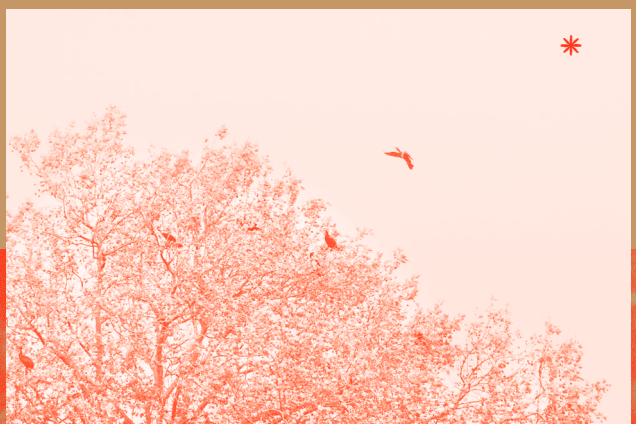
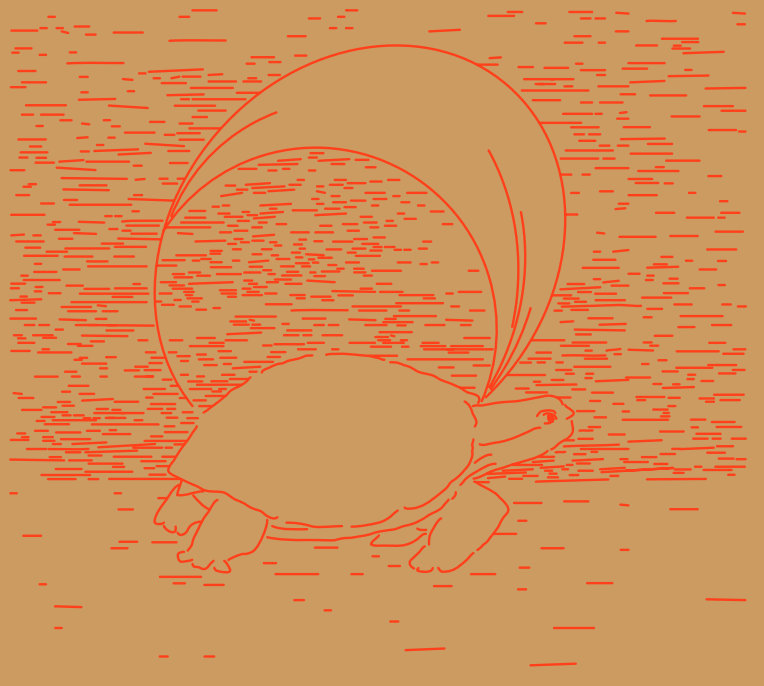
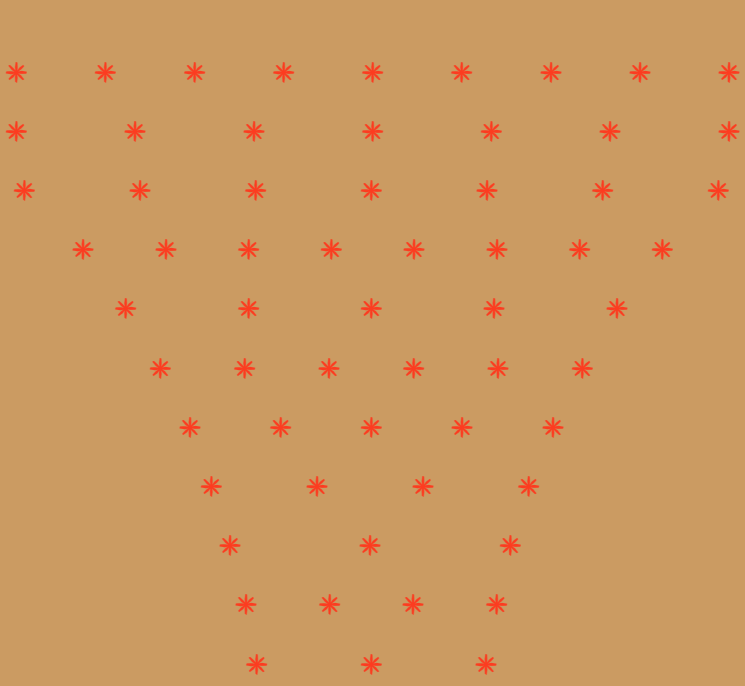
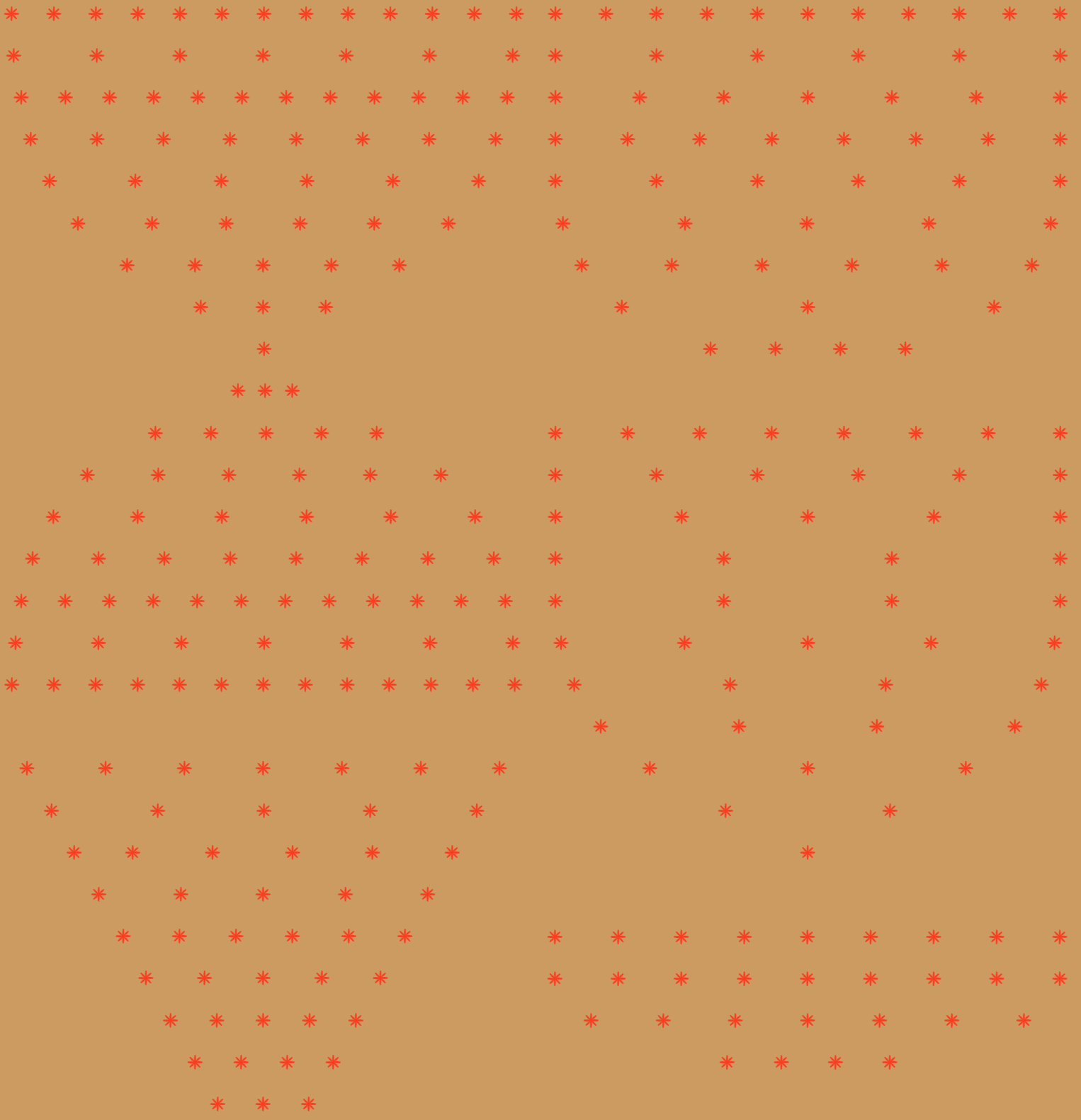


*
* *FESTINA LENTE*
*
* (HÂTE-TOI
*
* *LENTEMENT*) *
* La Criée
* centre d'art contemporain

revue N°1





FESTINA LENTE
(HÂTE-TOI
LENTEMENT)

La Criée
centre d'art contemporain

revue N° 1

ÉDITORIAL * * * 7
«CHE FARE?» * QUE FAIRE? *
* *

NAVIGUER * * 10
EN OISEAU * * * * * 46
* * * * * 60
CAROLINE CIESLIK

ROUVOIRS * 17
DE LA * *
* * * * *
* DISTRACTION *
* * * * *
JEAN-CHRISTOPHE BAILLY
* * * * *

LA PIERRE 19
AUX LOUPS
MATTHIEU GOUNELLE
* * *
* * *
* * *

LÉA MULLER: 22
L'ART ET LA FORÊT CONFONDUS
* * * * *
* * * * *
SOPHIE KAPLAN

SOMMIER DE LA CHALOUZAIS 23
CHAPITRE 1
* * * * *
* * * * *
LÉA MULLER

IL Y A URGENGE, 36
* * * * *
* PRENONS LE TEMPS
ALIOCHA IMHOFF
et KANTUTA QUIRÓS

POURQUOI SE PRESSER?
OU COMMENT METTRE
LES PROJETARIENS
À BONNE ALLURE 42

KUBA SZREDER

TIME BLINDNESS ** 54
LE SON CONTINU
COMME MESURE
DU TEMPS

CATHERINE GUESDE **

L'HISTOIRE DES CHOSES 58
GEORGE KUBLER

traduction de Jean-Philippe Antoine

WHAT'S LEFT 66
AND WHO HAS LEFT *
CE QUI RESTE
** ET CEUX QUI PARTENT **
*

TÉO BETIN
et EURIDICE ZAITUNA KALA

UNE CALORIE 75
PAR MINUTE DE PLEURS

* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *

EUGÉNIE ZÉLY

BIOGRAPHIES 81

ÉDITORIAL

«*CHE FARE*¹?» * *QUE FAIRE?* *

* *

1. Le titre de cet éditorial reprend la célèbre œuvre phrase (1969) de Mario Merz, elle-même écho du titre d'un livre (1912) de Lénine. Au-delà de son ancrage politique, rapportée au monde de l'art, elle interroge le rôle de l'artiste dans la société : «[...] doit-il continuer à produire des objets, et de quelle nature? Qu'est-ce que la création artistique?» (Source: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/RHaj9Zv>) 2. Nous déclinons ici une question adressée par Nastassja Martin à sa discipline : «Comment l'anthropologie doit-elle aborder le changement climatique qui affecte directement ses sujets d'études?» (*À l'est des rêves*, Les Empêcheurs de penser en rond, 2022, p. 218).

Alors que semble s'accélérer jusqu'au vertige la succession des crises – écologique, mais aussi postcoloniale, sociétale, des représentations, etc. –, pour beaucoup d'entre nous il n'est plus possible de rester passifs face à l'effondrement qui vient. Il n'est plus possible de se contenter d'observer, de constater et de trembler.

La succession des crises va par ailleurs de pair avec une accélération des rythmes sociétaux et individuels, auxquels nous sommes soumis et devons nous ajuster en continu.

Dans ce contexte, et face à l'érosion des futurs, nombre d'artistes, acteurs, actrices, penseurs et penseuses des mondes de l'art réfléchissent à des formes d'adaptations, d'alternatives et de résistances. Les contributeurs et contributrices de la présente revue en font partie.

Car c'est bien à de nouvelles façons de penser et de faire l'art que nous engage notre époque. Et de nous demander :

Comment l'art doit-il aborder le changement climatique qui affecte directement ses conditions d'apparition et de diffusion²?

Quelles circulations et constructions durables, en relations et à l'écoute de la régénération et du temps long qui fondent le vivant, peuvent s'inventer, qui battent en harmonie avec l'ensemble des sociétés humaines et non humaines? Quels voisinages? Quelles alliances?

Comment et quoi créer dans un monde abîmé aux futurs incertains ?

La puissance d’agir de l’art peut-elle aider à repenser et à transformer le monde ?

Pour aborder ces questions, La Criée centre d’art contemporain a choisi de développer pendant deux ans un cycle d’expositions, de résidences et de recherches auquel elle a donné pour titre un adage latin bien connu : *Festina lente*, qui se traduit en français par *Hâte-toi lentement*.

Festina lente.

Hâte-toi lentement.

Cet oxymore nous semble pertinent pour réfléchir l’agentivité de l’art depuis notre présent pétri d’injonctions contradictoires.

Il témoigne de notre conscience aiguë de l’urgence qu’il y a à (ré)inventer des usages durables du monde – *Festina*. Il affirme également notre conviction que, pour avancer sur le chemin de la *vie bonne*, il faut prendre le temps, il faut ralentir – *lente*.

Cet appel au ralentissement se dresse contre l’accélération productiviste et extractiviste qui caractérise la majorité des sociétés et économies actuelles³ ; il ne concerne pas la liberté de marcher à grands pas, encore et encore, pour tout attraper, humer, observer, savourer, pour saisir la beauté de la complexité du monde. Quant à la lenteur que nous appelons de nos vœux, c’est celle du jour qui se lève, de la nuit qui tombe, des saisons qui passent les unes après les autres, des lunes noires,

4. Les contributions de Caroline Cieslik et Léa Muller, les textes de Matthieu Gounelle, Jean-Christophe Bailly et Eugénie Zély évoquent cette nécessité de la lenteur.
 5. Marielle Macé développe cette hypothèse à propos de la poésie dans *Nos cabanes* : « [...] la poésie offre des points d'appui pour penser ce parlement élargi dont nous avons besoin » ou encore, un peu plus loin, « C'est la folie raisonnable du poème, sa force de vérité écopolitique » (Verdier, coll. « La petite jaune » 2019, p.101).
 6. Dont l'exposition *Molusma* faisait partie.
 7. Philippe Descola et Alessandro Pignocchi, *Ethnographies des mondes à venir*, Seuil, 2022, p.142.

des solstices et des équinoxes, de la sève qui coule à nouveau au printemps. C'est celle de l'affût. Celle de la formation des roches. Celle de la distraction⁴.

Festina lente reflète notre souhait de nous placer à la fois sur le plan politique, sur le plan poétique et à l'endroit de leur rencontre.

L'adage, attribué à l'empereur Auguste, repris entre autres par les Médicis, s'inscrit dans un « glorieux » héritage et a partie liée avec le pouvoir. Que signifie s'en saisir aujourd'hui ?

Festina lente est par ailleurs porteur d'une poétique et d'un imaginaire.

Assemblés, les deux mots qui le composent sonnent comme la promesse d'une fête lente. Une dernière danse, jouée par un électrophone tournant au ralenti dans le gris de la première aube. À la fois une fin et un commencement. Nous poursuivrons donc l'hypothèse qu'il y a là, dans cette puissance de transformation et d'évocation de l'art, des pistes pour penser et construire concrètement un futur soutenable⁵.

Pour parler depuis notre lieu d'émission et en repartir, La Criée centre d'art contemporain s'est régulièrement fait l'écho des crises du xxi^e siècle. En 2015, les journées d'études imaginées par l'artiste Yves Chaudouët, qui répondaient au titre programmatique de *L'Art racine*, invitaient artistes, chercheurs et chercheuses en sciences et en humanités à penser l'art et la société en symbiose avec les lichens, les araignées, les fougères et les montagnes.

En 2021, au sortir de l'œil de la pandémie, l'exposition *Molusma* d'Elvia Teotski a accueilli des insectes dans des arches de terre posées sur le sol du centre d'art, dans une tentative de relier l'art et ses usagers au reste du vivant. Plus largement, le cycle *Lili, la rozell et le marimba*⁶ (2019-2022) interrogeait les liens entre art contemporain et pratiques

et savoirs vernaculaires. Ce faisant il a cherché à voir comment le versant vernaculaire de l'art contemporain était inscrit dans des pratiques pour lesquelles le contexte est déterminant et a observé la façon dont ce renouveau vernaculaire se manifestait comme un vecteur d'ancrage, d'intégration, d'alliances renouvelées, voire de ralentissement, tout en connectant entre eux des localités, des milieux et des pratiques à d'autres, partout dans le monde.

Ces chemins sur lesquels le centre d'art a déjà marché, nous souhaitons les poursuivre plus avant au sein de la présente revue, en accompagnant des artistes, des pensées, des pratiques qui inventent des mondes à venir que l'on aimerait « multiples, chatoyants, et universellement relatifs⁷ ».

Euridice Zaituna Kala, Sophie Kaplan,
 Léa Muller, Kantuta Quirós,
 Evariste Richer, Gilles A. Tiberghien

*NAVIGUER * **
EN OISEAU

10

* * * * *

CAROLINE CIESLIK





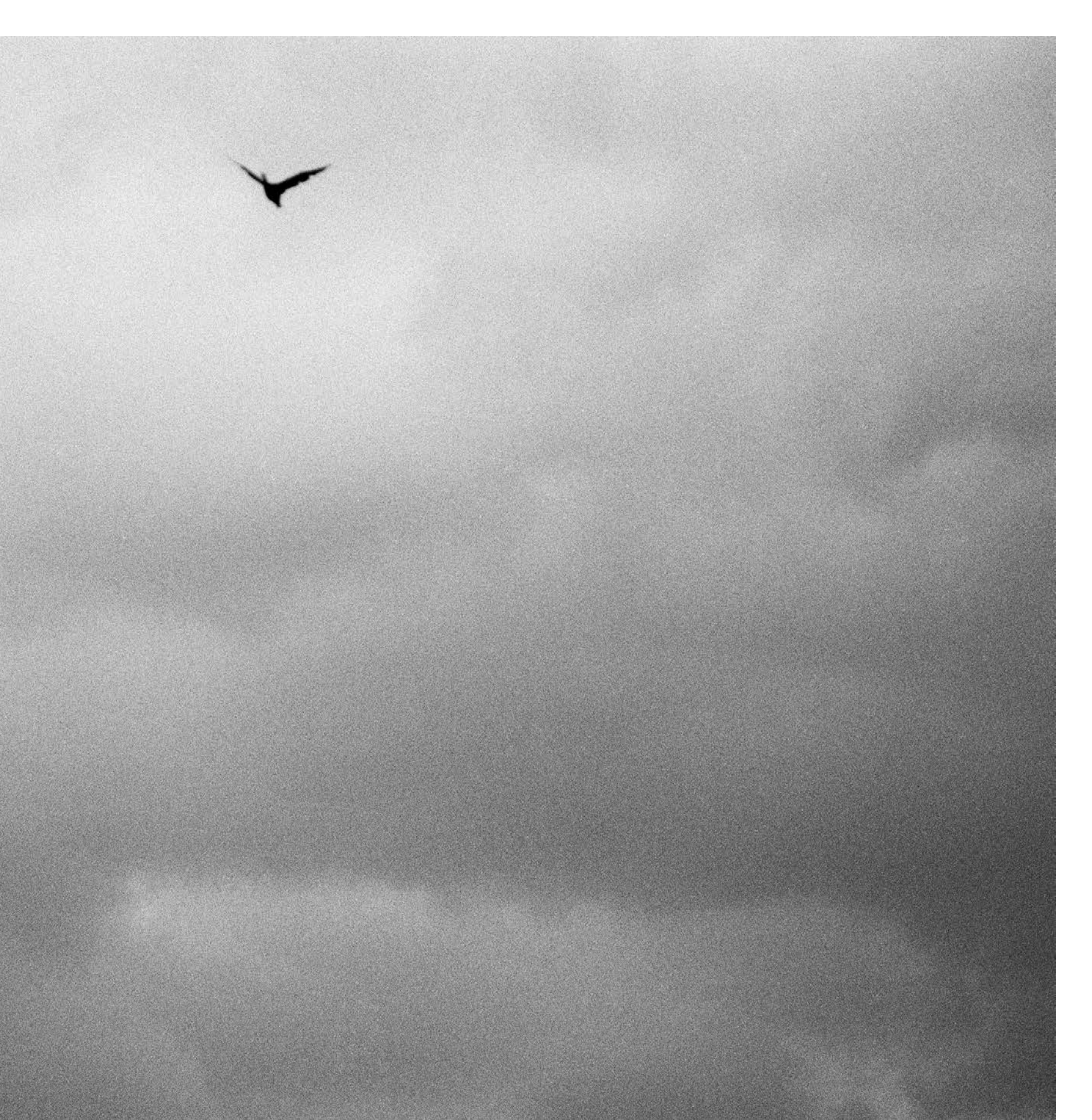
L'hiver, des milliers de Grands Cormorans migrent en France le long des cours d'eau, des zones humides, y compris en ville. Le contraste est saisissant entre la forme archaïque de ces grands oiseaux noirs de près de 60 millions d'années et l'hypermodernité des paysages urbains.



