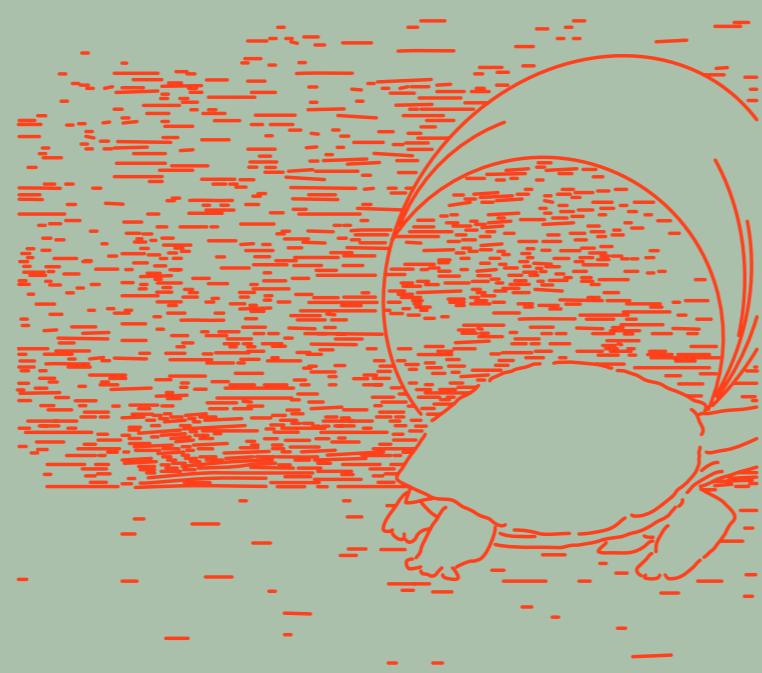
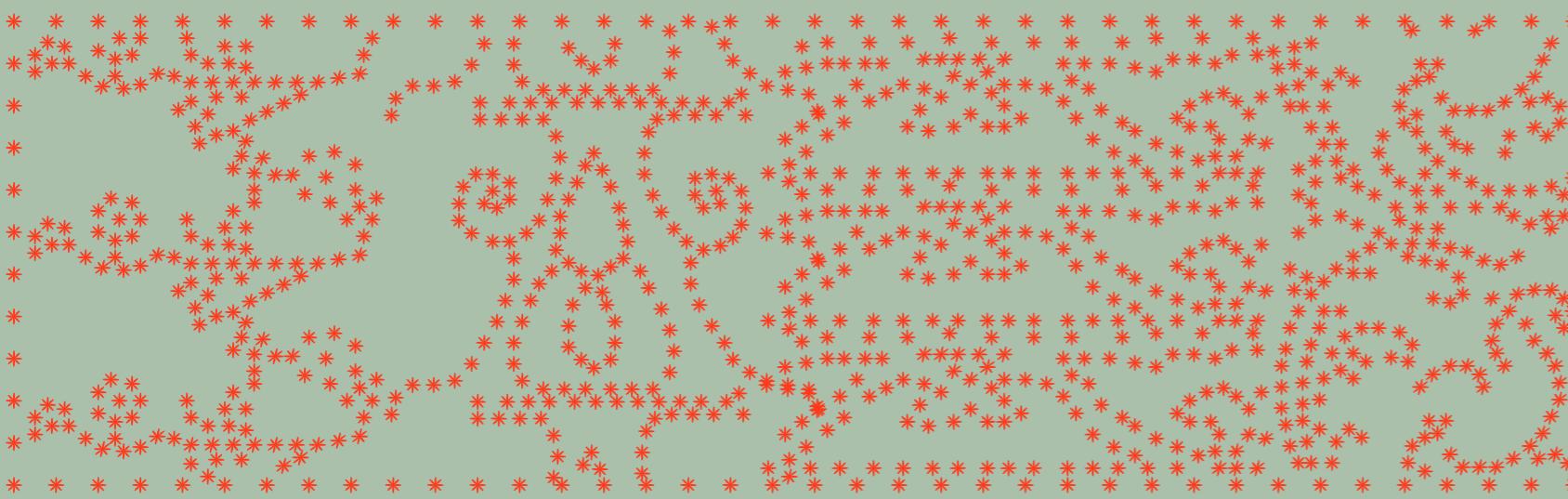


FESTINA LENTE (HÂTE-TOI LENTEMENT)

La Criée
centre d'art contemporain

revue N°3

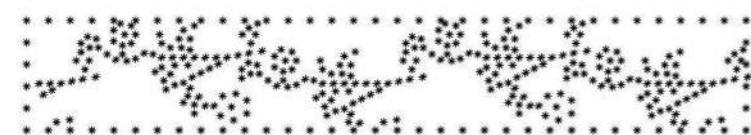




FESTINA LENTE
(HÂTE-TOI
LENTEMENT)

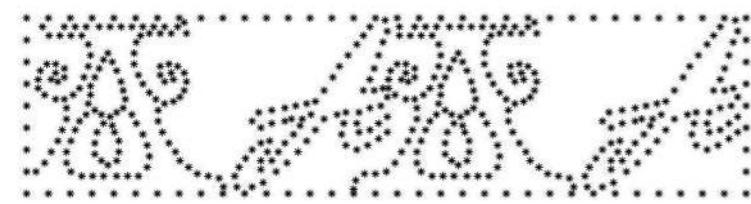
La Criée
centre d'art contemporain

revue N°3



ÉDITORIAL
OCCUPONS LE PASSÉ

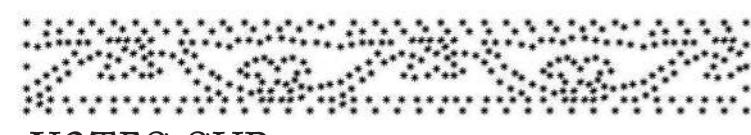
7



A.

LUCIE RICO

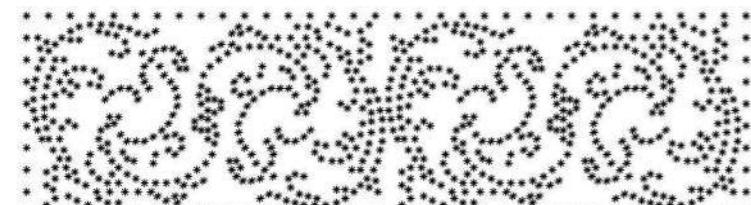
10



NOTES SUR
*LE CIMETIÈRE CHRÉTIEN
D'ORAN*

ARSLANE SMIRNOV

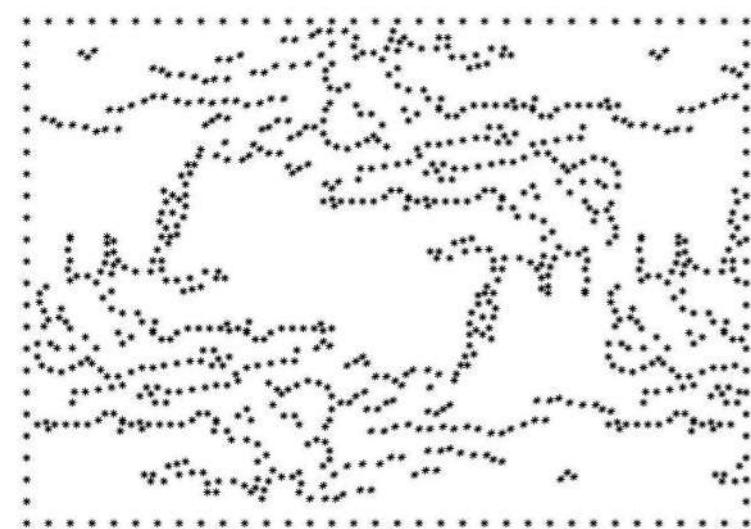
15



MYTHO-
HISTOIRE

ANDRÉANNE BÉGUIN

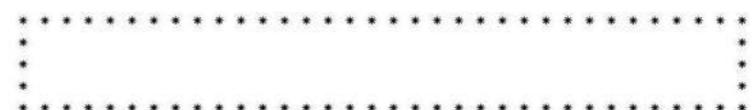
30



HIVERNAGE

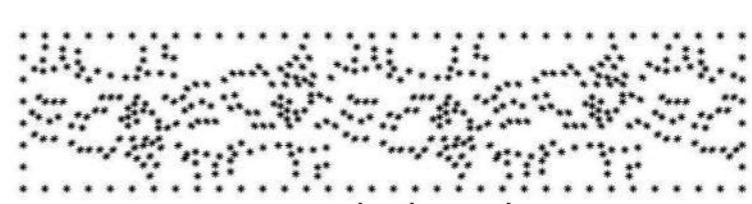
LOUISE BENTKOWSKI

38



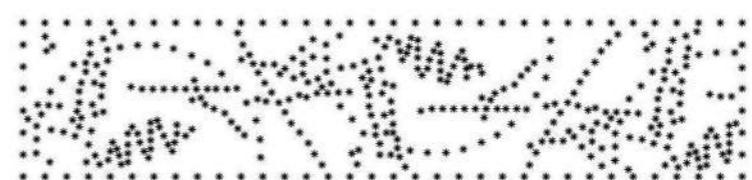
LES PROJETS
À RETARDEMENT
RYOKO SEKIGUCHI

45



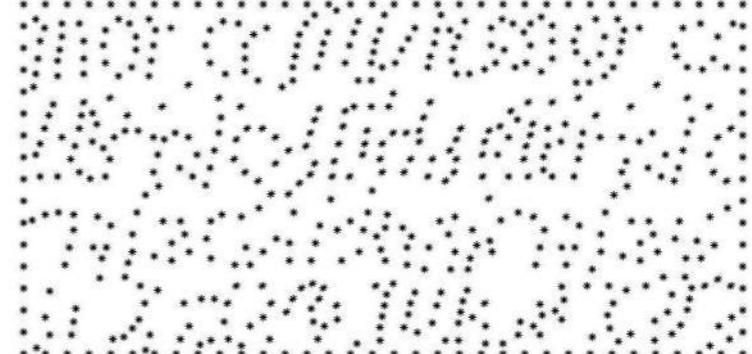
DES TOILES D'HÉRÉDITÉ
ET D'ENVIRONNEMENT.
LE CHAMP ET LA RIVIÈRE
OLIVIER GAUDIN
et LOLITA VOISIN

53



SOMMIER DE LA CHALOUZAIS
CHAPITRE 3:
PUSZCZA BIAŁOWIEZA
LÉA MULLER

60



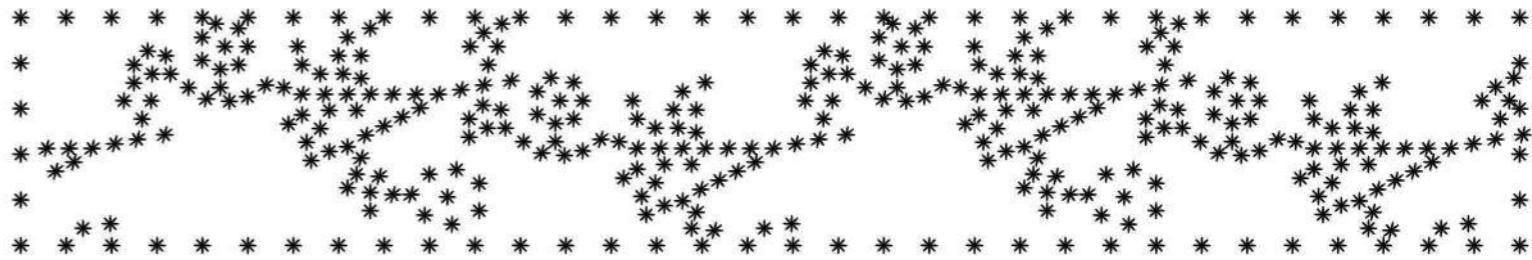
LE THÉÂTRE DES OPÉRATIONS.
RAPPORT D'INFILTRATION
ET D'ÉCOUTE
D'UNE CONVERSATION ENTRE
YASMINA REGGAD
ET NADINE ATALLAH.
15 DÉCEMBRE 2023.

