

revue

La Criée centre d'art contemporain, Rennes

01



La pose
et le
marquage

VERNACULAIRE ET CRÉATION CONTEMPORAINE 2019-2021



SOMMAIRE

3—8

KAN HÂ DÏSKAN - POLYLOGUE

Lotte Arndt, John Cornu, Jean-Roch Bouiller,
Baptiste Brun, Sophie Kaplan, Katia Kameli, Émilie Renard

9—17

Châ Va Louÿts Mîux à L'mason d'ïn aut'
ïNVENTAIRE à La JACQUES TROÛTC

Baptiste Brun

18—26

L'ÏEU d'ÏT

Jean-Marc Huitorel et Vincent Victor Jouffe

27—41

KATIA KAMELÏ a ÉCRÏT à SEULGI LEE
SEULGI LEE a ÉCRÏT à KATIA KAMELÏ

Katia Kameli et Seulgi Lee

42—47

FRAGMENTS DU CADRE

John Cornu et Valentin Carron

49—50

CONSTRUIRE EN HABITANT

Lotte Arndt

51—99

ESPACES NUS - UTURE LE ROND

Trinh T. Minh-ha

101—102

UNE POSITION POUR
LE BUREAU DES DÉPÔTIONS

Émilie Renard

103—115

BUREAU DES DÉPÔTIONS, EXERCICE
DE JUSTICE SPÉCULATIVE

Mamadou Djouldé Baldé, Ben Bangoura, Saâ Raphaël Moudekeno, Pathé Diallo,
Marie Moreau, Ousmane Kouyaté, Sarah Mekdjian, Mamy Kaba, Aliou Diallo,
Aguibou Diallo, Diakité Laye

117—121

BÏOGRAPHÏE DES AUTEUR·RÏCE·S

123

COLOPHON

Kan hā dīskan¹ polylogue

LOËLE ARNDT, JOHN CORNU,
JEAN-ROCH BOUILLER, BAPTISTE BRUN,
SOPHIE KAPLAN, KATIÀ KAMELÏ, ÉMILIE RENARD

La conversation qui s'ouvre ici constitue le texte liminaire du premier numéro de la revue qui accompagne le cycle *Lili, la rozell et le marimba*². Celui-ci interroge les relations entre productions, savoirs locaux et création contemporaine, et se développe sous forme d'expositions, d'événements, de recherches, de résidences, de rencontres.

La revue a pour ambition de prolonger et d'élargir les questionnements soulevés par les artistes invité-e-s dans le cadre de ce cycle. Son comité éditorial est composé d'artistes, de chercheur-se-s et de commissaires qui partagent un même dessein d'attention à l'autre et à l'autrement, en même temps qu'ils et elles se distinguent par des champs de recherche et des points de vue parfois éloignés.

Malgré leurs différences, leur diversité est relative : ils et elles sont tou-te-s des intellectuel-le-s et/ou artistes vivant et travaillant en France. Est-ce pour autant limitant pour aborder les problématiques qui sont au cœur du cycle *Lili, la rozell et le marimba* ? Cette question s'est évidemment posée et il a été un moment envisagé d'embrasser une représentativité planétaire au sein du comité éditorial. Mais cette option est rapidement apparue comme illusoire et démesurée. Finalement, c'est le parti pris inverse qui a été choisi : celui de travailler, pour ce comité éditorial, avec des personnes proches physiquement du centre d'art, privilégiant ainsi l'expérience concrète. C'est donc bien depuis Rennes que cette revue émet. Ce qui suppose de prendre en compte ce contexte.

Émilie Renard : Nous avons choisi la forme du polylogue pour le premier numéro de la revue car il permet de transcrire une réflexion qui s'élabore à plusieurs et qui s'énonce dans des termes non définitifs, pluriels, voire divergents. Qu'elle soit spontanée, retravaillée ou entièrement reconstituée, cette forme d'écriture nous a semblé la plus juste pour refléter la nature de nos échanges, au fil de nos réunions, de nos e-mails, de nos ressources partagées, autour d'une question initiale que Sophie nous a adressée. Cette question, qui en engage d'autres, pourrait être celle-ci : quelles sont les relations des cultures vernaculaires aux pratiques artistiques contemporaines ? Dans le respect-réflexe que l'on observe pour les principes élémentaires de la démonstration, cette question demande d'abord de définir chacun des termes de la relation – le vernaculaire et l'art contemporain –, ce que nous allons faire ici mais, au-delà des définitions sans doute assez stables que nous pourrions leur donner, il s'agirait plutôt pour nous de savoir quelle interprétation et quel usage chacun-e de nous peut faire de ces rapports.

Pour commencer, il est important de nous situer

chacun-e et de rendre explicites nos expériences et nos intérêts personnels à te rejoindre, Sophie, pendant ces deux années, sur ce terrain glissant. Peux-tu te lancer en nous livrant ce qui a motivé ton envie de t'engager avec le centre d'art dans un long cycle de recherches, d'expériences et d'hypothèses ? Dans ton programme à La Criée, tu accordes une grande place au récit, tu citais à ce sujet l'écrivain sénégalais Felwine Sarr : « L'important c'est le sujet en action, qui crée et recrée. Le véritable territoire de l'humain c'est l'intime³. » Quelle est ton expérience personnelle du vernaculaire ?

Sophie Kaplan : Il y a quelques années, en 2011, alors que je dirigeais le Crac Alsace, à Altkirch, petite ville du Sundgau – qui veut dire *Pays du Sud* –, j'ai, en collaboration avec le centre d'art de Fribourg en Suisse, proposé une exposition intitulée *Folklore ?*. Celle-ci présentait, aux côtés d'objets folkloriques locaux, des œuvres contemporaines se nourrissant d'items populaires proches et lointains. L'exposition apportait différents éclairages sur des préoccupations qui, intimement liées à la nature de cette culture folklorique, résonnaient dans le temps présent : inscription locale et célébration, disparition

1. Le *kan ha diskan*, qui peut se traduire par « chant et contre-chant », est une technique de chant à plusieurs voix, pratiquée principalement dans le centre de la Bretagne, et dans laquelle les dernières syllabes d'un couplet sont systématiquement reprises par l'ensemble des chanteurs, comme une sorte de « témoin » qui se passe d'un couplet à l'autre.

2. À La Criée de septembre 2019 à août 2021 : <https://www.la-criee.org/fr/lili-la-rozell-et-le-marimba/>

3. Cité par Étienne Anheim dans son article « Felwine Sarr, humaniste et coauteur du rapport sur la restitution du patrimoine africain », *Le Monde des idées*, 30 novembre 2018.

des singularités, survivance de coutumes, fixation de la culture populaire dans un ensemble de clichés, présence de signes mystiques, relation à l'environnement naturel, etc. Elle rendait notamment visible les réemplois et réinventions de motifs, et mettait en lumière un double mouvement : la récurrence de certains motifs dans des contextes très différents et les particularités de leurs occurrences locales. Elle ouvrait également sur la question des circulations, des emprunts, des hybridations et des appropriations entre différents ensembles culturels.

Par la suite, j'ai continué à m'interroger sur la façon dont les us et artefacts populaires et locaux – qu'ils soient traditionnels ou récents – sont liés à la construction des identités, non seulement aux niveaux individuel et collectif, mais aussi historique, politique et économique.

S'intéresser aux liens entre la création contemporaine et les productions et les savoirs locaux est un terrain d'études passionnant notamment en ce qu'il permet de s'interroger sur les rapports entre cultures dominantes et cultures minoritaires, entre savoirs véhiculaires et savoirs vernaculaires, et d'observer les renversements permanents qu'opèrent les artistes au sein de ces catégories elles-mêmes en perpétuel mouvement.

É.R. : Est-ce qu'avec ce cycle, tu réagis au contexte spécifique de La Criée ? En quoi l'identité culturelle régionale bretonne telle qu'elle s'élabore aujourd'hui a-t-elle motivé ce cycle ? Enfin, peux-tu déployer les sens des termes qui se bousculent dans le titre du cycle *Lili, la rozell et le marimba*, réunissant des identités et des objets à la fois singuliers et typiques, représentatifs de contextes culturels précis et très différents ?

S.K. : Tenir compte du contexte spécifique dans lequel une programmation artistique et culturelle prend place permet à mon sens d'ancrer celle-ci dans un rapport de proximité, de re-connaissance et de curiosité avec celles et ceux qui la et qui s'en nourrissent, qu'il s'agisse des artistes ou des publics.

Peu après mon arrivée au Crac Alsace, j'ai ainsi programmé deux expositions sur le thème du merveilleux dans l'art contemporain, qui faisaient écho à *La Forêt enchantée*, une manifestation se déroulant à Altkirch chaque année en décembre, inscrite dans les célébrations alsaciennes de la période de Noël. De la même façon, *Courir les rues, Battre la campagne, Fendre les flots* (2013-2016), le premier cycle d'expositions et d'événements que j'ai mis en place à La Criée, prenait appui sur quelques-unes des caractéristiques – géographiques, sociales, culturelles, légendaires – des territoires de Rennes et de la Bretagne.

Par ailleurs, être passée successivement et dans un temps assez court d'Est en Ouest, d'Alsace en Bretagne, deux régions aux cultures très prégnantes, notamment à travers leurs langues, m'a amenée à m'intéresser de plus près à la vitalité et à l'importance des cultures locales. C'est au moment de ce passage que j'ai concrètement réalisé ce qu'être né.e quelque part déposait en nous de racines : lorsque nous nous sommes retrouvé.e.s, à la demande de nos enfants nés en Alsace, à cuisiner des gâteaux de Noël alsaciens pour les écolier.ère.s de notre village breton, et donc à *bouturer*, année après année, cette coutume alsacienne en territoire breton : d'indigène à autochtone – ou inversement... C'est également alors que j'ai, en retour, pleinement réalisé que j'étais moi-même profondément attachée à – et modelée par – la culture locale de mon enfance et adolescence : celle de la banlieue rouge multiculturelle dans laquelle j'ai grandi dans les années 1980, faite d'apports sud-européens, nord-africains, creusois, auvergnats, etc., sans oublier l'inventivité de sa langue métissée, inversée, tchatchée. En racontant ces expériences personnelles et donc mineures, je m'inscris à dessein et, comme tu le soulignais Émilie, dans le fil de la pensée de Felwine Sarr, pour qui l'intime est un mode de compréhension

du collectif, comme dans celui des historiens de la microhistoire⁴. Cette inscription est à souligner car elle est, à mon sens, une des clefs à partir de laquelle peuvent s'envisager et se comprendre les relations et interactions entre vernaculaire et création contemporaine.

Je porte donc depuis plusieurs années une attention particulière à la façon dont les artistes travaillent non seulement soit avec les matériaux de leurs cultures d'origines, soit avec ceux des cultures des endroits où ils séjournent et vivent, mais aussi avec et entre les différentes formes de cultures (artistiques, artisanales, populaires, savantes, etc.). Cette attention a renforcé ma conviction qu'aucun.e d'entre nous n'était assignable à une culture ou une identité donnée, ni en- ni re-fermée. Les concepts de Tout-monde, de Relation, d'Identité-Relation et de créolisation⁵ qu'Édouard Glissant a formulés sont, encore aujourd'hui pour moi, des outils formidables pour interroger les rapports entre tradition et modernité, vernaculaire et véhiculaire, local et global, etc. Le titre du cycle peut ainsi être lu selon cette clef glissantienne comme la rencontre de réalités *a priori* éloignées et qui pourtant cohabitent : un instrument de cuisine breton, puisque c'est de là dont nous parlons, et un instrument de musique hybride d'origine bantoue, qui assimile des éléments de xylophones européens et précolombiens dans ses formes centre-américaines actuelles (les voyages et les mixages de la musique sont parmi les plus nombreux et les plus créateurs), deux instruments que le personnage de Lili tiendrait dans ses mains et avec lesquels elle voyagerait. Lili, dont le nom a une consonance intime, sinon tendre. Lili qui pourrait être une fille ou bien un garçon, qui pourrait venir d'Asie, d'Océanie ou d'Occitanie. J'ai une question en retour pour toi Émilie : les rapports de pouvoir occupent une place centrale dans ta pratique curatoriale. Selon toi, lesquels sont à l'œuvre au sein de la dichotomie vernaculaire/art contemporain ?

É.R. : Pour poser certains rapports de pouvoir en jeu, je commencerai par proposer une forme d'analyse institutionnelle appliquée à notre comité éditorial. Observer notre comité sous l'angle du vernaculaire peut rendre plus claires les prérogatives de la *communauté interprétative* que l'on compose malgré tous nos écarts. Lorsqu'une pratique ou une esthétique dévie des usages institués (une culture dite vernaculaire dévie des standards), elle révèle par contraste la force de la norme dont elle se démarque. À ce sujet, je citerai le théoricien littéraire nord-américain Stanley Fish qui décrit bien la transparence du contexte dans lequel tout énoncé linguistique évident flotte et l'influence tacite de ce contexte sur un sens commun : « La catégorie du "normal" [...] n'est pas transcendante mais institutionnelle ; et si aucune institution n'est assez universellement valable et durable pour que les significations qu'elle habilite soient à jamais normales, certaines institutions ou formes de vie sont habitées si profondément que pour un grand nombre de gens, les significations qu'elles habitent semblent "naturellement" disponibles et il faut un effort particulier pour voir qu'elles sont le produit de circonstances⁶. » Chaque contexte institutionnel est animé par *l'autorité des communautés interprétatives*, créant entre les interprètes qui la composent des accords tacites immédiats, dans une sorte d'évidence intériorisée collectivement que l'on prend pour naturelle. Ainsi, les rapports de force sur les conceptions communes s'établissent concrètement sur une question de nombre et de force de conviction. Je me demande si *notre* communauté interprétative, en rencontrant d'autres communautés interprétatives, porteuses de cultures vernaculaires, va se défamiliariser et se transformer

4. Voir, notamment, Carlo Ginzburg, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard, Seuil, 2003.

5. Édouard Glissant, *Poétique I, II*, Paris, Seuil, 1956, 1969 ; *Poétique III, IV, V*, Paris, Gallimard, 1990, 1997, 2005.

6. Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, [1980], Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007, préface d'Yves Citton.

sous l'effet d'une nouvelle proximité, au contact de l'objet de notre étude et des sujets qui la portent.

Je pense à la manière dont la philosophe belge Vinciane Despret fait de son objet d'étude son guide dans sa recherche. Dans son livre *Au bonheur des morts*⁷, elle s'interroge sur les relations des vivants aux morts et pour éviter de répondre au dilemme de la preuve, elle adopte une posture presque de passivité et se laisse porter, de proche en proche, par les conseils, les histoires, les directions que les vivants ou les morts lui indiquent. En cela, elle se dit héritière de celles et ceux qui, je la cite, « se sont justement efforcés de construire une posture qui leur permette de suivre leurs acteurs, non pas pour les "expliquer", mais pour rendre compte de ce qu'ils font et de ce qu'ils sont amenés à faire, en apprenant d'eux et avec eux, les bonnes manières pour en parler ». C'est donc la question de la manière dont on se lie à notre sujet qui m'importe pour commencer.

S.K: À présent que nous avons posé le cadre et la méthode, j'aimerais vous poser à tou-te-s la question qui met « les pieds dans le plat » : quelle est votre appréhension du vernaculaire ? En quoi vous semble-t-il un concept opérant ou pas ?

John Cornu: Le terme « vernaculaire », du latin *vernaculus*, implique l'idée d'une origine, d'une appartenance à un pays ou à une région⁸. La chose est donc vaste, et dans cette acception le camembert serait vernaculaire, tout comme le livarot ! Il y a de nos jours un attrait certain pour le vernaculaire dans le champ de l'art contemporain, et celles et ceux qui lisent les revues spécialisées⁹ ne peuvent qu'en être témoins.

Force est de reconnaître qu'il y a une friction intéressante entre des cultures localisées et des cultures plutôt généralisées. Que fait Leonor Antunes – artiste invitée cette année pour représenter le Portugal à la Biennale de Venise – lorsqu'elle recrée en 2008/2012 des filets de pêche spécifiques à certains ports du Portugal dans ses installations¹⁰ ? En quoi le fait de mixer des savoir-faire locaux avec des poncifs modernistes clairement identifiables – érigés en emblèmes de la globalisation – relève-t-il d'une attitude poétique propre à notre temps ? Je pense ici, entre autres, aux Harley Davidson qu'Olivier Mosset expose au regard de tableaux abstraits.

Comment donc distinguer le vernaculaire de ce qui relève du traditionnel ou du folklorique ? Cette dernière question détermine, à elle seule selon moi, la qualité scientifique de notre approche et la pertinence de notre objet d'étude ; et j'espère que nos échanges se focaliseront sur des formes bien spécifiques. Car quand je pense vernaculaire, je pense par exemple aux décorums floraux sur les enclumes compagnonniques ou à certains motifs aborigènes peints sur des écorces de niaouli. De la même façon, lorsque Roger Caillois décrit les joutes verbales des « Eskimos¹¹ » (un terme qu'il utilise en 1967), nous sommes obligés de reconnaître des pratiques culturelles spécifiques clairement localisables. Ce qui est vernaculaire pour un Européen ne l'est pas nécessairement pour une personne d'un autre continent ou d'une autre culture.

Katia Kameli: Il fait peur le vernaculaire, il est devenu une sorte de mot-valise, on aimerait bien pouvoir le ranger dans un placard mais on va se le coltiner pendant deux ans ! J'aimerais revenir sur la manière dont Clément Chéroux envisage cette notion à

revers dans son ouvrage *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*¹².

Effectivement, les racines sont toujours très éclairantes. Étymologiquement, « vernaculaire est dérivé du latin *verna* qui signifie "esclave". Il circonscrit [...] une zone de l'activité humaine liée à la *servilité*, ou tout du moins aux services. Il sert, il est utile. Dans le droit romain, le terme *vernaculus* décrit plus précisément une catégorie d'esclaves nés dans la maison, par opposition à ceux qui ont été achetés ou échangés. Par extension, le mot recouvre donc tout ce qui est confectionné, élevé ou cultivé à la maison¹³ ».

Si l'on reprend des expressions contemporaines, on pourrait dire que le vernaculaire, c'est aussi le *Do It Yourself*, le *Home made* ou le « Fait main » comme le disent nos ami-e-s canadien-ne-s. Dans ce cas, on pourrait clairement l'associer aux mouvements subculturels, underground, punk, anticonsumériste, open source, etc. au sens où le vernaculaire semble s'échapper, résister au système de (re)production hégémonique des images. Ce qui me permet de revenir à la définition de Clément Chéroux : « Le vernaculaire est donc tout à la fois utilitaire, domestique et hétérotopique¹⁴ », reprenant ainsi le concept foucauldien « d'espace autre », à la fois en dehors et parfaitement concret.

Lotte Arndt: Quand Sophie m'a invitée à prendre part à cette réflexion autour du vernaculaire, j'étais sceptique. L'usage de ce terme me semblait comprendre le risque de définir et puis d'opposer des entités qui relèveraient du vernaculaire à d'autres entités qui porteraient le qualificatif d'universel, opposition que je considère comme néfaste, aux conséquences politiques lourdes, et omniprésente dans l'espace discursif français. Je souhaite donc pour commencer formuler une approche critique de la notion de vernaculaire en le situant dans une perspective historique et culturelle : il ne me semble pas anodin du tout que les collections des musées de société régionaux en France se soient développées en parallèle aux grandes campagnes de collections coloniales – Georges-Henri Rivière, à l'origine du Musée national des arts et traditions populaires (ATP), et Paul Rivet, directeur du musée du Trocadéro, codirigeaient cette institution depuis 1928. Dans son livre *Le Primitivisme en France et les fins d'empire*¹⁵, l'historien de l'art états-unien Daniel Sherman cherche à montrer comment en parallèle aux « missions » conduites par l'ethnologie coloniale française des collectes sont menées lors des années 1930, notamment dans les parties rurales de la métropole elle-même avec des similitudes dans les méthodes et les présupposés primitivistes. La production des régions face à la nation, et celle des colonies face à l'empire vont de pair : à l'intérieur d'une unité nationale, la population rurale est alors imaginée comme l'opposition de la modernité urbaine – appartenant à un temps « traditionnel » immuable, digne de protection et de vénération pour sa supposée authenticité culturelle, mais loin de participer au temps présent et aux grandes avancées sociétales. Les cultures locales et régionales seraient donc vouées à disparaître par le progrès et la modernisation inéluctables, et le musée conserverait leurs traces matérielles, acquises par les campagnes de collection et conservées aujourd'hui dans les musées.

Ce qui m'intéresse dans un premier temps dans la question du folklore au musée, c'est la relation de pouvoir dont il est le véhicule : la supériorité

7. Vinciane Despret, *Au bonheur des morts*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

8. Cf. notice « Vernaculaire », in *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2007, p. 1981.

9. La revue *02* pointe par exemple plus de 35 fois cette notion dans ces différents numéros : <http://www.zerodeux.fr/?s=vernaculaire>

10. Leonor Antunes, *The Tiles Are Black in the Studio Area*, 2008-2012, Collection Frac Bretagne.

11. Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 95-97.

12. Clément Chéroux, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Paris, Le Point du jour, 2013.

13. *Ibid.*, p. 13.

14. *Ibid.*, p. 14.

15. Daniel Sherman, *Le Primitivisme en France et les fins d'empire*, (1945-1975), traduit de l'anglais américain par Sylvie Muller, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

de l'urbanité, de la science, et des notions du progrès se bâtit sur la minorisation de ce à quoi elle s'oppose – et du pittoresque comme son corrélat. Les cultures locales ou vernaculaires, désormais définies et géographiquement confinées, le sont uniquement dans la mesure où elles sont distinguées de et juxtaposés à «la culture nationale», à vocation «universelle». Cette opération de distinction établit en même temps une hiérarchie. On classe, et l'on domine, comme l'indique pertinemment la théoricienne féministe Christine Delphy dans son ouvrage éponyme.

Or, si cette opposition est opérante dans l'histoire culturelle occidentale, elle se laisse probablement travailler à rebours, comme cela a été pratiqué entre autres par des autrices et auteurs comme Isabelle Stengers, Bruno Latour, Anselm Franke ou Irene Albers, autour de la notion du moderne, du fétichisme, de la sorcellerie, de l'animisme – autant de concepts voués à identifier et altérer des groupes à partir de leurs pratiques culturelles¹⁶. Qu'est-ce que ces notions produisent si l'on regarde à travers elles les sociétés occidentales? Comment décrire le vernaculaire à l'Élysée? Et si l'on pensait aux sculptures grecques au Louvre en termes de folklore? Comment verrait-on la *Joconde* si elle était exposée dans les salles sombres et «organiques» du musée du quai Branly - Jacques Chirac – et inversement, opération duchampienne par excellence, si l'on plaçait un outil domestique savoyard du MUCEM à Marseille (qui réunit aujourd'hui les collections du musée des ATP) parmi des œuvres conceptuelles présentées à l'Institut d'art contemporain à Villeurbanne?

Je pense en outre au travail de la chorégraphe rennaise Latifa Laâbissi qui ne cesse d'inventer des ruses, des échappatoires, des détournements de désidentification. Elle a notamment activé le concept du lore, qu'elle emprunte à William T. Lhamon Jr: en disjonctant le mot «folklore», elle oppose le «folk» qui correspondrait aux éléments fixes d'une culture, au «lore», «qui désigne un tissu de savoirs, de récits populaires, de pratiques et d'emprunts transmis s'incarnant dans la gestuelle et la performance des corps¹⁷». Par le lore, Laâbissi souligne ce qui «a besoin de s'hybrider sans cesse¹⁸» pour rester en vie, en mouvement, et pour échapper aux assignations identitaires. Il me semble important, notamment au moment où un nième débat identitaire nous est imposé par l'État, de penser encore et encore aux façons de déjouer les mirages de la continuité culturelle locale et de la tradition comme salvatrices, d'un «retour à» qui ne serait pas affecté par les bouleversements du présent. Comment ne pas concevoir l'identité autrement que performative, tout en prenant en compte les contextes changeants, comme l'écrit si pertinemment la poétesse Kathy Acker¹⁹.

Jean-Roch Bouiller: La notion de vernaculaire est d'abord liée pour moi à une culture familiale qui m'a très tôt rendu admiratif de musées ruraux comme ceux de Champlitte, Ambierle, Ballenberg, Hessenpark ou Skansen, conçus comme des microcosmes. L'horizon dans lequel je considère cette notion est donc d'abord celui des territoires français et européens dans lesquels j'ai grandi et à présent travaille. Très vite a aussi opéré le constat que le monde présenté dans ces musées n'est irrémédiablement plus notre monde. D'où une question lancinante depuis lors: comment relier ces deux mondes apparemment opposés, comment

porter un intérêt à un monde révolu sans être passéiste, comment assumer ce grand écart entre localisme et aspiration à l'universel? Il y a évidemment de multiples réponses possibles à ce décalage et aux raisons qui font que l'on continue néanmoins de s'intéresser à ces questions: par souci de connaissance historique (on ne comprend bien le présent que si l'on connaît les racines qui le nourrissent en puisant dans le passé – c'est particulièrement évident pour l'architecture ou la linguistique, par exemple); par recherche d'exotisme et de changement de point de vue (en se confrontant à un monde autre, on décuple sa capacité de prise de recul et d'analyse du monde *hic et nunc*); par goût pour la géographie et les diversités qu'elle recoupe (géologiques, climatiques, hydrologiques, mais aussi linguistiques, architecturales, ethnologique, etc.).

Le vernaculaire est pour moi ainsi assez clairement lié à une culture localisée géographiquement, qui puise ses racines dans une histoire également locale, mais qui a une capacité à se réactiver ou à réactiver des questions qui se posent dans un présent mondialisé.

Force est de constater qu'il y a dans le vernaculaire un certain nombre de données que personne ne serait prêt à jeter aux orties: les terroirs des domaines viticoles, les AOC et AOP des meilleurs produits de la gastronomie, les modes de construction, de restauration ou d'aménagement des espaces publics qui façonnent des paysages différenciés en Savoie, en Bretagne ou en Provence. À l'inverse, le vernaculaire véhicule aussi des idées ou des pratiques plus couramment méprisées par les intellectuel-le-s et les artistes, volontiers qualifiées de nauséabondes (et suscitant les méfiances évoquées ci-dessus): le repli sur soi, la détestation de l'étranger, des traditions souvent en grande partie réinventées érigées en marqueurs identitaires intouchables, la folklorisation de certaines fêtes, etc.

Le sentiment ambivalent que l'on peut avoir vis-à-vis du vernaculaire doit aussi être interrogé historiquement: le mépris pour le local s'est développé au ^{xx}e siècle en même temps que l'expansion du phénomène de mondialisation. Le regain d'intérêt pour le local en ce début de ^{xxi}e siècle peut être vu comme une réponse aux différentes crises – éthique, écologique, économique – liées à cette même mondialisation.

Baptiste Brun: Il est nécessaire comme le souligne Jean-Roch de prendre d'emblée conscience de la composante ambivalente qu'endosse le terme de «vernaculaire». Cet aspect «bipolaire» mérite d'être souligné. La réception récente de ce que Laurent Jeanpierre appelle la «politique des ronds-points²⁰» à propos du vaste phénomène de relocalisation, dont le mouvement des Gilets jaunes constitue la pointe, montre à quel point l'affaire est ardue. L'admiration pour le local se double souvent d'un mépris latent.

À vrai dire, le terme de «vernaculaire» m'ennuie un peu. Outre qu'il «fait» savant, que par définition il se la joue un peu prétentieux, il reconduit la fascination pour un autre *bien* localisé, un *peu* ingénu, mignon sûrement et digne d'éloges. Du moins tant qu'il reste sage. Dans mes recherches et réflexions, je ne l'ai jamais utilisé. Ma thèse *zonait* du côté de l'art brut pensé par Dubuffet. Cet artiste avait à l'origine forgé l'expression en poète plus qu'en théoricien, sans le définir. Il cherchait cet «art brut» en fouinant du côté du folklore, de l'ethnographie coloniale, de la psychiatrie ou encore de l'archéologie. Les ouvrages qu'il regardait dans les musées, chez des amateurs ou à l'asile étaient littéralement

16. Voir par exemple: Anselm Franke, Irene Albers (éd.), *Animism. Revisions of Modernity*, Zurich, Diaphanes, 2012.

17. Emmanuelle Chérel, *Loredreamsong* de Latifa Laâbissi. *Déjouer le Blackface*, 2011, disponible sur: http://recherche.beauxartsnantes.fr/sites/recherche.beauxartsnantes.fr/files/140617_LLAABISSI_Lore_1.pdf

18. Présentation du spectacle *White Dog* par Latifa Laâbissi lors de la présentation de la saison du TNB à Rennes, 2019.

19. Kathy Acker, «Paragraphs», in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 28, No 1, Identities (Spring, 1995), p. 87.

20. Laurent Jeanpierre, *In Girum. Les leçons politiques des ronds-points*, Paris, Éditions La Découverte, 2019.

les *objets* de ces sciences. Celles-ci fondaient leur autorité sur autant d'artefacts qui jalonnaient leur propre clôture disciplinaire, jalousement gardée. Le bonhomme, chauve, n'était pas dupe : c'est dans l'opération même de la nomination et de la définition que l'assignation joue son rôle de fixation. La pensée gelée, confite, pétrie en boîte. Cherchant des objets résistant à ces assignations, Dubuffet appelait cette précipitation : « l'asphyxiant culture ». Celle du « clergé » dont nous sommes des agents actifs d'ailleurs ! Dans ce système toujours prégnant, est vernaculaire ce qui est mineur et restera mineur, c'est-à-dire au bas de l'échelle : le populo, le nègre, l'arbi. L'omniprésence du mineur est nécessaire à la pensée dominante. Si l'on veut que cet état de fait cesse, il devient nécessaire de renverser la table.

La thèse de Sherman est bien sûr essentielle et stimulante. Mais sa composante impérialiste – un regard américano-centré porté sur le Vieux Continent – laisse accroire que l'ethnologie de la France portée par les ATP après-guerre est l'adaptation pure et simple du dispositif colonial, une ethnologie de l'autre rapatriée et adaptée à la métropole dans le cadre du repli primitiviste qui suit le mouvement de la décolonisation. Je ne le pense pas. Si la première n'anticipe peut-être pas la seconde, les deux choses avancent historiquement ensemble, *de front* ! L'alcoolique breton ou le crétin savoyard restent le nègre du Parisien à l'heure du développement du folklore au XIX^e siècle. Si les conditions et les conséquences sont dissemblables à l'échelle des populations et communautés, les effets de domination sont souvent les mêmes quant au vernaculaire.

Lotte demande comment l'on verrait la *Joconde* dans une scénographie sombre du type musée du quai Branly - Jacques Chirac : comme la *Joconde* sans doute ! À savoir une œuvre d'art placée dans une scénographie spécifique certes, mais une œuvre d'art. Et un coffre savoyard (un étui en bois pour ranger les pierres à aiguiser les faux) à l'IAC dans une installation d'art conceptuel ? Comme un objet assigné à une exposition d'art conceptuel, coupé de son usage et de son historicité. Certes je grossis le trait mais par là, je veux dire qu'il n'existe pas de sens univoque du regard dans la réception de ce qui est regardé. Il existe un exercice du regard, informé, situé et de fait conditionné.

C'est pourquoi le vernaculaire doit être envisagé au prisme de l'historicité, comme tout objet. C'est plus l'affaire de l'usage que l'on fait des choses qui est ici crucial, non leur catégorisation dans une fantasmée appellation d'origine contrôlée (assertion si étrange quand on y pense !). Le vernaculaire ou du moins le regard que l'on porte sur des choses et les pratiques que l'on qualifie comme telles est par définition une affaire de conditionnement, un regard situé. Et bien souvent sur-plombant.

É.R. : C'est important de rendre explicite notre usage du terme « vernaculaire » autant que celui d'« art contemporain » car les deux termes me semblent difficiles à placer sur un même plan. Pour préciser ma compréhension du vernaculaire, je dirais que les signes des cultures vernaculaires sont plus facilement repérables lorsqu'ils contrastent avec les manifestations d'une culture mondiale (j'emploie le pluriel d'un côté et le singulier de l'autre, un biais théorique qui simplifie leurs rapports). Par exemple, le film *Jeanne* de Bruno Dumont

(2019) est à *Rambo, Last Blood* d'Adrian Grunberg (2019), ce que les cultures vernaculaires sont à la culture dominante : des formes vivantes *versus* un standard solide. La comparaison est facile dans l'industrie du cinéma où les formats sont très repérables, ça l'est moins ailleurs.

Si la définition du vernaculaire est assez claire en opposition au véhiculaire, qui est associé à l'expression d'une culture sans attache, globale et hégémonique, elle l'est moins dans sa relation à l'art qui ne correspond pas entièrement au véhiculaire. Maintenant, que faire de ces opposés sans les fixer ? La parole à Geneviève Fraisse : « Les stéréotypes contre lesquels on nous invite à lutter sont des images, des figures imaginaires ancrées dans l'inconscient collectif. [...] Le stéréotype pourrait, malgré la lutte contre, nous enfermer dans un invariant archaïque. Le dénoncer pourrait le renforcer²¹. » Repérer les formes vernaculaires contemporaines dans l'art peut nous permettre de repenser nos cadres conceptuels, esthétiques, formels et nos habitudes. Le vernaculaire pourrait révéler par contraste ce qu'est la culture de l'art ou la fausse naturalité d'un fonds culturel et ainsi me défamiliariser de ce milieu dans lequel je trempe. C'est d'ailleurs souvent le rôle qu'on attend de tout ce qui s'oppose en apparence à un « milieu » donné : l'art primitif a eu, un long temps, ce rôle de révélateur, la femme-muse aussi a eu son tour, tous ceux appelés l'Autre avec une majuscule. Mais ce serait faire des cultures vernaculaires un usage curatif et fantasmatique. Et quel milieu est à ce point pur et opposable à un autre ? C'est de leurs mêlées, de leurs influences réciproques que nous pourrions observer leurs effets. Pourrait-on observer l'art depuis le vernaculaire plutôt que l'inverse ? Dans un retournement des perspectives, on pourrait envisager l'art contemporain comme une culture vernaculaire spécifique qui abandonnerait toute mission hégémonique.

Comme le propose Lotte, il est important aujourd'hui de reconnaître les particularismes de l'art, de son système, de son histoire. En retirant les cache-sexes, cache-classes, cache-races de l'histoire de l'art, on redécouvre la blanche nudité d'esthétiques uniformes. Ce jeu de renversement fonctionne assez bien si l'on imagine Jeff Koons – figure majeure, archétype de l'artiste entrepreneur, valeur dominante du marché international de l'art – en artiste folklorique insulaire, habitant de l'île de Manhattan. Si son île a un rayonnement international de longue date, il n'empêche que l'esthétique qu'il développe est un pur produit de son milieu. Fidèle à la figure du grand artiste au style original, il le revendique, son esthétique, son imaginaire, ses valeurs sont typiques d'un homme blanc de la haute bourgeoisie nord-américaine des années 2000. Est-ce une forme d'art vernaculaire dominant ? Aujourd'hui, de nombreuses approches critiques contextualisent, sexualisent et racialisent l'histoire de l'art, mettant fin par là à la prédominance de modèles historiques. Elles font le constat de sphères d'influences esthétiques dominantes et ouvrent les perspectives sur des histoires et des esthétiques parallèles mineures mais puissantes. Nous sommes à un moment où s'exprime une « multiple vérité » pour reprendre un terme de Geneviève Fraisse. C'est pourquoi, avec elle, et comme le fait Isabelle Alfonsi dans son récent livre *Pour une esthétique de l'émancipation*²², je pense qu'en composant des « lignées » d'artistes depuis notre prisme, en reliant des artistes qui ont, dans leur pratique, articulé leur propre culture vernaculaire, on verra s'agencer avec elles et eux des pratiques et esthétiques mêlées différentes.

Enfin, si je mise beaucoup sur ce que le vernaculaire fait à l'art – et je ne sais pas si la réciproque est vraie, si l'art fait quelque chose au vernaculaire – c'est un vieux rêve, celui que l'art agisse, influence, active des formes culturelles populaires, oubliées, minorées, invisibles. L'art est plus sûrement un lieu d'enregistrement qu'un endroit où ces formes se métamorphosent. Les artistes assimilent leur milieu et à son contact, actualisent leurs pratiques. Est-ce qu'ils et elles le métamorphosent ? Si l'art agit sur nos imaginaires, intimes ou collectifs, à mon sens, c'est déjà une chose qui compte, c'est déjà « ce vieux rêve qui bouge²³ ».

21. Geneviève Fraisse, *Les Excès du genre. Une enquête philosophique*. Post-scriptum : la « multiple vérité », [2014], Seuil, collection « Point », réédition 2019.

22. Éditions B42, 2019.

23. Titre d'un film d'Alain Giraudie, (2001), autre exemple d'un cinéma vernaculaire contemporain.

S. K.: J'ai encore une question pour Katia et John, «directe» elle aussi, comme la première: dans quelle mesure considérez-vous travailler *localement*? J'emploie ici volontairement le terme «localement», m'inscrivant par là dans la suite du cinéaste René Vautier et de son idée que l'on peut «vivre et filmer au pays²⁴». Une des lectures de l'histoire de l'art récente avance l'idée qu'avec la globalisation sont nés et se sont développés un art et un style internationaux nouveaux, en simultané et à l'échelle de la planète entière. Ainsi en serait-il du modernisme ou de l'art conceptuel par exemple. Pour autant, des caractéristiques liées au lieu et au contexte dans lequel telle ou telle œuvre est créée – des caractéristiques que l'on pourrait qualifier de vernaculaires – ne continuent-elles pas d'exister?