*Leur beauté est ambiguë, de même que leur surnom, corbeaux de mer. Ils sont pour certains une image de la mort.
Pourtant, ils nous survivront peut-être. L'espèce est protégée et leur nombre a augmenté ces dernières décennies.*









*

*

*

*

*

*

*

On sait que l'interruption récurrente des rêves nocturnes, rendue possible depuis la découverte des phases de sommeil au cours desquelles les processus oniriques sont les plus actifs, conduit à assez brève échéance à de graves déséquilibres psychiques. Ainsi, il est avéré que les écarts de sens que les rêves rendent visibles, non seulement se comportent comme des énigmes ouvertes à l'interprétation mais jouent également un rôle régulateur.

Délivrée des finalités et de la tension du projet, la pensée se met à errer, mais dans cette errance elle reconstitue ses forces. Or, l'état de veille propose quantité de moments que l'on peut apparenter à cette fonction : non pas constamment mais lors de ce qu'il faudrait appeler, en relation avec ce qui répartit le sommeil en phases distinctes, des phases de *veille paradoxale* – l'attention se relâche, la pensée part sur des routes qu'elle s'invente. Rêverie, évasion, pensivité, c'est par ces mots que l'on désigne ces états. Passagers ou durables selon les jours, les circonstances et les tempéraments, ils relèvent tous d'une attitude générique qui est celle de la *distraction*.

Être distrait, c'est s'être retiré de la forme d'attention requise par les comportements sociaux. De la conversation où l'on cesse d'écouter ce qui nous est dit, au cours ou à la conférence que l'on n'écoute plus, du spectacle où l'on s'ennuie à celui qu'au contraire on contemple, par exemple au cours d'un voyage en train, innombrables sont les cas de figure de cette dérive en droit infinie mais en fait composée de séquences allant de la glissade prolongée au simple étourdissement. Mais alors même qu'en règle générale la faculté de rêver la nuit n'est ni interdite ni systématiquement interrompue, la distraction est régulièrement combattue, au moins dès lors qu'interviennent les normes et les critères du monde du travail qui sont devenus, comme on le sait, absolument dominants. Cette volonté d'éliminer le temps rêveur a une histoire, que l'on peut faire au moins remonter à l'apparition de l'*otium*, qui nomme dans

BOUVOIRS
DE LA *
* *DISTRACTION* *

1. Ce texte est la version transformée d'une intervention écrite en 2021 pour le site internet du Jeu de Paume.

le monde romain ce temps retiré au temps socialement utile, même si l'on peut aller beaucoup plus loin en arrière pour rencontrer la question du temps consacré au travail – il est d'ailleurs symptomatique que les formes de vie antérieures aux mécanismes de l'accumulation, telles que l'anthropologie critique les restitue, jouent aujourd'hui un rôle de premier plan dans le débat qui porte sur les enjeux de civilisation. Ce n'est pas un hasard si l'idée d'un monde entièrement différent, non régi par le travail et par les attentes d'un calendrier tendu, survient au moment même où l'accélération continue des derniers siècles et celle, encore augmentée, des dernières décennies, confine à l'affolement.

Alors que les logiques de contrôle mises en place semblent elles-mêmes hors de contrôle, le *burning out* devient le signe d'une époque ayant détruit ses réserves de temps distrait. Avec ce qui provoque une telle combustion, nous sommes en effet au-delà de la simple guerre à l'oisiveté telle qu'elle a été entretenue par le taylorisme et les enquêtes ergonomiques commanditées par le capitalisme : ce n'est plus seulement la possibilité de lever par instants la tête qui est mise en cause, c'est la totalité du processus vivant qui est laminée par les exigences de production et de reproduction. Dans cet univers impitoyable, la distraction est non seulement interdite, mais rendue impossible. Tout est sacrifié au rendement, à la performance et aux vitesses qu'ils commandent. La lenteur, vue de là, semble un paradis perdu.

Ici, il faut faire la part des choses entre « se distraire » et « être distrait ». Se distraire, c'est occuper de manière conforme les plages de temps consenties par la société du rendement – être distrait, c'est sortir, fût-ce momentanément, de la régulation constante des schémas comportementaux. D'un côté il y a le loisir et son économie, de l'autre il y a l'évasion, la sortie. Distraire la distraction du loisir pour l'appropriier entièrement à son potentiel libérateur, réaliser les conditions d'un ralentissement généralisé, tels pourraient être les axes d'un programme politique pour les temps qui viennent, et il est à souligner qu'il se situerait comme tel dans le prolongement de tout ce qui fut rêvé contre le travail aliéné depuis qu'il a été défini, avec une très grande précision, par Marx.

Ce potentiel de libération du ralenti, il faudrait savoir le repérer et pouvoir le recueillir dans ses innombrables et parfois infimes éclosions. Discrètes, furtives, solitaires, ces éclosions ne constituent pas forcément en tant que telles des actes militants. Mais sur les bords de la vie active et productive, elles agissent malgré tout, à la façon d'une réserve de temps qui à la fois se dilapide et se tient prête, et si l'on était capable d'en recueillir l'énergie, on verrait vite qu'elle est fabuleuse. Il semble bien que les pratiques artistiques agissent comme un détournement de cette force : la distraction, par la façon dont elle surgit, vient forcément au-devant de ce qui se cherche. Mais elle doit rester libre et flottante et s'il est certain qu'à travers elle c'est une autre attention qui vient, une attention plus fine, émancipée, rien ne serait plus triste que de la transformer en une sorte d'assistante prête à épauler les opérations de l'art ou de la pensée.

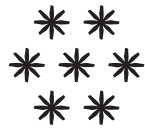
Elle ne peut être que vagabonde et si elle ne l'est pas, elle périt.

En termes de cinéma, de montage, imaginons une longue séquence et puis soudain un plan qui l'interrompt – un plan venu d'ailleurs ou qui regarde ailleurs, un plan qui, par rapport à la tenue et au suivi du récit, agit, même sans ralenti effectif, comme une évasion dans la lenteur. Les films qui n'ont pas en eux de tels plans sont des films dans lesquels le cinéma ne parvient pas à s'ouvrir. Ces plans (tels qu'on les voit, par exemple, rythmer *La Rivière*, le très beau film récent de Dominique Marchais) sont les allégories de la distraction.

On peut imaginer aussi un panoramique qui ne serait que cela, un regard distrait porté sur le monde et dont on découvrirait soudain qu'en lui toute la tension du vivant est venue palpiter dans la souveraine lenteur de son déploiement.¹

LA PIERRE AUX LOUPS

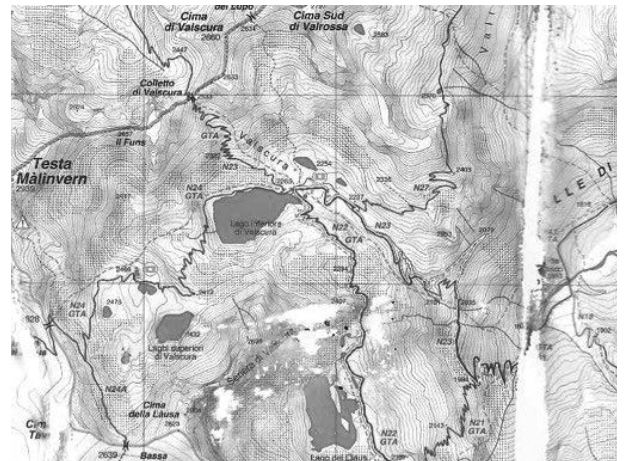
MATTHIEU GOUNELLE



« [...] ASSIEDS-TOI PLUS PRÈS
SUR LA PIERRE À LAQUELLE
LA MEUTE DES LOUPS
S'EST FROTTÉE.
VOIS CE QUI RESTE
DE LEUR FAIM¹ ... »

1. Georges Sféris, *La Pierre aux loups*. Traduction de Gilles Ortlieb, in Georges Sféris, *Journées. 1925-1944*, Gouville-sur-Mer, Le Bruit du temps, 2021.

i
Lago del Claus et Lago inferiore del Valscura,
carte au 25 000^e Vale Gesso, Fraternali editore



Des loups je ne sais pas grand-chose sinon qu'ils ont cette façon très particulière de se déplacer, évoquant la lenteur – alors même qu'ils ne traînent pas en chemin, se hâtant vers leurs proies, pleins d'appétit et d'impatience parce que la faim les ronge, parce que l'hiver a été rude et que leur pelage éprouvé par les grands froids réclame des vitamines et le soleil d'un nouveau jour.

Je le sais car je les ai vus. Un matin d'été en Italie au troisième jour d'une marche entre Larche et Menton. Enfin délesté de mon sac à dos, j'avais planté ma tente sur la berge du lac de Claus, à 2 350 mètres d'altitude *{fig. i}*. Il pleuvait fort, et j'occupais ma soirée à lire les aventures de Don Quichotte qui

m'accompagneraient jusqu'au terme de mon périple. C'est donc au sortir d'une longue nuit peuplée de princesses enchantées, d'auberges hantées et de chevaliers errants, qu'une fois le ciel lavé de ses nuages et le soleil levé, j'ai vu deux loups.

Ils avançaient sur l'autre rive et je n'aurais su dire s'ils marchaient ou couraient, s'ils se pressaient ou prenaient leur temps car c'étaient des loups et qui sait ce que peuvent bien vouloir des loups. Il me semblait tout de même qu'ils se hâtaient, que leur allure indiquait une forme d'impatience et de détermination. Mais, dans le même temps qu'ils se hâtaient, ils dégageaient une impression de lenteur qui tenait, me semble-t-il, à cette façon toute



particulière d'avancer, feutrée et imperceptible, qui les distingue de leurs lointains cousins les chiens qui toujours hésitent, un instant se précipitent, font demi-tour et puis renoncent.

On ne peut cependant exclure que la lenteur des deux loups soit le produit de mon imagination, ou une feinte qui viserait à m'hypnotiser, à faire que je ne puisse, ce matin-là, rien envisager d'autre que de les considérer, les admirer et méditer sur le paradoxe de leur mouvement plutôt que de les chasser ou de les fuir comme j'aurais pu le faire si je n'avais pas été particulièrement sensible à ce qui dans l'allure de notre marche intrigue.

Que ces deux loups fussent capables de dissimulation et appartenissent à la caste des philosophes est attesté par leur nombre même. En effet, les ordres monastiques, puis les Jésuites, ont imposé il y a longtemps déjà que nul d'entre leurs fidèles se déplaçât en duo. Cette injonction, « *numquam duo, semper tres* », garantissait en toute circonstance le contrôle de l'institution ecclésiastique, prévenant toute dissidence, mais aussi empêchant la grâce du compagnonnage qui permit à Dante de parcourir l'enfer conduit par Virgile ou à Platon de guider Aristote dans les arcanes des Idées.

Ce matin d'été, j'ai donc rencontré deux loups qui, dédaignant la règle collective, ont échappé à la meute et au territoire dont on ne peut douter qu'ils ne sont rien d'autre qu'un ordre qui s'impose à eux et les contraint. On ne peut d'ailleurs exclure que la lenteur que ces deux animaux professaient fût permise par cette liberté qu'ils avaient prise (en quittant la meute) et dont je ne saurai jamais si elle était temporaire ou définitive. Je la crois pérenne et persiste dans mon premier sentiment : ils progressaient aussi lentement que rapidement, et leur lenteur me semblait gracieuse.

Ravi qu'ils fussent deux plutôt qu'une meute, persuadé qu'ils avaient renoncé à tout territoire et qu'ils marchaient en quelque sorte pour leur propre compte vers un inconnu désiré et un rêve partagé, je les suivis

du regard jusqu'à ce qu'ils disparussent en silence, se confondant avec la lumière du jour, les éboulis des montagnes et les éblouissements du lac. Me laissant seul face aux pierres de l'autre rive sur lesquelles, dans leur mouvement fantomatique et décidé, ils avaient pu avoir abandonné quelques poils soyeux comme leur pelage argenté, et vers lesquelles je me dirigeais dans la lumière dorée du matin *{fig. ii}*.

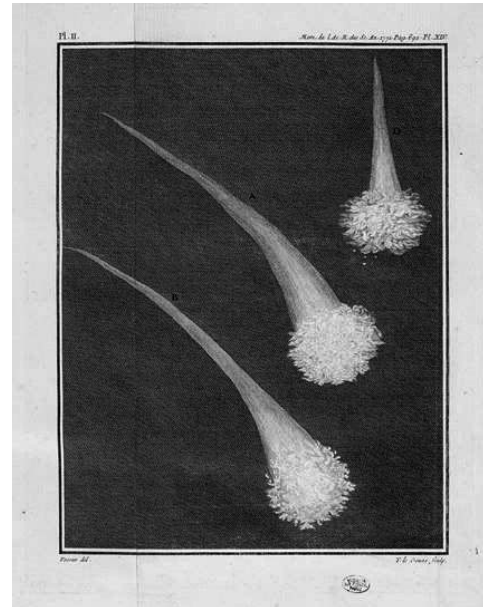
Sur les pierres je ne trouvais rien sinon la trace du poème consigné par Georges Sféris dans son journal à la date du 31 août 1935, après un voyage dans le Pélion où, comme moi presque cent ans plus tard, il n'était pas parvenu à apercevoir des centaures, probablement dissimulés au plus profond des forêts de châtaigniers pour échapper à l'emprise de la modernité. Quant aux loups que les centaures chassent, il ne dit pas les avoir vus, mais le poète ne perd pas de vue qu'ils ont faim, toujours faim.

L'homme aussi a faim. Et s'il se hâte c'est parce qu'il a faim, que cette faim est ancienne, et qu'elle concerne encore une grande part de l'humanité. On peut vouloir le corriger de sa précipitation, de son avidité et l'encourager à prendre son temps, mais on ne peut lui retirer sa faim. Il est d'ailleurs regrettable que l'expression « *Festina lente* » dont il s'agit ici soit le plus souvent entendue comme une invitation à corriger une hâte coupable, et non comme un encouragement à tenir tout ensemble sa propre faim et la grâce ou, dit autrement, la hâte et la lenteur.

Car cette lenteur des loups je la vois comme une grâce, comme quelque chose qui nous échappe, qu'on ne peut caractériser ni nommer, mais que l'on sait être là et dont on a soif. Cette lenteur existe par elle-même et n'est pas, à mon sens, le simple correctif de notre hâte. Elle est le signe que nous sommes capables de songer à autre chose qu'à la matière et à sa pesanteur, que l'on peut avoir recours au rêve pour échapper à ce qui nous enferme. Elle dit notre liberté, la possibilité que nous avons de tourner le dos au territoire et à la meute qui l'occupe.



iii



iv

Ainsi souhaiterais-je faire entendre l'expression « *Festina lente* » non comme un oxymore, dont l'immédiate simplicité est certes envoûtante mais nous renvoie à la pensée de la correction – et donc de la faute –, mais comme une juxtaposition, une association qui dirait la condition tragique de l'homme qui doit satisfaire en même temps que sa faim sa soif, c'est-à-dire son aspiration à rêver à ce qui le dépasse.

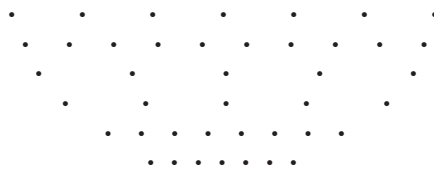
Je ne sais pas où sont allés les loups, mais il me plaît de penser qu'ils ont continué leur route vers le nord pour se rendre à quelques centaines de mètres du lieu de notre rencontre, jusqu'au lac de Valscura où un randonneur chanceux du nom de Felice a découvert il y a bientôt trente ans une météorite. À cette autre pierre les loups ont voulu aller, probablement attirés par ses propriétés magnétiques, la douceur de son extérieur et son origine extraterrestre *{fig. iii}*.

Les météorites apportent sur Terre le vertige de leur antiquité. Elles sont des fragments d'astéroïdes, qui se sont formés il y a 4,6 milliards d'années. Leur transfert depuis ces petits corps jusqu'à la Terre peut prendre jusqu'à des dizaines de millions d'années. Il obéit à une dynamique complexe qui débute par un lent mouvement de spirale en direction du Soleil, avec une vitesse de dérive de l'ordre de quelques dizaines de mètres par heure, vitesse comparable à celle de l'escargot. Puis, une fois entrées dans des zones de l'espace appelées résonances, elles sont placées sur des trajectoires les envoyant pour ainsi dire directement sur Terre. Leur traversée de l'atmosphère dure à peine quelques minutes pendant lesquelles, après des millions d'années d'invisibilité, elles abandonnent toute pudeur. Leur chute s'accompagne d'une débauche de lumière, le météore *{fig. iv}*, dont les feux peuvent rivaliser avec la luminosité du Soleil, mais aussi d'un grand bruit, fracas qu'on a pu comparer à des coups de tonnerre ou de canon.

Ces manifestations spectaculaires qui ont souvent semé l'effroi parmi les hommes et les bêtes n'ont d'autre cause que l'impatience de la météorite à rejoindre le sol terrestre. Les météorites nous confrontent à une hâte que rien n'arrête et qui surprend d'autant plus qu'elle est précédée d'une longue période de stase que notre conscience humaine ne peut véritablement saisir. Même le centaure Chiron

au savoir immense ne peut envisager ces milliards d'années dont les météorites sont le témoin. Effrayé par l'immensité du temps, Chiron a d'ailleurs renoncé à l'immortalité après avoir été blessé par son compagnon Héraclès qui l'a frappé par mégarde d'une flèche empoisonnée.

Ce temps suspendu, au plus proche de l'éternité, est la rivière à laquelle nous voulons étancher notre soif. Avec les loups comme guides et compagnons, sans oublier notre faim, nous pouvons avancer d'un pas ambigu et décidé, et nous approcher au plus près des pierres tombées du ciel pour nous y frotter; et découvrir ce que nous cherchons et ne connaissons pas encore.



LÉA MULLER: L'ART ET LA FORÊT CONFONDUS

22



SOPHIE KAPLAN

En 2019, Léa Muller a fait l'acquisition de la forêt de la Chalouzais, située à Bourg-des-Comptes, au sud de Rennes. Depuis, elle y vit et travaille. Les plus anciennes traces que Léa a pu retrouver documentant cette parcelle forestière, d'une superficie de 20 hectares, remontent au xvi^e siècle.

Une vingtaine d'essences ligneuses, largement autant d'herbacées, d'anciens chemins, des mares forestières, des traces de terrasses, d'anciennes carrières, ainsi qu'une enceinte circulaire à double douve la composent.

Pourquoi cette forêt-là plutôt qu'une autre ?

Sans doute parce que Léa a arpenté de long en large les environs dans le cadre d'une mission de paysagiste autour de la vallée de la Vilaine et qu'elle a développé une connaissance fine des enjeux de ce territoire, en même temps qu'elle en a rencontré progressivement les acteurs et actrices, avec qui elle a tissé tout un réseau de solidarités, d'engagements, d'alliances et d'amitiés. Parmi ceux-ci, beaucoup d'artistes.

L'endroit n'est pas spécialement idyllique, du moins ses alentours : c'est l'une des rares parcelles boisées au milieu de terres agricoles ayant évolué depuis les années 1960 du bocage extensif à l'agriculture intensive et ayant été progressivement rognées par l'urbanisation galopante. Cependant, sa taille, son boisement initial et sa topographie offrent suffisamment de possibles pour que Léa puisse y projeter une activité qu'elle pourra exercer en toute liberté, selon ses intuitions, savoirs et convictions.

Léa est installée en Bretagne depuis le milieu des années 2010. Auparavant, elle est brièvement passée par Paris et a grandi en Alsace. Je ne peux m'empêcher de ce fait de rapprocher son choix de celui d'une autre Alsacienne : Claudie Hunzinger qui, au milieu des années 1960, s'est, avec son mari, Francis, installée à Bambois, une vieille ferme de la montagne

vosgienne, à une époque où tout le monde quittait ces zones devenues trop compliquées pour être exploitables et rentables. Ils y vivent encore. Ils furent/sont éleveurs de moutons et artistes de la couleur, des matières naturelles et des mots. Ils ont construit une vie et une œuvre à contre-courant, qui, pour éloignées des projecteurs, des logiques de marché et d'internationalisation qu'elles soient, n'en sont pas moins d'une acuité et d'une inventivité remarquables.

