d'étape*, comme si en restant plus près du corps, les différents objets pouvaient être manœuvrés ou actionnés. Pourtant, dans ces mêmes *Points d'étape* comme dans tes autres travaux, on a parfois le sentiment que ce qui t'anime est de l'ordre de la recherche intellectuelle. Tu évoquais le document ou la citation... Peux-tu revenir sur cette idée de recherche ? De quelle façon envisages-tu dans ton travail le rapport à la connaissance ?

Oui c'est exact, cette proximité avec le corps du spectateur appelle à la manipulation et à l'attention et mène souvent à la découverte de détails et d'objets discrets. Ensuite, c'est vrai que je nourris souvent mes recherches en m'appuyant sur la lecture de textes philosophiques. Il m'arrive même de concevoir une exposition ou un travail à partir d'un texte ou d'un concept philosophique, comme pour le commenter dans la marge. Mais je qualifierais plutôt ce geste d'appropriationniste ou de citationniste, car j'ai longtemps étudié les œuvres d'art à travers les documents et les textes sans les voir dans leur lieu d'exposition. Cette distance à l'égard du réel, dont parle Malraux dans *Le Musée imaginaire*, est à l'origine de ma démarche. Ce que j'ai pu constater jusqu'ici, c'est

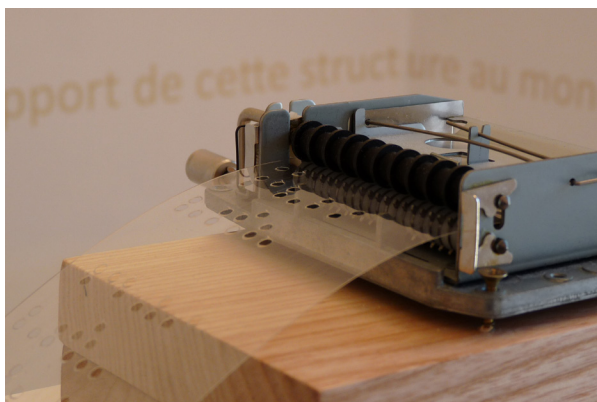
que j'ai développé par conséquent une certaine pudeur à l'égard de l'illustration, ainsi qu'une désacralisation ou une discrétisation des choses, en privilégiant la mise en forme d'un dispositif d'éclatement des données et des documents dans l'espace. À travers un protocole de soustraction, j'évoque le sens ou la forme des choses, mais aussi les sensations qu'elles provoquent par manque, pour mettre en avant une lecture sensible qui relèverait d'une forme d'empathie.

Cette distance à l'égard du réel, que l'on pourrait traduire par une sorte de rejet du mimétisme ou de la littéralité, n'est-elle pas discordante avec l'idée de rapprochement physique que l'on évoquait plus haut ? Est-ce que l'on pourrait dire alors qu'il s'agit de trouver la « bonne » distance à l'égard des choses, ou bien que cette distance n'est pas fixe ?

Oui en effet, la distance met en avant les notions de point de vue et de point d'écoute, car dans les deux cas, on peut avoir connaissance du réel. Mais depuis l'invention de la perspective puis de la photographie et du cinéma, on connaît l'existence des choses à travers des instruments qui véhiculent une logique d'apparence, et non pas directement par le corps qui a ses limites. Cela évoque d'ailleurs des questions d'ordre métaphysique. De ce fait, toucher ou sentir, ça rassure et ça évoque le sentiment d'être témoin ou d'avoir des preuves de l'existence des choses.

Et donc, si on parle en termes de connaissance, on voit qu'elle n'est pas simplement une question d'érudition ou d'acquisition d'information... Elle est également ce qui relève du sensible, par exemple lorsque tu convoques l'ouïe, la vue, le toucher ; elle se rapporte également à la mémoire, ou à l'apprentissage. Du coup, comment perçois-tu l'articulation entre connaissance sensible et connaissance purement intellectuelle ?

