

revue

La Criée centre d'art contemporain, Rennes

°2

lila  
larozell  
erle  
marimba

VERNACULAIRE ET CRÉATION CONTEMPORAINE 2019-2022



# Sommaire

3-5

**Éditorial - Cheikha D., le zoom et le marimba**

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

6-9

**« Die Allgebräh ist musik ! Ah So ! »**

**St-Adolf II, « Algébrateur » et Directeur musical**

Baptiste Brun

10-21

**Imagier - Adolf Wölfli**

23-33

**PLAY BACK Carnet moderne de chants**

Marie Guérin et Anne Kropotkine

35-53

**Katia Kameli écrit à Nabil Djedouani**

**Nabil Djedouani écrit à Katia Kameli**

Katia Kameli et Nabil Djedouani

54-58

**Beyoncé : la reine et le vernaculaire**

Emmanuel Parent

59-67

**New Orleans Suite**

Lewis Watts

68-75

**Un peu comme l'œuf et la poule**

John Cornu et Éléonore Saintagnan

76-83

**Mask off**

Émilie Renard et Mathis Collins

84-91

**Bonne route**

Maud Houssais et Nassim Azarzar

92-97

**Biographies des auteur·rice·s**

99

**Colophon**



# Éditorial - Cheikha D., Le zoom et le marimba

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

Ce deuxième numéro de la revue *Lili, la rozell et le marimba* se déploie en plusieurs ensembles : un premier est composé autour de la musique et du chant, leurs ancrages historiques, leurs trajets et hybridations, avec les contributions de Baptiste Brun sur Adolf Wölfli, Marie Guérin et Anne Kropotkine autour de Sadok B., Katia Kameli et Nabil Djedouani sur le raï, Emmanuel Parent avec Lewis Watts sur Beyoncé ; un deuxième est ancré dans le paysage artistique et culturel du Maghreb avec les contributions de Maud Houssais et de Nassim Azarzar, de Guérin et de Kropotkine, de Kameli et de Djedouani ; un autre encore mêle des conversations en écho au programme d'expositions à La Criée, avec John Cornu et Éléonore Saintagnan, Émilie Renard et Mathis Collins. Les intersections  $\cap$  sont nombreuses entre ces ensembles de textes et d'images, ainsi qu'avec le premier numéro.

Pour composer ces mêlées, le comité éditorial s'est laissé prendre au jeu d'une pensée ramifiée, c'est pourquoi la parole est centrale : les voix qui la portent, ses voies de diffusion, les idées qui y cheminent. Ici encore nous affirmons la nécessaire et fertile multiplicité des positions qui animent ce numéro.

C'est une même attention aux dynamiques des échanges qui a motivé notre intérêt pour le champ musical, envisagé, de là où nous sommes, comme notre hors-champ. Nous nous sommes demandé·e·s pourquoi certains enjeux – le mélange des styles, catégories, genres, époques, la réinterprétation et même, l'appropriation – souvent âprement discutés dans le champ de l'art contemporain, le sont différemment dans celui de la musique où emprunts, samples, reprises et fusions semblent pratiques courantes. Mais nous nous sommes également interrogé·e·s sur l'ingestion dépolitisée dans le mainstream pop-culturel de musiques couvées dans des pratiques minoritaires et dans des contextes de résistance. L'ensemble musical de ce numéro rend ainsi tangibles les liens entre expressions situées et diffusions élargies.

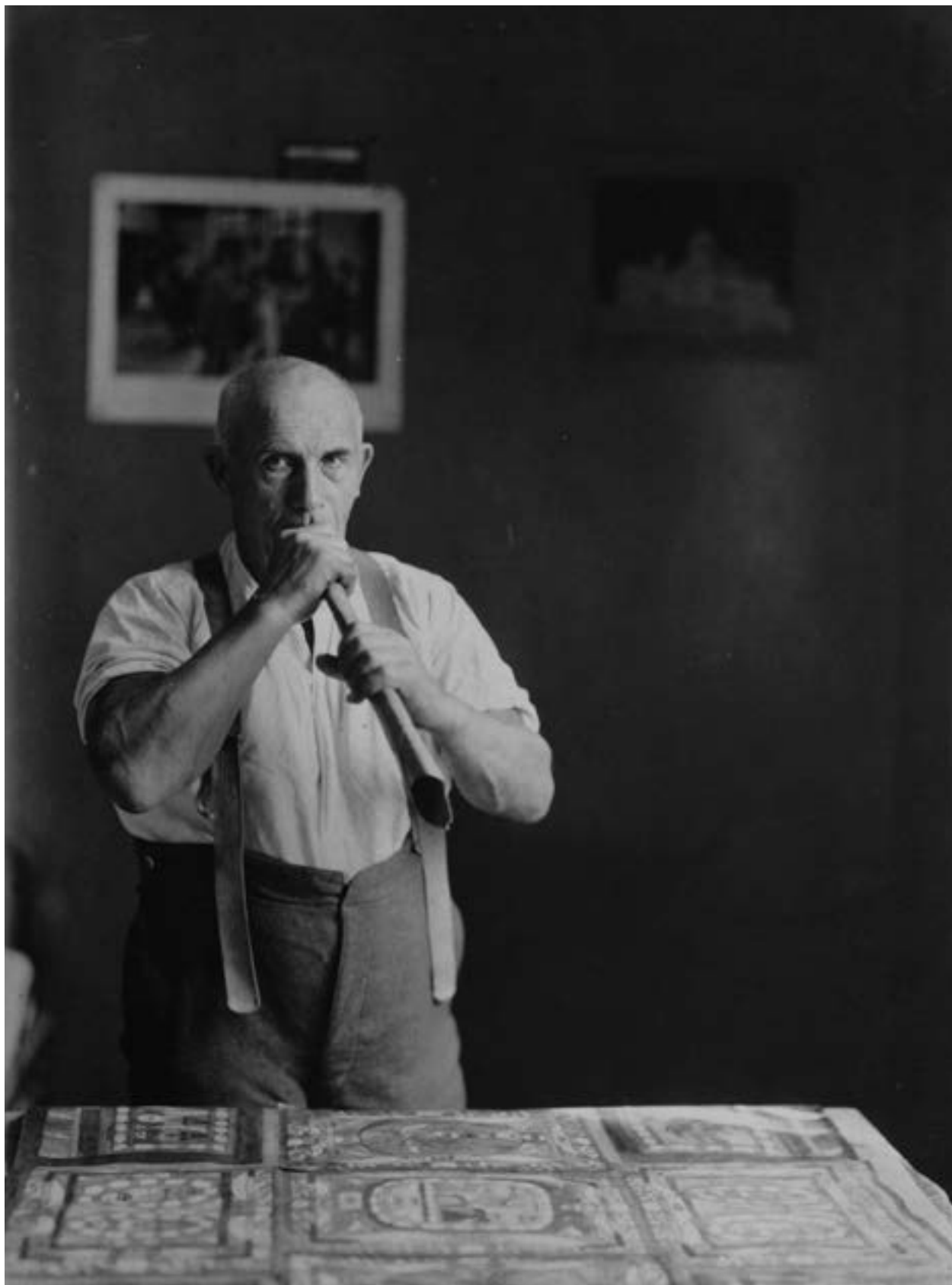
Si la présence du Maghreb au sein de ce numéro révèle un certain tropisme éditorial, elle souligne également l'acuité des liens historiques et affectifs que nous tissons avec l'art et la culture de cette région, en révélant les complexes enchevêtrements postcoloniaux. Les contributions de cet ensemble nous font faire, là aussi, un pas de côté, battant en brèche certaines idées reçues – le raï comme world music de bande FM, le vernaculaire marocain comme pourvoyeur de formes uniquement séculaires – et nous fait emprunter le chemin intime d'une restitution (Guérin et Kropotkine).

*Cheikha D., le zoom et le marimba...*, variation autour du cycle – *Lili, la rozell et le marimba* –, le titre de cet édito reflète notre conviction : les récits participent à la fois de l'écriture de l'histoire (de l'art) et de celle de nos imaginaires. Lili est devenue Cheikha D., pour Cheikha Djenia, célèbre chanteuse algérienne racontée par Kameli et Djedouani ; une initiale qui rappelle à la fois celle du soldat tunisien Sadok B. appelé dans les troupes coloniales françaises lors de la Grande Guerre, dont Guérin et Kropotkine retrouvent la voix, et celle de la célébrité Beyoncé aka Queen B, ici « co-star » avec La Nouvelle-Orléans, sur une scène aménagée par Parent et Watts. La rozell, cet ustensile breton pour les crêpes, a laissé

sa place au zoom, petit appareil enregistreur très apprécié des artistes et des voyageurs. Le marimba, lui, est toujours là, instrument de musique quadruplement vernaculaire (d'origine bantoue, assimilant dans ses formes centre-américaines actuelles des éléments de xylophones européens et précolombiens), avec une forte propension sinon véhiculaire, du moins à voyager.

Qu'ils soient vernaculaires, véhiculaires ou qu'ils se situent en ces deux pôles, les cultures, les idées, les savoirs et les savoir-faire se compilent, se mélangent, se samplent, se « bootlegent » de façon active et toujours inattendue ; ils s'hybrident.

Finalement, ce numéro accompagne des pratiques artistiques essentielles à nos yeux : celles d'artistes *ethnographes*, *animaux politiques*, participant·e·s actif·ve·s des sociétés dans lesquelles elles et ils vivent, qui entremêlent les approches anthropologique, esthétique, historique, sociologique. Des artistes agissant consciemment dans leur temps et dans leur milieu, un milieu par lequel elles et ils se laissent *posséder*, pour reprendre les termes de l'anthropologue Philippe Descola.



Adolf Wölfli  
Photographe non identifié  
Numérisation : Claudine Garcia, Atelier de numérisation –  
Ville de Lausanne  
Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne



« Die Allgebrah  
ist musik ! Ah So ! »  
St-Adolf II,  
« Algébrateur »  
et Directeur musical

**Baptiste Brun**

Dans *Art Worlds* (1982), Howard Becker définit l'artiste franc-tireur comme celui qui ne se conforme pas aux contraintes du monde de l'art dans lequel il ou elle évolue et invente des formes et des usages qui, dans l'écart qui les stimule, peinent à s'imposer. Pour exemplifier son propos, le sociologue s'intéresse au travail de Charles Ives (1874-1954), compositeur américain qui, malgré une formation on ne peut plus académique à Yale, s'éloigna très vite des sentiers battus. Il semble assez naturel que pour expliciter sa pensée, Becker, mélomane et lui-même musicien, puise dans le champ de la musique dite savante – comme on le dit des singes : un monde aux conventions strictes et nécessaires pour que l'on puisse se comprendre, appréhender telle ou telle composition, la jouer et la diffuser. Ives bouscula l'écriture musicale, s'attirant les foudres de ses pairs, provoquant le scepticisme de ceux-là même qui l'admiraient, déconcertant les interprètes qui devaient jouer sa musique. En creux paraissait-il sinon facétieux, du moins fort conscient de l'opération de déstabilisation qu'engageait son travail de création. Avec ses œuvres qui réfutaient la notion d'achèvement ou congédiaient certains principes clés de l'harmonie et du solfège, Ives tendait un miroir à la communauté dont il était issu, en manifestant les us de celles-ci et leurs limitations. Dans l'adversité, il en arriva même à affirmer que sa musique ne nécessitait pas même d'être exécutée. Selon Becker, c'est ce qui permit à Ives de créer sa *Symphonie de l'Univers* qui, pour un seul mouvement, requiert de trois à quatorze orchestres et chœurs savamment éparpillés dans les montagnes et les vallées environnantes...

Cette image me renvoie à l'œuvre d'Adolf Wölfli (1864-1930). Son *monde* fait écho à la tentative d'Ives de créer une symphonie du cosmos. Et je me plais à l'imaginer diriger mille millions d'orchestres et autres instrumentistes disséminé·e·s dans les montagnes suisses, les mêmes qu'il parcourut enfant comme chevrier. En outre, Wölfli excède le pouvoir de double révélation attribué aux francs-tireurs de l'art par Becker : à la fois l'explorateur et le témoin de la puissance incroyable de l'imagination et de la psyché, et figure miroir des limitations normatives qu'impose bien souvent le jeu social à l'invention. Tour à tour valet de ferme, fossoyeur, manœuvre, cimentier, prisonnier condamné pour attentat à la pudeur, diagnostiqué schizophrène, il est l'un des artistes les plus troublants du xx<sup>e</sup> siècle. Son œuvre affole. Sans doute la maladie et l'enfermement jouèrent là un rôle de premier plan : Wölfli fut interné à l'hôpital psychiatrique de la Waldau à Berne de l'âge de trente et un ans jusqu'à sa mort, trente-cinq ans plus tard. Mais dans ce court texte, je n'insisterai pas sur la part pathologique pour penser la genèse et l'herméneutique de son grand œuvre. Le psychiatre suisse qui le soignait, Walter Morgenthaler, en a donné les grandes lignes, suivi par Theodor et Elka Spoerri. J'évoquerai seulement et trop brièvement quelques éléments qui tentent de situer – si cela fut jamais possible – cet art dans sa relation à la musique.

La production pléthorique de Wölfli – la dizaine d'images du portfolio qui suit est une maigre sélection au regard des dizaines de milliers de pages qu'a laissées l'artiste – relève avant tout de l'autobiographie, oscillant toujours entre réel et fiction, mémoire et délire. Entremêlant textes, dessins et notations musicales, il conte ses voyages incessants qui l'ont emmené en Australie, au Groënland, aux Amériques, en Afrique, puis sur Mars ou encore Sirius. Harald Szeemann a insisté jadis sur le fait que Wölfli est un enfant de la *Gründerzeit*, une période de *fondation*, celle de l'expansion capitaliste et coloniale de l'Occident dit moderne. Wölfli est littéralement un impérialiste en cabane qui, dans sa pratique affolante de la géographie, rappelle le plaisir pernicieux de la contemplation cartographique, une autre forme de la pulsion scopique et de ce qu'elle stimule : la projection sans même se mouvoir, l'invitation au voyage, immobile ou presque, adossé à sa chaise dans sa chambre, dans son bureau, dans sa cellule, l'œil parcourant une surface qui se creuse à l'évocation d'une rivière, se gonfle à celle d'une colline, se noie dans l'immensité océane et donne l'illusion du pouvoir.

Comme le souligna Szeemann, les noms de nombreuses villes visitées par celui qui signait Saint Adolf dans le second volume de son autobiographie, « Du berceau au tombeau », se terminent par « Ohr » : oreille. C'est dire si sa géographie magnifiée dans ses vues cartographiques saisissantes se donne aussi à entendre. La folie des grandeurs, la démesure le disputent à l'ambition cosmogonique. La fabrique du néologisme, de l'homophonie ou du contrepét et leur sonorité sont l'une des marques de cette entreprise démiurgique. L'un de ses principaux zéloteurs, Jean Dubuffet, écrivit un jour : « Changée la langue, la pensée suivra ». Et le monde, par conséquent ! Songeait-il à Wölfli ? C'est que ce dernier est le grand « algébrateur », vocable dont il aime signer ses œuvres. Il tient les clés du cosmos, de son organisation et des significations des faits et choses qui l'animent. Le verbe s'inscrit partout. Jeux de mots et calembours accusent la dimension cryptique que l'on attribue à l'œuvre. D'autant plus qu'avec le temps, la concision gagne, le rythme l'emporte, s'affranchissant du signifié : « Mitta z'witt ! Hung noi noi, Bitta Stritt !! » C'est la musicalité qui cimente le tout. Ursonate singulière dopée au folklore bernois.

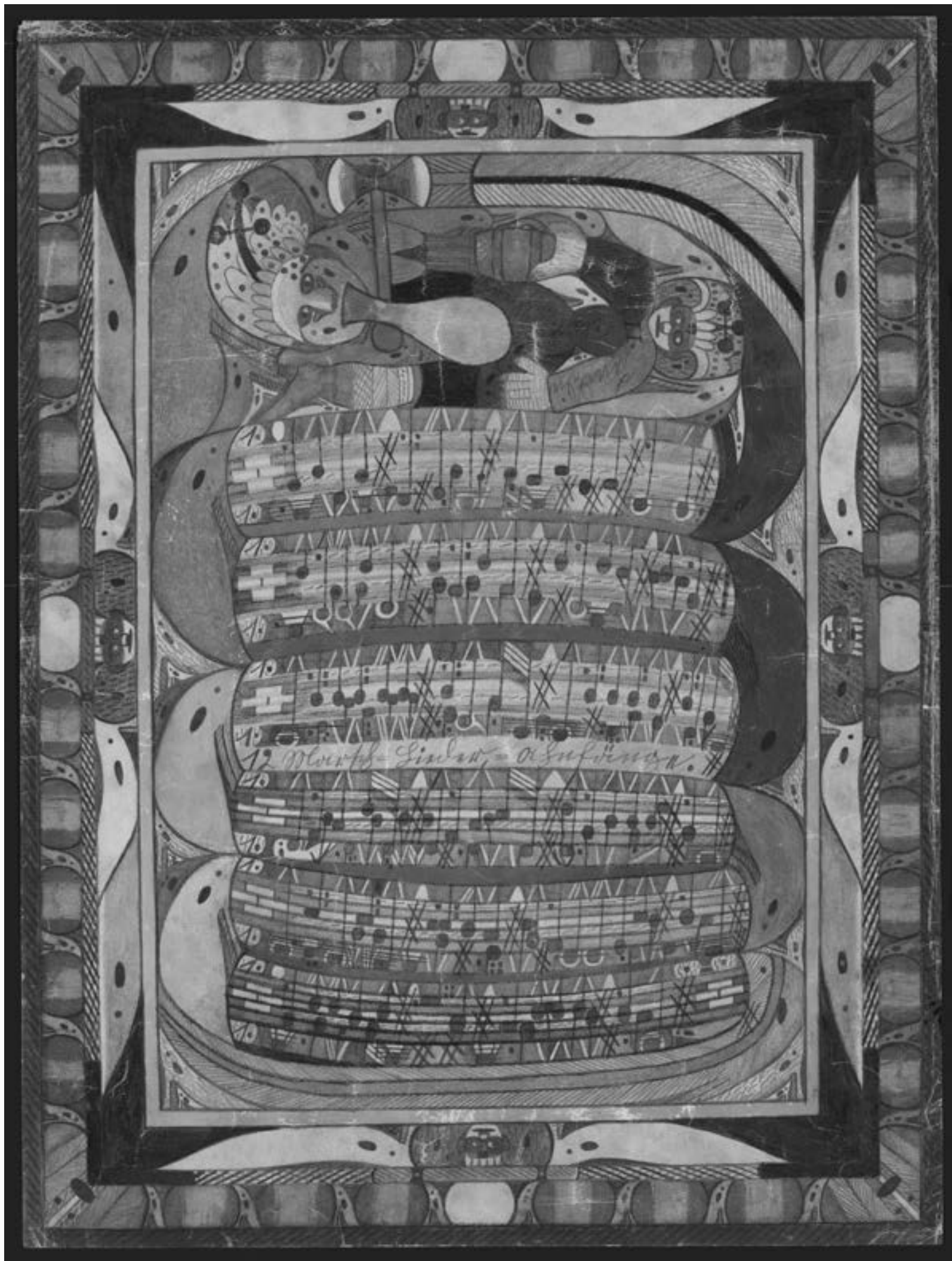
Sur une photographie prise à l'hôpital psychiatrique de la Waldau à Berne, on le voit jouer d'une trompette en papier derrière une table de travail sur laquelle repose l'un de ses dessins. Morgenthaler raconte : « Avant d'écrire des notes et durant des heures, il essaie des mélodies en soufflant dans un cornet de papier transformé en trompette. Ces mélodies ressemblent beaucoup à la musique de cuivre qu'on joue à la campagne et sont nettement rythmées. » Réminiscences des marches, polkas et autres mazurkas de la campagne du canton de Berne ou d'Emmental. Wölfli appelait ainsi ses compositions. Si la vulgate de l'art brut fantasme le hors-sol, le hors-culture, le hors-champ, c'est qu'elle reconduit implicitement la distinction du médecin de la ville, le goût petit-bourgeois de l'artiste authentique et oublie de penser que la culture n'est pas l'apanage des dominants. Le mépris de classe et le mépris culturel font que, longtemps, on a pensé que les partitions et le système de solmisation inédit mis en œuvre par Wölfli relevaient du pur effet décoratif, d'une manie mélomane mais qui ne sonnait point. Les travaux de compositeurs et musicologues comme Per Norgard, Terry Riley, Eric Förster ou Baudouin de Jaer ont miné cette idée ces quarante dernières années. Si de vastes zones d'ombre continuent de rendre heureusement opaque une partie de la musique de Wölfli, des éléments historiques et musicologiques

ont été mis au jour qui permettent de mieux appréhender ce qu'occultait l'idée reçue qu'un paysan pauvre et fou soit dans l'incapacité de composer et d'écrire de la musique, sa musique. Dans le milieu alpin à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, rares sont les bourgs qui ne possèdent pas de fanfare. Et Wölfli a probablement appris le solfège qui était enseigné dans les écoles du canton, activité féconde pour celui qui aimait à jouer du cor lorsqu'il gardait les bêtes. Dès 1900, les rapports des médecins affirment qu'il dessine et compose. Dans les premiers dessins conservés datés de 1905-1906, les portées à six lignes sont présentes, rapidement saturées d'annotations diverses. Les mesures sont marquées. Des permutations entremêlant la solmisation à la française et l'allemande naît son système propre. Les chiffres s'y agglutinent, jusqu'à ceux des pages. Son dernier grand travail, *La Marche funèbre*, manifeste la synthèse la plus poussée, abstraction étonnante que la mort laissera inachevée. Extrait :  
« Page 2,836. Et, 16. Cher: 1. Wamma, 16. Cher: 1. Naaahra, 16. Cher: 1. Bamma, 16. Cher: 1. Oohra, 16. Cher: 1. Tonnarat lutt. 16. Cher: 1. Tumma, 16. Cher: 1. Brumma. Ist, 34,359,738,368, temps. »

Recréer le monde, écrire des notes, faire tinter l'univers. À propos d'un certain Marco Decorpeliada (1947-2006 ?), Marcel Bénabou rappelait que Pythagore disait : « Tout est nombre. » Une cosmologie mathématique où la musique est à l'unisson du monde. Wölfli ne fait pas moins. En 1930, l'année de sa mort, il signait : « St-Adolf II, Algébrateur, Maréchal et Directeur musical. Directeur de théâtres géants, Géants tout-puissants. Capitaine de bateau à vapeur et Dr de l'art et des sciences. Directeur de la fabrication des classeurs d'algèbre et de géographie et Général des chasseurs. Inventeur de 160 inventions de haute valeur réalisées personnellement et patentées par le Tsar russe et vainqueur de nombreuses et formidables batailles géantes. »  
**Musique!**

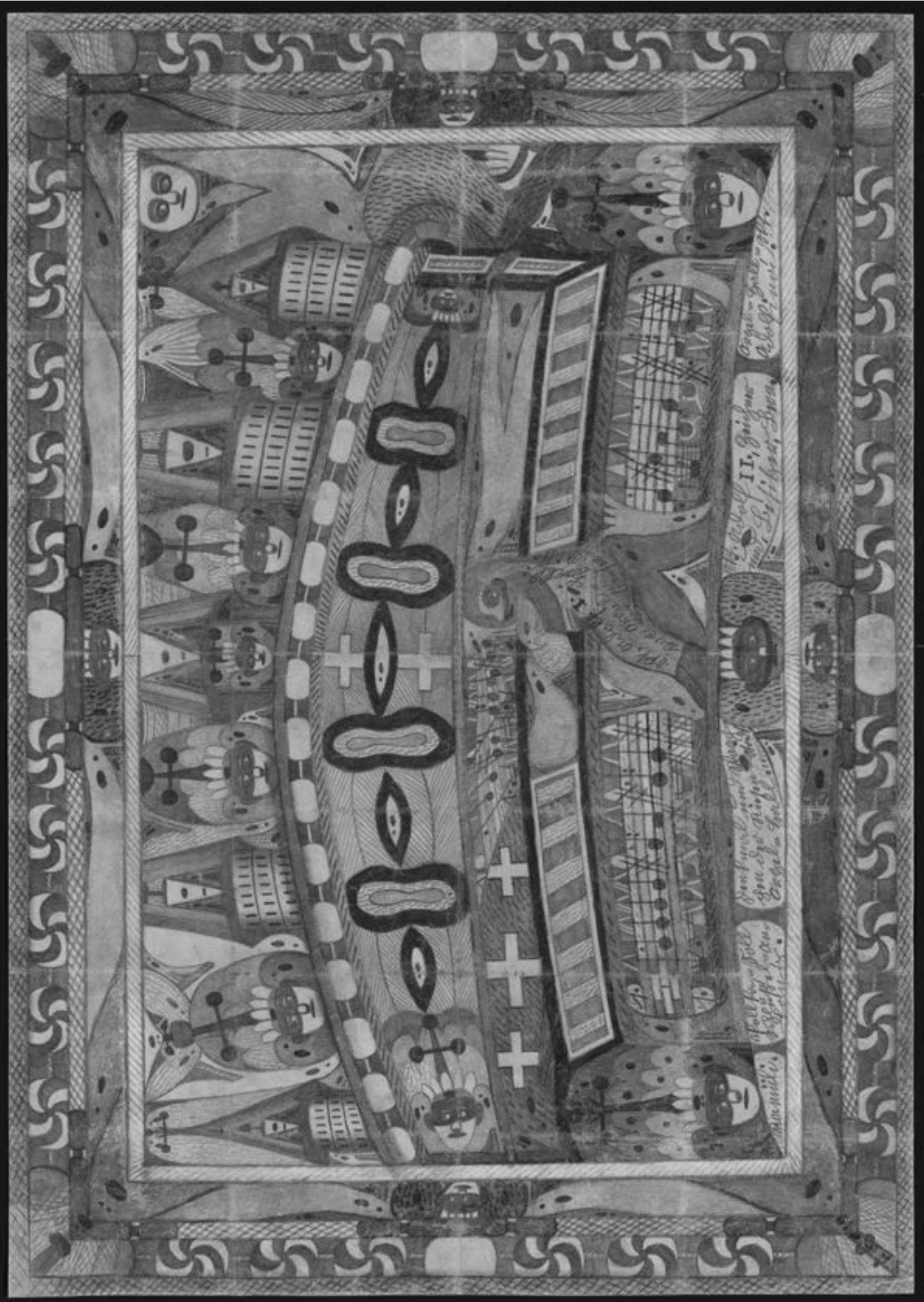


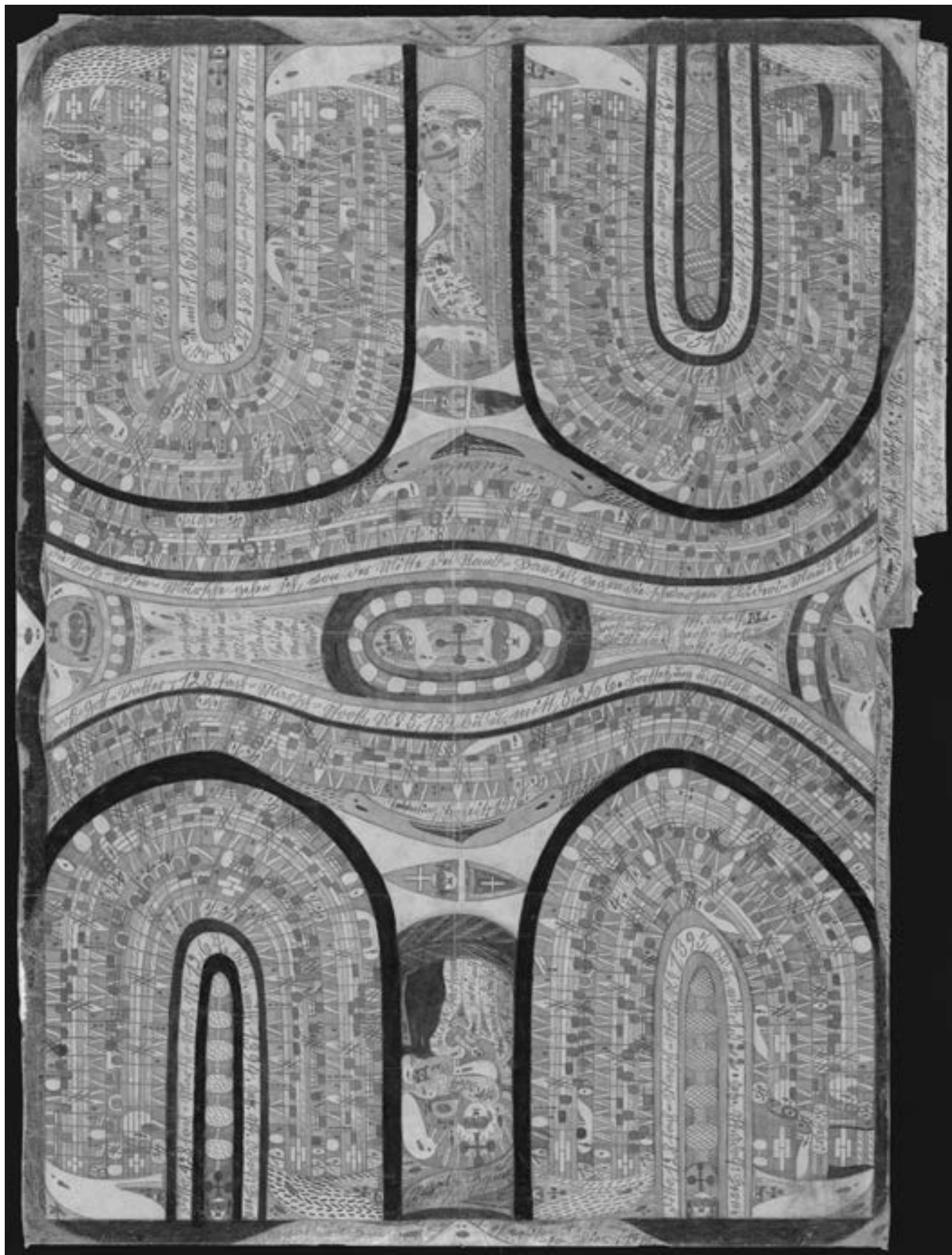
Adolf Wölfli, *Assisen-des-Mittel-Landes*, Seite 12, 1904  
[Assises-du-Moyen-Pays, page 12]  
Crayon sur papier journal  
99,3 x 74,5 cm  
© Fondation Adolf Wölfli, Kunstmuseum Bern



Adolf Wölfli, *Saint Adolf mordu à la jambe par le serpent*, 1921  
Mine de plomb et crayons de couleur sur papier  
68 x 51 cm

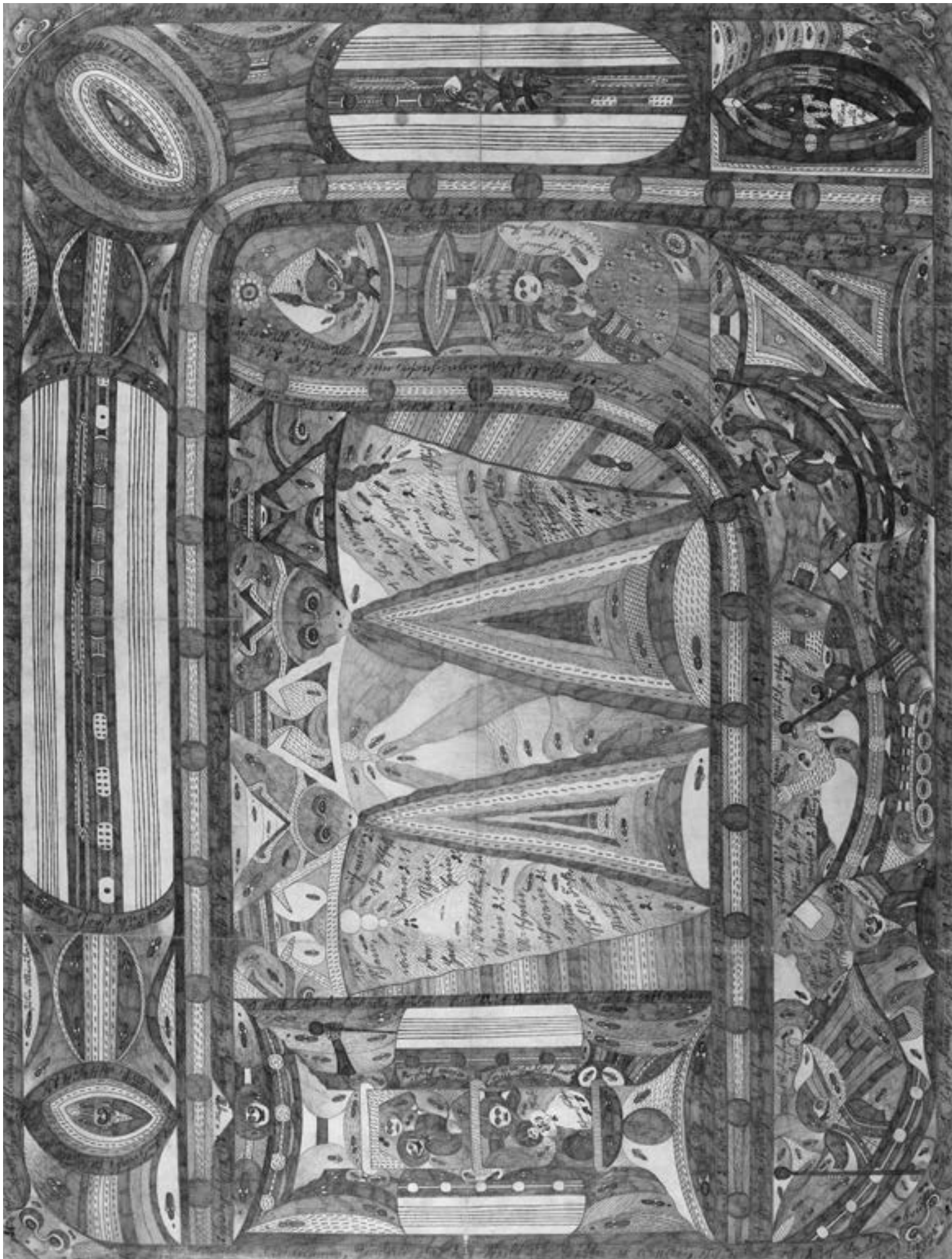
Photo : Marie Humair, Atelier de numérisation - Ville de Lausanne  
Collection de l'Art Brut, Lausanne



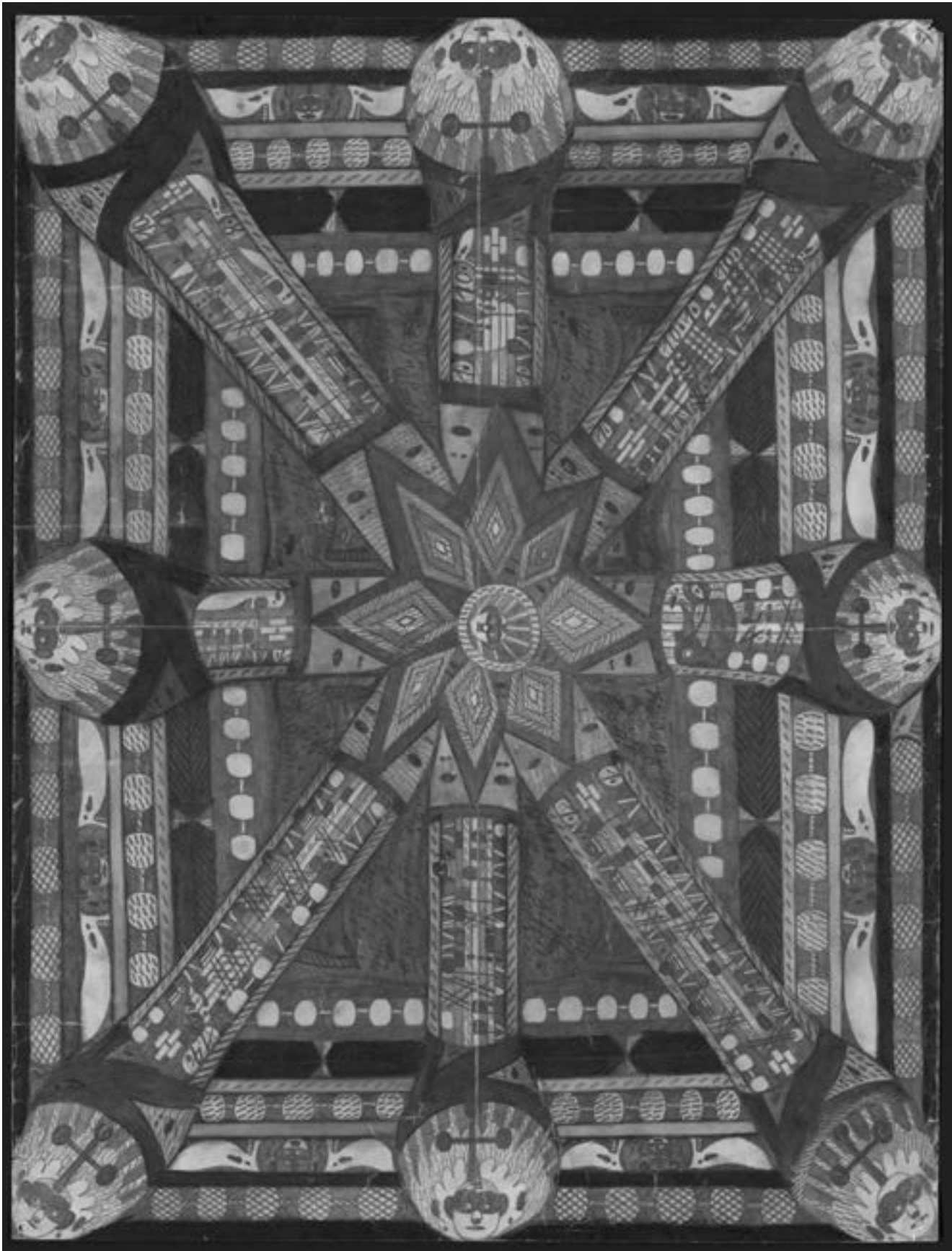


Page 12 : Adolf Wölfli, sans titre, 1919  
Mine de plomb et crayons  
de couleur sur papier, 50 x 70 cm  
Photo : Marié Humair, Atelier  
de numérisation - Ville de Lausanne  
Collection de l'Art Brut, Lausanne