J.C.: Je ne cherche pas spécialement dans ma pratique artistique à me lier à des pratiques vernaculaires. Cette notion ne légitime d'ailleurs pour moi aucune création. Et si je ne cherche pas dans le contexte de cette revue à adopter spécifiquement un point de vue d'artiste, il n'en reste pas moins que cela influe aussi sur ma façon d'analyser les choses. Je vais prendre un exemple. J'ai une sorte de fascination pour les étalements – ces tubes en acier ou poutres en bois placés pour soutenir des architectures durant des travaux – car ils incarnent des forces en actes. Par conséquent, je me suis intéressé aux étrépillons – système d'étalements en bois calés dans des ouvertures comme des portes ou des fenêtres – et je les ai documentés au fur et à mesure. Certains ouvriers les disposent en zigzag, d'autres en X, et ainsi de suite, à chacun sa méthode. J'ai élaboré un bon nombre de pièces à partir de ces formes qui sont, à mes yeux, le propre du vernaculaire. L'ouvrier va en fonction du bois dont il dispose, de ce qu'il a appris, et de l'architecture même, prendre une décision formelle. Je pourrais décliner ce type de lecture – liée à des savoir-faire très localisés – pour plusieurs autres de mes productions. *La Mort dans l'âme* relève des métiers de la boucherie, *Réserve* nous parle du génocide des Aborigènes par l'alcool, *Butoir* est une réplique démultipliée d'un tabouret peul et certaines de mes toiles sont obtenues par *tie and dye*... Autant d'approches techniques réellement localisées et une forme d'esthétique documentaire qui anime mes réflexions.

Tu précises dans cette question qu'il existe différentes lectures de l'histoire de l'art. Il me semble sage, en effet, de ne pas tomber dans une forme d'historicisme. Cela dit, l'idée de modernité dans les arts plastiques et son aboutissement, le modernisme, font partie d'une pensée dominante qui tend à s'établir, non pas dans un style, mais dans des usages et des normes internationales. C'est un fait. De là à considérer que le *white cube*, les dynamiques curatoriales et muséales, les approches critiques, les effets de biennalisations et autres constituants propres à l'art contemporain pourraient produire une forme vernaculaire, je ne le crois pas, et je pense même qu'il se passe exactement l'inverse. Il est dit que

nous aurons «la même» exposition Carl André à Berlin, New York, Sydney ou Paris... mais ceci me paraît être un vrai tour de force si l'on se souvient que l'œuvre de Carl André avait intégré le lieu, la lumière et les visiteurs, comme base du scénario sensible et intelligible propre à l'ontologie d'une œuvre d'art.

Travailler sur mesure... Travailler en contexte: soit la possibilité d'une approche plus subtile et davantage focalisée qui implique le fait de réajuster les choses constamment. Il me semble que certains artistes arrivent – malgré cette tendance à la généralisation *via* une pensée globalisée et globalisante – à exploiter des failles pour faire émerger le local: Simon Starling avec ce geste magnifique qui lui a valu le Turner Prize (*Shedboatshed – Mobile Architecture No.2*, 2005) mais aussi certaines œuvres d'Adrian Piper ou encore de Gina Pane. Enfin, il est avéré que certain·e·s artistes utilisent des contextes spécifiques pour engager des processus poétiques, créatifs et techniques... Je pense à Laurent Tixador lorsqu'il reconstruit des casemates de la Première Guerre mondiale sur un mode documentaire; ou aux habitations d'Andrea Zittel dans lesquelles l'interaction entre savoir-faire locaux et contextes de production convergent intelligemment.

K. K.: Mon travail pose clairement la question de la localisation. De quel point de vue se place-t-on pour observer et comprendre le monde? Il me semble que travailler «en contexte» pour reprendre John, est toujours fascinant. Cela peut souvent engendrer une collision que l'on doit transformer en symphonie. Cette gymnastique permet et oblige à se déplacer non seulement physiquement mais aussi intellectuellement. S'engager vers la liminalité, avoir le cran de sortir de sa zone de confort, sortir de chez soi pour aller voir comment cela se passe chez l'autre et essayer de comprendre ce qui se joue à son endroit. Ma zone de travail se situe donc dans cette lisière, entre le confort de ma culture personnelle et les nombreux champs et territoires à explorer. J'ai fait beaucoup d'athlétisme dans mon enfance, j'étais sprinteuse de haies, ce qui consiste à franchir les obstacles en gardant son équilibre et ses points d'appuis... Je dérive un peu mais je repense ici à la distinction faite par Emmanuel Hocquard entre «frontière», «limite» et «lisière» et à partir de laquelle il dégage trois conceptions *politiques* différentes de la traduction. Il y aurait ainsi la conception traditionnelle du traducteur comme passeur de frontières, de la traduction comme échange. Puis il y aurait le traducteur enfermé dans les limites du génie de sa langue, c'est-à-dire le traducteur ethnocentrique. Et enfin, il y aurait ce que Hocquard appelle la conception «tache blanche» qui fait de la traduction un «territoire actuel», à distance, un entre-deux, une haie entre les champs de la littérature ou de l'art. La place, la tâche du traducteur me taraude depuis longtemps. Cette tâche n'est-elle pas la nôtre?

24. En 1970, après plusieurs années de travail et d'activisme passées en Afrique, René Vautier crée L'Unité de Production Cinéma Bretagne (UPCB). Cette coopérative de production promeut un cinéma breton indépendant avec ses propres moyens techniques et humains. C'est avec l'UPCB qu'il va réaliser son film le plus connu, *Avoir vingt ans dans les Aurès*, ainsi que d'autres films sur les luttes en Bretagne (*Quand les femmes ont pris la colère*, 1976, *Marée noire colère rouge*, 1978), mais aussi et toujours sur le contexte politique mondial, par exemple avec *Front Line* qui dénonce en 1976 l'apartheid.

Châ Uâ

LOUDÏS MÏUX à L'MASON

INVENTAIRE
à LA JACQUES TROVIC
BAPTISTE BRUN

d'ÏN AUË'¹

Esquisse d'une monographie

Jacques Trovic est né le 15 juin 1948 à Anzin, commune de la banlieue de Valenciennes située sur les bords de l'Escaut (département du Nord).

Auteur de près de quatre cents « tapisseries » dont les plus grandes font près de cinq mètres de largeur, il a exposé sa production dans de nombreux pays. Plusieurs musées et institutions conservent certaines de ses œuvres : le musée d'Art et d'Histoire de Cholet, la Collection de l'Art Brut à Lausanne, le musée des Arts naïfs et singuliers de Laval, le Centre historique minier de Lewarde, le musée de la Création franche à Bègles, etc. Cette hétérogénéité interroge. Elle est un indice du caractère inclassable de l'œuvre, objet-frontière qui défie les divisions usuelles du champ de la culture.

Trovic a maintes fois raconté les origines de son ouvrage singulier.

Jeune, des problèmes de santé l'éloignent rapidement des bancs de l'école. Contraint le désœuvrement, il apprend la couture et la broderie en compagnie de sa mère et de sa sœur dans la maison natale d'Anzin, lieu qui deviendra celui de son travail pendant près de cinquante ans. En parallèle, il fait un bref passage à l'école d'arts plastiques de Saint-Amand-les-Eaux où, jeune adolescent, il s'initie à la peinture et à la technique de la mosaïque. Une anecdote retient l'attention : au milieu de ces années 1960, Trovic propose ses services à un groupe de « tapisseries » gravitant autour de l'école et qui prépare une exposition hors de France. Elles sont en retard dans leur ouvrage. Trovic leur dit : « Je sais coudre, moi². » Confiance lui est accordée par ce groupe de femmes. Sans doute l'épisode encourage-t-il le jeune homme, timide et réservé. D'autant plus que les codes culturels jouent à plein régime dans ce Nord minier des classes populaires : « C'était très mal vu d'abord dans les corons. Vous savez, un garçon qui coud... » La donne change un peu au tournant des années 1980 quand les équipes régionales de FR3 se rendent chez lui.

Sa première œuvre, raconte Trovic, il la commence en 1964 et la termine trois ans plus tard. Il ne s'en séparera jamais : *La Scène espagnole* est une tapisserie de laine de 140 cm par 250 cm qui lui permet de remporter un concours artistique local, à Anzin. Le titre de l'œuvre donne le ton : une scène fantasmée où danseuses et danseurs de flamenco s'animent au son des guitares devant des spectateurs situés sous quelques arcades d'inspiration andalouse. Un lieu commun de l'Espagne, une image d'Épinal, un cliché folklorique en somme, servi par une technique et un style inédits. Si le style change peu une fois formulé, la technique, bien que sûre, est mouvante. Dès les années 1970, l'artiste remporte un succès relatif chez des collectionneurs et galeristes qui s'intéressent aux productions assignées aux domaines de l'art naïf ou apparentées à l'art brut. Les expositions se succèdent. Il faut produire. Le tout laine n'est plus possible. Trovic entremêle les techniques de la tapisserie, de la broderie et du patchwork.

1. « On croit que ça va toujours mieux chez les autres. » (Proverbe ch'ti.)

2. Jean-Michel Zazzi, *Le Monde de Jacques Trovic*, 2004, film documentaire, 55 min. Sauf mention contraire, les citations sont issues de ce film. Leur transcription cherche à restituer l'oralité au détriment des bons usages de l'orthographe et de la syntaxe.

Il accumule des pièces d'étoffe en tout genre (feutrine, tissus à paillettes, velours, tissus imprimés), mais aussi colifichets et autres breloques qui rehaussent ses compositions. Généralement, le travail débute dans la cuisine sur une pièce de toile de jute qu'il découpe à dimensions sans plan préalable. Avec l'aide de sa sœur, il coud l'ourlet puis la doublure sur laquelle il trace ensuite un dessin sommaire à la craie ou au marqueur. Les pièces d'étoffe différentes sont ensuite découpées pour doubler les formes esquissées au préalable. Les scènes que donne à voir Trovic sont généralement encadrées par un cartouche continu au sein duquel apparaissent des objets ou personnages qui font directement écho à la scène centrale. Dans *La Parade du cirque* datée de 2013, jongleurs, haltérophiles, clowns, équilibristes ou otarie au ballon prolongent la diversité des éléments visibles dans l'œuvre. C'est comme s'il en approfondissait l'espace pour donner à voir sa richesse afin de satisfaire la curiosité et le désir d'embrasser l'ensemble des choses et des êtres du monde. Trovic est généreux.

Ébauche d'inventaire

Depuis *La Scène espagnole*, Jacques Trovic n'a jamais cessé de travailler à ses « tapisseries ». L'atelier est la maison natale dont les murs du rez-de-chaussée sont ornés des différentes affiches des expositions personnelles de l'artiste. Il ne quitte celle-ci qu'à un âge avancé à l'heure où son autonomie devient problématique. Les dernières années de sa vie se déroulent à Ellignies-Sainte-Anne, à La Pommeraie. Là, sa pratique continue sous les auspices de l'atelier artistique animé par l'artiste Bruno Gérard. Il meurt le 27 octobre 2018 à Ath en Belgique. Selon Bruno Gérard qui a recensé près de deux cent cinquante œuvres de Trovic, ce dernier affirmait en avoir produit près de quatre cents.

Voici pêle-mêle, sous forme de liste, quelques-uns des sujets traités qui donnent leurs titres aux œuvres :

Les enfants dans la mine.

Carnaval du Portel.

La jonction souterraine.

Sainte Barbe.

La ronde des fleurs. Carnaval de Nice.

Hommage à Tintin.

Inauguration d'une exposition d'art contemporain.

La fête foraine.

Le cheval de Troie.

Danse de l'épée au Pays basque.

Le marchand de ballons.

Halloween.

Soleil fumant la pipe.

Le tiercé.

Paysage d'Extrême-Orient.

Terre-Lune.

La modiste.

La pause-café.

La parade du cirque.

Décor alsacien.

Fanfare d'Haspres.

J'irai revoir ma Normandie.

Enfants qui jouent à la planche à roulette.

Le port bigouden.

Boucherie-Charcuterie-Traiteur.

La prière du soir.

Le marchand de journaux.

Tapisserie écologie.

Le marché.

Le pardon de Lannien.

Le hippie.

Coupeurs de canne à sucre.

La danseuse de french cancan.

Le cordonnier.

Hommage à Van Gogh.

Carnaval de Dunkerque.

La sidérurgie.

L'atelier de tatouages.

La toilette ancienne.

Le casino.

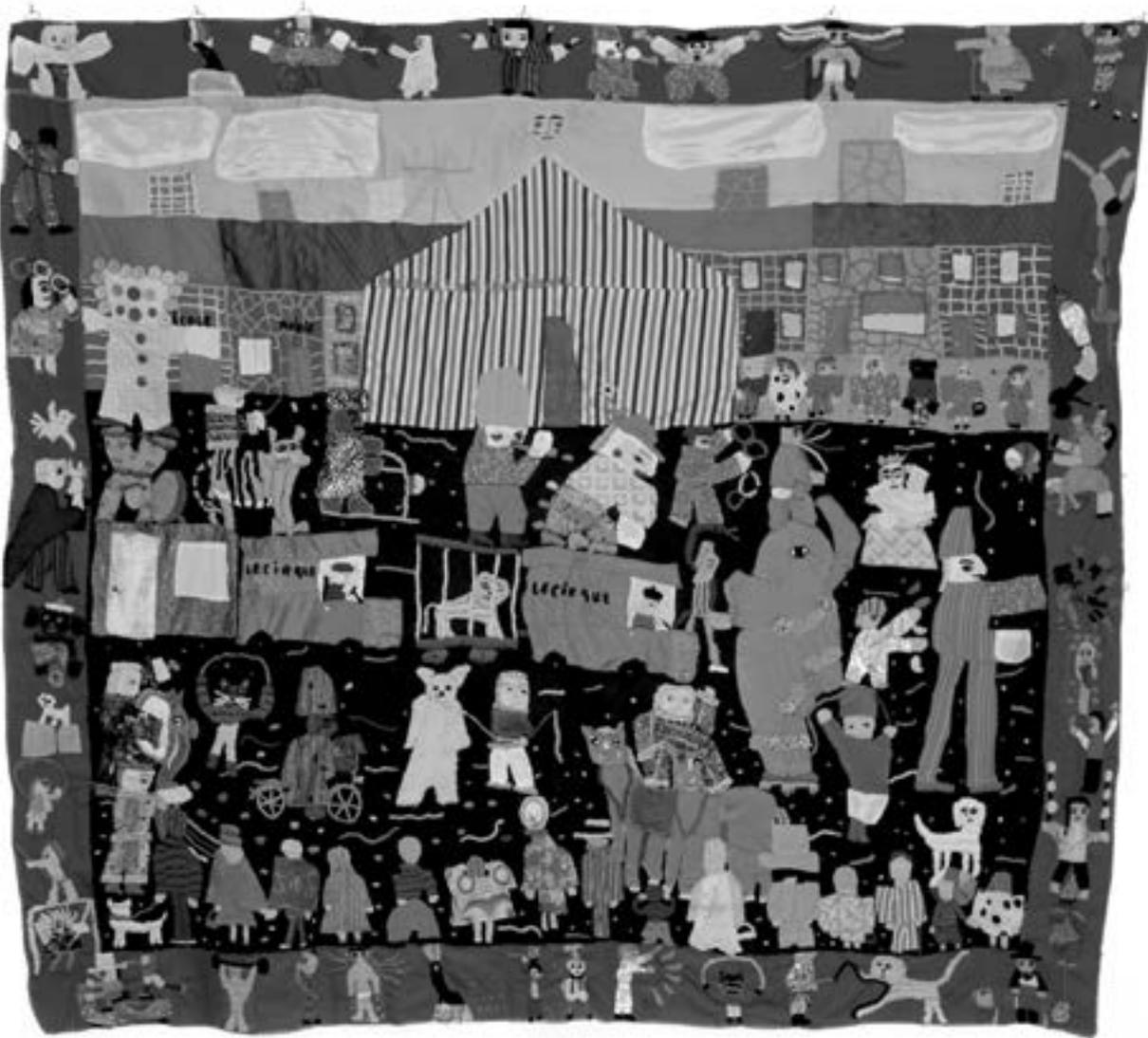
Adam et Ève.

Bassin houiller.

Babar.

Couple de mineurs polonais.

Marché en Hollande.



Jacques Trovic, *La Parade du cirque*, 2013, tapisserie et patchwork, 210 x 280 cm, collection particulière en dépôt à la Fondation Paul Duhem

Jacques Trovic, *Les Enfants dans la mine*, 2000, 96 x 112 cm, tapisserie et patchwork, collection particulière



Le photographe et son modèle.
Les montgolfières.
Les schlitteurs.
Les tricoteuses.
Les amants.
Les gitans.
Les touristes photographient.
Le Tyrol.
Le Suisse de l'église.
Le rap.
Les botanistes à la recherche d'orchidées.
Kermesse de la bière.
Etc.

Cette ébauche d'inventaire donne à voir l'ambition paradoxale de cet homme humble et modeste. Cette litanie a quelque chose d'embrassant, un univers où s'entremêlent mémoires locales, métiers communs, cultures populaires et diversité du monde. Un univers à l'échelle d'une cuisine dans une petite maison des corons d'Anzin.

Trovic, braconnier

Comme le remarque le réalisateur Jean-Michel Zazzi, auteur d'un film documentaire consacré à Trovic, il serait bien injuste et erroné de voir dans son travail celui d'un régionaliste³. Si l'artiste aime le Nord et le prend, entre autres, pour sujet, ce n'est aucunement dans une optique chauvine. C'est pour fêter ce qu'il connaît. « J'aime ma région aussi. Les fêtes, les traditions qu'on a encore gardées. Les carnivals, les fêtes foraines, sur Dunkerque, Le Portel. C'est encore des carnivals très vivants. Y a une bonne ambiance parce qu'y a plusieurs bandes. Et puis on jette des harengs tout en haut du beffroi tout en haut de la mairie. Et c'est très vivant. » Célébration de la vie, du proche, du commun. Là, le local prime, par nécessité. Trovic achète ses tissus au marché d'Anzin, là où il fait ses courses pour se nourrir. Le support de la toile de jute l'amuse : « sac à patates ou sac à charbon⁴ » qui font signe et sens au cœur de l'ouvrage, le supportant. Trovic est un enfant du déclin économique de la région. Habiter à Anzin dans les années qui suivent la première crise pétrolière n'est pas une sinécure. C'est le temps de la fermeture des mines, des aciéries, bientôt de la délocalisation des usines textiles. En 1999, la ville connaît un taux de chômage de 30 %. Berceau du capitalisme à la française au milieu du XVIII^e siècle – la Compagnie des mines d'Anzin est créée en 1757 ; Adolphe Thiers ou Jean Casimir-Perier en seront des actionnaires de premier rang au XIX^e siècle – la cité est aussi, cent ans plus tard, celle de la paupérisation ouvrière et du syndicalisme minier. Zola la visite lors de la grande grève de 1884, émergence de *Germinal*. C'est avec cette histoire traumatique d'un pays et d'une population dominés que l'œuvre de Trovic dialogue, avec la conscience claire qu'elle porte en elle un potentiel de résilience. Le soleil de laine souriant qui orne bon nombre de ses œuvres n'a pas d'autre fonction : « Le soleil c'est ma signature, avant mon nom. Chaque tapisserie ils ont des soleils différents [...]. Quand y a du soleil, les gens y sont heureux, les gens y sont pas tristes. Moi j'adore le soleil. On le sent dans mes tapisseries. Qu'est-ce que j'déteste c'est l'orage. J'ai une frayeur d'l'orage. J'ai condamné toutes les fenêtres pour pas voir les éclairs. »

Certes il existe chez lui un sens de la nostalgie. De nombreuses interviews qu'il a laissées en témoignent. Il aime à répéter qu'il veut garder la mémoire des « métiers en voie de disparition », non sans faire écho à la « beauté du mort » qu'évoque Michel de Certeau à propos des cultures populaires. L'enjeu de la mémoire est de premier ordre chez Trovic. Le travail des *Enfants dans la mine* avec ses deux protagonistes qui ploient sous la charge du labeur souterrain, le *Galibot* ou son *Cheval dans la mine* l'attestent. Mais son œuvre est aussi branchée sur le présent. La mine, il la connaît en activité et la représente avec un soleil étincelant dominant la scène monumentale de la tapisserie éponyme. La fierté du travail en cours aussi lorsqu'il reprend l'anecdote de la *Jonction dans la mine* en 1974, après que les mineurs de la fosse Ledoux et de la fosse du Vieux-Condé se sont retrouvés par plus de cinq cents mètres de fond, et se serrèrent la main le 26 juin 1974. On cessait alors d'extraire. Ne semble ici compter que la beauté du geste... Cette fraternité conjuguée au présent transparaît aussi lorsqu'il s' imagine un couple de mineurs en Pologne. Par-delà le rideau de fer, l'*alter ego* est toujours semblable, au-delà des différences. À propos d'une œuvre intitulée *La Ronde des fleurs* qui représente le carnaval de Nice – ville où il se rendra après l'avoir réalisée pour l'exposer, avec d'autres « tapisseries », au musée Anatole Jakovsky en 2001 –, il s'amuse à constater

3. *Petit Dictionnaire « Hors-Champs » de l'Art brut au cinéma*, Les Éditions de l'Antre, 2008, notice 61, p. 103-104.

4. *À la rencontre de Jacques Trovic*, interview par Pascal Rigeade à La Pommeraie, avril 2013, site Internet du musée de la Création franche à Bègles [en ligne].



Jacques Tropic, *Inauguration d'une exposition d'art contemporain*, 1977, tapisserie et patchwork, 145 x 302 cm, Laval, musée des Arts natifs et singuliers, inv. 80.2.1

Jacques Tropic, *La Fête foraine*, 2012, tapisserie sur fond en jute avec broderies et tissus divers cousus, 254 x 254 cm, Bruxelles, Art & Marges Museum



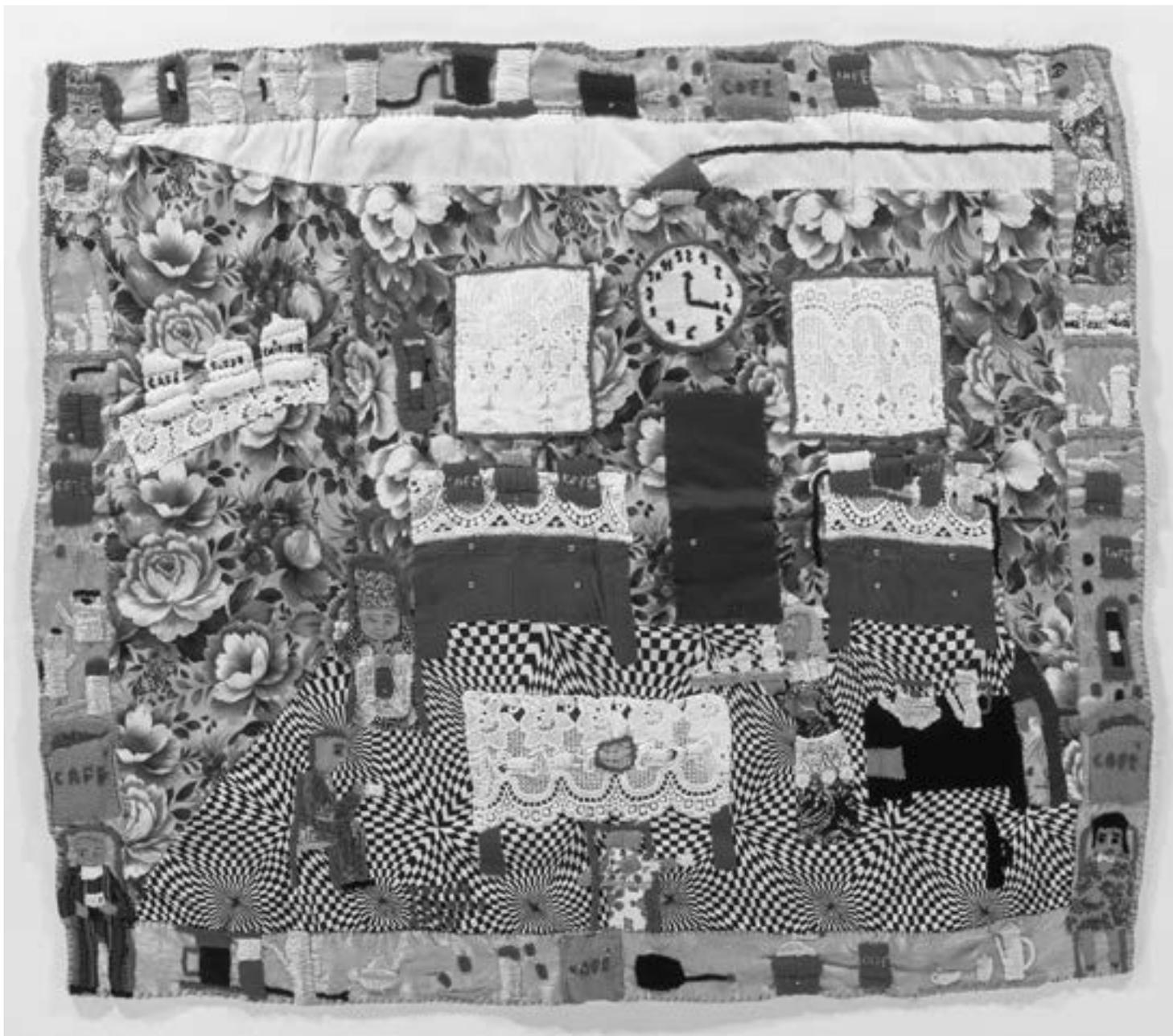
que les architectures qu'il représente sont celles de coronas, non celles de la ville méditerranéenne. « Vous avez remarqué que la dame [qui domine la composition] ça faisait à peu près les géants du Nord. On retrouve le Nord et le Sud en même temps. Y a un mélange. Comme j'avais jamais été à Nice et que les maisons elles étaient pas comme je les avais faites... Enfin elle est faite hein ! »

Trovic travaille beaucoup la nuit. Bruno Gérard a raconté le café que lui préparait sa sœur⁵. « Dins ch'nord, y'a toudis eun'alambic sus ch'fû⁶. » Les travaux d'aiguilles nocturnes s'accompagnent d'une présence diffuse que l'artiste revendique : la télévision française en couleur, une fenêtre ouverte sur le monde, là où véhiculaire et vernaculaire se confondent. Le téléspectateur supposé passif se fait *faiseur*. L'image standardisée de la sphère médiatique qui ruisselle des prétendus centres aux supposées périphéries est transformée par l'action de l'homme, actif. Si les lieux communs et standardisés, *génériques*, laissent accroire à l'homogénéisation des formes, l'ouvrage de Trovic métamorphose celles-ci et, *in fine*, les réinvente. Pour Michel de Certeau, le quotidien s'invente *via* mille manières de *braconner*. En ce sens, Trovic braconne et réinvente ce quotidien. Les photographies prises en décembre 1983 par Jean-Pierre Kocherhans le donnent à voir. Avec son ami et voisin Selim Moktar, Jacques Trovic étale ses « tapisseries » sur le sol d'une rue au cœur du coron de Raïsmes ou devant le puits du terril Sabatier. Il devient clair alors qu'il embellit un territoire marqué par la violence sociale, le productivisme et l'abandon. Il se réapproprie une vie marquée au sceau de la domination. Avec les moyens du bord – « Tout d'la main gauche. J'sais rien faire avec la main droite. J'ai souvent été puni pour ça » –, il se constitue en sujet, agent de sa propre existence, sans dessein préalable et discours étayant sa pratique. Ces deux derniers faits expliquent sans doute que l'on a souvent associé l'ouvrage de Trovic à l'art naïf (dont il se réclame de manière clairement et *positivement* ingénue) ou à l'art brut. Ces assignations méritent que l'on s'y arrête. Si la question des liens entre création contemporaine et vernaculaire sont au cœur de la présente revue, les travaux de ceux que Dubuffet qualifiait d'« irréguliers de l'art » ont sans aucun doute voix au chapitre. Situés hors de la culture dominante, à savoir celle de l'art entendu dans son acception sociologique, là où le discours prime sur la forme, ceux-ci permettent de penser à la fois les processus de qualification qui eurent et ont encore cours dans le monde de l'art contemporain. Les récents travaux de Kaira M. Cabañas ont montré comment la globalisation fait son miel de tout ce qui s'apparente à l'art brut depuis au moins une décennie sans pour autant rendre compte de la spécificité de ces ouvrages (terme que je préfère à celui d'œuvres, historiquement marqué au sceau de la distinction)⁷. Réfléchir en regard de la question du vernaculaire peut permettre de mieux saisir ces productions dans leur historicité et, ce faisant, en tentant de resituer la place du sujet au cœur des relations qu'il entretient avec le monde. Dubuffet a reconnu au fil du temps qu'il avait tort de penser l'art brut hors de la culture artistique. À la radicalité de ses premières tentatives de définir la notion qu'il avait forgée en 1945, il substitua une position plus relativiste et consciente de l'inanité du singulier pour parler des cultures artistiques au pluriel. Pôle idéal, l'art brut devient un horizon, une notion opératoire qui, bien appareillée, permet de penser les singularités artistiques qu'elle désigne en regard des contextes qui les voient naître, voire les génèrent. Là, la question du local, sinon du vernaculaire, possède un potentiel non négligeable. Elle permet de biaiser et d'évaluer des productions qui échappent aux usages de l'art contemporain, culture du dominant, pour pouvoir aborder des formes et des usages qui résistent de fait à son impérialisme. À la croisée de la culture de masse et des cultures locales, ces ouvrages, ceux par exemple du paysan bernois Adolf Wölfli, de l'Afro-Américaine originaire du Tennessee Mary T. Smith ou de l'Anzinois Jacques Trovic, posent la question des manières et arts de faire au cœur des dynamiques de la culture de masse aux xx^e et xxi^e siècles : autant de voix incongrues qui permettent de biaiser face à ce que l'on nous impose d'être. *Le Cheval de Troie* de Jacques Trovic, redécouvert au fond d'une armoire de la maison de l'artiste par Bruno Gérard il y a quelques années, pourrait ainsi receler une valeur programmatique.

5. Bruno Gérard, « Jacques Trovic. Brodeur de métier », in *Sous toutes les coutures*, (cat. exp. 17 mai-23 juin 2013) Bègles, musée de la Création franche, 2013.

6. Proverbe ch'ti : « Dans le Nord, il y a toujours une cafetière sur le feu. »

7. Kaira M. Cabañas, *Learning from Madness. Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2018.



Jacques Trovic, *La Pause-café*, s.d., tapisserie et patchwork.
130 x 147 cm, Centre historique minier de Lewarde (Inv. 1988.10603)

Jean-Pierre Kocherhans, *Du soleil dans la grisaille du Nord*
avec les œuvres de Jacques Tropic et lui-même sous l'œil attentif
de Selim Moktar. Terri de Sabatier, 31 décembre 1983.



Jean-Pierre Kocherhans, installation des tapisseries de Jacques Tropic
(15 juin 1948-27 octobre 2018), dans le coron de Raismes en décembre 1983.





Jacques Tropic, *Le Cheval de Troie*, 1967, tapisserie et patchwork, 240 x 302 cm, Fondation Paul Duham

Marc Jouffé, *La Ville es Bret*, 1974.



Images ci-contre et pages 20, 21 et 25:
Vincent Victor Jouffé, *Les Auvents*, 2012-2019



LIEU d'ÊTE

JEAN-MARC HUITOREL

ET VINCENT VICTOR JOUFFE

« L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça cogne. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace. Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement...), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie. »

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974.

À l'entrée – ou à la sortie, cela dépend d'où l'on vient – du bourg de Saint-Mélor-des-Bois, une route vicinale vous mène à La Ville es Bret chez Vincent Victor Jouffe dont la maison, sise en retrait de la fourche qui divise le chemin, semble observer le visiteur qui s'approche. C'est un grand corps de logis dont la façade en granit se partage entre l'habitation et l'espace qui servait jadis aux usages de la ferme. Quant à l'arrière, il se prolonge par un vaste auvent à deux hauteurs de toiture ; introduction à l'intimité, mais conclusion du repli, ouvert à la lumière du nord, comme un atelier. Voilà le lieu où vit l'artiste et dont témoigne une part essentielle de son œuvre. C'est ce lieu qui se dit ici, au fil d'une conversation censée évoquer la notion de vernaculaire. Mais ne suffit-il pas d'user du terme de « lieu » pour que, d'emblée, on se trouve au cœur du vernaculaire ? L'œuvre n'est-elle pas, par essence, vernaculaire ? Mais l'œuvre, à rebours, ne se constitue-t-elle pas dans cette tension contradictoire, dialectique, entre dire le lieu et s'en arracher ?

Jean-Marc Huitorel : En venant, j'écoutais Cynthia Fleury à la radio, reprenant Novalis : « Je ne suis pas du côté de l'absolu mais du côté des choses. Et il n'y a pas d'antinomie entre les choses et l'universel. » Et moi je venais te voir pour parler des choses et pour essayer de dire un peu du lieu où elles sont, où tu te trouves ; du local donc, car le local c'est l'adjectif qui correspond au lieu. Mais aussi essayer de parler d'autre chose, évidemment, que de la couleur locale. Quand je suis arrivé, tout à l'heure, tu m'as montré des photos, pas des photos de toi, mais de ta famille, des deux branches, des Jouffe et des Robert, et des photos de mariage de tes grands-parents, parents, de tes 27 cousins, seulement du côté Jouffe, autant du côté Robert. Tu m'as aussi montré les 11 de la fratrie de ton père. Et, très vite, tu m'as dit : « Quand j'étais petit, je me suis senti comme en assignation : Vincent Victor c'est celui qui se souviendra. Celui qui aura la charge de la conservation des choses mais aussi du souvenir. Je suis celui qui garde. »

Vincent Victor Jouffe : C'est une prise de conscience qui est venue après-coup, dans un mouvement d'analyse. Ce que je peux dire concrètement, c'est que les armoires étaient pleines. Et des armoires remplies d'objets mutiques ne sont que des armoires pleines d'objets quand elles ne sont pas accompagnées de parole. Et il faut bien des transmetteurs de parole. La personne qui en premier lieu assumait cette tâche était ma grand-mère, celle qui m'a élevé. Elle habitait dans la même maison que mes parents, dernière enfant d'une famille qui fut traversée par des deuils, des histoires, et des guerres. Parmi ses nombreux talents, elle était excellente couturière, pâtissière, mais aussi jardinière. Est-ce la reconstruction d'un souvenir ? Il semble pourtant qu'elle m'ait appris le nom des fleurs, le nom vernaculaire des plantes. Dans le roman familial il ne faut pas être grand clerc pour savoir qu'on se trouve assigné à une place précise. Il y a des enfants qui reprennent l'activité professionnelle, par exemple, essentielle dans le monde agricole, et... problématique. Et puis il y en a





d'autres qui ne sont pas dans la reprise mais dans la garde, la veille, la veillée, la conservation et de ce point de vue-là on peut voir la relation entre les mots « regarder », « veiller », « capter ». Regarder c'est garder à nouveau. L'importance du regard et du langage. J'appartiens plutôt à la catégorie des artistes qui regardent, qui représentent, et qui cultivent l'art de la relecture.

J.-M.H. : Il est significatif, en ce sens, que ton mode opératoire soit assez largement la photographie ; et par le regard, tu es d'une certaine manière le dépositaire des objets communs. Après qu'on eut fait le tour du hameau de La Ville es Bret, où tu te retrouves le seul habitant, tu m'as accueilli dans ta maison, ses différentes pièces, où alternent, comme tu le notes, le vide et le plein. Tu m'as montré beaucoup d'objets de ta famille, des sabots de ton grand-père Victor, cordonnier, et des outils, des choses liées à la ferme, à l'agriculture, au paysan. Et qui sont forcément vernaculaires parce que c'est attaché à un lieu, mais qui sont aussi le contraire du musée. C'est un endroit brut, presque informe. C'est l'antiécomusée. Ainsi, si l'on reprend les cercles excentriques du Perec de *Espèces d'espaces*, on a ici la pièce où l'on se trouve, puis la maison, l'auvent, le jardin, le champ, mais tout ça ne fait pas du pittoresque, tout ça fait du lieu, parce que s'il y a bien une chose que tes images récusent, c'est le pittoresque.

V.V.J. : J'ai été forgé par une éducation littéraire et je revendique ce lyrisme dans une période qui a donné tant d'images froides, objectives, distanciées. Et je tiens à conserver cette part de lyrisme, au sens aussi de l'oxymore « document poétique », qui a été utilisé pour décrire le cinéma de Jean Vigo.

J.-M.H. : Je comprends bien que tu puisses te revendiquer du lyrisme, qui est peut-être le contraire du pittoresque et qui n'assigne pas le vernaculaire au localisme. Tu as parlé de La Ville es Bret comme d'une matrice. Peux-tu dire un mot de ce lieu, de cette source dans laquelle tu te trouves ?

V.V.J. : Même si je ne suis parti de ce canton que huit années pour faire des études à Paris, c'est seulement à ce moment-là que je me suis senti breton, d'ailleurs bien moins breton que provincial, issu de la campagne et non, par exemple, de la grande bourgeoisie. C'est cela qui m'est apparu, mais bien plus tardivement. En même temps quand on est jeune, il y a comme un miracle, une certaine conscience de classe suspendue, mais qui revient plus tard. Enracinement/déracinement : ce qui fut important, c'était faire ses études loin ; pas même à Rennes mais à Paris. Et puis, en 1994 se retrouver dans une situation de péril, de grande précarité et revenir précipitamment ici même où je suis hébergé à titre gracieux. Je me suis aperçu que pour apaiser, recouvrir, pacifier cette violence symbolique j'ai dû trouver des mots : par exemple dire que ce n'était pas subi mais volontaire, considérer ce lieu où j'étais contraint de revenir comme le lieu et l'objet du travail. Ce réel est tangible, ces pavés, cette cour enherbée, ces talus sans aucun arbre, cet auvent, ce fibrociment dans la ferme d'à côté, c'est ça l'objet, c'est ça le réel, c'est là qu'on est. Ici le hameau, et les mots pour le dire.