À la Chalouzais, Léa Muller est, quant à elle, à la fois forestière et artiste.

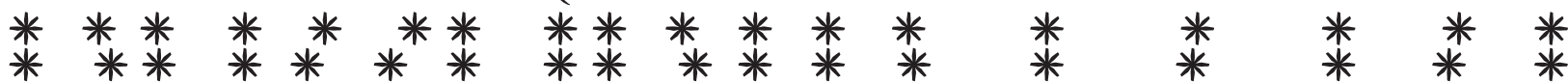
Sa pratique forestière est une pratique militante, engagée dans des formes de sylviculture douce. Léa est à la recherche d'une harmonie profonde avec l'écosystème de la Chalouzais et expérimente pour cela des pistes de régénération qui puissent répondre et s'adapter au changement climatique en train d'advenir. Évidemment, c'est une voie pleine de doutes et d'inconnu.

Sa pratique artistique nous engage à penser autrement l'art, ses formes et ses usages. Car ce que cherche à faire Léa avec sa forêt, ce n'est pas tant à produire des formes qui pourraient ensuite être montrées dans un musée ou un centre d'art, ou même qu'on viendrait admirer sur place. Non, le pari de Léa, c'est de faire pousser l'art dans la forêt, avec la forêt, dans chaque plante, chaque motte de terre, chaque ver de terre, chaque caillou. Ce que désire Léa, ce à quoi elle œuvre, c'est à ce que l'art soit mêlé à sa pratique quotidienne de forestière, à sa pratique vivrière, à sa pratique sociale qui mêle banquets de produits locaux et fêtes où l'on danse sous les étoiles et la ramure des grands chênes. Le rêve de Léa, son utopie réaliste, c'est l'art et la forêt confondus, c'est l'art et le vivant confondus.

SOMMIER DE LA CHALOUZAIS

CHAPITRE 1

23



LÉA MULLER

1. «Un sommier est, en France, un document écrit, rédigé par l'administration des Eaux et forêts puis par l'ONF. [...] Le "sommier de la forêt" est un document écrit et soigneusement archivé qui – par massif et parcelles – retrace la vie de la forêt et de l'administration de la forêt, pour ce qui concerne la sylviculture, l'aménagement forestier, les acquisitions foncières, mais aussi pour ses aspects économiques (dépenses & recettes). Il est en quelque sorte la mémoire de l'état de la forêt (depuis l'époque de Colbert) et des actions de l'homme en forêt, nécessaire à la gestion sur le long terme, et à ce qu'on appelle aujourd'hui une gestion durable de la forêt, c'est-à-dire prenant en compte le temps long qui est celui des arbres.» (Source: Wikipédia https://fr.wikipedia.org/wiki/Sommier_de_la_forêt, consulté le 20 janvier 2024.)

2. David Irlé et Anaïs Roesch, dans *Que repenser? La liberté artistique dans le contexte des limites planétaires*, *Culture & Recherche*, n° 145, automne-hiver 2023, p.126.

Le Sommier de la Chalouzais, dont un premier extrait est reproduit dans les pages qui suivent, est un objet hybride. Il emprunte à la fois aux sommiers des forestiers de l'ONF¹, au journal et au livre d'artiste. Il se structure en quatre chapitres qui correspondent aux quatre saisons. Il est l'endroit qui témoigne et garde traces des observations, des travaux et des questionnements de Léa, entamés avant sa résidence, que celle-ci lui permet d'avancer avec vigueur, et qui se poursuivront après elle.

En 2023-2024, La Criée accompagne Léa Muller *via* une résidence de recherche dans la forêt, lui permettant de prendre du temps pour réfléchir et expérimenter, et suscitant par ailleurs des rencontres et des échanges fertiles. L'institution accompagne ainsi une forme qui n'entre pas dans ses murs, voire qui en lézarde le modèle, mais qui, ce faisant, dessine l'un des possibles de l'art de demain.

Parce qu'il nous faut apprendre à voir, mais aussi à faire et à montrer l'art autrement, afin « de faire advenir ensemble un nouveau régime du sensible respectant les limites planétaires² ».

***** * * * *

La forêt pousse ici, entre Rennes et Nantes, sur un sol peu profond,





Grès, quartzites et schistes primaires

3. Grès et quartzites : ce groupe comprend principalement des formations du grès armoricain auquel on peut rattacher tous les autres grès très riches en silice. Ces roches, très pauvres en minéraux altérables, sont extrêmement dures ; elles donnent naissance à des sols très acides souvent caillouteux. Difficiles à mettre en valeur, les terrains sont souvent occupés par des landes ou des boisements résineux. De nombreux points hauts sont localisés sur ce substrat géologique qui forme des collines aux formes lourdes et arrondies.

4. Schistes primaires : ce terme regroupe les différentes roches schisteuses formées durant l'ère primaire (Cambrien à Carbonifère). On distingue deux grandes catégories : les schistes durs, pauvres en minéraux altérables, ils se décomposent très lentement en donnant des sols nettement acides, souvent peu épais, ils forment des éperons rocheux (ex. : site du Boël) ; les schistes plus riches en minéraux altérables et plus tendres. Ces schistes présentent localement des qualités ardoisières qui ont autrefois donné lieu à une exploitation minière. Les sols issus de la décomposition de ces roches sont d'épaisseurs variables. Source : Schéma régional de gestion sylvicole de Bretagne / Forêt privée française

5. Représentant moins de 10% du territoire du département.

où une roche mère de grès³ et de schiste⁴ affleure,

dans des conditions quasi similaires aux autres boisements d'Ille-et-Vilaine⁵.



***** * * * *

Une parcelle que j'aime comme un jardin.





Ancien taillis
et futaie de chênes
sessiles



Futaie de châtaigniers atteints par
la maladie de l'encre



Taillis de châtaigniers



Vieux hêtres isolés
ou en alignement



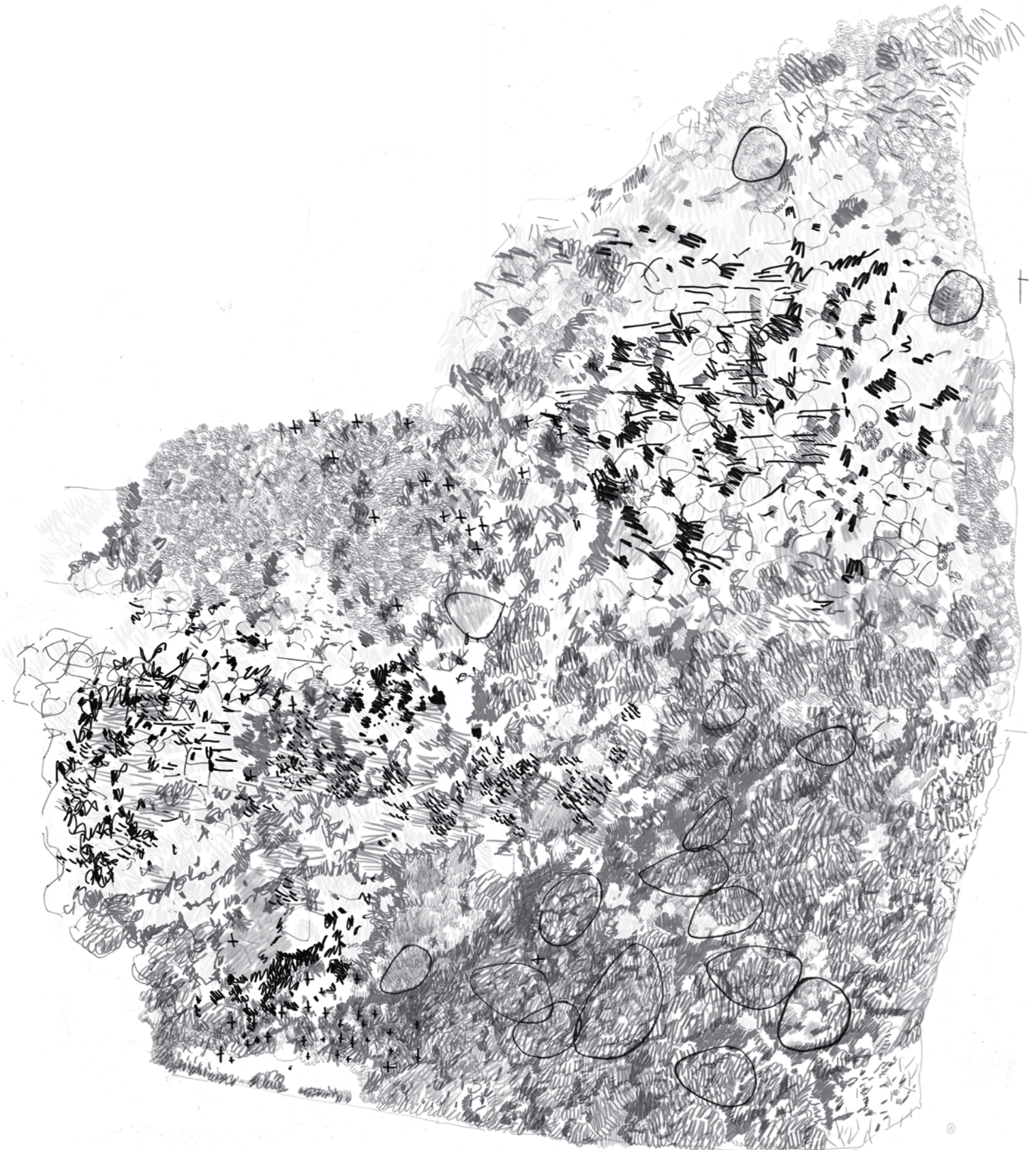
Communauté
de douglas



Communauté
de pins sylvestres



Communauté
de merisiers
et de frênes



Peux-tu imaginer l'endroit dans lequel je vis et où pousse la forêt ?

À l'ouest, un lotissement récemment sorti de terre,
 À l'est, la quatre-voies qui relie Rennes et Nantes.
 L'endroit devait être très beau, il n'y a pas si longtemps,
 Sans n'avoir jamais côtoyé le grandiose, bien sûr.
 Il subsiste des fragments, au charme doux des beautés secondaires.

Mes parcelles de forêt ne sont pas d'un seul tenant.
 Elles se font face.
 D'un versant et de l'autre d'une combe peu profonde.

Au sud, sur un sol chaud et séchant,
 le pin pousse plus facilement que le chêne.
 Un tapis d'aiguilles épais empêche l'apparition d'autres formes de vie.
 De grands trous de carrières dégueulent dans la pente.

Au nord, ce sont plusieurs petits paysages qui se succèdent en harmonie :
 Des zones claires, de lumière, de pins, de bouleaux et de fougères,
 Un taillis de châtaigniers coupé à ras tant de fois que les souches s'épuisent,
 Des taillis de chênes, plus vieux encore, formant de gigantesques bouquets,
 Un cimetière immuable d'arbres secs sur pied, atteints par la maladie
 de l'encre.

À l'entrée de cette parcelle, que j'aime comme un jardin,
 Il y a cette dangereuse pile de grumes, l'abri de mon tracteur, la scie
 et des tas de bois,
 Du bordel.
 Une haie d'ajoncs, de prunelliers et de genêts nous sépare de la route.
 Je la troue par endroits pour y faire pousser vigne, figes, pêches
 et quelques autres fruits.
 Domestique et sauvage ne font qu'un, C'est si beau.

La maison et le potager sont juste en face,
 Il n'y a qu'une prairie à traverser.
 On y bricole, on y jardine, on y mange mais on n'y dort pas.

La cabane, quant à elle, est enfoncée dans la combe,
 À mi-chemin entre les parcelles.
 Son bardage peint, la longue allée de résineux qui y mène et l'étang juste là
 donnent des airs d'Amérique au paysage.
 Le reflet des arbres, troublé par le dessin des algues affleurantes,
 forme un tableau qui me plaît.
 Une très belle greffe de poire a prise sur l'aubépine. J'ai semé des fleurs
 aussi.
 Le peu d'entre elles qui fleurissent au milieu des ronces
 me procurent une joie irrationnelle.

J'avais très peur de la mort.
 Du néant et de l'infini.
 C'est parti depuis.

i
Vigne et prunelliers

i



ii



ii
Maladie de l'encre

iii
Récolte

iv-v
Évolution permanente et infinie des écosystèmes
forestiers: disparition des essences de lumière
dans un milieu qui se ferme (*iv*) et puissants rejets
de souches dans un milieu qui s'ouvre (*v*)

iii



iv



v



vi



vii



vi, vii
Jardin potager

viii
Piles de bois

viii



ix



ix
Piles de bois
x
Jardin potager

x



ALIOCHA IMHOFF et KANTUTA QUIRÓS

1. L'Anthropocène invite en effet à prendre la mesure d'une nouvelle « condition terrestre », ainsi que le souligne la philosophe des sciences Frédérique Aït-Touati, une condition « précaire, vulnérable, entrelacée, en dépendance étroite aux autres êtres » qu'il s'agirait de mettre en relation avec une révolution cosmologique passée, la révolution copernico-galiléenne et le passage au xvii^e siècle, du géocentrisme (la Terre au centre de l'univers) à l'héliocentrisme (le Soleil au centre). Aujourd'hui, une autre Terre est née, quelque part entre l'Anthropocène, la terre modifiée, digérée, par les humains (l'humain « mangeur de terre »), et l'*hypothèse Gaia*, la terre comme « fabriquée par les vivants ». Le tournant cosmologique actuel ne s'est pas encore stabilisé et, de la même manière que dans les années qui ont suivi la révolution copernico-galiléenne, il nous demande de réapprendre à habiter ce monde nouveau. La fenêtre est encore plus étroite, car il n'y a pas de planète B. 2. Nous reprenons ce concept de fonction du musée à Daniel Buren, « Fonction du musée », in catalogue *Sanction of the Museum*, Oxford, Museum of Modern Art, 1973. 3. Jaime Vindel, *Estética fósil: imaginarios de la energía y crisis ecosocial*, Barcelone, MACBA/Arcàdia, 2020.

Que peut le monde de l'art, son écosystème et ses usages face au bouleversement cosmologique que constitue l'entrée dans cette ère où l'humanité et le capital digèrent désormais la Terre ? Si pour Donna Haraway, « faire des histoires » (*storying*) revenait à « faire monde » (*worlding*), les pistes de travail visant à faire de l'espace de l'art *une répétition générale pour une bascule terrestre* se sont depuis multipliées, du tournant assembléiste de l'art à la permaculture institutionnelle, de l'éco-pédagogie critique à l'éco-féminisme et tandis que les appels plus amples à bifurquer, à fuir, à désertter, à renoncer s'intensifient encore.

À rebours de ceux qui affirmeraient concevoir les institutions exclusivement pour prendre soin des artistes, à rebours de ceux qui réaffirmeraient aujourd'hui, naïvement, l'inutilité de l'art comme dernier rempart contre la mise au service capitaliste de tout ce qui peut s'identifier, la pratique artistique et les projets des institutions s'envisagent plutôt de concert avec ce programme plus ample, celui de répéter les gestes préparatoires d'une révolution écologique dont nous identifions encore les contours de manière inversement proportionnelle à sa nécessité. L'enjeu est désormais d'opérer un tournant cosmologique¹ dans les institutions de l'art et de faire bifurquer le musée comme « fonction² », à rebours de la nécropolitique muséale, de sa « botanique de la mort » et de son esthétique fossile³. Les centres d'art et les musées, en tant qu'espaces liminaires entre *ce qui est* et *ce qui pourrait être*, sont des armes puissantes, bien plus puissantes que ce

4. Laquelle embrasse différentes strates ontologiques afin de les voir se rejoindre : l'espace projeté de l'univers de fiction à l'espace concrétisé par les lecteurs dans le processus de lecture. Voir Brian MacHale, *Postmodernist Fictions*, Londres, Routledge, 1987. 5. Selon l'expression du théoricien de l'art Stephen Wright. 6. Grégory Castéra, « Of Attentional Environments (The Pearl Necklace) », in Philipp Dietachmair, Pascal Gielen, Georgia Nicolau (dir.), *Sensing Earth: Cultural Quests Across a Heated Globe*, 2023 (notre traduction). 7. Plus précisément, la Coordination des Intermittents et Précaires d'Île-de-France (CIP-IDF). Voir <https://www.cip-idf.org/spip.php?article3426> 8. Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010, p. 26. 9. Nataša Petresin-Bachelez, « For Slow Institutions », *e-flux Journal*, n° 85, 2017. [En ligne] <https://www.e-flux.com/journal/85/155520/for-slow-institutions/> 10. Kuba Szreder, *Independence Always Proceeds from Interdependence: A Reflection on the Conditions of the Artistic Precariat and the Art Institution in Times of Covid-19*, L'Internationale Online, 1^{er} avril 2020 (notre traduction).

que Brian MacHale, dans son essai restreint aux seules pratiques littéraires, appelait autrefois la « zone⁴ » : l'espace de l'art et les institutions (dont l'objet est de concrétiser cet espace sans le réduire à ces mêmes institutions), ont plus que le prédicat fictionnel et l'usage stratégique de celui-ci à leurs côtés, leur objet est de travailler, collectivement, à l'expérimentation des pratiques qui seront à même de s'inscrire dans le temps politique, dans le temps de l'événement. Ce caractère instable permet d'ores et déjà de composer, corriger, revenir en arrière, bifurquer, expérimenter des hypothèses, multiplier les espaces politiques au sein desquels il serait possible d'utiliser de manière stratégique le « coefficient de fiction⁵ » pour composer les mondes que nous souhaitons voir se réaliser. Le fonctionnement de ces institutions nouvelles, ainsi que l'identifie encore le curateur Grégory Castéra, est amené à devenir « aussi étranger à l'art contemporain que l'art contemporain et ses institutions le sont à ceux de la Renaissance⁶ ». Elles sont des vaisseaux qui croisent sur des mers agitées, des machines temporelles et des machines métaboliques.

Naviguons ensemble vers quelques amorces de ce programme déjà en cours.

DÉPLOIEMENT

DES MACHINES

TEMPORELLES Il y a comme un oxymore entre l'urgence climatique et la nécessité partagée du ralentissement, qui résonne avec ce slogan d'une rencontre inédite entre Act Up Paris, les Panthères roses et les intermittents du spectacle⁷, « Il y a urgence, prenons le temps » (2007) et ce que traduit encore le slogan *Hâte-toi lentement*. Si pour Hartmut Rosa, la chronopolitique est une composante centrale de toute forme de souveraineté⁸, l'historien François Hartog reconnaît plus récemment dans

l'avènement de l'événement Anthropocène, une nouvelle narrativité et un nouage des temps inédit. De ce paradoxe qui s'énonce comme une promesse d'émancipation, les leviers d'action impliquent désormais de déjouer les vitesses productives pour une chronopolitique post-capitaliste : ralentir, interrompre, soustraire, etc.