Page 13 : Adolf Wölfli, *Copulation de Saint*  
*Adolf avec Sainte Sartoora*, 1916  
Mine de plomb et crayons  
de couleur sur papier, 100 x 74 cm  
Collection de l'Art Brut, Lausanne







Page 14 : Adoif Wölfli, *Risen=Schlange, Thu=Uhrmella*, 1904  
[Ressusciter=Serpent, Jeu=Horloge]  
Crayon sur papier journal,  
Villeneuve d'Ascq, LAM

Page 15 : Adoif Wölfli, *Plan de la ville de biscuit à Bière-Ville St. Adolf*, 1917  
Mine de plomb et crayons de couleur  
sur papier 47 x 62 cm  
Photo : Olivier Laffely,  
Atelier de numérisation – Ville de Lausanne  
Collection de l'Art Brut, Lausanne



Adolf Wölfli, *Seine Durchlaucht Fürst Evian IV, von Barlen=See, Australien*, 1911

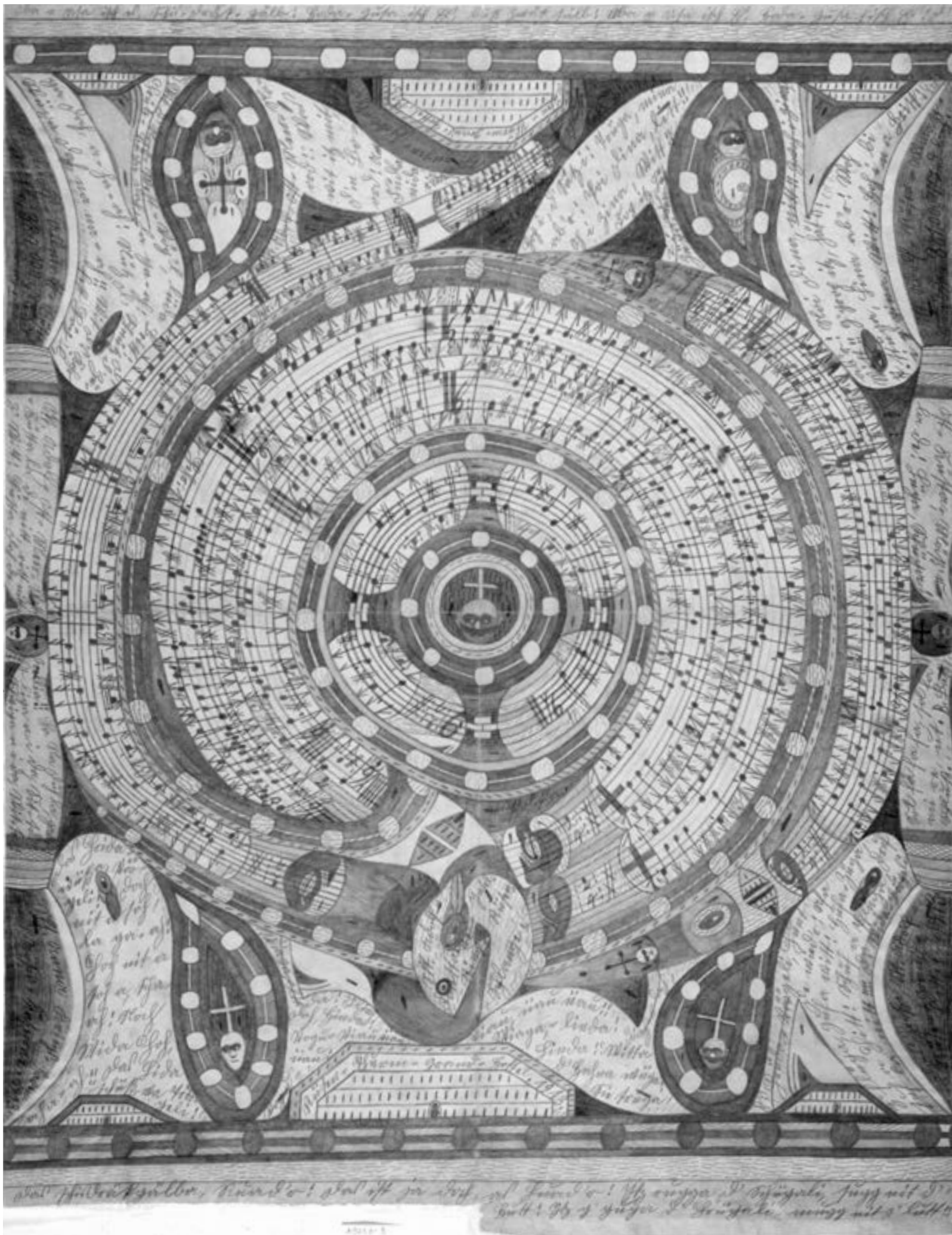
[Son Altesse Sérénissime le Prince Evian IV, de l'Argent=Lac, Australie]

Dans « Du berceau au tombeau, Cahier n° 9, p. 227 »

Crayon et crayons de couleur sur papier journal

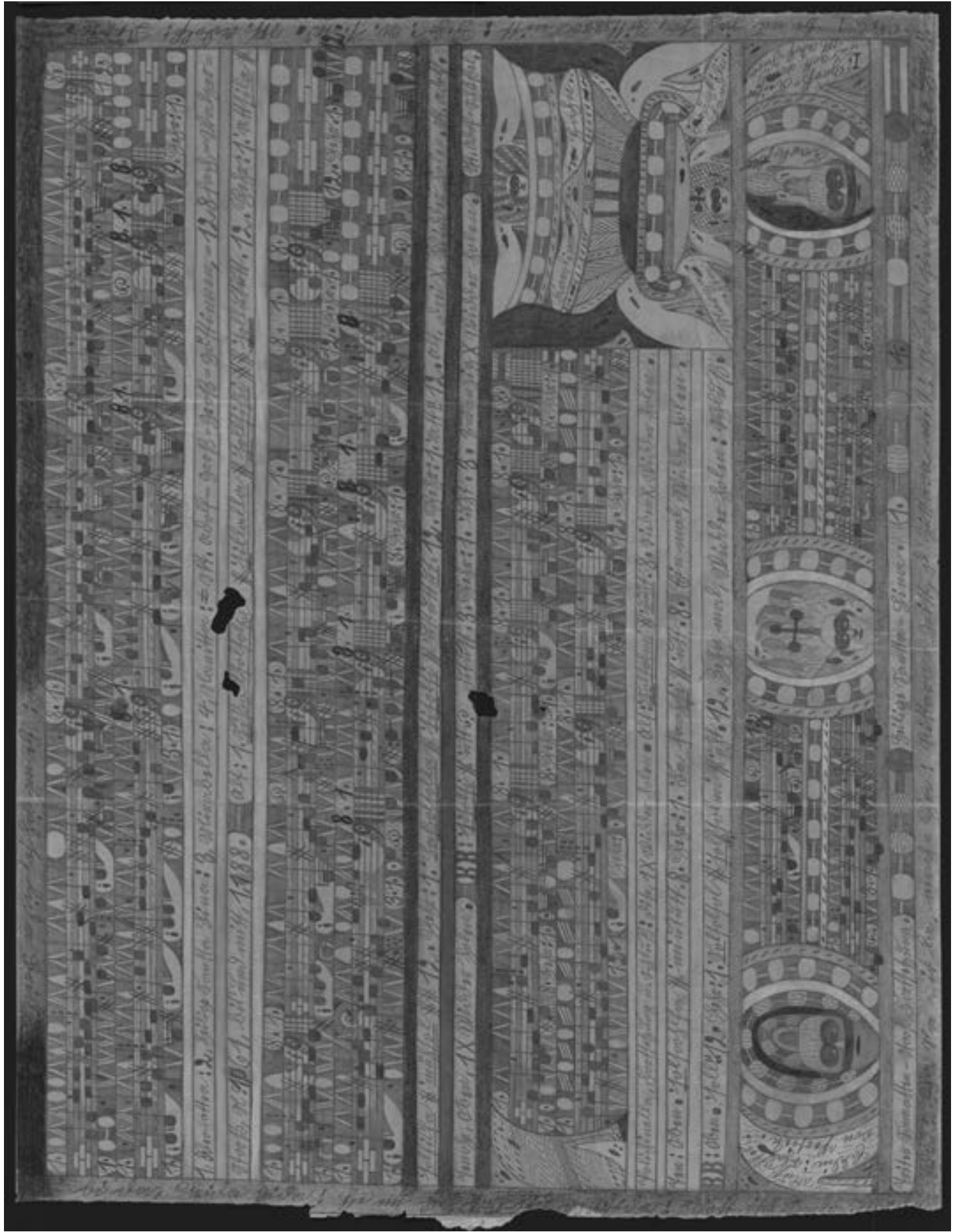
45 x 36,8 cm

© Fondation Adolf Wölfli, Kunstmuseum Bern



Adolf Wölfli, *Skt. Adolf=Fontaine=Insel=Ring=Riesen=Schlange*, 1913  
[St Adolf=Pierre de fonte=Ile=Anneau=Géants=Serpent]  
Dans « Cahiers géographiques et algébriques,  
Cahier n° 11, p. 843-844 »  
Crayon et crayons de couleur sur papier journal  
95,7 / 96,5 x 74,7 cm  
© Fondation Adolf Wölfli, Kunstmuseum Bern

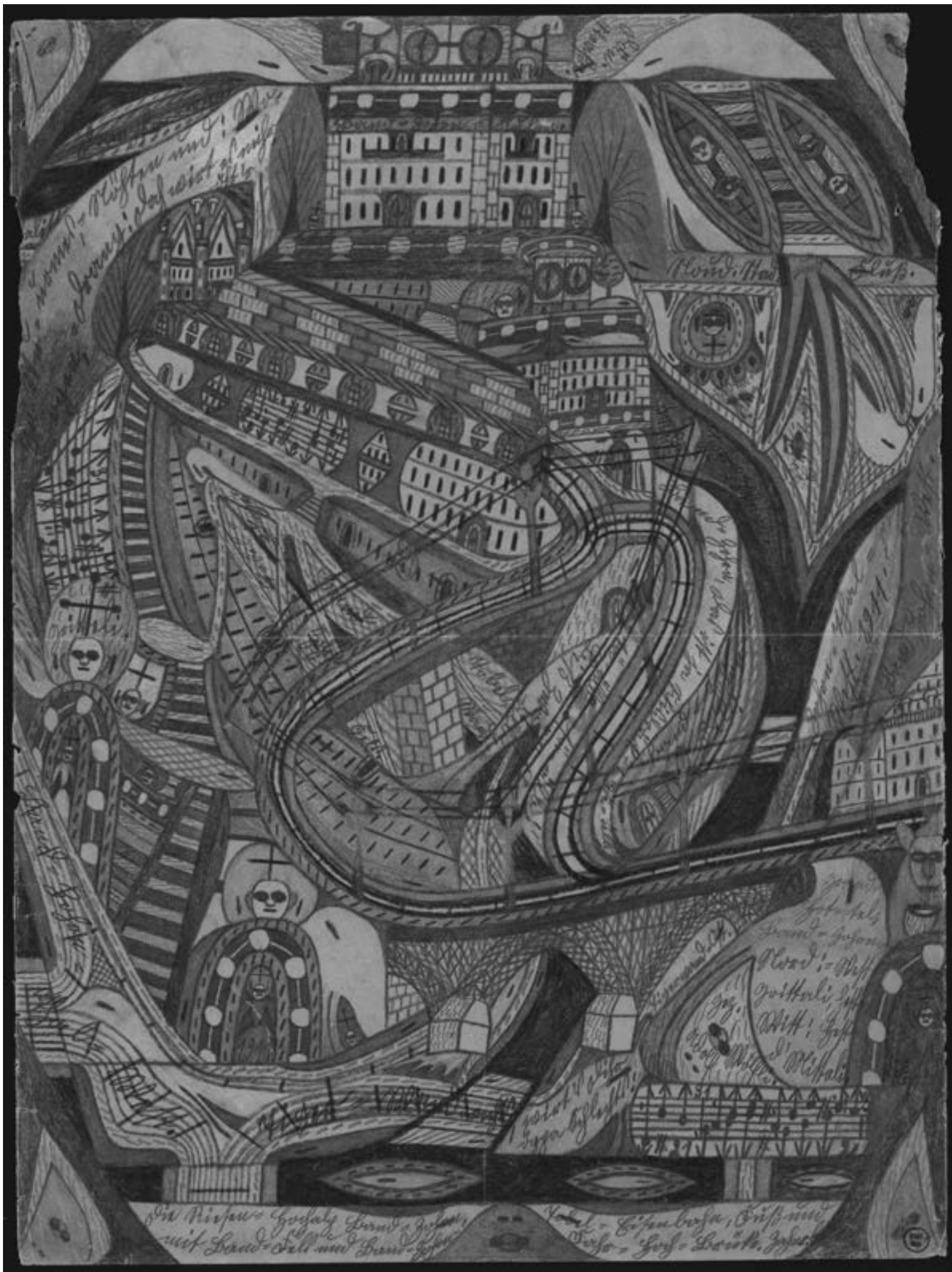




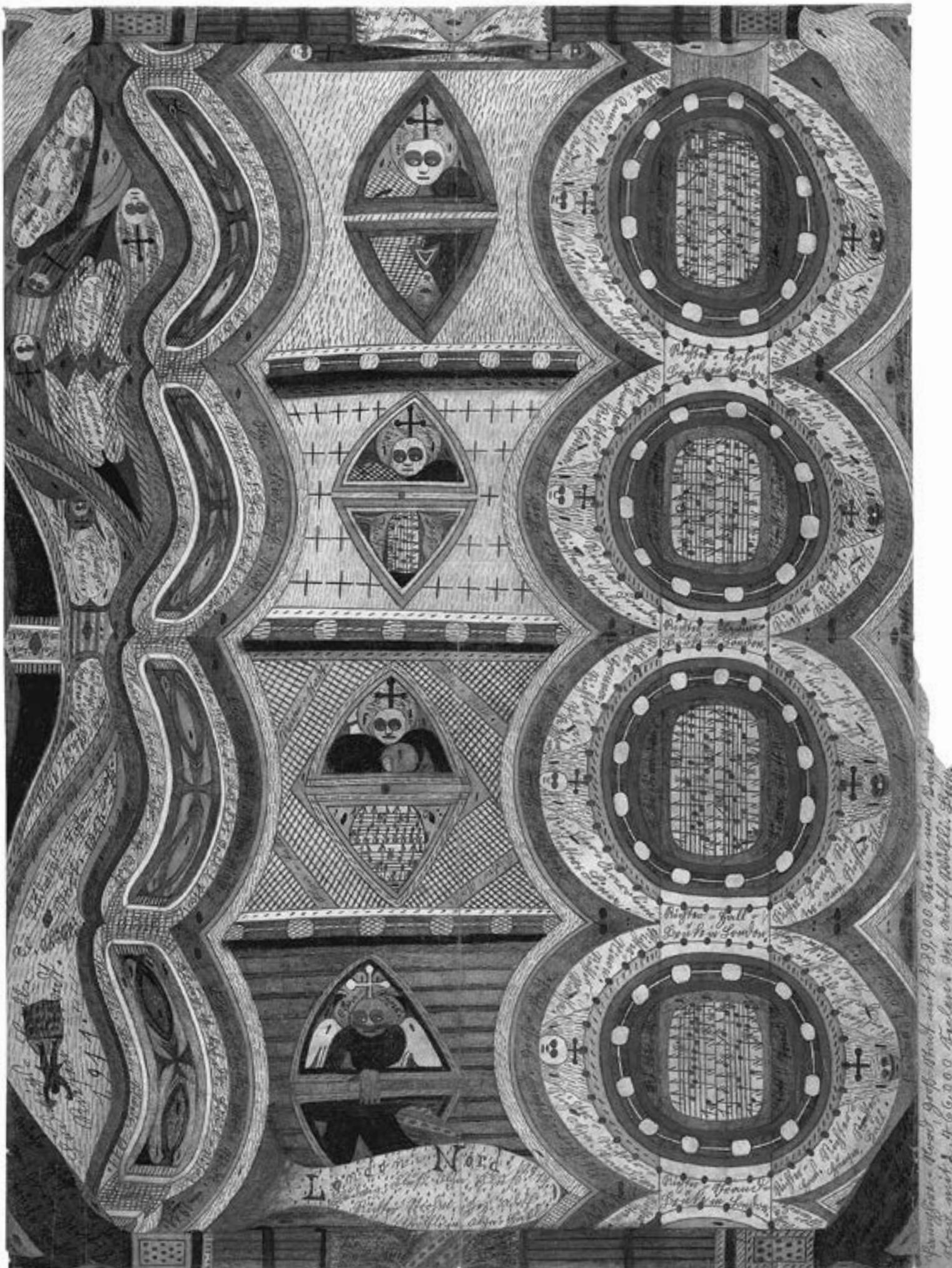
Page 18 : Adolf Wölfli, *In einer Pariser-Kunst-Ausstellung*, 1915  
[Dans une exposition-d'art-parisienne]  
Dans « Cahiers géographiques et atgébriques, Cahier n° 13, p. 31b »  
Crayon, crayons de couleur et collage sur papier journal  
72 x 100 cm  
© Fondation Adolf Wölfli, Kunstmuseum Bern

Page 19 : Adolf Wölfli, *Sonate en clé de Saint Adolf*, 1916  
Mine de plomb  
et crayons de couleur sur papier  
70 x 91 cm

Photo : Arnaud Conne,  
Atelier de numérisation – Ville de Lausanne  
Collection de l'Art Brut, Lausanne



Adolf Wölfli, *Le Grand Chemin de fer du ravin de la colère*, 1911  
Mine de plomb et crayons de couleur sur papier  
50 x 37,5 cm  
Photo : Olivier Laffely, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne  
Collection de l'Art Brut, Lausanne



Adolf Wölfli, *London=Nord*, 1911

[Londres=Nord]

Dans « Du berceau au tombeau, Cahier n° 14, p. 403-404 »

Crayon et crayons de couleur sur papier journal

99,7 x 71,1 cm

© Fondation Adolf Wölfli, Kunstmuseum Bern





# PLAY BACK

## Carnet moderne de chants

collectés au cours de l'enquête

« sur la piste de Sadok B. »<sup>1</sup>  
par Marie Guérin et Anne KröpötKine

J'ai rencontré Anne K. en 2016.  
Je me trouvais, à ce moment-là, comme devant une énigme,  
face au fonds *Lautarchiv*<sup>2</sup>,  
qui est, grosso modo, un juke-box (avant l'heure)  
de world music<sup>3</sup> de plus de cent ans.

Je me trouvais, à ce moment-là, sur la route du retour chez moi.  
J'avais vendu un projet radio, un fantôme de compositrice :  
le « grand-mix-monde », que j'avais intitulé *Heimat*.

Mon geste était, en réalité, vague, loin et inconséquent  
face au silencieux vacarme de ces archives de la Grande Guerre.  
Je ne savais pas quoi faire de leurs bruissants silences.

Comment les donner à (ré)entendre ?

J'ai trouvé une clef en allant sur le terrain de l'enquête le 5 août 2017.  
J'ai pris la route avec un petit enregistreur et un haut-parleur portable.  
Sur le terrain, j'ai déroulé le fil de l'anecdote, juste un peu.

En circulation, avec ma sono ambulante,  
j'ai diffusé le chant, enregistré en 1916, du prisonnier breton Jean-Yves Briand,  
que je pistais à l'époque, à la recherche de mon vernaculaire :

*Kalz amzer me am eus kollet, o furchal ar c'hoajou  
evit surpren an durzhunell kousket war ar brankou*

J'ai perdu beaucoup de temps à chercher dans les bois  
pour surprendre la tourterelle couchée sur les branches

À partir de ce moment-là, j'ai filé l'existence de Jean-Yves Briand,  
son chant, sa « *durzhunell* » jusque dans son pays, à Loguivy-Plougras,  
au détour d'une chapelle, dans une épicerie close, chez Yvonne, dans la vie<sup>4</sup>...

Au cours de mon enquête, je n'ai croisé, à Loguivy, personne  
qui connaisse Jean-Yves.  
Et à la fois, quelque part, dans la mémoire collective,  
on le connaissait tous. C'était un homme, né au XIX<sup>e</sup> siècle,  
qui, très certainement, chantait dans la vie quotidienne.  
Au champ, sur la route, lors des veillées.

Un peu plus tard, avec Anne, nous avons réitéré l'expérience  
avec le prénommé Sadok, soldat tunisien,  
recruté dans les troupes coloniales françaises,  
fait prisonnier et enregistré dans un camp allemand, lui aussi.

Nous avons repris la route. À deux.  
Avec ce même dispositif itinérant.

Je pense qu'Anne et moi chantons, en alternance, sur cette route,  
un chant profond et silencieux,  
dont le point de départ fut, un jour de 2016, mon retour au pays.

Si notre dérive ressemble à un chant,  
il ressemble à la technique vocale de la Haute Cornouaille,  
frontalière de ma Cornouaille natale,  
le *kan ha diskan*, dont la pratique a résisté jusqu'à aujourd'hui :

« L'expression *kan ha diskan* (littéralement « chant et déchant ») traduit de façon  
imagée une technique vocale et plus précisément un mode de reprise d'une phrase  
mélodique en alternance entre deux chanteurs.

Chaque chanteur, qu'il soit *kaner* (meneur) ou *diskaner* (répondeur) peut faire  
évoluer la mélodie au gré de son imagination, durant les passages où il est seul,  
pourvu qu'il retrouve son partenaire au bon moment et sur les bons appuis  
mélodiques. La fusion des interprètes se produit sur les deux derniers temps  
de chaque phrase mélodique et souvent même sur un passage légèrement plus long.  
À l'instar des jazzmen possédant une grille harmonique pour chaque morceau  
sur laquelle se bâtit toute leur improvisation, les chanteurs de *kan ha diskan*  
ont toujours à l'esprit un canevas rythmique avec lequel ils font corps et auquel  
se superpose une trame mélodique dont le degré fondamental, tel un bourdon éteint,  
reste latent jusqu'à la dernière note de l'énoncé. »

« En ce temps-là, disait l'un de nos informateurs, dès qu'on se trouvait  
deux sur la route, on se mettait à chanter. » (1963 : 240)

Yves Defrance, « Le *kan ha diskan*. À propos d'une technique vocale  
en Basse-Bretagne<sup>5</sup> »

Anne et moi suivons, depuis 2018, la piste de Sadok B.<sup>6</sup>  
Anne est devenue ma *commère*<sup>7</sup>.

Nous ne sommes plus sur la route d'un retour,  
nous sommes sur la route d'(allers-)retours incessants, de chassés-croisés.  
Les chemins se sont ramifiés.  
Il y a eu plus de frontières à traverser. Plus de langues. Plus de répertoires.  
Et puis une mer.

Au fur et à mesure que nous constituons l'archive de cette enquête,  
une mélodie silencieuse et fantôme<sup>8</sup> s'échappe de notre geste.  
Le chant de Sadok accorde nos deux voix.  
C'est notre diapason<sup>9</sup>.

Nous glanons, sur le chemin de son retour au pays natal (à Monastir, en Tunisie),  
des chansons, en échos à sa voix,  
en réponse à son improvisation captée dans le camp allemand le 30 mai 1916.

Nous diffusons la voix et les paroles de Sadok, en immersion, sur le terrain ;  
puis nous récoltons les réponses, les *feed-back* :  
paroles, musique, commentaires, silences et résonances en tous genres.

Nous recueillons tout, même ce qui est entre :  
entre les mots, entre les sons et le sens, entre les paroles et la musicalité,  
entre le vernaculaire et le véhiculaire, entre les ici et les ailleurs.

Une forme ricoche sur notre chemin : la chanson ; celle qui se transmet à l'oral.

La chanson, au croisement du vernaculaire et du véhiculaire,  
ne cesse jamais de se transformer, de varier, de se faire, de se défaire.  
La chanson relève souvent de la chronique, du témoignage et  
emprunte parfois à l'épopée (ordinaire), à la fable (du quotidien).  
La chanson de tradition populaire accompagne un geste, possède une fonction.  
Dans notre enquête,  
depuis le champ de pommes de terre breton de Jean-Yves Briand

à la plantation de palmiers tunisiens de Sadok,  
la chanson nous a fait circuler.

Ainsi relevé sur le chemin de notre enquête,  
voici le carnet de collectage, le répertoire, le recueil (véhiculaire) des chants  
qui ont surgi,  
au fur et à mesure, en réponse au chant (vernaculaire) de Sadok.

Un carnet de chants, qui, comme la ritournelle de Deleuze et Guattari<sup>10</sup>,  
portent en eux l’empreinte d’une chaîne mémorielle ;  
un carnet de chants que nous relient,  
Anne et moi dans cette présente contribution intitulée « Play Back ».

Notre enquête commence le 13 février 2016, à Berlin.  
Nous découvrons dans le fonds d’archives sonores  
du département de musicologie de l’université Humboldt, l’archive de Sadok<sup>11</sup>.  
Il fut enregistré le 30 mai 1916, au camp du croissant de Zossen-Wünsdorf.

## 1

Des baraques au milieu de la forêt, une mosquée,  
4 000 prisonniers d’Afrique et d’Asie.  
Un disque tourne, des craquements, une voix en arabe.

فرحت هزوني الالمان  
وحسبت روجي مروح  
قفلو على بالاقفال

Les Allemands m’ont récupéré  
Sous leurs verrous ils m’ont enfermé  
Moi qui [me] croyais enfin rentré chez moi<sup>12</sup>

Sadok, prisonnier de guerre tunisien, parle et chante dans sa langue natale  
devant un gramophone, dans la baraque d’honneur du camp,  
transformée en studio d’enregistrement.

Sa voix est captée par une des premières machines à enregistrer le son sur disque plat  
(shellac) inventée trente ans plus tôt par Emile Berliner.

Sadok se tient debout devant le cornet du gramophone, entouré de linguistes,  
d’un opérateur son et d’un gardien du camp.  
De 12 h 35 à 13 h 25, Sadok déclame et chante tour à tour, en dialecte tunisien,  
des fragments poétiques de tradition orale.  
Il improvise et chante sa propre histoire, son récit de guerre :  
il raconte notamment son recrutement en Tunisie en 1914 en tant que soldat,  
puis sa blessure sur le champ de bataille en Belgique où il est fait prisonnier.  
Sa voix est posée, maîtrisée, il a l’habitude de chanter.

Le linguiste Wilhelm Doegen, instigateur de la Commission phonographique royale  
prussienne et le linguiste et orientaliste Hans Stumme encadrent  
l’enregistrement de Sadok.

Stumme consigne dans une fiche personnelle (*personal-bogen*) plusieurs informations  
comme le numéro d’enregistrement (PK 257), le nom de Sadok (Ben Rachid), sa ville  
d’origine (Monastir), son métier (ouvrier agricole et poète populaire) et des commentaires  
sur sa voix (« très puissant et clair »...), etc.

Vers 13 h 30, Sadok quitte la baraque qui avoisine la mosquée en bois érigée un an plus  
tôt dans ce camp « spécial » réservé aux prisonniers « mahométans » issus des empires  
français et britanniques. Il retourne à son labeur quotidien : il est boucher au sein du camp.

Amár M., algérien, lui succède. Cela fait cinq jours que des prisonniers africains, indiens  
et afghans défilent dans la baraque.  
Ce n’est pas la première fois que la machine à capter les voix fait son irruption  
dans le camp. Cette fois-ci, elle sera en marche pendant treize jours.

Sadok sera à nouveau enregistré le lendemain après-midi.

*Que faites-vous ?* Nous a-t-on demandé, sur la piste de Sadok B., tour à tour.  
Notre chemin est scandé par les rencontres et les chansons collectées.  
*Que faites-vous ?*  
Nous écoutons. Attentivement.

Le 13 février 2018, nous écoutons Sadok dans les archives.  
Sadok est volatile.

C'est une onde que l'on a gravée sur disque shellac en 1916  
lors d'une expérience menée par la Commission phonographique royale  
prussienne.

Cette expérience linguistique, colonialiste<sup>3</sup>, capte, étudie et collectionne  
les parlers et les musiques de tous les peuples de la terre.

Dans la fiche qui accompagne systématiquement les enregistrements sonores,  
une question :

*Singt oder spielt moderne europäische Musikweisen ?*

[le prisonnier] chante-t-il ou joue-t-il de la musique européenne moderne ?

Dans les tiroirs berlinois, sont rangées les voix de l'expérience,  
dont celle de Sadok.

Parmi 1 650 disques shellac, cette voix nous a-t-elle appelées<sup>4</sup> ?

Sadok est d'abord une voix avant d'être la trace consignée  
d'une existence humaine.

Anne et moi ne comprenons pas la langue ;

nous recevons Sadok comme un son, nous l'écoutons avec notre corps.

Qui entendons-nous à travers lui ?

Nous sortons l'enregistrement des tiroirs et emportons la voix  
loin de l'expérience, loin du camp, sur la route du retour.

Dans notre dispositif itinérant : qui fait chanter qui ?

En le diffusant, nous faisons chanter Sadok, portons sa voix,  
nous la « tropicalisons », la reterritorialisons.

## 2

### 29 avril 2018, 15 h 35, Zossen-Wünsdorf, Allemagne

Marie et moi débarquons à la gare de Wünsdorf-Waldstadt, bourgade  
du Brandebourg, située en ex-RDA, pour enregistrer sur les lieux de l'ancien camp  
de prisonniers de la Première Guerre mondiale. De cette époque,  
seul le cimetière militaire subsiste.

Après avoir erré dans les ruines d'une ancienne base militaire soviétique,  
nous découvrons à l'exact endroit de l'ancien camp, un camp de réfugiés  
de la Croix-Rouge. Nous sommes déboussolées. C'est devant les grilles du camp,  
sur un parking, que nous faisons pour la première fois écouter le chant de Sadok  
à des réfugié·e·s pour la plupart venu·e·s d'Afrique, étonné·e·s et  
ému·e·s par ce chant et son histoire.

L'enregistreur tourne.

Deux Nigériens, Ali et Tony, nous accompagnent au cimetière militaire à quelques  
kilomètres de là. *C'est très important*, dit Ali. Nous conversons et nous marchons plusieurs  
kilomètres dans la forêt jusqu'au cimetière de Zehrendorf. Il n'y a plus de corps enfouis  
dans le sol mais des stèles installées ou réhabilitées par les anciens belligérants,  
dont une stèle manquante : la stèle des soldats de l'armée française,  
pour la plupart africains.

Dans le cimetière, Ali et Tony – qui a peur des fantômes – s'interrogent sur l'histoire  
de leurs ancêtres, sur leurs trajectoires chaotiques pendant la Première Guerre mondiale  
et sur leurs propres trajectoires. Ali a fui, il y a plusieurs années, les attaques de Boko  
Haram ; il a transité par la Libye, la Méditerranée puis par l'Italie. Tony – de l'ethnie igbo  
– a quant à lui fui les violences au sud-est du Nigeria – Biafra ; il a traversé la Méditerranée  
et a séjourné également en Italie.

Nous proposons de chanter en l'honneur des soldats morts. Nous chantons.

Tony interprète un extrait de la chanson « Mma Mma » en anglais et en igbo du jeune  
chanteur de gospel nigérian Frank Ugochukwu Edwards.

*Lord You reign  
Forever You're the same  
Agama turu gi mma mma*

Seigneur vous régnez  
Pour toujours Vous êtes le même  
Je vous loue

<i>Mma Mma ee</i>	Ô, Loué-soit-Il
<i>Chi onye'm ji e mo'onu</i>	Je loue le Seigneur en qui je me glorifie

Ali chante, à sa suite, le refrain d'une célèbre chanson arabe « Sidi Mansour ya baba » reprise de nombreuses fois<sup>15</sup>, que *tous les Arabes connaissent*, affirme Ali.

<i>Allah allah ya baba (bis)</i>	Sidi Mansour ya baba (bis)
<i>Allah allah ô mon père</i>	Sidi Mansour ô mon père

Nous découvrirons plus tard que cette chanson est issue du folklore tunisien et que sa première version disco interprétée par Mohammed Hanesh en 1975 (enregistrée en Allemagne par Ariola) a été un grand succès. Cette chanson a notamment inspiré « Ma Baker » du groupe Boney M. qui reprend l'air de la chanson en 1977 ou encore « O Zitouna » de Carlos en 1973<sup>16</sup> !

### 3

**2 juillet 2018, 23 h 25, traversée Marseille-Tunis, Méditerranée,**  
un soir de coupe du monde

C'est la première fois que Marie et moi allons en Tunisie.  
Nous souhaitons rapatrier la chanson de Sadok au pays et, si possible,  
retrouver ses descendants.

Nous nous embarquons pendant vingt-huit heures sur le grand bateau corse, rouge et blanc – le *Danielle Casanova*, la plupart des passager·ère·s sont franco-tunisien·ne·s et rentrent au bled pour les vacances. Nous leur faisons écouter l'archive de 1916 ; elle les intrigue.

L'enregistreur tourne.  
Marie toujours aux manettes, malgré son mal de mer et le brouhaha du *ferry-boat*.

Parmi les passager·ère·s, nous rencontrons Alif, un jeune de 18 ans, qui fête ce soir-là son anniversaire. Il est soûl. Il écoute la chanson de Sadok : il y entend *le mezoued*, cette musique populaire longtemps déconsidérée, chantée en dialecte – *un genre de musique, entre prières, chevaux et fusils*, dit-il, transmis par les anciens qu'il nous conseille d'aller interroger pour retrouver la trace de Sadok. Il pense aussi à ses grands-pères, à ses ancêtres qui ont combattu pour la France.

Puis Alif nous parle-chante un rap de son invention qu'il range dans la case du « rap conscient » : cela raconte la vie difficile dans sa tess / téci en Seine-Saint-Denis.

Dans le quartier, j'ai trop traîné  
j'ai trop zoné j'ai trop crié  
Et à force de barouder,  
les bleus nous ont embarqués

Nous écoutons le rap d'Alif au milieu de la Méditerranée, sur les lignes du Maghreb, entre la France et la Tunisie, entre deux nations, tous et toutes en transit<sup>17</sup>.  
Le lendemain, Alif, un peu fébrile, rejoindra son bled où il se rend tous les étés.  
Il fait partie des Franco-Tunisiens venus de France qu'on appelle au bled les « chez nous » nous confie-t-il.

Le match de foot est terminé : Belgique 3 – Japon 2.  
Nous étions à deux doigts de diffuser le chant de Sadok sur la sono de la grande salle de réception l'Alhambra, lors de la mi-temps, mais le commissaire du bateau nous a alpaguées au dernier moment : il est interdit de diffuser, sur le navire, nous dit-il, des contenus en langue arabe, une langue qu'il ne comprend pas comme une bonne partie de l'équipage, des Marseillais et des Corses pour la plupart.

Musique disco sur le pont. À notre tour de nous enivrer.  
L'enregistreur tourne.

*Que faites-vous ?*  
Anne et moi restons silencieuses, en duo.

*Pourquoi faites-vous ça ?*  
Cette formule scande notre parcours.  
Notre enquête est souvent improvisée ;

sa cadence est rapide.  
Elle prend l'allure d'une longue dérive.

Je comprends : que faites-vous là ? Qui êtes-vous ?  
Que cherchez-vous ? De quoi jouez-vous ?  
Quel est ce biais que vous prenez<sup>18</sup> ?  
Quel est ce motif qui, comme une trame, enserre les chants et les champs  
(ethnomusicologie, anthropologie, histoire, généalogie, sciences documentaires,  
etc.) auxquels nous a conduites notre circulation : « *Sur la piste de Sadok B.* » ?  
Quel est ce geste qui s'installe, se répète et varie<sup>19</sup> ?

*Que faites-vous ?*  
Anne et moi nous confondons sur la route.

Nos gestes, issus de nos pratiques respectives ou de nos intuitions, se mélangent  
sur le terrain, dans l'épaisseur de l'enregistrement et dans cette « envie de  
connecter<sup>20</sup> ».

Je crois qu'il s'agit d'un geste par essence musical (à l'endroit de l'écoute)  
combiné à un « geste d'archivage », à une « pulsion d'archive<sup>21</sup> ».  
Sur le terrain, nous capturons la voix.

## 4

### 3 juillet 2018, 20 h 25, médina de Tunis, un autre soir de coupe du monde

Après avoir débarqué de notre longue traversée au port de la Goulette, nous rejoignons la  
médina de Tunis dans laquelle nous habiterons quelques jours. Il fait très chaud.

Le soir, nous sommes place Ramadhan-Bey, le match Angleterre-Colombie (en direct de  
Moscou) bat son plein, les cafés sont bondés, des hommes.

Des enfants jouent au foot, ils sont pour la Colombie. Certains tournent autour de  
Marie, ils aimeraient écouter ce qu'elle enregistre, ils parlent :

- Les enfants jouent au ballon...
- Vous enregistrez ? Je peux écouter ?
- Je m'appelle Omar...
- Chante !...
- Tu veux que je chante ?

Ils chantent – surtout le jeune Omar – du mezoued, du rap...  
Marie enregistre leur langue, la musique de la rue.