J.-M.H. : C'est pour ça que j'aime bien le mot « lieu-dit ». Il s'agit quand même de dire le lieu, le dit du lieu, et Cynthia Fleury insiste sur l'importance de la demeure, de demeurer. Je songe aux *Demeures* d'Étienne-Martin.

V.V.J. : Pour revenir à cette question de la demeure, j'ai employé dans un texte le mot « legs », mais aujourd'hui,

à 52 ans, je m'aperçois qu'il ne s'agit pas de legs. Personne ne m'a légué ce lieu, simplement je veille sur lui. C'est plutôt, dans le sens psychanalytique, le legs imaginaire de mon père. Je me rappelle que cette maison faisait partie du partage de l'héritage entre mon père et son frère médecin, parti au bout du monde, et c'est un héritage difficile à traiter pour lui qui avait quitté l'agriculture. Quand je reviens en catastrophe de la cité universitaire Jean-Zay à Antony, j'échoue ici, dans un lieu intraitable. On ne lègue pas quelque chose comme ça. Ce fut plutôt un abri, abri dans le sens d'abriter ses enfants. C'est ça qui est important, surtout venant de parents très aimants. Et quand tu parlais de l'importance de la demeure, moi qui étais dans la détresse, sans domicile, suite à des dégâts des eaux, de destruction d'œuvres, d'une fin de droits à la cité universitaire, j'arrive dans cette demeure assez sale, complètement vide et elle devient refuge, un asile au sens premier.

J.-M.H. : Très vite, ce qui était un abri providentiel t'est apparu comme inscrit dans un monde menacé de ruine. D'abord parce que c'est une bâtisse ancienne, en mauvais état, fragile et entourée d'un monde agricole en déshérence, d'un paysage dévasté. Ces photos du sol, de la boue, de l'invasion végétale, tout cela forme la tension sur laquelle ton œuvre se bâtit et cet abri devient un peu entropique. En même temps, c'est quelque chose de très vernaculaire dans le sens où tu es localisé et cette tension fait que tu intériorises ce monde. Tu donnes alors des visions paysagères d'un monde intériorisé.

V.V.J. : J'ai voulu inscrire ce bâti dans son entour, dans son enclosure, et j'ai pu, un 15 août 1995, jour de pardon, faire cette série de 20 Polaroid qui est à la fois une mesure du temps de la promenade, évidemment, et, par rapport à cette entropie que tu mentionnais, une sorte d'écho à *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, de Smithsonian. *La Promenade de l'Assomption* est à mes yeux une œuvre séminale : pas de vue frontale de La Ville es Bret, mais une sorte de regard glissant qui frôle un calvaire débarrassé de sa croix, un hangar, le ruisseau qui a été élargi pour en faire un petit étang dans la ferme d'à côté.

J.-M.H. : Tu photographies les paysages de très près, souvent vers le sol. C'est un sol sans horizon, sans ciel.

V.V.J. : Autant j'adore les ciels chez les Anglais, Bonington, Turner, etc., autant pour moi le ciel ne peut pas être photographié, reproduit. Aujourd'hui il faut savoir que le ciel est déserté. Je suis quelqu'un qui regarde le sol.

J.-M.H. : C'est devant le travail d'Yves Trémorin que je me suis aperçu que plus tu t'approches de ton sujet, paradoxalement, moins il devient local, plus il devient général, universel. Toi, tu pars d'un lieu extrêmement précis qui s'ouvre au commun, précisément parce que tu n'as pas pour projet de témoigner d'une ethnographie locale.

V.V.J. : Les premiers outils agraires que j'ai trouvés ici, des mesures de grains et des colliers de chevaux, je les ai photographiés contre un fond blanc comme des patterns isolés. Ils faisaient la jointure parfaite avec toute une série de dessins et de peintures qui s'organisaient autour d'un vide nodal. Des années plus tard, avant leur destruction, ils ont été repris dans leur contexte, dans ce mouvement de rapprochement.

J.-M.H. : Tu te trouves dans cet entre-deux. Entre d'un côté un objet qui serait destiné à l'écomusée, outils anciens, et de l'autre un objet, le même, qui disparaîtrait.

Tu es à mi-chemin entre la disparition de l'objet et sa réification au musée ethnographique. Je me demande si la remarque ne s'applique pas aussi à ce qu'on va appeler par commodité le paysage.

V.V.J. : Entre fixation et disparition, je préfère le flottement entre deux états. Je pense que cette dissolution invoquée par le prince Hamlet dans la tragédie de Shakespeare : « *O that this too too solid flesh would melt, Thaw, and resolve itself into a dew!* » (Cette chair si solide pourrait-elle se dissoudre en rosée !), on peut tout à fait l'appliquer à la chair du monde, c'est-à-dire au paysage. D'ailleurs le procédé Polaroid est très juste pour cristalliser cet effet de dissolution graphique et chromatique.

J.-M.H. : Ton travail est assez largement photographique et a longtemps été, peut-être encore, associé à l'usage du Polaroid. Est-ce que tu peux en dire un mot ? *Quid* du lien entre le choix de l'outil, du médium et cette restitution du monde ?

V.V.J. : C'est d'abord le hasard qui a fait que j'ai utilisé le Polaroid comme des notations rapides dans l'atelier à Antony. Je pense qu'il y a plusieurs raisons : une légèreté d'utilisation, l'absence de réglages, le fait qu'à aucun moment je n'avais à m'embarrasser de tous les aspects techniques, le caractère pauvre des images selon les critères de la photographie dite professionnelle, sa concrétude d'objet. L'appareil Polaroid peut être vu comme un outil de cleptomane, de cueilleur, idéal justement pour constituer des séquences pour chaque promenade. L'explication est simple : à la différence d'une pellicule de 36 poses, l'opérateur-promeneur a instantanément une image se révélant au creux de la main et l'image qui suivra sera nécessairement informée de cette présence. On a là une sorte de montage archaïque. Le Polaroid a aussi une vertu très pratique : il court-circuite un modèle de production économique. L'artiste a tout de suite des éléments concrets qu'il peut ordonnancer dans des montages. La vertu du Polaroid c'est que c'est à la fois une image, un objet et une reproduction qui, tout de suite, a un certain poids. Donc image, objet, reflet et en même temps, c'est quelque chose qu'on tire de sa besace comme une grive. J'ai été un enfant rêveur, j'ai beaucoup aimé fuguer et me perdre dans la nature.

J.-M.H. : Fugueur, fugace... Tu produis une photographie fugace.

V.V.J. : Le travail que j'ai pu faire pendant de nombreuses années dans les 75 hectares du centre hospitalier Saint-Jean-de-Dieu, à Dinan, de 2000 à 2007, et que je reprends aujourd'hui dans un autre contexte, c'est presque la promenade de santé. Le terme de « promenade » est très important, il n'est pas du tout anodin parce qu'il permet aussi une sorte d'attention flottante, mais en même temps on capte quelque chose, comme dans la cueillette.

J.-M.H. : Avec la santé, et en particulier la santé psychique, la figure tutélaire c'est le Robert Walser de *La Promenade*...

V.V.J. : Je viens de te montrer les originaux de cette *Promenade de l'Assomption* en 1995, et depuis qu'il y a cette proposition de La Criée, j'ai pu regarder et mettre en tas les images numériques. J'ai refait le tour du hameau et j'ai vu comment, dans cet intervalle, les choses se sont énormément transformées. Non seulement cette maison vide est devenue complètement saturée par les objets hérités, suite à la disparition des uns et des autres, mais les espaces extérieurs se sont beaucoup modifiés avec les bouts de jardins de part et d'autre de la bâtisse. J'ai pris une sonde,

j'ai mis dans un dossier les photos de La Ville es Bret en version numérique, sans choix. Il y a aussi des photos fonctionnelles, destinées au couvreur par exemple.

J.-M.H. : Il me semble qu'au-delà de ça, tu penses à autre chose. N'est-ce pas le moment de parler de documents ?

V.V.J. : Cet ensemble d'images que je te montre, c'est juste un sondage depuis cette année, mais tu connais ma relation très tordue aux outils et à la technique. Comme mon père était le photographe de la famille, j'avais une relation très ambivalente avec l'objet de sa passion. Ainsi, pendant des années, jusqu'en 2014, je n'ai pas eu d'appareil photo, sauf les boîtiers argentiques puis numériques qu'il me refilait. Ça, d'un point de vue analytique, c'est quand même quelque chose ! (Rire.) En revanche, cet objet vernaculaire par excellence qu'est la photo de famille, je l'ai traité à plusieurs reprises dans plusieurs expositions, notamment *L'île Manifeste (2) : RÉVÉLER*, puis dans *Arrangements*, et elle vient se rappeler à moi souvent. Jusqu'à cet été où à l'occasion d'une grande réunion de famille, j'ai engagé une campagne de numérisation d'où sont issues les images que je t'ai présentées à ton arrivée. Cette archive numérique aujourd'hui, je pense que c'est la matière à partir de laquelle je dois travailler pour énoncer quelque chose qui serait différent de tout ce qui s'est fait au moyen de deux procédés : le Polaroid et les Kodachrome.

J.-M.H. : Est-ce que tu réfléchis au fait que ton archive peut aussi être l'œuvre ? Ou l'archive reste seulement une source. Là, je ne sais pas ce que tu vas faire de toutes ces photos numériques qui sont parfois très cartes postales, esthétisantes au point d'être ironiques. Au-delà des images que tu m'as montrées, je sais que tu as beaucoup travaillé sur planches, par ensembles.

V.V.J. : Je pense qu'on peut distinguer deux modes d'élaboration des œuvres : le modèle moderniste du montage et le modèle du tableau. Quand je fais des planches de plusieurs Polaroid, se joue quelque chose du récit, avec des effets d'ellipses et de tensions. Sans être des séries, ce sont plutôt des séquences montées. À l'inverse, pour l'exposition *Des-compositions* en 2004 par exemple, quand j'ai décidé d'agrandir 12 Polaroid de surfaces de sols ou d'herbe à l'échelle du tableau, cela renvoyait au modèle abstrait du *Color Field* et ça transformait le statut de l'image.

J.-M.H. : Revenons au document, le séminaire de Jean-François Chevrier a beaucoup compté pour toi.

V.V.J. : Oui, profondément. J'étais un des premiers élèves à suivre son enseignement quand il a été nommé en 1989 aux Beaux-Arts de Paris, et je suis allé à son dernier séminaire le 15 avril 2019, sur l'inéluctable et Mallarmé. La séance s'intitulait : Transmission (construire, jouer, etc.). 1996-1997. 1997, c'est aussi une année où je retourne à Paris et où j'assiste, en travaux dirigés, toujours avec Jean-François Chevrier, à une analyse très méthodique, fondée sur une approche lente et descriptive du montage à l'œuvre dans *American Photographs* de Walker Evans. Ce qui nous intéresse, c'est comment la finesse du montage permet au livre de dépasser le simple recueil d'images de vues vernaculaires. C'est aussi l'année de la préparation de la Documenta X de Catherine David, où Chevrier était conseiller artistique. À Kassel, je découvre autre chose que tout cet art dont j'avais pris connaissance pendant mes années de formation, qui m'apparaissait dirais-je, comme derrière une paroi de verre. Un art du post pop, de plus en plus spectaculaire, post sémiotique, où l'on a d'abord une idée qu'on essaye ensuite de mettre en œuvre. Et quand j'ai vu le film de Helen Levitt, James Agee et Janice Loeb, *In the Street*, ces enfants dans la rue, bien d'autres œuvres encore

comme l'ensemble des images modestes sur le site du Cornillon par Marc Pataut, cela a eu pour moi une puissance d'autorisation.

J.-M.H. : Dans ton travail, la photographie, au-delà de sa qualité esthétique, est-elle aussi objet documentaire ?

V.V.J. : Oui, je revendique pleinement cet héritage-là, mais c'est un document qui ne s'interdit pas parfois de se poser comme parole poétique, voire lyrique comme je l'ai dit.

J.-M.H. : Il y a chez toi une subjectivité assumée aussi, mais qui, à force d'être réitérée, finit par faire objet. Ton regard, en effet, est extrêmement subjectif, il provient de toi, des lieux de ta vie, de ton histoire, de ta famille. Mais il y a une telle constance dans la trituration de cette matière que cela finit par créer un objet qui est l'opposé du vernaculaire parce que c'est un objet universel. Là, la biographie, ou l'autobiographie, devient aussi l'omnibiographie. Dans *Je me souviens*, chaque souvenir de Georges Perec devient partageable par la communauté potentielle de ses lecteurs.

V.V.J. : C'est cette subjectivité incarnée qui fait que la réalité de l'œuvre est beaucoup plus complexe. Cette absence des corps dans mon travail n'est qu'apparente. Dans ces traces, ces ornières des tracteurs ou de la voiture dans la cour enherbée, on n'a que du corps, il est partout. Il est également présent dans une pratique privée du portrait *post mortem*, une tradition familiale. Il se trouve aussi dans cette manière très périlleuse qui consiste à photographier les enfants, ou bien encore dans la nature morte.

J.-M.H. : Pourquoi les natures mortes de Chardin sont-elles sublimes ? C'est parce qu'elles s'inscrivent dans la biographie du peintre. Et tu as raison de parler de nature morte dans ton travail, dans le corpus numérique des vues d'intérieur de La Ville es Bret, mais aussi parfois dans les photographies d'extérieur, ces objets au sol ou sur les anciens meubles rapportés du commerce du bourg.

À présent, il nous faut parler des *Comices*. Si l'on trouve dans ton œuvre un lien avec le vernaculaire, c'est aux *Comices* qu'on pense naturellement. D'abord parce que c'est l'ensemble le plus connu, notamment exposé au centre d'art du Dourven. Aussi parce qu'il s'agit d'un travail au long cours. Et, du moins en apparence, cela dit quelque chose d'une coutume locale, mais au fond, pas si locale parce que des comices agricoles, il y en a un peu partout. Cet ensemble, les films en particulier, m'a beaucoup touché. Tu as saisi, dans un sens vraiment documentaire, ce que peut être la profonde culture paysanne du tournant du xx^e et du xxi^e siècle. Ces paysans sexagénaires à casquette, ces enfants qui sont de futurs paysans... J'ai enseigné longtemps en lycée agricole et je suis moi-même issu de ce milieu, alors, forcément, ça me parle. À ce titre, je me dis qu'il y a là du vernaculaire. Mais aussi du documentaire.

V.V.J. : Je dirais avant tout du documentaire. Quand j'ai voulu retrouver les acteurs du comice, je me suis heurté à un mur. Ils ne voulaient plus en entendre parler. J'avais été l'intrus familial qui avait capté pendant dix ans ces images, cette fausse archive, mais aussi le témoin de l'extinction du comice du canton. Et là, devant le fait que peu sont venus voir l'exposition, je me suis dit : allons aux sources ; plutôt que de faire passer les comices agricoles pour des fêtes vernaculaires, trouvons aux archives départementales

les pièces à conviction, les documents officiels qui montrent que les comices agricoles ne sont pas du folklore local, mais bien un dispositif politico-administratif, conçu par les conseils généraux, les chambres d'agriculture à des fins de promotion du métier. Les comices sont l'exact opposé des fêtes du battage qui ont proliféré après 1968 en Bretagne. J'ai le souvenir, enfant, d'être allé à une des toutes premières fêtes du blé. Et puis un autre souvenir, plus fort encore, c'est le centenaire de l'église de Plélan-le-Petit, où toute la communauté paroissiale s'était costumée comme en 1876 ; et mon père, bien sûr, avait endossé le rôle de photographe du village. Je viens récemment de retrouver son reportage en Kodachrome. On m'y voit en compagnie de ma sœur, habillés d'un tablier noir et en sabots. Pour revenir aux comices, je n'ai jamais cherché, comme beaucoup d'artistes le font, à me fixer un programme ou un protocole. Chez moi, la théorie de l'œuvre s'élabore dans le temps même de l'œuvre et j'accepte le doute et le découragement. J'ai d'abord fait des images de nuit, en maraude, avant l'arrivée du bétail et des participants au comice. Ces images se lisent comme l'exploration d'un théâtre quasi forain. Elles se distinguent de ces photos qui captent chaque épisode du comice, des premiers concours bovins jusqu'au banquet de clôture. Il y a d'abord cette présence insistante du corps de l'opérateur enregistrant ces moments et ces gestes différenciés ; et puis, dans un après-coup, dans la relecture des images, se dessine une sorte de syntaxe du comice avec des figures repérées : la haie, le bétail, les seaux à veaux... C'est le regard soutenu de cet « intrus familial » qui devient analytique au sens étymologique. C'est pour cette raison que les entreprises à long terme sont toujours très fécondes.

J.-M.H. : Tu as dit tout à l'heure que les comices ne sont pas des fêtes aussi désintéressées que l'on croit, et que ça entre dans une stratégie de promotion du monde agricole. Mais c'est précisément ça l'air du temps. Le monde agricole n'est pas le monde idyllique que le pittoresque a inventé. Et toi, tu proposes une vision du comice qui est à la fois bouleversante et assez lucide sur l'aspect économique de l'agriculture. C'est cela la réalité du moment. Ce n'est pas une coutume locale folklorique mais bien une pratique vernaculaire dans le sens où ça vient du lieu. Le comice agricole de Plélan-le-Petit n'est pas exactement le même que celui de Plouguerneau ou d'ailleurs. Il y a des spécificités locales qui apparaissent dans tes images. Et ne sont-elles pas en lien avec l'intimité de ce lieu où nous sommes, avec le contexte familial ?

V.V.J. : Je pense à ce matin, là où l'on a commencé cette visite, avec quelques photos de famille prises au hasard dans le cours de cette année particulièrement endeuillée. J'ai repensé à mon oncle sculpteur, qui, fils de cordonnier, avait quand même réussi, avait été autorisé, à faire les beaux-arts de Rennes dans le contexte compliqué des années 1940. Il s'était installé comme sculpteur à Plélan-le-Petit avant de devenir tailleur de pierre dans le cadre de la reconstruction des cathédrales détruites par la guerre.

J.-M.H. : C'est pour ça que la vidéo aujourd'hui, c'est pertinent, à la fois en tant que document et en tant qu'œuvre. Il n'y a pas de honte à parler du lieu. Je pense en littérature à Pierre Bergounioux, à Pierre Michon, à Annie Ernaux.

V.V.J. : Justement, hier quand je réfléchissais à cette question de l'identité bretonne je me disais qu'Annie Ernaux, la fille du bar-épicerie d'Yvetot, ou Marie-Hélène Lafon, la fille d'un éleveur auvergnat, m'étaient plus familières que Pierre-Jakez Hélias. Aujourd'hui ce qui m'enrichit, après un itinéraire intellectuel forgé à Paris 8,



par la psychanalyse, la sémiologie, c'est l'urgence de la prise en compte de l'histoire sociale des créateurs, notamment en convoquant la catégorie, quand bien même elle est sujette à controverse, des transclasses. Je pense que tout ce qui va être mené autour de cette question de la création artistique et du vernaculaire ne peut pas faire l'économie de l'endroit d'énonciation des protagonistes, de l'appartenance de classe, du conflit inhérent au passage d'une classe à l'autre.

J.-M.H. : On songe au *Retour à Reims* de Didier Éribon, comme à cette autoanalyse sociologique à laquelle Pierre Bourdieu s'est livré dans *Esquisse pour une auto-analyse*.

V.V.J. : En cette année 2019, s'il y a bien un contexte où j'ai interrogé le vernaculaire, c'est au collège flambant neuf de la petite ville voisine de Broons. L'exposition s'appelait *Si loin, si proche, Maroc 2005-2019*. J'ai pu y montrer quelques fragments d'une enquête en images sur des villages du Tafilalet, dans le Maroc du Sud. J'y montrais l'agriculture oasienne contrainte par la rareté, ainsi que l'architecture vernaculaire en terre des Ksours, de plus en plus abandonnée par la non-transmission de savoir-faire ancestraux. Ce moment où l'on délaisse le pisé pour construire en aggro.

J.-M.H. : Tu les as montrées sous forme de *slideshow* ?

V.V.J. : Oui, comme je l'ai fait régulièrement depuis le premier diaporama dans l'exposition *Aperçus*, au château de La Roche-Jagu en 1997, puis dans *Kompost*, une exposition en Allemagne où je montrais aussi des images projetées, tellement familières pour moi, fils de moniteur d'auto-école puis lycéen ayant appris l'histoire de l'art par la diapositive. J'ai beaucoup aimé

constituer des diaporamas. Certains ont fait l'objet de captations et de montages vidéographiques. Quand je suis arrivé ici, après les premiers Polaroid des objets hérités, si je reprends l'inscription sur l'enveloppe qui les contenait, j'ai emprunté une caméra vidéo. Le site était tellement aride, tellement âpre. Avec les formats de l'époque : S8, HI8, pendant des heures, en des séquences de moins d'une minute, j'ai posé mon tripode et j'ai littéralement découpé en plans la bâtisse de La Ville es Bret, les deux auvents où se trouvaient encore des engins agricoles dont une herse. Cette découpe, ce dédoublement du regard par la vidéo croisent une métaphore clinique. J'ai vraiment appréhendé cette maison comme un corps à ausculter, voire, qui sait, à disséquer. À peine trois ans auparavant, je ne rendais pas mon mémoire de maîtrise en art et psychanalyse. Le champ référentiel était triple : la phénoménologie avec Merleau-Ponty, la théorie du regard chez Lacan comme objet partiel et surtout l'analyse foucauldienne du regard médical dans *La Naissance de la clinique*. Son intitulé était un programme en soi et personne ne m'avait conseillé de rabattre mes ambitions : *La Veille du corps, trajets de l'objet regard*. Contre cet échec, ce non-rendu, avec la pensée de cette dette, j'ai constitué *Veille – Ville es Bret* ; et de près ou de loin, toute la chaîne des images qui a suivi résonne avec ce mémoire inachevé. Deux chantiers m'attendent donc : numériser toute cette matière vidéo et replonger dans le fonds des images numériques. Sauf que maintenant je ne veux plus travailler seul.

J.-M.H. : Mais peut-être qu'un jour tu quitteras ce lieu...

V.V.J. : Qui sait, peut-être qu'un jour, en effet, je ne serai plus le gardien de cette maison.

ⴰⵏ ⴰⵎⵎⵓⵏ ⴰⵎⵎⵓⵏ
ⴰⵎⵎⵓⵏ ⴰⵎⵎⵓⵏ
ⴰⵎⵎⵓⵏ ⴰⵎⵎⵓⵏ
ⴰⵎⵎⵓⵏ ⴰⵎⵎⵓⵏ
ⴰⵎⵎⵓⵏ ⴰⵎⵎⵓⵏ
ⴰⵎⵎⵓⵏ ⴰⵎⵎⵓⵏ

Le mar. 1 oct. 2019 07:03,
Katia Kameli <katia.kameli@gmail.com> a écrit :

Chère Seulgi,

Je te propose que notre échange prenne la forme d'un ping-pong en mots et en images.

J'ai commencé à rassembler des documents que j'ai envie de partager avec toi.

Voilà mes premières questions pour commencer notre jeu :

Comment t'est venue l'envie de commencer une recherche sur les céramiques berbères ?

Est-ce les formes ou les signes qui ont retenu ton attention ?

As-tu fait un lien avec d'autres formes vernaculaires ?

Je t'envoie une première photo prise à Oulja, le village d'artisans potiers où je suis allée

en repérage en septembre pendant la semaine d'ouverture de la biennale de Rabat

où je montre le sixième chapitre de mon projet *Stream of Stories*.

Bises

Katia

[LL.1]



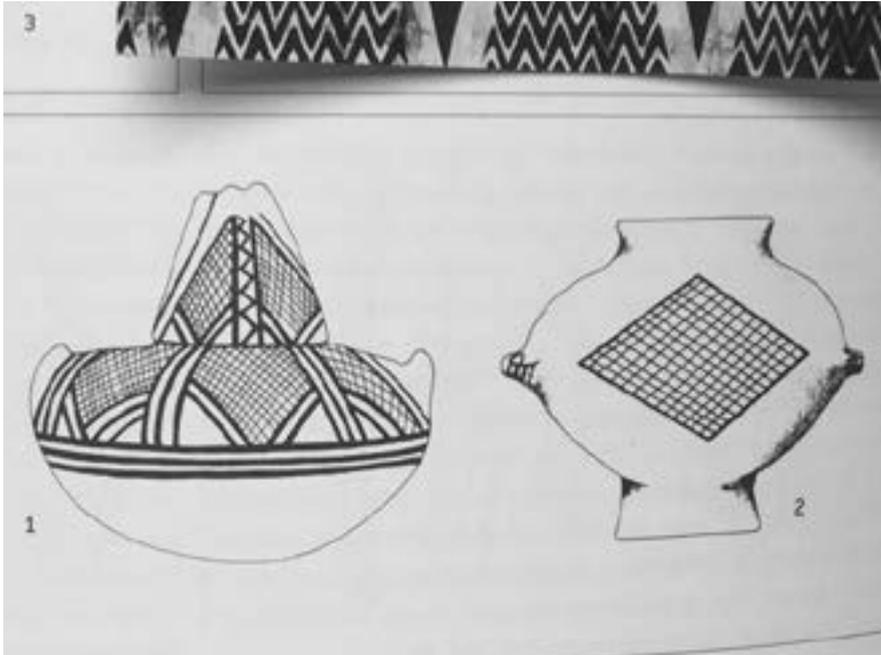
[LL.1] Un four à Oulja, Maroc,
photo de Katia Kameli, 2019.

Le mer. 9 oct. 2019 11:34,
Seulgi Lee <seulgi2@gmail.com> a écrit

Chère Katia,

Je me suis d'abord intéressée à la vannerie. Des archéologues auraient noté des traces de vannerie sur la poterie la plus ancienne qu'on ait trouvée. Ils en ont déduit qu'on aurait d'abord tressé pour ensuite modeler l'argile dedans, ce qui a révolutionné les hypothèses scientifiques admises jusqu'alors selon lesquelles la poterie serait l'outil le plus ancien que les humains aient fabriqué.

Quand la commissaire Claire Staebler m'a proposé de faire un projet au sein de L'Appartement 22 à Rabat, un centre d'art et de recherche créé par Abdellah Karroum en 2002, j'ai cherché à travailler avec des artisans. C'est là que j'ai pris connaissance de l'existence de la poterie rurale dans le Rif, au nord du Maroc. Elle m'a intriguée pour ces motifs dessinés, très schématisés, qui me faisaient penser aux relevés de gravures pré-historiques dans l'ouvrage de Marija Gimbutas, *Le Langage de la déesse*.



[ILL.2]

[ILL.2] Extrait du livre:
The Language of the Goddess,
Marija Gimbutas, 1989,
traduction française : *Le Langage de la déesse*,
éditions des femmes-Antoinette Fouque,
Paris, 2006.
Les losanges à dessin de filet se trouvent
souvent sur des pots à eau.
1. Sur ce pot globulaire de la culture Cucuteni,
les losanges sont séparés par des motifs
de trois-lignes; sur le grand couvercle,
une colonne de zigzags. Peint en noir sur fond
crème (Brailita, sud de la Moldavie;
3600-3400 av. J.-C.).
2. Un millier d'années plus tard, cette amphore
de la phase II du Minoen ancien est aussi décorée
d'un losange à dessin de filet (Aghia Photia, Crète;
c. 2600 av. J.-C.).
1. H. 38,5 cm. 2. H. 15,4 cm.

Le jeu. 10 oct. 2019 à 16:02,
Seulgi Lee <seulgi2@gmail.com> a écrit:

Katia,

Qu'est-ce qui a attiré ton attention sur la photo du four d'Oulja que tu m'as envoyée? J'y étais mais je ne l'avais pas vu !

À Rabat, j'ai proposé de travailler sur une forme de poterie vernaculaire *machruk* ou *chwari jaj*, qui est devenue le titre de mon projet. Il s'agit d'un biberon avec une paire de sphères reliées qui rappelle des seins. La poterie est poreuse, même cuite, elle est idéale pour rafraîchir ou purifier le liquide qu'elle contient. Sa cuisson se fait à l'air libre dans un four improvisé avec les galettes de crottes d'âne pour combustible. J'ai extrapolé cette forme pour la proposer à une potière, Aïcha Lakhali, qui fabrique le vrai *machruk* depuis longtemps. Produites en dehors de toute concurrence, certaines poteries traditionnelles du Rif perdent en utilité pour devenir décoratives. Elles sont de plus en plus petites. Autrefois, elles étaient très solides, riches en modèles et en motifs selon la personne qui la modèle et la dessine. Jarre - *khabia*, cruche - *guembour*, broc - *barrada*, gobelet - *ghorraf*, cuvette à ablutions - *qdah*, vase à lait - *hallab*, baratte - *chekoua* ou *afkir*, plat - *gas'aa* ou *farrah*, soupière à couvercle - *jabbana*, brasero - *mejmar*, pot à beurre - *qallouch*, *terrada* pour préparer des feuilles de pastilla, etc.

Si je devais garder une image de cette aventure rifaine, ce serait celle-ci: sous une épaisse brume, les fruits de cactus *Opuntia* qui s'élèvent à côté des *khabia*, aussi grandes que le gamin qui me suit. C'est le petit-fils de la potière du village d'Ain Bouchrik, là où commencent les montagnes sérieuses dominant le grand lac El-Wahda.

Accessible depuis Ourzagh en taxi collectif, à trois heures de route au nord de Fez, ensuite il faudra monter dans la montagne, ce qui peut prendre des heures pour trouver quelqu'un qui reviendrait d'un autre souk hebdomadaire et qui voudrait bien t'y amener.

Aïcha a un sourire aérien, elle monte, énergétique, en un rien de temps, une petite marmite sous mes yeux, agitant ses mains agiles en argile jaune. Neuf minutes chrono. Son fils gère et vend même à l'étranger.

Au cours de voyages et de recherches, je me suis retrouvée avec une liste interminable de souks ruraux. Il y aurait même un souk réservé aux femmes. Quant à l'appellation de la poterie féminine, elle va d'une île des Canaries jusqu'à Tripoli. Toujours rustique, cette forme de poterie est modelée, pas tournée. Ce que j'ai vu: il n'y a pas de poterie traditionnelle aux souks ruraux pré-rifains, à Ourzagh, à Taounate, ni à Ain Aïcha, à l'exception de tajines sans motif et de braseros adaptés aux petites bouteilles de gaz. Il pleuvait, il faisait humide et très froid vers avril. Il semblerait que les potières cuisent la veille des souks. Ce que je n'ai pas vu. Je commence à croire que cette poterie ne fait plus partie de la vie des locaux.

Seulgi

Le jeu. 10 oct. 2019 à 16:32,
Katia Kameli <katia.kameli@gmail.com> a écrit:

Merci Seulgi,

Je vois exactement de quelles poteries tu parles. J'en ai vu quelques-unes à Oulja dans le village que je t'ai déjà évoqué, près de Rabat. Elles m'ont particulièrement touchée car très proches de ce que font les femmes berbères en Kabylie.

C'est intéressant que ce soit la vannerie qui t'ait conduite vers la céramique. De mon côté, le chemin s'est fait depuis le textile, lorsque j'ai été invitée à intervenir à St John the Baptist, une église à Newcastle pour mon exposition *Ritournelle*. J'ai recouvert six des vitraux de cette église médiévale de vinyle de couleurs translucides. Chaque assemblage de couleurs et de formes géométriques est créé à partir d'un motif de losange. Ils renvoient aux motifs que l'on trouve dans l'artisanat traditionnel des pays d'origine des principales communautés de migrants de Newcastle: les textiles Phulkari provenant de la région du Pendjab, les vêtements de la communauté Kuba au Congo, les tissus chinois, les tapis brodés de Syrie, les étoffes de la communauté Rashaida en Érythrée et les mosaïques des mosquées iraniennes et irakiennes.

Dans *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent la notion de ritournelle en termes de territoire et de territorialisation. La récurrence de certains motifs compose notre tissu culturel. Ces motifs peuvent alors se faire les porteurs d'une identité nationale ou l'emblème de spécificités culturelles. *Ritournelle* renvoie à l'idée de la terre natale. On emporte souvent un morceau de son pays d'origine avec soi dans ses valises. Lors de mes recherches sur le textile, je me suis rendu compte que certains motifs étaient récurrents, comme le triangle, le diamant, le serpent, etc., motifs que l'on retrouve aussi sur les céramiques berbères.

Je t'envoie des images.

Katia

[ILL.3]



[ILL.3.4] Katia Kameli, vues de l'exposition *Ritournelle* à l'église St John the Baptist, Newcastle, en 2018.

[ILL.4]



[ILL.5]



Le ven. 11 oct. 2019 à 16:41,
Katia Kameli <katia.kameli@gmail.com> a écrit :

Seulgi,

Pour répondre à ta question au sujet de la photo d'Oulja, d'une certaine manière, j'ai trouvé que ce four était inspirant pour commencer à cuisiner.

J'aime beaucoup quand tu décris ton expérience à Ain Bouchrik, c'est très vivant. Je t'imagine dans le Rif essayant de grimper la montagne vers Aïcha. C'est aussi le prénom de ma tante chérie, elle doit avoir à peu près le même âge, elle est aussi toujours souriante et joviale, elle passe sa vie à s'occuper des autres. Quand j'étais petite elle m'apprenait à faire le *matlouh*, le pain à la semoule, que l'on pétrit longtemps et qu'on fait cuire dans un grand plat d'argile. Lier, créer, soigner, protéger, c'est clairement le rôle des femmes dans la culture maghrébine. Le pain, la terre que l'on pétrit pour ensuite les cuire... maintenant je vois cette image de four que je t'ai envoyée comme une *matriochka*.

As-tu pu réaliser ce que tu voulais avec Aïcha ?

En attendant de te lire, je t'envoie une image de céramiques kabyles que j'avais prise il y a quelque temps. Sur la jarre on peut observer les nombreux motifs de losange qui forment des triangles. C'est un motif standard, un idéogramme de la fécondité, il s'appelle *maqrouth* en arabe comme le gâteau de semoule et de miel avec une amande au centre. Tu en as certainement déjà goûté :)

[ILL.6]



[ILL.5] Céramique berbère.

Extrait du livre: Martial Remond, *Au cœur du pays kabyle. La Kabylie touristique illustrée des années trente*, [1933], Alger, Necib éditions, 2018.

[ILL.6] Un montage de céramiques kabyles
par Katia Kameli,
photo de Katia Kameli, 2019.

Le lun. 14 oct. 2019 à 10:00,
Seulgi Lee <seulgi2@gmail.com> a écrit :

Katia! C'est un assemblage que tu as fait toi-même en plaçant une poterie sur une autre, un objet sans dessus dessous? Celle qui est au-dessus, c'est un brasero? Je vois une image de Max Ernst derrière ton assemblage, en voici une autre qui est restée longtemps sur le bureau de mon ordi... ça alors...! Puis une photo au village d'Aïn Bouchrik où travaille Aïcha.



[ILL.7]



[ILL.8]



[ILL.9]

[ILL.7] Max Ernst, *Jeu de constructions anthropomorphes*, 1935, fragments de sculpture en plâtre.

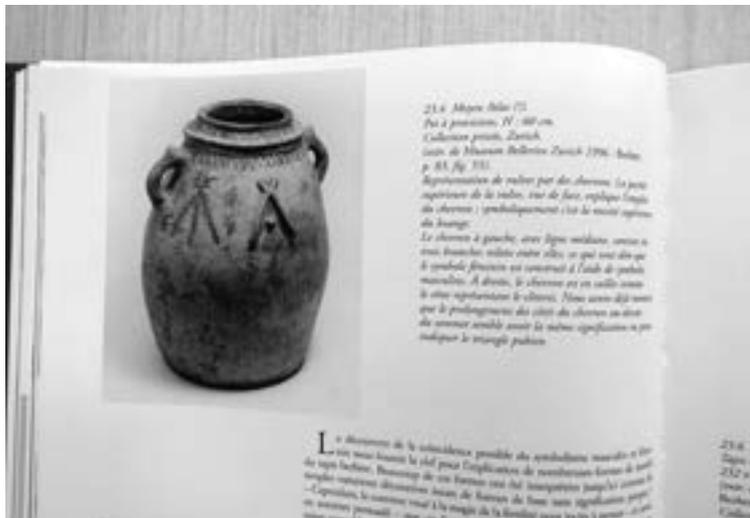
[ILL.8] À l'entrée de la maison des Lakhal à Ain Bouchrik, le 31 octobre 2018.

[ILL.9] Oughoulmi, région de Foug Zguid, pré-Sahara marocain. Jarres à provisions, terre cuite, fond arrondi, couvercle découpé, 1^{re} moitié du xx^e siècle, H. 63 et 58 cm.

Collection particulière B.-A., Zurich. « Les deux vases forment un couple. Les anses de "la femme" sont placées à l'horizontale, celles de "l'homme", au contraire, à la verticale et prolongées vers le haut par deux oreillettes. De plus, la jarre masculine possède un bec. Le décor de ces deux exemplaires, placé sur anneaux circulaires, est identique; il représente les deux sexes: trapèzes réticulés en alternance avec des espaces vides meublés de fines lignes ondulées au col et de traits parallèles sur le couvercle. »

Extrait de l'ouvrage de Bruno Barbatti, *Tapis berbères du Maroc: La symbolique. Origines et significations*, Courbevoie, ACR Édition, 2006, consulté chez Sara Ouahdoudou, une artiste française d'origine marocaine installée depuis peu à Rabat.