AMMAR

92

BIOGRAPHIES

105



ÉDITORIAL *OCCUPONS LE PASSÉ*

1. Le *cut-up* (lit. le découpé) est une technique (ou un genre) littéraire, inventée par l'auteur et artiste Brion Gysin, et expérimentée par l'écrivain américain William S. Burroughs, où un texte original se trouve découpé en fragments aléatoires qui sont réarrangés pour produire un texte nouveau. (source : Wikipédia, consulté le 25 avril 2025)

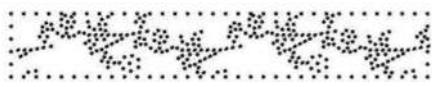
Le présent numéro de la revue *Festina Lente (Hâte-toi lentement)* s'articule autour de nos liens au passé. Ces liens se tissent le plus souvent dans un double mouvement, en apparence paradoxal, d'enracinements et d'échappées. Il s'agit donc de se demander non seulement comment se nourrir du passé, mais aussi comment lui résister.

Se nourrir du passé, c'est-à-dire comment comprendre ses erreurs pour ne pas les reproduire ou, à l'inverse, comment s'inspirer de ses réussites et de ses justesses ? Quels liens de transmission établir avec nos ancêtres ?

Lui résister, c'est-à-dire comment faire face aux relents du colonialisme, aux fantômes intimes et/ou collectifs qui nous poursuivent, aux injonctions réactionnaires du « c'était mieux avant », etc. ?

Ces questions, nous les avons adressées à des artistes, écrivaines, penseurs et chercheuses. Leurs réponses, tour à tour analytiques ou poétiques, rétrospectives ou prospectives, fictionnelles ou témoignant d'expériences directement vécues, en se mêlant, rendent palpables la multitude, la profondeur et la complexité des liens qui nous unissent au passé. Elles s'accordent également pour souligner la persistance, voire l'efficience du passé dans l'écriture du présent et du futur.

Aussi, en ouverture de ce numéro, il nous a paru intéressant et réjouissant de réunir ces différentes voix à la façon d'un *cut-up*¹ à l'échelle de la revue. Nous réaffirmons ainsi, toujours et encore, notre volonté de composer une polyphonie où chaque voix trouve à s'accorder avec celles autour.



Le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé. Nous travaillons tous dans des toiles tissées bien avant notre naissance, des toiles d'héritéité et d'environnement, de désir et de conséquence, d'histoire et d'éternité².

j'ai entendu que les ancêtres des mousses sont des algues marines
les mousses que j'ai vues partout dans la forêt ces jours de décembre, sur le sol entre les pierres autour des troncs et des branches
eh bien ces mousses, avant d'avoir été sur terre, elles étaient dans la mer
elles sont un bout d'océan parti à la découverte d'un monde moins mouillé
quand tu captes ça,
ça change tout

À chaque page, à chaque lecture³, le passé lointain cesse d'être distant pour apparaître devant nous. C'est le rassemblement d'un million d'années qui, chaque fois que l'on aperçoit les chiffres que sont les dates, se métamorphose au présent, en nous procurant une sensation à la fois vertigineuse et réjouissante.....

Il nous revient [...] d'hériter [du passé], c'est-à-dire d'écrire et de réécrire sans cesse cette longue durée depuis nos propres expériences. Anticiper et infléchir les trajectoires temporelles n'est pas seulement possible, c'est un besoin vital. Passer d'une génération à l'autre n'a rien d'automatique : la compréhension et la transmission de ce qui oriente nos vies ne sont ni cumulatives ni linéaires. Les redécouvertes, les sauts de générations, le retour soudain de signaux que l'on pensait enfouis ou évanouis pour toujours, attestent des logiques mouvantes et incertaines des toiles tendues par le passé. [...]

La présence du passé fluctue au gré des besoins du présent.

Notre meilleure mémoire – *l'antique forêt de Białowieża* – est un fragment fragmenté. L'île n'est ni vierge, ni immaculée, ni déserte. Mais, dans son imperfection, elle se trouve ainsi autrement plus subtile et terrifiante à la fois. Elle semble porter en elle les complexités et les profondeurs paradoxales du monde. Le premier et le dernier visage de l'Europe se côtoient et forment, en une fresque grandeur nature, un concentré historique et sociologique de son continent.

Tous les résultats semblaient dater d'hier.

Tous les résultats disaient que le A. était le présent. Ils disaient : il n'y a pas eu de monde sans lui. Le mot A. contenait le monde, le monde contenait le A. Un monde débarrassé des autres. On ne pouvait pas revenir en arrière.

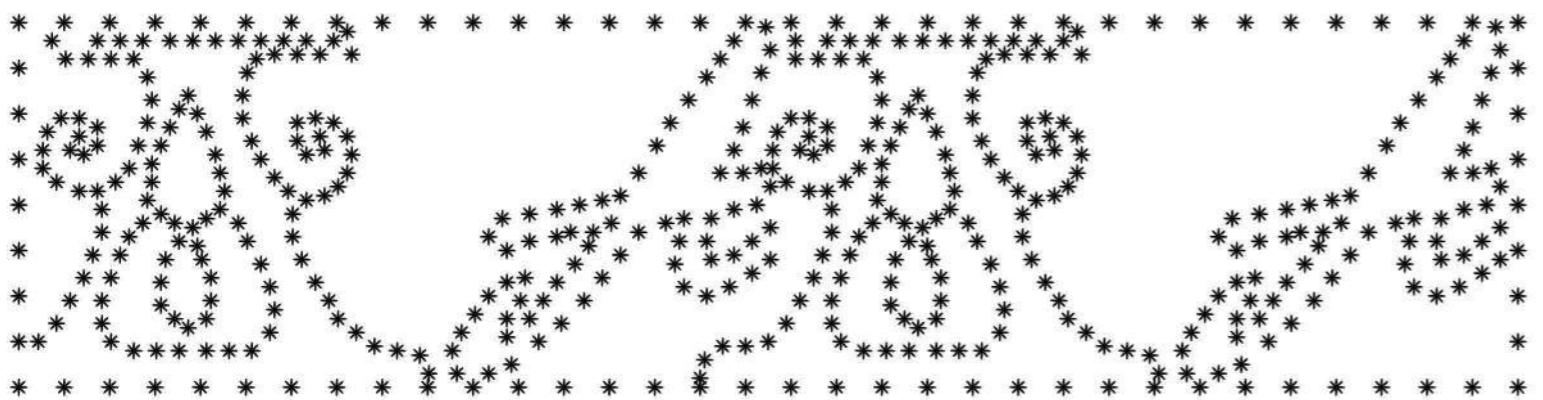
Que fait-on des histoires dont on ne veut plus ?

Je crois qu'on est à la lisière de ce temps en clair-obscur, d'un passé qui tarde à partir et de ce moment d'après qui n'arrive jamais. C'est que les tonnes de pierre, ça ne disparaît pas comme ça, surtout si l'on ne fait aucun effort pour les expulser, les jeter à la mer.

[...] à l'heure où de nombreuses démocraties basculent vers des horizons sombres et inquiétants, saturés par la glorification patrimoniale et bouchés par le populisme rétrograde, de quelles armes disposent les artistes pour habiter le passé dans le présent et non l'inverse, et comment choisissent-ils de les manier?

Mon but avec ce travail, ce n'est pas juste de parler de la solidarité internationale à partir du cas de l'Algérie, mais bien de l'incarner, d'affirmer un héritage partagé et d'essayer de le mettre en action aujourd'hui. Mon dramaturge, c'est Frantz Fanon.

La romancière coréenne Han Kang, dans son discours de réception du prix Nobel de littérature 2024, dit avoir longtemps envisagé l'idée que le présent peut tendre la main au passé, et que les vivants peuvent sauver les morts. Elle en est arrivée à cette conclusion que c'est en réalité plutôt le passé qui tend la main au présent, et que ce sont les morts qui peuvent sauver les vivants.



A.

LUCIE RICO

Hier est dans le passé. Un passé pas très passé. Hier c'est déjà dans mon cerveau une case agglomérée. Déjà une case agglomérée à ma première dent et mon cours d'histoire sur la Révolution française, à l'achat des pizzas périmées qui se trouvent dans mon frigo acheté en 2020 et qui a connu deux maisons et des milliards d'événements que je ne peux pas citer parce que

pff
le passé est passé et la flemme, si on commence on ne s'arrête plus.

Quand ça commence ça ne s'arrête plus.

J'ai remarqué que les personnages de fiction se souviennent en flash-backs, lors de séquences émouvantes et légèrement décolorées au décor exact. Dans leurs flash-backs, tout est en place, même les cadres sur les murs, et leurs habits sont bien mis. Leurs habits sont à l'endroit. Ils ont un passé parfait. Ils ont un passé juste. Je ne me souviens pas comme ça. Mes cases n'ont pas de contexte. Elles ont un algorithme de surgissement imprévu. Le passé ne me sert pas à me repérer.

Mais je me souviens. Hier, dans mon passé, je me suis levée. Je m'en souviens.

C'était un jour où il faisait beau. C'est une certitude. Il faisait beau et j'avais mal dormi. Je classe souvent les jours selon leur météo. J'ai ouvert mon téléphone pour voir où était le monde, puis sur mon téléphone j'ai ouvert un journal sur écran, j'ai bâillé, et derrière l'écran il y avait un mot que je n'avais jamais vu. Alors je me suis rapprochée de l'écran.

J'ai lu l'écran.

«Le A.»

Je me suis dit tiens, tiens, je ne connais pas le mot A. Tiens, tiens, un nouveau mot. Je me suis méfiée, un peu mais je me souviens j'ai surtout vraiment pensé tiens, tiens.

Le mot A. avait été employé pendant la nuit par un homme important et maintenant il était sur mon écran. C'était normal. Sauf que vraiment, ce mot, il ne voulait rien dire pour moi. Et sur l'écran, le mot ne semblait pas nouveau. Après tout, il faisait la Une du journal. Un nouveau mot ne peut pas faire la Une du journal. Avant, il doit naître, circuler dans des bouches, sur des ordinateurs, faire sa vie de mot et puis après, peut-être, il peut figurer en Une.

Je me suis dit: j'ai raté ce mot jusque-là. J'ai pensé que le problème venait de moi. Que je l'avais oublié, ou pire, jamais connu. Que c'était de ma faute. Que je ne connaissais rien à la langue. Que ma langue n'était pas d'actualité. Que c'était à cause de mon accent qui déformait les mots. Que j'étais vieille. Que j'aurais dû avoir des enfants. J'ai eu honte. Je me suis dit: tu devrais sortir plus souvent. Alors j'ai demandé à Google de m'en dire plus, parce que Google est mon cerveau à moi et celui du monde à la fois. Quand je ne suis plus sûre de moi, que j'ai des problèmes de confiance en moi je demande à Google. Et Google me répond avec des certitudes et des explications, sans me juger.

J'ai inscrit seulement ce mot:

A.

J'étais sûre qu'il me comprendrait. Et Google m'a répondu: 300 000 résultats.

C'était gentil. Il m'a répondu 300 000 fois le même mot, dans différents contextes. C'était gentil.

Mes amis ne me donnent jamais 300 000 réponses, même quand j'ai des questions existentielles.

J'ai cliqué sur le premier lien. Je voulais faire les choses dans l'ordre. Je me suis dit ça: le premier lien doit être le plus important, c'est logique. Je dis toujours les choses les plus importantes sur moi en premier. Après avoir dit bonjour, je dis ce qui m'importe.

LUCIE RICO

Le titre du premier lien, c'était:

A.

J'ai cliqué. Mais le A. n'était pas défini.
Il était juste A.

Au bout d'un paragraphe il y avait un autre lien:

Le A,

J'ai cliqué encore. Je me suis enfoncée dans Internet comme ça. Je m'y suis enlisée. Ça faisait comme des sables mouvants de lettres. Et je lisais les débuts de paragraphe puis je cliquais. Je m'enfonçais. J'ai gratté la surface de Google, j'ai cherché une définition, il n'y avait que de l'actualité qui remontait toujours.

, A,
A:?

A!

Les visages que je connaissais, ceux des journalistes, des politiciens, des experts, semblaient modelés par ce mot. Un pli nouveau sur leur front, un éclat particulier dans leurs yeux. Comme si le A. n'était pas seulement un mot, mais un prisme à travers lequel ils voyaient le monde. Il s'infiltrait dans les titres des journaux, dans les discussions sur les réseaux sociaux, dans les slogans publicitaires.