Si en 2017, la curatrice Nataša Petrešin-Bachelez en appelait à des institutions et des expositions « lentes⁹ », depuis la crise du Covid-19, certain-es, tel le curateur et théoricien Kuba Szreder, émettaient l'idée que le moteur premier de cette bifurcation encore à venir pourrait être une seconde révolution conceptuelle dans l'art : un art qui serait davantage conté, raconté et utilisé plutôt que regardé¹⁰. Cette réactivation de la grammaire conceptuelle à visée émancipatrice est, depuis, largement entamée. L'esthétique soustractive fait ainsi retour, lorsque Ghislain Mollet-Viéville imagine des expositions ne nécessitant aucune dépense, sans transport, sans assurance, sans frais. Avec la pièce *Réduction d'activité*, activée deux fois, dont une fois durant six mois au Centre d'art contemporain BBB à Toulouse, l'artiste Matthieu Saladin propose un protocole artistique qui, limitant les horaires d'ouverture du lieu d'exposition, cherche à offrir du temps libre aux personnes qui y travaillent. Plus encore, ces tentatives rencontrent désormais les projets des institutions elles-mêmes, lorsque la maison des Arts de Malakoff, en 2023, aura coupé chaque jour, durant cinq mois, tous les fluides énergétiques, eau, gaz et électricité, articulé autour de moments de rencontres, accélérant la mise en place de circuits d'autonomies énergétiques (compost, toilettes sèches, etc.), et poussant plus loin l'écologie curatoriale de Thomas Oberender qui dès 2020 proposait de couper l'électricité dans le cadre du projet *Down to Earth* au Gropius Bau de Berlin. Ces expérimentations émergent au même moment que les réflexions sur les politiques énergétiques féministes, menées entre autres par des

11. Cara New Daggett, *Pétromasculinité. Du mythe fossile patriarcal aux systèmes énergétiques féministes*, Marseille, Wildproject, traduit par Clément Amézieux, 2023, p. 118. En plus du revenu universel, les politiques féministes pour l'énergie plaident pour une réorganisation du temps de travail, proposent des semaines de travail plus courtes, comme stratégie d'atténuation climatique, et une réorganisation économique plus systémique. 12. Charlotte Cosson, *Férale. Réensauvager l'art pour mieux cultiver la terre*, Actes Sud, 2023. 13. Michael Taussig, « Let Us Now Praise Famous Seeds », *L'Internationale*, 2016, Ecologising Museums. 14. Cette proposition ouvre une ample piste de réflexion pour qui réfléchit à la fonction du musée comme lieu de conservation et qui chercherait à faire bifurquer cette vision propriétaire du musée vers une vision écosystémique. Voir, également, au sujet de formes de copossessions écosystémiques : Pierre Cretois, *La Copossession du monde. Vers la fin de l'ordre propriétaire*, Paris, Éditions Amsterdam, 2023. 15. VOID NETWORK (écrit par Gene Ray et George Sotiropoulos), « Nourrir le double pouvoir. Souveraineté alimentaire, antifascisme, et autres luttes pandémiques », in Anna Barseghian et Stefan Kristensen (dir.), *Mille Écologies. Échafauder l'habitat, les relations, les résistances*, MétisPresses, 2022, p. 157. 16. Jonas Staal, « Assemblism », *e-flux Journal*, n°80, mars 2017.



i

théoriciennes comme Cara New Daggett qui montre bien que ces politiques énergétiques ne sauraient être résumées à l'ajout de sources renouvelables mais relèvent bien plutôt de la transformation des régimes énergétiques en systèmes conçus, possédés et administrés de façon communale¹¹.

AGROPOÉTISER La théoricienne

Charlotte Cosson retrace, elle aussi, une ligne de rencontre entre l'urgence de notre temps et la revisitation des pratiques conceptuelles des années 1970 avec la notion d'art « féral » – féral, qui désigne d'abord les animaux domestiques échappés dans la nature – tandis qu'un *art féral*, indiquerait un art de la désertion¹², par lequel s'élabore des écosystèmes et la remobilisation de savoir-faire. Celle-ci mobilise le travail d'Aviva Rahmani, laquelle, en 2015, dans l'immense installation *The Blued Trees Symphony*, réussissait à sauver de la destruction 700 000 arbres en ayant peint, accompagnée d'activistes, une partie de ceux-là, pour une partition musicale à l'échelle d'une forêt. Il s'agissait, là encore, d'employer le prédicat « art » pour ce qu'il permet : utiliser le cadre qui le contient, le droit des œuvres d'art et le Visual Artists Rights Act (VARA) en particulier, cette loi américaine qui protège la propriété et interdit la destruction d'une œuvre d'art.

Si nous avons appris à « sculpter le sol » avec, parmi tant d'autres, l'artiste Asad Raza, les amorces agro-poétiques ne se limitent pas aux seules artistes mais rencontrent le projet des institutions. Démarche à cet égard séminale, la para-institution Seed Journey mise en place par le collectif Futurefarmers et l'artiste Amy Franceschini consistait en un voyage depuis Oslo, en Norvège, autant qu'à disperser des graines sur son trajet. Ce voyage en mer aura pu être qualifié notamment par l'anthropologue Michael Taussig (qui participe du projet) de musée-événement¹³,

« événement muséal » que vous réalisez en vous à chaque instant de la journée, à rebours de la célèbre citation d'Adorno pour qui « Les musées sont les sépultures familiales des œuvres d'art ». Ou comment disperser (du vivant) plutôt que de conserver¹⁴. Dès 2021, les rencontres *Assembly for Permicircular Museums* au ZKM de Karlsruhe cherchaient à réoutiller les connaissances et les pratiques en vue d'une réparation planétaire tout en explorant le potentiel des musées à devenir des agents de mutation radicale. Au moment où certain-es plaident pour un *Front populaire de souveraineté alimentaire*, à la maison des Arts de Malakoff, un nouveau cycle s'ouvre, *Le Centre d'art nourricier*, lequel propose des circuits nourriciers et inscrit le centre d'art dans une chaîne logistique d'approvisionnement et d'autonomie alimentaire¹⁵. Le palais de Tokyo, quant à lui, déploie désormais son projet de permaculture institutionnelle, alternant les espaces d'expositions avec d'autres « en friche », reprenant le principe du « zonage » comme découpage des espaces selon des intensités d'utilisation et comme manière d'optimiser les ressources tout en prenant soin du bâtiment et de ses usagers.

EXPÉRIMENTER

DES ÉCODÉMOCRATIES

Ainsi que l'artiste Jonas Staal nous y enjoint depuis 2017, l'enjeu est de multiplier les « nouvelles infrastructures – parlements parallèles, ambassades apatrides, syndicats transdémocratiques – nécessaires pour établir les institutions qui feront d'une nouvelle gouvernance émancipatoire, une réalité¹⁶ ». Les éco-assemblées et organes parallèles se multiplient, tels que *CLIMAVORE Assembly: Food, Tactics and New Redistribution* (2023), *Assemblée écoféministe pour non-adultes* de Paula Valero Comin (2023), *General Assembly* (2017) de Milo Rau, *Le Nouveau Ministère de*

i
Suzanne Husky, *Sans titre*, 2022,
aquarelle sur papier, 76 × 57 cm,
courtesy Suzanne Husky et Galerie Alain Gutharc
© François Lauginie

ii
Suzanne Husky et Stéphanie Sagot,
Aux arbres! Ecotopie pour Nègrepelisse, 2020
fresque aquarelle, 150 × 300 cm,
Le Nouveau Ministère de l'Agriculture

ii



17. Diego Landivar, « Animisme, patrimoine, communs. Revendications ontologiques face au libéralisme tardif et à l’anthropocène », *In Situ. Au regard des sciences sociales*. [En ligne], 2021, <https://journals.openedition.org/insituarss/1338> mis en ligne le 18 mars 2021, consulté le 8 juillet 2022. 18. *Idem.* 19. T.J.Demos, *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-To-Come*, Londres, Sternberg Press, 2023. 20. T.J.Demos, *ibid.*, p.140. 21. Lire à ce sujet Laurent de Sutter (dir.), *Postcritique*, Paris, PUF, 2019 et Laurent de Sutter, *Superfaible. Penser au xxi^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Climats », 2023. 22. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: xvi-xviii^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987, p. 49.

l’Agriculture initié par Suzanne Husky et Stéphanie Sagot (2016), lesquels réouvrent une « bataille ontologique¹⁷ », politique et énonciative, « une bataille sur ce qui *compte*, sur ce qui *est*, sur ce qui est digne d’être *soutenu*¹⁸ [...] ».

Parmi ces projets, soulignons plus particulièrement *Training for the Future* mené par Florian Malzacher et Jonas Staal, lequel s’envisage comme un camp de formation où les publics sont transformés en stagiaires pour « pré-mettre en scène » des scénarios alternatifs et se réapproprier les moyens de production du futur : décoloniser la société, utiliser les eaux extraterritoriales pour l’action politique, inventer de nouvelles formes de cryptage, mettre en œuvre une justice climatique intergénérationnelle, socialiser l’intelligence artificielle, etc.

Le programme commence chaque jour par des « Chorégraphies de la cohésion » du groupe d’artistes Public Movement, un entraînement pour concentrer le « corps sur des mouvements qui transforment un public en une force unie ». Les « Chorégraphies » proposent un lien collectif, donnant une expression à l’association politique par le biais de la synchronisation des corps dans l’espace, une solidarité incarnée (bien qu’elle dépende cependant d’un certain niveau d’accord politique préexistant).

Pour le théoricien T.J.Demos, l’enjeu d’un tel projet est désormais de « coordonner des chronologies de l’émancipation sociopolitique future¹⁹ ». Plus encore, il s’agit d’admettre le conflit et la division comme conditions d’existence de la sphère publique et ce, à rebours des *microtopies* habituelles du monde de l’art. Pour T.J.Demos, ce projet et, par extension, les institutions engagées pour des écodémocraties expérimentales deviennent des « site[s] où nous pouvons recomposer la notion même de peuple ; ou mieux, un site pour un peuple en devenir », un peuple qui n’est pas entièrement ordonné par une politique telle qu’elle existe déjà « mais qui doit encore être rendue imaginable²⁰ ».

L’assembléisme apparaît désormais comme une scène d’essai, d’ajustement et de réajustement pour les formes d’écodémocratie à venir, cherchant à contribuer à ce passage de l’antagonisme vers la construction de solidarités, d’alliances – des chorégraphies de l’être ensemble. Il s’agirait à cet égard moins de produire de la critique²¹ que de l’élaboration de collectivisation, de nouveaux modèles de collectivisme, dans la tradition de l’art organisationnel.

FAIRE PARTICIPER

LES OBJETS

COLLECTIONNÉS

Ce serait les controverses sur les restitutions d’objets ethnographiques, qui nous enseignent comment les objets peuvent être radicalement resignifiés, chargés d’une vie et d’une histoire sociale qui bifurquent à leur tour, comment les objets sont toujours des objets-sujets, des gisements d’énergies, de richesses, d’usages réinventés. La fonction muséographique à laquelle on assigne ces objets ne totalise pas, en effet, l’ensemble de leurs usages possibles. Si les objets collectionnés peuvent avoir une nouvelle vie et devenir ce que Krzysztof Pomian appelle des « sémiophores », c’est-à-dire des objets porteurs de *nouveaux sens*²², les objets, les œuvres collectionnés, entreposés, doivent à leur tour participer de la mise en place des solutions et à la mise en commun des ressources possibles.

À défaut de collection, ce sont les œuvres produites qui participent à ces nouveaux usages. Lorsque le *Cercle d’art des travailleurs de plantation congolaise* (CATPC) fondé en 2014 par l’écologiste René Ngongo, les artistes Renzo Martens, Cedrick Tamasala et un groupe de dix-sept travailleurs de plantation, revend sur le marché de l’art des sculptures façonnées à partir d’argile de rivière par d’anciens travailleurs des plantations, l’enjeu est de contribuer à une « gentrification inversée » :

23. Pour en savoir plus sur le modèle du Cercle d'art des travailleurs de plantation congolais, voir René Ngongo, «Vers un éco-développement propulsé par les œuvres d'art» (2016), in Els Roelandt et Eva Barois de Caemel (dir.), *Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise*, cat. exp. Sculpture Center, New York, 28 janvier-27 mars 2017, Berlin, Sternberg Press, Gent, KASK/School of Arts Gent, 2017.

un processus dans lequel le capital est restitué à l'endroit d'où il a été initialement retiré, ce que le CATPC appelle encore une « postplantation » – un « éco-développement propulsé par les œuvres d'art d'artistes congolais²³ ».

De ces quelques amorces de programmes, nous entrevoyons en quoi devrait résider désormais la vie d'une institution d'art. Le point de départ consisterait à changer le concept de directeur·rice du musée/de l'institution en celui de gardien·ne. L'enjeu serait alors de sauver ce qui pourra être sauvé.

e e e e e e
e e e e e e
e e e e e e
e e e e e
e e e e
e e e

POURQUOI SE PRESSER? OU COMMENT METTRE LES PROJETARIENS À BONNE ALLURE

42

KUBA SZREDER

Ralentissons! est le cri de ralliement des « projetariens » contemporains, ces travailleurs de l'art qui enchaînent, voire cumulent les projets en parallèle. On entend aujourd'hui parler d'« art lent », de « commissariat lent » et d'« institutions lentes ». Les mêmes personnes (moi inclus) qui doivent sans cesse saisir un flot d'opportunités interchangeable rêvent de pouvoir prendre soin de soi et des autres, se retirer (de certains musées factieux), faire une pause (avant le projet suivant), ou se déconnecter (des réunions zoom à la chaîne). Ce désir d'un rythme moins effréné et de pâturages plus verts resurgit dans les moments de transition entre missions temporaires : une fantaisie compensatoire qui permet de se relancer dans un nouveau marathon allant de quelque part à nulle part.

Cela semble amusant d'arpenter les couloirs du métro quand on est coincé derrière un bureau, un comptoir ou une chaîne de montage pendant dix heures par jour. Et c'est en effet amusant, pour un temps. Mais lorsqu'il est imposé, le voyage se change en corvée. Or les projetariens voyagent sans arrêt, dans le seul but de jongler entre les projets sous-payés ou de se rendre au vernissage de plus qu'il ne faut pas rater. Quand le prochain projet dépend du feu des projecteurs, le prochain job, ou la prochaine commande, le « FOMO » (« *fear of missing out* », traduit en français par « la peur de rater quelque chose ») n'est pas seulement un trouble de la personnalité, mais un rapport de production. Dans l'écosystème artistique international, même les petits poissons doivent se comporter comme des requins – chasser ou se faire manger – en accomplissant consciencieusement leur rôle de baratineurs professionnels. Leurs projets tournent, mais leur tête aussi, car le monde de l'art international bouge à une vitesse toujours plus effrénée, sans remords, au rythme cyclique des modes intellectuelles, des urgences politiques, des personnes à suivre et des styles à adopter. Dans le

monde du « *fast art* », tout se fait au pas de course. Les observations superficielles débouchent sur des jugements hâtifs. Les mots à la mode se succèdent, toujours plus abstraits. Il faut que ça sonne bien, que ça provoque quelque chose.

Mais il y a de la beauté dans ce monde uber-connecté. L'agitation est parfois exaltante, la hâte libératrice, et le rythme enveloppant. Et surtout, la vitesse est inévitable. Comme le dit Paolo Virno, l'opportunisme n'est pas un défaut moral, mais une nécessité structurellement imposée. Dans un monde où nous sommes tous notre propre capital, investissement et plus-value, les projetariens doivent devenir les entrepreneurs d'eux-mêmes. Ils doivent chasser les opportunités, sécuriser leur accès pour Eurêka! – toucher le gros lot – et obtenir un nouveau projet. Quand vous êtes projetarien, il vous faut des projets ou vous changez de *job* (à moins que papa-maman ne vous servent de parachute financier, bien sûr). Prêcher aux projetariens leur rapidité et leur agilité équivaut à moraliser sur l'ennui du travail en usine. Un ouvrier ne passe pas des heures interminables à des tâches abrutissantes parce qu'il n'a rien de mieux à faire. Il vend sa force de travail car il n'a rien d'autre à offrir. De la même manière, les projetariens donnent de leur personne dans les projets qu'ils mènent, au risque que quelqu'un d'autre ne saisisse l'opportunité et ne les mette sur la touche, avec rien d'autre que leur ambition frustrée, un tas de dettes et de factures impayées. En tant que membres d'une profession typiquement issue de la classe moyenne, les projetariens sont à quelques mois de se retrouver à la rue sans un sou. La gravité de ce risque dépend de l'épaisseur du coussin sur lequel ils peuvent s'asseoir en cas de revers. Mais pour la majorité des moins bien lotis, cette menace plane réellement, et on ne s'étonnera pas que le stress et l'anxiété soient des affections courantes parmi les projetariens. La concurrence est féroce, et si l'un d'entre eux abandonne la course,

des centaines prendront sa place. Toujours en alerte, toujours au risque d'être éjecté, toujours dans la peur de terminer en déchet humain. La grande machine de mise en relation fonctionne sans relâche et se nourrit de corps et d'idées, recrachant un flot torrentiel de bouillie artistique dans lequel les projetariens doivent plonger pour nager ou se noyer. Dans ce réseau en état d'expansion continu, tous les maillons sont remplaçables, toutes les relations transitoires, et toutes les connexions temporaires.

Malgré l'image idéologiquement propagée d'horizontalité et d'inclusion, ce réseau mondial repose sur de solides hiérarchies, restrictions d'accès et logiques d'exclusions. À l'échelle internationale, le monde de l'art est une fête foraine pour classes moyennes aisées du Nord-Ouest mondialisé. Pour voyager d'un pays à l'autre, il faut le « bon » passeport, un bien de luxe dans un monde où des gens se noient en Méditerranée ou meurent de froid dans la forêt de Białowieża, en route vers la forteresse européenne. Essayez de vous plaindre de la corvée de voyager à un ami qui a des enfants et un travail pour nourrir sa famille, et que l'idée de visiter des pays étrangers et de faire de nouvelles rencontres enthousiasme plutôt. Être artiste tout en ayant une personne à charge – enfant ou parent âgé – est un véritable travail de soin quotidien en même temps qu'un miracle de logistique. Il n'est pas étonnant que la division genrée du travail et ses hiérarchies associées soient particulièrement prévalentes dans ce monde – apparemment inclusif. Les enfants ne font pas bon ménage avec le marché mondialisé. Les vernissages ont lieu en fin d'après-midi (comme la plupart des réunions d'artistes aussi, disons-le), à l'heure où les enfants rentrent de l'école ou de la crèche, ont besoin d'être nourris et gardés. Les résidences s'adressent aux artistes célibataires, jeunes et mobiles. Pour se rendre aux endroits où il faut être vu, il vaut mieux voyager seul. Quand on a des

personnes à charge, il est impossible de mener un projet dans une institution ou une biennale d'art géographiquement éloignée. Réussir à mener conjointement carrière personnelle et vie de famille relève de l'exploit héroïque, un défi auquel les femmes surtout sont confrontées, puisqu'il est socialement attendu d'elles qu'elles soient le parent principal. Sortir d'une prestigieuse école dans un grand pays capitaliste, parler couramment «*globish*» du marché de l'art avec un accent impeccable, et pouvoir compter sur le réseau et le capital familial, voilà qui rend la vie des projetariens plus aisée. C'est là que le vieux mot en *c* revient sur le devant de la scène. La classe sociale est l'un des principaux facteurs pour ouvrir ou fermer des portes. Réseauter est une activité à haut risque dans un environnement structurellement instable, c'est pourquoi les réseaux familiaux et les mises de départ sont d'une aide précieuse. L'origine sociale est souvent un facteur de réussite ou d'échec dans une carrière.

L'économie de l'art fonctionne sur le mode du «*winner-takes-all*» : beaucoup d'aspirants, mais quelques-uns seulement qui raflent la mise. Chaque privilège, aussi minuscule soit-il, contribue au renforcement de hiérarchies rigides, quoique fluides en apparence. Les différences initiales à l'accès s'accumulent avec le temps et entraînent d'énormes disparités de résultats. Fréquenter une meilleure école ouvrira à des opportunités plus prestigieuses, ce qui aidera considérablement ensuite pour accéder aux échelons supérieurs du marché mondialisé, dont la porte d'entrée est gardée par des cliques d'individus issus de la même éducation. On ne s'étonnera pas que le sommet de la pyramide artistique soit occupé par des privilégiés – répondant aux bons codes de classe, de genre, de race et de nationalité. Quand on ne vient pas du monde douillet des privilégiés et que l'on n'est pas né avec une cuillère en argent dans la bouche, on est condamné à tourner dans

le cercle vicieux des emplois temporaires, des plafonds de verre et des ambitions frustrées. Et pourtant – au lieu d'accepter leur destin social – les laissés-pour-compte de ce marché n'abandonnent pas. Ils luttent. Ils prennent ce qui leur appartient de droit et avancent, les poings sur leur clavier et en l'air. Ils se lient les uns aux autres, dans une camaraderie où chaque relation compte. Des amitiés se forgent, et les gens ne sont pas de simples marchepieds professionnels. Ils refusent de se fondre dans la masse humaine nourrissant l'expansion automatique des réseaux ou des institutions.