Par ailleurs, aux Beaux-Arts de Tétouan, les artistes enseignants comme Younes Rahmoun mènent des workshops pour que les étudiants se familiarisent avec les savoir-faire des artisans en même temps que les notions de l'art contemporain venues de l'Occident.



[ILL.10]

Le jeu. 24 oct. 2019 à 14 :53,
Katia Kameli <katia.kameli@gmail.com> a écrit :

Chère Seulgi,

Merci de ce retour et désolée de ma réponse tardive.

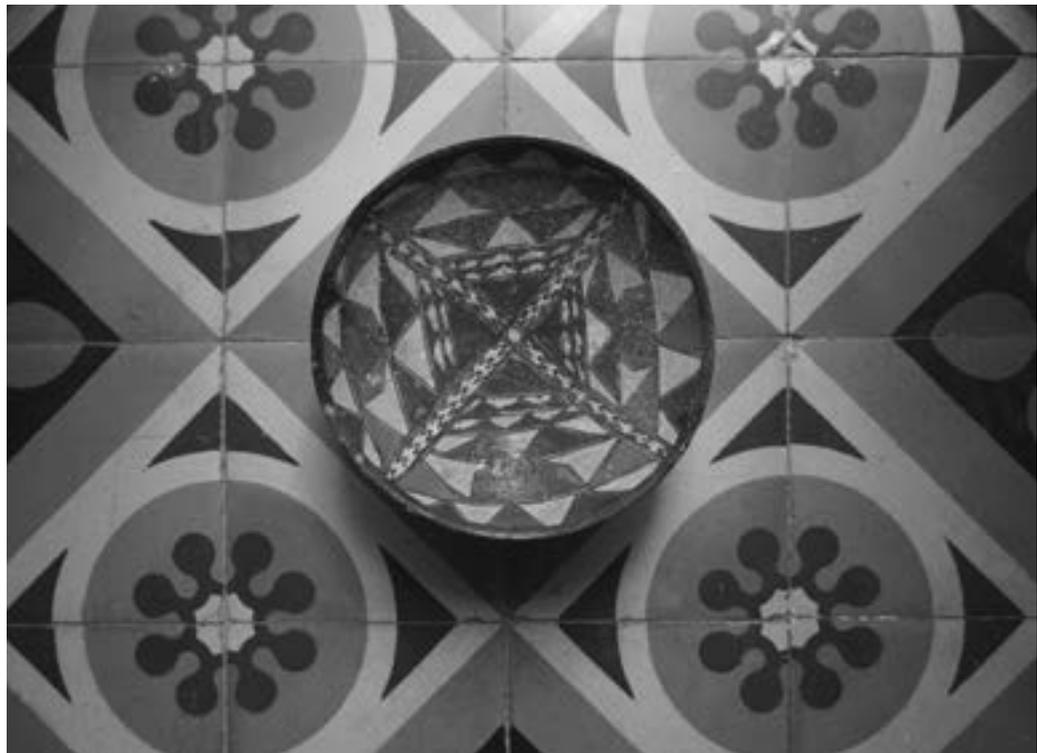
Oui, c'est un sens dessus dessous, un verlan en quelque sorte. Au-dessus, c'est bien un brasero, *kanoun* en arabe qui signifie l'ordre, la loi, plutôt une figuration du masculin. Je trouve qu'il forme un bel équilibre avec la cruche, la jarre, *ikufan* en berbère, plus particulièrement une figuration de la femme.

C'est étonnant toutes ces images qui lient nos recherches. On se connaît depuis si longtemps sans savoir que nous partagions ces lignes de désirs.

Est-ce que tu montres le résultat de travail avec Aïcha dans ton exposition à La Criée ? Je t'envoie une autre poterie kabyle prise en Algérie et une de moi avec Lucie Laflorentie à Oulja, on observe les techniques des céramistes qui ajoutent du béton sur la terre ! C'est Gabrielle du Cube à Rabat qui l'a prise.

Bises

[ILL.11]



[ILL.10] Moyen Atlas (?). Pot à provisions, H. 60 cm. Collection particulière, Zurich, in *Berber*, Museum Bellerive, 1996, p. 83, fig. 55. « Représentation de vulves par des chevrons.

La partie supérieure de la vulve, vue de face, explique l'emploi du chevron; symboliquement c'est la moitié supérieure du losange. Le chevron à gauche, avec ligne médiane, consiste en trois branches reliées entre elles, ce qui veut dire que le symbole féminin est construit à l'aide de symboles masculins. À droite, le chevron est en saillie comme le cône représentant le clitoris. Nous avons déjà montré que le prolongement des côtés du chevron au-dessus du sommet semble avoir la même signification ou peut indiquer le triangle pubien. » Extrait de Bruno Barbatti, *Tapis berbères du Maroc : La symbolique. Origines et significations*, Courbevoie, ACR Édition, 2006.

[ILL.11] Poterie kabyle en Algérie, photo Katia Kameli, 2018.

[ILL.12]



[ILL.12] Katia Kameli avec Lucie Laflorentie à Oulja, photo de Gabrielle Camuset, 2019.

[ILL.13] Extrait du livre de Martial Remond, *Au cœur du pays kabyle. La Kabylie touristique illustrée des années trente*, [1933], Alger, Necib éditions, 2018.

Le lun. 28 oct. 2019 à 00:40,
Katia Kameli <katia.kameli@gmail.com> a écrit :

Chère Seulgi,

Voilà des images que j'ai retrouvées dans *Au cœur du pays Kabyle* de Martial Remond, les photographies ont été prises entre 1920 et 1930. La légende de la photo intitulée *La Potière au travail* indique : « Comme tous les travaux auxquels se livre la femme kabyle, la fabrication de la poterie s'accompagne de multiples superstitions ; par exemple, il ne faut jamais cuire un mercredi, sinon tous les objets seraient fendus. Le meilleur jour est le mardi. »

[ILL.13]

Le matériel est des plus modestes : des supports en terre cuite remplacent les tours ; des raclettes de bois et des galets de rivière servent à égaliser et polir, parfaire, en un mot, le travail fruste des mains.



Comme tous les travaux auxquels se livre la femme kabyle, la fabrication de la poterie s'accompagne de multiples superstitions ; par exemple, il ne faut jamais cuire un mercredi, sinon tous les objets seraient fendus. Le meilleur jour est le mardi.

Outre les articles d'usage courant, on en fait qui sont vernissés, pour cadeaux et fêtes, ou ustensiles d'apparat, à l'usage des familles aisées.

Certains modèles, pour touristes, représentent d'adroites stylisations du chameau ou de la tortue.

D'autres sont des lampadaires et des gargoulettes de formes compliquées.

Potière au travail

Dans l'autre scan, que j'ai accompagné d'une carte postale de ma collection, on voit des statuettes du sanctuaire de Cnossos en Crète. Je pars l'admirer dans six heures avec ma fille :)

Plus bas, on peut voir un vase femme-enceinte de Kabylie. Le texte ici est aussi intéressant : « Une femme enceinte ne peut pas faire de la poterie : travailler la terre, c'est manipuler la vie encore à naître, ce qui pourrait avoir une influence néfaste sur l'enfant en gestation ou sur la fécondité de la femme. »

[LL.14]



(a) Déesse en attitude de *jelwa*. Statuette en terre cuite du Sanctuaire des Bipennes, Cnossos, Crète, époque minoenne.
(b-c) Vase femme-enceinte, Kabylie (Algérie). Coll. Makilam, Brême.

96

de cette période – un interdit qui était aussi de mise dans la culture populaire européenne. Mai est le mois de la croissance, d'un processus de vie qui a déjà commencé et que l'on ne peut pas entamer « en retard ». De même, on ne cuira pas la poterie que l'on a façonnée avant le quarantième jour après la récolte. Si un décès survient, toute l'argile non encore utilisée doit être jetée. Les produits inachevés également. L'argile est une matière vivante qui, d'après les anciennes croyances des Kabyles, peut attirer l'âme dangereuse du défunt⁴¹.

Une femme enceinte ne peut pas faire de la poterie: travailler la terre, c'est manipuler la vie encore à naître, ce qui pourrait avoir une influence néfaste sur l'enfant en gestation ou sur la fécondité de la femme. La matière souterraine est analogue à la matière devenant vie dans l'utérus « pétrissant » et modelant. Tisser, c'est aussi donner la vie: le tissage est donc à mettre en parallèle avec la maturation de l'enfant avant la naissance. Voilà pourquoi, dans tout le Maghreb, de nombreux rites protecteurs pour les jeunes filles célibataires étaient en vigueur: celles-ci devaient certes apprendre à manier le métier à tisser, mais en prenant les précautions nécessaires.

Symboliquement, le tissage est analogue aux noces et au travail de la terre: les trois processus libèrent des forces qui, en l'absence d'une attitude correcte, peuvent s'avérer catastrophiques. La tisseuse doit avoir une éthique irréprochable, sinon elle attire des forces indésirables qui chargent son œuvre d'une influence



Sais-tu si Aïcha a des rites similaires dans le Rif?
Je t'embrasse, Katia

[LL.14] Extrait du livre de Paul Vanderbroeck, *Azetta. L'art des femmes berbères*, cat. exp. (Bruxelles, palais des Beaux-Arts, 25 février-21 mai 2000), Gand, Ludion, Paris, Flammarion, Bruxelles, Société des expositions du palais des Beaux-Arts, 2000.

Le lun. 28 oct. 2019 à 00:46,
Seulgi Lee <seulgi2@gmail.com> a écrit:

Merci Katia

oui j'ai déplacé l'exposition entière de L'Appartement 22 à La Criée!
Comme on n'a pas trouvé un beau motif sur notre poterie, j'ai dessiné
une étagère qui commence à évoquer des alphabets. Pour le reste,
je te réponds en images...



[ILL.15]

[ILL.15] Seulgi Lee, *كوز شوك* *MACHRUK*, terre cuite claire sur un meuble en bois peint en rouge, vert, jaune, gris et bleu, accroché sur un grand mur mauve clair, 2018-2019.
Collaboration avec Aïcha Lakhal,
Ain Bouchrik du Rif, Maroc.
Vue de l'exposition
à L'Appartement 22, Rabat
Seulgi Lee © adagp

[ILL.16] La potière Aïcha au travail d'après le dessin de Seulgi, sorte d'excroissance d'une poterie rifaine.

[ILL.17] On retrouve Aïcha dans les années 1980, dans un ouvrage d'André Bazzana, Rahma Elhraiki, Yves Montmessin, *La Mémoire du geste. La poterie féminine et domestique du Rif marocain*, Maisonneuve & Larose, 2003.

La légende de la photo mentionne :
« Phases successive du montage d'une khabia chez une potière de Slès. » Comme la plupart de la poterie féminine du Rif, elle est modelée, non tournée.



[ILL.16]



[ILL.17]



[ILL.18]

[ILL.18] Chez un antiquaire à Fez qui possède le plus de poteries rifaines dans la médina. Au milieu se trouve une des formes de *machruk*, qui veut dire ensemble en arabe, un biberon traditionnel avec deux formes rondes jointes. Le marchand aurait vendu sa collection personnelle de photographies des potières à Berrada Hammad pour son ouvrage, *La Poterie féminine au Maroc*, Casablanca, Publiday Multidia, 2002.

[ILL.19] Chez Latifa Toujani à Rabat, l'artiste et la fondatrice fassie du musée de la poterie à Chefchaouen. Le motif qui parcourt la poignée de la jarre semble dessiner une grenouille. Photographies Seulgi Lee.



[ILL.19]



[ILL.20]



[ILL.21]



[ILL.22]

[ILL.20] Le dessin 1 de la figure 422, d'après la poterie de l'Anatolie centrale vieille de 7000 ans, représentant une abeille anthropomorphe, ressemble étrangement à notre grenouille rifaine.

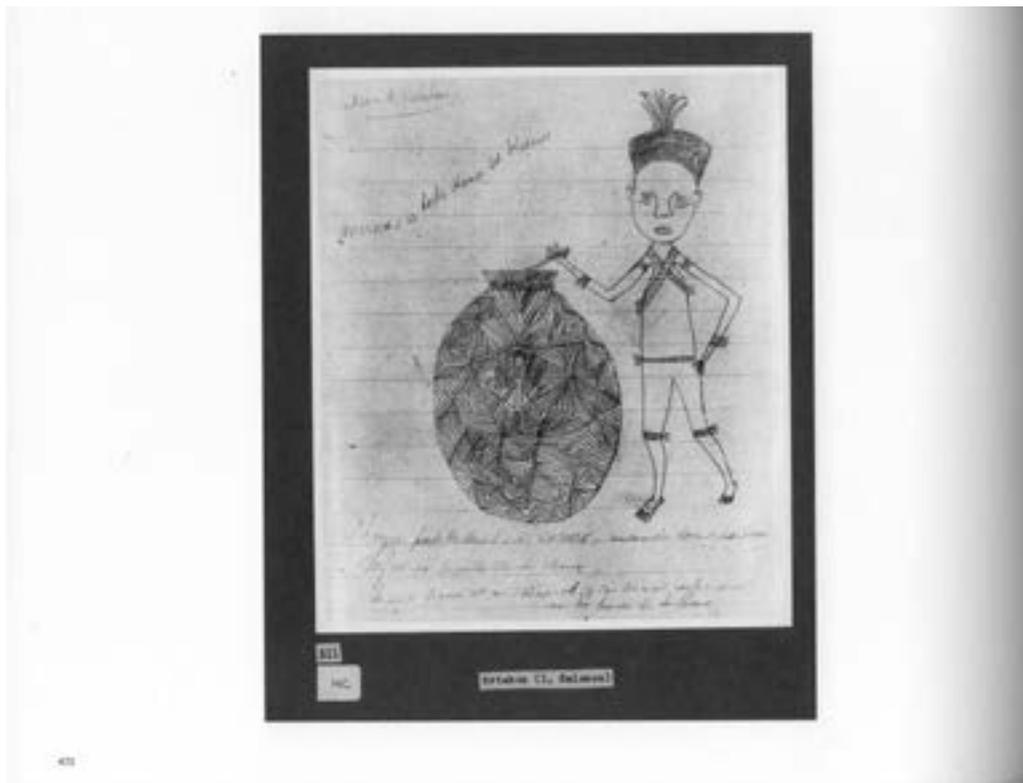
Extrait de l'ouvrage de Marija Gimbutas, *Le Langage de la déesse*, éditions des femmes-Antoinette Fouque, Paris, 2006.

[ILL.21] Des tisserandes au travail près de Fez pour une commande venant de l'Europe. Au centre se dessine une poterie. Le prix du labeur se compte par mètre. Elles travaillent dans un appartement attenant une cuisine. Leurs enfants jouent à côté. Elles font partie d'une association qui les aide à trouver du travail.

En pratique, c'est un peu plus compliqué.
[ILL.22] Au souk hebdomadaire d'Ourtzagh, le lendemain de la pluie, je n'ai pas trouvé de poterie à part quelques braseros et grands plats non décorés. Il me semble que les motifs qui datent du néolithique se perpétuent non pas dans la poterie traditionnelle qui, elle, est destinée aux antiquaires, mais plutôt dans les motifs contemporains d'origine incertaine sur les tissus et les nattes. Si la seule explication que l'on m'a donnée était que c'est parce qu'il pleuvait, j'aimerais y retourner pour voir s'il y a encore quelques poteries traditionnelles destinées aux locaux.



[ILL.23]



[ILL.24]

Le jeu. 31 oct. 2019 à 10:20,
Katia Kameli <katia.kameli@gmail.com> a écrit :

Chère Seulgi,

Je clos notre dialogue depuis la Crète splendide et chaude. J'ai arpenté le magnifique Musée archéologique d'Héraklion.

J'ai pensé à toi en admirant les terres cuites minoennes qui datent de 6000 à 1900 av. J.-C. Elles sont vraiment impressionnantes, elles ont une aura mystique, je trouve. Je t'envoie des images.

[ILL.25]

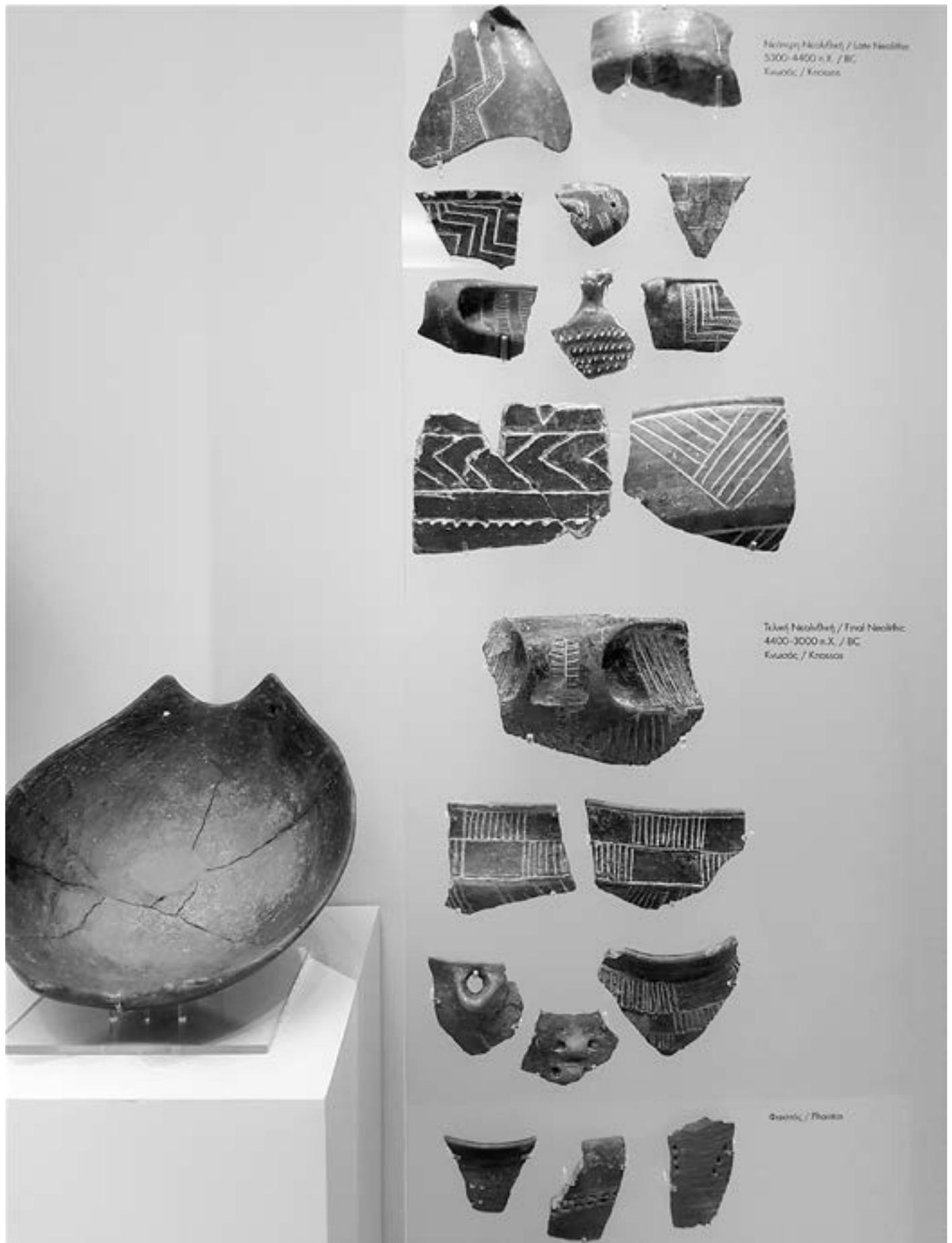


[ILL.23] La céramique de la culture Majiayao, il y a 5 000 ans en Chine! On parle de « céramique » ici. Extrait de Soichi Tominaga, *The Great Museums of the World, Vol. 15, Chinese Art*, Tokyo, The Zauho Press, Shogakukan Publisher, 1971.

[ILL.24] Ketahon (I.Salomon), extrait de l'album photographique n° 7, in *Les Albums photographiques de Jean Dubuffet*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 2017, p. 472.

[ILL.25] Céramiques du Musée archéologique d'Héraklion, à Cnossos, Crète, photos Katia Kameli, 2019.

[ILL.26]



[ILL.26] Céramiques du Musée archéologique d'Héraklion, à Cnossos, Crète, photos Katia Kameli, 2019.



[ILL.27] Céramiques du Musée archéologique d'Héraklion, à Cnossos, Crète, photos Katia Kameli, 2019.

[ILL.28]



[ILL.28.29.30] Céramiques du Musée archéologique d'Héraklion, à Cnossos, Crète, photos Katia Kameli, 2019.

[ILL.29]



[ILL.30]





Valentin Carron *Archaïque Fada Cercle*, 2011, bronze, laque noire, 6 x 10,5 x 8 cm
© Valentin Carron Photo: Steian Altenburger Photography, Zurich, Courtesy the artist and Galerie Eva Presenhuber, Zurich / New York



FRAGMENTS

JOHN CORNU
ET VALENTIN CARRON

DU CADRE

Proposant une réinterprétation de formes vernaculaires et de symboles puisés notamment dans l'héritage culturel de son Valais natal, les œuvres – sculptures, peintures et installations – de Valentin Carron renvoient au caractère construit de l'identité. Jouant avec l'ambiguïté des matériaux et une iconographie du pouvoir et de l'autorité, elles questionnent l'authenticité même des choses. Rencontre avec l'artiste.

John Cornu: « Je n'attache pas une importance outrancière à ces souvenirs échelonnés sur divers stades de mon enfance, mais il est d'une certaine utilité pour moi de les rassembler ici en cet instant, parce qu'ils sont le cadre – ou des fragments du cadre – dans lequel tout le reste s'est logé. » Je cite Michel Leiris dans cet incroyable livre qu'est *L'Âge d'homme*¹. « Prose impeccable » en résonance avec les plus belles pages de Georges Bataille, précise et lisible à la fois... Il est clairement question de racines et d'une forme de déterminisme « géolocalisable ». Comment vois-tu la chose dans ton processus de création ? L'idée d'origine culturelle plane sur l'ensemble de ton travail, non ?

Valentin Carron: Je ne sais pas si cette chose est palpable, John. J'ai de vagues souvenirs qui se sont fixés dans mon esprit durant mon enfance et mon adolescence dans la commune de Fully située dans le district de Martigny. J'y vis encore et je n'entrevois pas un départ soudain pour finir mes jours à Punta Cana. Je tiens à préciser que ce territoire restreint se trouve au fond d'une vallée glaciaire (en U) et que l'on regarde les montagnes depuis le bas, comme de grosses masses informelles et immobiles.

Je me souviens des accents des années 1980, de la génération de mon père qui a tenté de s'extraire des vignobles pour se lancer dans le bâtiment, de l'Opel Senator du président de communes, des odeurs d'essence ; mais aussi des bals populaires que chaque village alentour se proposait d'organiser en général au bénéfice du club de foot et qui se finissaient toujours assez mal, d'une tristesse sourde. J'ai des impressions plutôt sensorielles : le crépi des murs pour le toucher, les odeurs de fritures en revenant de l'école juste avant midi, les engueulades d'un couple sur du Iron Maiden, et pour le visuel je me souviens remonter un canal-égout en regardant les truites s'accrocher au courant s'aidant parfois des algues, parfois du papier-cul. Mais tout ça n'existe plus, cette destination n'existe plus et ça ne me manque pas. Il me reste des flashes, et peut-être que j'essaie maintenant d'utiliser ces situations, ces vagues sensations et de les insuffler dans mes œuvres. J'aime à penser que cela peut s'appeler du style.

J.C. : Le style... Vaste programme ! Cela me renvoie à cet ouvrage conçu par Meyer Schapiro, *Style, Artiste et Société*². Cet opus entreprend l'étude des styles sur un mode historique. Il est question d'expliquer les changements de styles « en s'aidant d'une psychologie

*inspirée à la fois du simple bon sens et d'une théorie sociale*³. Sans ambages, cet historien déconstruit à sa guise Freud ou encore Heidegger : c'est assez décapant. Oui, la notion de style me paraît pertinente, et les réminiscences sensibles dont tu parles me ramènent au fait de reconsidérer une chose par le biais de son origine. Cela pourrait faire écho à cette question posée par Fabrice Stroun lorsqu'il t'interroge sur l'imagerie alpine, le vieux vin, les murs de pierres sèches⁴... J'ai aussi eu l'occasion de voir certaines de tes pièces comme les *Bassins* (2017) qui sont directement en prise avec ton environnement de tous les jours. J'aime l'idée selon laquelle notre contexte le plus proche soit une sorte de réservoir de formes à partir duquel l'artiste élabore des scénarios techniques, plastiques et poétiques. Le fait de ressasser des objets et des techniques localisées et singulières relève à mon sens d'un atout créatif. Pour dire les choses simplement, l'acuité d'une situation spécifique comme les disputes sur Iron Maiden ou certains « tricks » en skate ne sont-ils pas des déclencheurs pour produire des œuvres ?

V.C. : J'ai envie de te répondre maintenant sur les questions d'authenticité, une notion que j'ai toujours voulu dénoncer parce qu'il me semblait que se revendiquer de celle-ci prouvait par cette revendication elle-même qu'elle n'en possédait pas ou plus. Je n'ai pas appris ça avec Meyer Schapiro ou autres, mais avec le slogan de la pub des frites McCain : « C'est ceux qui en parlent le plus qui en mangent le moins. » Il n'y a rien de plus triste pour moi quand des régions entières d'Europe rejouent les folklores et les rôles que l'on attend d'elles, quand les habitants de ces régions se sentent satisfaits et jouissent des rôles qu'on leur a assignés. Bien sûr, je vois et je comprends que ces régions tentent de se maintenir en équilibre entre une authenticité « traditionnelle » régionale et une économie touristique de laquelle peuvent découler d'autres économies. L'art malheureusement y a souvent joué un rôle. Ce qui m'intéresse c'est justement la perte de cet équilibre, le glissement, et surtout pas la chute qui serait trop spectaculaire à mon goût. Tiens, je remarque à l'instant que l'on peut appliquer la phrase du dessus à l'art et à son marché. Oui les disputes de couple ou certaines figures de skate peuvent être des déclencheurs si elles sont faites avec style, et si c'est sur du « Aces High » d'Iron Maiden en fond sonore c'est encore mieux.

1. Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2002, p. 39.

2. Cf. Meyer Schapiro, *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1990.

3. WW

4. Fabrice Stroun, « Entretien avec Valentin Carron », in *Valentin Carron*, Zurich, JRP/Ringier, 2006, p. 25



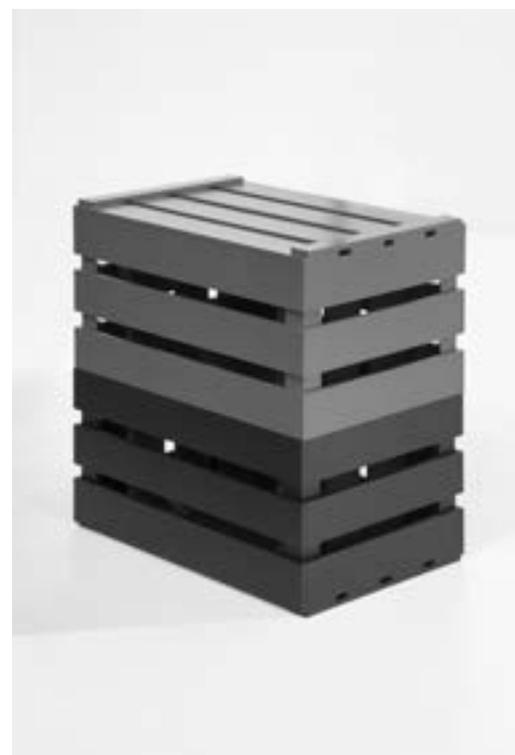
[ILL.1]



[ILL.2]



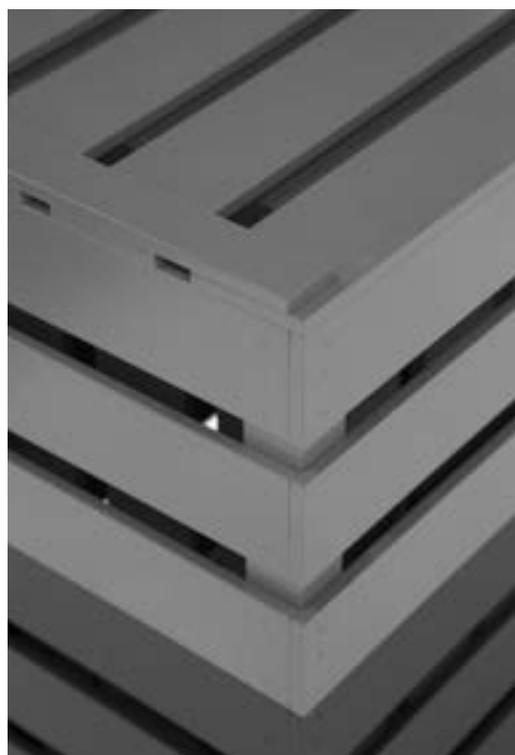
[ILL.3]



[ILL.5]

[ILL.1] Vue de l'exposition « Valentin Carron, Gioia e Polvere », Galerie Art & Essai – Université Rennes 2, 2018 © Valentin Carron
Photo. Galerie Art & Essai
Courtesy Valentin Carron ;
Galerie Eva Presenhuber, Zurich/New York and kamel mennour, Paris/London
[ILL.2] Valentin Carron, *Bassin (rouille)*, 2017, polystyrène, fibre de verre, résine acrylique, peinture acrylique 52 x 191 x 111 cm
© Valentin Carron Photo. archives kamel mennour
Courtesy the artist and kamel mennour, Paris/London

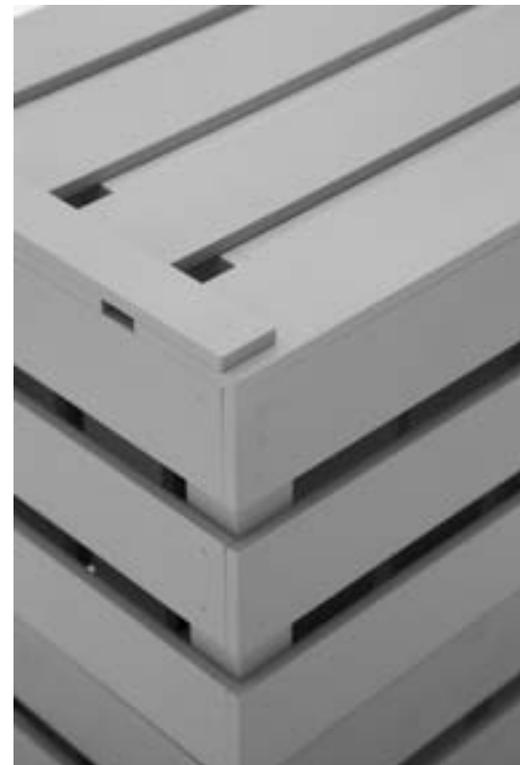
[ILL.3] Valentin Carron, *Ravage with Granite (after André Tommasini)*, 2014, polystyrène et résine 147 x 162 x 130 cm, vue de l'exposition « L'autoroute du soleil à minuit », kamel mennour, Paris, 2015 © Valentin Carron
Photo. archives kamel mennour
Courtesy the artist and kamel mennour, Paris/London



[ILL.4]

[ILL.4.5] Valentin Carron, *Feu ultra foncé*, 2018, aluminium, peinture-émail 40 x 60 x 64 cm
© Valentin Carron Photo. archives kamel mennour
Courtesy the artist and kamel mennour, Paris/London

[ILL.6.7] Valentin Carron, *Aluminium clair aluminium*, 2018, aluminium, peinture-émail 40 x 60 x 64 cm
 © Valentin Carron Photo. archives kamel mennour
 Courtesy the artist and kamel mennour, Paris/London
 [ILL.8] Valentin Carron, *Teflon Longways Wearily*, 2013, bronze – 8 éléments, dimensions variables
 © Valentin Carron Photo. archives kamel mennour
 Courtesy the artist and kamel mennour, Paris/London
 [ILL.9,10] Valentin Carron, *The Sour Ricotta Stands out and Laughed Blindly*, 2016, fibre de verre et résine 230 x 118 x 6 cm © Valentin Carron
 Photo. archives kamel mennour
 Courtesy the artist and kamel mennour, Paris/London



[ILL.6]

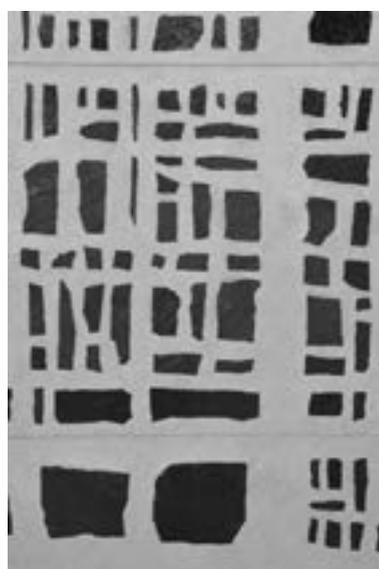
[ILL.7]



[ILL.8]



[ILL.9]



[ILL.10]

J.C. : La notion d'authenticité et les questions qui gravitent autour de cette dernière me semblent différentes de certaines écologies (au sens large du terme : logiques de vies) dont ton travail témoigne. Je ne suis pas sans savoir que des histoires polémiques un peu absurdes concernent certaines de tes pièces mais j'axe la réflexion sur des choses plus contemplatives. Je pense notamment au texte de Julien Maret qui évoque pêle-mêle : la Peugeot 505 vert bouteille, le Café de l'avenir et les réceptions de la fanfare, la salle polyvalente à l'étage (jambon, Lotto, paniers garnis, pièce de fromage...), les caisses de pommes de la coopérative fruitière, Madame Irma en tablier et en fichu, la salle de jeu (Street Fighter, Pac-Man, Arkanoid), les slides dans la maison de Commune, le fait de changer les roues de skates et les plateaux (Santa Cruz, Zorlac, Vision...), ou encore les hollies par-dessus deux ou trois planches. Et j'en passe... Ce texte propose en effet une liste quasi exhaustive, un ressenti qui – s'il procède parfois d'une forme d'authenticité helvète – relève surtout d'un focus qui embrasse le prisme d'une expérience partagée. Bref, nous ne sommes pas dans le traditionnel et le touristique, mais dans certains traits culturels spécifiques, hybridés, compilés, samplés au sein même des expositions. Cela va de la mobylette au skate, en passant par des instruments en cuivre écrasés. Dans cette approche probablement autobiographique une récurrence me frappe : cet alliage entre une forme de mélancolie rétrospective et une attitude qui glisse un peu (plus si affinités) vers l'irrévérence. Mais peut-être cette lecture est-elle très subjective voire fausse... Qu'en penses-tu ?

V.C. : Je pense que le texte de Julien Maret, que tu cites, était un défoulement rétrospectif de son ressenti, d'une re-mémorisation souvent cruelle mais distante de ce que nous a donné notre préadolescence dans ce village. Une fierté et une appartenance qui glissent ou qui « slident » dans une lucide désillusion. Une adolescence qui, quelle qu'elle soit et quel qu'importe le contexte, est irrévérencieuse par essence. Cette irrévérence dont tu parles, et je pourrais parler même de ressentiment, est comme un galet que je garde précieusement au fond d'une poche. Ironiquement, je pourrais dire que cela fait partie de mon cahier des charges.

J.C. : J'aimerais m'éloigner des questions généralisantes pour me rapprocher de certaines de tes pièces. Je pense à *Maurice, Richard Harelip* de 2013 ou à d'autres œuvres similaires présentées à la Biennale de Venise au sein du Pavillon suisse. Je pense au *Souffleteur* de 2005 et aux *Bassins* respectivement montrés à la galerie kamel mennour (Paris) en 2017 et à la Galerie Art & Essai (Rennes) en 2018. Pourrais-tu nous expliquer quelques phénomènes ou mécanismes qui t'entraînent vers ce type de proposition ?

V.C. : Je crois que le principal point commun entre ces œuvres est mon rapport à l'idée d'autorité quelle qu'elle soit. L'origine

de *Maurice, Richard Harelip* vient d'un café de ma région qui est le quartier général d'un *brass band*. Il y avait des instruments aplatis sur les murs, je ne me suis pas vraiment renseigné sur qui avait choisi de réaliser ça, et d'ailleurs ça ne m'aurait pas vraiment intéressé. Ce qui m'a en revanche intéressé là, c'était de rendre hommage à ce type de mauvais goût. J'ai réuni quelques vieux instruments à vent trouvés *via* des petites annonces ou plus directement dans des magasins de musique, et puis je les ai écrasés en sautant dessus. J'ai emporté le tout dans une fonderie... Je ne te cache pas le plaisir que j'ai eu ici à jouer l'artiste nouveau réaliste très tardif.

J.C. : Dans une discussion précédente nous avons évoqué nos goûts respectifs en termes de son. Cela allait de Nick Cave & The Bad Seeds/Kylie Minogue à Hubert-Félix Thiéfaine en passant par Pixies ou Jeff Buckley : on a semble-t-il le cœur adolescent. De la même manière, tu citais des groupes français plus « confidentiels » comme Scorpion Violente, Noir Boy George, Ventre de Biche. Je sais aussi que tu t'intéresses à une forme « d'esthétique » du vidéo-clip. Les guillemets sont nécessaires car il ne s'agit pas de s'immerger dans une forme d'idéalisme édulcoré en mode HD. Quels sont les points ou les caractéristiques qui t'intéressent au regard de ces matériaux parfois un peu désuets ?

V.C. : La désuétude justement, puis vient l'échec, la désolation, la peur, la faillite, le désert. La conscience d'une vaine recherche d'oasis. La pop musique ou des musiques plus confidentielles comme les objets d'art en général me consolent. Es-tu certain que l'on a parlé de Kylie Minogue ?