Tous les résultats semblaient dater d'hier.

Tous les résultats disaient que le A. était le présent. Ils disaient: il n'y a pas eu de monde sans lui. Le mot A. contenait le monde, le monde contenait le A. Un monde débarrassé des autres. On ne pouvait pas revenir en arrière.

C'était le programme du mot. C'était un mot qui disait contenir les autres mais qui les effaçait. C'était un mot du présent et du futur. Il était à la fois à droite à gauche devant derrière, alors que le futur normalement c'est juste devant. Un mot nouveau sans passé.

En soi, c'était un peu terrifiant. Mais comme Google le disait par toutes ses bouches,

et que c'était trop gros pour moi, 300 000 résultats
j'ai dit:
ok.

J'ai fermé mon téléphone.

J'ai regardé chez moi.

J'ai ouvert mon frigo.

J'ai pensé au A. en essayant de me tenir loin de lui pour le moment.

De ne pas le faire entrer dans mon algorithme personnel

Pour ça j'ai essayé d'avoir d'autres souvenirs. ma première dent et mon cours d'histoire sur la Révolution française, mes règles du mois dernier, le générique de *Denver le dernier dinosaure* et cette phrase qui m'a toujours intriguée « c'est mon ami et bien plus encore » Et

Au même âge un lieu où je tournais dans les bras d'un adulte
il y avait du vent, c'était dans les Corbières,
Un lieu qui n'existe plus
Je me suis souvenue d'un garçon dont je ne parle pas la langue et d'une manifestation dont je ne parle pas la langue



J'ai reconstitué ça et je suis allée au café pour souffler un peu. Des amis étaient là. Mes amis sont toujours au café le mercredi midi parce qu'ils travaillent à côté. Ils ont besoin de déjeuner et alors ils vont à ce café. Ils étaient sept et ils parlaient et ils mangeaient. Avec mes amis, souvent, nous parlons. Et souvent nous avons des discussions qui se ressemblent un peu parce que ça nous rassure, ce sont les discussions qui ronronnent et dont je me souviens rarement mais je les aime, sur le moment. Nous nous sommes dit bonjour et j'ai eu envie de parler de *Denver le dernier dinosaure*. Mais avant que j'aie pu dire un mot, l'un d'eux a parlé du A. C'est comme si j'avais lancé une recherche Google. Naturellement. Sa bouche a juste dit le mot. La conversation s'est comme affichée. La conversation ressemblait aux liens que j'avais consultés. Comme si le A. avait toujours été là. Il en a parlé comme si le mot lui appartenait. C'était le mot star, c'était normal. Mais quand il a prononcé le mot, j'ai eu peur. Encore plus peur que devant Google. Je me suis demandé, et ça n'avait rien à voir : est-ce que je suis plus proche de Google ou de mes amis ? Je ne sais pas pourquoi, quelque chose se résorbait sous mes pieds. J'ai observé les visages de mes amis autour de la table. Ils ont tous hoché la tête. Certains ont souri. Certains avaient vieilli mais pas tous. Ils en ont parlé, avec sérieux, avec engagement, avec passion et avec une pizza dans la bouche. Comme si nous en avions toujours parlé. Comme si ce mot n'avait pas surgi de nulle part la veille. Comme s'il n'effaçait rien. Et puis quelqu'un d'autre l'a repris, encore et encore et à la fin du café c'était un mot à nous qui nous constituait. Je savais que maintenant cette discussion serait bientôt un souvenir. J'ai tenté de demander. Je leur ai demandé :

- Vous vous souvenez de *Denver* ?

Mais ils ne savaient plus de quoi je parlais. Ils n'avaient pas vu ce dessin animé enfants.

Je suis rentrée chez moi. J'avais acheté de nouvelles pizzas congelées. J'ai ouvert le frigo. J'ai jeté les anciennes. Positionné les nouvelles tout en haut, à hauteur de regard pour ne pas les oublier. Mais je n'avais pas faim. J'ai mangé. J'ai fermé le frigo. J'ai ouvert mon téléphone. J'ai remonté l'historique. J'ai cherché mon cache. J'ai essayé de trouver le premier instant où j'avais vu le mot A. Sa première occurrence. Elle était introuvable. C'était déjà dans le passé. Google n'affichait plus que le présent.

J'ai cherché des textes où il n'apparaissait pas, des traces d'un monde avant lui. J'ai cherché :

Générique *Denver*

Manifestation langue étrangère

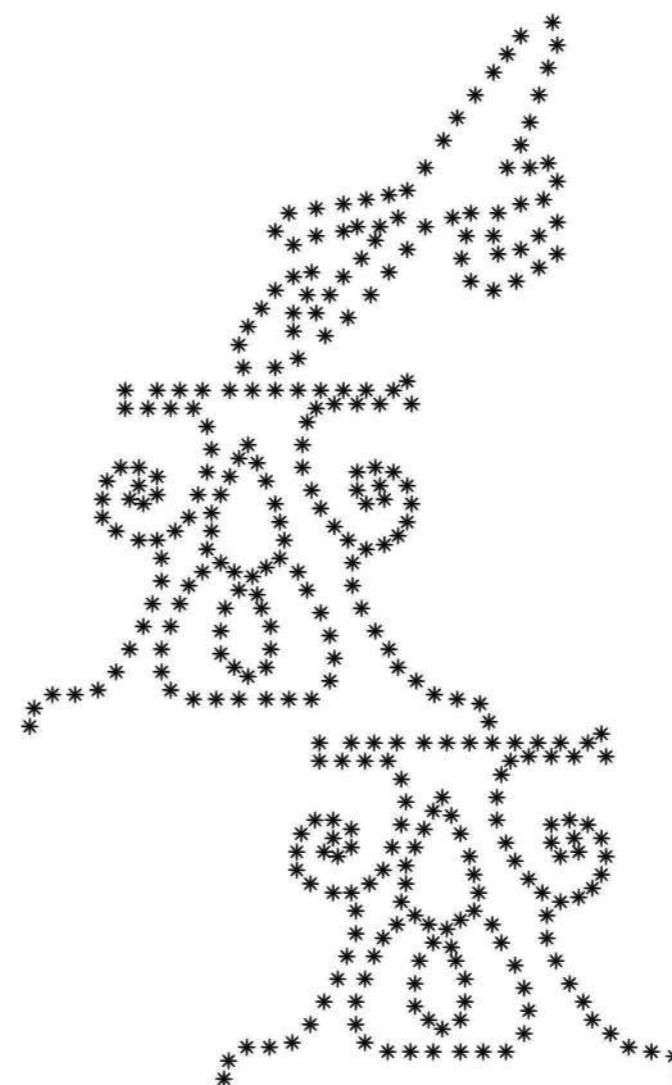
Mon nom.

Dans tous les résultats le A. figurait. Il était là partout, parfois au centre ou parfois en décalé.

C'est comme s'il avait découvert la téléportation. Je me suis dit : ce n'est pas possible, Google a de la mémoire. Il a la mémoire du monde. Il doit me rendre le monde. Le monde n'est pas si plat. Mais chaque lien publié recouvrait l'ancien. C'était comme des sables encore plus mouvants que le matin. Je m'enfonçais.

Le mot emportait ma pensée.

Google m'ensevelissait, me faisait prendre des chemins à sens unique.



Je ne pouvais plus me retourner. Comme si j'avais un torticolis.

Comme si le A. avait mangé le passé.

D'habitude j'ai le passé de mon côté.

Je peux toujours dire : ça a toujours été comme ça. Il faudrait changer les choses.

C'est ça avoir le passé de son côté.

Le futur peut se trouver devant ou derrière nous, à gauche ou à droite, en haut ou en bas.

Le passé est derrière, on le dit.

J'ai demandé à Google : où est le passé ?

Il m'a dit :

300 000 résultats.

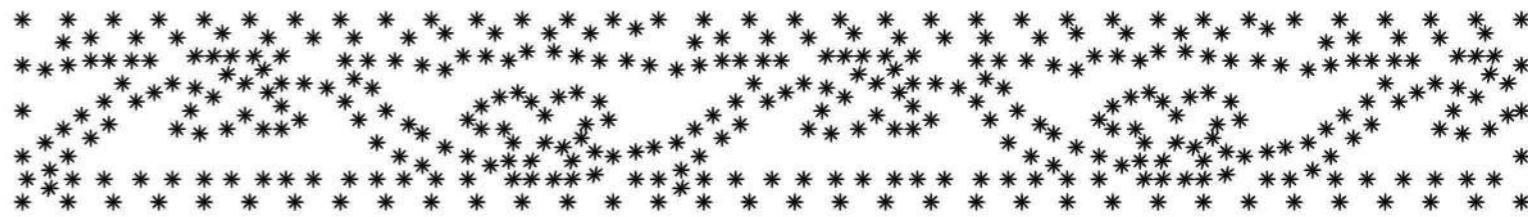
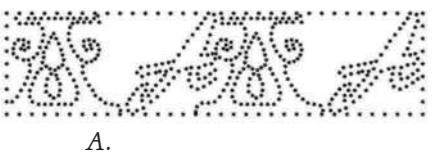
Au point où j'en étais, j'ai espéré voir des fantômes. J'espérais que les fantômes reviendraient me hanter. J'espérais leur parler.

Le A. me tordait la pensée. Comme les spasmes des règles.

C'était épuisant. J'ai tapé :

AAAAAAAAAAAA
AAAAAA

Et il y avait 600 000 résultats. Tous dataient de la même minute de ma recherche. C'était comme si chaque jour je déplaçais les meubles. Que je changeais les rideaux. Je changeais le papier peint. J'achetais de nouveaux draps. Je partais me balader dans tous les parcs pour enfants, au bord de la mer. Puis que je déplaçais les meubles. Que je changeais les rideaux. Je changeais le papier peint. J'achetais de nouveaux draps.



NOTES SUR LE CIMETIÈRE CHRÉTIEN D'ORAN

ARSLANE SMIRNOV

Je ne sais pas comment ça s'est passé ensuite. Je me suis accrochée à un souvenir de *Denver*. C'était idiot, mais je n'avais que ça. C'était hier, j'ai mal dormi. Il faisait beau. Je me suis dit : je ne vais pas le laisser entrer dans mon propre algorithme. Ça a marché un temps. Quand je me suis endormie, je pensais encore au générique de *Denver*. Je le chantais dans ma tête. Ça a marché jusqu'au sommeil.

Et puis j'ai rêvé de A. À partir de là c'était foutu.

D'habitude je rêve d'images. De scènes. De meurtres. Je revisite des petits souvenirs. Je pense à mes amis qui sont morts. À quelque chose que je n'ai pas digéré. Je pense du mal des gens dans mes rêves.

Là j'ai juste vu le A., le mot. Je l'ai vu dans différentes typographies, mal conjugué avec des fautes d'orthographe et plein d'accents mais c'était toujours lui.

Et quand je me suis réveillée, je m'étais actualisée.

J'ai pensé : j'ai remarqué que les personnages de fiction se souviennent en flash-backs, lors de séquences émouvantes et légèrement décolorées au décor exact. Dans leurs flash-backs, tout est en place, même les cadres sur les murs, et leurs habits sont bien mis. Leurs habits sont à l'endroit. Ils ont un passé parfait. Ils ont un passé juste.

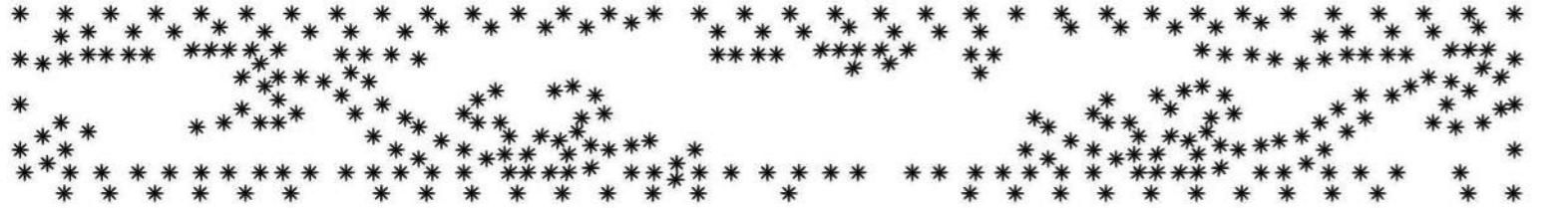
J'ai pensé : Ah.