On pourrait facilement dire que, dans un tel monde, ralentir est le signe d'un égoïsme complaisant. Mais j'en suis loin. Au contraire, je pense que s'inquiéter du manège infernal du réseautage artistique est l'une des conditions préliminaires de toute démarche signifiante. Et «*se hâter lentement*» est un bon mot d'ordre pour les contre-actions qui émergent dans le monde du «*fast art*». Pour construire du sens et du lien, il faut généralement agir plus vite que les requins autour de vous. Cela demande tellement plus d'agilité et d'efforts. Chaque sommet, syndicat, grève, action ou manifestation de travailleurs de l'art demande quantité d'appels téléphoniques, d'e-mails et de réunions. Paradoxalement, pour mettre un terme au réseautage, il faut agir rapidement. Surtout que ces besoins semblent souvent surgir de nulle part. Quand un fasciste sera promu par un organisme d'extrême droite, une manifestation de solidarité devra être planifiée, une lettre de protestation rédigée, une réunion au sommet convoquée, un événement organisé, et tout un carnaval chorégraphié.

On ne choisit pas ses urgences. Elles ont tendance à vous trouver et à vous pousser à l'action. Elles n'ont même pas besoin d'être énoncées sur un ton particulièrement politique. Prendre une bouffée d'air frais est une nécessité dans un monde où les échéances

ne cessent de s'accumuler. Les actes simples de compréhension et de gentillesse aident. Il est de bon ton d'avoir de la compassion pour ses collègues projetariens et de ne pas encombrer leur boîte mail pendant le week-end ou les vacances. Assez de cette éthique protestante de la disponibilité permanente ! Ça suffit ! Ces actes de rébellion comptent. On réalise rapidement que les choses peuvent attendre. Certaines n'ont même pas à être faites, ou peuvent se faire facilement. Certaines tâches ne peuvent pas être ajournées, mais il s'agit d'être sélectif. Avant de dire oui, il faut peut-être se demander si l'opportunité est aussi importante, urgente et gratifiante qu'elle y paraît. Si cela fait vraiment une différence d'aller à tel endroit, de rencontrer telle personne, de faire telle chose, de candidater pour tel projet. Parfois, il vaut mieux lâcher prise, si on peut se le permettre (la faim reste le moteur ultime, et son appel irrésistible...). Une fois sorti du réseautage, l'espace et le temps peuvent se remplir de nouvelles énergies tourbillonnantes. En bonne compagnie, même la pression se savoure. Il est bon d'avoir un groupe d'amis et de collègues avec qui se rencontrer simplement, discuter, s'amuser, parler de choses qui comptent (ou pas), aller à une manifestation ou marcher dans la nature, prendre la vie du bon côté et se hâter lentement.



Je suis leurs déplacements quotidiens et leurs migrations saisonnières depuis deux métropoles françaises.

À Rennes, les Grands Cormorans se sont installés en bord de Vilaine près de la Zone d'Aménagement Concertée Baud-Chardonnet.



*Dans la métropole du Grand Paris, ils dorment majoritairement sur l'Île-Saint-Denis.
Pendant la journée, certains partent pêcher à la confluence du canal Saint-Denis et du canal de l'Ourcq.*



Les cormorans sont une espèce grégaire : si quelques-uns sont sédentaires, ils sont rejoints par de nombreux hivernants, ils partagent leurs dortoirs, leurs reposoirs. Ils repartent pour nicher à la fin de l'hiver, pour la plupart en Europe du Nord.





L'enjeu de cette recherche photographique est de se défocaliser de notre condition humaine, de tenter d'adopter leur point de vue. Pour les photographier, il faut se plonger dans d'autres rythmes, dépasser nos contraintes terrestres, nous affranchir du sol.



*Suivre leur route signifie tracer de longues lignes droites peu communes dans nos pratiques territoriales humaines :
la distance la plus courte entre deux points est celle « à vol d'oiseau ».*





*

*

*

*

*

*

*

LE SON CONTINU
COMME MESURE
DU TEMPS

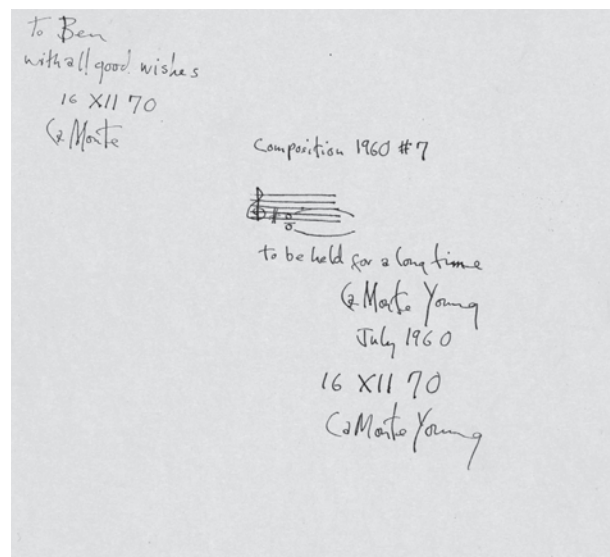
CATHERINE GUESDE **
**

1. [En ligne] <https://www.psychologytoday.com/us/basics/time-blindness> (notre traduction ; site consulté la dernière fois le 20 janvier 2024).

J'ai récemment découvert l'existence d'un trouble désigné par les spécialistes américains sous le nom de *time blindness* – la cécité au temps. Ce trouble, théorisé par le Dr Russell Barkley dans un article publié en 1997, affecte la capacité à percevoir la quantité de temps qui s'écoule, et se manifeste notamment par des difficultés à planifier des tâches, à respecter des délais, ou à arriver à l'heure. Le site de vulgarisation « Psychology Today » met en garde contre les effets délétères de ce trouble, dans lequel l'« horloge interne est défaillante » : « [...] non traitée, la *time blindness* peut affecter négativement les relations interpersonnelles, ainsi que la réussite scolaire ou professionnelle¹ ». En somme, l'aveuglement au temps expose ceux qui en souffrent à des risques comparables à ceux d'une addiction sévère : échec, isolement, difficulté d'insertion sociale. L'expression m'a d'abord interpellée : il me semblait étrange que l'appréhension du temps, cette dimension impalpable mais bien réelle de nos existences, soit, elle aussi, soumise au primat de la vue – même si le langage courant semble donner raison à ce parti pris : « Je n'ai pas vu l'heure, je n'ai pas vu le temps passer ». Mais surtout, comment se fait-il que le prix à payer pour ce type particulier de myopie soit aussi lourd ? Qu'est-ce qui confère au temps un pouvoir tel que le fait de mal le mesurer soit puni aussi sévèrement ? Et qu'est-ce qui fait que les horloges ont raison, et que ces « aveugles » ont tort ?

2. La Monte Young, *Selected Writings*, UbuClassics, 2004 (1969), p. 5 (notre traduction «total environmental set of frequency structures of sound and light»).

i
La Monte Young, *Composition 1960 #7 1960*,
encre métallique sur papier, 7,8 × 12,8 cm,
collection du MoMA, New York, don de la collection
Fluxus de Gilbert et Lila Silverman © DR



i

QUAND LES FRÉQUENCES

MESURENT LE TEMPS

L'une des expériences les plus manifestes de *time blindness* s'est produite pour moi dans la *Dream House* de La Monte Young et Marian Zazeela. Installée à l'étage du 275, Church Street à New York, cette installation sonore et visuelle permanente consiste en un « assemblage de structures fréquentielles de son et de lumière créant un environnement total² ». L'on entre dans ce loft pour être immédiatement baigné dans une lumière magenta et un son continu – un accord de fréquences aux ondes sinusoïdales, généré au synthétiseur Rayna CB-1 suivant les principes de l'intonation juste, un accordage hérité des pythagoriciens. La déambulation permet de découvrir les mobiles imaginés par la plasticienne Marian Zazeela ainsi que ses calligraphies en néon ; l'arpentage de l'espace révèle également de légères variations dans les fréquences entendues, qui se distribuent ou se réverbèrent différemment selon les recoins que l'on visite. Le parcours est finalement interrompu par les coussins dispersés dans la pièce principale, qui nous invitent à l'immobilité. C'est alors que le temps s'étire jusqu'à sembler, lui aussi, immobilisé. L'accord tenu au synthétiseur, qui pouvait, à l'entrée, sembler criard, assourdissant, et monotone, s'avère d'une richesse inépuisable : de légers battements internes apparaissent dans cette musique qui pourtant n'est pas rythmique ; des harmoniques, tels des fantômes, semblent émerger sans être véritablement jouées dans la pièce sonore. Les mobiles dévoilent, eux aussi,

3. Jonathan Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer, 1988, p.55 (notre traduction).

d'infimes mais incessants changements : à chaque instant, leur mouvement subtil projette sur les murs un théâtre d'ombres. Peu à peu, l'on se rend à l'évidence : une vie entière ne suffirait pas à faire le tour des détails que révèle peu à peu cet environnement immersif.

Le paradoxe du son continu est qu'il semble à la fois arrêter le temps pour nous installer dans un éternel présent et, en même temps, nous rendre avides de toujours plus de temps – le temps qu'il faudrait pour observer toujours plus précisément les subtilités sonores qui se déploient progressivement. Le sentiment d'arrêt du temps, lui, est créé par la composition musicale. Si, au quotidien, c'est le changement qui nous rend sensibles au passage du temps (le lever du soleil, l'écoulement des minutes sur la montre, la succession de nos activités souvent orientées vers un but), le son continu, en abolissant la mélodie et, par là, les marqueurs sonores de changement, supprime notre sentiment du temps qui passe. Comme l'explique le musicologue Jonathan Kramer, « le résultat [de ces œuvres] est un seul présent étiré en une durée gigantesque, un “maintenant” potentiellement infini qui pourtant donne l'impression de n'être qu'un instant. Dans la musique sans phrases, sans articulation temporelle, à la cohérence totale, la structure de la musique – quelle qu'elle soit – existe entre les épaisseurs simultanées du son, et non entre les gestes successifs. C'est pourquoi j'appelle le temps construit par de telles musiques un temps “vertical³” ».

4. <https://www.melafoundation.org/> (consulté le 20 janvier 2024). La MELA Foundation (MELA, pour Music Eternal Light Art), a été créée en 1985 par Marian Zazeela et La Monte Young. 5. Henri Bergson, *La Perception du changement*, Paris, PUF, coll. « Quadrige/Grands textes », 2011, p. 27-29. 6. Norbert Elias, *Du temps*, Paris, Fayard, 1996, p. 131-132. 7. Sur le ralentissement du rythme musical et le son continu comme formes de résistance à l'accélération sociale, voir Matthieu Saladin, « Précipités de lenteur », dans *Audimat* 2019/2, n° 12, p. 137-163. 8. Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, suivi d'un entretien avec l'auteur, Paris, La Découverte, 2013, p. 87. 9. Ellen Samuels, « Six Ways of Looking at Crip Time », dans *Disability Studies Quarterly*, vol. 37, n° 3, 2017, traduit par les Dévalideuses et accessible en ligne : <https://lesdevalideuses.org/6faconsdevoirlecriptime/>. 10. *Idem.* 11. *Idem.* 12. *Idem.*

D'un autre côté, le besoin de ralentir, de trouver toujours davantage de réservoirs de temps pour s'installer dans une attention aux détails, est suscité par la diffusion de la pièce sonore – par le fait qu'elle aussi se déploie dans le temps et dans l'espace, générant par là différents phénomènes perceptifs. Contre le temps linéaire du quotidien et de la musique classique tonale, le son continu nous installe à la fois dans l'épaisseur du son et dans l'épaisseur du temps. C'est alors qu'une autre dimension se révèle : la variété interne d'un accord qui dévoile ses harmoniques et ses infimes mutations ; la richesse inépuisable de l'instant.

Sur le site de la MELA Foundation⁴, la Dream House est décrite comme « une installation de temps, mesurée par un ensemble de fréquences continues de son et de lumière ». Les fréquences dans lesquelles sont baignés les visiteurs et visiteuses ne sont pas présentées seulement comme un environnement sonore et visuel : elles sont là pour mesurer le temps. C'est bien d'une mesure alternative du temps qu'il s'agit ici. D'ordinaire, que ce soit à la radio ou dans les gares, les horloges nous donnent à voir le passage du temps à partir des secondes, des minutes et des heures juxtaposées, selon un modèle spatial que Bergson a critiqué en raison de son incapacité à rendre compte du passage réel du temps. Là où l'espace permet une séparation de parties discrètes (des secondes séparées, que seul le mouvement saccadé de l'aiguille permet de lier entre elles), la musique est, selon Bergson, plus à même de rendre compte de ce qu'est le passage du temps : « Dans l'espace, et dans l'espace seulement, il y a distinction nette de parties extérieures les unes aux autres. Je reconnais d'ailleurs que c'est dans le temps spatialisé que nous nous plaçons d'ordinaire. Nous n'avons aucun intérêt à écouter le bourdonnement ininterrompu de la vie profonde. Et pourtant la durée réelle est là. C'est grâce à elle que prennent place dans un seul et même temps les changements plus ou moins longs auxquels nous assistons en nous et dans le monde extérieur⁵. » Se pourrait-il qu'une installation telle que la *Dream House* nous donne à entendre ce « bourdonnement ininterrompu de la vie profonde » ? L'accès à une version sensible de la durée se ferait alors au prix d'une cécité au temps des horloges : il faudrait accepter de cesser de voir les minutes et les heures, pour écouter réellement.

MULTIPLIER
LES TEMPORALITÉS Si la *time blindness* décrite précédemment semble si redoutable, ce n'est pas qu'elle nous installe dans une relation faussée au temps. Dans son essai consacré à la question du temps, Norbert Elias commente le pouvoir attribué aux horloges : elles paraissent « incarner le temps », tout en n'étant qu'une construction humaine, née de calculs et de conventions (la définition de la seconde comme celle des heures ont fait l'objet de modifications historiques). Tout comme les masques dans de nombreuses sociétés préurbaines, les horloges sont appréhendées comme « la manifestation d'une entité non humaine. Les masques paraissent incarner des esprits. De même, les horloges paraissent incarner le "temps"⁶ ». Or, plus que le temps lui-même, les horloges manifestent la nécessité pour un pouvoir donné de coordonner un groupe humain, un ensemble d'activités humaines. C'est ce qui explique l'exclusion qui sanctionne celui dont le corps n'a pas intériorisé le rythme des horloges.

Si le temps des horloges relève avant tout d'un enjeu social et politique, la cécité à ce temps apparaît alors comme une forme de résistance. Une résistance à l'injonction à faire fructifier chaque minute, et au sentiment – créé par le productivisme – que le temps serait, tout comme les ressources naturelles, en voie de raréfaction. Dans son essai intitulé « Précipités de lenteur⁷ », Matthieu Saladin montre ainsi comment la lenteur musicale permet de contrer ce que Hartmut Rosa appelle « l'accélération sociale », c'est-à-dire « augmentation quantitative par unité de temps⁸ ». Mais plus largement, la *time blindness* ouvre une alternative à la dimension linéaire et coercitive intrinsèquement liée au temps social, et à l'exclusion que celui-ci produit. Dans son essai « Crip Time », Ellen Samuels signale l'écart qui sépare le temps des horloges, et l'injonction à la coordination dont elles sont porteuses, et ce qu'elle appelle le *crip time* – le temps des corps handicapés, qui concerne également toute personne affectée de maladie chronique, dont le corps ou l'esprit ne se plient que difficilement aux ordres des horloges. Ce temps peut se présenter comme un décalage subi, par rapport au temps social, créé par et pour des personnes valides : « Quand les personnes handicapées

parlent de *crip time*, parfois cela veut juste dire qu'on est tout le temps en retard – peut-être parce qu'on a besoin de plus de sommeil que les gens sans handicap, ou peut-être à cause de l'accès dédié aux personnes handicapées de la gare qui était fermé⁹. » Il peut se présenter comme un voyage dans le temps, lié à la maladie qui vieillit prématurément les corps : « Le handicap et la maladie ont le pouvoir de nous extraire de la progression linéaire du temps, de ses étapes normées, en nous jetant dans un trou de vers qui nous secoue d'avant en arrière, avec arrêts et démarrages saccadés, intervalles ennuyeux et fins abruptes¹⁰. »

Mais surtout, le *crip time* peut devenir une invitation à laisser le temps organique du corps dicter le rythme de nos vies. « Plutôt que tordre les corps handicapés pour coller aux horaires, le *crip time* tord le temps pour coller aux corps et aux esprits handicapés¹¹. » Il est à la fois « le temps des rythmes de vie désynchronisés face au monde quotidien éveillé¹² », et le temps qui laisse aux corps fatigués la possibilité de définir leur propre normalité. En ouvrant la voie à une multiplicité de rythmes intimes et de temporalités personnelles, la *time blindness* présente alors des vertus émancipatrices. Le son, quant à lui, permet non seulement d'écouter le temps qui passe : il permet aussi de partager ces durées individuelles, tantôt non linéaires, tantôt ralenties, de décupler les conceptions du temps pour les inscrire dans un monde

c
o
m
m
u
n



TRADUCTION DE JEAN-PHILIPPE ANTOINE

Élève d'Henri Focillon (1881-1943) à l'université de Yale dans la seconde moitié des années 1930, cotraducteur de *La Vie des formes* en anglais, George Kubler (1912-1996) est devenu un des piliers du département d'histoire de l'art que Focillon y avait fondé en 1940, peu avant sa mort. Après avoir commencé par travailler sur l'art espagnol du Grand Siècle, Kubler a vite bifurqué vers l'histoire de l'architecture coloniale hispanique en Amérique centrale, puis vers celle de « l'art de l'Amérique antique », pendant, puis avant la colonisation espagnole. En témoigne la publication en 1962 de *The Art and Architecture of Ancient America*, seconde des contributions de Kubler à la *Pelican History of Art*, grande entreprise démarrée à Londres par Allan Lane et Nikolaus Pevsner. La parution la même année de *The Shape of Time* éclipse cependant aujourd'hui cette publication monumentale. Ce petit livre (136 pages index

compris) n'a en effet jamais cessé d'être très lu et bien lu, à commencer par les nombreux artistes qui s'en sont emparés (parmi lesquels Ad Reinhardt, Robert Smithson, Robert Morris, Adrian Piper, John Baldessari), fascinés par le concept élargi de l'art qui organise la conception de l'ouvrage et par les *figures du temps* qu'instaure l'étude kublérienne des artefacts humains. Les premières pages du premier chapitre du livre, ici nouvellement traduites, témoignent de la vitesse étonnante avec laquelle Kubler embrasse la lenteur des siècles déposée dans les objets, et les flux différentiels qui en conditionnent l'accès.

Jean-Philippe Antoine

Le texte qui suit est extrait de George Kubler, *Figures du temps*, à paraître en 2024 aux éditions Walden.

Supposons que l'idée de l'art puisse se dilater jusqu'à embrasser la gamme entière des choses fabriquées par l'homme, l'ensemble des outils et de l'écriture compris, outre les choses du monde qui sont inutiles, belles et poétiques. Dans cette optique, l'histoire de l'art coïncide tout simplement avec l'univers des choses fabriquées par l'homme. L'exigence se fait alors forte de concevoir sans tarder de meilleures façons d'examiner tout ce qu'ont fabriqué les hommes. Nous y parviendrons plus tôt si nous procédons à partir de l'art et non à partir de l'usage, car si nous partons du seul usage toutes les choses inutiles vont nous échapper ; mais si nous prenons pour point de départ le caractère désirable des choses, alors les objets utiles vont à juste titre être considérés comme des choses dont la valeur nous est plus ou moins chère.

En fait, les seules marques de l'histoire disponibles en continu pour nos sens sont les choses désirables fabriquées par les hommes. Bien entendu, dire que les choses fabriquées par l'homme sont désirables est redondant, car seul le désir surmonte l'inertie innée de l'homme, et rien ne se fait qui ne soit désirable.

Toutes ces choses indiquent le passage du temps beaucoup plus précisément qu'on ne le croit, et elles remplissent le temps de figures limitées en nombre comme en espèce. Comme les crustacés, nous dépendons pour notre survie d'un exosquelette, d'une coquille de villes historiques et de maisons remplies de choses qui appartiennent à des portions définissables du passé. Nos manières de décrire ce passé visible sont encore très maladroitement. L'étude systématique des choses a moins de cinq cents ans, et elle commence par la description d'œuvres d'art dans les biographies d'artistes de la Renaissance italienne. Ce n'est qu'à partir de 1750 qu'on a élargi cette méthode à la description de choses de toutes espèces. Aujourd'hui, l'archéologie et l'ethnologie s'occupent de la culture matérielle en général. L'histoire de l'art traite des produits les moins utiles et les plus expressifs de l'industrie humaine. La famille des choses commence à avoir une allure plus modeste que les gens ne l'ont cru autrefois.