Je perçois cette articulation dans son rapport à la vérité, comme ce qui distingue le réel de la fiction. La perception engendre une connaissance sensible qu'il convient de compléter intellectuellement. D'ailleurs, l'imposture



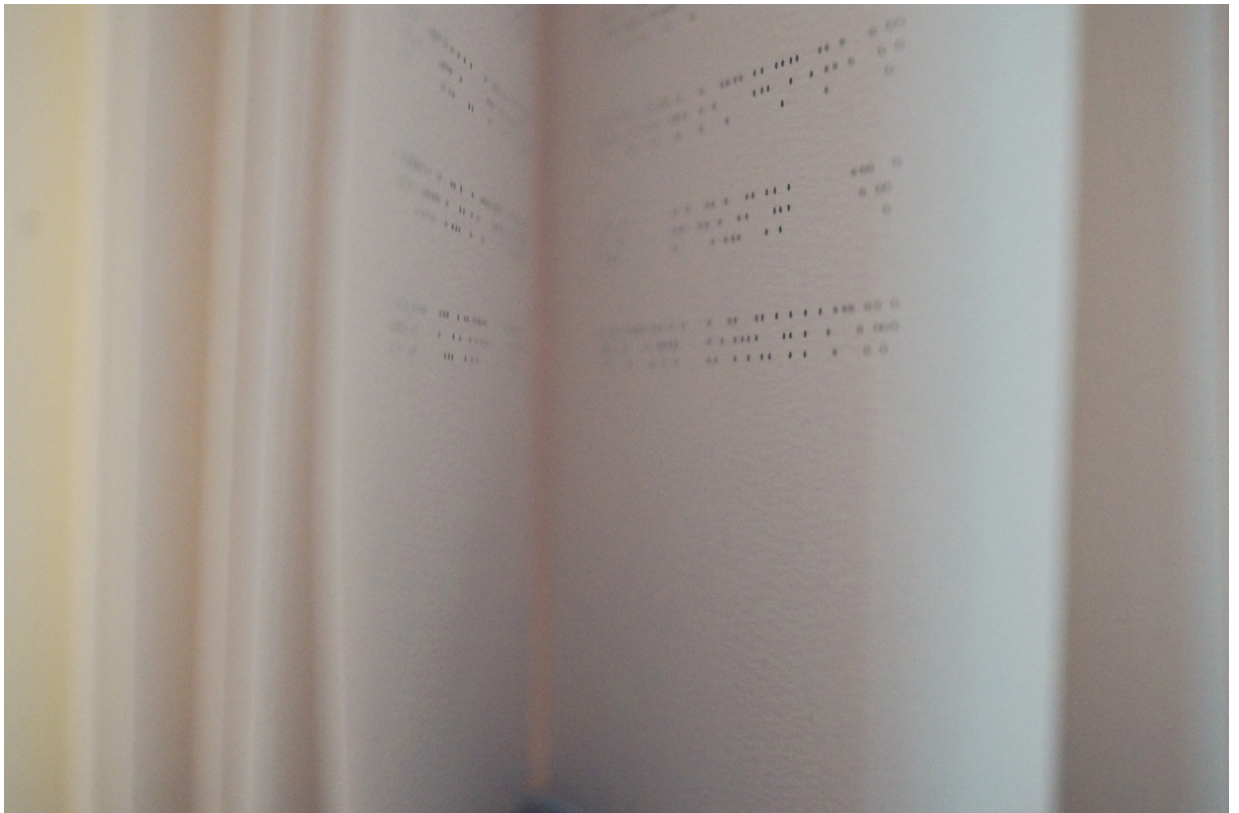
Farah Khelil, *Notes de chevet*, 2017, tables de chevet, photographies, vidéos, boules quiès, naphthaline, livre, napperons en crochet, crédit photo : Farah Khelil.

Farah Khelil, *Solitaire*, 2015, bois et naphthaline, dimensions variables, crédit photo : Farah Khelil.