J.C. : Pour Kylie Minogue c'est en duo avec Nick Cave et c'est moi qui en porte la responsabilité mais pour Mylène Farmer... Cela dit comme pour le son, il est possible de cartographier en art contemporain des pensées et des pratiques dites « dominantes » et généralisées, mais aussi des façons de procéder plus localisées voire endogènes. N'y a-t-il pas dans ta pratique cette forme d'aller-retour entre des phénomènes locaux (comme ces anneaux que tu reprends et qui avaient pour fonction d'attacher les bêtes) et d'autres usages (comme les murs blancs du *white cube* qui les accueillent) ?

V.C. : Oui bien sûr que je pratique ces allers-retours, j'extrais ces phénomènes et je les mets en exergue. Je les mets en exergue une première fois parfois en les « anoblissant » à l'aide du bronze (les instruments, les anneaux), ou au contraire en les allégeant à l'aide de matériaux plus « pop » comme le polystyrène, la fibre et la résine acrylique (les canons, les bassins ou les appropriations de sculpture de troisième zone) ; et une seconde fois mais pas systématiquement à l'aide des murs blancs qui eux-mêmes font autorité. Je n'ai jamais bien compris ce débat du *white cube*. Le marché ou le monde de l'art institutionnel a déjà ramené, pour ne pas dire rapatrié et trié, la plupart des meilleures expériences qui ont tenté de s'extraire de ce fameux cube blanc.

5. Cf. Julien Maret, « Rideaux tapis », texte publié pour la Biennale de Venise in *Valentin*, Zurich, JRP/Ringier, 2013.

6. Cf. Valentin Carron et John Cornu, « Morceaux cultes, fragments d'une discussion », in *Gioia e Polvere*, Rennes, Art & Essai + cultureclub-studio, 2019.



Vues de l'installation, Pavillon suisse, 55^e Biennale de Venise, Italie, 2013
© Valentin Carron Photo: Stefan Altenburger Photography, Zurich
Courtesy the artist and Galerie Eva Presenhuber, Zurich / New York



CONSTRUIRE en habitant

LOTTE ARNDT

Espaces nus – Vivre le rond (Naked Spaces: Living Is Round) est le deuxième film de Trinh T. Minh-ha, réalisé en 1985 à partir d'images filmées au cours de plusieurs mois de voyage dans des régions rurales d'Afrique de l'Ouest. Le film ne propose toutefois aucun discours sur ces régions. Il navigue au plus près de modes d'habiter qui se déploient dans le quotidien, ou, comme l'une des trois voix off le dit à un moment avancé du film: « Nous habitons sans aucune poésie. Mais habiter ne peut être sans poésie que parce qu'il est par essence poétique. » L'habiter, tel qu'il est présenté dans le film, comprend une multiplicité d'états et de perceptions liés par un rapport de dépendance et de complémentarité. Faire, penser, observer, façonner, produire, transformer et croire sont constamment articulés dans une dense composition d'images, de voix et de sons, créant un réseau de relations imbriquées. Le lien entre texte et images est rarement direct, et ne confère jamais une autorité explicative au texte. Le rythme calme mais en constant mouvement compose le film à travers des séquences sensibles, qui émergent sous l'angle perceptuel de la couleur, de la lumière et du son; de passages qui proposent des interprétations en se référant à différents écrits ou discours; et d'images qui évoquent la distance – que pour la résorber ensuite.

Les premières séquences du film nous emmènent dans un village où des femmes travaillent, filmées la caméra près du sol, à l'endroit où s'accomplissent les activités quotidiennes. Mobiles, les images suivent les mouvements des habitantes, se fixent un instant sur la décoration des murs, balayent les lieux où les femmes cuisinent, jouent, célèbrent et construisent. Ici, l'acte d'habiter n'est pas un sujet d'étude mais plutôt une pratique qui entremêle et articule extérieur et intérieur. La maison n'est pas ce qui sépare le monde du dedans et du dehors, elle les relie. Les portes sont ouvertes, l'air circule, les yeux se rencontrent, les jambes et les regards se croisent sous un grand soleil ou dans l'obscurité presque totale. Pris dans cet entrelacs d'impressions sensibles, le sujet cartésien qui fait du monde son objet en se distinguant de son environnement vacille. L'obscurité fait partie intégrante du film qui progresse à tâtons, s'attachant aux sensations plus qu'aux images. Le monde n'en est pas confus pour autant: avec grande précision le film met en avant les états transitoires, la recomposition constante des espaces de vie, l'action plutôt que l'essence.

Si la spectatrice contemporaine s'étonne par moments des images et du texte, il est utile de rappeler que le travail de Trinh défie le champ du film ethnographique depuis trente-cinq ans sans pour autant s'en détourner. Dans *Espaces nus – Vivre le rond* la conversation avec les conventions établies du cinéma ethnographique alors en vigueur est poussée: l'artiste en bouscule les codes sans toutefois s'y opposer directement. Elle détourne ainsi l'attention pour laisser place à une autre sensibilité. À certains moments du film Trinh critique explicitement le cinéma ethnographique. La voix off se met soudain à balbutier au moment de dire: « Une prise anthropo, anthropo, anthropologique – qui transforme les gens en "espèces humaines", et "ne voit que des objets" ». Mais c'est surtout la composition du film même qui met à mal toute division classificatoire, en montrant un monde imbriqué en constante transformation. Perception, matière et vie organique s'entremêlent étroitement dans un réseau de dépendance réciproque.

En tant que processus subjectif et physique, la réalisation du film fait également partie de ce réseau mouvant. Les couleurs intenses, parfois rougeâtres et vertes, évoquent la pellicule, sensible à la chaleur et à la lumière. Quant au cadrage et au montage, ils composent un équilibre précaire entre proximité et distance, échange et observation, coupures et raccords.

Le script du film *Espaces nus – Vivre le rond* a été publié en anglais dans le livre de l'artiste intitulé *Framer Framed* (New York, Routledge, 1992), accompagné d'une sélection d'images extraites du film. Ainsi, la composition de Jean-Paul Bourdier du script en regard des images, déplace l'attention de la relation entre voix off, son et images en mouvement au profit de la poésie puissante du texte et du subtil agencement des clichés extraits du film.

La distinction entre les trois voix off prend ici de l'importance, le script apparaissant comme un poème composite. À bien des égards, l'écriture échappe à tout geste unificateur : les phrases s'interrompent sans s'achever ; citations et observations s'entrechoquent, et les points de vue changent sans préavis. La subjectivité apparaît alors comme un assemblage mouvant et poreux. Elle surgit dans la rencontre entre éléments transitoires, au lieu de résider dans un sujet immuable. L'instinct et la raison, le concret et l'abstrait n'apparaissent pas comme opposés, mais plutôt comme des moments complémentaires et coévoluants dans un même mouvement. L'écriture de Trinh T. Minh-ha déploie sa puissance théorique en se soustrayant à son expression attendue : en favorisant un langage qui émerge dans le mouvement et se constitue dans la relation avec le son et les images, l'artiste articule les sens et la pensée dans un assemblage réflexif et composite.





Espaces nus – Vivre le rond

Naked Spaces. Living is round. Afrique de l'Ouest, 1985.
135 min, 16 mm, couleur.

Produit par: Jean-Paul Bourdier
Dirigé, filmé, écrit, et édité par: Trinh T. Minh-ha
Narratrices: Barbara Christian, Linda Peckham,
et Trinh T. Minh-ha
Distribué par: Women Make Movies (New York); The
Museum of Modern Art (New York); The British Film
Institute (London); The National Library of Australia
(Canberra).
Première publication du script dans *Cinematograph*,
Vol. 3, October 1988.
Première publication des images dans Trinh T. Minh-ha :
Framer Framed, Routledge, Londres et New York, 1992
Copyrighted Moongift films

Texte écrit pour trois voix de femmes, représentées ici par trois types de caractères. La voix basse (en gras), la seule qui peut sembler péremptoire, cite les proverbes et paroles des villageois-es, ainsi que les œuvres d'écrivain-e-s africain-e-s. La voix aiguë (normal) fonctionne selon la logique occidentale et cite surtout des penseurs occidentaux. La voix moyenne (en italique) s'exprime à la première personne pour rapporter des sentiments et des observations personnels. Le film ne donne pas à entendre les mots entre parenthèses; les noms des pays et des peuples apparaissent comme des sous-titres intégrés dans le cadre inférieur de l'image. Traduit par Jean-Paul Bourdier & Trinh T. Minh-ha, revu par Elsa Boyer.

(Sénégal)

(Joola)

Gens de la terre

sans décrire, sans informer, sans intérêt
les sons sont des bulles à la surface du silence

**faux, superstitieux, surnaturel
pour l'esprit civilisé, les réalités qui demeurent incompréhensibles sont toutes:
fausses, superstitieuses, surnaturelles**

*vérité et fait
nu et évident
Un sage dogon disait*

« Être nu c'est être sans parole » (Ogotommeli)

vérité ou fait

La vibration juste. Un corps résonne au son de la musique comme le ferait une corde
Une musique invitant une réponse physique et exigeant une participation médiatrice
Elle n'est pas seulement jouée de manière à *ne pas* empiéter sur le regard

Un Africain écrit :

**Contrairement à ce que pensent les Occidentaux, la religion en Afrique
ne produit pas d'inertie, elle n'est pas non plus à l'origine des conflits territoriaux.
Plus l'homme noir est croyant, plus il s'avère tolérant. Là où l'intolérance
se produit en pays noirs, elle s'explique par des causes venant de l'extérieur**

(Amadou Hampaté Ba)

*Les jeunes circoncis en chantant scandent le temps sur leurs cannes.
Ils tiennent en leurs mains la féminité, l'eau et la lumière*

Construire comme habiter
Sur terre, sous le ciel, devant les divinités, entre les mortels, avec les choses
Ils habitent dans le sens où
Ils ne dominent la terre ni ne l'asservissent
Ils laissent voyager le soleil et la lune et ne transforment pas la nuit en jour
Ils ne créent des dieux pour eux-mêmes
Ni ne vénèrent les idoles
Ils initient les mortels à l'univers de la mort

(Sereer)

Le cercle est une forme qui caractérise le plan de la maison, des greniers,
de la cour, des autels, parfois des chambres, du village, de la tombe, du cimetière

(Mandingo)

La vie est ronde

Ceci n'est pas un fait. Pas un amas d'informations

Air, terre, eau, lumière

Les quatre éléments qui expliquent la création
de l'homme et de la femme
dans les mythologies africaines.

Nés de la terre, liées à la terre.

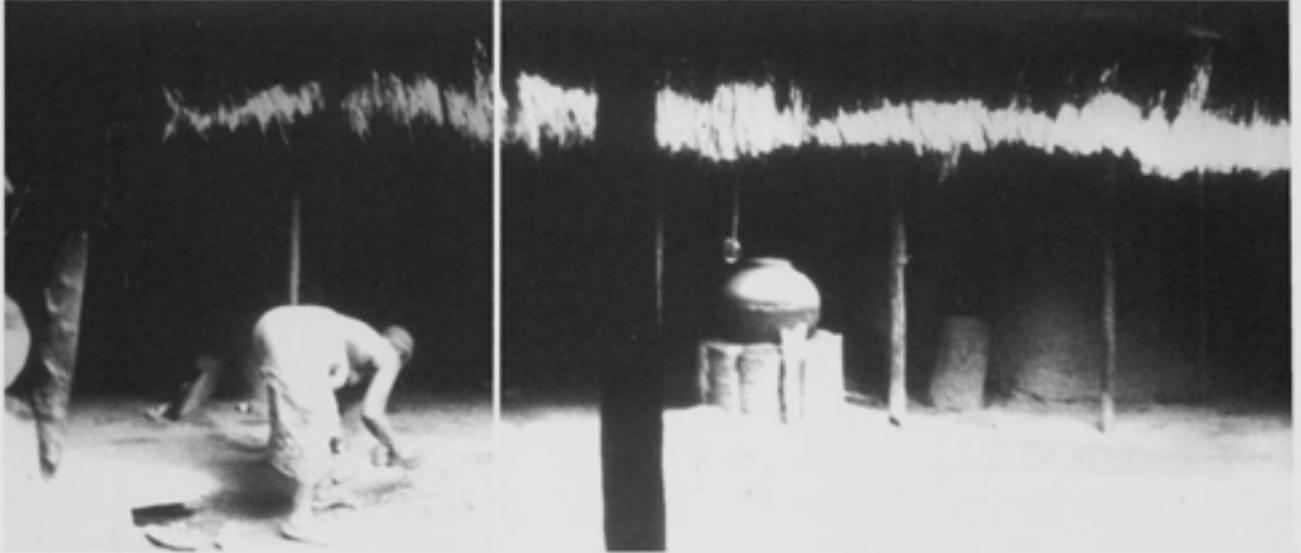
Corps gris-blanc d'argile empoussiérés

Enfants entièrement nus

**« Elle fit un trou et souffla en son intérieur:
un enfant naquit »**

(Jaxanke)

Le soleil, laalebasse, la cour, la voûte du ciel
Tout ce qui est rond invite le toucher et les caresses
Le cercle est la forme parfaite



**Vous ne sèmerez jamais le doute dans leur esprit en les poussant à dire « oui »
quand ils ont déjà vu « non »
Quand tout ce qu'ils perçoivent est une hutte ou un abri en terre
Ils sont repartis tout comme ils sont venus**

Pour beaucoup d'entre nous, la hutte est à la source de la fonction d'habiter
Un univers à l'intérieur et en dehors de l'univers, elle possède la félicité
de la pauvreté absolue (Gaston Bachelard)

**Elle dit:
homme, femme et enfant
ligne/ soleil/ étoile/ couvercle dealebasse
tortue/ grand serpent/ renard
alebasse**

**elles aident les plantes à croître
vous me demandez à quoi servent ces peintures ?
elles aident les plantes à croître
elles facilitent la germination**

(Bassari)

Toute maladie est un problème musical

**« La musique a un pouvoir magique, stimulant et créatif. Le simple son
d'une clochette suffit à transporter les gens. Il est alors dit que la "force est entrée
en eux". Les vieux qui au quotidien peuvent à peine se déplacer sans une canne
pousseront alors des cris de guerre et danseront avec ferveur au son de la musique.
Les fermiers épuisés et sans enthousiasme seront incités à travailler aux champs
aussitôt qu'ils entendront les battements du tambour ou les chants des masques... »
« Même si tu as mangé et que tu es rassasié, dit un homme, tu n'auras pas assez de
force pour labourer le champ avec vigueur et supporter les durs travaux si aucune
musique ne s'écoule en toi »**

(Soninke)

Espace: même proche je sens la distance



«**Qu'une maison soit vivante ou non dépend de la manière dont elle respire**»
«**Les maisons comme les humains sont façonnés de petites boules de terre**»

La musique repose sur l'accord entre la lumière et l'obscurité

(Mauritanie)

(Soninke)

Écoute dans le vent le buisson en sanglot: c'est le souffle des ancêtres.
Les morts ne sont pas morts. (Birago Diop)

Gens de la terre
Deux biches marchent ensemble pour que l'une enlève la poussière
que l'autre a dans l'œil (Proverbe)

Un sens du temps, non seulement des heures et des jours,
mais aussi des décennies et des siècles
Un sens de l'espace comme lumière, comme vide

L'Espace m'a toujours réduite au silence.

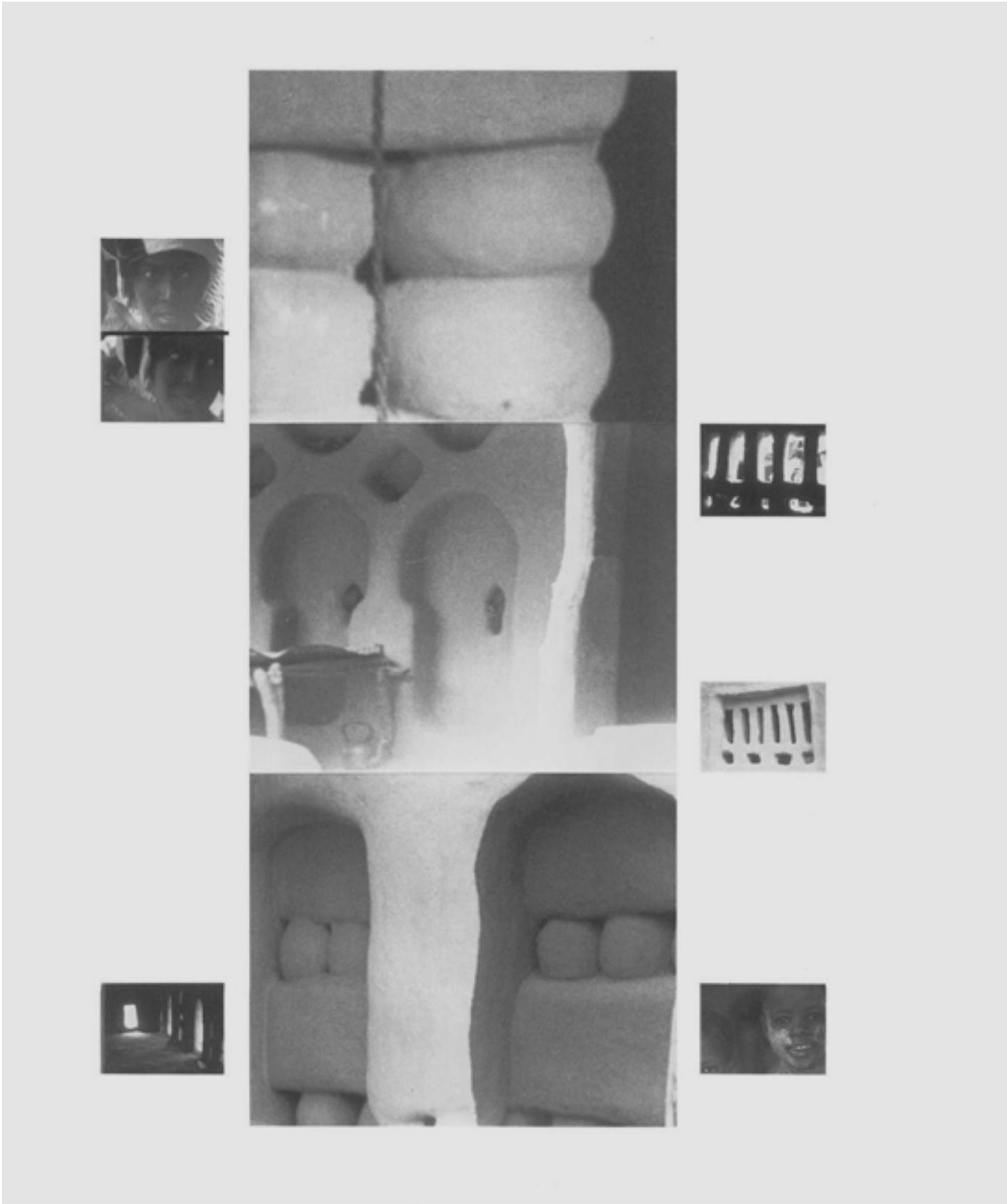
Un espace qui parle la douceur de la vie intérieure

À peine meublé, sans voile ou déguisement
«**La vérité apparaît si nue à mon côté,**
que n'importe quel regard myope pourrait la découvrir» (Shakespeare)

Une maison qui respire
Qui enferme et s'ouvre entière au monde

Nous prenions souvent nos limites pour celles de la culture que nous observions

Toutes définitions sont des moyens



La couleur n'existe pas, étant avant tout une sensation

*Elle chantait souvent en travaillant,
l'air rempli de sa voix,
le chant scandé de ses reniflements réguliers*

Avant tout une sensation

Voyez-vous la même couleur quand la lumière est rouge ?
Les couleurs peuvent rendre aveugle
Il faut un peu de gris pour que la clarté soit

*Les jolies couleurs se disent « ombres » (shades)
Le rouge attire et irrite, alors que le jaune vif blesse.
Dans les endroits où le soleil éblouit, et où un paysage de sable domine,
les gens s'habillent en bleu, bleu profond ; l'ombre apaise la vue*

La couleur est vie

Lumière devenant musique

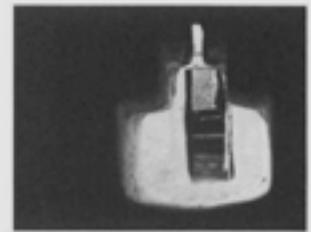
*Elle chantait souvent en travaillant
L'air rempli de sa voix*

**Les chants guérissent les maux du corps
Calment les chagrins du deuil
Aparent la colère et purifient l'esprit.**

Pour expliquer le dédain de la lèvre inférieure du chameau, les Maures disent :
**« Le Prophète a cent noms. Les hommes en connaissent 99 et seul le chameau
connaît le centième ; d'où son "expression supérieure de marabout" »**
(d'après Jean Gabus)

(Peuples d'Oualata)

**Elles aident les plantes à croître
Elles facilitent la germination**



Un long ululement déchira l'air
Silhouettes voilées de bleu
Elle navigua dans l'allée
son voile bleu indigo flottant derrière elle

*Comme depuis des siècles
Elle restait assise là
Se voilant instinctivement le visage quand les hommes arrivaient
Le dévoilant aussitôt qu'ils repartaient*

Être vraie : demeurer entre toutes définitions de la vérité

*Il y avait beaucoup de regards cachés derrière les voiles alors
que nous visitions la maison regardant attentivement les chambres et leurs détails*

*Surprises en train de se regarder. Elle rit et je ris.
Bientôt toutes les femmes dans la cour rirent ensemble*

La terre est bleue comme une orange

*« La terre est bleue comme une orange.
Jamais une erreur les mots ne mentent pas. » (Paul Éluard)*

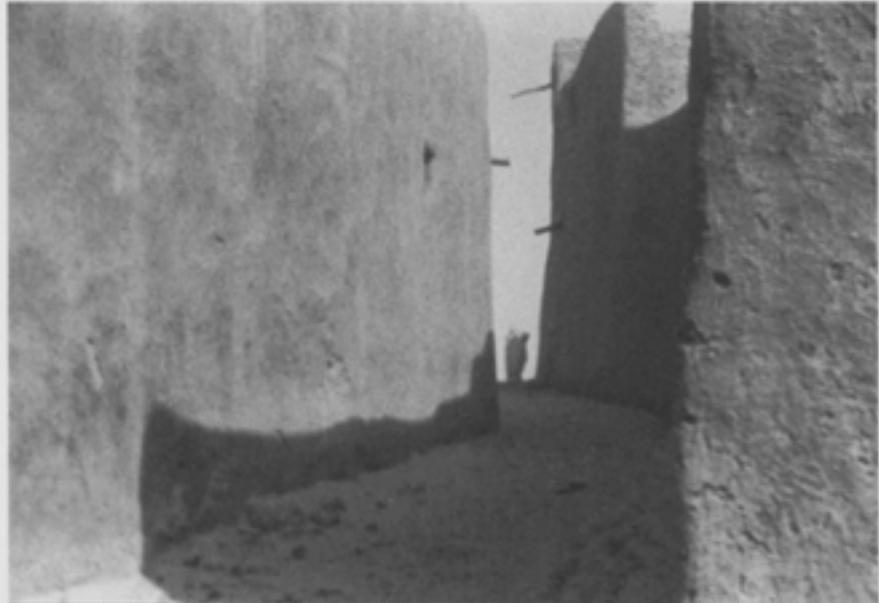
**Ciel, terre, mer, soleil
Air, terre, eau, lumière**

Le dehors est aussi nu que l'intérieur est orné.

*Pendant quinze minutes nous sommes restés dans la rue, devant le seuil de la porte,
attendant que l'on nous invite à entrer. Temps que les hommes disent aux femmes
de rentrer dans leurs chambres et d'y rester jusqu'à ce que les visiteurs repartent.*

*Comment expliquez-vous ce plaisir à habiter dans une vieille maison ?
Une maison qui prend de l'âge avec les empreintes de vies précédentes.*

**L'aspect austère de l'extérieur contraste souvent
avec les décorations exubérantes de l'intérieur.**





Elle entra brusquement dans ma chambre et resta là à me dévisager avec intensité. Je la dévisageais à mon tour d'un air interrogateur mais elle demeura silencieuse. Pendant longtemps nous nous dévisageâmes sans mot dire; il y avait plus de crainte que de curiosité dans son regard. Elle se détourna pendant quelques secondes, puis me regarda droit dans les yeux et dit: « De l'huile, je veux de l'huile pour faire la cuisine »

Descendant les ruelles vides je pensais pendant un moment être vraiment seule. Je découvris bientôt que les murs aveugles ont des yeux. Des rires fusèrent autour de moi alors que je m'arrêtais et regardais les visages apparaître et disparaître dans les ouvertures discrètes des murs. Ou, au-dessus de moi, des toitures en terrasse. Des femmes, dévoilées, souvent très jeunes, partageaient dans leur regard une curiosité intense

(Togo)

(Moba)

Le monde est rond autour de l'être rond (Gaston Bachelard)

La religion, c'est vivre sans conflits.

Pénétrant le ventre de la terre, protégée du soleil et de la chaleur, de la pluie et du vent, de toutes autres créatures vivantes.

«La terre est ronde. On le sait tous. Aucune partie n'est plus longue que l'autre. En entrant, on entre par la bouche – la porte – En sortant, on avance sur une large calebasse – la cour – on l'appelle la voûte du ciel.»
La maison s'ouvre sur le ciel dans un cercle parfait.

Les rythmes sont inscrits dans le rapport que les gens maintiennent entre eux.

(Tamberma)

**«Nous nous appelons Batammariba,
"Le peuple qui crée avec la terre,
le peuple des bâtisseurs"»**
Les designers, les architectes



Hommage aux morts

**« Nous disons que c'est l'emplacement de la maison qui compte »
« Une maison est belle quand son derrière ne ressort pas »
« Pas trop haut, pas trop bas, pas trop en dehors ni trop à l'intérieur.
Sa maison est vraiment lisse. Il sait bien construire, il ne laisse pas
l'empreinte de ses doigts »**

(Un architecte Tamberma, selon Suzanne P. Blier)

La maison comme cosmos

**« Le rez-de-chaussée à l'intérieur est le monde souterrain,
la toiture en terrasse est la terre, et le haut des greniers, le ciel »
« Les greniers surélevés au devant de la façade "embellissent la maison" »**

La maison cosmique est en même temps cellule et monde.
Chaque occupante habite l'univers et l'univers habite son espace

Sombre et frais / Rouge comme le soleil

Faux, superstitieux, surnaturel

**« Quand le soleil baisse, les rayons pénètrent la chambre des animaux
et touchent les ancêtres, leur parlent alors qu'ils demandent santé
et protection de la famille »**

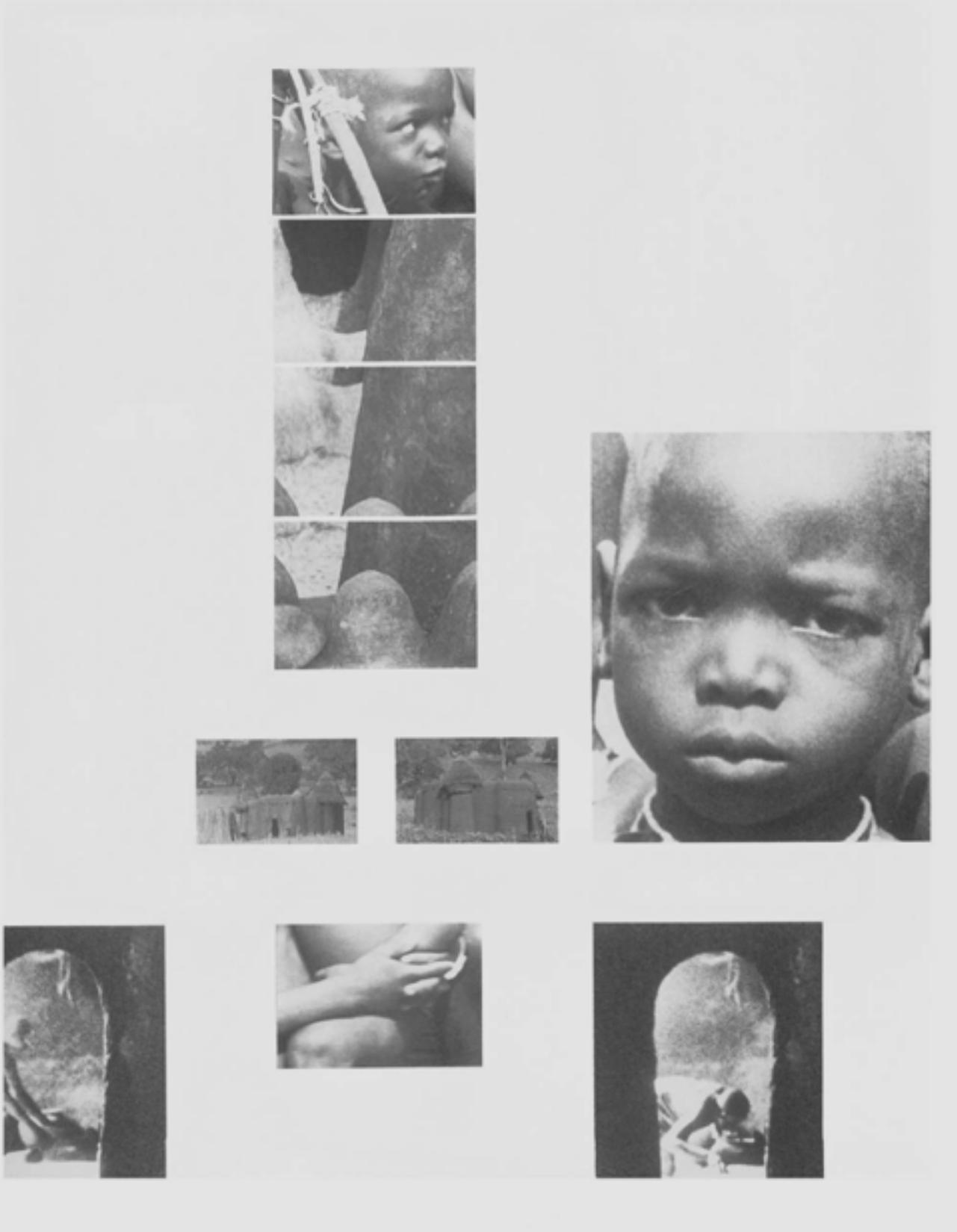
La maison Tamberma est un sanctuaire

« Ces monticules sont pour le soleil, pour la reproduction des êtres humains
et pour l'épanouissement de la famille »
Les cornes à l'entrée et ces monticules sont le point central des cérémonies de soleil

*En entrant nous avons avancé dans une pièce centrale sombre où je pouvais sentir
et entendre une vache ruminer à ma gauche. Puis nous avons grimpé en haut d'une petite
cuisine ovale baignée d'une douce lumière matinale que laissait passer l'ouverture menant
à la toiture en terrasse*

Celle qui porte une coiffe d'antilope est dite incarner la fille du défunt

Troisième acte d'un drame funéraire. Les représentations funéraires sont considérées
comme des pièces de théâtre ; la maison du mort étant la scène ; un groupe
d'exécutants, les acteurs ; et les villageois présents, le public critique. Les tambours,
les flûtes et les cornes sont les voix des ancêtres.





« La maison du soleil est un cercle. C'est ce qu'on nous a appris »
« Le soleil nous protège tous
Comme une mère il apporte des enfants
Comme un père il a des femmes, la terre et la lune »
« Elle est belle car ses doigts laissent des lignes et ses lignes sont visibles »

« Si la femme enduit les murs tels que de loin vous ne voyez plus
les différents niveaux, on dit que la maison est belle »

Les greniers ovoïdes sont érigés sur la terrasse vers la façade de la maison,
Le plus près du ciel, leurs ouvertures tournées face au dieu Ciel qui apporte
la pluie aux graines

(D'après Suzanne P. Blier)

« Quand vous y montez, elle vous conduit au ciel »
Le ciel est comme un arbre. Il est formé des branches d'un arbre immense

(Kabye)

Gens de la terre

« Plus l'homme noir est croyant, plus il s'avère tolérant »

Dans un des rites d'initiation pendant lequel un homme renaît à sa communauté,
l'initié doit marcher nu, le corps peint de terre rouge, couleur du nouveau-né

(Konkomba)

« Un village qui néglige la musique et la danse est un village mort »

Rouge: couleur chaude sans limites qui agit souvent comme signe de vie
Noir: absence de lumière, de soleil, donc de vie, couleur

Pour une grande partie du monde, le blanc est la couleur du deuil

Vérité ou fait ?

*La poésie n'est que poésie quand je deviens experte
dans l'art de consommer la vérité comme un fait*

« La maison comme la femme doivent garder des parties secrètes afin d'inspirer le désir »
(selon Ogotemmeli)



« Sans atours elle n'est pas désirable. La parure incite à l'amour; s'il y a une relation entre les parures et l'amour, c'est parce que les premières de toutes étaient dans la jarre centrale du grenier céleste; et cette jarre est le symbole de la matrice du monde. »
(selon Ogotemmel)

Dans certaines sociétés où les sons sont devenus des lettres avec des dièses et des bémols, ceux qui ont le malheur de ne pas correspondre à ces lettres sont rejetés et qualifiés de non musicaux. On les appelle « bruits ». *On sait qu'une des tâches principales des ethnomusicologues est d'étudier ce que les sociétés traditionnelles considèrent comme musique et ce qu'elles rejettent comme non musical.* Une musique liée à la danse / au mouvement, à la parole, et dans laquelle celui qui écoute devient coexécutant. Une musique qui n'a pas de forme générale sauf celle de séquences périodiques de notes et de rythmes revenant continuellement, une musique qui se joue sans fin – *car personne n'a assez de la vie* – a souvent été qualifiée d'élémentaire ou de rudimentaire. Est souvent irritante à l'oreille occidentale

Le son d'un ululement grandissant
Ce cri perçant qui parle sa joie, son excitation ou son chagrin

*Je suis habitée par un cri
Joie peine colère il s'élève
Vif et perçant dans la nuit
Inhumainement humain
Le cri que j'entends dit-elle,
est de l'autre côté de la vie*

Une vue en profondeur va toujours de pair avec des moments de cécité

(Mali)

(Dogon)

**« Marche sur les traces de tes ancêtres. La tradition peut faiblir
mais ne peut disparaître »** (Prière dogon)

L'échelle comme élément pour impressionner, pour dominer
ou pour dire une vulnérabilité mutuelle ?

Un voyage dans ces villages peut produire un effet cathartique, car un homme habitué à voir des constructions de cent étages devient souvent prétentieux.