Les outils en pierre sont les choses les plus anciennes fabriquées de la main de l'homme à avoir survécu. Une série continue s'étend à

partir d'eux jusqu'aux choses d'aujourd'hui. Cette série a bifurqué à maintes reprises, et elle s'est souvent fourvoyée dans des impasses. De fait, des suites entières ont cessé lorsque des familles d'artisans se sont éteintes ou lorsque des civilisations se sont effondrées, mais jamais le flux des choses ne s'est complètement tu. Tout ce que l'on fabrique aujourd'hui est soit une réplique, soit une variante de quelque chose de fabriqué il y a peu de temps, et ainsi de suite sans rupture en remontant jusqu'au premier matin du temps humain. Cette connexion continue dans le temps renferme à l'évidence de plus petites divisions.

L'historien qui raconte a toujours la prérogative de décider que la continuité se découpe en certaines longueurs mieux qu'en d'autres. On ne lui réclame jamais de justifier sa découpe, car l'histoire se découpe n'importe où tout aussi aisément, et la bonne histoire commencera n'importe où au gré du conteur.

Pour d'autres, qui visent à dépasser la narration, le problème est de trouver dans l'histoire des clivages dont la découpe va distinguer différents types de moments¹. Beaucoup ont

1. Je dois mon premier intérêt pour les problèmes ici présentés aux œuvres et à la personne de feu A. L. Kroeber. Notre correspondance a commencé en 1938, dans la foulée de ma lecture de sa remarquable étude (en collaboration avec A. H. Gayton) sur la poterie nazca de la côte Sud du Pérou, « The Uhle Pottery Collections from Nasca », University of California Publications, dans *American Archaeology and Ethnology*, 24 (1927). C'est une analyse statistique fondée sur la supposition qu'on peut organiser les articles non datés qui appartiennent à une même classe de formes dans un ordre chronologique exact grâce aux corrélations entre leurs conceptions de forme, en partant du postulat que dans une classe de formes les formulations simples sont remplacées par des formulations complexes. Voir par exemple A. L. Kroeber, « Towards Definition of the Nazca Style », *op. cit.*, 43 (1956), et mon compte-rendu dans *American Antiquity*, 22 (1957), p. 319-320. L'ouvrage plus récent du P^r Kroeber, intitulé *Configurations of Culture Growth* (University of California Press, Berkeley, 1944), a exploré des modèles historiques plus généraux, tout spécialement les salves groupées de réussites qui marquent l'histoire de toutes les civilisations. Ces thèmes ont continué d'être l'intérêt principal de Kroeber dans son recueil de conférences intitulé *Style and Civilizations* (Cornell University Press, Ithaca, 1956). Dans un compte-rendu frappant, le biologiste G. E. Hutchinson a comparé les *Configurations* de Kroeber aux oscillations internes ou libres des populations animales, et soumis l'œuvre de Kroeber au type d'expressions mathématiques que l'on utilise pour les études de population. 2. En français dans le texte. 3. En français dans le texte. 4. Meyer Schapiro (« Style », *Anthropology Today*, University of Chicago Press, Chicago, 1953, p. 287-312), dans son compte-rendu des principales théories contemporaines du style, conclut découragé qu'« une théorie du style à la hauteur des problèmes de la psychologie et de l'histoire reste encore à créer ».

cru que faire cet inventaire conduirait à une telle compréhension élargie. Les archéologues et les anthropologues classifient les choses par leurs usages, après avoir commencé par distinguer la culture matérielle et la culture de l'esprit, ou encore les choses et les idées. Les historiens de l'art, qui distinguent les produits utiles et les produits esthétiques, classifient ces derniers par types, par écoles, et par styles.

Les écoles et les styles sont le produit du long travail d'inventaire des historiens de l'art du xix^e siècle. Ce travail d'inventaire, cependant, ne peut se poursuivre indéfiniment ; en théorie, il s'achève avec des listes et des tables irréprochables et irréfutables.

En pratique, certains mots, lorsqu'on en abuse par un usage trop fréquent, voient leur sens pâlir comme d'un cancer ou de l'inflation. Le mot « style » en est un. Ses innombrables nuances de sens semblent couvrir toute l'expérience. À un extrême, on trouve le sens défini par Henri Focillon, le style comme *ligne des hauteurs*², la chaîne himalayenne que composent les plus grands monuments de tous les temps, la pierre de touche et l'étalon de la valeur artistique. À l'autre extrême, on trouve la jungle commerciale des textes publicitaires, où l'essence et le papier toilette ont « du style », et cette autre zone où l'on qualifie de « styles » les modes vestimentaires de l'année. Dans l'intervalle s'étend le terrain familier des styles « historiques » : cultures, nations, dynasties, règnes, régions, périodes, savoir-faire, personnes et objets, tous possèdent des styles. Une appellation non systématique, fondée sur des principes binominaux (style minoen moyen, *style François i^{er}*³), autorise l'illusion d'un classement ordonné.

Mais toute cette organisation est instable : le mot-clé possède différents sens, même dans les limites de notre contexte binominal ; il signifie parfois le dénominateur commun d'un groupe d'objets, et d'autres fois la marque d'un souverain ou d'un artiste. Au premier de ces sens, le style n'emporte pas de restrictions chronologiques : le dénominateur commun peut se présenter en des lieux et à des époques largement séparés, ce qui conduit au « maniérisme gothique » et au « baroque hellénistique ». Au second sens, le style se restreint dans le temps, mais pas dans son contenu. Puisque la vie entière d'un seul artiste englobe souvent bien des « styles », l'individu et le « style » sont

loin d'être des entités limitrophes. Le « style Louis xvi » englobe les décennies qui précèdent 1789, mais ce terme ne parvient pas à spécifier le caractère varié de la pratique artistique et de ses transformations sous le règne de ce monarque.

L'immense littérature artistique s'enracine dans le réseau labyrinthique de la notion de style : ses ambiguïtés et ses inconsistances sont le miroir de l'activité esthétique dans son entier. Le style décrit une figure spécifique dans l'espace et non un type d'existence temporelle⁴.

Au xx^e siècle, sous l'impulsion d'une interprétation symbolique de l'expérience, une autre direction de recherches a pris forme. Il s'agit de recherches sur les types iconographiques conçus comme expressions symboliques du changement historique, et elles se présentent sous l'espèce d'une rubrique du xvii^e siècle rajeunie : l'« iconologie ». Plus récemment encore, les historiens des sciences ont conjoint les idées et les choses dans leurs enquêtes sur les conditions de la découverte. Ils ont pour méthode de reconstruire les moments heuristiques de l'histoire de la science, et ainsi de décrire le moment à son point d'origine.

L'heure de la découverte et ses transformations consécutives en conduites traditionnelles ont été récupérées à titre de programme par l'histoire de la science et par les recherches iconologiques. Mais ces étapes ne font qu'esquisser les commencements et les articulations majeures de la substance historique. Bien d'autres sujets possibles bousculent notre attention dès que nous admettons l'idée que cette substance possède une structure dont les divisions ne sont pas une simple invention du narrateur.







Mes images sont minimalistes, en noir et blanc, méditatives. Réalisées en argentique, les contraintes du film nécessitent d'être économe en prises de vue. Plusieurs heures d'observations sont parfois nécessaires pour saisir un envol, une photographie de patience et de précision,



déclenchée au 1000^e de seconde,

à la vitesse d'un battement d'ailes.





*

*

*

*

*

*

*

*

66

WHAT'S LEFT
AND WHO HAS LEFT *
CE QUI RESTE
* ET CEUX QUI PARTENT *
*

TÉO BETIN
et EURIDICE ZAITUNA KALA

Cinq plaques de verre dressées, toutes de tailles différentes, qui se déploient les unes derrière les autres comme un leporello. Une tache de rose, un portrait à l'endroit, à l'envers, un dessin de plante, un peu de feuille d'or... Chaque rectangle de verre est comme une porte, comme un écran, une plaque de dissection encadrée de métal ; liés les uns aux autres, dans leurs transparences tout autant que dans le reflet de l'espace qui les entoure.

SUMO. Le témoignage d'une histoire de déplacés et de déplacement. On y voit le portrait d'un couple, créé pour les besoins du récit de l'exposition coloniale de 1931 et dont la femme sur la photo est un homme déguisé.

Archive. Histoire. histoire.

Who lived where I used to live.

Wie man wird, was man ist

Comment on devient ce qu'on est.

« Une autre mauvaise idée ? »

En ce début d'après-midi d'automne, tout me soûle, New York, les petits cris de bébé, l'attitude de notre fils, nos échanges, toutes les présences, y compris la mienne, les bruits, mes désirs de jouets, cette lumière basse et lourde comme le poids de ma frustration de rien.

J'écris d'abord – un peu par hasard – comme on fait les courses, et puis tu viens, tu manges certaines parties de mon texte, tu en détruis d'autres, tu remplaces ou remplaces, ajoutes ou détournes... Tu fais lentement ta place dans ce texte qui se construit, vite. Comme s'il était vivant – un organisme qui doucement se dépêche de grandir – là où nos deux textes s'entredévorent.

On perd la boule encore, on est complètement ravagés par notre sens de la mobilité, *we crave it*. Tu te souviens de ce jour en Allemagne qui nous a été volé ? On se baignait dans la rivière, mais tout était

off, bizarre, même inquiétant. Notre plaisir se mêlant à la difficulté de s'asseoir sur une fausse plage, notre fils qui ne pouvait pas courir à côté de l'eau, une piscine, une rivière ?

« La nature complètement contrôlée
par un groupe de "on dirait".

Je t'aime

Je t'aime aussi »

Pourquoi mauvaise ? Je me souviens :

Nous avons depuis volé à notre tour bien des jours et qu'est-ce que notre fils a couru. Le groupe de *on dirait* est devenu des groupes de *on dirait*, puis tout cela a formé une masse dont j'ai de plus en plus de difficulté à discerner si elle me plaît ou non.

En tout cas, il me semble qu'avec ces années passées mobile, j'ai appris à ne plus aller contre, mais à lutter vers – je pense au surf qui nous réunit tous maintenant et aux mantras qui l'accompagnent, sagesse de plage : ne lutte pas contre le courant ou tu finiras par te noyer, choisis ta vague et ta trajectoire, et glisse avec elles. Aloha

On a échangé la neige pour le surf, bien sûr l'un est moins cher que l'autre, mais on se demande si nos enfants auront de la neige dans leurs paysages d'enfance.

Cela nous prend 4 à 5 heures pour aller à la mer, du moins la mer que nous aimons : à Montalivet. Cette ville qui, paraît-il, d'ici quelques années, va disparaître...

Chaque saison, j'ai l'impression que nos déplacements se feront à moitié, ici et là.

Toujours actifs, mais avec une sensation que les choses ne sont pas comme elles devraient être.

Chaque année, je me demande si l'eau va monter jusqu'en haut de la plage, si le drapeau rouge de ce dernier été restera pour toujours. Si cet endroit que

i
Euridice Zaituna Kala, SUMO : *Des différents niveaux
de toxicité*, 2021, feuilles de verre clair 3 mm,
cadres en acier, tissus, impressions,
transfert, gravure, métallisation, écriture

i



WHAT'S LEFT
AND WHO HAS LEFT*
CE QUI RESTE
ET CEUX QUI PARTENT
*

ii, iii
Euridice Zaituna Kala, SUMO: *Des différents
niveaux de toxicité*, 2021, feuilles de verre clair 3 mm,
cadres en acier, tissus, impressions,
transfert, gravure, métallisation, écriture



ii

l'on a choisi ensemble plus de trois étés successifs, disparaîtra, comme tout le monde le dit. Mais les maisons ne cessent de se vendre, de s'acheter, de se rénover...

Devons-nous à notre tour investir dans un lieu pour les bons souvenirs que nous, nos ami-es, nos enfants, notre famille, ensemble sommes en train de produire?

Et si tout disparaît?

On dirait adieu à la vierge pour une dernière fois, en faisant la pérégrination une dernière fois, le ménage chez Jeanne d'Arc une dernière fois... On trouvera un autre endroit, on deviendrait des déplacés de souvenirs.

À moitié? Comme à mi-chemin? Je ne sais pas, depuis New York j'ai enfin la sensation de paysage – comme si cette ville «totale» et toutes les autres villes, villages, et autres constructions prenaient enfin place dans la grande liste des panoramas, des horizons.

J'ai toujours défini le paysage comme un ensemble construit autour de l'horizon et la ville comme ce qui coupait cet horizon – comme un étage occupe un morceau du ciel, un immeuble, une rue, une route prend la place d'un champ ou d'une forêt.

De la même manière que je me pense finalement un animal comme les autres, je pense que la ville est un paysage comme un autre.

Paysage – *Landscape*

Finalement, le paysage – petit pays délimité – a toujours été une construction du regard, une pensée photographique de l'environnement, une image «naturelle» écosystémique avec quelque chose de suranné et post-romantique idiot.

Cela a pris du temps pour que l'on puisse reconnaître la ville comme un paysage, *a cityscape*... Là où les humains comme des petites fourmis se déplacent d'un point à l'autre, à la recherche des moyens de nourrir quelque chose de plus grand qu'eux.

Tu te souviens de ce petit pamphlet «*I was saved in NYC*/J'ai été sauvé à NYC», ce petit dépliant qui m'a été offert lors d'un de nos déplacements dans la ville? J'ai essayé de dissuader la femme dans son travail d'évangéliste de nous le refourguer... Finalement, je l'ai pris.

«*Tu crois que nous avons été sauvés
à NYC?*»

Croire, c'est bien ça la question?

Est-ce qu'on croit qu'une ville peut sauver? Et si oui de quoi? Est-ce comme demander à la fourmi si la forêt peut sauver quelqu'un?

Pour être sauvé dans cette ville-forêt, ville devenue forêt... Cela voudrait peut-être dire ne plus exister, tant qu'on est là, on ne sera jamais sauvé...

Et c'est peut-être dans cette condition que se révèle notre éphémérité, avec un peu d'espoir.

C'était pour ça peut-être que l'on n'avait d'abord pas accepté les dépliants de la dame, car être sauvés voudrait dire, alors, ne plus faire partie de ce qui nous rend humains.

Un buffle remonte d'un point d'eau, les sabots glissant dans la boue fraîche, de l'eau ruisselle encore de son museau. Tout y est, la motte de terre, la touffe d'herbe, le petit oiseau perché sur son dos... Tout est pensé comme un fragment de réel, pourtant ce n'est ni une photo, ni une vidéo, ni le souvenir d'un safari, mais l'une des nombreuses «compositions» mises sous cloche du musée d'histoire naturelle américain: animaux empaillés/dans des décors super réalistes/reconstitués brin par brin, poussière par

iii



WHAT'S LEFT
AND WHO HAS LEFT*
CE QUI RESTE
ET CEUX QUI PARTENT
*

iv

Euridice Zaituna Kala, SUMO: *Des différents niveaux de toxicité*, 2021, feuilles de verre clair 3 mm, cadres en acier, tissus, impressions, transfert, gravure, métallisation, écriture

v. vi

Téo Betin, *Stepwell – Ici dessus, Ici dessous*, 2023, bois divers, photographies fixées sur verre, peinture, Plexiglass, feu

iv





o



oi

poussière, poil par poil. Les attitudes y sont saisissantes, mais rien ne va. Tout est bizarre, étrange et malsain dans ces simili-capsules africaines. Tous ces animaux sont des animaux contemporains, pas des dinosaures reconstitués, rêvés, cherchés, dont les squelettes habitent l'étage supérieur, mais des lions, des gorilles, des loups d'Afrique, d'Amérique du Nord, immortalisés dans un fantasme de beauté et de nature idéalisé. Un fantasme de pouvoir et de perfection morbide.

Boîte de Pandore.

Et alors que j'écris cela, je consulte le site du musée, pour m'apercevoir que, dérangés par cette ambiance nécrophile étrange, nous avons, avec notre fils, pris le parti de foncer chez les dinosaures et autres animaux disparus – bien nous en a pris, car nous avons par chance manqué la salle : « African People » – qui, à la manière du buffle, du lion ou de la gazelle, met en scène les peuples africains dans des reconstitution grandeur nature avec des mannequins vêtus de vêtements traditionnels, imitant des scènes de rituels, de danses, de vie dans une ambiance crypto-ethnographique...

Je comprends mieux d'où venait la sensation désagréable de cette visite.

Une chose est vraie, la ville dans ce gabarit m'a donné envie de voir du vrai paysage... J'étais impressionné par les vitrines que la ville-paysage peut offrir, comme si elle s'autoconsommait, un mirage, un désert.

Dans les strates de ce paysage, on n'arrête pas de sentir le vide de cette ville-*scape* (ville-pays-âge), dans tous ces joints... Les frontières entre femme/homme.

Ce vide, un espace, un écho, un son...

Et d'ailleurs, cela m'a inspiré, fantasmé un déplacement vers les Émirats. Un nouveau déplacement tu me diras, une nouvelle géographie ?

On a re-regardé la vidéo *To Pimp a Butterfly* (2018) l'autre jour. C'est toujours un moment que j'aime partager avec toi, regarder notre archive, mon travail, ton travail...

J'ai réalisé cette vidéo avec toi. T'étais ma muse. À la fois moi, tu portais des habits qui m'appartenaient. À la fois toi. On était de jeunes parents. À Saint-Cirq-Lapopie, dans le Lot... Cette ville médiévale devenue aujourd'hui un musée à ciel ouvert. Dans la vidéo, j'osais juxtaposer l'image du Louvre Abu Dhabi au-dessus de l'église qui se trouve en haut de la ville. On ne construit plus d'églises, mais les musées, on ose encore.

« Tu es sûr qu'on ne construit plus d'église ? »

« Sauve-qui-peut » en anglais :

« *Every man for himself* »

« Pourquoi ce rose ? »

« *Plutôt un bourbon... non ?* »

Comme si le paysage était en soi une capsule du temps qui passe – parfois à l'échelle de l'homme, de l'insecte ou de l'arbre. À nouveau une question de regard, d'images et de photographies.

C'est pour ça que j'avais envie de « faire » un jardin-forêt, une sculpture vivante, une possibilité de réfléchir au rapport de la forêt avec une échelle humaine. Bizarrement, c'était la seule solution pour pallier le fait qu'à Mülheim, dans la Ruhr, qui appartient à une histoire de l'industrialisation allemande de l'Ouest, la nature se mettait en scène.

C'est là que notre sensation de perte, si persistante est apparue...

Et même après tous les efforts pour soigner la nature, on sentait les effets d'une histoire sombre, une sur-humanisation. Et c'était en marchant tranquillement le long des rails sans train, mais entourés de plantes, que l'on a compris qu'il y a toujours une vie d'après, du moins une étape d'après vie...

Je me suis mise, tout de suite, à imaginer ce jardin-forêt. Je pensais pouvoir l'achever en moins d'une saison. On est allés visiter un terrain. Peut-être qu'on projetait alors le terrain qu'on a fini par acheter à Maputo.

À côté de ce terrain se tenait le camp d'accueil des étrangers à Mülheim... Ce jour-là toi, moi et Keziah, accompagnés par Omar, nous sommes donc entrés, pour voir, pour comprendre où vivaient les réfugiés qui débarquaient en Allemagne. Le froid du toboggan en métal laisse peu à désirer des intérieurs des cabanes en bois, alignées, identiques, des baraquements seulement désignés par des chiffres... Frisson, chair de poule, frappés par leur ressemblance avec ces bâtiments des photographies des camps de concentration nazis.

Ce jour-là, je me suis rendu compte que le projet n'était pas possible, qu'il me fallait plus de temps... Qu'il fallait plus de temps à la terre aussi pour oublier.

Que l'amnésie d'une violence exercée sur la terre avait le même poids que celle exercée sur ceux qui l'habitent.