Farah Khelil, *Point de vue, point d'écoute (Lectures)*, 2012-2017, boîte à musique programmable, partition en film polyester, lettres adhésives, 13 x 7 cm, installation variable, crédit photo : Farah Khelil.



du touriste m'intéresse beaucoup en ce sens, comme l'observation partielle et distraite du réel. Aussi, je me suis penchée sur les objets destinés aux touristes, comme la carte postale ou les peintures d'artisanat dans la série *Point de vue, point d'écoute* (2013) et la vidéo *Holes* (2014), où je tente de restaurer cette imposture avec des gestes de soustraction, de recouvrement et d'indexation. Lorsque j'ai pris conscience de cela, j'ai intégré dans mon travail une dimension sensible comme l'odeur ou le toucher. Le rapport paradoxal et contradictoire est souvent mis en avant, comme la sensation haptique de toucher avec les yeux dans *Un livre aveugle* (2009). C'est à travers des motifs intimes que des éléments comme



Farah Khelil, *Un livre aveugle*,
2009, impression en noir sur
papier vrin, crédit photo :
Farah Khelil.

la naphthaline dans *Solitaire* (2015), les napperons en crochet ou récemment le mobilier-socle de *Notes de chevet* (2017) se sont imposés dans mon travail.

Et lorsque tu évoques le braille ou le malvoyant, des notions de partition ou le dictionnaire, on pourrait se dire que cette question de la connaissance est une affaire de traduction, voire de codage. C'est d'ailleurs un aspect que tu mets largement en avant dans certains travaux. Comment perçois-tu cela ?

Comme je viens de le dire, à travers cette connaissance à distance du réel, il se crée un rapport ambigu et contradictoire entre une construction du sens et une restitution de la sensation. Car si on manque l'événement, alors il ne nous en reste que sa traduction. Dans le cas de l'art, la médiation comme dispositif de traduction est pour moi le moyen formel ou informel de percevoir l'œuvre. En un sens, c'est en aveugle appareillée que j'ai étudié l'art pendant ma formation au Beaux-arts, puisque je n'ai contemplé les grands classiques que de façon indirecte. Je me suis intéressée alors au document en tant que support informatif en manipulant les données qui se prêtent à la traduction et au codage. Puis, en usant d'un protocole logique et processuel, je me suis mise à transformer cette matière en braille, qui est un langage muet et aveugle, mais qui devient notes d'une partition sonore dans *Lectures* (2012). Ce qui m'intéresse dans ce mouvement de relais, c'est la perte et le manque de sens et de sensation inhérent à la transformation d'une donnée d'un format vers un autre. La perception sensible ou distancée des choses met le doigt sur l'intime et le dehors et, par ricochet, sur celle de vérité, c'est-à-dire, sur ce qu'on gagne et ce qu'on perd face au réel. Les données sémantiques et sensorielles présentes dans la médiation de l'art représentent une fiction de substitution. Elles installent une réception objective du sens en devenant une réalité. L'évocation du malvoyant, à travers le braille comme signe et code source de l'œuvre, renvoie à une poétique de la croyance.

Tu parles de relais, de transformation d'une donnée,

au passage d'un format à un autre... en somme, ne s'agit-il pas, dans ton travail, d'envisager une idée de la transmission ?

Effectivement, la transmission est ce mouvement sagittal qui relie une chose à une autre et ainsi l'affecte. Je ne veux pas envisager une idée de la transmission didactique ou pédagogique, mais je tente d'actualiser par des gestes et par des objets ce mouvement qui se propage de point en point, de proche en proche jusqu'à dessiner une carte qui relie tous les points singuliers qui composent mon travail. On peut y rencontrer des images ou des objets relatifs à la connaissance, comme des livres, des dictionnaires, des puces électroniques avec *Iqra* (2012), ou des jeux comme dans *Solitaire* (2015) et *Plateaux* (2017), ou encore des méthodes d'apprentissage à l'écriture arabe avec *Bruit* (2015). Mais tous ces objets, en tant qu'agents de transmission, mettent en avant le mouvement de la pensée.

Et donc, par rapport à cette idée de traduction ou de codage, on retrouve aussi cette idée d'incomplétude ou de perte à l'égard de ce qui est traduit, (suivant l'adage selon lequel « toute traduction est une trahison »). En cela, est-ce qu'on pourrait envisager ton travail comme la mise en évidence d'une sorte d'indicible, d'innommable, d'irreprésentable ?