Il y a aussi une manière de voir en la nature un défi à la conquête de l'homme ;
Donc d'imaginer dans la petitesse de l'homme et de la femme
un besoin de dé-ve-lop-pe-ment

**Ogo, le premier qui s'opposa au dieu Amma
Et introduisit dans l'univers la diversification psychologique
Fut transformé en Renard et ainsi réduit à s'exprimer par ses pattes
sur les tables de divination**

Les figures sont dessinées sur le sable aplani par les devins avant le coucher du soleil.
Le renard sortant (pendant) la nuit, est attiré sur les tables par des arachides
soigneusement dispersées. Le jour suivant, les devins reviennent sur le site après
le lever du soleil et lisent les traces laissées par le Renard. Leurs interprétations
dépendent de l'itinéraire de ce dernier dont les empreintes peuvent rejoindre,
border ou éviter les figures. La table de divination est la Terre tournant sous l'action
des pattes du Renard

La table de divination est la Terre tournant sous l'action des pattes du Renard

Comme « je suis heureux de me coucher ici-bas, de m'accrocher au sol, d'être parent
des mottes d'herbe. Mon âme s'agite confortablement dans le sol et le sable et se réjouit.
Parfois quand on est enivré de cette terre, l'esprit semble si léger qu'on se croirait
au paradis. Mais en fait on s'élève rarement plus de six pieds au-dessus du sol »
(Lin Yutang)

**« Quand vous y montez, elle vous conduit au ciel.
Le ciel est comme un arbre; il est formé des branches d'un arbre immense. »**

**Togu na: « l'abri maternel », « la maison des mots »
ou « la maison des hommes », est le point de référence de chaque village dogon.**

La force de vie de la terre est l'eau

La façade en ruine de la grande maison
avec ses quatre-vingts niches, demeure des ancêtres

Réalité et vérité: ni relatives ni absolues

*Je ne peux la saisir ni la perdre
Quand je garde le silence, elle se projette
Quand je projette, elle demeure silencieuse*



**« La calabasse est le symbole de la femme et du soleil, qui est féminin »
Les signes sont les choses qui se déplacent dans le monde
Les signes sont les choses de tout homme et femme**

11 616 signes expriment et indiquent toutes les choses et êtres
de l'univers ainsi que toutes les situations perçues par les hommes dogon

*Chaque signe s'ouvre sur un autre signe
Chaque signe contient en lui-même un résumé de tout
Et la goutte est l'océan entier*

**On dit que la maison dogon est le modèle de l'univers à échelle réduite,
qu'elle symbolise l'homme, la femme et leur union. La pièce centrale, les réserves
latérales et la pièce du fond qui contient le foyer représentent la femme couchée
sur le dos, bras étendus. Prête pour l'union, la porte d'entrée reste ouverte.
Le plafond de la pièce centrale est l'homme, et ses poutres, son ossature.
Le souffle du couple s'échappe par l'ouverture sur le toit**

(selon Ogotemmeli)

(Burkina Faso)

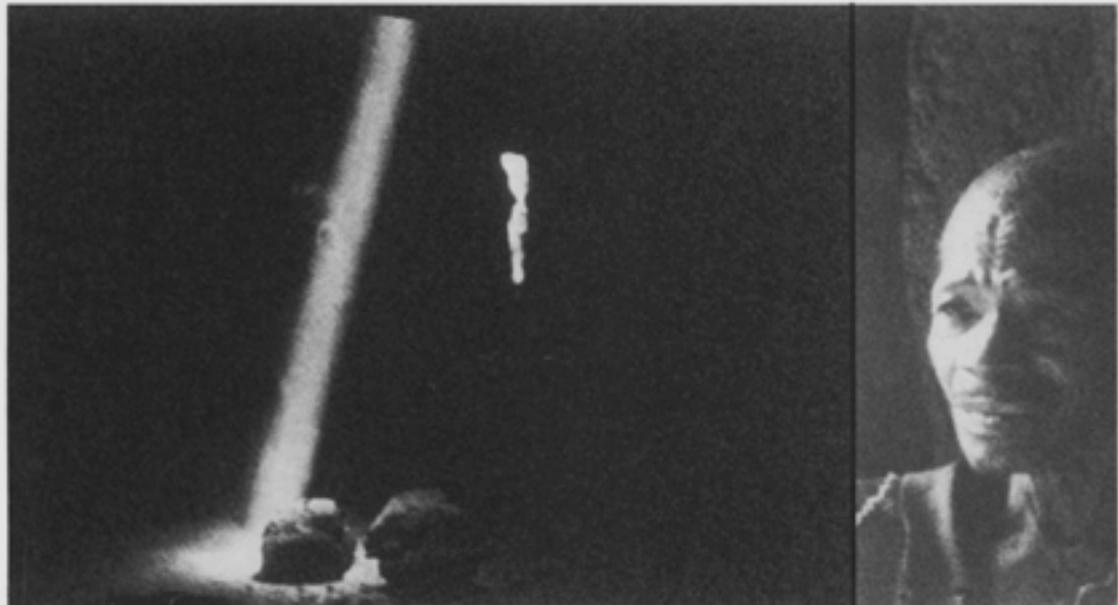
(Birifor)

**Écoute le souffle des ancêtres dans le vent, le feu, l'eau
Ceux qui sont morts, qui ne sont jamais partis,
qui ne sont pas sous terre, qui ne sont pas morts
Ils sont là, dans la maison, dans la foule
Dans le sein de la femme, dans les pleurs de l'enfant
Dans les pierres, les arbres, l'herbe
Dans l'ombre qui s'éclaire, dans l'ombre qui s'approfondit
Dans le feu qui réchauffe, brûle et détruit
Dans l'eau qui coule, dans l'eau qui dort
Les morts ne sont pas morts**

*La chambre des ancêtres
Les toiles d'araignées et la poussière vieillissent avec eux*

**« Baignant dans la lumière, l'un après l'autre ils conversent
avec le soleil, de l'aube au crépuscule »**

L'un après l'autre, ils conversent avec le soleil, de l'aube au crépuscule
Le soleil les touche alors qu'ils demandent santé et protection de la famille



**« C'est beau car en entrant on peut voir là où le soleil pénètre
là où il y a la lumière, et le reste est sombre »**

Les maisons avec une tête sculptée sur le toit sont dites appartenir aux chasseurs

Le surnaturel — *terme largement utilisé dans les milieux pro-scientifiques* —
est une invention anti-scientifique de l'Occident, un sage africain observe
(Boubou Hama)

Le pouvoir diagnostique d'un langage orienté vers les faits

**Le ciel est
Unealebasse
La jarre d'eau est
le ventre d'une femme**

La cécité survient précisément lors du court moment d'adaptation, lorsque du plein soleil on passe à l'intérieur sombre. Transition subite de la lumière à l'ombre. Pour avancer, on doit marcher sans voir, le temps de traverser un seuil immatériel qui relie le social au personnel

Les morts ne sont pas morts

Quand la nuit règne constamment dans certaines parties de la maison

Elle ne m'apparaît jamais dans sa totalité. Ici un petit trou rond, là une échelle sculptée conduisant vers une source de lumière, un mur, un autre mur, un banc, une natte de paille, sa jarre d'eau, une longue pièce obscure terminée d'espaces-nids. L'ensemble est dispersé en moi. Je ne peux la voir qu'en fragments.

**Un acte de lumière laisse le jour dans la nuit
rapproche ce qui est loin et éloigne ce qui est près
Pourquoi est-ce si sombre ?**

*Tout est à la fois transparent et opaque
Irréductiblement complexe dans sa simplicité*

Pas vraiment une demeure ou un espace habitable
comme le notait un observateur à cause de l'absence générale de fenêtres

Prendre nos propres idiosyncrasies pour la nature des autres



Quand les hommes partent chasser en groupe ils connaissent les lois de préséance ; ils connaissent celui dont l'autorité est supérieure ; ils comprennent quand l'un dit « Je parle, tu te tais »... il y a des choses dangereuses dans la brousse et une petite querelle peut attirer de nombreuses flèches
(Victor Aboya, selon Robert Sutherland Rattray)

Avant que les chasseurs ne partent, celui qui commandait le groupe leur dit :

**« Si nous rencontrons un lion, qu'il soit comme l'eau froide
Si nous rencontrons un léopard, qu'il soit comme l'eau froide
Si nous rencontrons un serpent, qu'il soit comme l'eau froide
Mais si un homme désire se quereller lors de la chasse,
qu'il aie mal à la tête et au ventre
Afin qu'il soit obligé de rentrer chez lui »** (selon Robert Sutherland Rattray)

(une voix bégaie « anthropologique »)
une prise anthropo... anthropo... anthropologique
— qui transforme les gens en « espèces humaines »

Les ancêtres et les enfants sont tous deux « bâtisseurs de maisons ».
Quand un homme meurt, son fils, après avoir sacrifié un mouton, lui demandera de rejoindre son père et son grand-père afin de bien protéger la maison.
On se moque parfois d'un homme qui n'a pas d'enfants en lui disant : « Qu'es-tu, si tu meurs, ils briseront ta maison et y planteront du tabac »
(Victor Aboya, selon Robert Sutherland Rattray)

La couleur est vie

Une lumière sans ombre génère une émotion sans réserve (Roland Barthes)

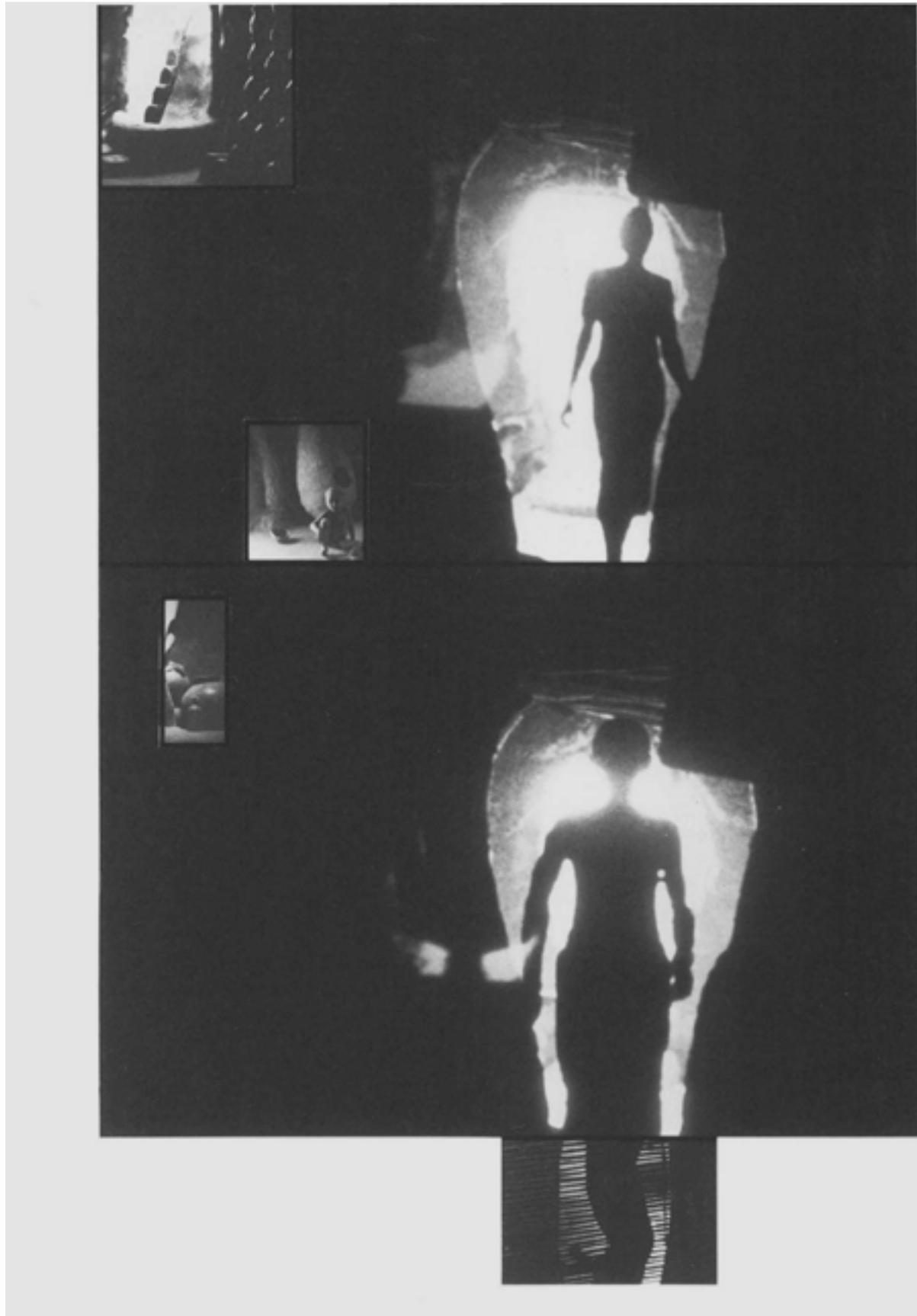
Entrer et sortir comme faire l'amour.
La porte demeure ouverte, car une maison avec une porte fermée est une maison stérile

C'est par le « trou de la maison » que les rayons du soleil de midi pénètrent pour regarder la famille et lui parler. Autour, la famille prend son repas. La nourriture cuisinée et renversée est autant d'offrandes au Soleil. Les femmes donnent naissance en dessous afin de s'assurer la bénédiction du soleil

La maison comme la femme doivent garder des parties secrètes afin d'inspirer le désir

Image du ventre-maternel de la maison
Pouvoir des courbes semblables au nid

Autour de ces espaces sombres flotte une odeur subtile d'argile, de terre et de paille



On dit souvent

« un homme ne devrait pas voir tous les coins sombres de la maison d'autrui »

« Si la vie est le sang vital d'un espace, l'obscurité pourrait être son âme »

La couleur est avant tout une sensation

« L'œil de la maison. Il regarde et voit comme une femme »

Un homme est enterré face à l'est, une femme face à l'ouest

« Un homme se tient face à l'est, pour qu'il sache quand se lever et chasser.

Une femme regarde vers l'ouest, afin de savoir quand préparer le repas de son mari »

(Victor Aboya selon Robert Sutherland Rattray).

(Bisa)

Le monde est rond

Le voyez-vous ? L'entendez-vous ? Ou le projetez-vous ?

Sans atours elle n'est pas désirable. La parure incite à l'amour. S'il y a une relation entre les parures et l'amour, c'est parce que les premières de toutes étaient dans la jarre centrale du grenier céleste. Et cette jarre est le symbole de la matrice universelle

(selon Ogotemmel)

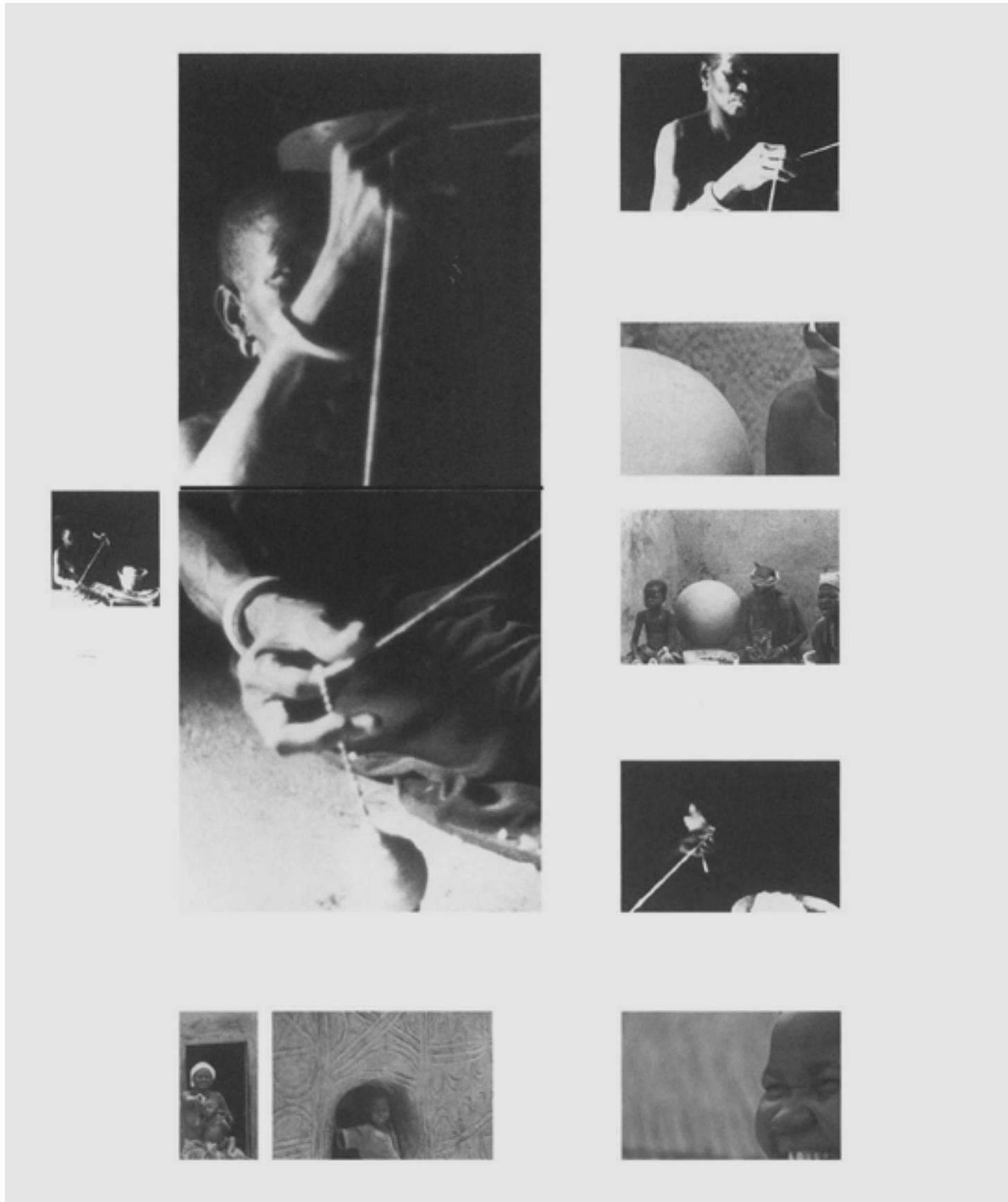
La terre est unealebasse renversée. À la mort d'un homme ou d'une femme, le prêtre lance en l'air la terre prise au centre du cercle formé par laalebasse alors qu'il trace un cercle autour de la maison

Ici, la patience est la règle première de l'éducation

Orange et bleu ; plus chaud ou plus froid ;

plus de luminosité, plus de présence.

L'étalonnage couleur est le lien entre lumière naturelle et lumière artificielle



La terre est bleue comme une orange

Vous ne pouvez le saisir, mais vous ne pouvez le perdre

Aussi, s'il vous plaît, laissez la fumée s'échapper
et laissez le grain mourir à sa cosse

Être étrangère à moi-même

*Peu importe le nom qu'on lui donne, il nous manquera
Soulagées de tant de mots, nous allâmes nues*

Objets autour d'elle... Les noms des espaces renvoient rarement à leurs fonctions.
Ils renvoient plutôt aux différentes parties du corps humain

**La maison est composée à l'image du corps humain : la terre ou l'argile est la chair;
l'eau, le sang; les pierres, les os; et les surfaces enduites des murs, la peau**

Soleil roulant dans l'espace

«La bobine, qui est lancée en tournant, est le soleil roulant dans l'espace»

(selon Suzanne P. Blier).

(Bénin)

(Fon)

Ils l'appellent donner.

Nous l'appelons rétribution personnelle.

Nous l'appelons rétribution personnelle.

Ils l'appellent donner et recevoir.

Nous l'appelons prendre et reprendre.

Nous l'appelons prendre et reprendre.

Ils l'appellent générosité.

Nous l'appelons conditionner l'esprit de mendicité.

Nous l'appelons conditionner l'esprit de mendicité

Aujourd'hui pour survivre, le pauvre peut difficilement refuser d'accepter

Ils disent qu'ils ne veulent plus donner

Car nous sommes ingrats

Celui qui accepte, ingrat / Celui qui donne, dans l'attente

Ils disent qu'ils ne veulent plus donner car nous sommes ingrats.

Nous nous demandons : l'espèce des donneurs survivra-t-elle ?





*On substitue l'attente à l'espoir et l'on parle facilement de rater et de déceptions
Il faudrait aérer les stratégies de rupture et d'inexactitude*

Nuage de précaution oratoire
Peur

*Peur de faire
À partir d'un moi cristallisé*

Toute attente, même celle de la paix est source d'anxiété

Question et réponse : une déception mutuelle

*Vivre sur l'eau
Jamais on ne peut rentrer chez soi et sentir le contact de la terre ferme*

*Flottant, fluctuant constamment
La maison suspendue entre ciel et eau*

Ce qu'ils appellent générosité
Arrogance
Une déception mutuelle

Vous devriez accepter avec simplicité
Simplement accepter

**De notre part, nous
Qui ne sommes ni une source d'autorité,
ni une garantie d'authenticité**

**Ils ne voient aucune vie
Quand ils regardent
Ils ne voient que des objets**

Les morts ne sont pas morts

Assez humble pour accepter sans essayer de rendre la pareille

*Être étrangère à moi-même
Et la goutte est l'océan entier*

La terre est bleue comme une orange

*Instant immobilisé
À vivre sans détour
Le silence : des gens ayant foi les uns dans les autres*

*Le vide peut toujours être rempli par un solide
Et le lac entier en moi
Je regarde la myriade de reflets
Incapable de me désaltérer
Étancher une soif sans fin*

*Le charme de sa nudité éveille notre désir de retraite et d'expansion
Plus l'espace est nu, plus il enflamme mon imagination*

*Bleue comme une orange
Et l'orange devient bleue
La terre devient Soleil
Le Soleil devient Eau
L'Eau devient Ciel
Et bleu devient orange, comme la Terre*

(Sénégal)

(Peul)

Le cercle est l'esprit en mouvement perpétuel

*En donnant on ne pense pas à donner
En acceptant on ne pense pas à accepter
« Qui peut jamais penser au don comme un don qui prend ? »* (Hélène Cixous)

*Allant au-delà de la logique et vivre le large dans le minuscule
Clair, simple, irréductiblement complexe dans sa simplicité*

Bâtir à partir du demeurer
Un philosophe a remarqué que « l'homme demeure sans foyer
car il ne pense même pas que la difficulté consiste à habiter »
(Martin Heidegger)

Nous habitons sans aucune poésie
Mais habiter ne peut être sans poésie que parce qu'il est par essence poétique
(Martin Heidegger)



Avez-vous jamais vu un tel regard chez un enfant ? Un tel regard ?
Un sourire ensoleillé qui vous colle aux yeux

Esprit en mouvement perpétuel

Pour de nombreux étrangers, ces gens n'ont aucune notion du jardin privé.
Ce n'est guère surprenant : il n'y a aucune raison de clôturer un morceau de terre
pour se l'approprier ; leurs maisons sont situées de telle sorte que le paysage
entier leur appartient

La terre est une calebasse renversée

(Joola)

**Ils tiennent en leurs mains
La féminité, l'eau et la lumière**

Gens de la terre

Ceux dont la sérénité et la simplicité en la vie
font le désespoir des plus grands hommes

**Deux biches marchent ensemble pour que l'une enlève
la poussière que l'autre a dans l'œil** (Proverbe)

«**La vie avec ses rythmes et ses cycles est la danse et la danse est la vie**»
(Opoka, selon John Miller Chernoff)

Un toit en forme d'entonnoir

Le peuple des Joola : Connus pour avoir soulevé / opposé une farouche résistance
armée à l'administration coloniale française au début du xx^e siècle.

Pour ceux qui voyagent aujourd'hui dans cette partie calme et verdoyante du Sénégal,
la Casamance, pays de rêve des chercheurs comme des touristes, il est assez difficile
d'imaginer qu'il y a encore quelques décennies aucun étranger n'aurait osé s'y aventurer
sans une escorte armée.

Lumière, air, terre, femme, feuille de palme, poussière, enfants

L'espace m'a toujours réduite au silence



*Ils ne pouvaient pas vraiment se le permettre, disaient-ils
Mais ils l'achetèrent quand même
S'envolèrent vers l'Afrique
Et attendirent angoissés et excités
Le choc monnayé de l'exotisme*

Un proverbe joola dit :
«Ceux qui sont fiers de leur nudité seront insolents une fois vêtus»
Ceci n'est pas un fait

Lumière, air, gens, son

L'impluvium : une maison construite autour d'une cour centrale avec un toit incliné vers l'intérieur, et comme certains le disent, un bassin pour recueillir «l'eau de pluie»

Certains l'appellent la «Floride sénégalaise», idéale pour le visiteur avide d'aventures tropicales faites sur mesure

Force de vie génératrice

«Une maison sans clôture n'est pas une maison», dit un vieil homme

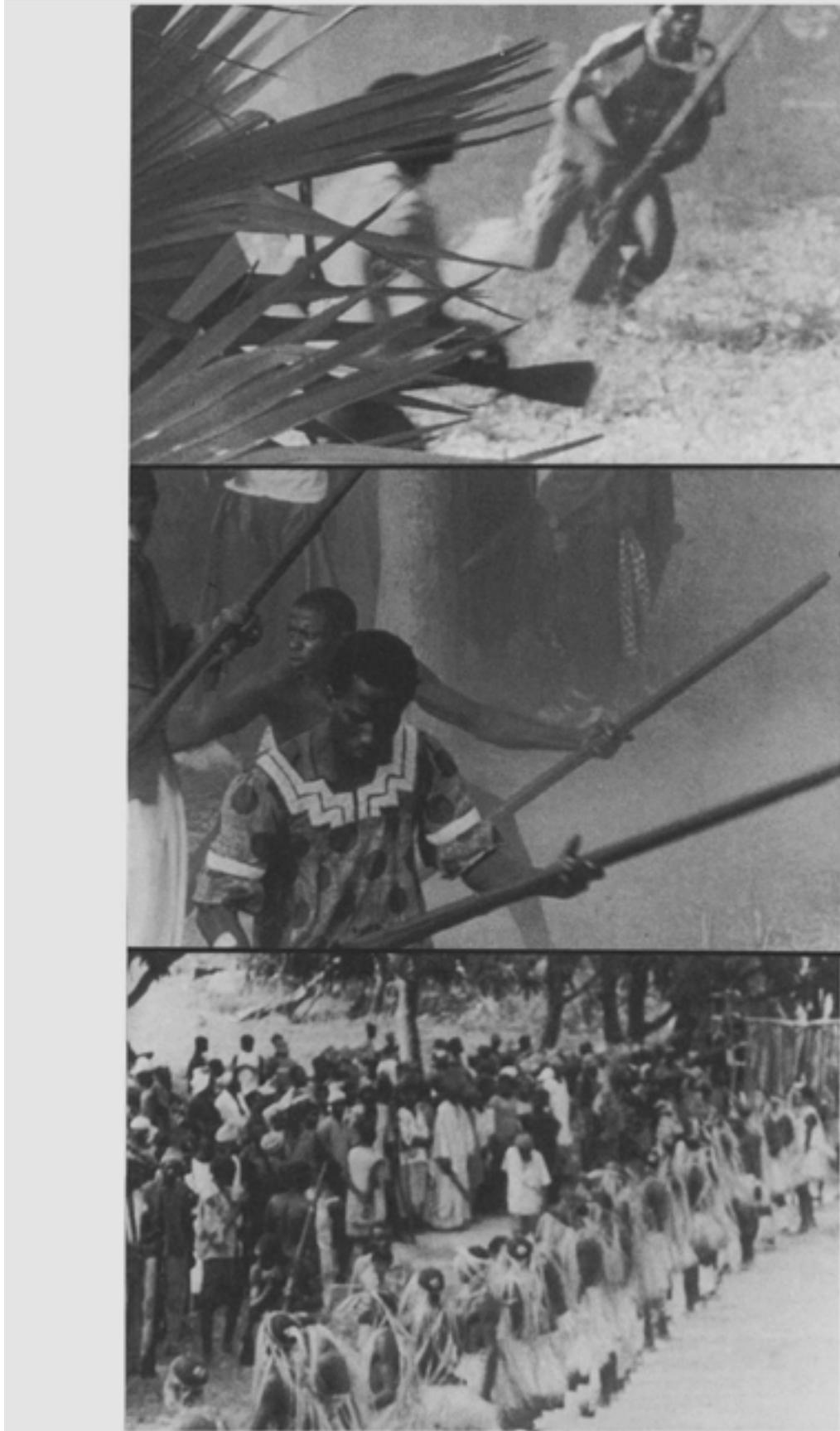
Un château de terre, selon un guide touristique

*Un lieu de communion
Partager
Un autel au Soleil*

Ils conversent chacun leur tour avec le soleil, de l'aube au crépuscule
«Les morts sont souvent enterrés dans leur propre chambre qui reste condamnée pour l'éternité.
Avec le temps, la chambre s'écroule sur la tombe»

*Infiniment rassurante dans sa nudité
Peu rassurante dans son infinité*

Une maison endommagée est une famille endommagée. Souvent famille et maison portent le même nom



*Féminité, eau et lumière
Une cour intérieure
Une horloge
Un autel au Soleil
Une réserve d'air, de lumière, d'eau*

Chaque femme prépare son propre repas.
Chaque ménage possède son propre foyer situé
autour de la cour sous une véranda circulaire

*Une trouée
Un bassin pour recueillir l'eau de pluie
Un lieu de réunion
Un lieu de repos et de conversation*

La musique repose sur l'accord entre la lumière et l'obscurité

*Toute religion est fondée sur un dispositif mensonger
Toutes méthodes peuvent être vues comme mensonges
Au mieux elles créent une situation.*

Le rythme crée un réservoir d'énergie

Avide d'une réponse indigène, quelqu'un demandait à la cantonade :
« Qu'est-ce que la musique ? » Les gens le regardaient comme s'il avait dit quelque
chose de drôle ou d'étrange. Ils riaient et répondaient : « Vous ne le savez pas ? »

« On dit qu'une danse qui n'attire pas beaucoup de villageois et d'étrangers venus de
loin qu'elle tourne mal, car les esprits ne sont pas venus participer. » L'animation
d'une danse est un signe de la présence des esprits. La danse et la musique forment
un dialogue entre mouvement et son. Celui qui entend la musique la comprend dans
la danse. Les danseurs n'imitent ni n'expriment la musique entendue, ils conversent
avec elle et dansent à ses intervalles. Rythmes marqués et non marqués. Un rythme
différent, qui n'est pas là, que l'on ajoute car on le sent et on l'incorpore. Son propre
rythme. Son propre pas. Sa propre lecture

Il signifie d'habitude l'arrêt et a été oublié comme instrument à vent.
Ici le sifflet signale un changement musical

L'action dramatique est stimulée par les joueurs de flûtes, cornes, sifflets
et clochettes qui ne font pas partie de l'ensemble percussif. Ils se déplacent
autour du cercle des danseurs, jouant quelques notes pour les encourager

Un joueur de tambour explique que l'on ne doit pas respirer trop fort pendant que l'on joue si l'on ne veut pas manquer les formules rythmiques et se fatiguer trop vite. On doit prendre des réserves d'air durant les pauses, entre chaque danse

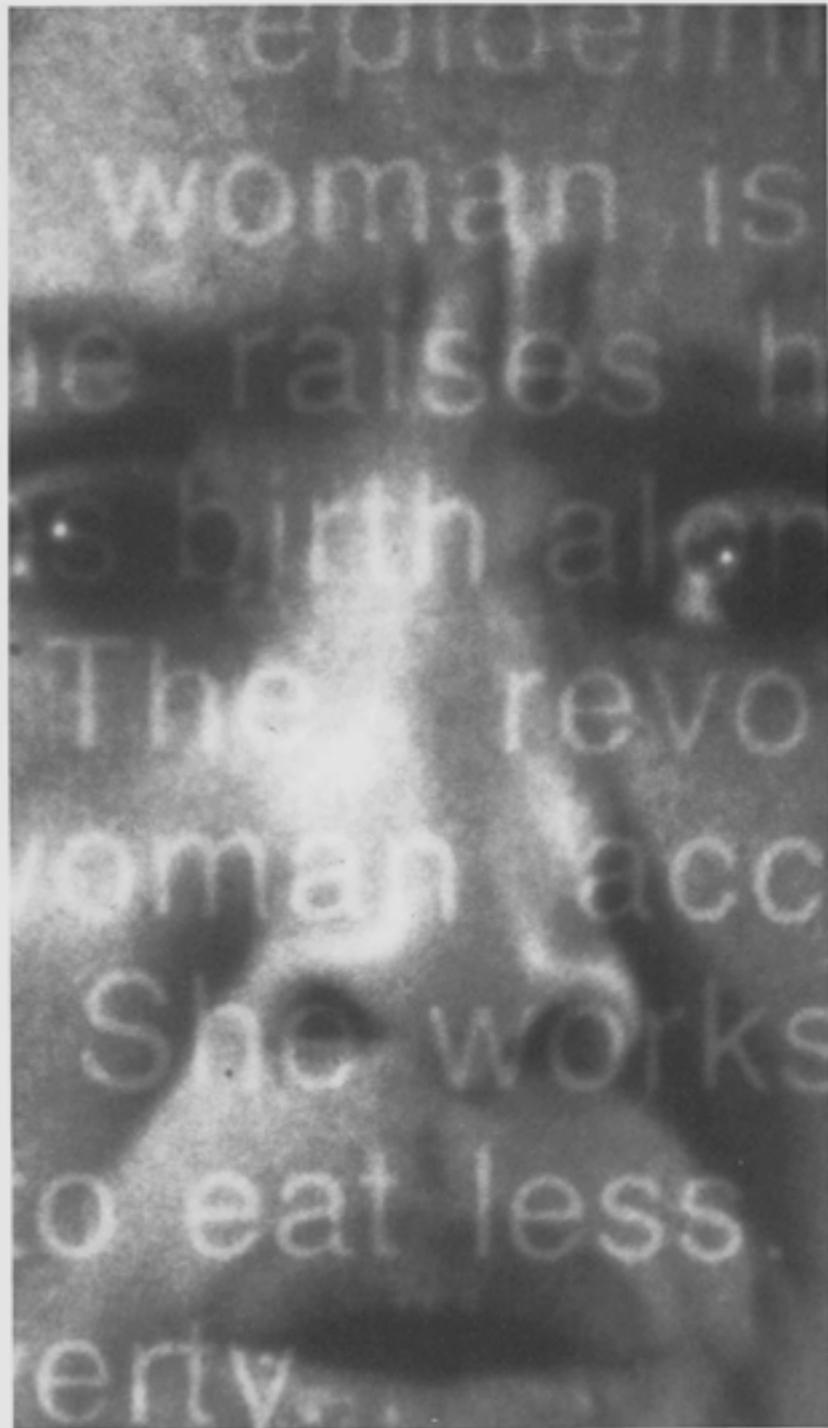
Toute maladie est un problème musical

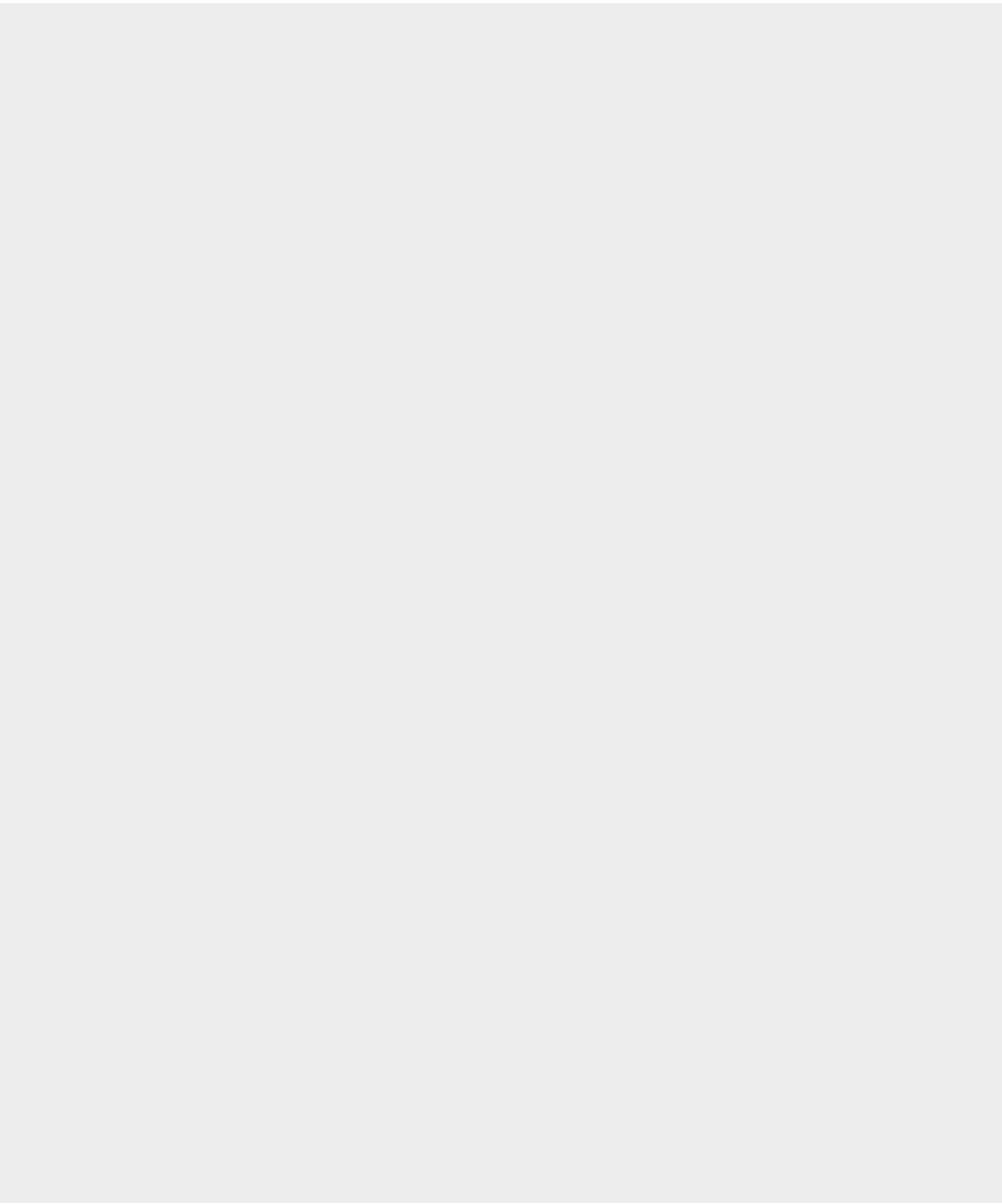
« Mon poignet est rapide » : ceci n'est pas jouer du tambour. Alors que vous frappez, c'est votre cœur qui parle, et ce que votre cœur va dire, votre main l'enregistre et le joue. Et à moins que vous ne calmez votre cœur, votre jeu ne se maintiendra pas. Quand votre cœur se calme, votre bras se calme aussi, et alors que vous rassemblez vos forces, vous les abandonnez. À ce moment-là, le tambour résonnera pleinement... Celui qui a appris à bien jouer peut battre un tambour et le son se répandra et vous l'entendrez vibrer dans le sol. Mais celui dont le cœur s'excite et il frappe fort, son tambour ne résonnera pas

« Batre le tambour est sans fin », dit le joueur. « Personne ne peut tout connaître à son sujet ; chacun connaît seulement jusqu'à sa propre limite. Si vous savez tout, qu'allez-vous faire et le savoir ? »... Dans notre manière le jouer, personne ne fait de reproche à un autre. Si quelqu'un ne sait pas, on ne dit pas « Cet homme ne sait pas ». Si vous dites cela, vous vous diminuez. Quand vous dites que vous savez, peut-être que quelqu'un en sait plus que vous et alors que vous vous penchez pour regarder l'anus d'un autre, quelqu'un est aussi en train de se pencher pour regarder le vôtre

(Ibrahim Abdulay selon John Miller Chernoff)







une position pour le bureau des dépositions

ÉMILIE RENARD

Par contraste avec le véhiculaire, dérivé de véhicule, qui se déplace à la surface du globe, léger, immatériel, à l'image d'une *langue véhiculaire* qui « sert de communication entre des peuples de langues différentes¹ » d'après le vieux dictionnaire Brunot, le vernaculaire qualifie ce qui est inscrit localement. Et puisque je commence par l'académisme des définitions anciennes, voilà de l'étymologie trouvée dans un manuel scolaire de latin : « *Vernaculus*, esclave né dans la maison et par extension, qui est de la maison, qui est du pays / *vernaculae volucres*, oiseaux de nos contrées / *vernaculum crimen*, accusation forgée de toutes pièces par quelqu'un, apportée de chez lui, prise sous son bonnet². » Le vieux Gaffiot approuve et ajoute un sens : « mauvais plaisants, bouffons³. » *Vernaculus* passe ainsi de l'homme né esclave dans la maison du maître, au farceur fou se moquant des mœurs de son hôte ou de sa société, à l'oiseau du pays ou à toute chose typique, fondue dans le paysage ; associé à *crimen*, le crime vernaculaire est une accusation sans fondement. Dans les raccourcis de cette langue lointaine, *vernaculus* est esclave domestique, pitre, oiseau, chien, chienne, cheval ou jument du cru, le tout allant de soi, passant « sous le bonnet ». Ce spectre du vernaculaire latin décrit en fait les mouvements d'un véhiculaire presque domestiqué, fondu dans le paysage, rendu quasi invisible. Et les métamorphoses de ce spectre en font un facteur qui ancre, intègre, situe, engourdit le véhiculaire ; le vernaculaire creuse un espace et une durée pour le véhiculaire. Vernaculaire et véhiculaire sont donc des qualités temporaires, formant entre elles des mouvements de balancier parfois doux, forts ou violents entre lesquels toutes sortes de choses, animaux et êtres humains transitent.