« Faute d'oublier, on recommence... »

oii
Téo Betin, *Stepwell – Ici dessus, Ici dessous*, 2023,
bois divers, photographies fixées sur verre, peinture,
Plexiglass, feu

oii



En mai 2016, nous nous sommes rencontrés pour la première fois dans l'atelier de Joe Ouakam à Dakar. Malgré une menace d'expulsion, Joe avait ouvert son espace au public, proposant une installation dans sa cour. Au centre, un grand arbre centenaire et autour des pièces comme des chambres, parfois sans plus de plafonds, des colonnes, vestiges d'architectures, qui se mêlent aux œuvres de l'artiste. Je me souviens de Joe regardant la télé dans un coin, assis dans un fauteuil, entouré par quelques personnes. Je parcourais l'installation, dont je ne sais plus si c'est un souvenir ou une construction de ma mémoire, ou un mélange des deux, peu importe : un chemin en dalles de bois, de pierre, avec du papier journal, tournant autour de l'arbre, lui-même adossé à une montagne de ses feuilles maintenues par un grillage, avec en toile de fond une série de chaises noires un peu trop hautes et trop fragiles pour s'y asseoir, et qui, à la manière des réalisateurs, avaient sur leurs dossiers peint en blanc le nom d'amis artistes de Joe. C'est sous cet arbre, sous le regard de ces chaises vides, dans cette architecture qui n'en était presque plus une, que nous nous sommes rencontrés.

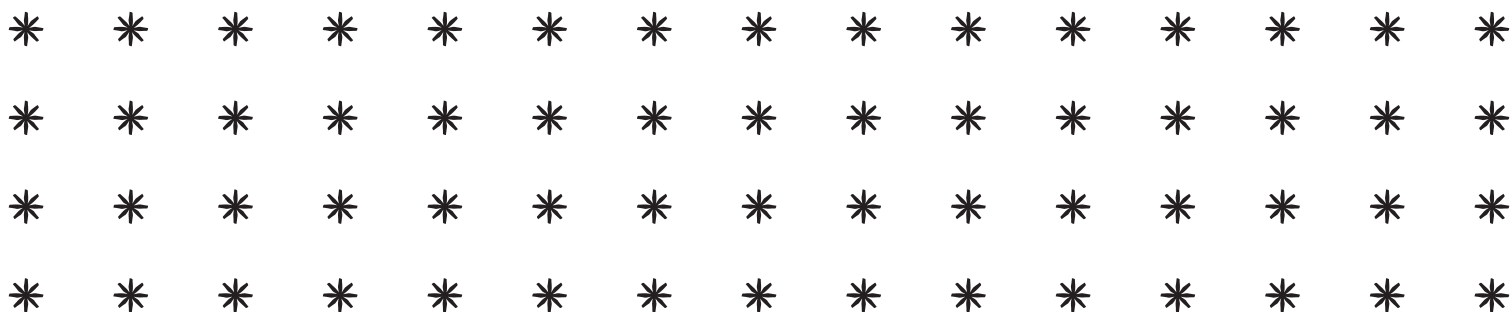
« *Bonsoir.*

Hello. »

Mystérieusement, j'avais une photo de
toi prise la veille dans mon
téléphone

.

PAR MINUTE DE PLEURS



EUGÉNIE ZÉLY

Les histoires que je veux raconter ne se sont pas encore produites. Et nous travaillons très dur à ce qu'elles adviennent.

À qui je dois des comptes sur ce que je fais et comment ?

Très tôt, j'ai voulu fuir, c'était impossible alors je suis encore là.

Je ne supporte pas bien les fins, fuir et finir, choisir et renoncer, où fuir c'est-à-dire vers qui.

Après la mort,

Après la haine,

Après que je ne t'ai pas plu,

Après qu'on se soit tapées dessus,

Après que je t'ai dit à quel point je te méprise,

Après que tu m'aies humiliée,

Pour voir ce qui nous arrive

Le lieu de ma perversion la pire et de mes rêves les plus beaux

Sur TikTok (et ses extensions irl), on dit relations toxiques

Entre nous, on dit : amour. On se cache un peu plus qu'avant.

Prologue

Nécropolitique,

Avant-propos,

Mes histoires arrivent, sans début ni fin, continuellement coincées au niveau des péripéties.

Tout arrive en même temps et j'aimerais que ce soit différent, en attendant l'élément de résolution, mais ne se produit que de petites suites merdiques, ennuyeuses, qui se superposent en se succédant.

Bien que je ne compte pas faire naître d'enfants, je suis préoccupée par les mondes que nous formulons pour eux.

N'arrivant jamais à décider si je suis victime ou coupable, j'ai fini par m'identifier à l'arme du crime. Rendue mobile par le contexte. Je n'ai pas de statut moral. La morale est utilisée, prise ou tenue.

Nous pouvons être reposées. Coincées entre celles qui tuent et celles qui meurent. J'endosse ce statut et je décide de rendre des comptes.

À qui tu parles ?

De qui tu parles ?

À chaque nouveau texte, je dois trouver à qui je m'adresse et qui je suis pour le faire. Chaque texte, chaque film est un réexamen de moi-même qui me suis si souvent autopsiée que je n'ai plus aucune consistance, plus de pronom propre. Au début, c'était un vague

sentiment d'inadéquation, ça s'est transformé en malaise profond et maintenant je m'en fous, elle s'en fout, nous n'en avons franchement rien à foutre. Nous déplions nos histoires dans l'urgence, si lentement et tout ce temps est pris pour qu'elles s'agglomèrent les unes aux autres et que nos enfants puissent s'y lover et se mettre à parler.

Notes de l'autrice

Q et moi, une forêt. G et moi, le plaisir et l'amour. F et Q, moi et F, F et G. Est-ce que nous avons aboli la famille ou est-ce que nous l'avons refaite ?

L'air est en train de devenir irrespirable de plus en plus souvent et à de plus en plus d'endroits. Dyson vend dorénavant des casques audios qui purifient l'air, environ 800 euros. Je te dis que tu me plais, tu me dis que je ne te plais pas.

Y a-t-il une relation possible à partir de l'absence de réciprocité exacte d'une émotion ? Je laisse se déployer des sentiments qui n'ont rien à voir avec ceux que je désire, rien à voir avec ceux dont je pourrais avoir besoin. Je me laisse surprendre. Je reformule le rêve à partir de toi.

Peut-être que je mens ?

Au sujet de G et Q, peut-être qu'ils mentent avec moi, dans nos mensonges nous vivons heureuses.

Je suis suspendue au langage et le langage est la corde et la chaise et je vacille toujours à deux doigts d'être morte.

Et je rencontre E, elle se met à parler de comment elle fait son travail, comment elle agence sa vie et de son enfant à naître et je m'enveloppe dans ses histoires, quand je peux : j'ajoute les miennes et nous tissons j'espère : des abris pour les étudiant-es, pour qu'elles puissent se dédoubler, se multiplier, muer et raconter ces mutations et en faire des abris à leur tour pour d'autres. Des mois plus tard, S est née, je glisse dans une enveloppe un coquillage augmenté d'une larme en plastique bleu, j'écris porte-bonheur sur l'enveloppe. E m'invite à écrire ce texte.

Sur ce qui est mort :

Les paysages et les animaux qui les peuplent Je suis privée d'être plus précise Je revois le noisetier, j'entends le bourdonnement des insectes de ma chambre, le chien de

* * * * *
 * * * * *
 * * * * *
 * * * * *

la voisine aboie, j'ai 16 ans alors que je me masturbe devant ma webcam pour le garçon que j'aime.

Je jouis, ça sent des odeurs de fleurs que je n'ai jamais su nommer.

Il se suicide quelques années plus tard.

Entre-temps je me demande s'il publiera sur Internet toutes les images de moi en train de me toucher qu'il aura pu récolter pendant les deux années où nous nous sommes fréquentés. Il ne le fait pas.

Derrière les noisetiers, paysage horizontal infini, Ici on donne naissance à des bébés sans bras parce qu'on les porte trop près des vignes ou alors on se tire une balle dans la tête, avant 25 ans, dans une clairière dans ce qui reste des forêts. Avons-nous vraiment eu des enfances violentes ?

On dirait que non, la violence chez nous c'est se donner la mort un après-midi de juillet avec le fusil de chasse de son père, le reste n'est pas la violence : c'est la vie.

Le reste, on en parle à l'apéritif, un pastis, des belins, comment tel oncle a violé telle nièce, comment tel père dit à telle fille combien il la méprise cette pute, comment telle mère regrette la naissance de tel enfant, d'autres choses, tel enfant secoué par telle nourrice. Ça dit je. Parfois, ça pleure. On se recoiffe, on danse, on joue à la pétanque. En rouge et noir j'exhiberai ma peur j'irai plus haut que ces montagnes de douleurs. On finit toujours par participer à la violence, d'un côté, de l'autre, le plus souvent au milieu. Mais surtout on y survit et on le transmet.

Bienvenue au discounter de l'amour.

Le plaisir devient de la douleur s'il dure trop, non ? Et toi quoi te maintient vivant ?

Le porno.

Je ne crois pas que le soin concerne les personnes comme moi, nous, elle. Les médiations, la communication non violente, les diagnostics interminables :

personnalité borderline, trouble anxieux généralisé, dépression chronique, trouble explosif (colère quoi), Poisson ascendant Cancer Lune en Gémeaux.

Ton père te mettait des gifles et tu pensais je t'aime. Pour supporter l'ennui j'ai pris de la codéine dans des proportions insensées, on dit toxicomane.

Embrasse mon nom,

Dis mon nom,

Le souvenir de ta dévotion,

Est-ce que je rentre dans une période de ma vie où je peux la raconter ? Ça fait dix ans que je me retourne pour arriver à écrire de la fiction et, alors que j'y arrive enfin, alors que mes personnages deviennent des personnes, alors que le temps ne me manque plus pour dérouler d'autres destinées que la mienne, alors que je peux enfin ne pas mentir à propos de, je me retrouve à devoir dire la vérité sur moi-même.

À qui je m'adresse ?

Je téléphone à S, Q, O. Je parle avec G. À peu près les personnes qui au moment où j'écris ce texte me préoccupent le plus.

S dit : t'as qu'à écrire pour celles comme nous qui n'ont jamais leur place dans les communautés.

Avec Q nous cherchons à construire des maisons sur un petit morceau de terre en Normandie dont il a hérité. Il ne vaut pas grand-chose, mais il est là. Nos enfances, après nous avoir amenés l'un à l'autre, nous offrent un avenir possible. Un avenir que nous pouvons partager avec G et F, O et S, que nous pouvons espérer offrir à toutes les personnes que nous croiserons qui en auront besoin cruellement, parce que c'est cruel d'avoir besoin d'un endroit où fuir, où se cacher, où être accueilli.

On aurait pu être ensemble (on entend une femme hurler, elle s'appête à être exécutée). Je vois qui tu étais et qui tu aurais pu devenir. Vous le sentez ? C'est dans l'air, on est en dehors du temps.

La chance pactise avec l'opportunité.
 Chaque mot est fait du sang, de la sueur et
 des larmes de
 Je voudrais pouvoir finir cette phrase, ce que
 ça me coûte parce que la liste des mortes est
 interminable, parce que certaines n'avaient
 même pas de noms
 J'ai commencé à courir il y a deux ans et je
 cours pour être capable de m'enfuir. Est-ce
 que pleurer brûle des calories ?

G et moi avons adopté une chatte en 2016, cette
 chatte je l'aime encore trois ans après sa mort, son
 souvenir m'accompagne. Grâce à elle, G, son fils et
 moi avons construit une communauté précaire, qui
 a explosé depuis, mais à l'intérieur de laquelle nous
 avons été heureux. J'écris ce texte une semaine avant
 une audience, chez le juge des affaires familiales, qui
 vise à statuer si G et moi sommes bien pauvres ou
 si nous volons à cet enfant devenu adulte l'argent
 qui lui reviendrait.

Le fait que nous sommes bel et bien pauvres.
 Le fait que j'ai aimé cet enfant comme le mien et
 que je ne crois pas aujourd'hui pouvoir pardonner
 ce qu'il fait à G, ce que ça me fait à moi qu'il nous
 accuse de mentir alors qu'il a été témoin de la diffi-
 culté pour acheter à manger, de la peur, des cris et
 des larmes à cause de la peur et d'une sorte de faim.
 Pourtant Minette, lui, G et moi, dans cette maison
 insalubre du bocage vendéen qui inspire encore tout
 le reste de mon existence. Nous avons réussi à nous
 aimer. Malgré.

S dit que G est mon âme sœur, je ne suis pas si
 spirituelle.

Je dis à G qu'il est un de mes organes, placé à l'ex-
 térieur j'ai sans cesse peur qu'il lui arrive quelque
 chose et d'être privée de cette partie essentielle de
 moi-même. La première fois que nous avons couché
 ensemble, le lendemain matin en me réveillant, je
 ne pouvais pas bouger, je pensais dans une boucle

infernale « Je vais mourir si on ne se revoit jamais ». Nous ne sommes pas dans une relation exclusive, bien que nous l'ayons formulé tardivement, je crois que nous ne l'avons jamais été. Parties d'un tout, nous ne pouvons nous posséder, même si nous le voulions, les trente années entre nous sont une distance irréductible.

Deux fois coupables, trois fois hélas.
 Peut-être une gamine à moitié salope, écervelée et un
 père absent, égoïste, un groomer se sont entichés l'un
 de l'autre au point de nous faire croire que c'est de
 l'amour. Descriptions ininterrompues, amour infini.
 Peut-être, des âmes sœurs,
 Peut-être, un noisetier et à son pied des ronces,
 Du fond de notre perversion nous aimons tellement
 baiser ensemble.

Je crois qu'entre 2016 et 2022, quand nous avons
 dû partir de la maison dans le bocage vendéen, le
 nombre d'oiseaux qui chantaient devant nos fenêtres
 avait baissé.

Je ne peux pas en être certaine. C'est une remarque
 qu'on se faisait. Notre fenêtre de chambre donnait
 sur des fils électriques les oiseaux y passaient beau-
 coup de temps.

Un jour, alors que j'étais partie faire une lecture
 quelque part, G en se couchant a remarqué tout un
 tas de branchages et de feuilles dans notre lit. Il a
 ramassé et a tout remis dehors, il a pensé à un coup
 de vent. Le lendemain matin le lit était recouvert de
 feuilles mortes, de brindilles et de mousses diverses,
 les hirondelles étaient en train de faire un nid dans
 le plafond de la chambre.

Les oiseaux venaient souvent dans notre chambre.
 J'ai appris par Vinciane Despret que le territoire
 d'un oiseau se formalise par son chant. Nous étions
 compris dans le chant des oiseaux qui vivaient là.

Ma vulgarité est le marqueur le plus visible de ma
 classe.

* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *

i
Eugénie Zély, *Toi et moi (pas très facilement quoi)*,
dessin numérique, 2023

ii
Archives personnelles de Eugénie Zély,
photographie de sa maison de poupée

i





ii

Je suis vulgaire et je crache tout le temps partout,
J'ai toujours un glaire coincé.

Pendant un moment de mon enfance je me suis mise à croire, parce que j'observais les adultes autour, que la vulgarité était ce qui t'extirpait définitivement de l'enfance. Donc à 7 ou 8 ans une petite fille raconte ses journées ponctuées de merdes et de putains, croyant qu'avec ça elle pourra s'échapper. Problématique. Je nourris les rumeurs. De vulgaire à violente à obsédée à sociopathe, j'aime regarder les filles qui marchent sur la plage, les hanches qui balancent, juste avant qu'elles se jettent sur un corps pour le mettre en pièces. Leurs yeux qui se révulsent, le plaisir qu'elles éprouvent recouvertes du sang de leurs ennemis. C'est une guerre. C'est un rêve. C'est une anecdote. J'ai appris de Dorothy Allison qu'il est très difficile d'être innocente quand tu te crois maléfique. Je passe mon temps à attendre qu'on démasque mes déviances. Quand ça a lieu, quand l'information se met à circuler et que je dois faire avec le trouble qu'elle engendre, à quoi bon se blanchir ? Tout m'accuse, de mes origines sociales à mon tempérament supposé, même ma littérature ou mes bras couverts de bleus qui font hurler de rire les copines du coin. Les bleus quand je me mords, la fureur dont elles se moquent, elles se lèvent à 6 heures pour 1200 euros, tu rigoles ou tu te flingues. Qui paiera pour tout le temps volé ?

S, O, Q, G, F, E, nous, je, elle avons beaucoup d'histoires
sous le coude et nous les racontons, tant bien que
mal et nous défaisons ce qu'elle s'était habituée à faire : se méfier de là où elle se
sent en sécurité parce que c'est
là qu'on va lui faire le
plus mal.

Ça, je
nous elle,
le savait à 10 ans.

BIOGRAPHIES

JEAN-PHILIPPE ANTOINE

Philosophe, professeur d'esthétique et critique d'art, Jean-Philippe Antoine enseigne à l'Université Paris 8. Il a soutenu sa thèse de doctorat sur les arts de la mémoire et la peinture italienne des xiii^e et xiv^e siècles à l'École des hautes études en sciences sociales à Paris, et poursuit depuis ses recherches sur la question de la mémoire, de l'image et du lieu dans une perspective philosophique et anthropologique. Il s'intéresse aux questions de mnémonique tant au Moyen Âge qu'aux xix^e et xx^e siècles, et dans le travail de certains artistes contemporains tels que Joseph Beuys ou Mike Kelley. Il a également travaillé sur la question du récit de vie dans l'œuvre de Vasari, et sur l'œuvre de Samuel Morse, peintre, photographe, théoricien de l'art et inventeur du code Morse et du moderne télégraphe électrique. Platicien, il mène des travaux sur des supports multiples : peintures, constructions, installations, et performances sonores (en collaboration notamment avec Leif Elggren).

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

Jean-Christophe Bailly, né en 1949 à Paris, est écrivain, poète et dramaturge. Il travaille longtemps dans l'édition où il fonde et dirige les revues *Fin de siècle* avec Serge Sautreau, (1974-1976) et *Aléa* (1981-1989). Il a également dirigé les collections « Détroits » chez Christian Bourgois (avec Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe) et « 35-37 » chez Hazan. Il enseigne de 1997 à 2015 l'histoire de la formation du paysage à l'École nationale supérieure de la nature et du paysage de Blois, dont il dirige notamment la publication de la revue annuelle *Les Cahiers de l'École de Blois* à partir de 2003. Docteur en philosophie, Jean-Christophe Bailly est un auteur inclassable, abordant des domaines pouvant parfois paraître éloignés (poésie, philosophie, dramaturgie, théâtre, traduction, anthropologie, sociologie, art, photographie, architecture, urbanisme, paysage, écologie, parti pris des animaux...), au travers d'essais, de poésie, de journaux et de théâtre. Parmi ses livres : *Défaire le vide*, Paris, Éditions étrangères et Christian Bourgois, 1975 ; *L'Étoilement*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1979 ; *Description d'Olonne*, Paris, Christian Bourgois, 1992, Prix France Culture ; *L'Apostrophe muette : essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Éditions Macula, 2023, [1997] ; *Le Versant animal*, Paris, Bayard, 2007 ; *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, 2011 ; *Le Parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013 ; *L'Élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2015 ; *Naissance de la phrase*, Paris, Nous, 2020.

TÉO BETIN

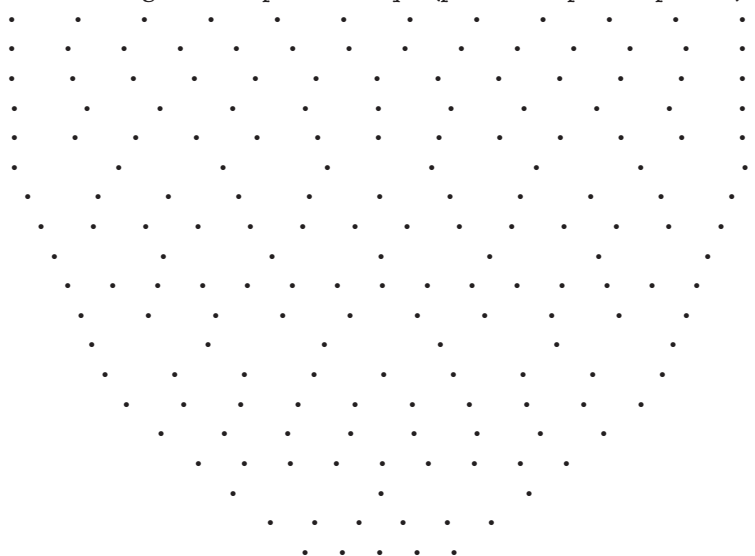
Diplômé de l'École des beaux-arts de Paris en 2014, Téo Betin vit à Paris. Son travail de sculpture interroge l'histoire des objets et des architectures qui nous entourent en mélangeant assemblage et photographie – fixé sous verre. Entre intérieur et extérieur, ces constructions apportent un regard sur les différents types d'espaces et leurs usages, sur ce qui nous manque. Il s'agit alors d'envisager la question du lieu comme une question de mémoire. En 2023, il est lauréat du Fonds de dotation Vendredi soir ; il participe à la 14^e édition du Festival des Hortillonnages d'Amiens avec la sculpture *Stepwell, Ici dessus, Ici dessous*. Il est lauréat du programme de Résidence Étant donnés en 2020-2022. Il participe à la 13^e édition de la biennale de l'Art africain contemporain de Dakar – exposition internationale –, ainsi qu'à des expositions à Paris, New York, Saint-Laurent du Maroni et Versailles.