Angleterre 3 – Colombie 1

## 5

### 29 mars 2019, 15 h 30, Tunis

Marie et moi sommes de retour à Tunis l'année suivante,  
toujours sur la piste de Sadok.  
Nous rencontrons le grand chanteur, compositeur et oudiste Lotfi Bouchnak qui nous  
accueille « comme ses sœurs » dans sa maison-studio remplie de disques, de médailles et  
de trophées. Lotfi est une star qui s'exporte et qui s'autoproduit entièrement.

Deux ans auparavant, j'ai rencontré par hasard son frère Reda, à Sarajevo, au pays de leurs  
ancêtres Bouchnak : il m'a raconté la venue de Lotfi dans la ville assiégée pendant la  
guerre – il a chanté sa chanson « Sarajevo » dans le stade de la ville. « *Si un jour, vous  
allez en Tunisie, allez voir mon frère* », m'a-t-il dit.

Nous nous entretenons longuement avec Lotfi sur la musique arabe, sur son parcours  
musical, de la Rachidia qui l'a formé (il s'agit de la plus ancienne institution de musique  
arabe née en 1934 après le congrès du Caire de 1932) à son syncrétisme d'aujourd'hui qui  
mêle malouf, musique symphonique, improvisation, rock, etc. Lotfi a même chanté au  
pied des pyramides d'Égypte avec le groupe marseillais IAM en 2008.

L'enregistreur tourne.

Nous buvons du thé, fumons et écoutons ses chansons, sa voix incroyable, sur ses puissants haut-parleurs.  
Puis, nous lui faisons écouter Sadok. Il est ému par sa voix et son engagement.

Je pars de ce patrimoine-là  
mais je ne dois pas rester là...  
La vie a changé...  
L'influence internationale des musiques a changé...  
Moi aussi je dois être témoin de mon époque.

Peut-être que Lotfi reprendra un jour la chanson de Sadok ?

*Que faites-vous ?*  
Anne et moi nous filons.

À mesure que nous tissons cette archive, nous (dé)posons nos voix en play-back.  
Nous les consignons.

Nous sommes dans le chant, désormais.  
Nous sommes dans le chant, dans le champ et dans le contre-champ en même temps.  
Nous émettons et diffusons simultanément.  
Nous aurons des dissonances :

« À la fin de chaque période un *rinforzando* résultant de la superposition des deux voix, [qui] imprime un nouvel élan au chant<sup>22</sup> ».

C'est le propre du *kan ha diskkan*. La dissonance devient un jeu et donne une touche modale à notre dérive.

« Il y a sans doute une façon transidentitaire de penser la musique, à l'époque même où le free jazz s'apprêtait à protester de son identité noire. "[Les traditions modales] sont particulièrement évidentes en Afrique, remarque Coltrane, mais vous en retrouverez à chaque instant en Espagne, en Écosse, en Inde ou en Chine. C'est cet aspect universel de la musique qui m'intéresse et m'attire<sup>23</sup>." »

*Que faites-vous donc ?*  
Ce leitmotiv rythme notre circulation.

Notre circulation s'est inscrite dans la durée :  
de février 2018 à février 2020.  
Notre dérive est musicale.

Elle convoque, à l'envi, la répétition (du dispositif),  
les variations (de l'énoncé :  
Anne relate notre cheminement à chaque rencontre),  
les détours (nous sommes déviées par nos rencontres).

De Berlin à Monastir. Nos corps sont sur le terrain.  
J'ai eu chaud dans la forêt allemande.  
J'ai eu le cœur soulevé sur la Méditerranée.  
J'ai eu de l'émotion dans le Sahel.

Nos corps sont à l'épreuve de l'aventure et à l'épreuve du présent de l'enregistrement<sup>24</sup>.

*Que faites-vous ?*  
Nous glanons des fragments de réel ; nous fixons ce présent sur la bande numérique.

L'instrument de mesure perturbe la mesure, dit-on.  
Anne et moi sommes l'instrument de mesure.

Parfois nous sommes aussi la mesure : nous sommes dans le champ de l'expérience.  
Anne et moi sommes à la fois hors de la scène et en plein dedans : nous ne nous effaçons pas au moment de l'enregistrement.  
Nous nous inscrivons dans l'expérience, nous l'investissons.

Par exemple : avec Ali et Tony dans le cimetière,  
nous formons un chœur improvisé à la mémoire de Sadok,  
nous chantons, pleinement.

Nous relions.  
Une maille. À l'endroit.  
Une maille. À l'envers.

Pourquoi vous vous intéressez à lui ? Vous avez aimé Sadok ? Un petit secret ?

Anne répond à Habib le poète :

On a découvert cette archive à Berlin. C'est un hasard...

On s'est attaché à cette archive. On voulait savoir qui chante,  
qui parle dans ce phonographe.

Habib :

Aïe aïe aïe... jusqu'à ce point, quel amour, c'est de la folie... s'attacher à l'histoire et à  
la poésie, ce n'est pas évident dans notre jeunesse, c'est rare, l'histoire des guerres  
surtout des gens opprimés et venir d'un monde à l'autre pour faire des recherches.

Nous tissons dans notre incessant chant-contre-chant,  
qui fait la navette entre nos écoutes (pleines et réduites<sup>25</sup>),  
entre passé et présent, entre l'Europe et l'Afrique,  
entre la Bretagne et Monastir, entre recherche et création sonore,  
entre musique populaire et musique concrète, entre ici et ailleurs.

Au bout de notre circulation, il y a la mythologie de Sadok, sa cosmogonie.

Sadok a une vie pleine de rebondissements.  
Il est rentré au pays après la guerre.  
Sa voix, tombée dans le puits en 1935, reste dans la mémoire familiale.  
Sa famille a son fusil et se remémore ses exploits :  
des histoires de gazelle dans le camp allemand ;  
et puis, nous dit-on, autour de son fils Abdelwahab encore vivant,  
Sadok a refusé la pension du protectorat français ; il n'a gardé que le fusil.

## 6

**29 mars 2019, 18 h 30, La Marsa, Tunisie**

Après notre rencontre avec Lotfi Bouchnak, nous filons à la Résidence de France à La Marsa, ville voisine de Tunis, pour assister au lancement officiel des livres *La Tunisie et la Grande Guerre : sur le chemin de la mémoire partagée* et *Abdallah, tirailleur tunisien en 14/18*, à l'initiative de l'ambassade de France en Tunisie et des associations Honneur et Mérite et Le Souvenir français.

Ces livres ont été fabriqués par deux professeurs d'histoire des lycées français, Pierre-Emmanuel Gillet et Raphaël Simon, avec la participation de leurs élèves.

L'enregistreur tourne. Il capte les discours des représentants militaires et diplomatiques et des deux professeurs surnommés Dupond et Dupont.

Nous faisons découvrir le chant de Sadok à plusieurs lycéennes – toutes tunisiennes sauf une, franco-tunisienne – marchandes de livres pour l'occasion.

Amal, Dina, Jasmine, Lina et Noa nous parlent d'Abdallah, tirailleur mort à Verdun et de leur rapport à cette mémoire « partagée » entre la France et la Tunisie. Entre deux avis, entre deux hymnes et juste après le chant du muezzin, elles entonnent, en arabe, le refrain de l'hymne national tunisien *Humat-al-Hima* (Les Défenseurs de la Patrie) :

حماة الحمى يا حماة الحمى	Ô Défenseurs de la Nation !
هلموا هلموا لمجد الزمن	Donnons ses lettres de gloire à notre temps !
قد صرخت في عروقنا التمام	Dans nos veines, le sang a tonné :
تموت نموت ويحبنا الوطن	« Mourons, mourons pour que vive la Patrie ! <sup>26</sup> »

En venant à cette soirée mondaine, nous espérons obtenir des informations auprès du responsable de l'Office National des Anciens Combattants et Victimes de Guerre (ONAC) car mon enquête dans les archives militaires n'avait pas permis de retrouver la trace de Sadok. Nous faisons choux blanc. *C'est trop vieux*, nous dit-il. Me revient alors ma discussion téléphonique avec le chercheur Éric Deroo – qui s'est beaucoup intéressé aux soldats « indigènes » d'Afrique : *Vous êtes dans un des trous de cette histoire.*



## 7

**30 mars 2019, 11 h, Monastir, Tunisie**

Le lendemain, nous allons pour la première fois à Monastir, la ville d'origine de Sadok et d'Habib Bourguiba !  
Nous y retrouvons le poète Habib Zannad au café Wassila, face à la mer et sous le soleil.

L'hymne national resurgit dans les paroles d'Habib qui nous raconte la présence dans ce chant de deux vers<sup>27</sup> du célèbre Tunisien Abou el Kacem Chebbi (1909-1934), poète novateur et patriote, qui a dénoncé le protectorat français :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة  
فلا بد أن يستجيب القدر  
ولا بد لليل أن ينجلي  
ولا بد للقيد أن ينكسر

Lorsqu'un jour le peuple aspire à vivre,  
Le destin se doit de répondre.  
Les ténèbres se dissiperont  
Et les chaînes se briseront<sup>28</sup>.

Lors de la Révolution tunisienne, ces deux vers ont été largement repris sur les pancartes et dans les slogans<sup>29</sup>.

L'hymne résonne à son tour dans les paroles et le chant de Sadok, poète populaire, qui a réussi, de manière étonnante, à improviser sous la contrainte des linguistes allemands : dans son récit de guerre, il s'adresse à ses colons français qui l'abandonnent et aux Allemands qui l'emprisonnent.

L'enregistreur tourne.

Habib passe un coup de fil à son ami Hassine. À ce moment-là, tout bascule : nous retrouvons de manière inattendue la famille de Sadok. Hassine se révèle être de la famille de Sadok.

## 8

**30 mars 2019, 14 h, Monastir**

Sadok Ben Rachid Bel Haj Youssef est donc le grand-père de Hassine Haj Youssef, grand collecteur de musique populaire tunisienne.

Après avoir quitté Habib, nous retrouvons immédiatement Hassine au café Le Monarès. Nous sommes tous et toutes ému·e·s.  
Puis nous allons à sa chorale dite « patrimoniale » (financée par un programme européen) dans la médina de Monastir.  
Nous faisons écouter le chant de Sadok. Hassine découvre la voix de son grand-père. Une trentaine d'hommes, de femmes, d'adolescent·e·s et d'enfants dirigé·e·s par leur chef Makram Lansari, reprennent en chœur le chant d'amour de Sadok ('arûbî-s) sur un mode proche du « Mhayer Sika », accompagné·e·s par une bombarde tunisienne : la Bretagne surgit tout à coup dans le chant de Sadok, dans sa ville natale.

راح العقل بين التين  
يا للندرا مين النذاري  
نذاريك يا ذابل العين  
والأغزال الصحاري

Ma raison s'est égarée,  
Entre deux amours je me perds,  
Le cœur pour les deux s'emballe, que faire ?  
Celle au regard doux ou la saba du désert<sup>30</sup>.

L'enregistreur tourne. Marie et moi pleurons.

Quelques jours plus tard, nous rencontrons la famille de Sadok au grand complet ou presque, dont le fils Abdelwahab âgé de 92 ans.  
Sadok chante et re-chante.  
Sadok est revenu de la guerre. Il est mort en 1935, tombé dans le puits de sa ferme.  
Il chante.

## 9

**10 février 2020, 15 h, Monastir**

Presque un an plus tard, nous retournons à Monastir.  
Nous retrouvons Hassine dans sa maison, avec son fils,  
le violoniste Jasser Haj Youssef.

Nous découvrons les archives sonores de Hassine, essentiellement des cassettes pour la plupart numérisées sur CD. Une vraie mine d'or de musique populaire tunisienne.

Parmi ces cassettes, le chant de Bdira, la fille de Sadok, enregistrée par Hassine, fils de Bdira en 1989.

Bdira appartenait à une confrérie religieuse féminine qui pratique le Madaniya, un chant traditionnel en dialecte.

Bdira – Petite Lune – chantait lors des fêtes, lors des mariages. Jasser se souvient des processions, dans la ferme familiale, où elle menait le chant et la danse, dans le cercle féminin uniquement, élargi aux enfants.

Sur une cassette, on l'entend chanter une mélodie répétitive « *Allah yikfini* » (Dieu me suffit) sur le mode « Sika » et dialoguer avec Hassine sur le répertoire de Madaniya, actuellement en voie de disparition<sup>31</sup>.

En 1916, les Allemands enregistrent Sadok dans un contexte colonial. Son chant constitue l'un des premiers enregistrements de musique populaire tunisienne.

Des décennies plus tard, Hassine, grand collecteur de patrimoine musical, enregistre sa mère Bdira.

Un siècle plus tard, nous enregistrons Hassine et sa famille.

D'un enregistrement l'autre.

Sur la route vers l'ancienne ferme de Sadok, l'autoradio de la voiture, à fond, diffuse une chanson de Bdira, une très belle berceuse. Hassine chante, fier.

Hassine au volant prend un bout de quatre voies à l'envers... Marie et moi sommes remuées. Dans un drôle d'endroit à la lisière de la ville (à la fois à l'abandon et en construction), nous découvrons l'ancienne maison de Sadok qui est toujours une propriété de la famille. Plus personne n'y habite mais on y cultive des oliviers.

Et voici le puits dans lequel est tombé Sadok, un véritable mastodonte.

La voix, le chant de Sadok réverbèrent.

J'ai une question, demande Alif.

Que faites-vous ? Vous zonez dans le coin pourquoi ?

C'est une personne en particulier que vous cherchez ?

Vous allez où au bled ?

Notre geste relie : il met en réseau des signaux sonores.

Nous sommes au cœur d'un centre de modulation.

Émettrices-réceptrices.

Partout, nous diffusons Sadok ; nous le rediffusions ; nous le retransmettons : à Alif, à Habib, à Lotfi, à Hassine, à Najib, à Abdelwahab, à Olfia...

Sur le chemin, d'autres haut-parleurs que le nôtre répondent à Sadok : Alif au milieu de la Méditerranée dégage son haut-parleur et son rap conscient de sa poche.

L'arrière-arrière-petite-fille de Sadok, elle, enregistrera son aïeul avec son téléphone, tandis que nous enregistrerons la scène.

L'enregistrement dans l'enregistrement dans l'enregistrement.

Nous bouclons jusqu'au larsen.

Notre aventure a l'allure d'un bal ambulant :

ce bal qui, avec l'arrivée de la sono, dans les années 1960, a chassé le chanteur a capella qui se cachait en chacun de nous.

« *Au-dessus de 35 ans presque tout le monde chante*<sup>32</sup> »,

relève l'ethnologue Jean-Marie Guilcher

qui arpente la Haute Cornouaille dans les années 1960.

Nous zonons avec notre matériel. Harnachées.

Le haut-parleur bon marché, que nous trimballeons, propage Sadok dans le monde.

Depuis, nous avons parcouru 1 875 kilomètres à vol d'oiseau pour rapatrier la voix au pays et

nous avons récolté beaucoup de matériaux.

Nous sommes deux bousiers.

Nous amassons une archive extraordinaire, protéiforme.

Nous avons fait pousser une forêt de documents autour de Sadok :  
 1 137 351 557 120 octets et une bibliothèque.

Nous construisons fidèlement une archive autour d'une voix,  
 autour d'un enregistrement.  
 Cette archive nous dépasse désormais.  
 En science documentaire, on parle de bruit.  
 En théorie, nous devrions être les gardiennes de l'archive<sup>33</sup>.  
 En réalité, nous ne trouvons plus comment la pénétrer.

Le seul fil à tirer d'une évidence fascinante, c'est la voix, le chant, la chanson.  
 Aussi, nous devrions chanter.  
 Ou écrire une chanson de geste « *La Chanson de Sadok* » :

*Feu Sadok a jeté sa voix dans le puits*  
*Mma mma mma*  
*Et nous avons écouté*  
*Et nous l'avons oublié dans l'archive*  
*Mma mma mma*

*Jeune Sadok a joué avec le feu dans le camp.*  
*Mma mma mma*  
*Il s'est soûlé,*  
*il s'est piqué de jeu avec la gazelle*  
*Mma mma mma*

*Auteur inconnu*  
*Mma mma mma tralalaleno*  
*Auteur inconnu*  
*Mma mma mma tralalaleno*

1. Il est possible d'écouter l'ensemble des chansons présentées ici dans le carnet de chants numérique disponible sur le site de Micro-sillons : <https://www.corpus-sadok-b.micro-sillons.fr/playback/>

2. Au *Lautarchiv* (université Humboldt, Berlin) sont réunis environ 2 500 disques enregistrés par la Commission phonographique royale prussienne (1915-1918), soit autant de voix de prisonniers et de chansons enregistrées que de sillons à creuser. Pour toile de fond des enregistrements, la Grande Guerre et la conscription de soldats venus des quatre coins du monde, déboussolés, puis déportés du front vers les camps allemands. Cf. Britta Lange, *Gefangene Stimmen Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915-1918*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2019.

3. Yves Raibaud, « Les musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales », *Volumel*, 6 : 1-2, 2008. Julien Mallet, « "World Music" », *Cahiers d'études africaines*, 168 | 2002. Articles disponibles en ligne sur [journals.openedition.org](http://journals.openedition.org).

4. Pièce radiophonique de Marie Guérin, *Même morts nous chantons*. Disponible en ligne : [https://www.deutschlandfunkkultur.de/gefangene-im-ersten-weltkrieg-meme-morts-nous-chantons.3685.de.html?drum:article\\_id=424843](https://www.deutschlandfunkkultur.de/gefangene-im-ersten-weltkrieg-meme-morts-nous-chantons.3685.de.html?drum:article_id=424843).

5. Yves Defrance, « Le *kan ha diskán*. À propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 4 | 1991, p. 136 et 137. Article disponible en ligne sur [journals.openedition.org](http://journals.openedition.org).

6. Anne Kropotkine, « sur la piste de Sadok B », *Entre-Temps*, 18 septembre 2019.

7. Partenaire de *kan ha diskán*.

8. « Il faut une interminable durée pour que jouent ensemble – dans le même présent improvisé à chaque instant – passé et futur, mémoire et désir. Une telle durée s'apparente, sur bien des points, à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont nommé une ritournelle », in Georges Didi-Huberman, « Mélodie fantôme », *Poésies*, 2007/2, n° 120, p. 207-218.

9. En écho à la tonalité de quelques secondes, à une hauteur approximative de 435 hertz – la fréquence référentielle de l'époque pour le diapason – qui signale la fin de l'enregistrement de la voix de chaque prisonnier.

10. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

11. L'archive de Sadok est disponible en ligne sur le site *Lautarchiv*. <https://www.lautarchiv.hu-berlin.de/collections-and-catalog/examples/phonographic-commission-war-poem/>

12. Traduction de Refka Payssan.

13. Cette enquête linguistique et musicologique s'inscrit dans une démarche ethnographique plus large : de nombreux prisonniers ont également fait l'objet de recherches physico-anthropologiques (mesures anthropométriques, photographies, moulage de crânes, etc.). Ces matériaux récoltés dans un contexte contraint, raciste et colonialiste, forment aujourd'hui un ensemble d'archives éparpillées et troublantes, « sensibles » (Britta Lange).

14. Philippe Julien, « Le schofar : du sens à la signification », *Insistance*, 2005/1, n° 1, p. 99-101. Article en ligne sur [cairn.info](http://cairn.info).

15. Quelques exemples de reprises en ligne : <http://www.originals.be/en/originals/3949>.

16. Frank Edwards, « Mma Mma » / Sidi Mansour, « Ma Baker » / Boney M. « Ma Baker » / Carlos « Ô Zitouna » : toutes disponibles sur YouTube.

17. Pierre-Alain Clément, « La signification du politique dans le rap. L'exemple du "rap de fils d'immigrés" » (1997-2012), *Cultures & Conflits*, p. 123-141 / Laurent Béru, « Le rap français, un produit musical postcolonial ? », *Volumel*, 6 : 1-2, 2008 / Sami Zegnani, « Le rap tunisien, miroir d'une société en pleine (r)évolution », *Nectart*, 2019/1, n° 8, p. 134-143. Articles disponibles en ligne.

18. « J'aimerais, disait-il, jouer quelque chose – comme le début de *Ghosts* – que les gens puissent fredonner. Je veux jouer les airs que je chantais quand j'étais enfant. Des mélodies folkloriques que tout le monde pourrait comprendre. J'utiliserais ces mélodies comme point de départ et plusieurs mélodies simples se déplaceraient à l'intérieur d'un même morceau. » Albert Ayler, *Love Cry*, New York, Impulse, 1968.

19. Yves Defrance, « Le *kan ha diskán*. À propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne », *op. cit.*

20. Cité par P. Carles et J.-L. Comolli, *Free Jazz, Black Power*, *op. cit.*, p. 350, dans Georges Didi-Huberman, « Mélodie fantôme », *op. cit.*

21. « La pulsion d'archive renvoie [...] à un choc des temporalités, à un effort pour faire émerger le passé dans le présent et le présent dans le passé », Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, automne 2004, p. 3-22, dans Gabriel Ferreira Zacarias, « Introduction : quel concept pour l'art des archives ? », *Marges*, 2017/2, n° 25, p. 10-17. Article disponible en ligne sur [cairn.info](http://cairn.info).

22. Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*, Paris, Lemoine et fils, 1885, p. 112, dans Yves Defrance, *op. cit.* Bourgault-Ducoudray donne ce commentaire à propos d'une chanson recueillie auprès de M. Nicolas à Huelgoat, au cœur de la Haute Cornouaille précisément.

23. Georges Didi-Huberman cite Pascal Bussy (*John Coltrane*, Paris, Libro, 1999, p. 37), « Mélodie fantôme », *op. cit.*

24. Kagel Mauricio « Ein Aufnahmestand ». Andrea Cohen, « Le théâtre caustique de Mauricio Kagel », dans *Syntone Chantier Fiction*, Chroniques 12, mars 2014. Article disponible en ligne sur [syntone.fr](http://syntone.fr).

25. Chantal Grosliéziat, « Une écoute concrète », dans *Bébés chasseurs de sons. Premières sensations et créations sonores*. Chantal Grosliéziat (dir.), Toulouse, ERES, « 1001 bébés », 2004, p. 141-150. Article en ligne sur [cairn.info](http://cairn.info).

26. Traduction non officielle, cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Humat\\_Ai-Hima](https://fr.wikipedia.org/wiki/Humat_Ai-Hima)

27. Ces deux vers qui clôturent l'hymne sont extraits de son poème *La Volonté de vivre* (1933).

28. Traduction non officielle, cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Humat\\_Ai-Hima](https://fr.wikipedia.org/wiki/Humat_Ai-Hima)

29. Leyla Dakhli, « Une lecture de la révolution tunisienne », *Le Mouvement social*, 2011/3, n° 236, p. 89-103. Article disponible en ligne sur [cairn.info](http://cairn.info).

30. Traduction de Refka Payssan.

31. Cf. Phonotheque du Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes (CMAM). <http://phonotheque.cmam.tn/archives/items/DAT-052-04/>

32. Jean-Michel Guilcher, « Conservation et renouvellement dans la culture paysanne ancienne de Basse-Bretagne », *Arts et Traditions populaires*, 15<sup>e</sup> année, n° 1, janvier-mars 1967, p. 1-18.

33. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, collection « Incises », Galilée, 1995.



Katia Kameli

écrit à

Nabil Djedouani

Nabil Djedouani

écrit à

Katia Kameli

De : katia kameli <katia.kameli@gmail.com>  
Envoyé : jeudi 2 avril 2020 23:33  
À : Djedouani Nabil <nabil.djedouani@live.fr>  
Objet : Pour commencer notre échange

Cher Nabil,

J'espère que tu vas bien et que ton confinement n'est pas trop difficile.

On se connaît depuis très longtemps, je me souviens que l'on s'est rencontrés avec notre ami, Hassen Ferhani. Il me semble que c'était un peu avant que vous coréalisiez *Afric Hotel* en 2009, pendant la réédition du Festival panafricain à Alger.

Depuis, nous nous croisons régulièrement mais nous n'avons étrangement jamais échangé sur un sujet qui nous tient à cœur ou qui nous berce : le raï.

[ILL.1]

[ILL.1] Vue de la performance  
*Mon anthologie du raï* avec  
Sarah el-Hamed, Fondation d'entreprise Ricard,  
18 février 2019



Cela m'a d'ailleurs fait plaisir que tu puisses assister à la première de *Mon anthologie du raï* que je présentais avec Sarah el-Hamed dans le cadre de Partitions (Performances) à la Fondation Ricard.

J'aimerais commencer cet échange par une séquence que Djamel Kerkar, qui joue dans mon film *Ya Rayi*, m'a envoyée. Je l'aime beaucoup car elle réunit deux personnes importantes dans le raï, tout d'abord Boualem, un des producteurs les plus importants de raï avec Disco Maghreb, il danse avec son T-shirt marin et le légendaire Hasni qui joue du synthé dans un appartement. On est à Oran, le berceau du raï. Cette petite fête entre ami-e-s a l'air d'un after improvisé après une soirée chargée au cabaret ! Qu'en penses-tu ?

[ILL.2]



[ILL.3]



[ILL.2] Photogramme de mon film *Ya Rayi* (Djamel Kerkar devant la devanture de Disco Magreb), 2017

[ILL.3] Séquence d'une archive avec Hasni et Boualem.

Vidéo en ligne :  
<https://drive.google.com/open?id=16WhtZwflQUMSvSJK16U2jF8lyCXYBO49>

En dehors de la réalisation, tu fais un travail de digger (chercheur) et de diffusion avec ton projet *Raï & Folk*, accessible sur Facebook et SoundCloud : <https://soundcloud.com/raibandfolk>. Ton travail me semble essentiel car il y a peu d'archives sur le raï. Qu'est-ce qui a animé ce travail ? Comment as-tu commencé ?

Hâte de te lire,  
Katia

De: Nabil Djedouani <nabil.djedouani@live.fr>  
Date: lun. 6 avr. 2020 à 16:29  
Subject RE: Pour commencer notre échange  
To: katia kameli <katia.kameli@gmail.com>

Chère Katia,  
ça va je te remercie, j'espère que toi aussi.

Il est vrai que nous nous sommes rencontrés il y a quelque temps maintenant, c'était à Béjaïa, en 2006 si mes souvenirs sont bons. Tu y présentais un travail avec de jeunes cinéastes algériens en devenir, parmi lesquels notre ami commun, Hassen Ferhani.

Nous n'avons jamais vraiment parlé du raï, peut-être fallait-il attendre ce moment étrange et suspendu du confinement pour le faire ?

Je te remercie pour l'extrait que tu m'as envoyé. J'adore ce genre d'image, imparfaite, où l'on sent que la matière a vécu, que la bande a été passée et repassée maintes fois. Boualem, Hasni, deux figures importantes du raï de la fin des années 1980 et du début des années 1990. Évoquer Boualem «Disco Maghreb», nom de la maison d'édition qu'il fonda à Oran, provoque en moi un sentiment assez particulier. C'est comme si je le portais responsable de la dénaturation d'un certain raï, je vois plutôt en lui un businessman qui a profité de l'émergence de ce style pour en faire un produit reproductible à l'infini, souvent bâclé. Peut-être me trouveras-tu dur.

Je me faisais une remarque dernièrement en observant les pochettes des K7 de raï produites en Algérie durant les années 1980. Il y a comme une déclinaison où nous serions passés au début des années 1980, de photos prises en studio auprès des ingénieurs du son, des machines, de chanteurs posant avec leurs instruments, à des photos prises à la fin de cette même décennie où nous nous trouvons souvent face à des chanteurs ou des chanteuses posant dans des boutiques, devant des étals de K7, parfois en présence du producteur. Je trouve ce déplacement dans l'espace et les représentations assez parlant.

J'aime beaucoup que tu évoques le hors-champ de la séquence que tu m'as envoyée, était-ce un «after»? Ou une fête d'un après-midi? Un anniversaire peut-être. Ce document est bouleversant quand on connaît la fin tragique de ce chanteur. Je me suis souvent dit que Hasni avait peut-être la prescience de sa disparition précoce, cette hyperproductivité – on parle de 150 albums en huit ans de carrière –, ce morceau prémonitoire... «Galou Hasni Met» («ils ont dit que Hasni était mort») me laisse penser qu'il y avait en lui une urgence à dire, à faire.

Sans trop savoir pourquoi, cette séquence me renvoie aux images de son dernier concert à Alger donné au stade du 5 juillet en 1993. On raconte qu'à cause du couvre-feu les spectateurs et spectatrices avaient dû rester dans le stade et que le concert de Hasni aurait eu lieu en fait au petit matin. On peut y voir une forme de résistance je crois.



[ILL.4]

[ILL.4] Concert de Cheb Hasni, le 5 juillet 1993 à Alger. Vidéo disponible sur YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=84MiAC04pHk>

Je te remercie pour *Rai & Folk*. Cette idée est née d'un désir de film en fait. Il y a une dizaine d'années, j'ai découvert sur YouTube un certain Cheb Fazil. Sa musique n'était pas vraiment du raï, son unique album *E'Chaabi* sorti vers 1989 est une sorte d'ovni dans le paysage musical algérien, il y a des emprunts au chaâbi, au rock, à la musique électronique tout cela accompagné d'une empreinte vocale très particulière. Son clip passé dans l'émission «Bled Music» au début des années 1990 me paraissait complètement fou, singulier.

J'avais besoin de comprendre d'où venait cette musique, qui était ce Fazil. J'ai donc eu ce désir d'aller à la rencontre des musiques qu'il avait pu écouter, essayer de déchiffrer une sorte de filiation. Puis, très vite s'est imposée l'idée de partager ce que je découvrais de la musique algérienne dans ses expressions les plus originales, les plus inédites.

Je te joins un extrait du clip de Fazil «E'Chaabi» ainsi que le cover de l'album que j'aime beaucoup.



[ILL.5]

[ILL.5] Clip de Fazil *E'Chaabi*.  
Vidéo en ligne:  
[https://drive.google.com/file/d/1kCAk0e8-Q0UwkdIYk\\_P-CMMakAClvs4/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1kCAk0e8-Q0UwkdIYk_P-CMMakAClvs4/view?usp=sharing)

As-tu souvenir d'avoir écouté, entendu du raï enfant? Je veux dire, avant que le phénomène arrive en France et devienne médiatique. Pour ma part c'est assez flou...  
Au plaisir de te lire!  
À bientôt,  
Nabil

De: katia kameli <katia.kameli@gmail.com>  
Envoyé: samedi 11 avril 2020 10:54  
À: Nabil Djedouani <nabil.djedouani@live.fr>  
Objet: Re: Pour commencer notre échange

Cher Nabil,

Merci de ton retour, je suis heureuse que cette séquence d'Hasni te touche, je trouve aussi qu'elle raconte le cadre dans lequel le raï a pu être écouté pendant une époque. Avec ce petit groupe confiné dans un appartement, on se rend compte d'un aspect important: sa diffusion et son écoute se font plutôt en cercle réduit. À ma connaissance, il y a eu assez peu de grands événements pour la diffusion de cette musique, en dehors des concerts publics comme le Festival du raï d'Oran dont la première édition a eu lieu en août 1985 ou comme celui du 5 juillet 1993. C'est plutôt dans le monde de la nuit, au cabaret, que l'on peut assister à des lives. La radio et les K7 ont aussi largement contribué à sa diffusion. Je comprends ce que tu écris au sujet de Boualem, Disco Maghreb, j'ai tellement entendu ce nom dans les dédicaces qui introduisent un morceau, que pour moi, il est intrinsèque à la musique. C'est d'ailleurs pour cela que mon film *Ya Rayi* commence devant son ancienne boutique: <https://vimeo.com/210042206>

Le 29 septembre 1994, Cheb Hasni, de son vrai nom Hasni Chakroun, ou le rossignol du raï, meurt assassiné. C'est un deuil national. De chanteur de raï love ou sentimental, ou de raï propre, il devient un martyr, une icône. Il synthétise rêve et espoir de toute une génération qui a été terrorisée par les barbus... Il incarne la nostalgie d'une époque où l'espoir était à portée de main.

Notre amie Sarah el-Hamed raconte dans *Mon anthologie du raï* qu'il était le messenger des amoureux: « On s'offrait des cassettes de Hasni pour se faire des déclarations d'amour. Il touchait hommes et femmes, toutes générations confondues, il racontait l'amour, sa vie personnelle, les problèmes avec sa femme. Une sorte de boussole des sentiments qu'on écoutait sur cassette ou à la radio. D'ailleurs, la radio était le seul vecteur... Je me rappelle dans les années 1990, on écoutait la radio jusqu'au bout de la nuit. En fait c'est la liberté de parole qu'on a tuée. *Bessah mezel kayen* l'espoir... Il y a encore de l'espoir. »

Oui, je vois ce que tu décris avec les pochettes de K7.

[ILL.6]

[ILL.6] Jaquette d'une cassette de Cheb Hasni

[ILL.7] Jaquette d'une cassette de Cheb Hasni et Cheb Abdelhak



[ILL.7]





Hasni me touche moins musicalement, je me sens plus proche de Khaled mais ça correspond aussi à des moments particuliers de mon enfance. Pour répondre à ta question, oui, je me souviens très bien d'avoir écouté du raï, tu ne sais peut-être pas mais à partir de 1980, j'ai passé toutes mes vacances en Algérie car mon père a décidé de s'y réinstaller à ce moment-là. J'ai découvert le raï avec mes cousins et mes jeunes oncles, j'avais un statut privilégié en tant que fille, je pouvais passer du cercle féminin de *bayt, dar*, la maison, à celui de *bara* dehors, celui des hommes. On écoutait les K7 sur les poste-cassette, ghettos blasters ou dans les voitures pour aller à la plage. Cette musique a bercé toutes mes vacances dans les années 1980 et début 1990. C'est une période qui correspond aussi à un moment de plus grande liberté en Algérie et qui me laisse des souvenirs fabuleux malgré la mauvaise conjoncture économique et le déficit alimentaire. J'ai retrouvé un documentaire sur le raï dans les années 1990 à Oran, qui reflète un peu mon rapport à cette musique. L'Algérie était très différente à ce moment-là. Un intervenant du documentaire dit ceci :

« Le raï est comme l'eau qui jaillit d'une source. »

Il est visible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=mHwNae2AdyA>



Je t'envoie aussi une vidéo de Khaled au 1<sup>er</sup> Festival d'Oran en 1985 :

<https://www.youtube.com/watch?v=n68skjLLgc>



Ce qui m'intéresse chez Khaled, c'est qu'il est un grand interprète, d'ailleurs plus qu'un parolier, car il s'est largement servi dans le répertoire patrimonial du début du siècle. Il a un charisme dingue à ses débuts. T'es-tu déjà demandé quelle est la source de telle ou telle chanson ?

Je ne connaissais pas du tout Fazil, je te remercie de cette découverte, c'est très hybride, sonorité rock et wave en même temps ! « Bled Music », c'était complètement fou dans le contexte algérien. Tu as fait des recherches sur l'histoire de cette émission ?

Hâte de te lire.

Katia

De: Nabil Djedouani <nabil.djedouani@live.fr>

Date: ven. 17 avr. 2020 à 14:37

Subject RE: Pour commencer notre échange

To: katia kameli <katia.kameli@gmail.com>

Chère Katia,

J'espère que tu vas bien et que le confinement se poursuit bien.

Tu évoques beaucoup de choses très intéressantes dans ton e-mail et on constate qu'à travers l'évocation de ce genre musical qu'est le raï, peuvent se déployer toute une sociologie, toute une histoire de l'Algérie contemporaine. En ce sens je pense que l'émergence de cette scène musicale fut vraiment une révolution qui a remis en question les représentations, qui a redéfini les rapports de genres, les façons de s'exprimer en tant que sujet. Tu as d'ailleurs raison d'écrire que peu d'événements majeurs ont mis en valeur cette musique. Les autorités algériennes ont mis du temps avant de reconnaître que le raï était l'expression de la jeunesse, il a fallu attendre une sorte de légitimation de l'étranger et notamment les premiers grands concerts organisés à Paris pour voir des artistes tels que Cheb Khaled se représenter sur les scènes d'Alger. À partir de ce moment, une sorte de «légitimation» médiatique et politique a pu commencer, enfin celle d'un raï soft, d'un raï pop, pas celle des cabarets, de l'underground toujours jugés sulfureux.

Suite aux événements d'Octobre 1988 que nous évoquerons peut-être plus tard, il y eut une sorte d'ouverture démocratique en Algérie, c'est à ce moment qu'apparaît «Bled Music» une émission de télévision née à l'initiative d'Aziz Smati, animateur à la radio Alger Chaîne 3. Elle proposait aux téléspectateur-riche-s de l'ENTV – unique chaîne de télévision en Algérie à cette époque – des clips musicaux, des pubs parodiques, des interviews d'artistes, tout cela dans le parler dialectal algérien. Ce fut vraiment un vent de fraîcheur pour la jeunesse algérienne qui enfin se reconnaissait dans les programmes qu'on lui proposait. C'est la première émission à avoir diffusé des clips de chanteurs et de chanteuses de raï et à établir un hit-parade grâce aux courriers des téléspectateur-riche-s. Mais l'Algérie s'enfonçait dans une grave crise politique. L'émission s'arrête en 1992 et revient sous le nom de «Rock-Roki» (double référence au rock et à un style musical traditionnel des Aurès) en 1993. Hélas en février 1994, Aziz Smati est victime d'un attentat terroriste. Il échappe de peu à la mort. Évidemment cela marque un coup d'arrêt pour cette émission d'autant plus que les assassinats d'artistes, de journalistes, d'intellectuels se multiplient. Plus rien ne sera comme avant.