En Algérie, il y a une civilisation qui tombe en ruine. Dans les parties historiques d'Oran, les pierres se disloquent ; dans les remparts près de la côte, elles se fissurent ; elles se désagrègent dans le grand parc de la partie espagnole de la ville, le jardin Hasni Chakroun ; sur la promenade de Létang qui longe le fort Rozalcasar, le métal des grilles rouille et la nature pousse là où elle peut, c'est-à-dire partout. Longtemps restée loin de moi, cette hantise du passé, j'y suis retourné pour errer à travers ses rues, à la recherche d'une apparition éclairante.

Ici, tout est très vivant. L'atmosphère est intense, mais avec ce petit quelque chose de plombé au fond des voix, de ces billes de plomb que l'on retrouve par terre dans les foires ; d'un coup, tout peut s'allumer et prendre feu ou demeurer dans un calme latent, se laissant aller aux forces du temps et de la nature. C'est ainsi, dans la contemplation de la disgrâce du décorum France, que les Oranais vivent, au titre d'instruments d'une beauté dont ils demeurent la proie. Ils habitent dans des immeubles qui tombent petit bout par petit bout et lorsqu'ils sortent de chez eux, ils traversent des espaces publics qui se font ronger par la poussière, ingrédient fondamental de ce pays, avec la lumière et la chaleur.

C'est pourtant l'eau qui m'aura joué des tours pendant ce voyage. C'est par l'orage que j'ai cru un jour me faire réveiller, en plein début d'été. Sentant des gouttes tomber si près de mon oreiller, j'ai dû me rendre à l'évidence : il s'agissait d'une

Ci-contre et pp. 18-19, 22-23, 25, 27, 28-29:
Arslane Smirnov, encres sur papier, 2024-2025.



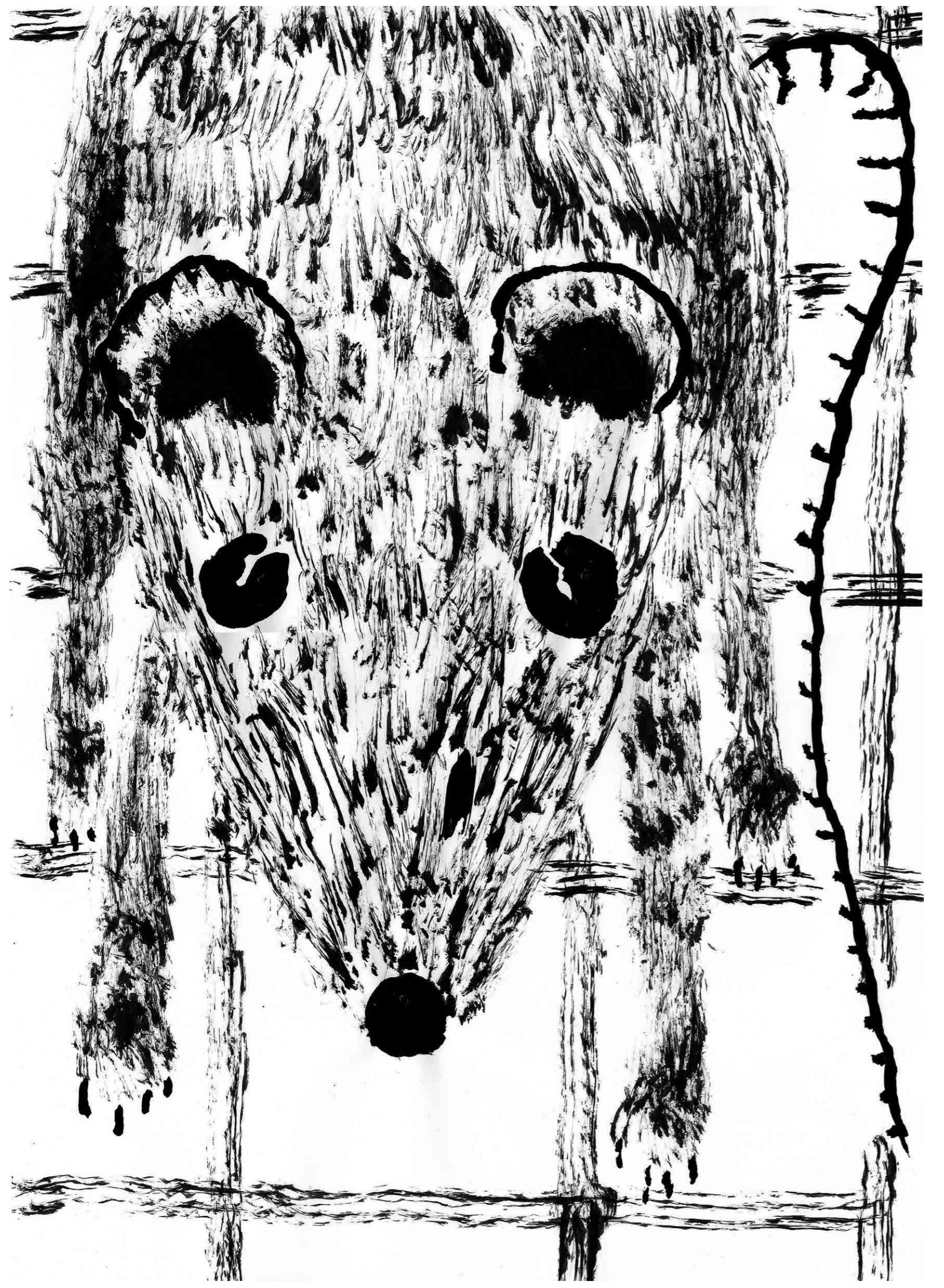
tout autre cause. Une fuite, plus proche de la cascade qu'autre chose, partait du 11^e étage et descendait tout le long des parties communes. Je me mis à frapper les portes une à une en remontant l'escalier pour mener mon enquête et suivre le fil des déductions. Après quelques efforts, je suis tombé sur la fuite en question. Le voisin étant à l'étranger, sa porte était fermée. Bien sûr, il n'y avait personne pour gérer ces choses si ce n'est un autre voisin, Mokhtar, qui avait une conception particulière de l'amabilité et de l'efficacité, mais aussi la clé menant au toit. Par exemple, il n'a pas jugé utile d'appeler un plombier avant de retrouver le voisin absent, ce qui prenait justement une plombe, et lorsque, sous mon insistance, quelqu'un de compétent est venu s'occuper de la fuite, il s'avéra qu'il s'agissait d'un parent de la jeune fille qui me louait son studio – parent éloigné qui, le reste du temps, était directeur de parc d'attractions. Il est venu avec son employé technicien homme à tout faire. Ensemble, nous sommes montés sur le toit pour contrôler les vannes. Après vérification, il est arrivé à la même conclusion que moi, mais il me l'a formulée en des termes bien plus précis. Pour caractériser l'état de fonction de la vanne, il m'a dit: «Elle est foirée.» Finalement, la cuve d'eau située sur le toit a fini de se vider et une énorme flaue d'eau s'est formée au rez-de-chaussée, faisant tomber toute une partie du plafond au passage. La scène était en effet foireuse et 3 à 4 heures étaient passées tranquillement entre mon réveil et la fin de la fuite. La mère de la propriétaire de mon logement m'a assuré qu'on avait quand même de la chance dans notre malheur, l'immeuble logeait beaucoup de notables. Tout allait finir par être réglé. L'image était bien foireuse, mais j'étais content d'avoir eu une nouvelle occasion de discuter. Au travers des conversations que j'ai eues sur place au cours de mon séjour, j'ai pu entendre les théories qui circulent. L'une d'elles affirme que le pouvoir laisse délibérément tout ça tomber en ruine, sans que personne ne comprenne tout à fait pourquoi.

En marchant dans les jardins de la ville, sur la promenade du Front de mer, près du quartier Gambetta, ou dans le quartier historique espagnol, on peut les voir. Dans ces espaces publics périléts, au cœur de cet ancien éclat de l'humanité appelé civilisation, des marcheurs alcoolisés se cachent ; la nuit tombant, ça devient malfamé.

Mon cousin Djamel m'emmène voir une grande tour dont la construction n'a jamais été achevée. Ce bâtiment, visible depuis presque toute la ville, est un témoin de son temps. Structure érigée laissée à l'abandon, le béton et les fers s'y montrent dans leur nudité, comme les ossements d'un élan qui a trébuché. Ici, la fin du monde a déjà eu lieu plusieurs fois ; les ruines subsistent, mais comme ailleurs, les gens sont résolus à vivre.

Autour d'Oran, on fabrique une nouvelle ville : Akid Lotfi. Lorsque je passe dans ces nouveaux quartiers, près de la mer, je vois des choses plus récentes : des boutiques chics, des centres commerciaux tout neufs et des écrans LCD qui diffusent des publicités, une impression de liberté m'envahit alors. En voiture, avec un cousin et son ami francophone enthousiaste, je filme la scène et, à travers l'écran de mon smartphone, je vois une autre Algérie. Parfois, les rues ne sont pas finies, mais durant un instant, je trouve que tout est beau : c'est le sentiment de ce qui est à venir. Le jardin public Es-Seddikia est un bon exemple de ce style pour le moins international ; quelque part sur la pelouse, on aperçoit un logo pour la ville, I ❤️ Oran, reprise du célèbre I love NY de Milton Glaser. À côté de la mosquée Abdelhamid Ben Badis, construction gigantesque à l'esthétique islamique plutôt traditionnelle, on peut voir un bâtiment dans un style à la fois plus baroque et plus contemporain, c'est le siège de la Sonatrach – Société nationale pour la recherche, la production, le transport, la transformation et la commercialisation des hydrocarbures. Fait de matériaux modernes – verre, métal, béton –,







il tranche avec toute forme de traditionalisme. La nuit, la mosquée est illuminée d'une lumière vert fluo et de simples contours lumineux apparaissent sur le complexe gazier et pétrolier. Tout cela ressemble à l'image que je me fais de ces rêves d'opulence du Moyen-Orient arrosés d'argent du pétrole. The Line, la Route 66 du monde arabe. L'Algérie, c'est un peu similaire, un pays de pétrole et de gaz, mais la population n'en profite pas. Les technologies ne sont pas développées, il y a peu de services publics et très peu de tourisme. Ainsi, hors du monde et maintenue sous cloche, toute une partie du pays ressemble à ce cimetière chrétien aux allures somnolentes de jardin abandonné dont je regarde les photos sur Internet en entrant la requête « cimetière » dans la barre de recherche de mon GPS.

C'est drôle d'avoir cherché le Wi-Fi en arrivant ici. Je me croyais peut-être en Europe ou dans un pays comme ça. À l'évidence, je ne connais rien ni de l'Algérie ni des Algériens. Moi, je les regarde, dépassé, depuis mon Europe à moi. Je la cherche partout où je vais et eux, ils la voient, dépassée, sur leur paysage. Je crois qu'on est à la lisière de ce temps en clair-obscur, d'un passé qui tarde à partir et de ce moment d'après qui n'arrive jamais. C'est que les tonnes de pierre, ça ne disparaît pas comme ça, surtout si l'on ne fait aucun effort pour les expulser, les jeter à la mer.

Ici, je sens que le temps s'arrête, continuellement. Reste un rythme distendu, perdu dans cet espace fin entre mon imaginaire et la réalité.

Turcs, Espagnols, Français, ils sont passés par là ; leurs souvenirs restent et leurs corps s'évaporent, à moins que ce ne soit tout à fait l'inverse. Leurs architectures font toujours l'histoire de la ville, on s'y promène, mais quelque chose reste hors de portée, en suspens au-dessus de nous et menace de nous écraser de tout son poids. Que fait-on des histoires dont on ne veut plus ? Tout le

monde hésite, mais peu de gens en parlent puis, à force, on oublie. Pourtant, au creux de cette Histoire, chaque immeuble HLM que je croise, chaque porte bleue d'atelier, chaque école n'en finit pas de me ramener à un souvenir potentiel, me renvoyant à une autre spéculation.