CAROLINE CIESLIK

Caroline Cieslik est photographe et vidéaste diplômée de l'École nationale supérieure de photographie d'Arles et enseignante à l'École européenne supérieure d'art de Bretagne. Elle travaille sur notre relation au sauvage, notion qu'elle aborde tout autant à travers ses dimensions culturelle et sensible que politique et écologique. Elle est aussi chercheuse, docteure en esthétique (thèse label recherche-création). Elle fait partie de deux collectifs interdisciplinaires de recherche avec lesquels elle organise des ateliers d'écriture et des arpentages. Ses travaux ont été exposés en France et à l'international. Le projet *Naviguer en Oiseau* est lauréat de la commande photographique nationale, Les Regards du Grand Paris, Ateliers Médicis et Centre National des Arts Plastiques, 2024.

MATTHIEU GOUNELLE

Matthieu Gounelle, né en 1971 à Troyes, est astrophysicien. Il est l'auteur du récit *Un ciel de pierres. Voyage en Atacama* (dessins de Frédéric Pajak, Gallimard, 2022, prix littéraire Jacques Lacarrière 2022). Il a publié plusieurs recueils de poésie dont *Si du ciel ne restait qu'une seule pierre* aux éditions Filigranes (avec le photographe Julien Magre, 2018), *Loïn la mer* aux éditions Naima (avec la peintre Alexandra Roussopoulos, 2020), *Alger-Centre* (2020) et *Jack* (2022) aux Éditions derrière la salle de bains. Il est un collaborateur régulier de la revue *L'Amour* (Éditions Buchet-Chastel) et a été le commissaire de l'exposition *Météorites, entre ciel et terre* au Muséum national d'histoire naturelle (2017-2019). Il a traduit Georges Sféris pour *La Barque* (publication printemps 2024).



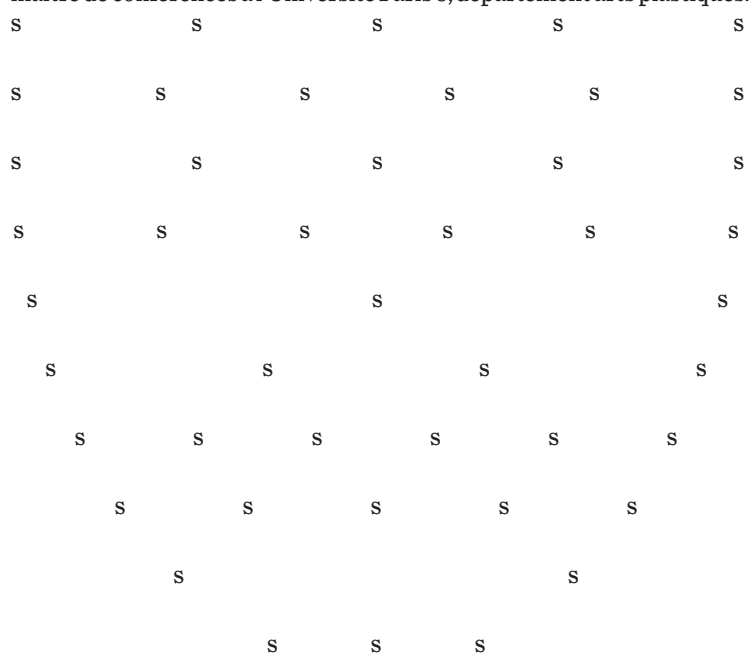
CATHERINE GUESDE

Catherine Guesde est maîtresse de conférences au département de philosophie de l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis ; ses recherches portent sur des formes marginales et radicales de musiques populaires, telles que le métal extrême et la noise. Elle a notamment coécrit avec Pauline Nadrigny *The Most Beautiful Ugly Sound in the World. À l'écoute de la noise* (Éditions Musica Falsa, 2018) et dirigé l'ouvrage collectif *Penser avec le punk* (Presses universitaires de France, 2022). Elle est également membre du comité de rédaction de la revue *La Vie des idées*. En parallèle de ses recherches, elle mène différents projets musicaux, écrits ou improvisés, en solo (Cigvë) ou collectivement, toujours à partir d'une approche expérimentale de la guitare

é
l
e
c
t
r
i
q
u
e

ALIOCHA IMHOFF ET KANTUTA QUIRÓS

Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff sont curateur-rices, théoricien-nes de l'art, cinéastes, fondateur-rices de la plateforme curatoriale *Le peuple qui manque*, créée en 2005 qui œuvre entre art et recherche. Parmi leurs derniers projets curatoriaux, mentionnons *L'École des Impatiences* (Festival d'idées et de création contemporaine, Musée de Dieppe, 2022-2023) ; *Pour un océanofuturisme. Manifeste pour des bifurcations architecturales depuis l'océan Indien* (Institut français de Maurice, Ensa N-Mu, 2023) ; *Atlas des bifurcations* (Diep Haven, 2021) ; *Politiques du silence* (MO.CO Esba, 2021) ; *Et que demandent-ils ? À y devenir quelque chose* (Biennale de Lyon, 2019) ; *Le Procès de la fiction* (Nuit Blanche, 2017) ; *Une Constituante migrante* (Centre Pompidou, 2017, symposium-performance), *A Government of Times* (Leipzig Hall 14, symposium-performance, 2016) ; *La frontera nos cruza* (Museo de la Inmigración Buenos Aires, 2015, exposition) ; *Au-delà de l'effet Magiciens* (Fondation Gulbenkian, Laboratoires d'Aubervilliers, 2015). Dans leur filmographie récente : *Les Impatients* (2019) ; *1^{re} Déclaration pour un musée apatride* (2018) ; *Pachakuti* (2024). Il et elle ont publié *Qui parle ? (pour les non-humains)* (Presses universitaires de France, 2022), *Les Potentiels du temps* (Manuella Editions, 2016) et dirigé *Géoesthétique* (B42, 2014) et *Histoires afropolitaines de l'art, Multitudes*, n°53-54 (2014). Kantuta Quirós est maîtresse de conférences à Paris 1 Panthéon-Sorbonne - École des arts de la Sorbonne, Aliocha Imhoff est maître de conférences à l'Université Paris 8, département arts plastiques.



EURIDICE KALA

Euridice Zaituna Kala est une artiste-enseignante mozambicaine, dont l'œuvre se concentre sur les métamorphoses culturelles et historiques, ses manipulations et ses adaptations. L'artiste reproduit le vocabulaire visuel des archives historiques pour en révéler ses subjectivités, mais aussi ceux qu'elles ont invisibilisés. Elle questionne l'appropriation des corps noirs par leur représentation dans les archives ; mais plutôt que de s'emparer de leur histoire, elle tente de réaffirmer leur existence. Son travail prend la forme d'installations, de performances, d'images, d'objets et de livres

SOPHIE KAPLAN

Sophie Kaplan est directrice de La Criée centre d'art contemporain depuis 2012. Son approche critique et sa pratique curatoriale se développent autour de l'importance accordée aux collaborations - notamment avec les artistes *via* la mise en place à La Criée des cycles thématiques et des artistes associés ; 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.

GEORGE KUBLER

George Kubler (1912-1996) est un historien de l'art américain. Il fut l'un des plus grands spécialistes de l'art précolombien et de l'art ibéro-américain. Il fit ses études universitaires à Yale où il suivit les cours d'Henri Focillon. George Kubler est devenu membre de l'université de Yale à partir de 1938 où il enseignera toute sa vie. En parallèle, il a reçu plusieurs prix, dont trois bourses Guggenheim, une subvention d'aide du Conseil américain des sociétés savantes pour la recherche au Mexique ainsi que l'Ordre de l'Aigle aztèque du gouvernement mexicain. Il fut le Kress-Beinecke Professor au Center for Advanced Studies de la National Gallery of Art à Washington, D.C. pour l'année 1985-1986 et a été membre à la fois de l'Académie américaine des arts et des sciences et de la Société philosophique américaine. Son livre le plus important, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses* (Éditions Champ libre, 1973), a eu une influence majeure sur David Summers, Esther Pasztory, Robert Smithson, Donald Judd, Ad Reinhardt et Robert Morris, entre autres.

LÉA MULLER

Léa Muller est ingénieure paysagiste et urbaniste de formation. Elle pose un autre regard sur le territoire qui l'entoure et développe des outils d'appropriation et de lecture du paysage. Elle forge avec conviction un positionnement sur la manière dont on façonne nos territoires : aménager moins et comprendre mieux, construire avec un souci aigu de ce qui préexiste et de la ressource, développer une sensibilité pour les paysages ordinaires, prêter attention au vivant, concevoir le paysage comme la matérialisation concrète et visible de notre rapport au monde. Dans un souci d'ancrage, de transformation concrète d'un modèle de société, Léa Muller développe un projet de sylviculture douce et de transformation directe sur ses parcelles de forêt à Bourg-des-Comptes (35).

EVARISTE RICHER

Evariste Richer est l'auteur d'une œuvre poétique qui se présente comme une exploration du réel et s'attache à comprendre notre propre univers et les mécanismes qui l'ont généré et continuent à l'animer. En s'emparant des outils de la science et de la culture telles la météorologie, la téléologie, l'astronomie, la physique, il met en place des dispositifs qui aident à fournir une nouvelle grille de lecture sans faire l'impasse sur une dimension esthétique intrinsèque dont la finalité est de réconcilier l'individuel avec l'universel. L'esthétique minimaliste et conceptuelle qui préside aux créations de l'artiste trouble par son pouvoir de suggestion et d'évocation, et construit autour du spectateur un récit qui interroge nos systèmes de pensée et bouscule notre compréhension du monde.

e e e
e e e e
e e e e e e
e e e e
e e e e
e e e e
e e e
e e
e e

KUBA SZREDER

Kuba Szreder enseigne au département de théorie de l'art de l'Académie des beaux-arts de Varsovie. Diplômé en sociologie de l'université Jagellonne de Cracovie, il a obtenu son doctorat à la School of the Arts de l'université de Loughborough. Dans son travail, il combine recherche et pratique artistique en mêlant projets interdisciplinaires, engagement social et auto-organisation artistique. En 2009, il co-initie la Free/Slow University de Varsovie, avec laquelle il réalise plusieurs enquêtes sur l'économie politique de la production artistique contemporaine, comme *Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity* (2011), *Art Factory, Division of Labor and Distribution of Resources in the Field of Contemporary Art in Poland* (2014). En 2010, il commence à coopérer avec *Critical Practice*, un pôle de recherche basé à Londres, avec lequel il mène plusieurs projets de recherche sur les manières d'être en public (2010-2011) et les valeurs sociales (2012-2016). En 2018, avec Kathrin Böhm, il a co-initié le *Center for Plausible Economies*, un pôle de recherche consacré à la réimagination des économies artistiques. En 2020, il a cocréé le Bureau des services postartistiques, dont l'objectif est d'utiliser les compétences artistiques pour soutenir les mouvements sociaux progressistes. Il est éditeur et auteur de plusieurs catalogues, livres, articles et manifestes, dans lesquels il examine les aspects sociaux, économiques et théoriques du domaine élargi de l'art. En 2021, son livre *L'ABC du projectariat. Vivre et travailler dans un monde de l'art précaire* a été publié par

M a n c h e s t e r
U n i v e r s i t y
P r e s s .

GILLES A. TIBERGHIE

Gilles A. Tiberghien est philosophe, historien de l'art et écrivain. Il travaille à la croisée de l'histoire de l'art et de l'esthétique ce que montre, entre autres, son intérêt pour l'esthétique italienne et l'histoire de l'art au xx^e siècle dont il a traduit et présenté plusieurs auteurs (Benedetto Croce, Luigi Pareyson, Cesare Brandi, etc.). Il est l'un des premiers en France à explorer le Land Art comme forme artistique et réflexion esthétique. Il s'intéresse plus largement aux rapports de l'art et du paysage, aux cabanes - point de rencontre ambigu et privilégié entre les humains et ce que l'on appelle la nature -, à la poésie et à la littérature.

Il a dirigé la collection «Arts et esthétique» (Carré, Hoëbeke et Bayard), de 1996 à 2004. Il est membre du comité de rédaction des *Cahiers du musée d'Art moderne* et corédacteur en chef avec Jean-Marc Besse des
C a r r é n e t
p a y s a g e .

EUGÉNIE ZÉLY

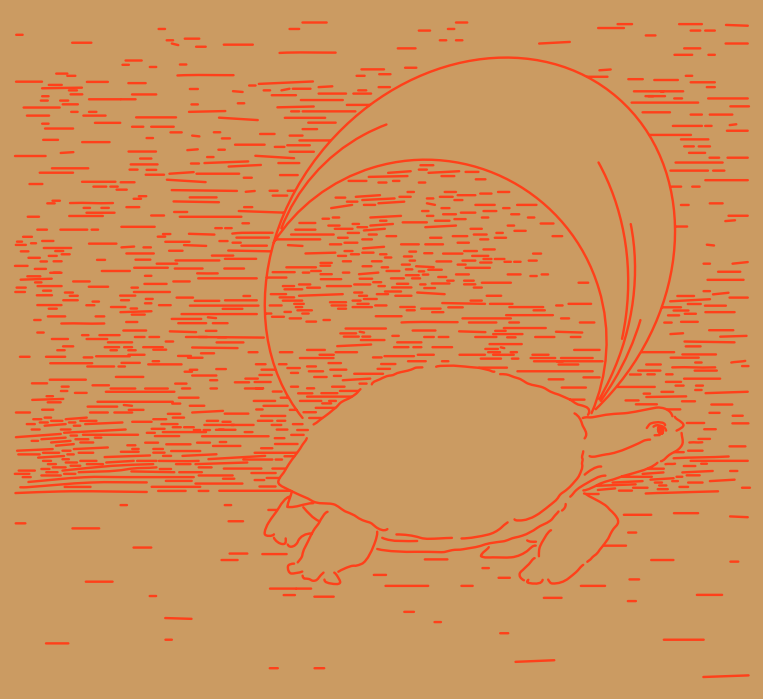
Eugénie Zély est artiste et autrice. Elle a publié *Thune Amertume Fortune* aux Éditions Burn Août en 2022. Elle a créé et dirige la revue littéraire *C'est les vacances*, publiée également chez Burn Août. Elle écrit régulièrement des textes critiques pour des artistes et des expositions ce qui lui a valu de remporter le prix Pierre Giquel de la critique d'art 2023. Elle développe un travail plastique multimédia en relation directe avec son travail littéraire. Son travail plastique a fait l'objet de plusieurs expositions. Elle écrit actuellement son deuxième roman, *La Même en pire*, et travaille à une série de films d'amour. Son travail de vidéo, de conférence performée, d'objets et de dessins tend à esquisser des ontologies : du person-nage, du contexte, de la fiction. Elle est née en 1993 et elle vit toujours dans la zone rurale dans laquelle elle a grandi.

COLOPHON

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION	Sophie Kaplan
ÉDITEUR·RICES	Euridice Zaituna Kala, Léa Muller, Kantuta Quirós, Evariste Richer, Gilles A. Tiberghien
RELECTURES	Pascale Braud
TRADUCTION	Jean-Philippe Antoine pour le texte de George Kubler Hélène Planquelle pour le texte de Kuba Szreder
SUIVI D'ÉDITION ET D'IMPRESSION	Thibaut Aymonin
CONCEPTION GRAPHIQUE	Alias Sandi
DIFFUSION	Les presses du réel www.lespressesdureel.com
NOTE AU SUJET DE LA FORME	Dans une volonté de respecter les formes originales des contributions des auteur·rices, nous avons choisi d'utiliser dans la revue leur usage ou non de l'écriture inclusive.
TYPOGRAPHIES	Rungli (Kaj Lehmann, 2019) Perhinderion (Zoé Lecossois, 2020)
REPRODUCTIONS D'IMAGES	Tous les droits réservés : les auteur·rices, les ayants droit pour toutes les images reproduites. Les éditeur·rices ont recherché les ayants droit de l'ensemble des images reproduites, mais il se peut qu'elles et ils n'aient pas réussi à identifier certain·es d'entre eux et elles.
IMPRESSION	Service imprimerie de Rennes Métropole Tirage 400 exemplaires Version numérique disponible sur www.la-criee.org
REMERCIEMENTS	Les contributeur·rices : Jean-Christophe Bailly, Téo Betin et Euridice Zaituna Kala, Caroline Cieslik, Matthieu Gounelle, Catherine Guesde, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, George Kubler et Jean-Philippe Antoine, Léa Muller, Kuba Szreder, Eugénie Zély L'équipe de La Crieé centre d'art contemporain : Thibaut Aymonin, Patricia Bagot, Amandine Braud, Carole Brulard, Lizon Fourrage, Andréa Gérard, Benoît Mauras, Norbert Orhant. L'équipe du service imprimerie de Rennes Métropole



La mise en forme de ce numéro est conçue en clin d'œil aux travaux d'Alde Manuce, imprimeur humaniste italien du xv^e siècle, créateur de la première italique et qui marquait ses ouvrages de l'adage *Festina Lente* sous la forme imagée d'un dauphin (*Festina*) s'enroulant autour d'une ancre (*Lente*). Ainsi, dans cet objet éditorial, revival typographique d'un caractère du xv^e siècle, fins de textes en culs-de-lampe et jeux d'astérisques dans les compositions des titres sont autant de réinterprétations graphiques de ses travaux. La devise résonne aussi dans les multiples rythmes qui traversent la revue. D'article en article, l'alternance de différents corps de textes entraîne une cadence de lecture toujours renouvelée, changeante, recto, verso, qui invite les lecteur·rices à se hâter lentement au fil des pages.



Alors que semble s'accélérer toujours et encore la succession des crises — écologique, mais aussi postcoloniale, sociétale, des représentations, etc. —, pour beaucoup il n'est plus possible de rester passifs face à l'effondrement qui vient. Il n'est plus possible de se contenter d'observer, de constater et de trembler.

L'accélération des crises va par ailleurs de pair avec une accélération des rythmes sociétaux et individuels, auxquels il faut se soumettre et s'ajuster en continu.

Dans ce contexte, nombre d'artistes, de penseurs et penseuses, d'acteurs et actrices, des mondes de l'art réfléchissent à des formes d'adaptations, d'alternatives et de résistances.

La Criée centre d'art contemporain accompagne ce mouvement à travers le cycle artistique Festina Lente (Hâte-toi lentement), qui se décline en expositions, événements et des résidences, ainsi que dans les pages de la présente revue.

Car c'est bien à de nouvelles façons de penser et de faire l'art qu'engage notre époque. Et de se demander :

Comment l'art doit-il aborder le changement climatique qui affecte directement ses conditions d'apparition et de diffusion ?

Quelles circulations et constructions durables, en relations et à l'écoute de la régénération et du temps long qui fonde le vivant peuvent s'inventer, qui battent en harmonie avec l'ensemble des sociétés humaines et des vivants ? Quels voisinages ? Quelles alliances ?

Comment et quoi créer dans un monde abîmé aux futurs incertains ?

La puissance d'agir de l'art peut-elle aider à repenser et transformer le monde ?

Les artistes, penseurs, penseuses, écrivains, écrivaines, qui mêlent leurs voix dans ce premier numéro, ont été invités à dire ce que faisait résonner chez elles et eux l'oxymore Festina Lente / hâte-toi lentement.

Leurs réponses se déclinent en portfolios (Cieslik, Muller), court essais (Bailly, Szreder, Guesde, Kubler, Imhof et Quiros), et brèves nouvelles (Zely, Gounelle, Betin et Kala), qui, partant d'expériences personnelles ou d'observations collectives, partagent un même constat : l'attention est centrale, elle fonde la qualité de l'expérience que l'on fait du monde autour ; cependant elle est actuellement malmenée.

* * * * *
* * * * *
* ISBN 978-2-90-6890-37-4 *
* * 15 € * *
* * * * *
* * * * *