Concernant Khaled, je suis totalement d'accord avec toi, un charisme extraordinaire et un interprète hors pair. Beaucoup de ses chansons sont en fait issues de ce qu'on peut appeler le répertoire oranais qui englobe aussi bien des chants profanes que sacrés, de la poésie bédouine du XIX<sup>e</sup> siècle, des mélodies venues d'ailleurs. Khaled a notamment beaucoup puisé dans les chansons de ce que l'on peut appeler les premiers modernisateurs du chant oranais à savoir Blaoui Houari, Ahmed Wahby, Ahmed Saber. Ainsi, il y a des morceaux qui ont traversé un siècle subissant strate après strate une évolution, une « modernisation ». J'aime beaucoup aller chercher les versions antérieures. Tu as des titres phares tels que « Rani M'hayer » (Je suis tourmenté) ou « Biya dak el Mor » (La vie m'a peiné), « S'hab el baroud » qui existent dans des versions très différentes de la plus « roots » accompagnée de gasba et de bendir, à la plus actuelle flirtant avec la musique électronique. Avec le temps, il est de plus en plus difficile d'identifier les sources des textes ou des mélodies et cela entraîne souvent des litiges de droits d'auteur, aussi bien en France qu'en Algérie.

Je souris en lisant ce que tu évoques de ton enfance dans l'Algérie des années 1980-1990. Je n'ai pas connu les mêmes étés. Nous étions dans une zone très reculée du sud-est de l'Algérie. Je pense que les seuls moments musicaux étaient les mariages et en tant que fils unique et « immigré », j'avais le droit d'être du côté des femmes. Aujourd'hui encore, j'aime pouvoir passer de la sphère masculine à la sphère féminine, où l'on me tolère encore. J'ai quelques photos de ces mariages que j'aime beaucoup, on y voit mes tantes danser, mes cousines, ma grand-mère. Je ne sais plus si c'était sur du raï moderne qu'elles dansaient, dans ma mémoire reviennent plutôt des chants de femmes accompagnés de tambourins, de bassines. Sans doute pouvons-nous rapprocher cela des medahates, ces chanteuses de l'ouest algérien qui sont peut-être la véritable source du raï. Qu'en penses-tu ?



Je te joins cette captation d'un concert de 1990 on y voit des medahates avec Cheikha.



[ILL.8]

[ILL.8] Cheikha Djenia  
Vidéo disponible sur YouTube :  
<https://www.youtube.com/watch?v=r8-6sNF5cd8>

Prends bien soin de toi. À bientôt, Nabil

De: katia kameli <katia.kameli@gmail.com>  
Date: mer. 22 avr. 2020 à 18:04  
Subject: Re: Pour commencer notre échange  
To: Nabil Djedouani <nabil.djedouani@live.fr>

Cher Nabil,

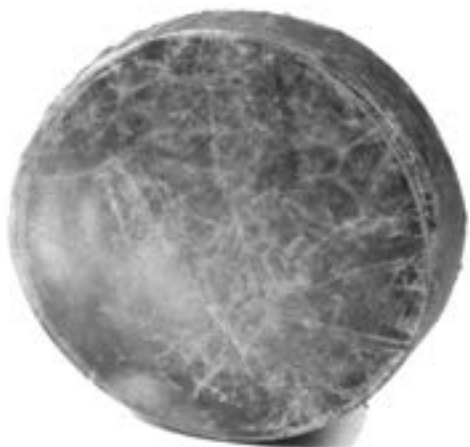
Oui, je te remercie, de mon côté tout va toujours bien, j'espère qu'il en va de même pour toi.

Cet échange m'enchante, il nous permet, à travers le raï, de nous rencontrer de façon plus intime aussi. L'avis à la population en soutien à Aziz Smati que tu partages est tellement représentatif du second degré algérien !

J'ai redécouvert « Bled Music », le Top 50 algérien, quand j'ai commencé mes recherches, je ne me souvenais plus de l'esprit subversif de cette émission qui passait sur l'ENTV. L'esthétique est dingue avec les incrustes flashy et les effets 80's. D'ailleurs, contrairement aux autres programmes TV auxquels je ne comprenais rien, l'émission était présentée en darija (arabe dialectal) et non en arabe littéraire.

Le dialectal est à l'image de l'Algérie: une langue au carrefour des cultures, qui représente l'acceptation consciente ou inconsciente du métissage qui fait l'histoire de ce pays. Cette langue véhiculaire est aussi celle du raï, un mélange d'arabe, de berbère, de français, d'espagnol ou de turo... Cet idiome est en perpétuelle évolution, incluant constamment de nouveaux mots et tournures de phrases. Ce qui me paraît aussi intéressant, c'est que l'on retrouve cette créolité dans la musique elle-même qui va, à partir des années 1960, mélanger différents instruments, c'est selon moi une forme de jazz qui a su intégrer des courants musicaux très divers.

Je te rejoins complètement sur les sources des textes et du patrimoine, il est complexe de trouver les références exactes en ce qui concerne le raï. Et pour en revenir aux fondements, ce qu'on appelle le proto-raï apparaît au début du siècle dernier et prend son essor dans les années 1930 avec le début des mouvements indépendantistes. Le genre puise sa source dans le Melhoun (poésie chantée) et le Bedoui (rural), le poète (fasih) est accompagné de gasba (une flûte en roseau) et guellal (un tambour longiligne) ou bendir (percussion sur cadre rond).





[ILL.9]

Ces chansons vont contribuer à la diffusion des idées indépendantistes de révolutionnaires tels que Messali Hadj de l'ENA (Étoile Nord Africaine) puis du PPA (Parti du Peuple Algérien) qui contrôle la société de musique Nadi Es Saada. Alors que les réunions publiques sont interdites, cette structure leur permet d'organiser des fêtes de mariages factices, de rassembler les militants et de collecter des fonds pour financer la révolution algérienne.



[ILL.10]

[ILL.9] Cheikh Djilali Ain Tadles chante « La Colonie française » dans une émission de la télévision algérienne. À écouter ici : <https://www.youtube.com/watch?v=jFo-9Y7gP6c>

[ILL.10] Messali Hadj dans une rue d'Alger

**Ouverture du Nadi-Es-Saâda à Oran**

Après une activité acharnée, durant huit mois, l'Association Artistique et Musicale Es-Saâda (Le Progrès) vient d'ouvrir son Cercle Littéraire et Musical, sis 25, rue Général Négrier, et ceci grâce à la bonne volonté de ses dirigeants, parmi lesquels : MM. Fatmi Abderrahmane, président; Bouetta Hacène, trésorier; Boutlella, Mettahrî, Tahrsouî et les frères Merad, membres du Comité de l'Association.

L'ouverture du Cercle a donné lieu à une belle réunion suivie d'un concert oriental où l'on a pu apprécier le talent du réputé accordéoniste Houari Hlaoui, le virtuose Douahli et son élève, ainsi que le remarquable guitariste Mahmoud. Des chanteurs à la voix séduisante se firent applaudir comme Cherfaoui « l'Adbelouhab d'Oran », le talentueux Bensmir et le fantaisiste Benchad.

De nombreuses personnalités ont répondu à l'appel des organisateurs. On a pu remarquer dans la salle le grand Cheikh Saïd, de l'Association des Oulémas, le Cheikh Mohamed, de la Djemiat Torbya, de Gambetta, Abdelilah et Houcine Bouhienza, de la Culturelle Musulmane d'Oran, Si Ali, conseiller général, Ben Zoulat, président de l'E.M.O., Hadj Hacène, commissaire local des S.M.A., Daouadji, de la Djemiat El-Fellah, Youcef, de la Culturelle des Bas Quartiers, ainsi que plusieurs commerçants, ouvriers et intellectuels de la ville.

Cette soirée, dont l'importance n'échappe à personne, honore les dévoués organisateurs qui se sont inlassablement dépensés pour la création de ce Cercle

(De notre correspondant particulier, Merad Boudia.)

J'ai fait pas mal de recherches sur la chanson « S'hab el baroud » (Les Gens de la poudre). *A priori*, cette *qasida* (ode) est écrite par Hanani Lahouari contre les festivités insultantes du centenaire de l'occupation et celles qui ont marqué l'exposition coloniale de 1931 où des Algériens sont exposés comme des bêtes de foire.

Ici une version réalisée par le documentariste Amine Belaoud dans laquelle on peut entendre la version originale des paroles, interprétées par Hamza Abbar :

<https://www.youtube.com/watch?v=HT16iyv7-aU>



Ce cher Hadj Miliani, dans un de ses ouvrages intitulé *Sociétaires de l'émotion. Études sur les chants et musiques d'Algérie d'hier et d'aujourd'hui* (Oran, Éditions Dar el-Gharb, 2005) écrit : « Ce que l'on a coutume de désigner comme musique oranaise moderne naît dans le contexte de la domination coloniale [...] dans la société colonisée, la chanson rencontre aussi la politique. Hanani chante les vertus et le courage, la fierté et la bravoure [...] lors des combats contre l'armée coloniale. »

J'ai retrouvé une version, on se rend bien compte qu'on est très loin de la version de Khaled :-)  
(j'en ai fait une traduction littérale)

*Es hab el Baroud / Les hommes à l'explosif*  
*Es hab el baroud bel karabila / Armés de carabine*  
*Rafidine el baroud / Ils portent la poudre*  
*Ou cha'line eftila / Et ont allumé une mèche*

-----  
*Oua syadna maoulou / Nos seigneurs se sont préparés*  
*Ou rahoum 'aoulou / Et sont déterminés*  
*Bghaou ifaoulou / À vouloir risquer*  
*Fi nhar ekhsoum / Dans un jour d'épreuves*

-----  
*Hzamhoum tahlila / Leur ceinture garnie*  
*Rekbine etouila / Montés là-haut*  
*'Aoulou 'alel qtila / Empressés au combat*  
*Fi nhar mchoum / En un jour funeste*

-----  
*Oueli bgha es 'aya / Mais qui veut reprendre*  
*Ma ijich bel hdaya / Ne vient pas avec courtoisie*  
*Nadou lel 'anaya / Ils se sont redressés, par dignité*  
*Refdou el karsoum / Et ont relevé le défi*

-----  
*'Aoulou, be 'amarhoum / Décidés, avec leur vie*  
*Ghir rabbi ma'ahoum / Seulement Dieu est avec eux*  
*Lebtal essouahoum / Les héros sont ainsi*  
*Ou laïmou el goum / Et ils ont formé une cavalerie*

-----  
*Ou essioufa tech'al / Et les épées scintillent*  
*Ouel baroud lek hal / Et la poudre noire*  
*Ma bqa men yehtel / Plus d'envahisseur*  
*El ard ouel qoum / De la terre et du peuple*

-----  
*Men ba'd mia ou 'am / Après cent et un ans*  
*Ki nahar bel klam / Comme un jour, en paroles*  
*Lemghafra beslam / La réconciliation avec embrassades*  
*Ouel heuzn ehmoum / Et le deuil est chagrin*

[ILL.11] Photogramme du film  
*S'hab el baroud* de Amine Belaoud

*Balaki ma etjich / Attention si tu ne viens pas*  
*Ouenti 'andek jich / Alors que tu as une armée*  
*El jayah ledhich / L'incapable pour le peureux*  
*Ibane maqioum / Paraît bien équipé*

-----  
*Esmek Houria / Ton nom est Liberté*  
*Oua 'aziza 'alia / Et très chère pour moi*  
*Mommou 'ainyia / Prunelle de mes yeux*  
*Ouel kebda meksoum / Et le cœur est brisé*

-----  
*Esmek houa el khir / Ton nom c'est la richesse*  
*Metloqa ki tour / Tu es lâchée comme l'oiseau*  
*Eslehti del ichir / Tu as séduit ce jeune homme*  
*'Achiqek, mafhoum / Ton amoureux, bien sûr*

-----  
*Men mardi, chafi / De mon mal, guéris-moi*  
*Enti sor ektafi / Tu es le mur pour mes épaules*  
*Arouahi ma etkhafi / Viens n'aie pas peur*  
*Ktabek marsoum / Ton livre est consigné*

-----  
*La tabti, arouahi / Ne tarde pas, viens*  
*Ya galbi arouahi / Ô mon cœur, viens*  
*Ouekter enouahi / Mes pleurs ont augmenté*  
*Alamek ma'loum / Ton emblème est connu*

-----  
*Be jah moul el qboul / Au nom du Prophète*  
*Mohamed ersol / Mohamed le Messenger*  
*El bchara ma ettol / Le présage ne tardera pas*  
*Tehdef elioum / Elle interviendra aujourd'hui*

Version Khaled :

<https://www.youtube.com/watch?v=2GDJxsxMlnA&frags=pl%2Cwn>



[ILL.12]

[ILL.12] Pochette de la compilation  
Raï Rebel

Paroles de la version par Khaled

*S'hab el baroud ouel carabina (refrain) / Gens de la poudre et de la carabine*  
*Belaki ma djiche ou taxi khalsa / Attention, si tu ne viens pas, le taxi est déjà payé*  
*Raï'ha lel barisse le passeport, la devise / Elle va à Paris sans passeport ni devises*  
*Rahou taxi khalsa, ya fi bab el marsa / Le taxi est payé depuis la Marsa*  
*Ma djetche el barrah, me djetche el youm / Elle n'est pas venue hier, ni aujourd'hui*  
*Chira la3aba, ya tebghi eddbloune / C'est une joueuse qui aime l'argent*  
*Danit'ha jaiha ou deha ennoom / Je la croyais étourdie et que le sommeil l'avait emportée*  
*Ya el Djilali ya moola Baghdad, ya daoui hali / Ô Djilani, toi l'homme de Bagdad, guéris-moi*

Je voulais poursuivre avec les belles images de mariages que tu m'as envoyées, elles me touchent profondément et évoquent tellement de souvenir de mariages où ma grand-mère m'embarquait les week-ends. Tu écris que « Les medahates, ces chanteuses de l'ouest algérien, sont peut-être la véritable source de ce qu'est le raï ».

Savais-tu que les medahates, les louangeuses qui chantent devant des assemblées exclusivement féminines ont aussi pour rôle de faire l'éducation sexuelle et sentimentale des jeunes femmes, de les initier aux joies et pièges de l'amour ? Elles parlent de sexualité, parfois de manière crue et de sujets tabous dans les sociétés arabo-musulmanes. Une de mes grands-tantes m'a fait l'honneur de me chanter une de ces chansons dans mon film *Bledi, un scénario possible* (2004) : « Mon amour, tu m'as touchée avec un missile, je ne sais pas quoi faire, personne ne m'écoute, je suis allée voir Sahla pour lui demander de l'aide et je me suis retrouvée à travailler au milieu de la nuit, quand je suis rentrée à la maison, on avait donné ma main. »

[ILL.13]



Et puis naturellement, je voulais enchaîner avec la légende, Cheikha Rimitti, littéralement « remettez la dose ». Elle reste la chanteuse la plus prolifique et la plus créative du genre. Elle a composé plus de 200 chansons, constituant un véritable « répertoire réservoir » dans lequel se serviront allègrement ses successeurs. C'est vraiment la porte-parole des femmes du Maghreb, elle a chanté l'amour, le sexe, l'alcool, la révolte, la guerre, l'émigration... Tu savais que Rimitti se cachait pour se protéger de ses détracteurs ?

Au départ, elle n'apparaît pas sur ses pochettes d'album :

[ILL.14]



[ILL.15]



[ILL.13] Image de ma grand-tante dans le film *Bledi, un scénario possible*, 2004

[ILL.14,15,16,17] Pochettes d'albums de Cheikha Rimitti

[ILL.18] Cheikha Rimitti





[ILL.16]



[ILL.17]

Pour moi c'est une punk, parée de robes et bijoux traditionnels, les mains ornées de henné, elle disait « les mots me piquent comme des abeilles ».



[ILL.18]

Elle a ouvert la voie pour de nombreuses Cheb et Cheba (jeunes) aussi.  
Quelle est ta préférée ?  
Hâte de te lire.  
Bonne fin de journée,  
Katia

De: Nabil Djedouani <nabil.djedouani@live.fr>

Date: lun. 27 avr. 2020 à 03:44

Subject RE: Pour commencer notre échange

To: katia kameli <katia.kameli@gmail.com>

Hello Katia,

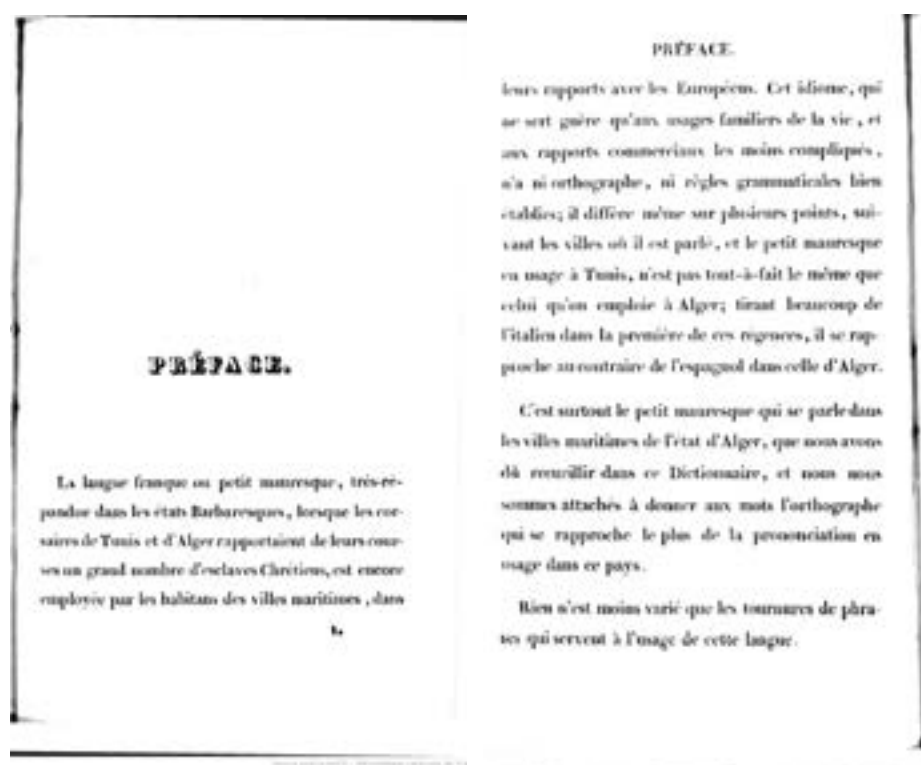
J'aime beaucoup Cheba Fadela qui fut très médiatisée à la fin des années 1980 avec son conjoint Cheb Sahraoui, il y a aussi Cheba Noria moins connue mais qui a une voix très particulière qui rappelle énormément celle des cheikhats. Il y a aussi Cheba Zahouania qui a mené une riche carrière et puis toutes ces chebates dont nous ne connaissons jamais le vrai visage comme tu l'évoquais dans ton dernier e-mail, Cheba Zohra, Cheba Zizi, Cheikha Djenia qui longtemps, elle aussi, se cacha. Ce qui me fascine,

c'est la génération actuelle, celle des Cheba Charlamonti, Cheba Sabah. Ces dernières ne se cachent plus, font des dizaines de millions de vues sur les réseaux sociaux, défraient souvent la chronique pour leurs opinions décalées sur la vie politique du pays. Nous sommes très loin de l'anonymisation des premières heures du raï moderne. J'ai beaucoup d'admiration pour ces femmes, ces figures transgressives. Voici ce qu'écrit Marie Virolle dans son livre intitulé *La Chanson raï. De l'Algérie profonde à la scène internationale* (Paris, Éditions Karthala, 1995):



« Ces artistes ont créé la part la plus indisciplinée, la plus spontanée du raï. Exploitées parmi les exploitées, laissées pour compte plus encore parce que femmes, analphabètes le plus souvent, peut-être moins acculturées malgré leurs errances que leurs congénères hommes déracinés par le système colonial, mais sans doute plus iconoclastes des canons de la poésie populaire classique qui était surtout affaire d'hommes, elles avaient tout à dire, beaucoup à inventer et peu à perdre dans un genre nouveau. »

Tu évoques une créolité textuelle et musicale, je trouve cela très juste. Cette créolité surgit effectivement comme le reflet d'une langue en mouvement, une langue-confluence, une langue-chaos. Cela me fait penser à la *lingua franca*, cette langue née dit-on au Moyen Âge et qui perdurera jusqu'à la colonisation française qui viendra y mettre un terme. Parlée par les marins, les marchands, les bagnards, les prisonniers, les esclaves, cette langue était très répandue dans le bassin méditerranéen. Lors de la conquête coloniale, il sera même distribué des petits dictionnaires de *lingua franca* aux soldats. Une langue véhiculaire qui éveille tout un imaginaire d'échanges, d'ententes et... d'incompréhensions. J'aime l'idée que cette langue pleine de codes et de mystères est là quelque part au cœur du parler algérien, ce parler qui va s'approprier, transformer des mots, des expressions d'ailleurs en conservant l'essentiel, se débarrasser de ce qui l'encombre comme le ferait un organisme vivant.



Pour en revenir au texte de la chanson raï, ce qui me frappe c'est leur polysémie et leur intemporalité. Comme tu le notes avec l'exemple de «Shab el Baroud» qui semble s'être défait au fil des versions de son aspect contestataire et politique, d'autres textes construits sur le mode de la métaphore, de l'allusion, du symbolique prennent un sens nouveau ou du moins réactualisé. Je pense par exemple à «Biya dek el mor» que j'ai évoqué dans nos échanges précédents, une très ancienne qacida que l'on attribue à Hachemi Bensmir un cheikh originaire d'Oran. Dans son interprétation originelle «Bya dek el mor» résonne comme un déchirant cri de douleur destiné aux Algériens déportés dans les bagnes de Cayenne et de Nouvelle-Calédonie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup>. Repris durant la guerre d'Algérie par Blaoui Houari ou Hajira Bali, il semble devenir chant de résistance puis, à la fin des années 1980 quand Cheb Khaled le reprend dans des sonorités très pop mais avec une certaine mélancolie, on pense évidemment aux chemins de l'exil empruntés par nombre d'Algériens et d'Algériennes, *El Ghorba*, thème très souvent évoqué dans la chanson raï.

*Loukène bkiti btal refdouhoum fel babour /*  
Tu aurais dû pleurer les braves embarqués sur le bateau  
*Rahoum chagu el bhour darguin khbarhoum yana'l /*  
Ils sont au-delà des mers, loin et sans nouvelles.  
*Rahoum mesjounin fi jzira fi ouast el jour /*  
Ils sont emprisonnés dans une île au milieu des mers  
*'â'lihoum elbab welqaft ma'med te'med /*  
Enfermés et des chaînes les immobilisant sans rémission  
*'âyta nass msenslinhoum yetmachou belkour /*  
Bon nombre de personnes sont enchaînées et entravées par des boulets.

Ces derniers jours je me suis intéressé à la réception de la scène raï dans la sphère anglophone à la fin des années 1980 et au début des années 1990, j'ai trouvé quelques articles très intéressants et quelques visuels dans la presse américaine, en voici un. Il s'agit d'une annonce pour le concert donné en août 1993 par Cheba Fadela, Sahraoui, Zahouania et le regretté Hasni :

Je te dis à bientôt,  
Nabil



De: katia kameli <katia.kameli@gmail.com>  
 Date: ven.1 mai 2020 à 19:20  
 Subject: Re: Pour commencer notre échange  
 To: Nabil Djedouani <nabil.djedouani@live.fr>

Cher Nabil,

Le temps de ce confinement est comme un delay sans fin qui nous fait perdre la notion du temps. Notre deadline est déjà là, j'ai l'impression qu'on pourrait échanger éternellement. Il y a tellement de strates qui constituent cette musique, tellement de morceaux qui sont devenus des repères, tellement d'ovnis à découvrir.

Nous n'avons pas abordé le « raï moderne » avec Boutaiba Sghir et sa voix rauque, ni la trompette de Messaoud Bellemou qui l'accompagne dans « Goulili wah » (Dis-moi oui). Tout est émotion, il chante une jeunesse qui recherche des sensations dans un pays qui s'enferme de plus en plus. La liberté s'évapore plus vite qu'une bouteille de whisky. Le son est très érotique je trouve :

[ILL.19] Boutaiba Sghir, pochette du vinyle  
*Goulili wah*, 1981  
<https://www.youtube.com/watch?v=LZPLpA6T3w>



[ILL.20]

[ILL.20] Extrait de *L'Aventure du Raï. Musique et société*, Bouziane Daoudi et Hadj Miliani, Paris, collections «Points. Point Virgule», Seuil, 1996

L'AVENTURE DU RAÏ

une comédie musicale pour enfants, *B'hira (Le Jardin)*, où elle interprétait deux chamons.

« Dès que j'arrivais chez moi, je balançais mon cartable d'écolière et courais chanter dehors. À l'époque, beaucoup de chanteurs marocains passaient au théâtre comme les Nas el Ghiwan, les Jil Jilala et Hamid Zahir. Dans les répétitions je me mêlais à eux pour chanter. Quand je ne le faisais pas dans la rue », se souvient Fadéla. Le directeur du théâtre régional d'Oran de l'époque, l'auteur Abdelkader Alloula (assassiné en mai 1994) remarqua la petite écolière et la surnomma « Rimiri Sghira », la petite Rimiri, pour sa voix exceptionnelle. C'est par l'entremise du dramaturge que l'adolescente Fadéla jouera en 1976 dans *Djali (Le Gascher)*, un téléfilm à succès de Mohamed Ifricène. La fiction mettait en scène les aventures d'une bande de jeunes délinquants. Fadéla dérangeait déjà un certain purisme : « Dans le film, on me voyait en minijupe, en bikini, boire, fumer, voler. C'est la seule image que beaucoup gardaient de moi », déplore Fadéla qui fut choriste de Boutaiba Sghir pour une dizaine de 45 tours dont notamment les succès *Raba raba*, *Khalil ya Khalil (Mon amour à mon amour)* et accompagnera aussi, le temps d'une cassette, une star du raï traditionnel, cheikha Djénia.

« M'ayant écoutée quand je faisais choriste, les éditeurs venaient chez moi pour me produire, dira plus tard chaba Fadéla. Ils ne pensaient pas aux disques. Ils ne voulaient que des cassettes. Ainsi avec *Ana ma Khalil ennasou*, le pop raï est devenu connu dans tout le pays alors qu'avant il se limitait à l'Ouest algérien. » Les cabarets de la côte oranaise vont s'attacher cette nouvelle vedette que toute l'Algérie découvrait, sauf les médias, et qui sortait à peine de l'adolescence. Le



Rachid Baba-Ahmed, dans son studio à Tlemcen, sa ville natale.

Il est aussi impossible de ne pas parler des frères Rachid et Fethi et de leur maison d'édition Rallye qui, finalement, gardera leur nom. Rachid Baba Ahmed, c'est le producteur iconique qui a marqué le raï avec ses synthétiseurs et ses sonorités psychédélics, inspiré par Jean-Michel Jarre. Il a produit une version instrumentale de « Mahlali Noum » (Je n'apprécie plus le sommeil) dont je ne me lasse pas : <https://www.youtube.com/watch?v=ieLR1zIYEkE&list=RD-U6SWaVINJE&index=3>  
 Rachid Baba, Cheb Anouar, Cheb Sahraoui, Chaba Fadela et Khaled © Adrian Boot / urbanimage.tv

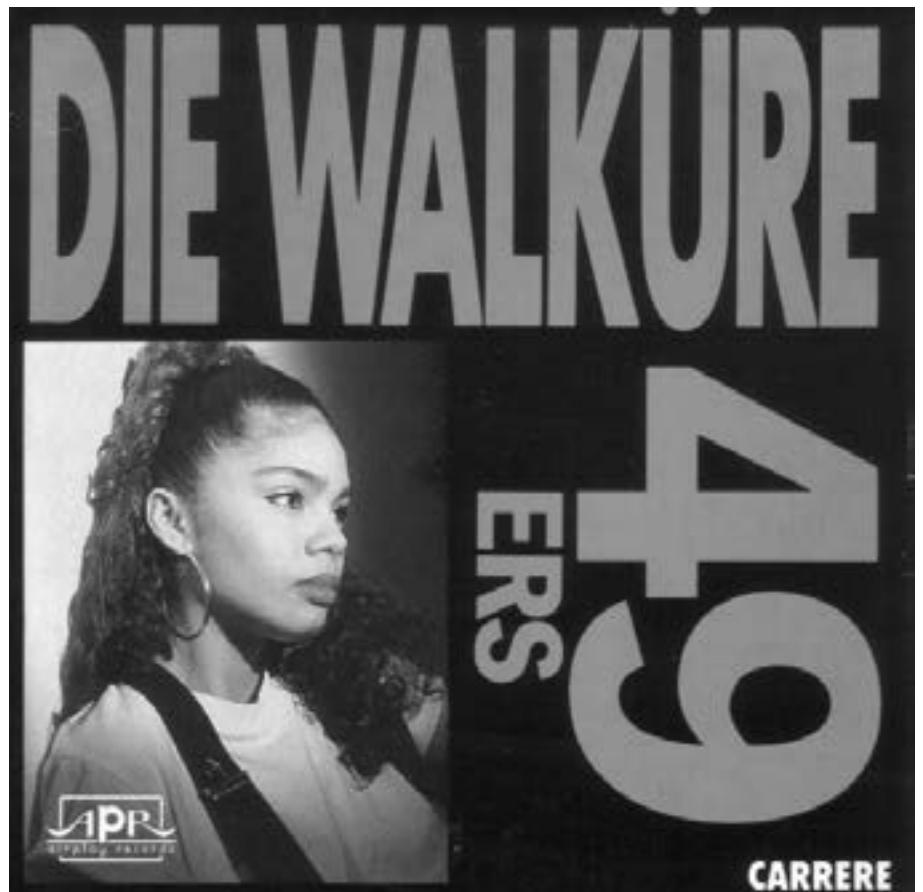
Avec son look à la Fidel Castro, sa jeep militaire et ses cigares, il ne devait pas passer inaperçu dans Tlemcen où il avait son studio d'enregistrement. Il a été assassiné le 15 février 1995 à Oran. Il est à l'origine de beaucoup des plus grands succès du raï. Sans lui, Houari Benchenet, Khaled, Cheb Sahraoui, Cheba Fadela, Cheb Hasni ou Anouar n'auraient peut-être pas connu un tel succès. Rachid Baba Ahmed restera aussi celui qui a composé le premier hit international du genre en 1983 avec « N'sel fik » (Tu es à moi) de Fadela et Sahraoui:

[LL.21]

[LL.21] <https://www.youtube.com/watch?v=-U6SWaV/NJE>



On retrouve d'ailleurs un sample dans le titre house des années 1990 dans *Die Walküre* par 49ers:



Cet échange m'a permis de passer pas mal de temps à explorer ton compte *Rai & Folk* sur SoundCloud et je suis tombée sur cette pépite, une compilation complètement dingue de house rai par Rachid Baba Ali de 1988 : <https://soundcloud.com/raiandfolk/house-rai-music-rachid-baba-ahmed-1988>

[ILL.22]

[ILL.22, 23] Cheb Abdou

[ILL.24] Ici Cheb Abdou interprète :  
« Appel masqué » :  
[https://www.youtube.com/watch?v=H5SRP9FD7yU&list=PLf1aFtdgl712BG9a0O6P8O\\_1d0BkixpL&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=H5SRP9FD7yU&list=PLf1aFtdgl712BG9a0O6P8O_1d0BkixpL&index=5)



[ILL.24]

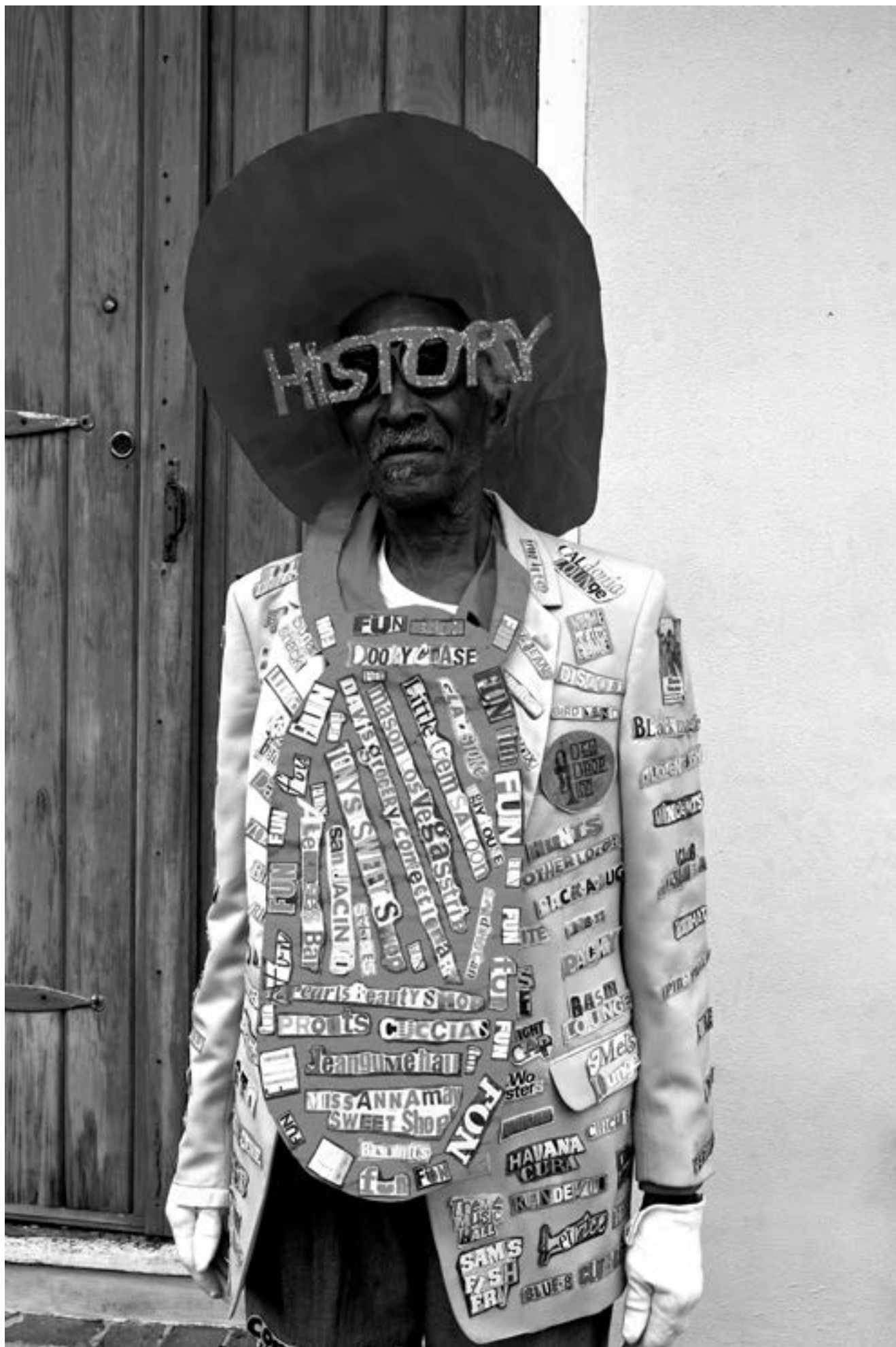


[ILL.24]



Nous n'aurons pas tout écumé dans cet échange, le rai queer avec Cheb Abdou et Houari Manar, l'autotune avec Cheba Karima, l'économie du rai et le rôle du Berrah, le crieur, l'animateur des dédicaces, celui qui anime la soirée et les défis à coups de millions... et j'espère que nous pourrions continuer ce travail sous d'autres formes. Je tiens vraiment à te remercier d'avoir pris le temps de partager tout cela avec moi et j'espère qu'on se retrouve vite devant un BAO :)  
Bonne fin de journée,  
Katia





Lewis Watts, Ashton Ramsey, Mardi Gras Day, Back Street Museum, Tremé, New Orleans, 2007  
Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco



# Beyoncé : La reine et Le vernaculaire

**Emmanuel Parent**

« *Fasted for sixty days, wore white, abstained from mirrors, abstained from sex, slowly did not speak another word... Went to the basement, confessed my sins, and was baptized in a river. I got on my knees and said "amen" and said "I mean." I drank the wine, I drank the blood. I crossed myself and thought I saw the devil.* »  
Beyoncé, *Hold Up* (interlude), 2016

Le 23 avril 2016, la chaîne américaine HBO diffusait en exclusivité le nouvel album visuel de l'artiste R'n'B Beyoncé, *Lemonade*. L'événement médiatique avait été méticuleusement préparé par Parkwood Entertainment, la société de production directement gérée par Beyoncé. Le public découvrait une nouvelle forme de concept-album racontant sur un mode semi-autobiographique un épisode mouvementé de l'histoire conjugale de la chanteuse et de son mari, le rappeur multimillionnaire Jay-Z. En articulant de façon fluide et scénarisée une suite de douze clips, le film de soixante-cinq minutes déploie un arc narratif allant de la trahison à la rédemption, en passant par la colère, la réconciliation, la reconstruction personnelle et l'empowerment féministe. Au deuxième chapitre, la chanson « *Hold Up* » s'ouvre sur un interlude. Totalement immergée dans une pièce remplie d'eau, Beyoncé médite sur l'infidélité de son mari. Prête à déverser ses émotions, elle sort finalement de son confinement en ouvrant une double porte qui laisse jaillir un puissant flot d'eau. Resplendissante dans une robe jaune safran signée par le couturier italien Roberto Cavalli, Beyoncé déambule alors dans la ville, armée d'une batte de base-ball, et explose différents objets qui se trouvent sur son chemin : vitres de voiture, vitrines, bouches d'incendie et pour finir, la caméra elle-même. On y a vu à juste titre la citation d'une installation vidéo de Pipilotti Rist réalisée vingt ans plus tôt, *Ever Is Over All* (1997), dans laquelle l'artiste suisse dévoilait une chorégraphie similaire de destruction de voitures avec une fleur en métal : même légèreté dans la démarche, mêmes regards approbateurs des femmes croisées dans la rue, même jubilation féministe de prise de pouvoir sur un symbole de la masculinité.