Cela faisait quelques années que je planifiais ce voyage. Avant le Covid, j'avais rencontré un ami de la famille installé en Allemagne. Comme mon père, il avait étudié l'ingénierie à Moscou, période URSS, et représentait un des fleurons du progrès algérien. Aujourd'hui, son amertume est plus corrosive que l'acide – il a fait toute sa carrière dans le métal, jusqu'au poste de directeur. Il m'a dit « vas-y, tu verras, ce pays est perdu ». La plupart des personnes composant cette communauté soviéto-algérienne sont parties.

Parmi les gens que j'ai rencontrés durant mon séjour, très peu pratiquent encore le français. La plupart des taxistes et des petits commerçants que j'ai vus ont tout au plus assimilé quelques mots de français dans une langue qui m'est étrangère. Parmi les plus éduqués, il y a les amoureux de la langue française et d'autres qui la réprouvent en même temps qu'ils succombent à sa nostalgie. Je le sens à la façon qu'ils ont de s'adresser à moi comme s'ils ressortaient les pages d'un livre jaunies par le temps – parfois une page manque, déchirée, déplacée, hors contexte, nous coupe et on perd le sens des paroles, mais de tous ces souvenirs subsiste celui plus amer qui leur a fait reléguer toutes ces choses qui sont des mots lointains hors de la lumière pour les enfermer. Reste un silence. Les autres, comme moi, se retrouvent à l'Institut français.

J'ai quitté un pays où je parlais français ou russe avec mon entourage et un passeport algérien ; trente ans plus tard, il me serait difficile de me sentir algérien sans la langue. Est-ce que les francophones d'Algérie sont des reliques du passé ? Avec mes cousins les



plus jeunes, je communique en anglais. Eux sont passés d'une sphère d'influence à une autre, sans pour autant s'illusionner.

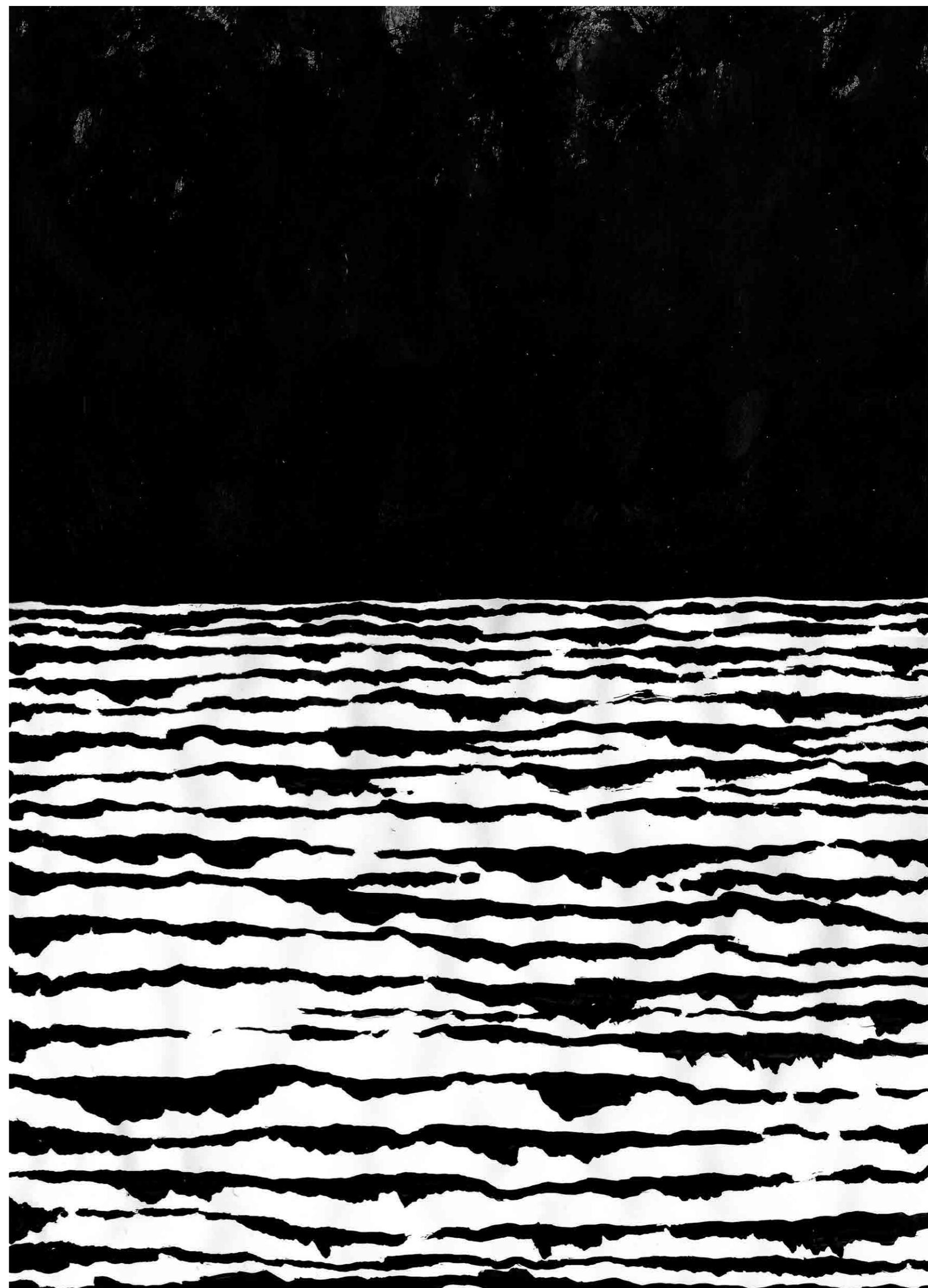
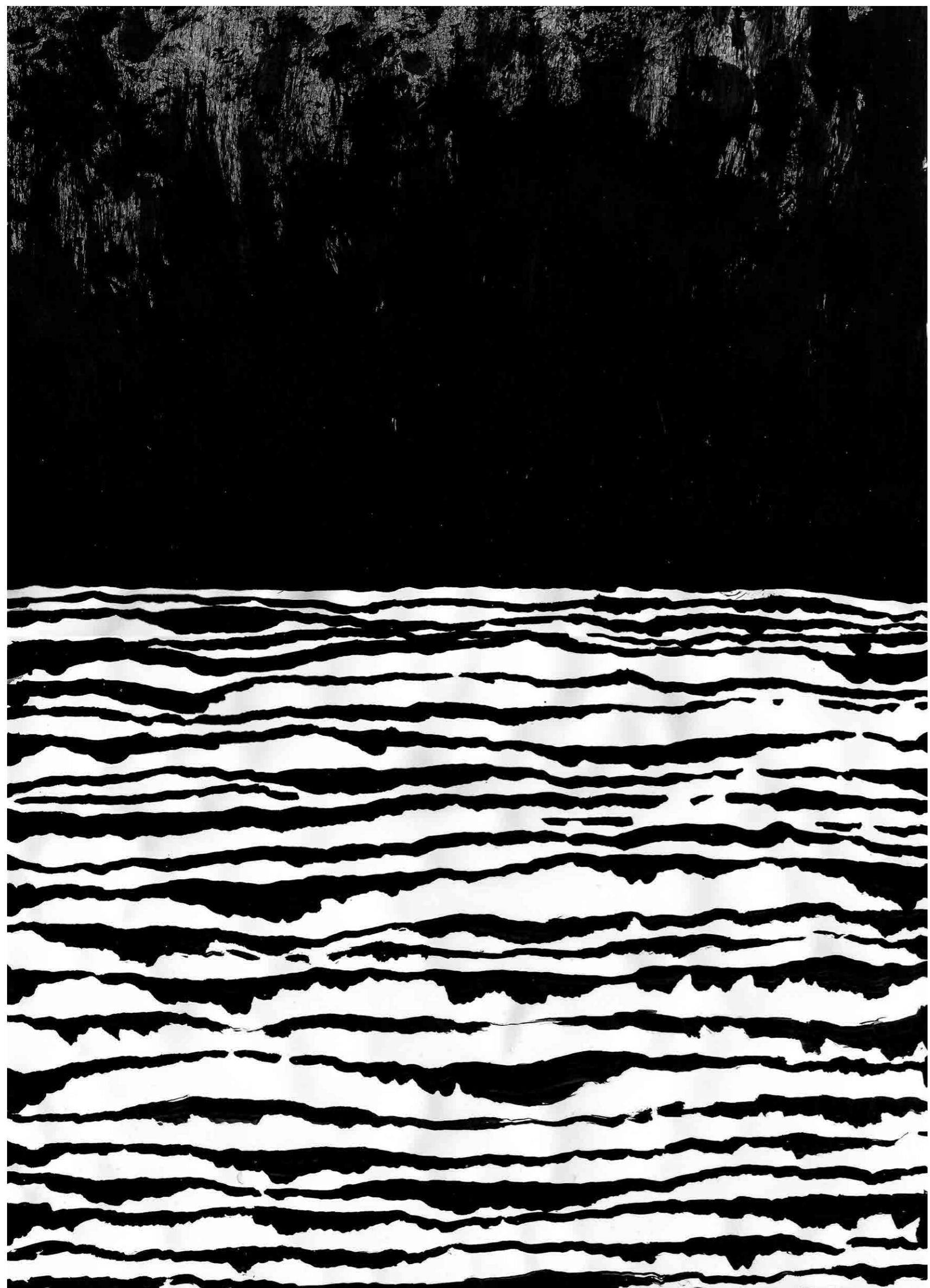
Je crois que la plupart des Algériens ont les mêmes aspirations qu'ailleurs ; parfois, ils rêvent, non sans peine, à l'expatriation, cette difficile opération de conversion économique, de la migration à l'intégration. Moi, l'Europaysé, je regarde mon Europe à nouveau sombrer dans les eaux boueuses depuis l'autre côté de la Méditerranée. Sur la promenade du Front de mer, je prends une glace et je regarde cet horizon des mythes, celui qui a vu tout naître et mourir ; toutes ces splendeurs et toutes ces misères, je les embrasse d'un regard et je ferme les yeux, comme on enferme un insecte entre ses mains, j'hésite à l'écraser ou à le laisser partir. Je crois qu'on appelle ça le « ressentiment ». Un coup de sifflet me sort de ma torpeur : ce policier est en plein milieu du boulevard de l'A.L.N. pour assurer la double mission de laisser passer les voitures et de saluer tous les conducteurs par un clin d'œil, un geste ou une remarque amicale. Le spectacle continuera ainsi toute cette fin d'après-midi. Je paie ma glace et je sors de la terrasse du Cordoba sur la place du Front de mer.

À Oran, il n'y a que deux consulats. Ce sont ceux des ex-colonisateurs : les consulats de France et d'Espagne. J'ai très vite appris à les connaître parce qu'ils sont centraux dans la ville. Le quartier est bouclé par des barricades et une constante présence policière. Ironiquement, c'est aussi un des quartiers où se pratique le plus la contrebande des devises étrangères – des euros, rangés soigneusement en liasses dans des coffres-forts, peut-être avec des dollars – en une complice compagnie des vilains. Dès mon arrivée à l'aéroport Ben Bella, le taxiste m'en a parlé comme étant le lieu où on change l'argent. Cette pratique a longtemps eu cours en Russie également, après la chute de l'URSS, comme il est d'usage dans toutes les régions du monde où l'économie

s'est étrangement effondrée. C'est à peu près à ce moment que j'ai demandé à mes parents à quoi sert l'argent. Là-bas, ça se faisait un peu partout dans des boutiques affichant la couleur, des clignotements commerciaux siglés des signes dollar et euro ; ici, ça se fait plus ou moins à l'abri des regards. C'est aussi durant cette période post-effondrement que l'économie russe est devenue une voyoucratie du quotidien, dont la devise étrangère était la garantie la plus stable et ce jusque dans les petites affaires que mes parents ont tenté d'y établir avec un succès tout relatif dans la deuxième moitié des années 1990. Derrière l'écran de mon smartphone, dans ma chambre d'hôtes près du Cordoba, j'observe les photos de ce cimetière chrétien, ces grilles qui entourent les tombes, et je pense à celle de mon père, quasiment la seule avec une grille, là où il se trouve. Que penserait-il en voyant cette grille autour de lui ?