Qui peut voyager ? Qui peut circuler librement et se *vernaculariser* ?

Celles et ceux, comme moi, qui avec un passeport et une CB, sont suffisamment légers. Et il y a celles et ceux qui, fuyant leur pays, quittant leurs proches, se déplacent d'un endroit à un autre, sans ces papiers et sans pouvoir choisir leur destination finale. Le vernaculaire comme facteur de sédentarité et son crime décrit la condition paradoxale qui est faite aux personnes en exil sur lesquelles repose l'accusation *a priori* de ne pas être parties pour des raisons suffisantes et qui doivent alors justifier d'une histoire vraie, d'une adresse, de revenus, de relations pour obtenir l'asile dans un pays de l'Union européenne. Les lois qui leur refusent de s'arrêter quelque part les forcent à la clandestinité, les maintiennent dans l'illégalité, les obligent à se cacher dans des lieux temporaires, pour des durées inconnues et à s'installer dans des vies précaires.

Le *Bureau des dépositions* est « une œuvre performée, immatérielle, processuelle et infinie » réalisée par onze coauteur·rice·s aux statuts administratifs différents, avec ou sans papiers, résidant à Grenoble. C'est une œuvre de collaboration pour laquelle la participation de chacun·e est indissociable de l'œuvre elle-même. C'est aussi

1. Dictionnaire Brunot, t. VIII, p. 787.

2. F. Martin, *Les Mots latins*, Hachette, 1941, p. 291.

3. Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français*, Hachette, [1934], 1984, p. 1661.

une « requête juridique en matière de contentieux du droit d'auteur ». Composée de textes et de paroles qui sont autant de pièces versées au dossier, l'œuvre est une archive vivante décrivant ses propres conditions d'existence comme celles des coauteur·rice·s qui l'animent. Les membres du *Bureau des dépositions* réagissent collectivement à une situation politique concrète par une pratique de l'art qui fait alliance avec le droit afin de parer aux violences produites par les politiques migratoires des États de l'Union européenne. Leur première parade réside dans l'expérience collective d'une pratique artistique, leur parade suivante réside dans un pari juridique, le tout est une promesse qui a déjà de l'effet au sein du *Bureau* et autour.

Sur le plan juridique, cet « exercice de justice spéculative » fait appel à une justice qui spéculé et qui pourrait transmettre à l'art un peu de son pouvoir performatif: « Nous en appelons au pouvoir créateur du juge ». Prenant appui sur la *Plaidoirie pour une jurisprudence. X et Y c/Préfet de...*, une performance écrite par les avocats Sylvia Preuss-Laussinotte et Sébastien Canevet et les artistes Olive Martin et Patrick Bernier, le *Bureau des dépositions* creuse la brèche ouverte par cet outil juridique destiné à s'adapter à telle ou telle personne. Ici, *X et Y* s'appellent Mamadou Djouldé Baldé (éloigné entre mars et avril 2019), Ben Bangoura, Saâ Raphaël Moudekeno, Pathé Diallo, Marie Moreau, Ousmane Kouyaté, Sarah Mekdjian, Mamy Kaba, Aliou Diallo, Aguibou Diallo et Diakité Laye (éloigné entre avril et juin 2019). Ils et elles travaillent ensemble, publient leurs textes, rendent leur parole publique, la portent sur les ondes⁴... À chaque nouvelle manifestation publique du *Bureau des dépositions*, l'œuvre grandit en même temps que ses coauteur·rice·s gagnent en visibilité et peut-être même en légitimité au regard de l'administration.

Bientôt cette œuvre fera l'objet d'une requête auprès du tribunal de grande instance, fondée sur l'hypothèse que l'ensemble des coauteur·rice·s réuni·e·s par cette œuvre de collaboration seront protégé·e·s par le droit d'auteur. Parce que cette œuvre dont la manifestation dépend de la coprésence de ses auteurs définit un ensemble *indivisible* d'auteurs. Wiki nous dit qu'en France, « l'œuvre de collaboration est une œuvre créée par plusieurs personnes physiques, appelées coauteurs ; chaque coauteur peut exploiter indépendamment sa contribution à l'œuvre sous réserve de ne pas nuire à l'œuvre originale ». Ce que Wiki ne dit pas est que ceux et celle qui empêchent un·e des coauteur·rice·s de l'œuvre à la perpétuer, à la cocréer, à la coreprésenter publiquement parce qu'ils et elles l'auraient arrêté·e, enfermé·e, expulsé·e, ceux et celles-là nuisent à l'intégrité de l'œuvre originale, ceux et celles-là ne respectent pas le droit d'auteur. Avec leur premier essai de requête d'abord publié le 11 juin 2019 sous la forme d'une brochure à Grenoble, le *Bureau des dépositions* fait le pari que le droit d'auteur prime sur les lois des États pour la reconnaissance de leur droit d'asile. Quinze jours plus tard, dans la nuit du 29 au 30 juin 2019, Carlotta Rackete faisait du droit maritime le levier pour forcer le passage de son bateau dans le port italien de Lampedusa contre les lois de Matteo Salvini, avec 56 rescapés à bord.

À mon invitation à publier dans cette revue l'essai de « Requête pour atteinte à l'intégrité de l'œuvre » qui suit, le *Bureau des dépositions* répond: « Vernaculaire-véhiculaire, on imagine aussi que l'idée est moins de les opposer que de penser leurs associations, là où un continuum logistique et capitaliste, tout à la fois local et global, crée les conditions d'une exploitation de vies rendues illégales. Nous essayons de partir d'ici et maintenant, de notre égalité fondamentale et de nos codépendances déjà là pour faire circuler de la coopération, une œuvre qui nous lie. » Retour à l'inscription locale de la situation initiale: à Grenoble, onze personnes décident qu'ensemble, elles peuvent ce qu'aucune ne pourrait seule face à une situation violente qu'elles partagent avec d'autres. Depuis cette évidence, leur œuvre commune s'écrit, se décrit et se rend publique en même temps que les personnes qui la composent s'écrivent, se décrivent et se rendent visibles. Au fur et à mesure que cette pratique s'élabore, une forme de codépendance se tisse entre les coauteur·rice·s et avec l'œuvre. Chacun·e est uni·e par une lutte collective au sein de laquelle l'activité artistique est un élément parmi d'autres, mais c'est par l'art que ces formes se partagent. La situation politique initiale qui a déterminé les conditions matérielles de ce travail, demande pour y répondre à ce que le travail engagé existe aussi pour d'autres. En exposant publiquement cette situation, ils et elles en fabriquent de nouvelles représentations et avancent dans le processus politique. Ainsi, c'est en partant d'une problématique politique qu'ils et elles se sont engagé·e·s dans un processus artistique, et c'est depuis la pratique de l'art qu'ils et elles créent des représentations et des formes d'émancipation collectives. À la question de son adresse, avec qui partager cette expérience, ils et elles répondent en substance, avec ceux et celles qui le veulent: « Aujourd'hui, il est nécessaire pour nous de créer un public – un public de ces problèmes, constitué par ces problèmes – pour mener ce que notre avocate appelle notre "stratégie bélier". Nous disons aussi "cheval ou jument de Troie." » Pourvu que leur jument soit assez vélocé pour qu'on l'entende loin parler entre des gens de langues différentes, dans d'autres langues que celles des médias et de l'administration.

4. Le *Bureau des dépositions* est accueilli à Grenoble par le Patio solidaire, le Magasin des horizons, le théâtre Midi/Minuit. En octobre 2019, il a réalisé une émission sur la webradio R22, Plateau du Tout-monde, à Un lieu pour respirer, aux Lilas, que je remercie pour cette rencontre.
<https://r22.fr/antennes/tout-monde/les-plateaux-du-tout-monde/plateau-du-tout-monde-n2-oeuvrer-les-limites-du-droit>

Bureau des dépositions. Exercice de justice spéculative

par les membres du *Bureau des dépositions* : Mamadou Djouldé Baldé, Ben Bangoura, Saâ Raphaël Moudekeno, Pathé Diallo, Marie Moreau, Ousmane Kouyaté, Sarah Mekdjian, Mamy Kaba, Aliou Diallo, Aguibou Diallo, Diakité Laye
Le 6 novembre 2019

Ousmane Kouyaté :

Merci d’être venu·e·s. Merci de nous lire. Nous nous adressons à vous, le public en présence, le public des ondes, le public qui nous lisez, en tant que témoins de cette requête. Nous sommes les coauteur·rice·s de l’œuvre *Bureau des dépositions*, et moi, qui suis devant vous, mon nom est Ousmane Kouyaté. Nous allons, chacune, chacun, nous présenter.

Les personnes présentes se lèvent :

- Mamadou Djouldé Baldé, coauteur du *Bureau des dépositions*,
- Ben Bangoura, coauteur du *Bureau des dépositions*,
- Saâ Raphaël Moudekeno, coauteur du *Bureau des dépositions*,
- Mon nom est Pathé Diallo, coauteur du *Bureau des dépositions*,
- Mon nom est Marie Moreau, coautrice du *Bureau des dépositions*,
- Diakité Laye, coauteur du *Bureau des dépositions*,
- Ousmane Kouyaté, coauteur du *Bureau des dépositions*,
- Sarah Mekdjian, coautrice du *Bureau des dépositions*,
- Mamy Kaba, coauteur du *Bureau des dépositions*,
- Mon nom est Aliou Diallo, coauteur du *Bureau des dépositions*,
- Aguibou Diallo, coauteur du *Bureau des dépositions*,
- une chaise est vide : un silence se produit depuis l’absence qu’indique cette chaise vide.

Mamy Kaba prend la parole :

Nous sommes dans l’obligation de déclarer que l’œuvre *Bureau des dépositions* est en cours de sabotage du fait des politiques migratoires. L’un des coauteur·rice·s n’a pas pu se rendre ici aujourd’hui, en raison de la procédure Dublin, en raison de sa vie rendue clandestine. Parce que ce coauteur est absent contre son gré, parce que *Bureau des dépositions* dépend de la coprésence de ses coauteur·rice·s, ce que vous voyez là, ce que vous entendez là, est une expression sabotée de l’œuvre *Bureau des dépositions*.

Ousmane Kouyaté poursuit :

Ainsi nous formulons une requête en matière de contentieux du droit d’auteur et de la propriété intellectuelle, en matière de liberté fondamentale, la liberté de création artistique. Nous écrivons des lettres de déposition à plusieurs, ces lettres nous permettent de lever les responsabilités des violences que nous subissons et dont nous sommes les témoins vivants. Depuis cette pratique d’écriture à plusieurs, nous nous levons pour dire que ce qui a cours aujourd’hui n’est pas fait en notre nom. C’est depuis le désir et le manque de justice que nous signons à plusieurs cet exercice de justice spéculative. Par « justice spéculative », nous entendons suspendre la justice actuelle, tout en nous appuyant sur le droit existant, la force créatrice de la jurisprudence, le pouvoir créateur des juges.

Sarah Mekdjian se lève et dit :

Ici et maintenant, depuis le droit existant, nous suspendons le cours de la justice actuelle.

Mamy Kaba reprend la parole :

Dans notre dossier de contentieux, nos arguments s'organisent comme suit :

Par le *Bureau des dépositions* qui est une œuvre immatérielle, performative, processuelle, sans finalité et sans fin, nous forçons le droit à reconnaître notre codépendance. Quand un·e coauteur·rice est expulsé·e, maltraité·e, clandestinisé·e, c'est l'œuvre qui est empêchée, c'est son intégrité qui est attaquée, c'est notre liberté de création qui est entravée.

Nous nous exprimons, nous partageons nos idées, nos expériences, nos colères et tout ce que nous avons traversé du fait des politiques migratoires. Nous sommes appelés « migrants » ; la préfecture essaie de nous séparer, de nous disperser, d'expulser certains d'entre nous, de nous atomiser.

Notre dossier de requête analyse les causes du contentieux et en lève les responsabilités.

SOMMAIRE DU DOSSIER DE REQUÊTE

I - Propriétés de l'œuvre immatérielle, performative et processuelle signée en coauctorialité

PJ 1. Propriétés de l'œuvre *Bureau des dépositions*

PJ 2. Preuves du processus en cours de création et de recherche de l'œuvre, temps d'expression de la performance

PJ 3. Contrats des coauteur·rice·s

Annexes: PJ A, B, C

PJ A. L'œuvre *Bureau des dépositions* est immatérielle

– Extrait d'une Convention de l'Unesco

PJ B. L'œuvre *Bureau des dépositions* est un ensemble évolutif et infinissable d'expressions ; elle est aussi le processus créatif, en tant que processus sans fin, ni finalité.

– Citations de textes de Sol LeWitt et de François Deck

PJ C. Lorsqu'un·e ou des coauteur·rice·s sont expulsé·e·s, l'œuvre est empêchée

– Citation d'un texte de Bernard Edelman

II - Il y a atteinte à l'intégrité de l'œuvre, entrave à la liberté de création artistique, par l'expulsion et la maltraitance de ses coauteur·rice·s, dus :

1 - au continuum des politiques intérieures-extérieures, en Europe, en Afrique ; en particulier les relations impérialistes France-Guinée produites par les politiques intérieures et extérieures des deux États (volet 1) ;

PJ 4. Lettre de Mamy Kaba

PJ 5. Lettre de Aguibou Diallo

PJ 6. Lettre de Aliou Diallo

2 - aux conditions du voyage migratoire et de la vie en France ; à la production légale du travail clandestin (volet 2) ;

PJ 7. Lettre de Mamadou Djouldé Baldé

PJ 8. Lettre de Diakité Laye

PJ 9. Lettre de Ousmane Kouyaté

PJ 10. Lettre de Pathé Diallo, suivie par un :

témoignage complémentaire de Mamadou Djouldé Baldé

PJ 11. Lettre de Pathé Diallo

3 - à une justice actuelle injuste, inéquitable, reproductrice de violences et de rejets ; dans ce contexte que signifie rendre justice (volet 3) ?

PJ 12. Lettre de Ousmane Kouyaté

PJ 13. Lettre de Mamadou Djouldé Baldé

PJ 14. Lettre de Aliou Diallo

PJ 15. Lettre d'un·e auteur·rice anonyme, lue par Sarah Mekdjian

PJ 16. Lettre de Mamy Kaba

PJ 17. Lettre de Marie Moreau

DOSSIER DE REQUÊTE

I - Propriétés de l'œuvre immatérielle, performative et processuelle signée en coauctorialité

Saâ Raphaël Moudekeno prend la parole :

Je fais appel à Marie Moreau pour la lecture de la pièce n° 1 du dossier de plainte.

Pièce jointe 1. Propriétés de l'œuvre *Bureau des dépositions*

L'œuvre performative, immatérielle, processuelle, infinie *Bureau des dépositions* est déclarée en cours depuis décembre 2017, et ce pour une durée inconnue et infinie. C'est une œuvre originale. En tant qu'œuvre performative, immatérielle, processuelle, infinie, elle est une arme contre la destruction de nos vies et de nos liens. Elle est une caresse, une offrande faite depuis nos puissances créatrices et transformatrices.

Bureau des dépositions prend aussi forme depuis et dans l'absence de celles et ceux qui n'ont pas pu se rendre ici au *Bureau des dépositions*, notamment :

- Les personnes expulsées malgré elles.
- Les personnes mises sous silence et brimées.
- Les personnes mortes dans les mers, les déserts et les montagnes qui auraient pu nous rejoindre.
- Les personnes dont la légitimité de parole est remise en question faute de cachets et de papiers administratifs.
- Les personnes dissuadées qui n'envisagent même plus la faisabilité d'un voyage.
- Celles et ceux qui sont profanes dans la connaissance des politiques migratoires.
- Celles et ceux qui ont été recalé·e·s de l'autre côté de la barrière par l'Union européenne, qui ne peuvent pas escalader les murs, notamment en raison de Frontex.
- Celles qui sont exploitées, violées, enfermées, tuées parce qu'elles sont des femmes.

Pièce jointe 2. Preuves du processus en cours de création et de recherche de l'œuvre, temps d'expression de la performance

- Publication de la partition *Bureau des dépositions. Angle de transformation des politiques migratoires et des États-nations capitalistes*, Grenoble, Éditions Brouillon général, 2018.
- Résidences au Patio solidaire depuis décembre 2017 et au Magasin des horizons – centre national d'art et de culture depuis février 2019 – aujourd'hui, Grenoble.
- Radio antenne *Bureau des dépositions*, webradio R22, plateau du Tout-monde, depuis juin 2019 – aujourd'hui.
- Performance *Bureau des dépositions. Exercice de justice spéculative*, au théâtre Midi/Minuit 13, 14, 17, 18 juin 2019, Grenoble.
- Publication de la partition *Requête pour atteinte à l'intégrité de : Bureau des dépositions. Exercice de justice spéculative*, Grenoble, Édition Brouillon général, 2019.
- Performance *Bureau des dépositions. Exercice de justice spéculative*, Lussas, village documentaire de Lussas, 25 juin 2019.
- Résidence à Un lieu pour respirer, « Œuvrer les limites du droit », avec Barbara Manzetti, *Bureau des dépositions* et Rester. Étranger, webradio R22, plateau du Tout-monde, Les Lilas, 27, 28, 29 septembre 2019.

- Plateau radio « Œuvrer les limites du droit », avec Barbara Manzetti, *Bureau des dépositions* et Rester. Étranger, webradio R22, plateau du Tout-monde, 28 septembre 2019.
- D’autres performances sont programmées, tandis que le processus de création et de recherche est continu.

Pièce jointe 3. Contrats de coauteur·rice·s

Dans les manifestations récentes de l’œuvre, les coauteur·rice·s sont : Mamadou Djouldé Baldé, Ben Bangoura, Aguibou Diallo, Aliou Diallo, Pathé Diallo, Mamy Kaba, Ousmane Kouyaté, Diakité Laye, Sarah Mekdjian, Marie Moreau, Saâ Raphaël Moudekeno. D’autres coauteur·rice·s peuvent nous rejoindre.

Nous, Mamadou Djouldé Baldé, Pathé Diallo, Aliou Diallo, Mamy Kaba, Saâ Raphaël Moudekeno, Diakité Laye, Ousmane Kouyaté, Ben Bangoura, Sarah Mekdjian, Marie Moreau, nous déclarons coauteur·rice·s – performeur·se·s exclusif·ve·s –, pour une durée indéterminée, de l’œuvre *Bureau des dépositions. Exercice de justice spéculative*, ce qui veut dire qu’aucun·e d’entre nous n’est remplaçable. Nous devons tou·te·s être ensemble pour que l’œuvre puisse exister dans son intégrité.

ANNEXES (PJ A, B, C) :

Pièce jointe A. L’œuvre *Bureau des dépositions. Exercice de justice spéculative* est immatérielle.

Citons :

- Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (Unesco), 2003.

1. Les buts de la présente convention sont :

- (a) la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel ;
- (b) le respect du patrimoine culturel immatériel des communautés, des groupes et des individus concernés ;
- (c) la sensibilisation aux niveaux local, national et international à l’importance du patrimoine culturel immatériel et de son appréciation mutuelle ;
- (d) la coopération et l’assistance internationales.

2. Le « patrimoine culturel immatériel », tel qu’il est défini au paragraphe 1 ci-dessus, se manifeste notamment dans les domaines suivants :

- (a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ;
- (b) les arts du spectacle ;
- (c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;
- (d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l’univers ;
- (e) les savoir-faire liés à l’artisanat traditionnel.

Cette œuvre s’inscrit dans un mouvement de l’art contemporain en cours depuis plusieurs décennies et qui considère que puisque nous avons pu déjà sculpter la terre, le bois, la pierre,

le bronze, les éléments végétaux, puisque nous avons composé avec le sol, l'air, les pigments, les mouvements, le vide et le plein, nous déclarons sculpter et composer ici et maintenant la justice et la vie. Notre œuvre est la sculpture de pratiques sociales. Cette sculpture est immatérielle.

Le *Bureau des dépositions* est une œuvre de l'art et de la recherche pour la vie qui s'oppose à celles et ceux qui tuent et laissent mourir.

Pièce jointe B. L'œuvre *Bureau des dépositions. Exercice de justice spéculative* est une performance ; elle est nourrie par un processus de création et de recherche continu, inscrit dans un champ de l'histoire de l'art qui définit aussi l'œuvre en tant que processus de création.

Citons :

– Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, New York, Art & Language, 1969.

« 27. Le concept d'une œuvre peut impliquer la matière de la pièce ou le processus qui la constitue. »

– François Deck, « Brouillon général (brouillon) », *Ce qui vient*, Rennes, Les Ateliers de Rennes, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

« Le processus de travail est la destination du travail. »

– François Deck, 2004, « Expertises réciproques ». Ce texte, publié par la revue *Third Text* (Vol. 18, Issue 6, décembre 2004), reprend les termes d'une communication donnée à la Tate Modern de Londres, le 25 octobre 2003, dans le cadre du colloque *Collaborative Practice in Contemporary Art*.

« La dématérialisation de l'art n'est, certes, pas une chose nouvelle. L'art conceptuel en avait indiqué le chemin. [...]. L'art peut donc maintenant investir concrètement des espaces qui jusqu'à présent étaient considérés comme placés en dehors de toute légitimité artistique. Les principes d'action, qui pouvaient avoir un caractère d'utopie il y a trente ou quarante ans, par exemple, les attitudes comme formes, le processus, le concept, un art du dispositif et de la situation, etc., peuvent désormais être réinterprétés comme des modes opératoires du réel. [...]. L'expérience de l'art peut constituer un modèle des activités complexes contemporaines : la production d'une intelligibilité est à l'œuvre alors qu'aucune finalité ne peut être prescrite. »

Pièce jointe C. Lorsqu'un·e ou des coauteur·rice·s sont expulsé·e·s, il y a atteinte à l'intégrité de la performance.

Citons :

– Bernard Edelman, *La Propriété littéraire et artistique*, Paris, collection « Que sais-je ? », Presses universitaires de France, 1989, ch. II, § 3.

« La nature du lien qui unit l'auteur à l'œuvre.

Si l'œuvre est un "bien immatériel", et si, mieux encore, elle est analysée comme une production de la personne, il en résulte logiquement que c'est une personne qui s'incarne dans une œuvre et logiquement encore que cette œuvre doit être protégée sur le même mode que la personne

qui lui a donné naissance. En d'autres termes, l'œuvre incarnant l'identité du sujet, n'est donc en quelque sorte, que le sujet lui-même.»

II - Il y a atteinte à l'intégrité de l'œuvre, entrave à la liberté de création artistique, par l'expulsion et la maltraitance de ses coauteur·rice·s, dus :

1 - au continuum des politiques intérieures-extérieures, en Europe, en Afrique ; en particulier les relations impérialistes France-Guinée produites par les politiques intérieures et extérieures des deux États (volet 1) ;

Pièce jointe 4. On appelle Mamy Kaba, pièce 4, volet 1 (extrait de lettre).

À l'attention des compatriotes guinéens, ivoiriens, libériens, français, sierra-léonais, aux ambassades, au Président de la République française, au Ministre des Affaires étrangères de France, au Maire de Grenoble, à la rédaction de Mediapart, à nos ami·e·s,

*Le vendredi 2 mars 2018
Patio, Saint-Martin-d'Hères, France*

Madame, Monsieur,
À l'heure actuelle, les Guinéens se trouvent dépossédés de leurs ressources et nous observons les mêmes cas de figure en Côte d'Ivoire, au Liberia, en Sierra Leone, en France... Sur l'aspect économique, l'exploitation des ressources n'a pas de retombées positives pour les populations voisines et cela engendre des problèmes sociaux. Par exemple les sociétés Rio Tinto et Bellezone, tout au début de leur exploitation dans le site de Simandou – Guinée, n'ont pas respecté les règles et les conditions établies, à savoir la fabrication d'un réseau ferroviaire favorisant la circulation des populations. En effet, les sociétés d'exploitants s'étaient engagées à développer les collectivités locales environnantes des sites mis à leur disposition. De nombreuses révoltes se sont soulevées pour le déguerpissement de ces exploitants et pour l'égalité dans les bénéfices de l'État. Ces problèmes de redistributions populaires et démocratiques font le jeu des violences ethniques et alimentent les cultures traditionnelles conservatrices. Au lieu de faire des traditions une richesse, cela devient des régimes frénétiques totalitaires. Ainsi, les patriarques traditionnalistes confisquent le pouvoir et cela a des répercussions sur la politique. Nous qualifions ces aspects en deux normes : norme nationale et norme extranationale. Les politiques étrangères menées en Guinée, au Sierra Leone, en Côte d'Ivoire, au Liberia sont non favorables aux populations. Dans ces conditions, nous, les peuples, ne pouvons pas recourir à la souveraineté de nos ressources.

Au nom du peuple guinéen, du Patio,
Campus de Saint-Martin-d'Hères, France

Pièce jointe 5. On appelle Aguibou Diallo, pièce 5, volet 1 (extrait de lettre).

Des Européens sont en Amérique, des Américains sont en Asie, des Africains sont en Amérique... On nous dit souvent que le monde est vaste mais parfois il devient trop petit à tel point qu'on se demande comment nous pouvons nous frayer un chemin pour pouvoir nous exprimer et bénéficier de l'une des choses les plus importantes qu'est la liberté. On dit aux Africains

de ne pas migrer, sous prétexte que ce sont là des migrants économiques. On oublie le rôle qu'ont joué nos grands-parents dans le rétablissement de la paix en 1914-1918 et 1939-1945. On oublie que les empires européens ont migré en Afrique pour piller ses ressources et que la situation, du point de vue de l'exportation des matières premières, est sensiblement la même aujourd'hui. Une monnaie est imposée, par exemple à l'Afrique de la CEDEAO qui reprend le périmètre de l'ancienne Afrique-Occidentale française ; une coopération diplomatique s'organise à l'avantage de l'Union européenne et de chefs d'État pourris qui ternissent l'image de l'Afrique. Je suis victime au même titre que toi qui fais la lecture de cette lettre et bien sûr de vous qui écoutez. Je reconnais que beaucoup font leur maximum ici même en France, précisément à Grenoble, des associations... pour changer les choses. J'en suis conscient, mais il y a du travail encore à faire et le plus dur est celui de suivre le continuum historique, géographique de ces politiques, de comprendre les complicités, les responsabilités, de suivre l'argent, de décoloniser nos confort établis, de décoloniser les sentiments de charité, de protection, ou de haine qui ne font que maintenir les rapports historiques établis de part et d'autre de la Méditerranée et des océans.

Pièce jointe 6. On appelle Aliou Diallo, pièce 6, volet 1 (extrait de lettre).

Je ne comprends pas comment on peut être en paix quand on fait les destructions. Il est nécessaire et urgent que nos travailleurs, nos cadres apprennent qu'il n'y a pas de destruction innocente, et qu'il y a beaucoup d'autres façons de vivre, qu'il y a des façons de vivre avec respect. En 2018, en France, des personnes sans domicile sont mortes de froid. Nous avons connu l'esclavage pendant quatre cents ans. La Guinée-Conakry dispose d'importantes ressources minières dont les principales sont la bauxite (un tiers des réserves mondiales), l'or, le diamant (exploité depuis 1936), le fer, le pétrole, l'uranium, les phosphates et le manganèse. En 1958, la Guinée a obtenu son indépendance ; le général de Gaulle refusait par ailleurs que le colonialisme cesse. Le président de la Guinée, Sékou Touré, voulait lutter contre le ralliement de la Guinée indépendante à la France. Depuis la mort de Sékou Touré le 26 mars 1984, la Guinée est toujours portée par la politique française. La pompe aspiratoire française de main-d'œuvre guinéenne se poursuit. Nous voulons la paix, nous n'avons pas choisi de vivre en France dans l'ignorance.

2 - aux conditions du voyage migratoire et de la vie en France ; à la production légale du travail clandestin (volet 2) ;

Pièce jointe 7. On appelle Mamadou Djouldé Baldé, pièce 7, volet 2 (extrait de lettre).

Lettre lue avec un ton de colère. Déter, vénèr.

J'ai souffert, j'ai parcouru, le chemin m'a donné une leçon. Tant de personnes ont pris le désert, la Méditerranée, le Maroc, l'Espagne, la Libye et l'Italie, j'ai survécu et j'ai de la peine pour toutes ces personnes qui ont laissé leur vie en espérant trouver une vie meilleure. Et cependant, l'Europe ce n'est pas le beurre comme le pensent les frères de l'Afrique. Je suis en Europe et j'ai l'impression d'être en enfer terrestre. Le courage, c'est la peur qu'on supporte une minute de plus.

Pièce jointe 8. On appelle Diakité Laye, pièce 8, volet 2 (extrait de lettre).

Il était une fois à bord d'un zodiac une cinquantaine de personnes, dirigé par un capitaine de bord et un boussolier. À 2 heures du matin, départ du convoi en pleine forêt montagneuse vers les bordures de mer pour l'embarquement. À 3 heures du matin, le départ fut lancé, direction l'Europe, sachant qu'il n'y a pas de retour, quels que soient les dangers. Vers 9 heures, un bidon de carburant glisse du zodiac et tombe en mer ; il ne restait que 4 bidons, chacun contenant 25 litres de carburant. À 12 heures, trois étaient déjà vidés, et il n'en restait qu'un. Arrivés sur la zone internationale à 15 heures, le capitaine vide le 4e bidon. Après le moteur a lâché. Le boussolier s'était mis à chercher à rallumer le moteur, oubliant de sécuriser la boussole, du coup elle tombe en mer, plus de boussole. L'orientation se passe maintenant dans le hasard. Plus d'espoir avec un silence absolu, écoutant la voix de la marée. À 21 heures, la voix du bateau de la marine espagnole. Sans eux, cette histoire ne serait égale qu'à la mort. Le gouvernement espagnol, dans le même temps, rend clandestin, tue et laisse mourir. Après quoi, on nous parle de droits de l'homme. Étant donné que ces droits de l'homme ne sont pas pour nous les asilants, surtout ressortissants des pays du continent africain. Où se trouve la justice ? Pour moi, la justice est créée par les faibles pour diriger les plus forts. Quand le fort ne se glorifie jamais d'un bien qui ne lui appartient pas.

Pièce jointe 9. On appelle Ousmane Kouyaté, pièce 9, volet 2. Pièce lue par Ousmane Kouyaté avec Ousmane disparu (extrait de lettre).

J'étais l'aîné de ma famille. Aujourd'hui j'ai 25 ans. J'ai décidé de partir, en espérant trouver du travail. Le 15 janvier 2016 je suis parti. Après la Libye, encore un départ. Il était 3 heures du matin. En pleine mer, une vague de marée renversa notre bateau où nous étions entassés comme du bétail. C'est là que j'ai fini, et avec moi 149 autres personnes. J'ai fini sans que ma mère ne sache où j'ai été enterré, j'ai fini sans que mes sœurs ne sachent où j'ai fini. J'ai crevé comme un lâche, alors que ma mère croit que je reviendrai un jour pour la sortir de la galère. J'ai crevé parce que certains hommes, nations, puissants ont voulu que ce soit ainsi. En voulant éviter tous leurs points de contrôle, j'ai évité la vie. Je reviendrai comme un zombie pour mettre fin à toutes ces indifférences.

Pièce jointe 10. On appelle Pathé Diallo, pièce 10, volet 2 (extrait de lettre).

Lettre adressée aux autorités françaises, à tous ceux qui fabriquent et votent ces mauvaises lois.

Arrivé à la préfecture, l'autorité le plonge dans les problèmes de Dublin, pour le mettre dans d'autres soucis plus graves. Il est convoqué pour les assignations à la police pour mettre la main sur la personne et le renvoyer au pays d'entrée ; une fois à la police pour l'assignation, la personne est arrêtée et menottée, pour être mise dans l'avion et rapatriée dans son pays d'entrée. Italie, Espagne, Grèce. À l'arrivée dans ce pays, tu n'es plus reconnu et la personne est abandonnée dans la nature et est exposée à toutes les intempéries, et sa vie revient à zéro. Et à cause de ça beaucoup deviennent fous.

On appelle Mamadou Djouldé Baldé, pour un témoignage complémentaire.

Pièce jointe 11. On appelle Pathé Diallo, pièce 11, volet 2.

Lettre adressée à l'Union européenne et à ceux qui votent ces mauvaises lois contre les personnes étrangères.

Les États font exprès de ne pas délivrer des papiers à tout le monde pour que d'autres puissent exploiter les sans-papiers dans des conditions difficiles, sur certains chantiers ou dans les sites touristiques de ski en montagne, ou dans les travaux de ménage. Depuis quelques mois à Grenoble, des personnes exploitées et sans-papiers font de la livraison de nourriture sur des vélos. Elles sont mal payées et victimes de Uber et des États qui autorisent que le droit du travail soit réduit à rien. C'est comme si les personnes donnent toute leur énergie pour ne rien avoir. C'est comme dans le domaine de la sécurité. Pour la sécurité c'est 12 voire 15 euros de l'heure pour la nuit. Celui qui te sous-traite va te payer 7 ou 8 euros par heure. Toi tu es sur le terrain dans l'insécurité. C'est parfois mieux que rester toute la journée à ne rien faire. Dans l'attente des papiers, beaucoup deviennent fous. Être exploité devient préférable pour ne pas rester assis, passer toute la journée sans rien faire pendant des années, sans savoir quand le papier viendra. Ce sont les États qui sont responsables, en n'autorisant pas à travailler. C'est un cercle vicieux : pour se régulariser, il faut du travail ; pour avoir du travail, il faut du papier. Créer un syndicat sans-papiers permettrait de réduire le taux de chômage. Nous pourrions chercher du côté de l'exemple des travailleurs sans-papiers aux États-Unis et de leurs luttes syndicales. En Allemagne, le récépissé de la demande d'asile permet de travailler légalement, c'est ce qui permet de développer le pays. Les travailleurs paient des impôts. En France, la clandestinisation des travailleurs permet de réduire le coût du travail, aux bénéfices des patrons et de leurs sous-traitants qui ainsi échappent à l'impôt. Il faut respecter l'homme. C'est l'homme qui fait le papier, pas le papier qui fait l'homme.

3 - à une justice actuelle injuste, inéquitable, reproductrice de violences et de rejets ; dans ce contexte que signifie rendre justice ? (volet 3)

Pièce jointe 12. On appelle Ousmane Kouyate, pièce 12, volet 3 (extrait de lettre).

Un adage dit : « Tu ne peux pas retrouver une aiguille perdue lorsque ton prochain a son pied dessus. » Comme pour dire qu'il est difficile voire impossible de juger les crimes de celui qui les dissimule, qui ne veut pas les voir. Notre cher président Condé est l'une des personnalités qui a commandité des massacres en Guinée, notamment les massacres du peuple du 28 septembre 2009. Il est le colporteur de la haine et de la ségrégation ethnique dans lesquelles a sombré l'État guinéen. Ne voulant pas prendre le risque de ternir son pouvoir, le président Condé préfère taire cette injustice.

Une fois en France, le droit d'asile vise à protéger l'autre des violences et des persécutions subies. Il y a sans doute une substitution de cette fonction protectrice de l'asile par une fonction de répression sociale. Au lieu de rendre justice, les officiers de justice, qui sont des auxiliaires de l'État, sous la tutelle du ministre de l'Intérieur, créent des conditions d'injustice.

Pièce jointe 13. On appelle Mamadou Djouldé Baldé, pièce 13, volet 3.

Comment réclamer justice ?

Est-ce d'une réclamation dont il s'agit ?

Comment rendre justice ?

Rendre ou prendre ?

Comment prendre justice ?

Justice réparatrice ?

Justice punitive ?

Réparer quoi, qui ?

Punir quoi, qui ?

Punir pour réparer ; réparer sans punir ?

Je demande qu'on rende justice, mais pas depuis les institutions qui se prennent pour des dieux sur terre. Rendez à César ce qui est à César. Nous sortons du chaos un jour, le temps nous est compté, la vie est tellement courte, alors à quoi sert le pouvoir, la guerre, l'ambition, puisque seuls mes écrits me délivrent ? Je préfère la justice réparatrice. Pourquoi ? J'aime que ceux qui ont tort reconnaissent qu'ils ont tort et acceptent de vivre avec les victimes.

Pièce jointe 14. On appelle Aliou Diallo, pièce 14, volet 3.

Quelle que soit la durée d'un bout de bois dans l'eau, il ne va jamais se transformer en crocodile. Je déclare ici depuis la vie, la mort, le sang, la peur, les doutes, les heures, les jours, le temps, l'homme, la femme, la rage, le drame, la guerre, la paix. Je demande que la justice soit réparable. Pourquoi ? Parce qu'on ne peut pas éteindre le feu par le feu. C'est dans la guerre qu'on cherche la paix et c'est dans la paix qu'on cherche à la guerre.

Pièce jointe 15. Lettre écrite par un·e auteur·rice anonyme. On appelle Sarah Mekdjian pour sa lecture, pièce 15, volet 3 (extrait de lettre).