En mobilisant ces références plutôt inhabituelles dans l'univers de la pop, *Lemonade* se présente à la fois comme un produit industriel parfaitement calibré et une œuvre très auctorialisée au service d'un discours militant sur la cause des femmes, et des Noir·e·s. Les crédits de réalisation sont ainsi tout à fait comparables en volume à ceux d'une production hollywoodienne. Rien que sur la musique (et en enlevant les compositeur·rice·s des musiques échantillonnées qui sont également mentionné·e·s dans les crédits), trente-quatre noms différents apparaissent comme coauteur·rice·s des douze chansons aux côtés de Beyoncé, inscrivant l'œuvre

dans une logique musicale mainstream où chaque tube mobilise une équipe complète et à chaque fois différente de producteur-riche-s<sup>1</sup>. Toutefois, à la différence des singles qui trustent généralement le sommet des classements des ventes, *Lemonade* assume un propos articulé et ambitieux. À la manière d'un long blues, son histoire intime de trahison amoureuse est le lieu où s'imbriquent différentes formes de domination, du « manque de respect dû à la femme noire » évoqué par un discours de Malcolm X samplé au chapitre 4, jusqu'aux violences policières faites aux Noire-s à la fin de l'album. Dans les blues du début du xx<sup>e</sup> siècle, les récits de séparation amoureuse valent métaphores d'une « histoire à ne pas transmettre », celle de l'esclavage et du régime de ségrégation qui lui a succédé<sup>2</sup>. *Lemonade* s'est ainsi invité de manière brûlante dans le débat public américain, devenant un manifeste des revendications féministes et politiques noires dans une période de remobilisation des luttes africaines-américaines connue sous le nom de #BlackLivesMatter<sup>3</sup>. La star, autrefois icône d'une pop sucrée et aseptisée avec son groupe Destiny's Child, parvient alors à un équilibre entre les pôles traditionnellement opposés que sont le produit commercial, l'œuvre d'autrice et le discours engagé, tutoyant les mondes de l'art et de la culture. Celle que l'on surnomme Queen Bey propose ce faisant un nouveau standard pour l'idée de cosmopolitisme noir qui avait agité la Renaissance de Harlem un siècle plus tôt. Pourtant, contrairement à ce mouvement intellectuel noir des années 1920 qui s'inscrivait dans une forme d'élitisme bourgeois dédaignant tant la culture populaire du jazz et des blues que le passé folklorique noir américain, l'album visuel *Lemonade* est constellé de références aux cultures locales noires, à de très nombreuses manifestations du « vernaculaire ».

Le clip « Hold Up » célèbre ainsi la culture spirituelle afro-diasporique des Caraïbes et du Sud des États-Unis. Le long monologue de l'interlude, cité en exergue de ce texte, marie de façon subtile les allusions à la religion baptiste noire et à des pratiques magico-religieuses, réminiscences du mythe de la « *conjure woman*<sup>4</sup> ». La sortie de l'eau dans sa robe safran constitue un hommage explicite à la déesse Oshun, divinité des cultes yoruba du Nouveau Monde traditionnellement associée à l'élément liquide et à la couleur jaune. Dans la santeria cubaine comme dans le vaudou haïtien, Oshun est une déesse jalouse, revancharde, toujours méfiante envers son amant volage, le dieu Shango. L'association de Beyoncé à Oshun structure d'ailleurs l'ensemble de l'album. Mais la dimension intertextuelle de cette chanson ne s'arrête pas là : sur un riddim jamaïcain, Beyoncé cite dans son flow un tube du rappeur sudiste Soulja Boy de 2008, « Turn Your Swag On » et prend volontiers des accents de patois jamaïcain : « *Me sing se* ». Même la citation de Pipilotti Rist est adaptée au contexte vernaculaire noir quand la destruction des voitures est déléguée à la fin du clip à un « *monster truck* » des plus américains. Beyoncé manie donc habilement les références populaires, traditionnelles et à l'art contemporain, en s'appuyant sur un réseau intertextuel particulièrement dense et élaboré.

### Le singe vanneur et le vernaculaire

Dans l'univers du hip-hop, la pratique de la citation de fragments musicaux du passé et d'appropriation d'univers artistiques éloignés s'est très tôt imposée au travers de la technique emblématique du sampling. Les théoricien-ne-s de la culture noire ont rattaché cette pratique, non pas tant à la bannière postmoderne du recyclage de matériaux médiatiques réifiés, qu'à la tradition proprement africaine-américaine du *signifying*. Ce concept est au départ un terme issu de l'argot noir évoquant l'idée de mise en boîte, de « chambre », où l'on se moque d'une manière ou d'une phrase de son interlocuteur-riche, comme dans le conte traditionnel du *Signifying Monkey* où le singe vanneur prend l'ascendant sur le lion arrogant et trop littéral grâce à ses talents de rhéteur, ou à sa « tchatche ». Selon Henry Louis Gates Jr., qui a importé ce concept dans le débat académique à la fin des années 1980, *le signifying* est en réalité la manière dont se constitue la création artistique noire américaine, des formes vernaculaires anonymes jusqu'aux œuvres célébrées des avant-gardes noires. Aux antipodes des injonctions à l'originalité de la tradition esthétique euro-américaine, *le signifying* se caractérise par la reprise permanente, volontairement ambiguë et cryptée, d'un matériau commun et bien souvent stéréotypé. L'important n'y est pas tant le contenu exploité que la manière dont il est réutilisé et compris par

1. Voir John Seabrook, *Hits! Enquête sur la fabrique des tubes planétaires*, Paris, La Découverte, Philharmonie de Paris, 2016.

2. Voir Paul Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, traduction de Jean-Philippe Henquel, Paris, Éditions Kargo, Éditions de l'Éclat, 2003, chap. III. L'esclavage dans le système capitaliste américain est d'ailleurs historiquement une violence exercée à l'encontre de la famille noire (au travers des ventes régulières qui séparaient les parents de façon dramatique). Cette expérience a laissé de nombreuses séquelles sur la sociologie contemporaine de la famille noire, dont le support reste très souvent les femmes – ces femmes noires anonymes et modestes célébrées tout au long de *Lemonade*.

3. *Lemonade* a généré un nombre littéralement pléthorique de commentaires parmi les fans, les journalistes et les universitaires pendant de très longs mois. Voir notamment la compilation d'analyses de blogueuses féministes noires réalisée par les chercheuses Janell Hobson et Jessica Marie Johnson sur le site de l'African American Intellectual History Society : [www.aaihs.org/lemonade-a-black-feminist-resource-list/](http://www.aaihs.org/lemonade-a-black-feminist-resource-list/)

4. Voir Kinitra D. Brooks & Kameelah L. Martin, « I used to be your sweet Mama. Beyoncé at the crossroads of blues and conjure in *Lemonade* », in *The Lemonade Reader*, Londres, Routledge, 2019, p. 202-214.

la communauté des pairs. Autrement dit, en échantillonnant des sons déjà enregistrés et en les diffusant massivement dans le courant dominant de la culture populaire occidentale, le rap ne globalise pas tant des éléments d'un passé localisé (le vernaculaire) qu'il n'actualise à sa manière une pratique ancienne de l'oralité africaine-américaine. Dans la tradition noire, le vernaculaire ne ressort donc finalement pas tant de l'attachement au lieu et à la stabilité de la tradition qu'il ne se définit par la propension à recycler des matériaux éclectiques et hétérogènes qui font sens dans un contexte donné, dans une situation<sup>5</sup>.

Il pourrait paraître tentant de rapprocher l'omnivorité de Beyoncé de cette catégorie de la création artistique africaine-américaine. Toutefois, la citation d'éléments culturels localisés tels les symboles d'une spiritualité afro-diasporique caribéenne, ou encore les chants de travail de prisonniers noirs collectés par Alan et John Lomax dans les années 1950 que l'on entend dans « Freedom », la dixième chanson de l'album, suffit-elle à faire de *Lemonade* une œuvre véritablement traversée par la logique vernaculaire ? Ne pourrait-on pas objecter au contraire qu'il s'agit plus cyniquement d'une instrumentalisation de marqueurs « d'authenticité » destinés à maximiser un storytelling marketing où la reine Beyoncé joue le rôle de championne des droits des femmes et des Noir·e·s, tout en trônant au sommet d'un empire commercial estimé par le magazine *Forbes* à près de 360 millions de dollars au moment de la sortie de l'album ? La logique commerciale ne prend-elle pas le dessus sur la tradition noire que Beyoncé entend porter en étendard ?

### « Formation » ou la fierté sudiste de Beyoncé

Si *Lemonade* accorde une place de choix aux grands noms du panthéon de la culture noire comme Isaac Hayes, OutKast, Nina Simone, Malcolm X ou les *field recordings* des Lomax, ce qui frappe malgré tout est l'importance de la localisation des citations dans une région bien précise : le Sud-Ouest des États-Unis et la Louisiane en particulier. Plusieurs plantations emblématiques de la période *ante bellum* ont été choisies pour le tournage<sup>6</sup>, mais ce sont des habitantes noires qui en sont désormais les maîtresses. Ces décors impressionnants donnent la tonalité d'un attachement émotionnel au Deep South. L'ensemble de l'album est conçu comme un parcours initiatique où la quête de l'aventurière se solde par un retour salvateur aux sources, une redécouverte de ses racines qui lui offrent une rédemption morale. C'est dans le clip qui vient clore le film, « Formation », que cette atmosphère sudiste se fait la plus prégnante. Aux images de la ville engloutie par les eaux lors de l'ouragan Katrina de 2005 se superposent des plans pris dans une vieille demeure coloniale dans laquelle les portraits des maîtres ont été repeints en noir, dans un jeu ironique et glaçant sur la pratique du *blackface*. Puis, dans la ville engloutie, Beyoncé trône sur une voiture de la NOPD (la police de La Nouvelle-Orléans célèbre pour son incurie et sa corruption) qui sombre dans l'eau, pendant que les voix samplées de deux figures locales, Messy Mya et Big Freedia<sup>7</sup>, viennent camper en introduction le paysage sonore d'une ville singulière, traumatisée mais résiliente. D'innombrables images célèbrent en kaléidoscope la culture de la ville, comme les parades carnavalesques de Mardi Gras Indiens et les *second lines*, l'architecture des « *shotgun house* » des quartiers pauvres de la ville, la cuisine créole, les salons de coiffure ou les épiceries de quartier où se tissent la vie des communautés et le trafic de drogue.

Dans ces images furtives que l'on pourrait croire d'Épinal, un plan sur des piliers d'autoroute apparemment banals attire notre attention. L'autoroute Claiborne Avenue est un projet d'urbanisme des années 1960 qui a défiguré la géographie du quartier historiquement noir de Tremé. En reliant le centre-ville aux suburbs à l'extérieur de la ville, il symbolise le « White Flight », soit la désertion des centres-ville par la classe moyenne blanche qui ne souhaitait pas subir les conséquences de l'intégration scolaire après la fin de la ségrégation en 1964. Aujourd'hui, les parades dominicales des *second lines* s'arrêtent systématiquement sous les piliers de Claiborne Avenue lorsqu'elles traversent le quartier Tremé. D'une part, c'est une manière de maintenir, contre les dessins des urbanistes, les anciens tracés des défilés qui remontent au XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, cette nouvelle architecture possède des propriétés acoustiques de réverbération particulièrement favorables aux timbres éclatants des fanfares de cuivres. Ainsi, un non-lieu typique des projets urbanistiques de la ville moderne se trouve réinvesti de manière inattendue par les marcheurs noirs des *streets parades* de La Nouvelle-Orléans<sup>8</sup>.

5. On peut ainsi troquer le terme de « folklore » pour celui de « lore », plus fluide et adapté aux tourments de la condition moderne qui définit l'existence noire américaine depuis l'époque de la plantation. Dans la tradition intellectuelle noire, l'écrivaine et anthropologue Zora Neale Hurston est sans doute la première à avoir saisi cette dimension essentielle de l'expressivité noire dans son texte « Characteristics of Negro Expression » dans l'anthologie *Negro* de Nancy Cunard en 1934, rééditée en fac-similé par les Nouvelles Éditions Place, 2018.

6. Comme la Plantation Destrehan à l'ouest de La Nouvelle-Orléans qui fut le théâtre de la répression d'une révolte d'esclaves en 1811.

7. Le premier est un blogueur transgenre dont le meurtre en 2011 est resté irrésolu, et le second est un rappeur travesti de sissy bounce, un genre de rap spécifique à La Nouvelle-Orléans et ouvertement *queer*.

8. Voir Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 142-143.

Une autre ville du Sud-Ouest, celle de Houston, Texas, est également présente dans « Formation », bien que de manière plus discrète. Beyoncé s'adonne en effet dans le clip à un rituel étrange : elle tourne en rond sur un parking à bord d'une voiture de collection. Cette scène fait directement référence à la culture des « *slab cars* » (pour « *Slow, Loud And Bangin'* »), soit la pratique de customisation de vieilles voitures de collection américaines. Cette culture du tuning s'est développée au sein de la scène rap de Houston à partir des années 1990 et est spécifique à cette ville. Depuis l'ouragan Katrina, beaucoup de réfugiés de La Nouvelle-Orléans ont émigré à Houston dans le Texas voisin. Beyoncé est née, elle aussi, dans le « *Third Ward* » de Houston et la famille de sa mère s'y est installée au milieu du xx<sup>e</sup> siècle en provenance de la Louisiane, probablement après la crue dévastatrice de 1927 qui avait déjà sévèrement endommagé la ville de La Nouvelle-Orléans. Ce sont donc de très nombreuses strates d'Histoire que Beyoncé convoque avec ces éléments culturels vernaculaires distillés nonchalamment dans le clip, en les articulant avec sa propre histoire personnelle. « *I earn all this money but they never get the country out of me* », affirme-t-elle au début de la chanson.

Au-delà de ces références visuelles, c'est probablement au travers de la bande-son que Beyoncé s'enfonce le plus profondément dans le tissu émotionnel du Sud contemporain. Le producteur du morceau, Mike Will Made-It, est un musicien d'Atlanta qui a collaboré avec Beyoncé pour créer une signature sonore typiquement trap. Celle-ci est reconnaissable notamment par le type de sons de boîte à rythme, la manière de coupler systématiquement les sons de basse et de grosse caisse, et le contraste entre les parties où les basses sont quasi inexistantes avec les climaxes où les sub-basses saturent l'espace sonore (et font vibrer les coffres des voitures slab où sont installés les *sound systems*). La trap est le dernier-né des genres de rap issus du Sud des États-Unis. Le rap du Sud, dit « *Dirty South* », s'est en effet développé parallèlement aux courants mieux connus des côtes Est et Ouest, de façon assez souterraine jusqu'à la fin des années 2000. Il se caractérise par son absence totale de sampling et ses productions minimalistes et lo-fi fondées sur les possibilités limitées de la TR-808, la fameuse boîte à rythme conçue par la firme Roland au début des années 1980, qui n'était pas censée s'imposer durablement auprès des professionnels de l'enregistrement musical. La « saleté » du rap « *Dirty South* » est autant due à la dimension crue des paroles qu'à la sonorité rugueuse et « primitive » de la TR-808 au regard des standards actuels de la production musicale.

En choisissant de clore son album avec ces sonorités trap qui signalent également un lieu, Beyoncé affirme l'influence grandissante du Sud et du Sud-Ouest dans la culture populaire contemporaine. Mais on pourrait également dire que ce sont ces sonorités locales qui s'imposent à elle. En les choisissant, la « Reine » de la culture mainstream reconnaît d'une certaine manière leur centralité dans la culture pop contemporaine. En effet, la recrudescence des références au Sud et à l'espace caribéen n'est pas uniquement le fait de l'album de Beyoncé : c'est une tendance qui s'observe assez nettement dans le rap de la décennie 2010<sup>9</sup>. Contrairement au récit progressiste qui a dominé pendant longtemps l'historiographie du jazz et des musiques noires américaines, établissant La Nouvelle-Orléans comme une origine folklorique et les villes du Nord de Chicago ou de New York comme lieux téléologiques de destination et de développement des courants musicaux modernes, le recul historique permet aujourd'hui de mesurer que les styles régionaux sont toujours à la base de la transformation perpétuelle de la culture populaire noire américaine. Ainsi, les références à l'ésotérisme afro-caribéen et aux manières de faire du Sud des États-Unis ne sont pas uniquement une pose esthétique et marketing de Queen Bey. Elles se présentent également comme un constat lucide sur la centralité du trope sudiste et caribéen dans l'identité noire américaine, aujourd'hui encore au XXI<sup>e</sup> siècle, et non pas un reliquat périmé et désuet du passé. En synthétisant de très nombreux styles passés et contemporains, en les articulant de façon logique depuis un point de vue biographiquement situé dans le Sud-Ouest des États-Unis, Beyoncé témoigne de la vitalité du processus vernaculaire dans la fabrique de la culture pop contemporaine.

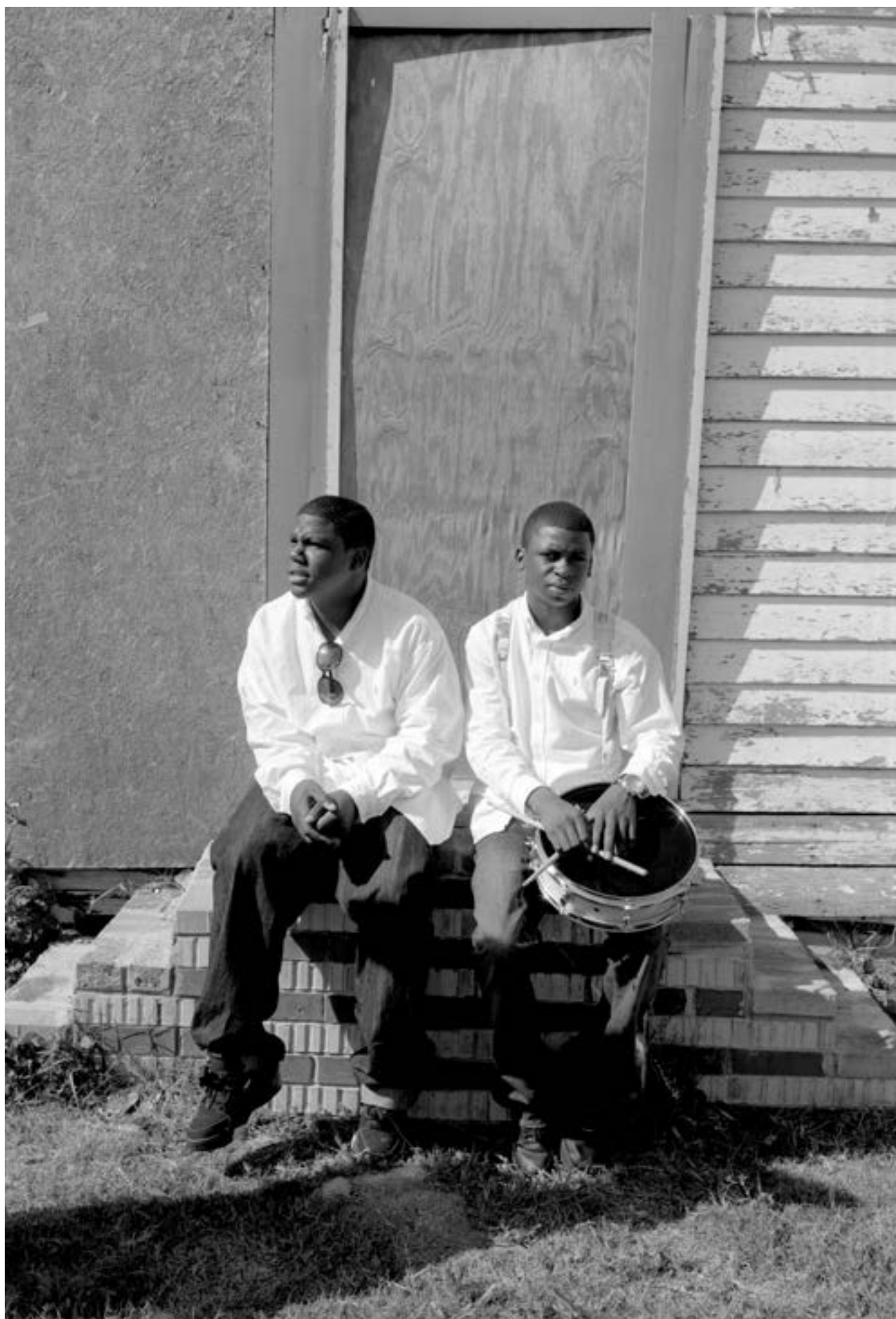
9 . Voir Nicolas Peillon, « Le rap piraté par la Caraïbe », *Audimat*, n° 6, 2016, p. 99-118.

Beyoncé, *Don't Hurt Yourself*, dans *Lemonade*, 2016  
avec Jack White, produit par Jack White, Beyoncé, Derek  
Dixie, écrit par White, Beyoncé, Diana Gordon.  
Photogramme © Beyoncé



Lewis Watts, *St. Joseph's Day New Orleans*, 2019  
Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco





Lewis Watts, *Young Musicians in the Tremé, New Orleans*, 2008  
Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco



Lewis Watts, *New Orleans, Police Department Off St. Claude Ave., New Orleans, 2005* (Six mois après l'ouragan Katrina)

Beyoncé, *Formation*, dans *Lemonade*, 2016  
Écrit par Beyoncé, Michael L. Williams II, Khalif Brown, Asheton Hogan, réalisé par Beyoncé, Mike Will Made-It, Pluss  
Photogramme © Beyoncé





Lewis Watts, *St. Claude Avenue, Ninth Ward, October 2005*, 2005  
(Six mois après l'ouragan Katrina.) Courtesy de l'artiste  
et Rena Bransten Gallery, San Francisco





Lewis Watts, *Brass Band, Claiborne Street Tremé, New Orleans*, 2010  
Courtesy of l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco

Lewis Watts, *St. Roch's Chapel, New Orleans*, 2015  
Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco





Lewis Watts, *Public Practice Anti Violence Art Event St. Roch's New Orleans*, 2014. Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco

Beyoncé, *Forward*, dans *Lemonade*, 2016  
Avec James Blake, écrit et réalisé par Blake, Beyoncé  
Photogramme © Beyoncé





Lewis Watts, *Magazine Street, Garden District*, 2001, 2001  
Courtesy de l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco

Beyoncé, *All Night*, dans *Lemonade*, 2016  
Écrit par Beyoncé, Thomas Wesley Pentz, Henry Allen,  
Timothy and Theron Thomas, Iisey Juber, Akil King,  
Jaramye Daniels, André Benjamin, Patrick Brown,  
Antwan Patton, produit par Beyoncé, Diplo, King Henry,  
Photogramme © Beyoncé





Lewis Watts, *To the Ancestors, Guardians of the Flame Arts Society, Upper Ninth Ward, Mardi Gras Day, 2007*. Courtesy of l'artiste et Rena Bransten Gallery, San Francisco

Vue de l'exposition d'Éléonore Saintagnan, *L'œuf pondu deux fois*.  
La Criée centre d'art contemporain, Rennes, décembre 2019-février 2020  
Photo : Benoît Mauras



Vue de l'exposition d'Éléonore Saintagnan, *L'œuf pondu deux fois*.  
La Criée centre d'art contemporain, Rennes, décembre 2019-février 2020  
Photo : Benoît Mauras

# Un peu comme l'œuf et la poule

John Cornu et Éléonore Saintagnan

John Cornu : On se connaît de longue date. Si mes souvenirs sont bons, il est question d'une première année en arts plastiques à la Sorbonne en 1995. Il s'ensuit une multitude d'aventures et de souvenirs allant des cours de Michel Verjux à ceux d'Isabelle Vodjdani, de Bernard Guelson ou de Françoise Saddy mais aussi de figures tutélaires tels Jean-Claude Lebensztejn, Michel Vanpeene, Richard Conte ou encore Denys Riout, et j'en passe. À l'époque, ta pratique – souvent mêlée avec celle de Rosemary Standley, qui deviendra chanteuse – impliquait déjà une forme de dialectique entre une part de tragique et une part de drolatique, voire de légèreté ou d'absurde. Un certain sens de la dérision... Aujourd'hui encore, ton attitude navigue, me semble-t-il, entre un sérieux parfois grave et une incompressible envie de faire partir les choses en vrille.

Cette discussion a pour objet de proposer quelques clés de compréhension sur ton travail et plus précisément sur ton exposition au centre d'art La Criée à Rennes intitulée *L'œuf pondu deux fois*<sup>1</sup>. Aussi, j'aimerais débiter cet échange en questionnant ta manière d'aborder un tel contexte, aussi bien la structure physique du centre d'art que sa dimension humaine. Comment réfléchis-tu, construis-tu un tel projet au regard de ces facteurs ?

Éléonore Saintagnan : Tu as oublié Éric Rondepierre qui a été l'un des professeurs qui nous a le plus marquées à la fac, Rosemary et moi. Pas tant pour sa pratique d'artiste, mais parce que c'était, en plus d'être un bon professeur, un véritable personnage. Déjà à cette époque, j'étais fascinée par les personnages, les êtres fragiles, lunaires, les gens un peu à côté...

Quand je suis arrivée à La Criée, la première chose qui m'a frappée était le constat que le lieu ne se prêtait pas à montrer des vidéos : un presque classique grand *white cube* lumineux, blanc, propre, haut, ouvert sur l'extérieur, l'inverse de la traditionnelle *black box*. J'étais en fait plutôt contente de la complexité de cette situation ; pour moi, les difficultés sont des stimuli. Je me suis dit qu'il allait falloir transformer complètement l'espace et la première image qui m'est venue à l'esprit est le souvenir d'une installation

immersive de Thomas Hirschhorn, *Cavemanman*<sup>2</sup>. J'ai dit : « Bon, il va falloir faire des cabanes », et je m'attendais à ce que Sophie Kaplan me réponde en plaisantant, mais elle m'a pris très au sérieux, et elle m'a dit que Benoît Mauras, le régisseur, s'y connaissait justement très bien en cabanes et qu'elle-même adorait les cabanes, elle en avait fait cet été avec ses gosses. Là, j'ai compris qu'on allait pouvoir s'amuser, je me suis mise à imaginer des sortes de nids accrochés en haut des poteaux, avec des passerelles et des tyroliennes suspendues aux poutres pour passer d'une cabane à l'autre. Les cabanes n'étaient plus simplement des lieux à l'intérieur desquels s'isoler pour regarder des films ; il y avait une circulation entre elles. Elles devenaient des sortes de sculptures que l'on allait voir aussi de l'extérieur.

Avec Benoît, on s'est alors posé la question des matériaux, et j'ai d'abord eu l'idée de faire des cabanes en terre, dans le prolongement de mon travail de céramique, mais nous n'avions pas assez de temps pour que la terre sèche. Je voulais travailler avec des techniques artisanales locales. Benoît a fait des recherches, notamment autour de l'idée du chaume, et il est tombé sur le personnage d'Hubert Brossault<sup>3</sup>. Il m'a dit : « Je pense qu'il va te plaire. » Et en effet, à partir du moment où j'ai rencontré ce fameux Hubert qui n'avait pas sa langue dans sa poche, le projet a bifurqué et l'on a décidé de travailler avec lui et son bois de châtaignier. Il nous a montré comment ses ancêtres fabriquaient des abris avec les écorces de bois pelé, et nous avons conçu des cabanes selon ce modèle de loges de feuillardiers. Le principe d'une cabane étant d'être construite avec ce qu'on a sous la main, on a fabriqué des structures avec le bois récupéré des anciennes expos de La Criée, et des cagettes trouvées sur le marché attenant<sup>4</sup>. Entre le marché et le centre d'art, il y a un petit espace où les commerçants entreposent leurs cagettes à recycler. On n'avait qu'à ouvrir la porte pour se servir.

J'ai dû renoncer à mon idée de tyroliennes en raison des règles de sécurité. Cela fait partie du jeu. Les passerelles suspendues se sont transformées en un large escalier et l'on a placé des extincteurs dans les cabanes... Leur aspect final a donc été défini par tout un ensemble de circonstances et de rencontres qui ont fait de l'exposition ce qu'elle est. Je ne pars jamais d'une idée formelle préconçue. Je laisse les choses venir à moi, je tente des trucs, je prends en considération les contraintes et

1. Exposition monographique d'Éléonore Saintagnan à La Criée centre d'art contemporain, Rennes, du 14 décembre 2019 au 23 février 2020, commissaire : Sophie Kaplan.  
2. Thomas Hirschhorn, *Cavemanman*, Gladstone Gallery, New York, 2002.

3. Hubert Brossault, producteur de bois de châtaignier au projet plutôt marginal : <http://www.chataing-bois.fr/>

4. La Criée centre d'art contemporain est sise dans l'ancienne criée des halles centrales de Rennes, dont les autres espaces sont restés un marché couvert très actif.

les propositions qui viennent de l'extérieur, et ça donne ce que ça donne. L'œuvre est le résultat d'une série de rencontres dans un contexte donné. Ici, celle de Sophie, Benoît, Hubert et moi, dans une ancienne halle couverte.

J.C. : Cette approche contextuelle, ou comme le disait Montaigne ce *vivre à propos*, est présente à différents niveaux dans ton travail. Si une forme de déduction s'opère sur le plan de la construction physique et sociale d'un lieu, comme avec Benoît, Hubert et Sophie, ton entourage proche fait également partie intégrante de ta manière de fonctionner. Ta famille – ton fils Edgar et ton compagnon, Grégoire Motte – existe comme des constituants plastiques, des acteurs, des partenaires dans la réalisation de certains de tes films. Marcel Duchamp, Robert Filliou et bien d'autres se sont illustré-e-s notamment avec cette idée selon laquelle l'art, c'est la vie. Cette pensée reste effective, et là je pense à des artistes plus contemporain-e-s comme Jean-Marie Perdrix, Lili Reynaud-Dewar, Virginie Barré ou encore les frères Chapuisat, sans oublier Laurent Tixador. Tu parles, toi, d'une forme de bricolage familial. Comment les choses se mettent-elles en place ? J'ai en tête *Les Bêtes sauvages* et *La Grande Nouvelle* que je viens de visionner à nouveau.

É.S. : La notion de bricolage est en effet très importante pour moi, que ce soit pour la fabrication d'objets ou de films. *Les Bêtes sauvages* est un projet que l'on a mené, Grégoire et moi, avec les moyens du bord, tant il est difficile d'obtenir des subventions pour tourner un film quand on vient des arts plastiques. Nous avons fait des dizaines de dossiers qui sont passés par toutes les commissions de cinéma : documentaire, fiction, expérimental, et nous avons des réponses négatives à chaque fois. Alors, nous avons décidé de commencer à tourner sans argent. C'était vraiment du bricolage, pour le coup. Par exemple, pour tourner la partie qui raconte comment Pablo Escobar a introduit des hippopotames en Colombie, on n'avait pas de quoi partir là-bas ; en revanche on avait des copains qui organisaient une résidence d'été dans l'école d'art d'Annecy, qui donne sur le lac. C'est donc là-bas que nous avons tourné, avec des hippos en papier mâché qui flottaient sur l'eau grâce à des bouteilles vides. Comme l'un des autres artistes résidents, André Fortino, était un ancien nageur professionnel et champion de water-polo, nous lui avons demandé de nager caché en dessous pour les faire avancer, on lui avait fabriqué un tuyau pour respirer, et l'on filmait depuis la terrasse de l'école.

Finalement, le film raconte ça aussi : comment des artistes inventent des astuces pour faire du cinéma malgré le manque de moyens. D'une certaine manière, on est assez proches du théâtre brechtien.

De retour à Bruxelles, nous tournions les séquences qui nous manquaient, avec notre cercle d'ami-e-s puisque nous n'avions pas de quoi payer des acteurs ou des actrices. C'est aussi un petit cercle d'ami-e-s, dont Rosemary, Grégoire et Gaëtan Campos, qui font la musique de mes films (en plus de jouer dedans). À eux trois, ils ont fait les musiques de mes quatre derniers films. C'est vrai que c'est un peu une histoire de famille... Pablo Escobar est incarné par Emilio López-Menchero, un artiste belge d'origine espagnole. Depuis des années, il fait des autoportraits photographiques déguisé en personnages célèbres. Il est capable de se laisser pousser les cheveux et de prendre quinze kilos pour faire le portrait de Balzac. On lui a proposé d'ajouter Pablo Escobar à sa série, en jouant dans une scène où le baron de la cocaïne pose lui-même déguisé en Pancho Villa. Emilio venait de perdre trente kilos pour faire André Cadere. On a dû attendre quelques mois.

Pour filmer les perruches de Bruxelles, nous avons observé leur trajet chaque soir jusqu'à bien le maîtriser (elles font le même trajet tous les soirs à la tombée de la nuit). Puis, sur une carte de la ville, nous avons déterminé des endroits précis où poster des caméras afin de suivre le même groupe depuis le parc royal jusqu'à l'arbre où elles se regroupent pour dormir à côté de la basilique de Koekelberg. Comme on avait quinze ami-e-s qui vivaient à Bruxelles et avaient des caméras, on a déterminé quinze points sur la carte où chacun-e s'est posté-e, et en une soirée on avait toutes nos prises de vues des mêmes perruches à différents endroits de la ville. Une fois la nuit tombée, on s'est tous retrouvé-e-s à la maison avec de la soupe aux saucisses-lentilles et l'on a fait une grosse fête de fin de tournage. La séquence est très courte finalement dans le film, il n'en reste presque plus rien, mais la performance existe encore dans la tête de chacun-e de nous.

Souvent, mes tournages sont en soi comme des performances dont le résultat n'apparaîtra pas forcément dans le film une fois monté, mais qui restent aussi importantes que le film lui-même. Le résultat m'importe peu ; ce qui est vraiment important pour moi, c'est de faire. Ce fut le cas notamment pour mon film *Les Malchanceux*.

J.C. : J'ai ce beau film bien en tête. La chèvre et son bouc, le quillier et ses quilles, Michel, sa femme, les sangliers volants, les meurtrières : tout cela frôle une certaine forme de surréalisme... Je ressens néanmoins une intention particulière dans ce travail : soit l'idée de rendre compte d'une réalité affective avec un certain degré de précision, un soin porté aux détails, quelque chose d'humain (tu dis que le résultat t'importe peu mais je pense que tu configures – peut-être inconsciemment – une forme d'*horizon d'attente*)<sup>5</sup>, soit l'idée de modeler un scénario sensible et intelligible en fonction des visiteur-se-s et de leur réception (ce qui n'enlève rien à des interprétations subjectives). J'aimerais que tu me parles de ce film et que nous revenions sur un point soulevé au Frac Bretagne lors d'un séminaire<sup>6</sup> : le fait d'utiliser des cultures vernaculaires de ce type n'implique-t-il pas une forme d'instrumentalisation de la part de l'artiste ? N'y a-t-il pas là une forme de duplicité ?

É.S. : *Les Malchanceux* est un film de commande. Artconnexion m'avait demandé, dans le cadre d'un projet des Nouveaux commanditaires<sup>7</sup> qu'ils menaient avec la ville de Montreuil-sur-Mer depuis plusieurs mois, de faire une vidéo avec les joueurs de quilles de la ville. Ce que l'on m'a demandé, c'est de faire un film sur ce jeu traditionnel, et pour cela on m'avait proposé un budget de dix mille euros, incluant une résidence de trois semaines sur place. Il n'y a pas de lieu de résidence à Montreuil ; j'ai donc dû louer une chambre chez l'habitant. En fait, cette commande était une sorte de projet-tampon pour faire patienter les joueurs de quilles, qui étaient les véritables commanditaires du projet initial : la construction d'un quillier<sup>8</sup>.

Je suis allée sur place avec Grégoire, qui était justement originaire de cette région, sa grand-mère avait vécu dans le village voisin, Frévent-sur-Canche, il parlait le patois local, et était ravi de m'accompagner. Très vite, sa présence est devenue indispensable : il avait la même descente qu'eux, une spécialité du Nord-Pas-de-Calais paraît-il, terrain sur lequel, malgré un bon entraînement, je n'aurais jamais pu suivre seule. En effet, dès le premier jour, nous avons rencontré Michel au bar, qui nous a tout appris du jeu de quilles, et il est clair que l'alcool jouait un rôle certain dans cette histoire de quilles. Notre capacité à suivre au bar nous a permis d'être adoubés comme participants à la Grande

7. Un programme de la Fondation de France mettant l'art au service des citoyen-ne-s.

8. Terrain de quilles. Dans le Nord, le poids des boules et des quilles nécessite de couler une dalle de béton d'au moins un mètre d'épaisseur. L'artiste Stéphane Magnan était déjà engagé depuis 2011 sur le projet d'un quillier en torchis. Mais le chantier impliquait de détourner la route principale, d'installer un ascenseur public et un parking. Le budget avait enflé tant et tant que le projet fut remis à plus tard. En attendant, on m'a demandé de faire un film avec les joueurs de quilles, pour « leur montrer qu'on ne les a pas oubliés ». À ma connaissance, le projet n'a pas encore vu le jour.

5. Hans R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, collection « Tel », Gallimard, 1998, p. 268.

6. Séminaire « Contacts » organisé à l'auditorium du Frac Bretagne à Rennes de septembre à décembre 2019, en partenariat avec l'Université Rennes II.