La sienne est plutôt simple, faite de tubes et d'un petit ornement de garde-corps de balcon. Un S assez discret en lamelle de tôle cintrée. L'utilisateur Marabout ski a pris ces photos du cimetière chrétien il y a deux mois, au moment où j'écris ces lignes en date du 11 octobre 2024. Ma mère a fait faire cette grille, peut-être à Méca-précis, son petit atelier rempli de machines-outils dont je connais le nom et la fonction à présent : perceuse à colonne, fraiseuse, tour à métaux, cintreuse, scie à ruban, poste à souder... Peut-être a-t-elle commandé cette grille à ses ouvriers. Elle aurait alors dessiné le plan de construction sur une feuille blanche doublée de papier carbone dans son petit atelier aux portes bleues typiques, avant qu'on ne s'envue de là en 1992.

J'y suis allé en taxi. Comme dans beaucoup de pays non occidentaux, le taxi n'est pas cher ici. Après avoir fait le tour de l'enceinte du cimetière, nous nous sommes arrêtés devant une grande porte en métal. Le taxiste m'a dit de l'appeler pour le retour parce que ce quartier n'était pas très sûr pour moi.





Par susceptibilité, sans doute, je décidais de ne jamais le rappeler, d'autant que j'avais déjà prévu de rentrer à pied à la recherche de mon ancienne école primaire grâce aux indices que me laissaient entrevoir les vues aériennes satellites. J'ai frappé du poing à la grande porte. Un gardien m'a ouvert. J'ai vu le cimetière, beau et délabré, fidèle à son image, mais nous n'en ferons pas le tour; il me conduit directement à son bureau. Son collègue, installé devant un ordinateur, me demande des informations sur le défunt: nom, prénom, date de la mort, date de naissance. Il ne trouve rien, tente plusieurs fois, me repose les mêmes questions en ordre inverse, délié, me propose d'autres prénoms, d'autres dates, négocie un peu. « Tu es sûr? » essaie-t-il. Finalement, le gardien qui m'a fait entrer me demande si mon père était chrétien. Apostrophé, je le regarde sans réponse puis, gêné, je finis par lui dire que mon père était arabe. Il me répond qu'il était donc musulman. « C'est obligé! »

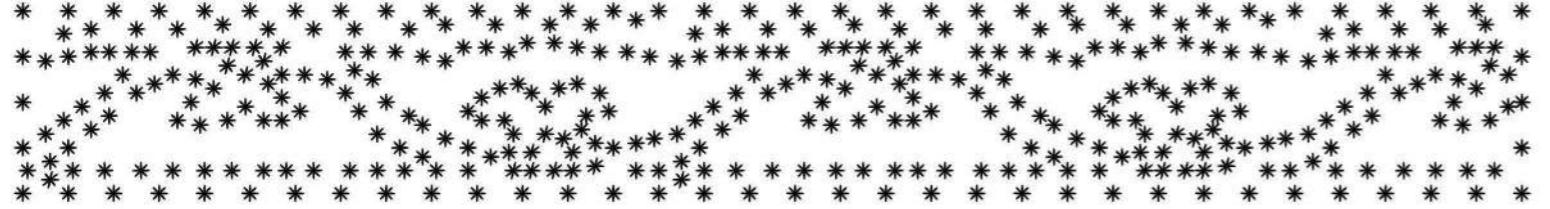
Pour ma famille, les musulmans, c'est le FIS, les Frères musulmans. L'opération est simple et réduit le champ des possibilités au signe égal: musulmans = FIS; et au signe différent: mon père ≠ musulman. Par une logique déductive, un syllogisme apparaît: les terroristes sont des musulmans, mon père n'était pas un terroriste, donc mon père n'était pas un musulman. Qu'en penseraient ses frères, résistants et martyrs de la guerre d'indépendance? Agissant sous le seuil de la pensée, cette vérité faite d'évidences m'avait naturellement conduit, avec le concours du souvenir que je gardais de la grille entourant sa tombe, à m'orienter vers le cimetière chrétien. Sur les photos du cimetière, on peut voir plusieurs tombes cernées d'une clôture en métal, particularité qu'on retrouve dans certaines vieilles tombes du Père-Lachaise, mais peut-être plus souvent encore dans les cimetières russes.

Avant que je ne parte, les deux gardiens m'ont suggéré de regarder dans les registres du cimetière musulman près de l'hôtel de ville - lieu que je ne

trouverai jamais, l'ancienne adresse indiquant un déménagement des services sans plus de précisions.

En France, comme pour moi-même, la religion est une question publique évacuée. En privé, je n'y pense pas plus qu'en public. Historiquement, on l'a tue pour se dégager de l'emprise de l'Église et par souci de l'unité nationale, au risque de faire place à quelque appel d'air métaphysique dans mon cerveau. C'est du moins l'histoire que j'ai apprise. Au cours de ma recherche, j'ai découvert que, comme toute chose publique, le cimetière y est laïc, ce qui naturellement ne m'était jamais venu à l'esprit. « Le Père-Lachaise est le premier cimetière à sortir les morts des lieux de culte, comme l'église, par mesure d'hygiène », m'indique le panneau Infos placé devant les portes d'entrée du cimetière. C'est aussi le premier cimetière à mettre en place la pratique du carré confessionnel, répondant initialement à l'appellation d'« enclos » (et interdit depuis 1881), à la demande de la Turquie. Lorsque j'y ai visité le carré musulman, j'ai pu constater qu'il n'en restait pas grand-chose: une petite haie, quelques tombes de personnalités illustres d'hier et d'aujourd'hui, puis des croix qui ornent des pierres encore lisses. Dans la République laïque, la chrétienté est à l'état de puissance, comme en sommeil, peut-être sous ces tombes. Ce sommeil, je m'en réveille en prenant conscience de ma propre part de chrétienté, comme si j'étais chrétien par défaut. Moi qui m'étais toujours dispensé de toute forme de choix, c'est pourtant bien au cimetière chrétien que je suis allé à Oran. Toutes ces tombes chrétiennes et laïques côte à côte, attestent ces liens, elles qui ont traversé le temps ensemble, cet ensemble qui rassemble chrétiens et athées dans une même communauté culturelle, le reste étant une exception à la règle. Je pense au cimetière musulman de Bobigny, situé entre un terrain vague et la fourrière communale, et un temps laissé à l'abandon; je pense aux nombreux carrés juifs du cimetière de Pantin,