Oui, il y a un rapport étroit entre traduction et tradition. En allemand la traduction signifie trahison et en français elle signifie dévoilement. Cette dialectique est au cœur de mon travail où j'envisage cette notion de traduction comme une analogie avec le processus artistique dans sa critique de la mimésis jusqu'au Ready-made. Selon Benjamin, le traducteur est endetté envers l'original, qui lui impose sa tâche, son devoir, dont il lui faudra essayer de s'acquitter. Le processus de traduction devient alors une forme modulaire et inventive. Comme le traducteur émancipé, l'artiste doit présenter les rapports de forces des choses entre elles au lieu d'illustrer le réel. Voilà la littérature qui nourrit ma démarche, mais, dans un registre plus personnel et moins intellectuel, cette question de perte est impulsée par des préoccupations

d'ordre existentiel et métaphysique. Elles sont liées à la perte d'un être cher, à la mort ou encore à l'au-delà, et afin de ne pas avoir recours à l'illustration, j'essaie d'aller vers ce qui lui est asymptotique. Avec *Technique mixte* (2009) par exemple, j'ai tenté de parler de la dialectique entre trahison et dévoilement.

Tu peux en dire davantage sur *Technique mixte* ? En quoi consiste cette pièce ?

Il s'agit d'une liste d'une cinquantaine de pages de légendes techniques d'œuvres d'art, que j'ai collectées dans des catalogues raisonnés sur l'art contemporain. La liste met en avant la nomenclature à travers la lecture des légendes (les mots) qui indexent les œuvres (les choses) sans les figurer. *Technique mixte* retrace le mode d'existence des objets techniques qui constituent les œuvres d'art au-delà de leur identité visuelle, ce qui les rend en quelque sorte égales et soulève ainsi des questions d'ordre ontologique.

Du coup, la liste pourrait être envisagée comme un mode de représentation alternatif, comme un palliatif à l'égard de ce qui est perdu, ou de ce réel qu'il reste impossible à retranscrire ? N'est-ce pas aussi ce qui fait que tu passes par des mises en forme de l'ordre du schéma ou du diagramme... ? D'ailleurs, peux-tu revenir sur cette notion de diagramme que tu sembles mettre en évidence dans ton travail ?

Oui, c'est exactement ça. Ces protocoles de notation semblent ordonner le chaos. *Technique mixte* ou *Légendes* (2012) par exemple, permettent de dégager une pensée plus imaginative. Le diagramme, notion mathématique, est un système de notation topologique de la pensée. J'ai découvert cette notion en 2003 dans *Francis Bacon : Logique de la sensation* de Gilles Deleuze. En l'étudiant de près, ce concept m'a permis d'installer dans mon travail un dispositif critique, beaucoup plus qu'esthétique d'ailleurs. Ce régime de pensée permet d'étudier le processus de variation des choses, d'explicitier par le geste un phénomène dans son devenir, comme l'intuition et les données. Il me permet

aussi de saisir intuitivement le réel sans me préoccuper des dialectiques entre contenu, expression, analogique, numérique, ou sans me préoccuper encore du style pour me pencher enfin sur la mise en forme de la machine de pensée à travers une œuvre protéiforme. Il représente pour moi un instrument précieux de neutralité et de mesure.

Je me demande si cette notion de diagramme, en raison de sa complexité, de son caractère informe, mais aussi dans sa capacité à révéler des forces réelles mais invisibles, n'est pas un concept éminemment propice à des expérimentations plastiques, en particulier de nos jours. Qu'en penses-tu ?

Oui sans doute. Cette notion est complexe et je ne peux qu'en esquisser une lecture possible. Avec son caractère opératoire et polysémique, des notions comme celles d'apparence, d'univocité ou d'universalité trouvent à mon sens de nouvelles dimensions plastiques. Il me semble qu'aujourd'hui nous visualisons plutôt que nous contemplons le monde qui nous entoure, et le diagramme comme instrument de visualisation synoptique permet d'appréhender, selon moi, cette multiplicité. Par le biais de ce régime de pensée, l'art et la philosophie tentent d'esquisser une critique de l'esthétique en s'ouvrant sur une pensée du multiple. Néanmoins, il faut je pense différencier dans le diagramme la forme du concept et envisager un régime de pensée à partir de la pratique diagrammatique. Ce qui est sûr, c'est que cette notion ouvre un champ particulièrement propice à l'expérimentation et à des manières de faire innovantes, le diagramme incarnant désormais l'œuvre elle-même.





Farah Khelil, *Légendes*, 2012, 30
objets avec légendes, dimensions
et supports variables, crédit photo :
Farah Khelil.