Grégoire Motte et Éléonore Saintagnan, *Les Bêtes sauvages*, 2015  
Vidéo, 36 min Coproduction Red Shoes/Michigan Films

Éléonore Saintagnan, *Les Malchanceux*, 2012, Vidéo, 33 min  
Coproduction : Red Shoes/Artconnexion



Aventure des Tournois. Grégoire s'est fait embaucher dès le deuxième soir comme remplaçant d'un coéquipier de Michel qui venait de rendre l'âme, amputant ainsi la quadrette de Montreuil-sur-Mer de son quatrième membre, indispensable pour le tournoi qui se jouait au Touquet la quinzaine suivante. L'essentiel, aux quilles, est de participer : personne ne lui en a voulu de faire perdre son équipe dès la première poule, et ils ont pu continuer à jouer dans la catégorie « Malchanceux ». Voilà comment nous nous sommes retrouvé·e·s non pas spectateur·rice·s mais joueur·se·s dans ces tournois, et avons pu filmer ce monde de l'intérieur. La famille Carpentier, qui n'habitait pas à Montreuil mais à Humbert, un village voisin, organisait des tournois, elle nous a pris sous son aile. Nous avons travaillé main dans la main à l'organisation d'un tournoi un peu spécial, dédié au tournage d'un film sur le jeu de quilles. Un tournoi avec des lots à gagner, une buvette, etc., mais aussi une équipe de cinéma qui se balade au milieu de tout ça, et a le droit de demander aux joueurs d'attendre avant de tirer, que l'on ait installé les lumières, ou de refaire leur entrée sur le terrain, en la jouant à la Tarantino en essayant de ne pas rigoler et sans jamais regarder la caméra.

Le problème auquel nous avons été confronté·e·s au début, c'est que certains joueurs ne voulaient pas être filmés car ils se trouvaient trop vieux ou trop gros... Mais finalement l'adjointe au maire a eu l'idée de proposer des fûts de bière à volonté sur le tournage, et quasiment toutes les équipes de la région sont venues. Ce tournage a été une sorte de fête permanente, suivie elle-même d'une fête de fin de tournage assez épique. Le maire, qui jouait son propre rôle en remettant les prix, son adjointe et les joueurs se sont retrouvé·e·s à discuter autour de la même table. Il s'est avéré que les quilleurs ne demandaient pas plus que de quoi acheter quelques parpaings et couler une dalle de béton, et ils ont fini par trouver une solution pour que l'équipe de Montreuil ait un endroit où s'entraîner.

*Les Malchanceux* a été projeté dans la salle de cinéma de Montreuil-sur-Mer, quelques mois après le tournage, en présence de tous les joueurs de quilles et de leurs familles, dans l'hilarité générale. La salle était comble et les spectateurs ravis. Michel n'est en réalité pas le mari d'Edwige, cela fait partie de la fiction. C'est un travail de montage. La scène où ils ont l'air si émus est en réalité une scène de fou rire dont je n'ai gardé que les silences et les larmes, et coupé tous les dialogues. C'est un de mes trucs quand je travaille avec des acteurs et des actrices non professionnel·le·s, je garde beaucoup de moments où ils et elles pensent que la caméra ne tourne pas, qu'on est juste en train de répéter. En cela, je suis peut-être un peu fourbe, mais personne ne m'en a jamais tenu rigueur ; au contraire, les acteurs et les actrices étaient très impressionné·e·s de leur capacité à transmettre des émotions qu'ils et elles n'étaient même pas conscient·e·s de jouer.

C'est la seule projection publique du film qui ait été faite. Les festivals de cinéma n'en ont pas voulu, à part le festival Hors Pistes, au Centre Pompidou, qui l'a projeté dans le cadre d'une séance spéciale, mais contrairement à *Un film abécédaire* (mon premier film de commande) qui a été montré un peu partout, *Les Malchanceux* n'a pas du tout plu au petit monde de l'art contemporain, ni à celui du cinéma d'ailleurs. Je me souviens qu'un directeur de festival a dit à ma productrice que « les joueurs de quilles, ce n'est vraiment pas assez sexy ». C'est pourtant, pour moi, la plus belle expérience de tournage que j'ai vécue, je crois.

**J.C. : C'est intéressant d'aborder rétrospectivement l'histoire de ce film et notamment cette combine qui consiste à filmer les acteurs et les actrices quand ils et elles sont « au naturel ». Cela dit, tu ne réponds pas vraiment à la fin de ma question, à propos de cette possible duplicité ou cette possible utilisation de situations et de personnages parfois cocasses,**

pittoresques voire absurdes. N'y a-t-il pas là une forme de profit disons symbolique ? Ne faut-il pas nous méfier (de nous-mêmes) et de notre point de vue ? À bien y réfléchir c'est une vieille ficelle du comique... Fernand Raynaud avec son agriculteur « *ça peut payé mais ça paye plus* », mais on pourrait citer aussi Raymond Devos ou Pierre Desproges qui utilisent des figures décalées, ce que tu fais toi aussi souvent, il me semble – je pense à *Histoires* et aux *Portraits flamands* mais aussi au *Film abécédaire*. Le public n'est-il pas amené à passer d'un sentiment de compassion à une sorte d'ironie ? J'aimerais savoir comment tu intègres cette économie interprétative dans ton processus de création.

É.S. : Tu cites là des humoristes dont le travail consiste à rassembler les caractéristiques de certains milieux sociaux (les paysans, les chômeurs) et à les caricaturer. Dans mon travail, s'il y a parfois de l'autodérision de la part des personnes qui se mettent en scène, il n'est jamais question de moquerie ni d'ironie. Mes films ne sont pas des sketches, je ne compose pas de personnages archétypaux ; je filme des individus, des singularités, des personnes que j'ai rencontrées. Dans *Histoires*, je ne filme pas des blagues, je filme un mec qui raconte inlassablement et continuellement des blagues. Ce n'est pas la même chose ; d'ailleurs ses blagues ne sont pas drôles. Ce que je filme, c'est une personne qui passe sa journée assise au comptoir à enchaîner imperturbablement le millier d'histoires drôles qu'elle connaît, quelles que soient les réactions de son public. C'est ce que faisait ce monsieur toute la journée, au bar en face du Fresnoy<sup>9</sup>.

Là, je dois raconter un peu mon parcours. À la fac d'arts plastiques à Paris dans les années 1990, la plupart des enseignants ne juraient presque que par l'art conceptuel et laissaient peu de place à la figuration ou à la narration. La peinture était considérée comme un truc complètement ringard, à part chez Françoise Saddy peut-être, à condition de rester dans l'abstraction et la matière. On pouvait faire de l'humour, mais alors surtout pas trop potache, ce qui serait vulgaire – c'est vrai qu'à l'époque, Rosemary et moi en abusions peut-être un peu. L'art devait être autoréférentiel, se montrer savant, propre sur lui, surtout pas anecdotique. Sur les conseils de Richard Conte, notre directeur de maîtrise, je suis partie voir ce qui se passait ailleurs. J'ai commencé par aller faire des études de cinéma documentaire à Lussas, un village ardéchois de sept cents habitant·e·s, où j'ai fait un film sur mes voisines, trois petites filles vivant à la campagne. Ensuite, j'ai été assistante de cinéma sur le casting de *Flandres* de Bruno Dumont. Lui aussi met en scène des personnes que l'on n'a pas l'habitude de voir au cinéma et qui ne répondent pas aux stéréotypes hollywoodiens, mais son travail est encore différent car, dans la veine hyperréaliste de ses premiers films dramatiques, il s'agit de faire jouer un rôle à des acteurs et actrices amateur·rice·s.

Ensuite, j'ai enseigné deux ans dans des collèges de Seine-Saint-Denis, mais comme cela ne me laissait plus le temps de faire mon travail d'artiste, j'ai repris des études d'art. Pour mon dossier d'entrée à l'école du Fresnoy, j'avais présenté un travail de portraits photos et vidéo dans lequel je filmais déjà les gens autour de moi, en les mettant très légèrement en scène : ma famille (mon père, mon frère) et ma voisine de palier.

C'est au Fresnoy que j'ai fait *Les Portraits flamands*. Il s'agit d'une série de portraits des gens qui habitaient le même quartier que moi à Roubaix. Leurs costumes ne sont pas des déguisements mais ceux qu'ils et elles portent dans leurs fonctions d'agent de sécurité, de membre d'une fanfare, de *color guards*<sup>10</sup>, ou alors leurs vêtements quotidiens. Quand je suis arrivée au Fresnoy, on nous a demandé d'essayer de faire participer les habitant·e·s du quartier dans nos projets car, si l'école existait déjà depuis dix ans, il était évident qu'une certaine défiance dissuadait les voisin·e·s de fréquenter l'établissement : ils et elles boudaient les vernissages,

9. Le Fresnoy, Studio national d'art contemporain, est une école d'art orientée vers les nouvelles technologies, où j'ai fait un post-diplôme en 2006-2008, dans la promotion « Nam June Paik ».

10. Des groupes de majorettes à l'américaine qui ont remplacé le lancer de bâton par le lancer de drapeaux et de fusils ou de sabres en plastique. Elles sont accompagnées par des *drum corps*, des fanfares de percussions et de cuivres.



Éléonore Saintagnan, *Un film abécédaire*, 2010  
Vidéo, 21 min. Sur une proposition du Parc naturel  
régional du Ballon des Vosges,  
en coproduction avec Red Shoes

Éléonore Saintagnan, *La Grande Nouvelle*, 2019, vidéo, 15 min.  
Coproduction Centre national des arts plastiques/Groupe de recherches  
et d'études cinématographiques



les projections et les expositions, ne s’y sentaient pas à leur place, au regret de la direction du Fresnoy. Pour les habitant·e·s, le Fresnoy était l’ancienne patinoire municipale, un lieu de rencontres et de loisirs où leurs parents, souvent, avaient vécu leurs premiers émois amoureux. Puis le lieu avait été racheté pour en faire un centre d’art fermé à l’extérieur, on avait bouché toutes les verrières (en réalité, pour pouvoir y projeter des images), il n’y avait plus de bar.

J’ai pris l’exhortation au pied de la lettre et j’ai fait des portraits filmés des gens du quartier. C’était un moyen très simple de les faire venir sur place, pour le tournage mais aussi le jour du vernissage, où tous et toutes étaient présent·e·s, souvent hilares devant leur image, au milieu du public habituel, un peu plus bruyant·e·s peut-être... Certain·e·s m’ont dit poliment qu’ils et elles reviendraient voir les prochaines expositions... Je me souviens bien aussi de celles et ceux qui riaient de ce qu’ils et elles avaient vu dans cette exposition de travaux de fin d’année d’étudiant·e·s. Pour elles et eux, passer deux ans enfermés dans un bâtiment sans lumière pour produire des vidéos dans lesquelles il ne se passe rien, c’est absurde aussi. Rire de l’autre, ça marche dans les deux sens !

De la même manière, quand nous sommes arrivés à Montreuil-sur-Mer pour tourner *Les Malchanceux*, nous étions « les Parisiens ». Tous les gens qui venaient d’ailleurs étaient, pour les joueurs de quilles, « des Parisiens ». Ils se sont bien foutus de nous aussi, quand Olga Rozenblum, ma productrice, et moi, ne comprenions rien à ce qu’ils nous racontaient dans leur patois picard, ou quand elle se forçait manifestement à contrecœur à manger les tripes qu’ils nous servaient. Mais on en a ri aussi, avec eux.

Chacun place la norme de son côté. En réalité, le petit monde bourgeois de l’art contemporain est lui-même aussi risible et absurde, « pittoresque et cocasse », pour reprendre tes propos. Tout est une question de point de vue. Le choc des cultures est un levier du comique en effet, mais mon travail n’est pas fondé sur cette curiosité-là. Il s’agit avant tout de filmer le réel, de ne pas séparer l’art et la vie.

**J.C. :** Je perçois aussi dans cette exposition – au-delà de l’idée de bricolage que nous avons abordé – une forme de « retour aux sources » vers une création artisanale. Je veux dire par là qu’il y a une dimension originelle, presque primitive, dans les cabanes<sup>11</sup> mais aussi dans les céramiques anthropomorphes, qui ont, certes, une valeur artistique mais n’en restent pas moins des pots avec leur fonction de pots. Nous avons parlé ensemble du travail de Valentine Schlegel qui se définissait comme une « artisane solitaire »<sup>12</sup>, et je me demande si ton travail de céramique n’est pas le pendant inverse de tes investigations filmiques qui procèdent, elles, véritablement d’une logique collective. Comment ce travail de céramique est-il advenu dans tes recherches ? Cette dimension artisanale et fonctionnelle, que l’on retrouve aussi dans le tapis de jeu, est-elle importante pour toi ? Comment est-ce que ça entre en résonance avec les films ?

**É.S. :** Tu as raison. Ces pratiques manuelles – la céramique, le travail textile – me permettent de travailler seule et avec peu de moyens. C’est le pendant inverse du film. Pour faire un film, il faut d’abord trouver un producteur et des sous pour payer une équipe, faire des tas de dossiers de subventions qui vont être refusés dans 90 % des cas, ce qui est franchement déprimant, les écrire et les réécrire pour convaincre différentes commissions que ça va vraiment valoir le coup, tout organiser avec une équipe de production hélas souvent réduite pour des vidéos d’artistes, bref, c’est un travail épuisant. Tout repose sur toi, il faut avoir les épaules solides.

Les techniques artisanales sont reposantes à côté. Elles permettent d’avancer rapidement sans rien avoir à demander à personne. On peut se tromper, refaire, ne pas savoir à l’avance où l’on va, laisser notre intuition nous guider.

Je pratique la céramique depuis ma petite enfance. Quand on était à la fac, j’allais dans un petit atelier privé de la butte aux Cailles, à Paris. On faisait essentiellement du modèle vivant. Je jetais tout ce que je faisais ou je l’offrais à des amies de ma mère qui trouvaient ça joli, mais à la fac, on nous apprenait que ce n’était pas de l’art contemporain, que c’était kitsch. Comme j’y prenais tout de même beaucoup de plaisir, je continuais à y aller, mais je jetais tout, et au bout d’un moment j’ai fini par laisser tomber pour me consacrer essentiellement à la vidéo, mais la pratique de la terre me manquait.

Pour mon expo *Dieu et la Stéréo* à Mains d’œuvres à Saint-Ouen, en 2014, j’ai commandé des coffrets en céramique à un artisan de La Borne, pour les DVD de mes films. Et en 2015, je suis partie en résidence en Corée où j’ai travaillé avec des céramistes qui m’ont appris à faire des clochettes. Ensuite, mon fils est entré à l’école et j’ai dû freiner le rythme des résidences et me sédentariser. J’ai trouvé un atelier de céramique dans l’académie néerlandophone de ma commune où j’ai pu à la fois reprendre la pratique et apprendre le néerlandais. Comme j’aime jardiner et que les pots du commerce coûtent une fortune, je me suis mise à les fabriquer moi-même. Chez moi, on mange et on boit dans de la vaisselle que j’ai fabriquée aussi. C’est une forme d’autonomie qui donne un certain sentiment de puissance : être capable de fabriquer des objets au lieu de les acheter dans un magasin. Le fait de savoir coudre aussi relève du même sentiment.

Le recyclage d’objets et de matières apporte une jouissance qui est du même ordre que celle du montage vidéo, quand par exemple j’ajoute un son sur une image d’archive pour en modifier le sens, ou quand je coupe une partie d’une scène pour la réutiliser dans un autre contexte. Ce travail de détournement, recycler, fabriquer est devenu une hygiène de vie, pour moi, une nécessité écologique, mais aussi une valorisation de soi que j’essaie de transmettre à mon fils et à mes étudiant·e·s quand je donne des workshops : être malin·gne·s, en somme. J’aime beaucoup le travail de Valentine Schlegel, ses couteaux et ses cheminées qui étaient en même temps des œuvres d’art. Comme je n’ai pas beaucoup de place chez moi, je fais des contenants : des pots et des nichoirs, des porte-parapluies ou des tirelires... qui restent des sculptures. On n’est pas obligé mais on peut mettre des plantes ou de l’argent dedans. Chacun·e fait ce qu’il veut. Quand je produis une pièce, je ne pense pas à la manière dont elle va être présentée au public ni même à son prix de vente. Parfois, je ne les pense même pas comme des œuvres d’art. C’est le cas des gros pots que j’ai présentés à La Criée par exemple. Au début, j’ai fabriqué quelques pots pour les mettre sur ma terrasse, parce que j’en avais besoin pour planter des tomates et des rhododendrons. Quand Sophie m’a invitée à La Criée, je me suis dit que ce serait bien de ponctuer l’espace de pots avec des plantes, alors j’en ai fabriqué une série de nouveaux spécialement pour l’occasion. Le fait qu’ils se trouvent dans une exposition leur apporte une valeur fétichisée, cela en fait des œuvres d’art. Et si quelqu’un veut les acheter, c’est le prix qu’il ou elle mettra qui en déterminera la valeur. Selon moi, la dimension fonctionnelle n’a aucune raison d’être évincée du champ de l’art. Les vidéos ont elles aussi une dimension fonctionnelle dans la mesure où elles peuvent être considérées comme un vecteur d’information. De manière générale, j’aime décloisonner et créer de la porosité entre les différents champs, que ce soit la fiction et le documentaire, les arts plastiques et le design, la science et la poésie. On peut voir ça comme une posture conceptuelle, finalement, une posture un peu irrévérencieuse vis-à-vis de l’art, dans la veine de Duchamp quand il préconisait d’utiliser un Rembrandt comme une planche à repasser.

11. On peut se référer ici aux travaux de Tim Ingold qui convoque au passage les écrits d’Eugène Viollet-le-Duc à propos de la hutte comme origine de l’architecture. Cf. Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 203-240.

12. Valentine Schlegel, *Je dors, je travaille*, (cat. exp. Brétigny-sur-Orge, CAC Brétigny, 30 septembre-9 décembre 2017), direction Hélène Bertin, Charles Mazé & Coline Sunier, Paris, <O> future <O> et le CAC de Brétigny-sur-Orge, 2017, p. 48.

13. Cf. Entretien entre Jean-Luc Moulène, Manuel Fadat et John Cornu (pages consultées le 11/05/2020) : <https://fr.calameo.com/read/0011703501c4f31b78497>

J.C. : Pour rebondir sur ce que tu dis, il est peut-être possible de préciser les choses avec une dernière question. Depuis notre tendre enfance, l'idée de faire de l'art passe par le truchement de l'objet. Œuf sur lequel on colle des coquillettes en maternelle, dessins A4 ou A3 au collège, le frisson du format raisin et du grand aigle en guise d'apothéose au lycée... On est donc formaté et ce, dans une culture où art signifie objet. Tu cites Duchamp qui en effet prône un rapport direct entre l'art et la vie. J'ai pour ma part une pensée pour Jean-Luc Moulène qui utilise une belle formule : « rendre l'expérience disponible<sup>13</sup> ». Peux-tu me dire comment tu vois la chose : tu construis des œuvres objectales ou réifiées ? Tu fabriques une artiste au sens d'une production de soi comme le disait Michel Foucault ? Ou s'agit-il d'un vivre ensemble, un peu comme les sculptures sociales de Joseph Beuys ?

É.S. : Les trois en même temps. Je fais essentiellement des films et des sculptures, mais je ne me sens ni céramiste, ni chef op, ni

scénariste, je ne suis spécialiste en rien. J'utilise simplement divers outils ; je fais aussi du dessin, de la couture, de la programmation, j'écris des textes, je construis des trucs. Mes pièces sont plutôt des réponses à un contexte particulier, une commande liée à un lieu, à un problème. Parfois, quand je ne sais pas comment faire quelque chose, j'invite un spécialiste qui me l'apprend ; j'adore être dans une position d'apprenti. Ainsi, pour réaliser le tapis de jeux coréens Noritapis, j'ai travaillé avec une couturière spécialisée dans les robes traditionnelles et avec une potière de nonante-cinq ans ; chacune m'a appris des techniques, mais le résultat n'est en rien une prouesse technique. Il s'agit en effet, comme tu le dis avec Jean-Luc Moulène, de la réification d'une expérience vécue, d'une rencontre. Mais la fabrication de cet objet peut aussi être le prétexte de cette rencontre, donc c'est un peu comme l'œuf et la poule, on ne sait pas lequel a engendré l'autre. De même, le tournage des *Malchanceux* a été une expérience, pour les joueurs de quilles comme pour moi. Le film est à la fois le prétexte et la réification de cette expérience. Et comme les poules heureuses pondent les meilleurs œufs, peut-être que mes meilleures pièces sont celles qui gardent le goût d'une expérience joyeuse ?



Éléonore Saintagnan, *Ollifant*, 2019.  
Grès coloré, 60 x 60 x 73 cm et plante grasse  
Photo : Benoît Mauras



Éléonore Saintagnan *La Reine*, 2019.  
Grès coloré, 47 x 47 x 66 cm et abutilon  
Photo : Benoît Mauras



Mathis Collins, *Une tragédie aux dépens de l'ordre public*, 2019  
 Bas-relief sur bois, 150 x 110 cm  
 Courtesy de l'artiste et galerie Crèvecoeur  
 Photo : Aurélien Mole



Mathis Collins, *Double Autoportrait*, 2019  
 Bas-relief sur bois, 30 x 20 x 5 cm  
 Courtesy de l'artiste et galerie Crèvecoeur  
 Photo : J.C. Lett



Mathis Collins, *Éducateur*, 2018  
 Bas-relief polychrome sur bois, 35 x 20 x 6 cm  
 Courtesy de l'artiste  
 Photo: Flavio Karrer

# mask off

## Émilie Renard et Mathis Collins

Avec cet échange mené en avril 2020, nous avons voulu poser devant nous les pistes de recherche communes à l'exposition *Mime* de Mathis, qui se tient de septembre à décembre 2020 à La Criée. Cet entretien, réalisé par e-mails, téléphone et constitué de souvenirs de conversations, écrit et réécrit avec toute la distanciation sociale qui s'est imposée à nous, permet d'entendre Mathis parler de son travail, ses sources, son imaginaire, ses techniques, ses cheminements, ses indécisions, sans masque.

Objet : « Bravo, vraiment vous faites un très beau métier<sup>1</sup> »

Émilie Renard : Dans ton exposition *Boulevard du crime* à la galerie Crèveccœur à Paris, ouverte en novembre 2019, un Polichinelle en costume blanc, la peau molle et verdâtre, apparaît sur chaque scène de la série des sept bas-reliefs, pissant, vomissant, versant un pot de merde sur la tête de son double ou encore manipulant une marionnette à son image...

Mathis Collins : *Boulevard du crime* est le troisième volet d'une série d'expositions qui a commencé en septembre 2018 à Longtang, un espace indépendant à Zurich. À cette occasion, j'ai utilisé pour la première fois la technique du bas-relief polychrome sculpté sur bois. Intitulée *Éducateur*, l'exposition mettait en scène une figure inspirée du *Yellow Kid*, un enfant des rues de New York, héros d'une protobande dessinée publiée entre 1895 et 1898. Le *Yellow Kid* traînait ici, à Zurich, et faisait des pieds de nez aux éducateur-riche-s qui essayaient de le divertir avec des ateliers créatifs. Cette série était inspirée du fait que j'étais venu à Zurich avec l'idée d'organiser un atelier avec les jeunes occupants des Robinsonnades, un espace de bricolage et de jeux autogéré par des enfants, situé juste en face du lieu d'exposition. J'étais intéressé par la manière dont le lieu singeait les terrains vagues du début du xx<sup>e</sup> siècle souvent représentés dans les caricatures de l'époque comme des zones de non-droit, cachées par des palissades, mais aussi par l'idée de ce drôle d'espace délimité et défini à l'intérieur duquel la créativité des enfants a le droit de s'exprimer. Dans l'exposition, la série de sculptures sur bois s'est finalement substituée à l'atelier collectif quand il s'est avéré qu'aucun enfant n'était là pendant l'été. Le personnage de mes bas-reliefs venait moquer cette tentative ratée d'un éducateur sans participants, devenu lui-même une sorte de vieil enfant chauve et errant.

L'exposition *La Maison des artistes*, en février 2019 à la galerie Crèveccœur à Marseille, prolongeait celle-ci. J'y montrais une série de bas-reliefs, comme des paraboles décrivant la vie et la carrière artistique d'un clown, de son immatriculation à la maison des artistes jusqu'à son décès des suites d'une glissade

lors d'une entrée sur la piste de cirque.

*Boulevard du crime* à la galerie Crèveccœur à Paris est comme une suite de l'aventure. On y retrouve le motif des palissades et j'introduis cette fois Polichinelle. Sorte de star de la *commedia dell'arte*, il est choisi par le pouvoir pour organiser le carnaval, lequel pouvait durer six mois au xvii<sup>e</sup> siècle, ouvrant ainsi un espace de liberté et de création à la population, mais à la fin du carnaval, quand le pouvoir veut reprendre le contrôle, c'est de nouveau Polichinelle qu'on envoie pour mettre fin aux festivités. Dans les représentations par Tiepolo père et fils notamment, Polichinelle est démultiplié et doit tuer son double pour faire cesser le carnaval et rétablir l'ordre. On le voit aussi se recueillir sur sa propre tombe dont l'épithète est « Divertissement à l'attention des jeunes gens », mais on n'oublie pas qu'il était aussi un flic. Polichinelle incarne les deux faces d'une relation bourreau/victime et en ça, il illustre avant tout notre propre incapacité à être tout à fait juste ou moral.

É.R. : Dans *Une tragédie aux dépens de l'ordre public*, un des tableaux de cette dernière exposition, on lit sur deux affiches collées sur une palissade « ARTISTE » et « POLICE », derrière laquelle deux marionnettes identiques se frappent d'un bâton sur la tête. On suppose un match nul. Tu dis endosser, en tant qu'artiste, le costume de Polichinelle, un bouffon au service du pouvoir. Qu'est-ce que tu fais d'un si mauvais rôle ? Quelle est cette tragédie qui se joue entre Polichinelle et le pouvoir armé qui dépasse des palissades ? Comment te sors-tu de ce drame ?

M.C. : Dans ce bas-relief, je cherche à brouiller la distinction entre ces deux rôles, à travers ma propre caricature qui vise d'abord à me rappeler à moi-même que, tant comme artiste que comme pédagogue, mes actes peuvent facilement glisser vers une position d'autorité. C'est le vice du pouvoir politique et culturel que de transformer une impulsion révolutionnaire en un outil « de politique culturelle », alors j'essaie de ne pas proposer une position simple, je dis que je suis autant flic qu'artiste et je me représente en flic.

É.R. : Quand j'ai visité cette exposition, à côté de la plaque de la galerie Crèveccœur était collée une affiche de *La Coupure* sur laquelle on lisait « Mathis est un flic ». C'est toi qui l'avais écrit je crois. Je voudrais parler de ton métier d'artiste. Comment est-ce que tu occupes cette place, par quels biais et dans quel ordre social ?

M.C. : Oui c'est moi qui ai écrit « Mathis est un flic » sur *La Coupure* – collée illégalement devant la bonne galerie Crèveccœur ! –, mais je réfute vigoureusement ces accusations ! Je m'accuse d'être flic uniquement pour m'offrir l'opportunité de me caricaturer. *La Coupure* est un journal mural dédié aux luttes des classes qui

1. Titre d'une œuvre de Mathis Collins dans l'exposition *Boulevard du crime*, à la galerie Crèveccœur, Paris, 28 novembre 2019-11 janvier 2020.

dénonce les abus de pouvoir au sein du monde de l'art. Elle relaie des témoignages et rapporte certaines actions émancipatrices. Cette édition décrivait une action que nous avons menée au Louvre avec le collectif américain PAIN (Prescription Addiction Intervention Now) et l'association française Aides, et qui s'est soldée par le retrait du nom Sackler<sup>2</sup> des douze salles de l'aile des antiquités orientales. Caviarder *La Coupure* était une manière de signifier qu'en tant qu'artiste je participe autant à la transformation d'un système en place qu'à sa confirmation : l'ouverture de ma première exposition au sein d'une galerie commerciale est symbolique d'une place qui m'est donnée dans un certain monde de l'art. Mon intégration dans une galerie, j'ai voulu la moquer publiquement.

É.R. : Tu m'a dit ne pas vouloir représenter d'autres que toi. Est-ce parce que tu ne te sens pas légitime à le faire ? Est-ce lié à ton usage de la caricature que tu ne t'autorises à l'appliquer qu'à toi-même ? Paradoxalement, par cette forme, tu peux facilement endosser différents rôles très typés, celui du flic par exemple, puisque qu'il s'agit d'une fonction qui ne touche pas à une identité particulière. Est-ce pour ça que le clown est une figure solitaire, parce qu'il ne représente que lui-même ?

M.C. : Voilà, c'est ça, je ne suis pas légitime. *In fine* le thème de mon travail, c'est l'école d'art et plus largement des situations de cocréation et de coapprentissage, et je ne vois aucune façon de représenter objectivement la foule d'une école d'art ni d'aucun groupe. Comment représenter la multitude ? Je ne saurais pas faire ce choix, il ne serait jamais juste. J'ai peur d'exclure, d'oublier, de blesser, de déformer. Je n'ai surtout pas envie d'exercer une forme d'appropriation de l'image des autres. Je me permets des maladresses partout dans mon travail, alors je ne représente que moi, unique sujet d'expérimentation pédagogique à ma disposition. C'est moi comme une métaphore, une abstraction, je suis partout mais interchangeable, j'ai des sortes d'avatars, je suis presque un sujet pitre, un sujet qui subit des choses tragico-comiques. En revanche, je peux me déguiser en assez peu de choses : en flic ou en Polichinelle. J'ai deux costumes qui me situent symboliquement dans la société dans laquelle je vis. Le clown, je l'emploie dans son acception populaire et collective. C'est Polichinelle menant le bal de la fête des fous. Les figures de la *commedia* sont disponibles, ce sont comme des archétypes assimilés et Polichinelle m'intéresse parce qu'il est presque asexué et qu'à l'origine, c'est un oiseau. Il vient d'un fond culturel européen qui est le mien, dont je peux facilement me moquer parce que j'assume cette culture et que j'y suis attaché. En vivant à Paris, près de Montmartre, je peux m'emparer de son histoire sociale et artistique, elle est prégnante, c'est à la fois une économie touristique, un folklore local, une histoire riche et un cliché disponible.

Objet : « Qui bien mange, fiente et dort, Fait un pied de nez à la mort<sup>3</sup>. »

É.R. : Quelle fonction jouent ces représentations de l'artiste en Polichinelle, policier, éducateur ? Je pense à ce *Double Autoportrait* (2019) où deux personnages quasi identiques se battent fort avec de grands sourires. Ces doubles reviennent souvent dans tes tableaux, qu'ils s'entre-tuent, se tapent

ou se chient dessus. Est-ce que ces images dédramatisent des formes de soumission à un ordre établi ?

M.C. : L'autoportrait s'est imposé par défaut. Ma propre caricature et mon travestissement sont devenus une forme d'expression, mon « truc » à la Chaplin, celui d'un personnage hybride, à la fois mis en scène et réel. Au début, je venais habillé en clown aux vernissages et parfois pour des performances, comme à l'inauguration de la cordonnerie pour chaussures de clown dont j'ai rénové la façade. J'ai employé cette figure comme une critique de son emploi : le clown est historiquement ce personnage ambigu, tant serviteur de l'État qu'il amuse que serviteur du peuple qui moque le pouvoir. J'ai rencontré Polichinelle en m'intéressant à Punch, un de ses dérivés britannique du XIX<sup>e</sup> siècle. Mister Punch est un personnage souriant mais repoussoir, un meurtrier qui frappe et tue tout le monde dont sa femme à coups de batte. C'est horrible. Alors, dans mes représentations, je détourne sa violence sur moi-même.

É.R. : En te représentant à la fois frappé et frappeur, flic et éducateur, tu retournes sur toi-même une violence symbolique. Quels sont les effets de cette violence ? Je pense au pied de nez qui est un geste enfantin de moquerie contre la discipline des maîtres, un geste ridicule, vain et obsolète, un peu lâche aussi, fait dans le dos par des enfants qui s'enfuient en courant...

M.C. : J'aime beaucoup ce motif du pied de nez parce qu'à travers l'aspect ludique de son usage par des enfants envers les adultes, il contient un éventail de potentielle violence, genre « Pied de nez au cul »... Un des mécanismes auquel je pense pour l'exposition à La Criée est un pied donnant continuellement un coup sur des fesses, un peu dans la suite de ma pièce *Running Joke* (2018) où douze chaussures de clown chaussées par des os forment une roue. Je pense aussi au gosse qui vole le toupet de l'éducateur avec sa canne à pêche dans mon exposition *Éducateur*. En tout cas, c'est clair que les pieds de nez et les nez d'un pied sont légion dans mon lexique, rien que le nez de Polichinelle qui touche quasiment son menton. Le pied de nez peut passer pour un geste de bravoure lorsqu'il est pratiqué par une victime envers son bourreau, mais venant de moi, je ne peux faire de ce geste une véritable transgression, puisque l'institution m'autorise à le lui infliger. Dans mon travail, j'utilise ce qu'on appelle en anglais le *slapstick*, une forme d'humour qui passe par la violence, où la victime reste la figure du flic, et celui-ci a mes traits. En assumant ce double rôle, j'augmente un ressort comique tout en me représentant dans la structure hiérarchique qui me permet de prendre cette position. Dans mes pieds de nez, je suis à la fois victime et bourreau, je suis à la fois le pied et le nez.

Objet : De l'Éducation artistique et culturelle à l'atelier et retour

É.R. : Tu alternes entre des périodes d'ateliers collectifs et des moments où tu réalises des œuvres, seul dans ton atelier. Comment passes-tu d'une situation à une autre ?

M.C. : Dans mes œuvres, il est souvent question de situations de cocréation, comme dans mon exposition *Dry French* au Palais de Tokyo en 2015. Cette exposition s'inspirait des représentations typiques de ces moments : quand on tape dans un moteur de recherche d'images :

2. Les Sackler sont une famille américaine vivement critiquée pour son rôle central dans la crise des addictions aux opioïdes qui a entraîné plus de deux cent mille morts par overdose aux États-Unis. C'est la firme pharmaceutique créée par la famille Sackler, Purdue Pharma, qui fabrique l'OxyContin – l'un des plus importants médicaments à base d'opium du marché. La famille Sackler est également mécène d'un grand nombre de musées dans le monde. En 1996, avec un don de 10 millions de francs au Louvre, la famille a ainsi obtenu que l'aile des antiquités orientales du Louvre soit nommée « Aile Sackler ».

3. Cité par C. de Méry dans *Histoire générale des proverbes, adages, sentences, apophthegmes dérivés des mœurs, des usages, de l'esprit et de la morale des peuples anciens et modernes*, Paris, Delongchamps, t. III, 1829, p. 161.



« art education » ou « art therapy », il y a toujours un adulte hypersouriant penché au-dessus d'une personne faisant un joli dessin ou une terre glaise, ou quelques personnes en train de faire une activité créative colorée. Ces photos souvenirs sont souvent les seules traces d'un atelier. Dans *Dry French*, ces souvenirs, je les ai créés en mettant en scène des personnes à une terrasse de café qui font de l'art avec des matériaux que le garçon apporte en même temps que les boissons ou les plats. Mais les sculptures sont folles, c'est du délire, ça part dans tous les sens, comme si c'était fondamentalement la fonction du café que les client·e·s fassent de l'art expérimental en consommant en terrasse. Dans cette utopie mise en scène, j'ai fabriqué moi-même les sculptures – bouteilles, tables, tasses à saké, narguilé, etc. – et j'ai engagé des acteurs et des actrices. C'était du cinéma, pas de l'art participatif. Après ça, j'ai voulu passer à un véritable épisode de cocréation pour mettre à l'épreuve mon utopie créative. Récemment, j'ai organisé des séances hebdomadaires de cocréation dans un bar de Brétigny-sur-Orge, sur une invitation du centre d'art contemporain de Brétigny. Le projet était de réaliser de nouvelles tables pour le bar. Chaque semaine j'apportais des quantités de pains de cire malléable et n'importe qui pouvait en prendre un morceau, le sculpter et le rajouter à notre table. Certaines personnes revenaient chaque semaine et le projet, stoppé par le confinement, avait bien avancé. À la fin, nous devions fondre cette pièce en fonte. J'espère que nous pourrions reprendre ce projet bientôt.

É.R. : Comment est-ce que les gens prennent part au processus artistique et quelle relation as-tu avec elles et eux ? Qu'est-ce que ces ateliers t'apportent et que deviennent ces formes cocréées ensuite ?

M.C. : Je n'ai pas de méthode générale, ça peut prendre différentes formes : un club de balles rebondissantes, un stand de fête foraine, une fête du liège, un atelier de fabrication de table à café dans un café ou la création de costumes de clown. Dans les ateliers que je mène, j'essaie au maximum d'être dans une position de retrait par rapport aux choix esthétiques des personnes présentes, mais simultanément, je dois être suffisamment présent pour offrir les conditions d'une créativité dans un groupe. C'est un moment où je suis dans une position humble. J'apporte un projet, un contexte, une destination, puis j'accompagne techniquement la production, sans donner de solutions formelles. Il s'agit d'amener les gens à trouver leurs propres cheminements. Pour le *Guéridon de l'étincelle* par exemple, que j'ai réalisé en collaboration avec dix élèves du lycée professionnel Le Mont-Châtelet, à Varzy, entre 2016 et 2018, je n'ai rien dessiné. J'avais montré aux lycéens à la fois mon travail et des exemples dans l'histoire de l'art. Ils s'en sont inspirés pour leurs dessins : ils ont modelé mon portrait de façon grotesque pour le fichier à la place des têtes de dauphins qui ornent les pieds de la table et on a représenté notre groupe assis en cercle sur le plateau. Je place autant d'attention dans un projet commun que j'en mets dans une œuvre que je réalise seul.

É.R. : Ce souci de discrétion que tu décris, ce retrait comme artiste et même comme artisan, me semble en décalage avec les formes qui se fabriquent dans ces ateliers collectifs, où tu apparais finalement plus comme un auteur à part entière, au même titre que les autres participants. Même les positions du médiateur ou de l'éducateur peuvent difficilement se croire transparentes ; elles sont même plus fédératrices lorsqu'elles impliquent leur part subjective, affective, voire leur arbitraire,

toutes ses qualités qu'on associe à l'auteur.