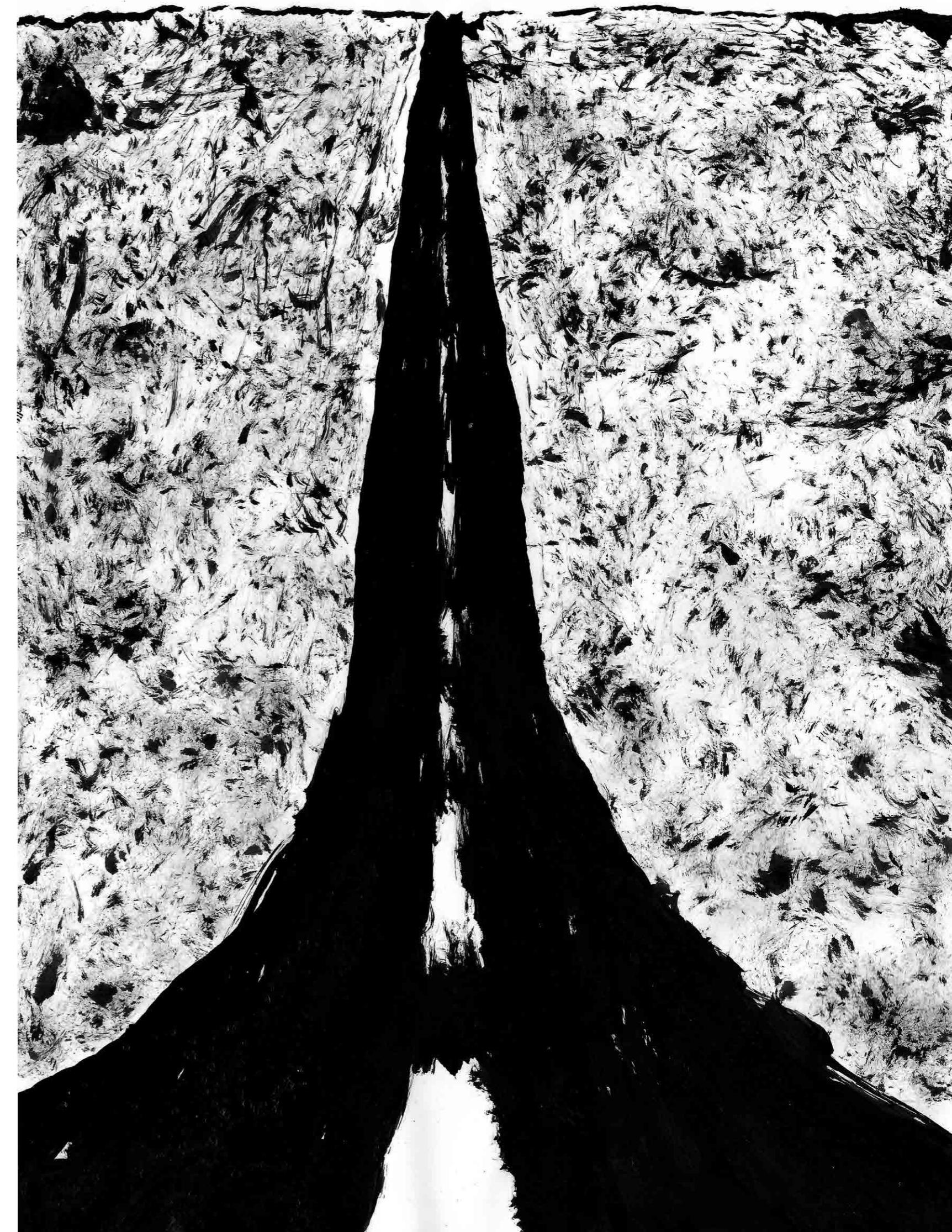


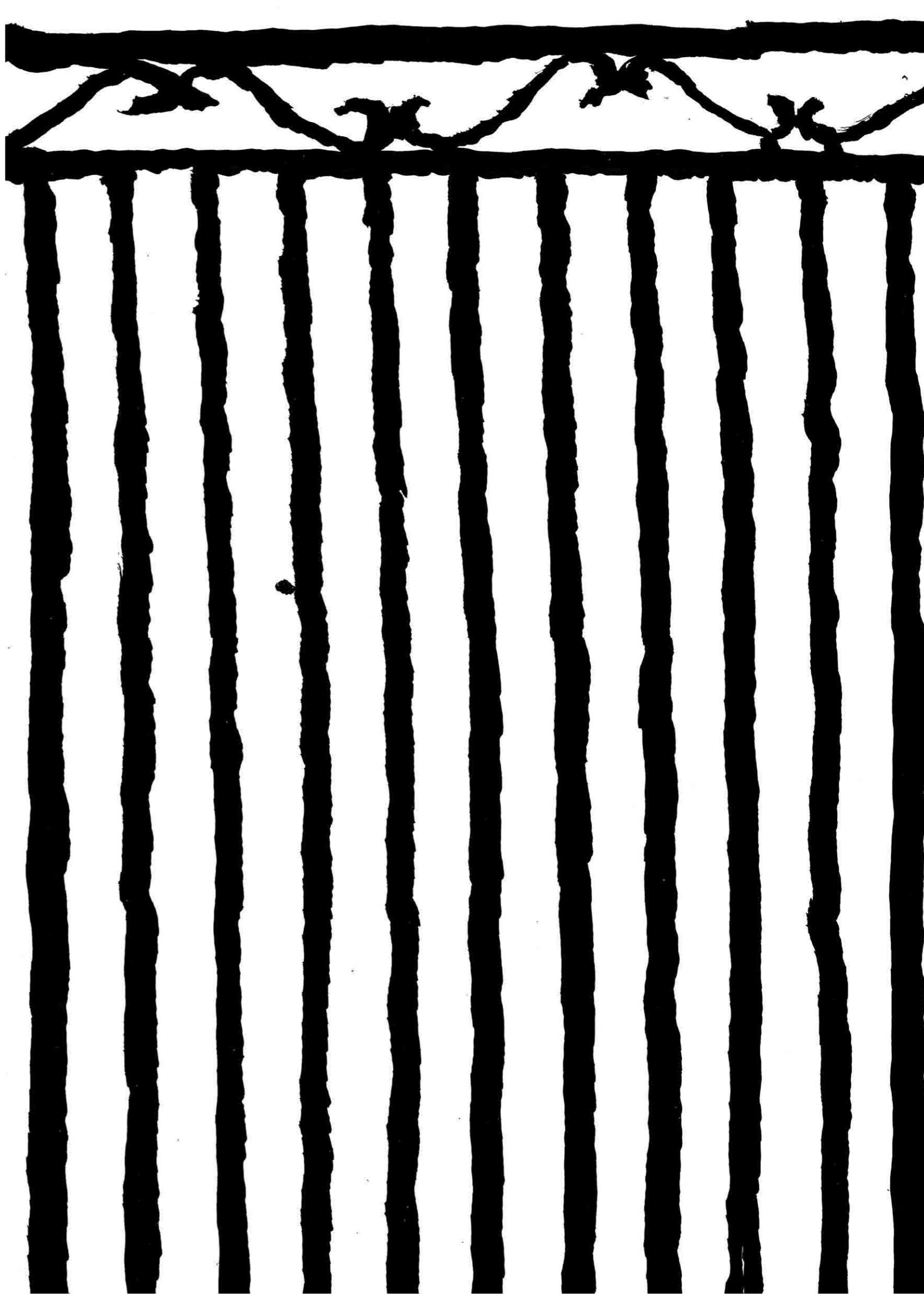
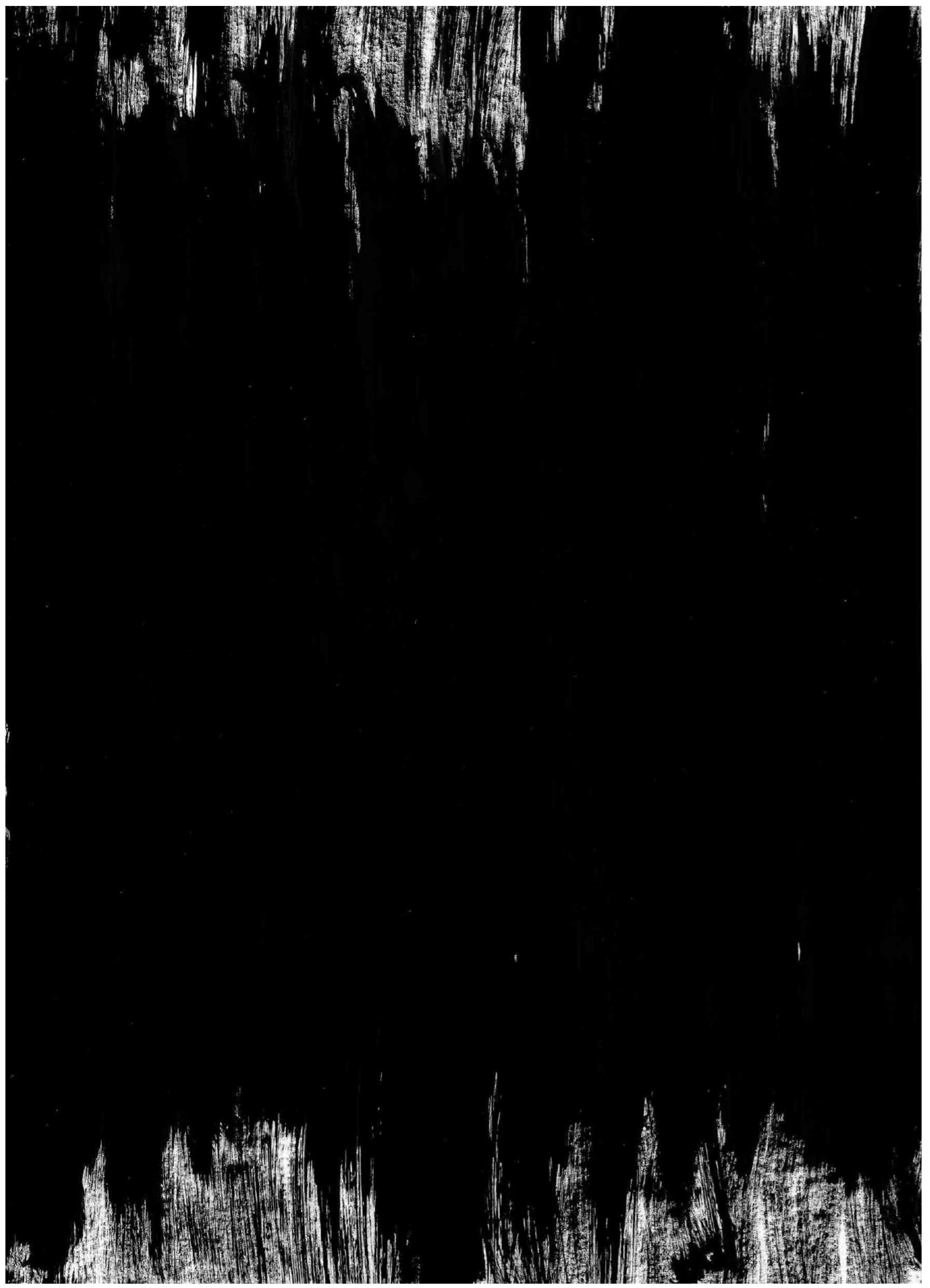
l'un des plus grands d'Europe ; je pense au cimetière de Thiais, en région parisienne, plus lointaine encore, et à ses nombreux carrés musulmans et asiatiques. Chose étrange, ceux-ci comportent des tombes sans signe religieux, il y a même des tombes chrétiennes, pourtant, elles sont rassemblées en carrés par proximité culturelle ou par origine géographique – la question de l'athéisme y arrive en second plan. Sur le panneau indicateur de l'entrée principale du cimetière, je constate que quelques mots ont été raturés. Certains, comme « écureuils » ou « hiboux » semblent anodins. Parmi ceux-là, on distingue avec quelque peine les mots « Slaves », « Musulmans » et « Asiatiques », évoquant ces différentes « civilisations » étrangères et les arts funéraires qui leur sont liés. Je pense encore au cimetière de Liers à Sainte-Geneviève-des-Bois, connu pour son carré russe, « la plus grande nécropole de l'émigration russe dans le monde ». Une église orthodoxe non loin des lieux nous indique la confession dominante du carré, l'esthétique funéraire, ses croix triplées la confirment. Bien sûr, dans tout ce que j'ai exploré, je n'ai jamais vu de carrés catholiques.

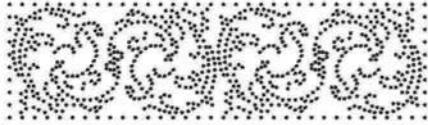
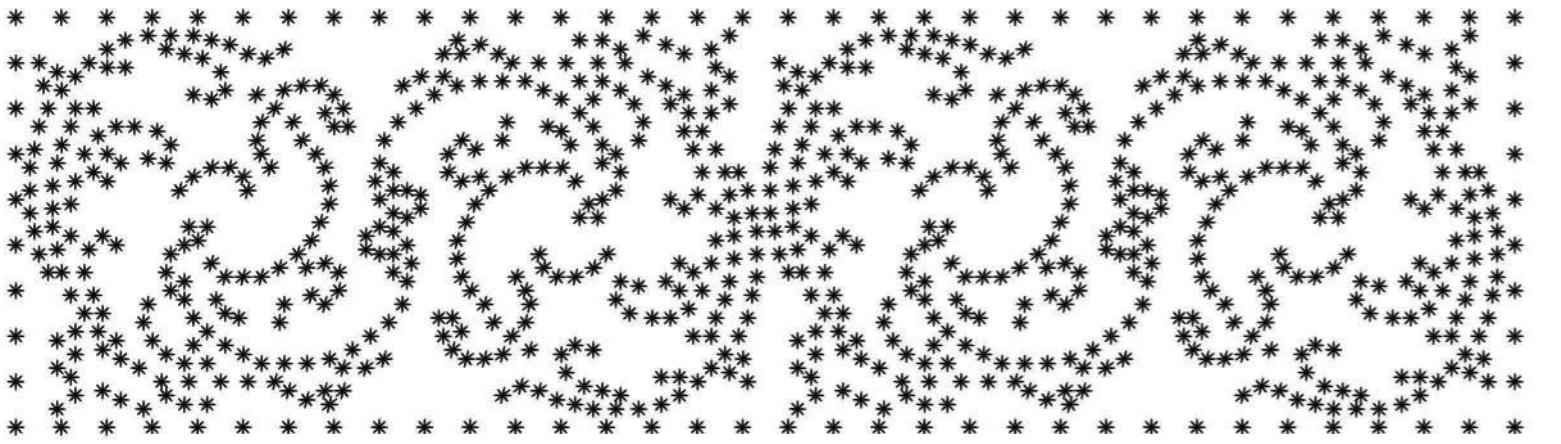
Il m'a fallu visiter plusieurs autres cimetières pour réussir à retrouver la tombe de mon père ; quelques jours ont suffi pour y arriver avec l'aide de Djamal, le taxiste qui s'est spontanément proposé de m'aider, et grâce à ses étonnantes qualités d'enquêteur. À une heure d'Oran, nous avons pris la route. Une heure de route qui file au milieu de rien. Une étendue de ciel bleu qui nous enserre comme un couvercle abritant la chaleur, parfois quelques palmiers et une atmosphère de torpeur lancinante que la clim' vient tempérer. Je ferme un oeil et je regarde le paysage faire défiler ma mémoire. À la station essence, Djamal donne le nom de mon père au pompiste, dit qu'on cherche sa tombe. Le pompiste lui répond qu'un village près de la ville de Mohammedia se nomme ainsi. Une fois en ville, il demande à un premier passant où se trouve le cimetière, puis à un second pour nous guider. Au cimetière, nous comprenons qu'il nous sera impossible de localiser une tombe parmi des centaines, il n'y a pas de gardiens et personne pour nous renseigner un vendredi, le jour saint. Nous décidons de nous rendre au village dont parlait le pompiste. Là-bas, Djamal questionne

quelques passants, puis un commerçant au sujet de ma famille, de mon nom. J'étais arrivé sans grand espoir de la retrouver, ne sachant rien de son existence. Le commerçant lui indique une maison. Un homme nous ouvre, demande ce qu'on souhaite, va pour se renseigner dans la maison d'à côté, ressort avec une question concernant la Russie. Une impression me traverse, la certitude froide qu'il s'agit bien d'eux. L'homme me donne ensuite des détails concernant une clôture en métal entourant la tombe et une indication plus précise du lieu.

Quand finalement nous la retrouvons, une partie de mon souvenir me revient. Une colline ; en haut, comme un temple parmi d'autres tombes qui me paraissent plus simples, c'est sa tombe : une clôture en fer et un parterre de terre surélevé entre deux pierres arrondies, l'une en français, l'autre en arabe, témoins d'une histoire passée, du genre qui appartient à la poussière. Et moi, j'étais devant, ne sachant quoi faire, un revenant.







8. Raphaël Brunel, «Les réplicants», *Zérodeux*. Consulté le 12 février 2025 à l'adresse : <https://www.zerodeux.fr/dossiers/les-replicants/>



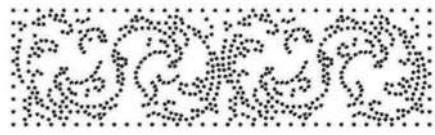
dépasse leur fonction neutre de décor. Ils ont une part active dans la partition des *reenactment* artistiques, mais aussi tristement politiques et populaires. En témoigne l'analogie défendue par Trump et ses supporters entre la prise du Capitole du 6 janvier 2021 et celle du 24 août 1814 pendant la guerre d'indépendance des États-Unis. Avec l'artiste allemand, Thomas Demand, on passe d'objets-médiateurs à des lieux-médiateurs. Passionné par l'architecture, lui aussi se munit de son appareil photo pour immortaliser des bâtiments emblématiques de la machine-histoire. Il les contrefait format maquettes, en papier et carton, et les remet en scène par un changement d'échelle. Ainsi, dans la série «Embassy» (2007), il reconstitue l'ambassade du Niger, dont le rôle fut majeur dans le déclenchement de la guerre en Irak. Au même titre que la guerre du Golfe repose sur une entreprise de fiction et de falsification, l'artiste se fait faussaire et vient perturber notre certitude du réel et de l'exactitude du passé, par une copie miniature, inoffensive et grossière, d'un lieu au cœur d'une tragédie historique.