Nous avons finalement monté le tribunal de l'injustice et des justices. Bellem avait participé à des tribunaux libres, ou je ne sais plus comment il appelait ça, des sortes d'assemblées populaires. Celles-ci avaient pris pour modèle le Tribunal permanent des peuples qui avait été créé en Algérie du temps de l'Antémonde, en 1975, pour juger des politiques coloniales de l'époque. C'était l'idée d'un tribunal qui jugeait des faits, des actes, des organisations, mais pas des gens. Un tribunal pour déposer plainte et plaider mais sans punir. Je n'en avais jamais entendu parler avant, mais Bellem était enthousiaste : dans le sud de l'Haraka, sur presque toute la côte méditerranéenne, on jugeait, depuis des années, des lois. On jugeait des jugements. On jugeait des choix collectifs passés ou présents qui avaient fait du mal. De nombreux Haraks se pressaient au *Bureau des dépositions* pour formuler des requêtes sur des affaires passées ou présentes, ou futures mises au présent. On jugeait le jugement, on nommait ce qui avait été nocif, on reconnaissait ce qui pouvait être autrement. Et c'était parti pour continuer toujours. On ne prononçait ni peine, ni exclusion, ni mise au ban.

Bellem, membre du Patio solidaire, a participé à des discussions du *Bureau des dépositions* depuis le Patio solidaire où le *Bureau des dépositions* se réunit depuis février 2018. Le Patio solidaire est un collectif et un lieu d'occupation dans des locaux voués à la destruction du campus universitaire grenoblois, anciens locaux d'un laboratoire de recherche de droit.

Pièce jointe 16. Auteur inconnu, on appelle Mamy Kaba pour la lecture de la pièce 16, volet 3.

Où va la colère sans avoir recours à la punition ? Que veut dire condamner l'Union européenne ? C'est l'obliger à payer ? Qui et combien ? Comment rendre justice sans diviser entre bourreaux et victimes ? Comment rendre justice des complicités ? Nos vies pourraient-elles faire jurisprudence ?

Pièce jointe 17. On appelle Marie Moreau, pièce 17, volet 3.

Par l'œuvre *Bureau des dépositions*, nous suspendons la justice actuelle et prenons justice, nous faisons justice. Nous reprenons ce que d'autres ont écrit sur les murs de la ville : « Les femmes n'ont pas eu le droit de vote en allant voter », ce qui confirme la nécessité d'instituer le droit par nos mouvements sociaux qui prennent soin de la vie et des liens, quand d'autres les tuent.

Par justice spéculative, nous entendons une justice possible, qui a lieu dans la doublure existante de cette justice que nous souhaitons juger. En nous réunissant, nous créons aussi une forme de justice transformatrice, au sens d'une justice qui donne à entendre les causes et les conséquences de ces violences, et par là ouvre à de nouveaux possibles.

Notre œuvre est processuelle, en cours de procès. En procès. Chaque manifestation du *Bureau des dépositions* qui s'expose au public nous permet de rebattre les cartes, de remettre en débat, en dissensus nos positions. Cette œuvre est ouverte à de nouvelles autrices et auteurs. Elle n'est pas fictionnelle, elle se prolonge dans une recherche en cours avec une avocate et fera l'objet d'une requête auprès d'un tribunal de grande instance ou d'un tribunal administratif.

Le *Bureau des dépositions* est un espace à saisir, à resusciter, il concerne celles et ceux qui voyagent, qui arrivent, qui partent ou qui restent, celles et ceux qui s'inquiètent de ce que nos régimes politiques dessinent de nos vies. Nous désirons abolir ce que les continuums frontaliers, épais, diffus, logistiques, tout autant spectacularisés que rendus invisibles et omniprésents, produisent comme crimes banalisés. Nous ne sommes pas clandestins, nous résistons à la criminalité des États-nations, des intérêts privés, publics-privés qui organisent ces dispositifs qui tuent, laissent mourir, exploitent, et par nos résistances nous les transformons.

Ce texte est la partition de la performance intitulée *Bureau des dépositions. Exercice de justice spéculative*. La performance est un essai de requête juridique dans le cadre d'un contentieux du droit d'auteur et des libertés fondamentales. Les contentieux portent sur des entraves à la liberté de création artistique des coauteur·rice·s de l'œuvre *Bureau des dépositions. Exercice de justice spéculative*, et sur des atteintes à l'intégrité de l'œuvre.

Pendant la performance, cette partition est remise en jeu, en question, en dialogue, par l'ensemble de ses coauteur·rice·s. Cette partition n'est donc pas l'œuvre.

La performance *Bureau des dépositions. Exercice de justice spéculative* s'inscrit dans un processus continu de création et de recherche, initié en 2017. Ce processus comprend l'écriture et la publication de lettres de dépositions, des émissions de radio, des résidences de création, des séminaires de recherche, la publication d'articles. Toutes ces pratiques visent à multiplier et à mettre en partage des cas, des inquiétudes pour œuvrer les limites du droit, sculpter le manque de justice.

Plusieurs coauteur·rice·s sont sous la menace d'expulsion au moment de l'écriture de ce texte, sont clandestinisé·e·s. Plusieurs coauteur·rice·s ont été expulsé·e·s., éloigné·e·s. du territoire français depuis le début de son processus de création et au moment de plusieurs temps de performance, ce qui a constitué une série d'entraves à notre liberté de création artistique et une série d'atteintes à l'intégrité de l'œuvre et à l'intégrité de nos droits de divulgation de l'œuvre.

Nous en appelons au pouvoir créateur du juge. Nous utilisons le droit d'auteur comme jument de Troie pour attaquer le contentieux lié au droit des étrangers.

Nous nous inspirons – en complicité – de la *Plaidoirie pour une jurisprudence. X et Y c/Préfet de...*, performance écrite par Sylvia Preuss-Laussinotte, Sébastien Canevet, Olive Martin, Patrick Bernier. Nous tentons, à la suite de leur création, de faire jurisprudence. Nous les remercions infiniment.

Nous remercions également :

le Patio solidaire à Grenoble pour la force subversive qu'il crée et offre ;

le Magasin des Horizons à Grenoble pour son soutien ;

le théâtre Midi/Minuit à Grenoble ;

la radio R22 Tout-monde aux Lilas ;

les Éditions du Brouillon général ;

La Criée centre d'art contemporain à Rennes avec sa revue *Lili, la rozell et le marimba*.

b i o g r a p h i e s d e s a u t e u r r i c e s

PAR ORDRE
d'APPARITION

Sophie Kaplan

Je suis une femme blanche de culture chrétienne et d'ascendance juive, plutôt animiste. J'ai grandi dans un milieu d'intellectuels de gauche et dans une banlieue populaire rouge multiculturelle. J'ai vécu en Essonne, à Paris, dans le Sundgau et en Bretagne romantique. Je dirige le centre d'art contemporain La Criée de Rennes depuis septembre 2012.

Mon approche critique et ma pratique curatoriale se développent autour de l'importance accordée aux collaborations; de la place laissée aux récits comme moteurs de la recherche, de la création et de la transmission; de l'intérêt porté au croisement des arts, des disciplines et des savoirs.

Émilie Renard

Émilie Renard, comme l'animal mais je suis une femme, blanche, 43 ans passés, cisgenre, mère, hétérosexuelle pratiquante – pas croyante, non hétéronormée, non binaire normée, avec un fort sentiment de sororité. Sur le plan social, c'est simple: cadre sup travailleuse indépendante/dépendante, je bénéficie en ce moment d'une bourse de recherche de Pôle Emploi versée sous la forme d'une allocation chômage, profitant du système de solidarité français du mieux possible. Dans les faits, je suis curatrice et autrice depuis 2000 et j'ai dirigé un centre d'art, La Galerie, à Noisy-le-Sec de 2012 à 2018. Ma pratique curatoriale a évolué selon ces deux types de fonctions: en tant qu'autrice indépendante, mon axe de recherche prend appui sur le pouvoir de l'art à agir au sein des structures de l'imaginaire, pariant sur la puissance de l'expérience de l'art à transformer perceptions personnelles et représentations collectives. Dans un contexte institutionnel, j'ai cherché à faire du programme artistique du centre d'art un levier pour agir sur les relations esthétiques, sociales et symboliques entre les personnes qui l'animent: artistes, équipes, publics, partenaires. Dans une approche féministe intersectionnelle, je suis attentive aux effets des structures de pouvoir qui opèrent au sein des institutions, distribuant les rôles et scindant les pratiques. Pour dépasser ces clivages, je cherche à relier ce qui est séparé au sein et autour des pratiques de l'art: le personnel et le professionnel, le travail de l'art et son administration, les états majoritaires et les états minoritaires.

John Cornu

Je suis artiste et maître de conférences en arts plastiques à l'université de Rennes 2. Je m'occupe de la programmation artistique de la Galerie Art & Essai¹. Je mène depuis 2006 bon nombre d'entretiens avec des artistes contemporains².

J'aime les arts plastiques avant tout pour leur finalité humaine. J'ai eu la chance de pouvoir apprendre et j'essaie aujourd'hui de rendre la pareille au sein de l'université tout en mettant en place une pratique artistique en acte³. Mes centres d'intérêts sont variés même si certains traits du modernisme ou certaines structures coercitives sociétales m'intéressent tout particulièrement.

1. Dans le cadre de mes activités curatoriales au sein de la Galerie Art & Essai et du label Hypothèse, j'ai collaboré et programmé entre autres : Liam Everett, Estèla Alliaud, Claire Chesnier, Quentin Lefranc, Jean-Luc Moulène, Valentin Carron, Felice Varini, Laurent Tixador, Francis Raynaud, Michel Verjux, Avelina Fuentes, Clément Laigle, Eva Nielsen, Gina Pane, Jérémy Demester, Karina Bisch, Nicolas Chardon, Aurélie Godard, Eva Taulois, Étienne Bossut, Louise Bossut, Ann Veronica Janssens, Mathieu Mercier, Claude Rutault, Armand Morin, Claude Lévêque, François Morellet, etc.

2. Daniel Buren, Cécile Bart, Claude Lévêque, Mathieu Mercier, Michel Verjux, Claude Rutault, Felice Varini, Étienne Bossut, Jean-Luc Moulène, Valentin Carron, Francis Raynaud, Ivan Liovik Ebel, Laurent Tixador, Mohamed Bourouissa, Eva Nielsen, Clément Laigle, Anne-Charlotte Yver, Yann Sérandour, Karina Bisch, Nicolas Chardon, Liam Everett, etc.

3. Dans le cadre de ma pratique personnelle, j'ai exposé au Palais de Tokyo, à la Maison rouge et au CNEAI (Paris), à Mains d'œuvres (Saint-Ouen), au Hub Hug/40mcube (Rennes), au Parvis Centre d'art contemporain (Ibos), aux Trinitaires (Metz), à la BF15 (Lyon), à l'EAC-Espace de l'Art Concret (Mouans-Sartoux), au BBB centre d'art et aux Abattoirs-Frac Midi-Pyrénées (Toulouse), au musée des Beaux-Arts de Rennes et de Calais, chez Attic et Maison Particulière (Bruxelles), au SCVA-Sainsbury Center for Visual Arts (Norwich), au MACRO-Museo di Arte contemporanea di Roma (Rome), à CIRCA (Montréal), à la Chambre Blanche (Québec), chez ZQM et à la Galerie Gilla Lörcher (Berlin) ; dans le cadre de la Lyon Biennale et de la Biennale de Busan (Corée du Sud). J'ai réalisé une commande publique, *Comme un gant*, à Thuin en Belgique en 2015 et je travaille actuellement sur un projet pour un parc à New York.

Katia Kameli

Katia Kameli, née dans le centre, en Auvergne, d'une rencontre incongrue sur un dancefloor. Dans un décor de boule à facettes, Moussa, ouvrier algérien à la coupe afro, a visiblement eu un crush pour Danièle, jeune infirmière berrichonne. Après les années disco-funk, c'est le fiasco system et pour moi le début des années UM entre l'Algérie et la France. Depuis, je me sens particulièrement à l'aise dans les aéroports. Ado, je voulais faire *Fame* à NY, je me suis rabattue sur les beaux-arts de Bourges. Sur le chemin de mon post-diplôme, il y a eu des rencontres importantes Maria et Michelangelo Pistoletto, Pierre Savatier, Eric Duyckaerts, Paul Devautour. Chacun à sa manière m'a donné l'envie de poursuivre et de m'obstiner dans mes champs de recherche, l'entre-deux, le féminisme, le postcolonial... C'est plus tard à New York où je suis partie en résidence que j'ai rencontré les termes de « visual » et « cultural studies ».

Je suis une utopiste, je crois encore que l'art peut modifier les pensées uniformisantes.

Lotte Arndt

Lotte Arndt pense que les identités sont des conversations en cours, structurées socialement, et en transformation permanente. L'assertion « L'homme n'est pas étanche, il est d'une porosité inévitable, sournoise mais inévitable », formulée par Sinzo Anza dans son roman *Généalogie d'une banalité* lui semble – alors qu'au masculin et anthropocentrique – une bonne compagnie pour le contexte de la revue, tout comme celle des interrogations de l'historienne états-unienne Joan Scott sur (l'impossible) « évidence de l'expérience » : outils mobilisés dans l'espoir qu'à travers des échanges et conversations puissent émerger des espaces conceptuels et relationnels susceptibles de favoriser des détours, des pas de côté, des glissements, des zones d'ombre, et des alliances transversales en quête de se soustraire ou de s'opposer aux dispositifs de captation.

Jean-Roch Bouiller :

Jean-Roch Bouiller : homme blanc français, marié à une Canadienne, père de deux enfants, 46 ans, ça va, c'est facile mais il y a un certain nombre d'autres sujets sur lesquels je serais moins affirmatif. Pour ce qui est de mes origines sociales, il me semble qu'il faudrait vous raconter l'histoire de ma famille sur plusieurs générations pour être exact (ou être parvenu au bout d'une longue psychanalyse). Ai grandi en milieu rural à deux pas d'un musée d'arts et traditions populaires dont mon père était le conservateur. Ai voulu devenir conservateur de musée (comme papa) depuis l'âge d'environ 7 ou 8 ans (ce qui est beaucoup trop tôt, tout le monde en conviendra). Ai néanmoins atteint cet objectif grâce au concours de l'Institut national du patrimoine (INP) après des études universitaires en ethnologie (niveau master I) et en histoire de l'art (doctorat). Ce qui continue de me fasciner dans les musées, c'est à la fois cette parenthèse par rapport au monde réel et cette folle prétention d'absorber et de raconter le monde réel ; le flux permanent des visiteurs qui, comme dans une sorte de rituel, viennent se frotter à ce réel-irréel ; l'infinie variété des inventions humaines qu'ils recèlent.

Baptiste Brun

Je m'appelle Baptiste Brun. Je suis né dans les Alpes où j'ai vécu les vingt premières années de ma vie. Mon arrière-grand-tante a été l'objet de grandes collectes du MNATP. Freud m'a dit en rêve que cet épisode du récit familial était une condition de ma participation à ce projet. Je suis devenu citoyen avec mes études, une période presque aussi longue. Mon activité principale est l'enseignement, l'un de mes terrains l'université. J'aime aussi mettre en œuvre des expositions où l'art est en question. Plus sporadique, mon travail performatif me tient à cœur. Stimulé par mes travaux sur ce qui s'apparente à l'art brut mais aussi par les pratiques issues du rock, réalisé seul (*Les Conférences du Docteur Bâton*) ou à plusieurs (*Les Schizomètres de Marco Decorpeliada*), il interroge l'ordre du discours et les principes d'assignation. Je me méfie de celles-ci comme de la peste. La question de l'aliénation mentale comme aliénation sociale me bouleverse.

Jean-Marc Huitorel

Critique d'art, commissaire d'exposition et enseignant, Jean-Marc Huitorel est né en 1953 et vit à Rennes. Depuis la fin des années 1980, il participe, en France et à l'étranger, à de nombreuses manifestations artistiques comme critique d'art, essayiste, commissaire d'exposition, expert et membre d'associations professionnelles. Outre les nombreux artistes avec qui il collabore, ses recherches portent sur la question de la représentation, les dimensions économiques, politiques et plus largement, anthropologiques de l'art. Depuis la fin des années 1990, il travaille sur les liens de l'art et du sport.

Il a débuté son activité de critique d'art au sein de la revue *Sens Large* en 1984-1985. De 1989 à 1991, il a collaboré à *Opus International*, puis à *Attitude* et *02*. Depuis le début des années 1990, il publie régulièrement dans les revues *Art press* et *Critique d'Art* dont il est membre du comité de lecture. Il est l'auteur d'ouvrages monographiques sur les peintres François Dilasser (*La Différence*, 1990, Musée de Brest, 2008) et Gilbert Dupuis (*La Différence*, 1992), Yves Chaudouët (*Actes Sud*, 2003), sur le photographe Yves Trémorin (*Joca Seria*, 1996), Gérard Deschamps (*Éditions du Regard*, 2017), Tal Coat (musée de Pont-Aven, 2019) et d'ouvrages théoriques *Les Règles du jeu. Le peintre et la contrainte* (Frac Basse-Normandie, 1999), *La Beauté du geste. L'art contemporain et le sport* (Éditions du Regard, 2005), *Art et économie* (Éditions Cercle d'art, 2008), *Une forme olympique/Sur l'art, le sport, le jeu* (Espace d'art contemporain HEC, 2017). Il a participé aux ouvrages collectifs *Negro Toi-même* (Isthme éditions, 2005), *Rita Mc Bride* (IAC Villeurbanne, 2002), *Neal Beggs* (Isthme éditions, 2004), *Pascal Rivet* (Isthme éditions, 2004), *Gilles Mahé* (Jean-Michel Place, 2004). Par ailleurs, ses articles et préfaces de catalogues ont porté sur Marcel Dinahet, Marylène Negro, Alain Séchas, Neal Beggs, Étienne Bossut, Bernard Piffaretti, Christelle Familiari, Berdaguer & Péjus, Alain Bernardini, Lara Almarcegui, Nicolas Chardon, Stephen Dean, Yann Sérandour, Benoît Laffiché, Renée Levi, Guillaume Bresson, Régis Perray, Dector & Dupuy, Yves Bélorgey, Les Frères Chapuisat, Jean-Benoît Lallemand, Nicolas Floc'h, etc.

En tant que commissaire d'expositions indépendant, il a été codirecteur artistique du Mai de la Photo à Reims en 1996 et curateur des expositions *Neal Beggs*, *Claire Chevrier*, *Marcel Dinahet* (Atelier/Jean Brolly, Paris, 2006); *Mimetic* (Centre d'art de l'Yonne, 2007); *Étienne Bossut* (abbaye de Quincy, 2007); *Roderick Buchanan* (La Criée, Rennes, 2007); *L'art est un sport de combat* (musée des Beaux-Arts de Calais, 2011, cat.), cocommissaire de *Ulysses, l'autre mer* (Frac Bretagne, 2013).

Il a été membre de comités techniques de plusieurs Fracs : Frac Basse-Normandie (1993-2000), Frac Bourgogne (2000-2005) et du Frac Franche-Comté (depuis 2006-2010) et d'associations (AICA France, membre du bureau de 1997 à 2009). Membre des comités de suivi de La Criée centre d'art contemporain, Rennes (2009-2011), et de la biennale Les Ateliers de Rennes (2006-2010). Depuis 2015, il est président du conseil scientifique des Archives de la critique d'art.

Vincent Victor Jouffe

Vincent Victor Jouffe est né à Dinan en 1968, il vit et travaille à Saint-Méloir-des-Bois, dans les Côtes-d'Armor.

Après des études aux départements de dessin et de gravure aux Beaux-Arts de Paris et à l'université Paris 8, Vincent Victor Jouffe s'installe en 1994 dans une ancienne ferme : La Ville es Bret. À partir de cette situation de retour au pays natal, il entreprend de constituer un corpus de photographies et de films, en parallèle d'une pratique de dessin autonome. *La Promenade de l'Assomption* (1995), constituée de 17 Polaroid qui documentent le hameau de La Ville es Bret, est peut-être cette œuvre programmatique où s'articulent plusieurs paramètres : théorique, historique, social mais également biographique. Ses œuvres peuvent ainsi être lues comme relevant à la fois de formes de récits visuels comme le journal en images ou la chronique sociale, celle d'un monde rural en plein déracinement avec pour exemple le plus diffusé, un ensemble de plus de 800 éléments sur les derniers comices agricoles de son canton, collectés entre 1996 et 2006.

Ses œuvres sont présentes dans plusieurs collections publiques dont le Musée français de la photographie, le Frac Bretagne, le département de peinture de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Engagé depuis 1989 dans des collectifs d'artistes, ayant organisé plusieurs expositions de 1993 à 2011, Vincent Victor Jouffe est un membre fondateur de la Fraap.

Plus d'informations sur le site Internet documents d'artistes Bretagne :
www.ddab.org/jouffe

Seulgi Lee

Seulgi Lee développe une œuvre atypique teintée d'humour - peuplée de monstres, de déesses, de figures anthropomorphes végétales, d'objets à la fois utiles et opaques -, dans laquelle couleurs, gestes, formes et performances inspirés d'une certaine banalité quotidienne et d'une abstraction géométrique poussent à l'ombre d'une inquiétante étrangeté. Son travail formalise une analyse esthétique et conceptuelle de la notion d'outil nourrie des traditions et usages populaires et de l'artisanat. Elle décrit sa pratique sculpturale comme étant utilitaire, disponible, et invariablement liée à la puissance, à la fragilité et à la contingence des corps, prolongeant une réflexion sur l'instabilité des êtres, des objets, des œuvres.

Née à Séoul en 1972, Seulgi Lee a fait ses études à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (1994-2000) et à l'Art Institute de Chicago (1999). Parmi ses expositions personnelles, dernièrement à La Criée pour l'ouverture du cycle *Lili, la rozell et le marimba* (2019), pour le Prix Sindoh pour l'art contemporain, Séoul (2016), *Mimesis Museum*, Paju, Corée (2015), ou encore à la Ferme du Buisson de Noisiel (2009). Elle a bénéficié d'une résidence à L'Appartement 22 à Rabat, Maroc en 2019 (curatrice Claire Staebler). Elle a participé à de nombreuses expositions collectives telles que *Burning Down the House* (Gwangju Biennale, 2014), *Intense Proximité* (La Triennale, Palais de Tokyo, 2012), *Evento* (Biennale de Bordeaux, 2009), *Annual Report* (Gwangju Biennale, 2007). De 2001 à 2003, elle a initié avec Simon Boudvin l'espace d'expérimentation artistique Paris Project Room à Paris. Elle est représentée en France par la galerie Jousse Entreprise et à Séoul par la galerie Hyundai.

Valentin Carron

Né en 1977 à Martigny (Suisse), Valentin Carron y vit et y travaille. Artiste invité pour représenter la Suisse lors de la 55^e Biennale d'art contemporain de Venise en 2013, Valentin Carron incarne un certain renouveau de la scène artistique suisse. Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions personnelles: au Consortium Museum à Dijon (2020), au musée des Beaux-Arts de Rennes et à la Galerie Art & Essai Université Rennes (2018), au Centre d'édition contemporaine, Genève (2016); à la Kunsthalle Bern (2014), au Palais de Tokyo, Paris (2010), à La Conservera Centro de Arte Contemporáneo, Ceuti/Murcia (2009), au Swiss Institute, New York, (2006); avec Mai-Thu Perret à la Chisenhale Gallery, Londres (2006) et au Centre d'art contemporain de Genève (2015); avec Stéphane Dafflon, à Fri Art à Fribourg (2013). Il a également participé à de nombreuses expositions collectives: Haus Konstruktiv, Zurich (2019), au Mudac à Lausanne (2015), au Migros Museum für Gegenwartskunst à Zurich (2013), au Centre d'art contemporain, Geneva (2013), au Kunsthau à Aarau (2012), au Consortium à Dijon (2012), à la Rubell Family Collection à Miami (2012), au Mudac, Lausanne (2015), au CAPC-musée d'art contemporain de Bordeaux (2008), au SculptureCenter à New York (2007).

Trinh T. Minh-ha

Trinh T. Minh-ha est cinéaste, écrivaine, compositrice et professeure de rhétorique et d'études sur le genre et les femmes à l'université de Californie, Berkeley. Son travail comprend de nombreux livres, tels que *Lovecidal. Walking with the Disappeared* (2016), *D-Passage. The Digital Way* (2013), *Elsewhere, Within Here* (2011), *The Digital Film Event* (2005), *Cinema Interval* (1999), *Framer Framed* (1992), *When the Moon Waxes Red* (1991), *Woman, Native Other* (1989); huit longs métrages dont *Forgetting Vietnam* (2015-2016), *Night Passage* (2004), *The Fourth Dimension* (2001), *A Tale of Love* (1996), *Surname Viet Given Name Nam* (1989), qui ont été récompensés dans de nombreuses rétrospectives à travers le monde; plusieurs installations collaboratives d'envergure dont *Old Land New Waters* (2007-2008, 3rd Guangzhou Triennial, Chine 2008), *L'Autre Marche* (musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, 2006-2009), *The Desert Is Watching* (Kyoto Biennial, 2003) et *Nothing but Ways* (Yerba Buena, 1999). Elle a reçu de nombreux prix dont Wild Dreamer Lifetime Achievement Award au Subversive Festival, Zagreb, Croatie, 2014, Lifetime Achievement Award de Women's Caucus for Art, 2012, le Critics Choice Book Award du American Educational Studies Association (AESA) pour le livre *Elsewhere within Here* (2012) et le Trailblazers Award du MIPDoc (International Documentary Film Event) 2006 à Cannes, France.

Le Bureau des dépositions

Le Bureau des dépositions est composé de Mamadou Djouldé Baldé, Ben Bangoura, Saâ Raphaël Moudekeno, Pathé Diallo, Marie Moreau, Ousmane Kouyaté, Sarah Mekdjian, Mamy Kaba, Aliou Diallo, Aguibou Diallo, Diakité Laye.

La performance *Bureau des dépositions. Exercice de justice spéculative* s'inscrit dans un processus continu de création et de recherche, initié en 2017. Ce processus comprend l'écriture et la publication de lettres de dépositions, des émissions de radio, des résidences

de création, des séminaires de recherche, la publication d'articles. Toutes ces pratiques visent à multiplier et à mettre en partage des cas, des inquiétudes pour œuvrer les limites du droit, sculpter le manque de justice.

Plusieurs coauteur.rice.s sont sous la menace d'expulsion au moment de l'écriture de ce texte, sont clandestinisé.e.s. Plusieurs coauteur.rice.s ont été expulsé.e.s, éloigné.e.s du territoire français depuis le début de son processus de création et au moment de plusieurs temps de performance, ce qui a constitué une série d'entraves à notre liberté de création artistique et une série d'atteintes à l'intégrité de l'œuvre et à l'intégrité de nos droits de divulgation de l'œuvre. Nous en appelons au pouvoir créateur du juge. Nous utilisons le droit d'auteur comme *jument de Troie* pour attaquer le contentieux lié au droit des étrangers.

Jocelyn Cottencin

De l'âge de 15 à 20 ans, Jocelyn Cottencin participe au circuit international Windsurfer.

Après un dernier championnat du monde en Afrique du Sud, il suit une double formation en arts et architecture. Il est diplômé de l'École nationale supérieure des arts décoratifs à Paris.

Il travaille sur les questions de forme, d'image, de signe et d'espace à travers des thèmes récurrents tels que la notion de groupe et de communauté. Il utilise pour ses projets l'installation, le film, le graphisme, la typographie, la performance, le livre.

En 2001, il fonde le studio Lieux Communs, plate-forme de travail autour du graphisme, de la typographie et des pratiques éditoriales.

Artiste et graphiste, il traite particulièrement des codes et des langages, des questions d'émission et de réception des images, et plus encore de la capacité d'un projet et d'un travail à ne pas circonscrire un territoire mais à circuler entre différents points. Proche du champ chorégraphique, il conçoit des dispositifs scéniques pour des chorégraphes tels qu'Olivia Grandville, Loïc Touzé, Latifa Laabissi, Alain Michard et collabore particulièrement avec Emmanuelle Huynh ces dernières années. Il a notamment conçu avec elle des installations et des performances. Ses derniers projets sont un film *Faire Feu* présenté à Kanal centre Pompidou Bruxelles en mars 2019 et *Monumental* une œuvre performative pour douze danseurs et danseuses, montrée cette année à Philadelphie, Bruxelles et Paris. En janvier dernier, il a exposé *Échauffement général* au centre chorégraphique de Montpellier – direction Christian Rizzo. Constitué d'un ensemble d'échauffements – écrits commandés à différents chorégraphes et performers. Il vient de réaliser une installation dans le cadre d'un 1% artistique pour l'IUT C de Roubaix, une installation composée de trois films *Chronique d'un automne, les formes du travail*, entre documentaire, fiction et performance.

Jocelyn Cottencin présente régulièrement son travail en France et à l'étranger. Ces dernières années, son travail a notamment été montré au centre Pompidou / Paris, Palais de Tokyo / Paris, centre Pompidou / Malaga, Mana Chicago, Mana Jersey City, Kanal / Bruxelles, Uarts / Philadelphie.

Il intervient comme artiste dans différentes écoles en France et à l'étranger. Il est artiste intervenant dans le cadre du master EXERCE au centre chorégraphique de Montpellier. Il a quatre enfants, un fils et trois filles. Il vit et travaille partout, et aime habiter des espaces où les deux sont possibles.

COLOPHON

Directrice de la publication

Sophie Kaplan

Éditeur-ric-e-s

Lotte Arndt, Baptiste Brun, Jean-Roch Bouiller, John Cornu
Katia Kameli, Émilie Renard

Relectures

Pascale Braud

Traductions anglaises :

Jeremy Harisson pour les textes de Seulgi Lee et de Katia Kameli,
d'Émilie Renard, du Bureau des dépositions, du comité éditorial.
John Tittensor pour les textes de Valentin Carron et de John Cornu,
de Vincent Victor Jouffe et de Jean-Marc Huitorel, de Baptiste Brun.

Traduction française :

Hélène Planquelle pour le texte de Lotte Arndt.

Graphisme

Jocelyn Cottencin, Studio Lieux Communs, Rennes
assisté de Élie Quintard

Typographie

Vandœuvre (2020), BBB Rouge, BBB Bleu, BBB vert (2012),
Wabecq (2009) et Miedinger versus licko (2008):
Jocelyn Cottencin, Studio Lieux Communs, Rennes.
Avant Garde (1970): Herb Lubalin
Arial (1982): Robin Nicholas et Patricia Saunders
Calibri (2004): Lucas de Groot
Clarendon (1845): Robert Besley
Courier (1955) Howard Kettler
Didot (1784-1811): Firmin Didot
Geneva (1982): Susan Kare
Helvetica (1957): Max Miedinger et Eduard Hoffmann
Neue Haas Grotesk (1957): Max Meidinger
Palatino (1948): Hermann Zapf
Times (1931): Stanley Morison

Impression

Service imprimerie de Rennes Métropole.
Tirage 400 exemplaires pour la version française.
Versions numériques disponibles en français et en anglais
sur www.la-creee.org

Remerciements :

Les contributeur-ric-e-s : Lotte Arndt, Jean-Roch Bouiller, Baptiste Brun,
le Bureau des dépositions (Mamadou Djouldé Baldé, Ben Bangoura,
Saâ Raphaël Moudekeno, Pathé Diallo, Marie Moreau, Ousmane Kouyaté,
Sarah Mekdjian, Mamy Kaba, Aliou Diallo, Aguibou Diallo, Diakité Laye),
Valentin Carron, John Cornu, Jean-Marc Huitorel, Vincent Victor Jouffe,
Katia Kameli, Sophie Kaplan, Seulgi Lee, Trinh T. Minh-ha, Émilie Renard
Les ayants droit des ouvrages et photographies de Jacques Tropic
et de Bruno Gérard de la Fondation Paul Duhem.

Sabrina Hinners, Elsa Boyer, les éditions Routledge
et Jean-Paul Bourdier pour la transcription, la relecture
et l'édition du texte de Trinh T. Minh-ha.

Mathilde Vaillant pour la transcription de l'entretien de Jean-Marc Huitorel
et Vincent Victor Jouffe.

L'équipe de La Criée centre d'art contemporain : Catherine Aloche,
Patricia Bagot, Amandine Braud, Carole Brulard, Benoît Mauras,
Norbert Orhant, Marion Sarrazin.

Note au sujet de la forme :

Dans une volonté de respecter les formes originales des contributions
des auteur-ric-e-s, nous, le graphiste et le comité éditorial, avons choisi
d'utiliser dans la revue d'une part, les typographies qu'ils et elles utilisent
pour écrire, d'autre part, leur usage ou non de l'écriture inclusive.

E-mail du graphiste aux éditeur-ric-e-s :

«[...] Le projet graphique de la revue est lié à l'interrogation des formes,
des outils graphiques et visuels présent-e-s à la fois dans les habitudes
des intervenant-e-s et au sein de l'imprimerie qui produit la revue.

Le format déplié de la revue correspond au format maximum
possible sur les presses de l'imprimerie de la ville. L'outil d'impression
habituellement utilisé pour la répétition parfaite d'un document est ici
utilisé pour produire des exemplaires uniques en faisant varier certains
paramètres de réglage machine comme le mouillage. Sur certaines pages
dont la couverture, un aplatissement en ton direct sera altéré de manière aléatoire
en intervenant sur le mouillage ce qui aura pour effets de rendre incertains
la qualité et les contours de l'aplatissement.

L'ensemble de la grille graphique et typographique est développé
dans l'idée de retranscrire une dynamique, le rythme des échanges et
de l'oralité. Le principe est de reprendre les habitudes typographiques
de chacun-e et de travailler la composition des textes en drapeau
avec des retraits/alignements différents pour chaque intervenant-e-s.

La grille varie dans l'organisation des colonnes en fonction
du contexte des discussions. Les discussions dans un espace réel sont
sur un système de double colonne alors que par exemple la conversation
par e-mail de Katia et Seulgi se déploie sur une colonne retranscrivant
la temporalité des questions réponses.

Pour les textes qui ne sont pas des entretiens ou des dialogues,
il y a une dernière variation de grille correspondant plus à des textes
théoriques ou critiques.

La restitution des documents se fait aussi dans l'idée d'être au plus
proche du document original. Pour T. Minh-ha, j'ai repris le format
et la composition du livre, mais en faisant un travail plus précis
sur la composition des textes. L'édition apparaît comme un livre
dans la revue en jouant sur l'idée de facsimilé ou de reprise, *idem* pour
le Bureau des dépositions.

L'identité visuelle du cycle *Lili, la rozell et le mariba* a été faite
à partir d'une sélection de typographies originales, sorte de vernaculaire
de mon propre atelier en fonctionnant par association d'idées et
de formes pour définir une typographie par mot. Dans la signature,
il y a quatre typographies, il y a quatre revues, une typographie est utilisée
par revue pour les titres. La typographie de labeur pour les autres textes
est composée en Miedinger versus Licko caractère créé pour La Criée
en 2008. [...]»

© 2019 tous droits réservés La Criée centre d'art contemporain,
les auteur-ric-e-s, les artistes, © adagp, Paris, 2019,
pour les artistes membres

La Criée centre d'art contemporain est un équipement culturel
de la ville de Rennes qui reçoit le soutien du ministère de la Culture – Drac
Bretagne, du conseil régional de Bretagne et du conseil départemental
d'Ille-et-Vilaine.

En 2018, La Criée a reçu le label « centre d'art contemporain d'intérêt
national » du ministère de la Culture.

Achevé d'imprimer en janvier 2020.

Publié par
La Criée centre d'art contemporain, Rennes

LA CRIÉE
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
RENNES - F



En couverture : Valentin Carron *Archaique Fade Cercle*, 2011, bronze, laque noire, 6 x 10,5 x 8 cm
© Valentin Carron Photo: Stefan Altenburger Photography,
Zurich Courtesy the artist and Galerie Eva Presenhuber, Zurich / New York

2^e et 3^e de couverture : A. Ain Bouchrik chez Lakhal, le 31 octobre 2018, photo Seulgi Lee
(avec le soutien de l'Appartement 22, Rabat- Maroc)

Le cycle *Lili, la rozell et le marimba* qui se déploie à La Criée centre d'art contemporain, de septembre 2019 à août 2021, à travers des expositions, des événements et des recherches, interroge les liens entre l'art contemporain et les pratiques et savoirs vernaculaires. Composé principalement de conversations, ce premier numéro de la revue qui accompagne le cycle suit les cheminements de pensées qui s'énoncent en même temps qu'elles se partagent et pour lesquelles la circulation de la parole est primordiale.

Les cultures vernaculaires s'expriment au sein de communautés, suivant leurs usages, à la différence des formes véhiculaires qui se diffusent uniformément, hors-sol. Ce versant vernaculaire de l'art définirait alors des pratiques pour lesquelles le contexte serait déterminant. Alors que l'échelle planétaire semble être devenue trop étroite, alors qu'une pensée universaliste a montré les limites de sa prétendue neutralité, de multiples contre-cultures vernaculaires émergent aujourd'hui, manifestant par là la volonté de ceux et celles qui les animent de s'ajuster à des unités précises, de s'inscrire dans des lieux excentrés, de parler les langues d'un territoire.

Les formes d'un nouveau vernaculaire se manifestent comme un vecteur d'ancrage, d'intégration, voire de ralentissement. Alors que se creusent des écarts entre des expressions situées et une culture hégémonique en libre circulation, des liens souterrains connectent ces localités à d'autres, partout dans le monde. Ces tensions entre vernaculaire et véhiculaire structurent nos imaginaires collectifs, que nous soyons convaincus de l'autonomie de l'art ou bien de sa capacité à inventer des formes alternatives.

Prix 15 euros

ISBN 978 - 2 - 906890 - 33 - 6



LA CRIÉE
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
RENNES - F