M.C. : Je peux te raconter mon expérience à la Cordonnerie Amelot à Paris qui est tenue par Jorge Ahumada. Sa boutique se trouve à côté du Cirque d'hiver, elle est connue car c'est la cordonnerie des clowns, sa vitrine est pleine de chaussures de clowns et de figurines en porcelaine. Je l'ai rencontré quand il a hébergé le « *backstage* » de la performance qu'on a faite avec les forgerons du lycée pour l'inauguration de notre guéridon. Comme j'avais alors en tête l'idée de la pièce *Running Joke* qui nécessitait d'acquérir six paires de chaussures de clown, je lui ai proposé de mettre mes services de menuisier au profit de la rénovation de sa façade en bois et de créer un nouveau design pour sa vitrine, en échange de douze chaussures. On a ainsi inauguré sa nouvelle vitrine dans le café d'en face. C'est une quasi-œuvre permanente et anonyme, qui a pignon sur rue. De cet échange et de cette relation est née mon envie de créer un atelier collectif pour la création de chaussures de clown avec un CAP, car il n'existe plus vraiment d'espace dédié à la fabrication de chaussures de clown aujourd'hui en France, ni pour les costumes à paillette des clowns blancs d'ailleurs.

É.R. : J'imagine ces ateliers collectifs comme des moments où les images et les techniques vernaculaires, plus ou moins oubliées et qui composent ton univers viennent se déployer aujourd'hui, dans un contexte tout aussi créatif et collectif que celui de leur origine. Comment ces éléments circulent-ils des ateliers à tes œuvres ? Et toi, comment passes-tu d'une situation à une autre ?

M.C. : Pour moi, concrètement, c'est compliqué de naviguer entre ces ateliers et mon atelier. Je consacre des périodes entières de ma vie à l'un ou à l'autre, car chacun m'absorbe entièrement et je n'ai pas trouvé l'équilibre idéal. Je réfléchis toujours à comment les mêler, dans l'organisation de mon temps. Idéalement, j'aimerais passer de l'un à l'autre dans un même espace, si j'avais un atelier suffisamment grand. Rien n'est systématique, parfois il s'agit de commandes, d'autres fois, c'est moi qui propose un contexte spécifique. Je n'ai pas envie de donner une place claire ou conceptuelle à cette dimension participative dans ma pratique artistique. Je préfère préserver ces ateliers que je mène comme des moments à part, plus indéfinis, sans injonction d'utilité ou de finalité. C'est pourquoi c'est important à cet endroit-là de laisser au placard l'ego ou l'autorité de l'auteur, et même la perspective d'en faire une pièce ou ma pièce. Dans ces moments-là, je ne porte pas de masque. C'est après, quand je me remets en scène, que je me représente comme éducateur et aussi, flic et clown.

É.R. : J'aimerais revenir sur tes sources iconographiques et techniques. Comment est-ce que tu pourrais qualifier l'esthétique qui s'y développe, l'inventivité formelle de ce que vous produisez ensemble ? Est-ce que ces ateliers sont pour toi des occasions de te ressourcer artistiquement, esthétiquement ?

M.C. : Mon travail puise dans une culture européenne pour ses techniques artisanales, ses matériaux, son iconographie. Les formes artisanales et d'art populaire qui sont assez élaborées – par exemple des bouchons de liège sculptés, des guéridons en fer forgé, des masques en papier mâché – sont finalement plutôt évidentes à partager dans un contexte d'atelier collectif. Les ateliers sont une réponse à la perte de ces savoir-faire, à part peut-être chez quelques amateur·rice·s semi-professionnel·le·s. Quand je



Mathis Collins, *Running Joke*, 2018  
Chaussures de clown, os en plastique, chaussettes, 120 x 120 cm  
Courtesy de l'artiste et galerie Crèveceur  
Photo: Exo Exo



Mathis Collins, *Zapateria*, 2019  
Vitrine de la cordonnerie Amelot restaurée par Mathis Collins  
Courtesy cordonnerie Amelot, Paris

Giovanni Domenico Tiepolo, *L'Enterrement de Polichinelle*, vers 1800  
plume et encre brune, lavis brun et jaune sur pierre noire  
New York, The Metropolitan Museum of Art/Robert Lehman Collection, 1975





Mathis Collins, *Guéridon de l'étrincelle*, 2016-2018  
Acier, laiton, cuivre, acrylique, tissu, céramique, impression 3D, verre  
Réalisé en collaboration avec les apprentis du brevet des métiers d'art (BMA)  
en ferronnerie d'art du lycée Le Mont-Châtelet, à Varzy, lors d'une résidence,  
coproduction du Parc Saint Léger, Centre d'art contemporain et DRAC  
Bourgogne. Le cercle de clown est composé d'autopourtraits de l'artiste  
et des dix apprentis. Courtesy de l'artiste  
Collection Fonds d'art contemporain – Paris Collections  
Photo : Aurélien Mote



George Cruikshank, *Punch*, 1828, Gravure,  
New York, The Metropolitan Museum of Art



Mathis Collins, *Portrait de Chantal Goya*, 2020  
Aquarelle sur papier, 21 x 21 cm  
Courtesy de l'artiste

les réactive, c'est pour garder l'esprit populaire d'origine et les faire circuler, pas juste pour m'approprier des formes. Par exemple, je me suis intéressé à des formes artisanales développées dans des bars dans les Dolomites italiennes, quand j'ai hérité d'une collection de bouchons d'alcool ornés de figurines taillées dans du bois et du liège. Ces objets, créés par les patrons et les clients, souvent à leur image, je ne pouvais pas juste les représenter, il fallait que ça passe par une pratique collective. J'ai pu développer une iconographie et une technique de taille inspirées de cet artisanat local à partir d'ateliers collectifs. Ça vaut aussi pour mon intérêt pour l'art forain. Avec le *Passe-boule*<sup>4</sup> par exemple, c'était important de le fabriquer et de l'activer collectivement pour ne pas dénaturer d'où ce jeu venait, à savoir des foires. L'idée est de ne pas isoler ces formes. J'ai envie, en les fabriquant collectivement, de trouver d'autres résolutions formelles, de les actualiser, de les dégrader. Dans une forme qui me plaît, je prends une portion pour mon travail et une autre pour le travail collectif, car elles ont une potentialité à être partagées en groupe.

Objet: Le cauchemar de la participation

É.R.: Tu m'as parlé du livre de Markus Miessen, *The Nightmare of Participation*<sup>5</sup> qui t'a marqué. Miessen critique le tournant participatif dans l'art et les politiques d'éducation comme une manipulation et un leurre, un moyen pour les politiques de se soustraire à leurs responsabilités. Il s'appuie sur la figure du ou de la « non-participant-e », le ou la « praticien-ne transversal-e », un-e « outsider désintéressé-e » ou encore un-e « participant-e non appelé-e » qui met en crise les protocoles établis et entre dans l'arène avec ses propres manières. Quelle place est-ce que tu laisses dans tes ateliers à ces personnes qui ne répondent pas aux règles et protocoles prévus, voire qui ne correspondent pas au « public cible » pour employer un mot cher à l'EAC, la politique d'éducation artistique et culturelle française ?

M.C.: En 2011, je découvre ce livre de Miessen qui dénonce l'art de la participation comme un outil politique simpliste et spectaculaire permettant à des commanditaires de simuler un acte démocratique pour mieux s'octroyer le dernier mot. Miessen prône une non-participation et un dialogue non consensuel qui serait porté par un-e ou plusieurs participant-e-s non invité-e-s qui feraient dérailler les objectifs principaux pour redistribuer les moyens de production culturels mis en scène. On pense ici à la figure de l'artiste officiel comme à celle d'un garde-fou et à celle de l'artiste autodidacte ou amateur-riche comme un fou au sens carnavalesque du terme. Telle est l'essence d'un Polichinelle, un personnage pris dans un carnaval toujours autorisé et toujours interrompu de façon brutale et saboté par Polichinelle lui-même. La participation artistique est autorisée dans les limites où les participant-e-s respectent les règles du jeu.

É.R.: Tu m'as parlé de ton refus de mener une expérience artistique et éducative à laquelle on t'avait invité, avec de plutôt bonnes conditions financières et de durée. Ce refus de participer est-il une position similaire à celle du non-participant de Miessen, rapportée à l'échelle de ta pratique ?

M.C.: Il y a un an, par l'intermédiaire d'un centre d'art, on a été approché pour mener un projet d'une durée de trois ans, dans un « dispositif » nommé « ZSP-Culture », ZSP

pour « Zone de Sécurité Prioritaire ». Ce projet, nous explique-t-on, est la réitération d'une première salve expérimentale de culture vers les populations les plus défavorisées. Ce qu'on ne nous dit pas c'est qu'elle est précédée elle-même par dix ans d'une politique de répression policière dans les quartiers et les villes les plus enclavées des « territoires » français. Projet phare de Manuel Valls lancé en 2012, ZSP est avant tout un label épinglé sur le front de quatre-vingts quartiers populaires afin d'y envoyer un maximum de policiers censés stopper les trafics et d'agents immobiliers censés racheter au compte de l'État des appartements afin de « diversifier » les populations locales. Mais comme « la gauche » de Valls adore l'art et la « démocratisation culturelle », elle a pensé que ce serait bien que dans les escadrons de CRS, il y en ait au moins un qui soit maquillé et qui se trimballe avec un ballon rouge afin de distiller « l'excellence artistique » pendant que les autres font vraiment leur métier. Donc ils ont alloué un million deux cent mille euros à vingt des plus grandes institutions culturelles françaises, afin que celles-ci puissent offrir aux ZSP la chance d'avoir un accès à la « vraie » culture. Le bilan public des trois premières années de ce projet est illisible en termes d'expérience pédagogique. Aucun outil ne permet de comprendre la nature et le fonctionnement du projet. Aucun moyen de se servir de ce bilan pour articuler le suivant. C'est ça le vrai problème des politiques de l'EAC en France. Tout le monde fait son truc et surtout dans ce genre de projet de politique du chiffre, l'État n'a absolument aucun intérêt à ce qu'on s'en serve pour le critiquer et le repenser. Donc, avec la directrice du centre d'art, on a dit « Non ».

Je me suis toujours demandé : qui produit et organise la pensée aux racines de l'éducation artistique et culturelle en France ? Parce que tout le monde en parle, mais quand tu cherches à savoir qui la rédige, tu hallucines sur l'opacité. J'ai fait un petit tour d'horizon de la chaîne de pouvoir des EAC, il y a : l'Éducation nationale et son « Socle commun de connaissances, de compétences et de culture », « le parcours d'éducation artistique et culturelle », l'Inspection générale de l'Éducation nationale qui produit par exemple une « évaluation de la politique d'éducation artistique et culturelle : quelles modalités, quels indicateurs ? », le ministère de la Culture et le Haut Conseil de l'Éducation artistique et culturelle (HCEAC) avec sa charte, l'Institut national supérieur de l'éducation artistique et culturelle (INSEAC), le « Contrat local d'éducation artistique et culturelle (CLEA) », le service de la Coordination des politiques culturelles qui produit des rapports comme ça : « Bilan : 1973-2008 Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », et enfin, au ministère de l'Intérieur, il y a les fameux ZSP, c'est du lourd !

É.R.: Finalement c'est la masse des commissions, des rapports et des bilans qui rend toutes ces expériences insondables. Par ailleurs, du côté des institutions artistiques françaises, on observe, pour cette part de l'art, un manque d'archives, d'histoire et même de moyens. Le livre *Co-création* dirigé par Céline Poulin et Marie Preston avec Stéphanie Airaud<sup>6</sup> rend compte notamment de cet intérêt tardif en France pour cette part maudite ou modique que représente la médiation, et il le comble en partie. Il y a cette hiérarchie tacite entre des pratiques artistiques qui s'exposent depuis l'atelier et celles qui se déploient sur un territoire depuis une résidence ; elles n'ont pas la même visibilité, ni la même attention critique. Je me souviens d'avoir assisté à un jury pour une résidence où

4. Aussi intitulé *Clash-Boule*, le jeu de passe-boule est un atelier d'art forain bimensuel proposé par Mathis Collins à Lafayette Anticipations, Paris, d'octobre 2018 à mai 2019.

5. Markus Miessen, *The Nightmare of Participation (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)*, Berlin, Sternberg Press, 2011.

6. *Co-création*, Céline Poulin et Marie Preston (dir.), en collaboration avec Stéphanie Airaud et al., Paris, Éditions Empire, Brétigny, CAC Brétigny, 2019.

un partenaire public avait eu cette phrase qui m'avait marquée : « La qualité artistique du projet reste un critère pour nous, ainsi que son inscription locale et la collaboration avec un certain nombre d'acteurs du territoire. Mais les temps ont changé, il y a désormais une exigence quant à la visibilité des habitants dans la production finale. » C'était la première fois qu'un partenaire s'autorisait à intervenir si directement dans l'œuvre.

Dans *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?*<sup>7</sup>, Christine Delphy décrit les clivages en jeu dans les normes qui assignent de multiples façons les non-hommes, les non-Blancs, les non-hétéros, une liste en négatif à laquelle on pourrait ajouter les non-humains, ces « autres » définis en creux comme des altérités dont les effets repoussoirs se multiplient selon que l'on appartient à une ou à plusieurs de ces catégories. Elle écrit : « Dans quel discours apparaît l'Autre, sous sa forme singulière ou plurielle ? Sous la forme d'un discours adressé à des gens qui ne sont pas les Autres. Mais d'où viennent alors ces Autres ? Y a-t-il des Autres, et si oui, pourquoi ? Il faut, pour éclaircir ce mystère, revenir à l'invite. Qui est invité à accepter les Autres ? Pas les Autres évidemment. Et qui fait cette demande ? De son énonciateur, qui ne dit pas son nom, tout ce qu'on sait, c'est qu'il n'est pas un Autre. Ce n'est pas lui-même qu'il nous invite à accepter. Mais pas plus qu'il ne dit qui il est, il n'énonce qui est ce "Nous" à qui il s'adresse. Derrière l'Autre dont on entend parler sans arrêt, sans qu'il parle, se cache donc une autre personne, qui parle tout le temps sans qu'on n'en entende jamais parler : l'"Un", qui parle à "Nous". C'est-à-dire l'ensemble de la société. De la société normale. De la société légitime. De celle qui est l'égal du locuteur qui nous invite à tolérer les Autres. Les Autres ne sont pas "Nous". Qui est ce "Un" parlant ? Avant toute autre chose, on sait, parce qu'il le fait, qu'il est celui qui peut définir l'Autre. Ensuite, il prendra une position de tolérance ou d'intolérance. Mais cette prise de position est seconde par rapport à sa capacité à définir l'Autre : à ce pouvoir. Les Autres sont donc ceux qui sont dans la situation d'être définis comme acceptables ou rejetables, et d'abord d'être nommés. » Il me semble que dans ton refus de représenter d'autres que toi, tu refuses d'user d'un certain pouvoir que tu attribues à la représentation, ce même pouvoir que Delphy décrit au sujet de la nomination. Cette parole qui énonce un « nous » et les « autres » comme une évidence, j'ai pu l'observer dans différentes institutions, y compris à La Galerie à Noisy-le-Sec lorsque je dirigeais ce centre d'art il y a quelques années. Elle désigne les autres par catégories de publics avant de les envisager comme des personnes et elle se cache derrière un point aveugle, hors-sol, qui ignore sa propre centralité et son privilège nominal. Elle clame son universalité, souvent sa bienveillance ou même son caractère charitable par des invites abstraites qui finissent par structurer nos imaginaires, par habiter nos représentations, par nous traverser de tant de façons différentes. Pour court-circuiter cette idéologie clivante et implicite, on peut agir n'importe où, n'importe quand, sur soi-même comme sur les institutions.

### Objet : Du fils au père et retour

É.R. : Pour finir, j'aimerais aborder ton invitation à Paul Collins, ton père, dans ton exposition à La Criée. Ensemble, vous vous engagez dans une collaboration où le fils est invité par le père, cette fois, à caviarder ses peintures. Paul m'a dit qu'il agissait avec toi comme il l'a toujours fait, en te faisant entièrement confiance et en te laissant éventuellement gribouiller ses livres, pour voir. Il travaille à une nouvelle série de peintures où chaque toile reproduit la page d'un livre d'histoire de l'art comme s'il avait été agrandi à la photocopieuse, posé éventuellement de biais sur la plaque, laissant voir son épaisseur et sa marge intérieure, et surtout, comme si la technique de reproduction

avait perdu en chemin les signes linguistiques et les détails des illustrations, ne gardant des pages qu'une trame grise et leur composition graphique. Ses toiles sont composées à l'aide d'une grille apposée plusieurs fois par légers décalages, produisant des effets de moirage par l'application de la peinture, un peu comme un procédé de sérigraphie. Le livre que Paul prend pour principal modèle est celui avec lequel il a étudié : *History of Modern Art*, sous-titré *Painting, Sculpture, Architecture*<sup>8</sup>, c'est tout ce que mentionne sa couverture entoillée frappée de lettres capitales dorées, un autre motif d'autorité. Cette série de peintures trame des souvenirs anciens qui auraient perdu la trace d'une histoire de l'art des frontispices. Paul introduit aussi d'autres sources, comme la couverture d'un *Parachute*, la fameuse revue d'art éditée à Montréal au milieu des années 1970, faisant de cette série une sorte de mur de références persistantes comme des ondes entre deux eaux. Son analogie avec ce livre ouvert, disponible à une lecture profane et enfantine, était donc assez juste. Et puisqu'on a beaucoup parlé de figures, la figure paternelle en jeu ici n'est pas d'autorité, mais plutôt celle d'un pair, dans une forme d'accompagnement, de relation de réciprocité. Qu'est-ce qui a motivé cette invitation ?

M.C. : Mon père est artiste, peintre, compositeur de musique expérimentale, et quand il est arrivé en France en 1982, il venait de Toronto où il a été photgraveur et imprimeur de formation, puis il a enseigné en école d'art, à Mulhouse et à Caen. Toute sa scolarité, il a fréquenté des écoles « laboratoires », expérimentales et les *free schools* dans les années 1960 et 1970 au Canada. Alors il a toujours eu une réflexion sur l'éducation. Peu après son arrivée en France la peinture avait été déclarée morte... Dans un de ses tableaux d'ailleurs, il a peint : « pas convaincu par votre démarche ». C'était la réponse récurrente, qui arrivait un peu comme une *running joke*, à ses demandes de soutien. Il n'a pas su ou pas voulu s'adapter à cette violence institutionnelle qui condamne un travail d'une formule péremptoire. C'est une violence similaire qu'il a observée au sein de l'école, cet exercice abusif du pouvoir des sachants sur les apprenants propre à une conception de l'éducation très hiérarchique. Et finalement il a trouvé beaucoup de libertés et d'ouvertures dans son travail d'enseignant, en dialogue avec les étudiant·e·s avec qui il avait des rapports assez empathiques.

Mais Paul n'a jamais cessé d'être un artiste peintre et c'est avant tout cela que je veux rendre visible, c'est partager une place avec lui. Avec mon père, on a toujours collaboré, on a fait de la musique, on a évolué ensemble dans un milieu artistique qui est plus celui de ma génération et qui est différente, pas aussi sectaire que celui auquel il était confronté à mon âge. Paul a une expérience de plus de trente-cinq ans en école et en tant qu'ancien imprimeur, ces questions de transmission imprègnent son travail, il peint des livres, des écrits, des images et cette collaboration, qui est notre première sur le terrain de l'art, est un échange entre son expérience pédagogique et la mienne. J'aime ses recherches actuelles, ce qu'il développe avec cette peinture qui revient sur des techniques d'impression et sur des pages de livre qui l'ont littéralement impressionné, mais sans qu'il donne de contours fermes à ses images, ce qui me laisse de la place pour lui taper dessus et lui réciproquement, comme deux Polichinelle derrière une palissade.

7. Christine Delphy, *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique, 2008.

8. H. H. Arnason, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*, New York, Harry Abrams Inc., 1968. Les éditions suivantes intégreront la photographie.



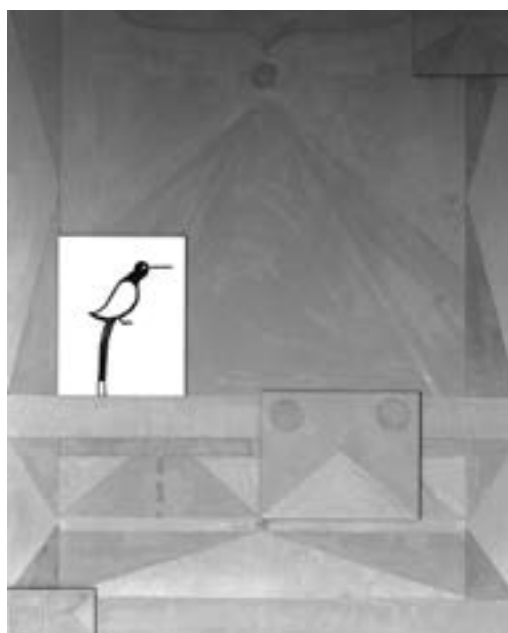
[ILL.1]



[ILL.2]

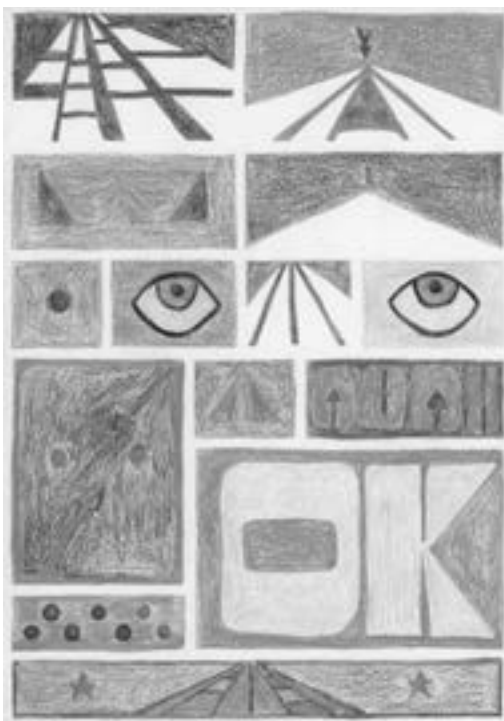
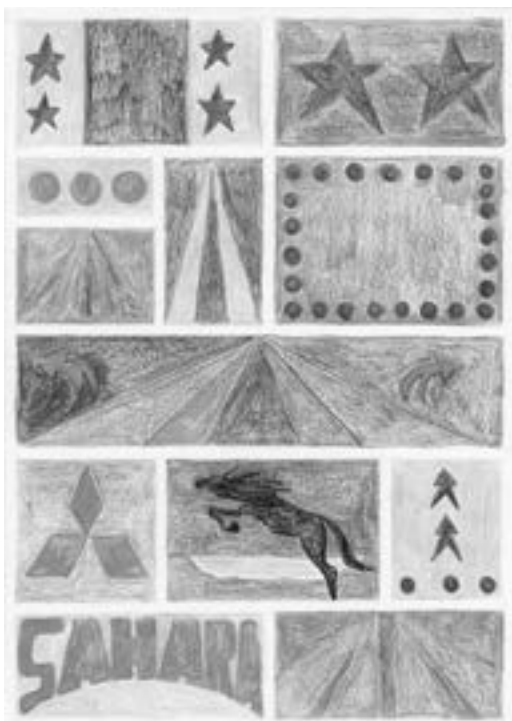


[ILL.3]



[ILL.4]

[ILL.6]



[ILL.5]

[ILL.1] Nassim Azarzar, archive photographique, 2019

[ILL.2.3] Nassim Azarzar, archive photographique, 2019  
Atelier de construction,  
ville de Khemis Zemamra

[ILL.4] Nassim Azarzar, *Lignes de fuites*,  
2020. Assemblage de peintures sur bois,  
97 x 120 cm. Vue de l'exposition  
*À l'épreuve du tamis*,  
au 18 Derb-el-Ferrane,  
curatrice Fatima Zahra Lakrissa, 2020

[ILL.5.6] Nassim Azarzar, *Sahara et OK*  
de la série *Récits*, 2019  
Dessin, 21 x 29,7 cm

# Bonne route

**Maud Houssais et Nassim Azarzar**

Nassim Azarzar poursuit depuis 2018 une recherche autour de l'imaginaire visuel véhiculé par le camion de transport de marchandises au Maroc. Véritable enquête artistique qui se déploie sur un terrain à la fois mobile, car animé par les mouvements des camions, et enraciné dans une tradition picturale à haute portée symbolique, cette étude visuelle engage une réflexion autour des techniques et des modes de production de l'image, conduisant Nassim Azarzar à en remonter les canaux jusqu'aux sites de production.

Né de l'hypothèse que le camion agit comme le réceptacle et l'émetteur de sa propre culture visuelle, ce texte propose une réflexion en quatre temps engageant un questionnement autour des différentes représentations de l'histoire et du temps, des structures qui agencent des catégories d'images entre elles ainsi qu'une réflexion au long cours sur l'origine de cette tradition picturale populaire.

Il convient de replacer ce *work in progress* dans le champ théorique et plastique développé par Azarzar: une conception labile de l'art et de ses catégories, entre arts majeurs et mineurs, une volonté de remettre en question la hiérarchisation des savoirs, l'affirmation du rôle de l'artiste en tant qu'observateur des changements du monde, un intérêt pour l'histoire des techniques, pour l'évolution des modes de perception du réel (photographie, publicité, cinéma) et pour les technologies liées à l'artisanat que l'on tentera de définir en tant que « technologie du vernaculaire ».

Ce texte propose un ancrage conceptuel au corpus visuel que déploie l'artiste: une pratique artistique large qui tend à devenir une œuvre totale où l'intermédialité semble être la seule grille de lecture adaptée à un champ de recherche esthétique à la lisière des arts décoratifs, de la peinture, du dessin, de la sculpture et du cinéma expérimental.

## Jaillissement et oubli

L'archive photographique constituée par l'artiste entre différentes villes du Maroc – Tanger, Casablanca, Rabat, Salé, Marrakech – documentant le décorum du camion permet d'observer la « vie des formes » (Henri Focillon) de ces images autonomes migrant de leur contexte initial: leur métamorphose, leur péril et leur renaissance simultanés. Une des manifestations de ce projet, *Route molle* (2019), met en scène l'imaginaire de la route en la schématisant à l'extrême, et propulse le camion dans un univers en expansion: garde-boue, pare-brise, parois du camion sont autant de supports pour représenter la vitesse, le mouvement. De longues lignes de fuites concentrées autour du même point focal semblent prolonger le mouvement à l'extérieur de son support initial de représentation et déborder, glisser vers le paysage. Cette vision perspectiviste du mouvement est conçue à partir du point de vue interne du camionneur – le paysage de son champ de vision latéral se transformant, par la vitesse, en lignes concentriques vers l'horizon – mais également du point de vue externe mettant en scène l'observateur-riche. Cette relation totale de l'objet à son environnement est mise en exergue dans le film expérimental *Route molle* réalisé à partir des marquages fluorescents au sol, jaillissements de rayons lumineux qui transpercent l'obscurité de la nuit que l'artiste a capturés lors de ses voyages nocturnes passés à sillonner les routes. Azarzar projette, parfois à travers un dispositif d'écran qui n'est rien d'autre qu'un pare-brise de camion, des visions hallucinées de la route entre démultiplication et dédoublement: haut et bas, diurne et nocturne, interne et externe, divin et humain se confondent en un seul espace mental schizophrénique.

Les différentes expérimentations de l'artiste rendent compte d'une tension permanente entre jaillissement et oubli. Le jaillissement visuel de l'imaginaire qui prend vie sur les surfaces peintes des camions laisse place à l'oubli du temps. La lente disparition des images, qui cèdent face au vent, à la pluie, à l'érosion des matériaux, ne concède à l'entropie qu'un instant fugace, avant de rejaillir à nouveau à la faveur d'une nouvelle couche de peinture. Entre trace et disparition, l'image témoigne de l'impossibilité pour l'imaginaire populaire de s'inscrire dans une unité historique, et n'acquiert au contraire son plein potentiel que lorsqu'elle devient une imagerie du souvenir. La répétition de certaines figures identifiées par Nassim Azarzar – la femme et l'homme au chapeau de cow-boy, le guépard, le cheval, le loup, le cerf, les paysages désertiques, montagneux ou fantasmagoriques – pourrait ainsi s'expliquer par la volonté de vaincre l'oubli: répéter pour ne pas oublier mais également pour transmettre. L'image apparaît alors comme une modalité du souvenir: elle enclenche la transmission d'une culture et d'un imaginaire mais éclaire également sa capacité à se régénérer, à faire « peau neuve ». La mémoire par l'image, et non par le texte, renvoie aussi à la fracture entre

« basse » et « haute culture », entre société savante et société illettrée, et s'affirme comme phénomène de résistance face à l'invisibilisation des communautés rurales dont les expressions culturelles sont marginalisées et demeurent dans l'ombre des politiques patrimoniales engagées au Maroc depuis les années 1960.

Au sein de ses deux séries *Récits* et *Lignes de fuites* (2019), Nassim Azarzar convoque « l'image-temps » et « l'image-souvenir » (Gilles Deleuze) dans l'utilisation de formes parcellaires représentées dans des planches de dessin ainsi que dans des assemblages en bois peint. Ce mode de représentation faisant appel au morcellement, au combinatoire, à la saccade rappelle les constants jeux d'échelle en œuvre dans le décorum du camion qui divise l'image en différentes parcelles. Le pourtour du pare-brise avant, les différentes surfaces latérales et arrière – le bois, la tôle ondulée, gaufrée, perforée ou plane, les barres de sécurité – offrent autant de territoires d'expression scandés et organisés par la matérialité du support. Cette division du signe qui ne peut être formalisé que par l'assemblage et le combinatoire est particulièrement présente dans les dessins de l'artiste, rappelant autant la planche de bande dessinée que celle du *story-board*, un film sur papier qui défie la narration linéaire, conjuguant mémoire et avenir d'une tradition esthétique. L'émancipation des formes de leur contexte initial constitue un « corpus en expansion » dont la série la plus récente de l'artiste en est l'incarnation paroxystique. Azarzar reprend le principe du jaillissement de l'image qui, par la vitesse du camion sur la route, s'accroche un instant à notre mémoire avant de se fondre dans l'oubli. Dans cette série de courts films, l'artiste anime l'univers de formes du camion qu'il projette au sein de surfaces de réflexion utilisées par le camionneur – rétroviseurs, fenêtres – qui agissent à la fois comme outils de la vision en comblant les angles morts, mais également comme outils de la distorsion du réel par l'effet du mouvement et de la superposition des reflets. Dans cette série, Azarzar met ainsi en lumière la potentialité de ces surfaces servant à contenir et à cadrer le paysage, à devenir agents du processus d'abstraction des formes du réel. Cette relation ambiguë avec l'observation est au cœur de la pratique de l'artiste: « L'idée [de mon travail] n'est pas dans l'imitation de la nature mais dans son augmentation, sa complexification. Je fais des allers-retours en permanence entre différentes échelles. »

## Dérive

La spécificité de ce corpus d'images réside dans sa capacité à produire un imaginaire dont la symbolique est fortement ancrée dans une culture populaire rurale, et dont les racines se déploient au sein d'un territoire culturel vaste et cosmopolite. Le déploiement de cet imaginaire est rendu possible par la mobilité de camions dont le décorum peut apparaître comme ostentatoire. Adressé à l'environnement élargi du camionneur et de la société urbaine, il semble dire: « Voici ce que je suis, voici ce que je représente et qui me représente », mais il contribue également, par le jeu de références en œuvre dans les espaces de représentation, à brouiller le mythe de l'origine d'une tradition picturale. Ces glissements successifs nous permettent de penser la construction d'une culture visuelle par la dérive, qui devient un motif constitutif de cet imaginaire et conduit l'observateur·rice à naviguer entre différentes sphères, convoquant à la fois croyance spirituelle, pouvoir rituel de l'image et culture populaire. L'enquête de terrain que mène Azarzar révèle à la fois la récurrence de certains symboles et l'impossibilité d'ancrer une tradition à un foyer d'origine unique, mais où, au contraire, l'accès aux savoir-faire, aux techniques, aux significations propres à cette culture visuelle implique de penser la dispersion comme condition *sine qua non* d'accès à sa connaissance.

« Je vois souvent une femme avec un chapeau noir de cow-boy peinte sur les camions.

— C'est L'Gwada, on l'appelle comme ça du nom d'une série télévisée tournée au Mexique et très populaire au Maroc qui s'appelle *Guadalupe*. C'est en lien avec cette série que les camions, en tout cas le modèle que j'ai, Mitsubishi, s'appelle Gwada. »

Il convient ici de rappeler que la question de l'origine de l'art a animé les débats entre intellectuel·le·s et artistes depuis les années 1960 au Maroc. Retranscrits notamment dans les revues culturelles *Souffles* et *Maghreb Art*, les débats entre théoricien·ne·s – Toni Maraini, Bert Flint, Abdelkebir Khatibi –, cinéastes, peintres, écrivains et poètes tels que Mohamed Chabâa, Ahmed Bouanani, Abdellatif Laâbi témoignent des différentes prises de positions au sujet de la culture matérielle et immatérielle rurale qui devient la clé de voûte du projet culturel décolonial, mettant en lumière la prolifération des regards, des géographies et des temporalités.

À la dérive historique précède la dérive spatiale, où le mouvement n'a de cesse, à la manière de la ritournelle de l'oiseau qui survole ville et campagne (Gilles Deleuze et Félix Guattari), de déterritorialiser en reterritorisant de nouveaux terrains d'expression. Dans ce processus, le camion occupe une place singulière: « L'artiste Nassim Azarzar [...] prit la route et partit à la recherche de l'amorce de cette ornementation d'apparence kitsch, dont les codes graphiques semblent dessiner le paysage des routes marocaines et l'unifier visuellement. » Ce travail d'unification visuelle contribue également, par le biais de l'imaginaire, à créer un chemin reliant des espaces historiquement opposés, remettant en question les phénomènes de périphérisation et de centralisation au cœur de la problématique des villes au Maroc. Le transport de marchandises représente finalement la possibilité de se déplacer librement dans un pays qui exerce un contrôle important sur les populations rurales: « C'est un domaine beau, on l'aime, parce qu'il te permet de bouger, de rencontrer





[ILL.7]



[ILL.8]

[ILL.7.8] Nassim Azarzar, archive photographique, 2019

[ILL.9] Nassim Azarzar, *Route molle*, 2019  
Vidéo, 10 min, boucle

[ILL.10,11] Nassim Azarzar, archive photographique, 2019



[ILL.9]

[ILL.10]



[ILL.11]



des gens différents. Chaque région a sa manière de penser, tu comprends? Ça te rend ouvert, par exemple si on parle des Marocains, 70 % n'ont jamais vu le Sahara. Il n'y a pas un chauffeur de camion qui n'a pas vu le Sahara, quand tu es sur la route tu vois toute sorte de paysages que la plupart des gens ignorent dans ce pays. »

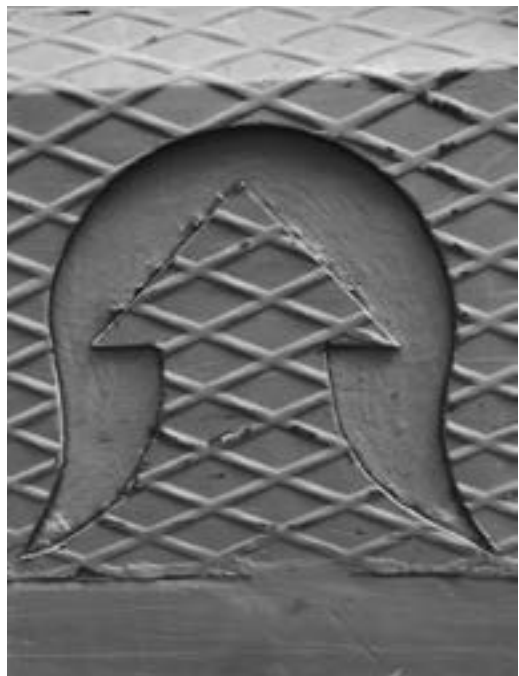
## Technologie du vernaculaire

Khemis Zemamra, le bastion de cet imaginaire à la dérive, s'ancre dans la région agricole et industrielle du Doukkala, le « grenier du Maroc », où un flux quotidien de camions sur la route nationale déchargent et rechargent leurs marchandises au gré des dernières récoltes. Le site cristallise les problématiques d'une vie rurale: l'abondance de l'agriculture et de l'élevage en fait un pôle commercial et industriel de premier plan, le contrôle des populations rurales exercé par le pouvoir central lui confisque son autonomie économique et culturelle. Le pouvoir défensif de ce bastion réside davantage dans sa capacité à se déployer grâce à une flotte mobile et active de grands taxis, de bus, de camions et de camionnettes que dans sa fortification; des murs, il y en a peu à Khemis Zemamra.

En effet, l'organisation spatiale d'un marché rural hebdomadaire comme celui du souk El-Khemis frappe par son caractère liminal, trait d'union entre la vie urbaine et la vie pastorale. S'il existait une échelle des valeurs distinguant les différents espaces de la ville, le souk serait probablement situé dans les échelons les plus hauts, alors même qu'il est paradoxalement vidé de tout caractère architectonique remarquable. Si, le reste de la semaine, l'espace en dormance ne conserve sa place au sein du tissu urbain que par son enceinte, souvent rudimentaire, et quelques monuments marquant son territoire, il renaît de ses cendres à un rythme hebdomadaire et donne vie à un réseau souterrain d'affectivité tissant un espace qui n'est alors pensé qu'en tant que « catalyseur d'une activité vécue »: l'activité professionnelle organise mentalement l'espace attribué à chaque marchand-e en fonction des relations qu'ils et elles entretiennent les un-e-s avec les autres, que celles-ci soient de nature personnelle ou matérielle. Les limites du souk ne sont ainsi nullement topographiques, mais affectives, gérées par la somme des identités qui l'organisent: marchand-e-s, fermier-ère-s, artisan-e-s liées à l'économie du camion. Espace disruptif au sein de la ville, il rappelle la spatialisation du champ agricole. Dans la tradition rurale, la topographie du champ est peu bordée, quelques pierres peintes ou haies vives sont suffisantes bien que non obligatoires, sa délimitation réside alors dans une toponymie personnalisée: « Le nom du paysan agit comme l'unique limitation spatiale du champ. » Tout comme le champ, le souk rejoue le cycle de la vie et de la mort, telle la formule récitée par les moissonneur-se-s à la fin de leurs travaux *Mout, mout ya feddana* (Meurs, meurs, ô notre champ). Selon Henri Basset, « la vie germe avec le grain, croît avec les épis, s'épanouit en même temps que [les paysans], et se retire au moment où ils tombent sous la faucille du moissonneur. Le champ demeure alors comme mort », tout comme le souk une fois le marché terminé.

Au sein du souk, le site dédié à la construction, la réparation et la décoration des camions syncrétise l'idée d'une cartographie affective opérant selon trois niveaux de représentation: « le professionnel, l'affectif et le magique ». Sa fonction magique réside dans la métaphorisation de la source: source où l'on vient puiser une bénédiction – un camion bénéficiera toujours d'une aura plus importante s'il est produit à Khemis Zemamra –, source productrice d'un imaginaire de signes, d'un bestiaire d'animaux fantasmagoriques ou de paysages édéniques. Cette fonction rituelle rejaillit également dans l'organisation interne du camion, qui, reproduisant l'espace domestique, agit comme une mise en abyme. Dans la culture rurale, la maison constitue le territoire du magique et du rituel dans son expression la plus pure mais également la plus codifiée. La cabine avant du conducteur appelée « salonate » reconstitue le salon marocain, pièce maîtresse des maisons: le pare-brise revêt un habillage adhésif particulier, le tableau de bord est habillé de coussins et de passementeries, les sièges se transformant davantage en fauteuils, les fenêtres conducteur et passager sont enrichies de rideaux, le toit est recouvert d'un tissu matelassé.

La coexistence de couples antinomiques – l'économie et l'affect, la vie et la mort, l'épuisement et la renaissance, le jaillissement et l'oubli, la mobilité et l'ancrage – confère à l'espace du souk une dimension symbolique autorisant une réflexion qui interroge le vernaculaire en tant que technologie propre au domaine de la production de camions. Organisé en différentes corporations de savoir-faire – les ateliers dédiés au cuir, au textile, au fer, au bois, au verre, à la décoration picturale, à l'imprimerie d'autocollants, à la mécanique – le site de production fonctionne à partir du déchet en tant que matière publique: ce qui demeure après l'action, un bien sans maître, ouvert à la transformation et accessible à tous et toutes. Le camion devient ainsi le témoin d'une économie rudérale: il prend naissance en bordure des villes, poussant sur les décombres et les tas d'ordures, grâce à la mise en place d'une production visant la circularité, la transformation et l'adaptation. Ce processus autorise ainsi un questionnement au seuil du vernaculaire et d'une politique de l'énergie en tant que modalité de la justice sociale, selon la conception illichienne « une politique de basse consommation d'énergie permet une grande variété des modes de vie et des cultures ». Dans les ateliers de Khemis Zemamra, le camion devient à la fois forme et matière: d'anciens camions, en attente d'être désossés, s'alignent sur un parking où des artisans viendront y tirer des matières premières – pneus, tôles, phares, rétroviseurs, cuirs, sièges, tableau de bord, éléments de mécanique – afin de recréer une nouvelle forme conforme à leur désir et besoin.



[ILL.12]

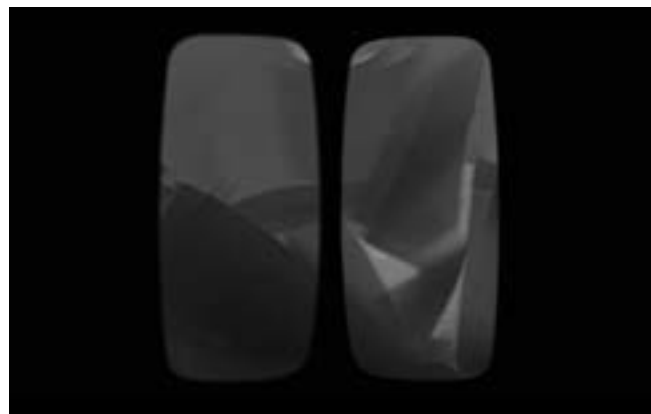


[ILL.13]

[ILL.14]



[ILL.15]



[ILL.16]

[ILL.12,13] Nassim Azarzar, archive photographique, 2019

[ILL.14,15] Nassim Azarzar, recherches autour du mouvement et de la disparition (en cours), 2020

[ILL.16] Nassim Azarzar, *Gwada*, 2018 Impression riso, 29,7 x 42 cm

C'est ainsi que des prothèses sont greffées sur le squelette du camion, créant rangements supplémentaires, tables pliantes, espaces modulables à l'infini; des sièges délimitant zone de confort et zone de travail sont installés; des cale-pieds sont pensés pour soulager les jambes lourdes de la route; le son circule agréablement grâce à l'installation d'un système sonore performant; et une infinité d'autres modalités rendues possibles par la technologie du vernaculaire.

### Tradition survivante

« Les ancêtres n'ont pas disparu, leurs traces sont vivantes, et leur mémoire est descendue dans les rues. Il suffirait pour s'en convaincre de plonger dans la scénographie répétée de siècles en siècles de la culture populaire et de sa production de signes. L'artiste arabe en est fortement imprégné. C'est sa chance, son risque devant les contraintes du passé, de sa tradition vivante et survivante. »

Les années 1960 au Maroc marquent le développement d'une pensée féconde où les champs de l'histoire, de l'anthropologie, de l'ethnologie et de la sociologie réclament leur autonomie. Ces différents foyers de réflexion orientent les discours sur l'art postindépendance: quelles catégories? Quelles origines? Quelles valeurs? Quels publics? Quels critères de visibilité? Abdelkébir Khatibi est une des figures de proue d'une sémiologie pensée depuis le Maroc, et pour qui une partie des réponses à ces questions semble se trouver dans « les rues » où intellectuel·le·s et artistes traquent les formes de survivance d'une tradition rurale, en examinent les raisons de sa vie au-delà de la mort et les circonstances qui l'ont amenée à continuer d'exister. Casablanca devient le témoin par excellence de cette enquête où les façades des immeubles, les vitrines et enseignes des magasins, les cartes postales, les vieilles horloges suspendues dans la ville sont autant d'indices récoltés d'une mémoire dispersée qu'il convient de restituer en une « dictée des images ». Se pose alors la question des modalités de cette dictée par l'image, et de comment les œuvres d'art peuvent participer à une réinvention, à une nouvelle sémiologisation de la ville? Une des actions les plus manifestes de cette volonté demeure celle du cycle d'expositions *Présence plastique* organisé en 1969 place Jemaa el-Fna à Marrakech ainsi que place du 16-Novembre et dans deux lycées publics à Casablanca la même année, où « les tableaux exposés à l'air libre » peuvent accomplir leurs dictées à l'intention de la ville et des passant·e·s.

De la même manière, l'imaginaire à la dérive du camion constitue une insubordination à la mort par les modalités évoquées précédemment – le jaillissement et l'oubli, la dérive, la technologie du vernaculaire –, sa capacité à se régénérer, à enclencher le souvenir, mais également par la survie dans un territoire qui lui est hostile: celui de la ville nouvelle. Création particulière soumise aux exigences techniques et culturelles du protectorat français, la ville nouvelle repose sur son industrialisation aux dépens d'autres formes d'économies vernaculaires, telles que l'artisanat par exemple. Si l'industrialisation est le symbole par excellence de la standardisation des techniques, des formes, des outils pour produire, la fabrique de l'image relative au camion représente son antinomie. Elle symbolise une iconographie à l'héraldique modeste dont la revendication passe par l'infiltration silencieuse et pourtant incontournable des zones de concentration du pouvoir économique qui font vivre les villes nouvelles: souks, industries, commerces, usines. Cette forme de résistance par l'image confirme l'assertion suivante « une pensée qui ne soit pas minoritaire, marginale, fragmentaire et inachevée, est toujours une pensée de l'ethnocide ».



[ILL.17]



[ILL.18]

[ILL.17] Extrait du film (inachevé),  
de Mohamed Abbazi & Donna Woolf,  
*The Breadwinner*, documentant  
l'exposition *Présence plastique*,  
à Casablanca en 1969

[ILL. 18, 19, 20] Nassim Azarzar,  
archive photographique, 2019



[ILL.19]



[ILL.20]



# Biographies des auteur·rice·s

par ordre d'apparition

Sophie Kaplan

Diplômée en lettres modernes et en histoire de l'art, Sophie Kaplan est historienne de l'art et commissaire d'exposition. Elle a travaillé à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris entre 1999 et 2007 et a mené parallèlement des commissariats d'exposition en Allemagne et en Angleterre. Directrice du Centre rhénan d'art contemporain d'Altkirch de 2007 à 2012, elle a également enseigné à la Haute École des arts du Rhin.

Depuis septembre 2012, elle dirige La Criée centre d'art contemporain de Rennes.

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 associé·e·s ; de la place laissée au·x récit·s 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.

Elle a notamment été commissaires des expositions de Su-Mei Tse et Virginie Yassef (2008), Simon Faithfull et Christoph Keller (2010), Shannon Bool et Julien Bismuth (2010), Aurélie Godard et Ann Veronica Janssens (2011), Jan Kopp (2013), Amalia Pica (2014), Gareth Moore (2014), Runo Lagomarsino (2015), Ariane Michel (2016), Joana Escoval (2016), Felicia Atkinson (2017), David Horvitz (2019). Elle (co)édite régulièrement des catalogues et livres d'artistes (Julien Bismuth, Jérémie Gindre, Allan Sekula, Jan Kopp, etc).

Lotte Arndt

Théoricienne et curatrice, Lotte Arndt (vit à Paris) accompagne le travail d'artistes qui questionnent le présent postcolonial et les antinomies de la modernité dans une perspective transnationale. Elle enseigne à l'École supérieure d'art et de design Valence-Grenoble. Actuellement, elle mène une recherche sur les conditions de conservation dans les musées ethnographiques. Elle est membre du groupe de recherche *Global Art Prospective* (INHA Paris). En 2016, elle était Goethe Institut Fellow à la Villa Vassiliev (Si nous habitons un seuil), et par la suite, éditrice associée du magazine en ligne *Qalqalah* (n° 3, 2017).

Parmi ses projets récents : *Extractive Landscapes* (avec Sammy Baloji, Salzburg, 2019) ; *Tampered Emotions. Lust for Dust*, Triangle France (juin 2018) ; *Candice Lin: A Hard White Body* (2017, commissariat avec Lucas Morin) à Bétonsalon, Paris, et *Candice Lin: A Hard White Body, a Soft White Worm* (2018, avec Philippe Pirotte) à Portikus, Frankfurt-sur-le-Main, et le programme de recherche *Les Vacances du musée. Stratégies pour décoloniser les collections ethnographiques avec le cinéma* (2016-2018).

Sélection de publications : *Candice Lin. A Hard White Body* (édité avec Yesomi Umolu), Chicago University Press, 2020 ; *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, Trier, WVT, 2016 ; *Ramper, dédoubler : collecte coloniale et affect/Crawling Doubles: Colonial Collecting and Affect* (édité avec Mathieu K. Abonnenc et Catalina Lozano), B42, 2016 ; *Hunting & Collecting. Sammy Baloji* (édité avec Asger Taiaksev), MuZEE, Galerie Imane Farès, 2016.

## Jean-Roch Bouiller

Jean-Roch Bouiller est docteur en histoire de l'art contemporain et directeur du musée des Beaux-Arts de Rennes depuis janvier 2019. Précédemment chargé du secteur art contemporain du Mucem, à Marseille (2011-2018), et des collections contemporaines de Sèvres – Cité de la céramique (2008-2012), il a été commissaire de plusieurs expositions, parmi lesquelles *Circuit céramique*, *Jacqueline Lerat* ; *Des artistes dans la cité* ; *Stefanos Tsivopoulos* – *History zero* ; *J'aime les panoramas* ; *Albanie, 1207 km est* ; *Graff en Méditerranée* ; *Or*.

En plus des catalogues de ces expositions, il a publié de nombreux articles sur l'art contemporain, sur les écrits d'André Lhote, sujet de sa thèse de doctorat, et deux livres en codirection : *Les Bibliothèques d'artistes, xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles* et *Le Panorama, un art trompeur*. Son intérêt pour l'art contemporain repose sur sa capacité à se confronter à une multitude de champs hétérogènes, chronologiquement, thématiquement et identitairement éloignés.

## Baptiste Brun

Baptiste Brun est enseignant-chercheur à l'université Rennes II et à l'École du Louvre. Ses travaux s'intéressent aux coopérations entre art, anthropologie et psychiatrie aux xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles. Il est l'auteur de *Jean Dubuffet et la besogne de l'art brut. Critique du primitivisme* (Dijon, Les Presses du réel, 2019). Commissaire d'exposition, il a notamment mis en œuvre l'exposition *Jean Dubuffet, un barbare en Europe* (Marseille, Mucem, 2019 ; Valencia, IVAM, 2019-2020 ; Genève, MEG, 2020). Ses recherches actuelles s'intéressent aux relations qu'entretient l'ethnographie des Alpes avec le paradigme du primitivisme.

## Marie Guérin

Depuis 2001, Marie Guérin, artiste sonore, manipule, en live et en studio, des prises de sons et des archives radiophoniques, ces traces laissées sur les ondes par des « fantômes hertziens ». Mélange de voix, de textures, de grains, de sons anecdotiques, son travail questionne le patrimoine sonore, ses supports et les traces laissées sur ces supports ; sa musique transite de la grammaire radiophonique à la musique électroacoustique.

« En tant qu'artisan du sonore, les gens que j'ai enregistrés, les paroles et les sons que j'ai captés forment cette couverture de voix que j'ai tissée à travers ma réception-écoute attentive. Je pique les voix des autres, les nomme, les épingle sur des bouts de bande, comme une collection de voix-vaudou. Mon travail est d'accorder des voix et des sons au quotidien, ce quotidien qui, selon la formule de Michel de Certeau, "s'invente avec mille manières de braconner". Je braconne la parole de l'autre ; elle est contenue dans mon écoute, ceinte par mes gestes de monteuse et circonscrite par des coupes opérées dans le silence et la solitude du studio. Ma bouche est au repos tandis que mon oreille parle. La bande magnétique peut se couper de biais ; l'oreille de la personne de radio, elle aussi, se dresse de biais. Elle écoute le monde de biais, par le biais de l'autre, à travers la voix de l'autre. »

Marie Guérin travaille pour la scène (Kontakte 2017, HKW Berlin, réseau de l'Institut français en Allemagne, Radio France, Mémorial de Verdun), pour la radio (France Inter, France Culture, Nova, Deutschlandradio Kultur, RTBF, RTS, France Musique, Radio Campus) et pour des installations sonores (*Les Passagers du son, Radiophonic Spaces*).

Prix Banc d'essai INA-GRM 2013 ; prix Sacem Musique concrète en 2015, Brouillon d'un rêve et bourse Gulliver 2018, prix Phonurgia Nova Archives de la Parole 2018, Sélection Prix international Marulic.

## Anne Kropotkine

Anne Kropotkine est autrice, documentariste sonore et radio, et chercheuse en histoire. Elle vit à Rennes. <https://anne-kropotkine.fr>

Fortement inspiré par l'histoire et les archives, son parcours se construit avec le son : créations sonores dans le collectif Micro-sillons (en lien avec la recherche et le patrimoine), documentaires à la radio (Radio France, RTBF, RTS), installations et parcours sonores (Un été au Havre, Biennale d'Istanbul, maison-musée Jean-Lurçat, etc.), webradio à l'université, collecte d'archives orales, conférences et ateliers de création sonore et radiophonique au collège, à l'université ou lors de formations diverses. Elle participe à plusieurs projets sonores internationaux (Europe, Russie, Turquie, Tunisie). Anne réalise actuellement, avec Marie Guérin, la création franco-arabe *Sur la piste de Sadok B.* qui prendra la forme d'une pièce radiophonique et d'une performance sur scène.

« Je chemine entre l'archive et la création, entre la démarche historique et la démarche artistique et documentaire, entre la recherche et la transmission du savoir, entre l'écrit et l'oral, entre l'écriture académique et l'exploration d'un autre langage, avec pour fil conducteur, le son. Je fais mes premiers pas à la radio pendant ma thèse en histoire russe (EHES) ; je découvre comment raconter l'histoire avec le son.



Je produis, dès lors, plusieurs documentaires pour “La Fabrique de l’histoire” (France Culture). En 2012, je crée avec Séverine Leroy, chercheuse en études théâtrales, le collectif artistique de création sonore Micro-sillons. Nous récoltons des archives et des voix et nous construisons, souvent à plusieurs, des créations sonores imbriquant la démarche du chercheur et celle du créateur sonore. J’expérimente, à travers l’écriture sonore, un rapport différent au savoir, sensible, artistique, sans pour autant renoncer à l’exigence de la démarche scientifique. Je raconte ce processus dans la revue *Entre-Temps* et dans un livre à venir, à partir de l’enquête sonore *Sur la piste de Sadok B.* »

Katia Kameli

La pratique de Katia Kameli (née en 1973 à Clermont-Ferrand), artiste et réalisatrice franco-algérienne, repose sur une démarche de recherche : le fait historique et culturel alimente les formes plurielles de son imaginaire plastique et poétique. Elle se considère comme une « traductrice ». La traduction n’est pas un simple passage entre deux cultures ni un simple acte de transmission, mais fonctionne aussi comme une extension de sens et de formes. L’acte de traduction déconstruit la relation binaire et parfois hiérarchique entre la notion d’original et de copie. Une réécriture des récits apparaît au sein de son travail. Elle met en lumière une histoire, globale, faite de frontières poreuses et d’influences réciproques afin d’ouvrir une voie réflexive et génératrice d’un regard critique sur le monde.

Nabil Djedouani

Nabil Djedouani est un réalisateur, acteur et chercheur. Il est né à Saint-Étienne en 1984. Après des études de cinéma à l’université Louis-Lumière de Lyon, il coréalise un film documentaire avec Hassen Ferhani intitulé *Afric Hotel* (2010). Il travaille ensuite avec le cinéaste Rabah Ameer-Zaïmeche en tant qu’assistant réalisateur et comédien pour les films *Histoire de Judas* (2015) et *Terminal Sud* (2019).

En 2012, il crée le site des Archives numériques du cinéma algérien pour mettre à la disposition de toutes et tous sur sa page Facebook et sa chaîne YouTube des œuvres cinématographiques algériennes oubliées qu’il collecte. Puis il entame un travail de recherche et de diffusion autour des musiques d’expression algérienne via la plate-forme *Rai & Folk*. Il réalise en 2019 un essai documentaire intitulé *Rock Against Police*.

Emmanuel Parent

Emmanuel Parent nourrit une ancienne fascination pour la culture africaine-américaine, basket-ball et musique en tête, au point de se demander parfois s’il n’est pas le fils naturel de Jack et Elwood Blues. Après des études supérieures en harmonica, il a consacré une thèse d’anthropologie sociale aux écrits de Ralph Ellison avant de rejoindre le département de musique de l’université Rennes 2 en 2013.

Ses recherches portent en priorité sur le continuum des musiques africaines-américaines et sa théorisation par les intellectuels et musiciens noirs américains, dans une perspective anthropologique. Il est également directeur de publication de *Volume! La revue des musiques populaires*, ce qui l’a aussi conduit à inscrire ses recherches dans le champ des *Popular music studies* : musicologie des musiques populaires issues du rock, problématiques liées à leur patrimonialisation, avec un terrain dans l’ouest de la France (Montaigu, Nantes, Rennes).

Lewis Watts

Lewis Watts est photographe, archiviste/conservateur et professeur émérite d’art à l’université de Santa Cruz. Ses recherches et son travail artistique portent sur le « paysage culturel », principalement dans les communautés de la diaspora africaine. Il est l’auteur de *Harlem of the West: The San Francisco Fillmore Jazz Era* (Chronicle Books, 2006, Heyday Books, 2020) et *New Orleans Suite: Music and Culture in Transition* (UC Press, 2013).

Ses œuvres ont été exposées et font partie notamment des collections de : Autograph (Londres), San Francisco Museum of Modern Art, Cité de la musique (Paris), Ogden Museum of Southern Art (La Nouvelle-Orléans), Oakland Museum of California, Neuberger Museum of Art (Purchase NY), Amistad Center for Art & Culture (Hartford CT), Light Work (Syracuse NY), Paul Sack Collection (San Francisco). Il a également collaboré avec Emmanuel Parent pour le catalogue de l’exposition *Great Black Music* à la Cité de la musique et a donné des conférences et réalisé des expositions à Nantes et Rennes. Il photographie La Nouvelle-Orléans depuis 1994 et s’intéresse beaucoup à la culture de cette ville et à ses liens avec Cuba, Haïti, la France, l’Afrique et le reste du monde.

John Cornu

Je suis artiste et maître de conférences en arts plastiques à l'université de Rennes 2.

Je m'occupe de la programmation artistique de la Galerie Art & Essai<sup>1</sup>. Je mène depuis 2006 bon nombre d'entretiens avec des artistes contemporains<sup>2</sup>.

J'aime les arts plastiques avant tout pour leur finalité humaine. J'ai eu la chance de pouvoir apprendre et j'essaie aujourd'hui de rendre la pareille au sein de l'université tout en mettant en place une pratique artistique en acte<sup>3</sup>. Mes centres d'intérêt sont variés même si certains traits du modernisme ou certaines structures coercitives sociétales m'intéressent tout particulièrement.

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

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

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

Éléonore Saintagnan

Je suis née à Paris entre les années 1970 et les années 1980. Très exactement, le 31 décembre 1979, à minuit. D'un père architecte très cartésien et d'une mère orthophoniste très portée sur l'ésotérisme et les médecines parallèles, elle-même issue d'une famille de guérisseurs normands et de notaires. Fille unique, bonne élève, je me suis toujours un peu ennuyée dans la vie comme à l'école et j'ai très vite cherché quels pouvaient être mes pouvoirs spéciaux. J'ai longtemps cherché à communiquer avec mon chat Sultan et à déplacer des objets par la simple force de mon esprit. Jusqu'à la mort subite de mon père à cinquante ans, j'ai mené une vie plutôt heureuse et aisée, ponctuée de nombreux voyages. Après des études de théâtre et d'arts plastiques à l'université Paris I, puis de cinéma documentaire à Lussas, j'ai suivi le postdiplôme du Fresnoy à Tourcoing, et SPEAP, le master en arts politiques de Bruno Latour à Sciences-Po Paris. Aujourd'hui, j'ai arrêté les études et je fais des résidences et des expositions. Mes films serpentent entre le documentaire et la fiction. Dès que j'en ai l'occasion, je pratique la céramique. Je vis dans un quartier populaire de Bruxelles avec mon compagnon et mon fils de sept ans, que j'intègre souvent dans mes projets professionnels. J'aime les livres de Richard Brautigan, les récits des éthologues, la musique triste et la peinture naïve.

Émilie Renard

Curatrice et autrice depuis 2000, je vis et travaille à Paris. Mon axe de recherche prend appui sur le pouvoir de l'art à agir au sein des structures de l'imaginaire, pariant sur la puissance de l'expérience de l'art à transformer perceptions personnelles et représentations collectives. J'ai dirigé le centre d'art La Galerie, à Noisy-le-Sec, de 2012 à 2018.

Dans un contexte institutionnel, j'ai cherché à faire du programme du centre d'art un levier pour agir sur les relations esthétiques, sociales et symboliques entre les personnes qui l'animent : artistes, équipes, publics, partenaires. Dans une perspective féministe intersectionnelle, je suis attentive aux structures de pouvoir qui distribuent les rôles et scindent les pratiques, cherchant à relier ce qui est séparé au sein et autour des pratiques de l'art : le travail de l'art et son administration, les états majoritaires et les états minoritaires. Autres faits : de 2002 à 2010, j'ai été corédactrice de la revue *Trouble*. En 2008 et 2009, j'ai mené des recherches protéiformes sur les résurgences du mythe arcadien, avec un colloque/festival à l'ESAD de Saint-Étienne et dans la revue en ligne rosab.net #2 éditée par le CAPC, Bordeaux.

Mathis Collins

Né en 1986 à Paris, Mathis Collins a réalisé ses études d'art entre Cergy, Metz, Montréal et Bruxelles avant de participer à Open School East à Londres. Sculpteur et performeur franco-canadien, il organise des ateliers collectifs et des manifestations publiques autour d'objets ou de pratiques artisanales populaires et grotesques qui tentent de repenser les modes d'exposition des arts populaires. Les sujets et les matériaux explorés dans son œuvre vont de la récolte du chêne-liège à l'ornementation d'une bouteille d'alcool, du guéridon de café à la chaussure de clown, des bas-reliefs polychromes aux poulbots de Paris, de la caricature du Second Empire aux méthodologies d'éducation artistique expérimentales contemporaines. Ses œuvres ont été montrées au Palais de Tokyo, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, à la Fondation Lafayette Anticipations, à la Friche Belle de Mai, à Marseille, à la Rijksakademie à Amsterdam, à 1m3 à Lausanne, et à Longtang à Zurich. Il est représenté par la galerie Crève-cœur à Paris.

## Maud Houssais

Je suis une chercheuse et curatrice indépendante française basée au Maroc, à Rabat, depuis 2011. Mon intérêt principal réside dans la participation des artistes aux champs voisins des arts appliqués, de l'architecture et de l'urbanisme. J'oriente mes recherches plus particulièrement autour de la période des années 1960 au Maroc où les artistes participent activement à l'invention d'un nouveau projet de société qui passe par l'image.

Entre 2017 et 2019, j'ai été curatrice associée à la recherche de l'exposition itinérante *Bauhaus imaginista*, pour laquelle les curateur-riche-s Marion von Osten et Grant Watson se sont intéressé-e-s à la réception extraeuropéenne des théories du Bauhaus. À ce titre, j'ai curaté en 2018 les événements du premier volet intitulé *Learning From* et inaugurés à Rabat au Goethe-Institut et au Cube – independent art room, avec la participation de Kader Attia. En 2016, j'ai cofondé la plate-forme de recherches en arts visuels ARAV (atelier de recherche en arts visuels). De 2012 à 2016, j'ai été chargée de projets à L'appartement 22, espace indépendant pour l'art fondé et dirigé par Abdellah Karroum, m'offrant ainsi la possibilité d'apprendre sur le terrain aux contacts d'artistes et de commissaires d'expositions inspirants !

## Nassim Azarzar

Je suis artiste plasticien et graphiste, né en France à Épinay-sur-Seine, de parents marocains. J'ai étudié à l'école supérieure d'Art et de Design d'Orléans où je me suis intéressé, avec les printemps arabes, à la valeur documentaire des images produites en Syrie dans un contexte médiatique occidental. En 2013, après l'obtention d'un DNSEP, je décide de rentrer ou plutôt d'aller au Maroc avec l'ambition de me rapprocher et d'explorer un peu plus mes origines. En 2014, je cofonde l'atelier Superplus avec Guillaume de Ubéda, qui sera un prétexte pour garder une pratique expérimentale du graphisme. En 2016, je rencontre Hicham Bouzid et Amina Mourid lors d'une résidence à Tanger avec qui je lance Think Tangier, plate-forme dédiée à l'exploration des problématiques urbaines de la ville à travers des projets opérants au croisement de différentes disciplines : arts visuels, design, recherche participatives, etc.

Peu de temps après, je cofonde avec l'artiste Yto Barrada l'Atelier Kissaria, un lieu partagé et dédié aux techniques d'impression artisanales. Depuis 2018, je développe *Bonne Route*, un projet collaboratif et protéiforme autour des ornements de camions de transports de marchandises marocains. C'est en réfléchissant aux esthétiques de la culture populaire que j'articule un vocabulaire contemporain local. Je suis membre de Qanat, collectif de recherche dédié aux poétiques et politiques de l'eau à Marrakech.

## Jocelyn Cottencin

Après une double formation en arts et architecture, Jocelyn Cottencin est diplômé de l'ENSAD, à Paris. Depuis la fin des années 1990 il travaille sur les questions de forme, d'image, de signe et d'espace à travers des thèmes récurrents tels que la notion de groupe et de communauté. Il utilise pour ses projets l'installation, le film, le graphisme, la typographie, la performance, le livre. Il fonde en 2001 le studio Lieux Communs, une plate-forme de travail sur la typographie, l'édition et le graphisme. Artiste et graphiste, il traite particulièrement des codes et des langages, des questions d'émission et de réception des images et de la notion de récits.

Proche du champ chorégraphique, il collabore avec de nombreux chorégraphes tel-le-s qu'Olivia Grandville, Loïc Touzé, Latifa Laabissi, Alain Michard, I-Fang Lin et particulièrement avec Emmanuelle Huynh ces dernières années.

Ses derniers projets sont une pièce performative pour 12 performers, *Monumental*, une installation *Chronique d'un automne, les formes du travail 1%* pour l'IUT C de Roubaix et un film *Faire feu*.

Jocelyn Cottencin présente régulièrement son travail en France et à l'étranger. Ces dernières années, ses projets ont été montrés au Centre Pompidou – Paris et Malaga, Palais de Tokyo – Paris, Mana Chicago, Mana Jersey City, Kanal Centre Pompidou – Bruxelles, Uarts – Philadelphie.

Il intervient dans différentes écoles en France et à l'étranger. Il est artiste associé au master EXERCE au centre chorégraphique de Montpellier.



# Colophon

## Directrice de la publication

Sophie Kaplan

## Éditeur-ric-e-s

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

## Suivi éditorial

Émilie Renard

## Relectures

Pascale Braud

## Graphisme

Jocelyn Cottencin, Studio Lieux Communs, Rennes assisté d'Élie Quintard

## Suivi de fabrication

Marion Sarrazin

## Diffusion pour la France, la Belgique et la Suisse

paon-diffusion.com

## Note au sujet de la forme

L'identité visuelle du cycle *Lili, la rozell et le marimba* a été réalisée par Jocelyn Cottencin à partir d'une sélection de typographies originales, sorte de vernaculaire de son atelier, en fonctionnant par association d'idées et de formes. Dans le titre de référence, il a défini une typographie spécifique pour chacun des mots. Il utilise ensuite ces typographies une à une pour les titres de chaque numéro.

Dans le même esprit, le projet graphique de la revue dans son ensemble est lié à l'interrogation des formes, des outils graphiques et visuels habituels à la fois aux auteur-ric-e-s et à l'imprimerie de la ville de Rennes.

Le format déplié de la revue correspond au format maximum possible sur les presses de l'imprimerie. Dans une volonté de respecter les formes originales, il a ainsi employé pour chaque contribution les typographies que les auteur-ric-e-s utilisent pour écrire. La typographie des autres textes est composée en *Miedinger versus Licko*, typographie de labour créée pour La Criée.

L'ensemble de la grille graphique vise à retranscrire la dynamique des échanges et le rythme de l'oralité. Le traitement des visuels et des documents restitué au plus près le document original.

## Typographies

*BPZH* (2009), *BBB Rouge*, *BBB Bleu*, *BBB vert* (2012),

*Wabecq* (2009) et *Miedinger versus licko* (2008):

Jocelyn Cottencin, Studio Lieux Communs, Rennes

*Avant Garde* (1970): Herb Lubalin

*Arial* (1982): Robin Nicholas et Patricia Saunders

*Calibri* (2004): Lucas de Groot

*Clarendon* (1845): Robert Besley

*Didot* (1784-1811): Firmin Didot

*Founders Grotesk* (2010): Kris Sowersby

*Geneva* (1982): Susan Kare

*Helvetica* (1957): Max Miedinger et Eduard Hoffmann

*Linux Biolinum* (2011): Philipp H. Poll

*Merryweather* (2019): Eben Sorkin

*Neue Haas Grotesk* (1957): Max Miedinger

*Plain* (2013): François Rappo

*Palatino* (1948): Hermann Zapf

*Times* (1931): Stanley Morison

*Tarif* (2019): Andrea Tartarelli

*Theinhardt* (2018): François Rappo

## Reproductions d'images

Tous droits réservés les auteur-ric-e-s, les ayants droit pour toutes les images reproduites.

Les éditeur-ric-e-s 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 certains d'entre eux ou elles.

## Remerciements

Les contributeur-ric-e-s : Lotte Arndt, Nassim Azarzar, Jean-Roch Bouiller, Baptiste Brun, Mathis Collins, John Cornu, Jocelyn Cottencin, Nabil Djedouani, Marie Guérin, Maud Houssais, Katia Kameli, Sophie Kaplan, Anne Kropotkine, Emmanuel Parent, Émilie Renard, Éléonore Saintagnan, Lewis Watts, Adolf Wölfli.

Jean-Michel Chesné pour le texte de Baptiste Brun.

Pour les reproductions des œuvres d'Adolf Wölfli : Fondation Wölfli, Bern ; Collection de l'Art Brut, Lausanne ; LAM, Villeneuve-d'Ascq.

Skander Besbes, Lotfi Bouchnak, Mona Guichard, Lautarchiv, Erik Marchand, Pascal Moreul, Ifig Troadec (Dastum), Hassine et Jasser Haj Youssef pour le texte de Marie Guérin et Anne Kropotkine.

Beyoncé et Parkwood Entertainment, New York, pour les images de Beyoncé.

Paul Collins, Pascaline Morincome pour le texte de Mathis Collins et d'Émilie Renard.

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

Vincent Fievez et David Guehenneuc du service imprimerie de Rennes Métropole.

## Impression

Service imprimerie de Rennes Métropole

Tirage de 400 exemplaires

## Traductions anglaises

John Tittensor pour l'éditorial, le texte d'Emmanuel Parent, les entretiens d'Émilie Renard et Mathis Collins, et de Katia Kameli et Nabil Djedouani.

## Version numérique

Disponible en français et en anglais sur [www.la-criee.org](http://www.la-criee.org)

© 2020 tous droits réservés La Criée centre d'art contemporain, les auteur-ric-e-s, les artistes

© adagp, Paris, 2020, pour les artistes membres

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

La Criée est labellisée centre d'art contemporain d'intérêt national.

La Criée centre d'art contemporain  
Place Honoré Commeurec - 35000 Rennes

Achevé d'imprimer en août 2020.

Publié par  
La Criée centre d'art contemporain, Rennes

LA CRIÉE  
CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
RENNES - F



En couverture : Sophia Rodriguez, *Visite de travers*, performance dans l'exposition d'Éléonore Saintagnan *L'œuf pondu deux fois* La Criée centre d'art contemporain, Rennes, février 2020. Photo : Benoît Mauras

2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> de couverture : Éléonore Saintagnan, *Un film abécédaire*, 2010 Vidéo, 21 mn. Sur une proposition du Parc naturel régional du Ballon des Vosges, en coproduction avec Red Shoes

Le cycle *Lili, la rozell et le marimba* interroge les relations entre l'art contemporain et les pratiques et savoirs vernaculaires. Il se déploie à Rennes, à La Criée centre d'art contemporain, de septembre 2019 à août 2022, à travers des expositions, des événements et des résidences, ainsi que dans les pages d'une revue dont voici le deuxième numéro.

Les cultures vernaculaires s'expriment au sein de communautés, suivant leurs usages, à la différence des formes véhiculaires qui se diffusent uniformément, hors-sol. Le versant vernaculaire de l'art définirait des pratiques pour lesquelles le contexte serait déterminant. Alors que l'échelle planétaire est devenue trop étroite, alors qu'une pensée universaliste a montré les limites de sa prétendue neutralité, de multiples contre-cultures localisées émergent aujourd'hui, manifestant par là la volonté de ceux et celles qui les animent de s'ajuster à des unités précises, de s'inscrire dans des lieux excentrés, de parler les langues d'un territoire. Ces formes d'un renouveau vernaculaire se manifestent comme un vecteur d'ancrage, d'intégration, de ralentissement. Alors que se creusent des écarts entre des expressions situées et une culture hégémonique en libre circulation, des liens souterrains connectent ces localités à d'autres, partout dans le monde. Ces tensions entre vernaculaire et véhiculaire structurent nos imaginaires collectifs, que nous soyons convaincu-e-s de l'autonomie de l'art ou bien de sa capacité à inventer des formes alternatives.

Ce numéro se déplie en trois ensembles de textes et d'images, aux nombreuses intersections : un premier ensemble est composé autour de la musique et du chant, leurs ancrages historiques, leurs trajets et hybridations, avec les contributions de Baptiste Brun sur Adolf Wölfli, Marie Guérin et Anne Kropotkine autour de Sadok B., Katia Kameli et Nabil Djedouani sur le raï, Emmanuel Parent avec Lewis Watts sur Beyoncé ; un deuxième est ancré dans le paysage artistique et culturel du Maghreb avec les contributions de Maud Houssais et Nassim Azarzar, Guérin et Kropotkine, Kameli et Djedouani ; un autre encore mêle des conversations en écho au programme d'expositions de La Criée, avec John Cornu et Éléonore Saintagnan, Émilie Renard et Mathis Collins.

Affirmant la nécessaire et fertile multiplicité des positions qui l'anime, la parole est centrale dans ce numéro et se conjugue au pluriel : les voix qui la portent, ses voies de diffusion, les idées qui y cheminent.

15 euros  
ISBN 978-2-906890-34-3

LA CRIÉE  
CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
RENNES - F