On trouvera ici une résonance forte avec l'installation *Spider Hole* de Christoph Büchel au Palais de Tokyo à l'occasion de l'exposition *Chasing Napoleon* (2009) *fig. i*. L'artiste suisse y reproduit – cette fois-ci à échelle 1 – l'antre en argile et en brique qui a servi de cachette à Saddam Hussein jusqu'à sa capture en 2003. Il avance que c'est «une sculpture

franco-tunisienne Cindy Bannani, en donne un autre exemple. Elle réalise la série «Il était (encore) une fois» à partir de la tradition miniaturiste de la peinture islamique *fig. ii; iii*. Elle la mélange avec le récit médiatique de la poursuite mortelle par la police de deux jeunes adolescents, Zyed Benna et Bouna Traoré, qui déclenche les émeutes de 2005. Les cinq peintures sur coton libèrent une autre version de l'histoire. Les représentations s'inspirent des comptes-rendus de témoins directs que l'artiste est allée chercher dans la masse des informations transmises par la presse. Le déroulé de cette journée tragique est inscrit non plus dans le calendrier grégorien, mais dans le calendrier hégirien, puisque la chronologie vient légendier en arabe les images peintes. L'artiste défend une version alternative à celle qui a été posée comme officielle dans les médias.

Outre la matière médiatique, les imaginaires sont aussi marqués par des représentations culturelles mainstream. L'artiste français Julien Audebert opère des collusions dans le champ des images cinématographiques d'événements historiques. Ainsi, avec l'œuvre *1925-1964* (2008), il travaille à partir de deux plans fixes de deux films sur les insurrections révolutionnaires communistes (*Soy Cuba*, Kalatozov, 1964; *Le Cuirassé Potemkine*, Eisenstein, 1925). Ces deux arrêts sur images créent par «démontage» un nouvel événement en soi. L'image est utilisée comme une surface plane où le découpage et la confron-

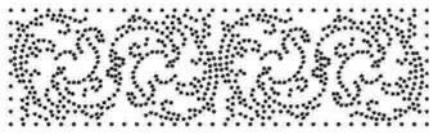
4. William H. Dray, «History as Re-Enactment: R.G.Collingwood's Idea of History», Oxford University Press, 1999 (en ligne : *Oxford Academic*, 3 octobre 2011). Consulté le 12 février 2025 à l'adresse <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198238812.001.0001>
 5. Mariane Bourcheix-Laporte, «Continuity Error: Mediatised Re-Enactment in the Work of Kerry Tribe» / «Erreur de continuité : la reconstitution médiatique dans l'œuvre de Kerry Tribe», *esse arts + opinions*, n°79, 2013. 6. Aline Caillet, «Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire?», *Marges*, 2013, n°17. Consulté le 12 février 2025 à l'adresse : <http://journals.openedition.org/marges/153> 7. Anne Bénichou, «Introduction. Le *reenactment* ou le répertoire en régime intermédiaire», *Intermédialités/Intermediality*, nos 28-29, 20 septembre 2017. <https://doi.org/10.7202/1041075ar>



reenactment fictionnels, inventés, falsifiés. Il s'y joue alors une logique délibérée d'approximations, d'anomalies, d'anachronismes qui rendent possibles une négociation primordiale des récits, des représentations, des rôles⁷.

Pour ce qui est de la première typologie, l'analyse des archives historiques est au cœur des processus de *reenactment* et permet de formuler un pacte de véracité historique. La nature composite des archives convoquées par les artistes donne lieu à des réinterprétations formelles, qui s'incarnent en des objets-témoins, sortes de métonymies de l'événement historique. Ainsi, Kapwani Kiwanga et Taryn Simon s'appuient toutes deux sur des archives photographiques pour composer des sculptures florales. La première, artiste canadienne, s'intéresse aux structures historiques et aux rapports de pouvoir. Elle reconstitue, dans la série «Flowers for Africa» (2013...), les arrangements floraux qu'elle a pu observer sur les archives iconographiques des événements diplomatiques des indépendances africaines. Compositions de vanité, dont le protocole est confié à l'interprétation personnelle des curateur·ices, des régisseur·euses, les bouquets sont voués à se flétrir et à se faner, à l'image de l'impermanence de l'histoire. La seconde, artiste américaine, qui s'est penchée sur les archives photographiques de l'United Nations Monetary and Finance Conference de 1944 (qui préfigure le FMI), réalise des prises de vue des décors floraux reconstitués et les associe à des fleurs séchées issues de ces «bouquets impossibles». Entre la nature morte et le *still life*, le temps et ses artefacts avancent et leurs métamorphoses servent plusieurs versions. À la différence de Kiwanga, Simon fait le choix du geste photographique qui vient figer une image et ancre une émanation du passé dans un statut définitif.

Les lieux, théâtres des événements historiques, sont chargés symboliquement d'une valeur qui



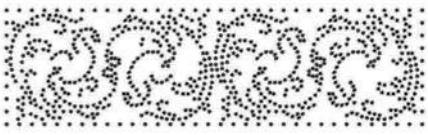
8. Raphaël Brunel, «Les réplicants», *Zérodeux*. Consulté le 12 février 2025 à l'adresse : <https://www.zerodeux.fr/dossiers/les-replicants/>

*i**i*

Christoph Büchel, *Spider Hole*, 2006.
Vue de l'exposition *Chasing Napoleon*, 2009,
Palais de Tokyo, Paris.
Courtesy de l'artiste et de la galerie Hauser & Wirth.
photographie : A.Burger

ii, iii

Cindy Bannani, *Il était (encore) une fois
- Muhiittin, Zyed et Bouna -*, 2024.
Vues de l'exposition *The sound of Fabrics*,
2024, PuntWG, Amsterdam.
photographie : Laura Dubourjal



dépasse leur fonction neutre de décor. Ils ont une part active dans la partition des *reenactment* artistiques, mais aussi tristement politiques et populaires. En témoigne l'analogie défendue par Trump et ses supporters entre la prise du Capitole du 6 janvier 2021 et celle du 24 août 1814 pendant la guerre d'indépendance des États-Unis. Avec l'artiste allemand, Thomas Demand, on passe d'objets-médiateurs à des lieux-médiateurs. Passionné par l'architecture, lui aussi se munit de son appareil photo pour immortaliser des bâtiments emblématiques de la machine-histoire. Il les contrefait format maquettes, en papier et carton, et les remet en scène par un changement d'échelle. Ainsi, dans la série «Embassy» (2007), il reconstitue l'ambassade du Niger, dont le rôle fut majeur dans le déclenchement de la guerre en Irak. Au même titre que la guerre du Golfe repose sur une entreprise de fiction et de falsification, l'artiste se fait faussaire et vient perturber notre certitude du réel et de l'exactitude du passé, par une copie miniature, inoffensive et grossière, d'un lieu au cœur d'une tragédie historique.

On trouvera ici une résonance forte avec l'installation *Spider Hole* de Christoph Büchel au Palais de Tokyo à l'occasion de l'exposition *Chasing Napoleon* (2009) *fig. i*³. L'artiste suisse y reproduit – cette fois-ci à échelle 1 – l'antre en argile et en brique qui a servi de cachette à Saddam Hussein jusqu'à sa capture en 2003. Il avance que c'est «une sculpture hyperréaliste aux allures de trouvaille archéologique⁸». Elle déplace et déterritorialise l'appréhension d'une unité architecturale rudimentaire vers une forme déroutante de visite d'un monument historique signifiant. Œuvre-réplique, elle copie et transforme une information visuelle, abondamment relayée par les médias, en une expérience physique où passé et présent entrent en collision brutale.

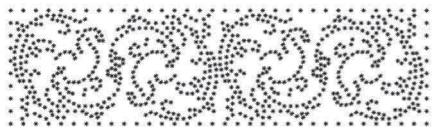
La remise en jeu des artefacts de l'histoire contemporaine et de ses images-média-trices puise largement dans les sources médiatiques. L'artiste

franco-tunisienne Cindy Bannani, en donne un autre exemple. Elle réalise la série «Il était (encore) une fois» à partir de la tradition miniaturiste de la peinture islamique *fig. ii; iii*³. Elle la mélange avec le récit médiatique de la poursuite mortelle par la police de deux jeunes adolescents, Zyed Benna et Bouna Traoré, qui déclenche les émeutes de 2005. Les cinq peintures sur coton libèrent une autre version de l'histoire. Les représentations s'inspirent des comptes-rendus de témoins directs que l'artiste est allée chercher dans la masse des informations transmises par la presse. Le déroulé de cette journée tragique est inscrit non plus dans le calendrier grégorien, mais dans le calendrier hégirien, puisque la chronologie vient légendier en arabe les images peintes. L'artiste défend une version alternative à celle qui a été posée comme officielle dans les médias.

Outre la matière médiatique, les imaginaires sont aussi marqués par des représentations culturelles mainstream. L'artiste français Julien Audebert opère des collusions dans le champ des images cinématographiques d'événements historiques. Ainsi, avec l'œuvre *1925-1964* (2008), il travaille à partir de deux plans fixes de deux films sur les insurrections révolutionnaires communistes (*Soy Cuba*, Kalatozov, 1964; *Le Cuirassé Potemkine*, Eisenstein, 1925). Ces deux arrêts sur images créent par «démontage» un nouvel événement en soi. L'image est utilisée comme une surface plane où le découpage et la confrontation donnent à voir l'idée d'une multilinéarité du temps. Le *reenactment* ne procède pas uniquement par duplication, il s'opère aussi dans la soustraction.

Les images du passé ne sont pas uniquement celles des affrontements, des révoltes, elles se polarisent aussi autour des épisodes oratoires, dans lesquels viennent piocher les personnalités politiques contemporaines, de tous bords. D'anciennes figures historiques sont fétichisées et érigées en modèles. La rhétorique fasciste est peuplée de fantômes,

*ii**iii*



9. Frederica Toldo, « David Berliner, *Perdre sa culture* », *L'Homme*, 2019, 230. Consulté le 12 février 2025 à l'adresse : <http://journals.openedition.org/lhomme/34139> 10. Estelle Zhong Mengual, « La reconstitution comme pratique artistique. Les faux souvenirs dans la fabrique de l'Histoire », *Revue française d'histoire des idées politiques*, 2014, n° 39 (1). Consulté le 12 février 2025 à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/rfhip.039.0019>.

to
Mihai Iepure-Górska, *The Confused Monument*, 2023.
Extrait de la vidéo.



11. Anne Bénichou, *op. cit.* 12. *Idem.*

peu importe leurs obédiences politiques initiales. Zemmour, candidat à la présidentielle française en 2022, faisait figurer dans son clip de campagne une variété d'hommes et de femmes constituant son panthéon fictionnel de l'identité française. Umberto Bossi, homme politique régionaliste italien, imite le serment de Pontida pour la création de la Ligue lombarde en 1991. Les corps se retrouvent appropriés et imités symboliquement à des fins politiques. Sur ce terrain de l'incarnation, l'artiste roumain Mihai Iepure-Górska renvoie au film *The Confused Monument*, où, sur un fond noir, un acteur s'agit pour re-prononcer des fragments de discours d'hommes politiques et dirigeants communistes *fig. iv*³. Sa déclamation est hésitante, sa gestuelle nerveuse et on y observe la plasticité du langage jusqu'à sa perte de sens. Cet exemple corrobore le concept développé par la philosophe Aline Cailliet de « reconstitution jouée », qui augmente la simple reconstitution par la performativité. Le protagoniste apporte sa contribution *via* son expérience située, son interprétation et sa perception des rôles qui lui sont attribués. Le *reenactment* se produit aussi à l'endroit de la réception. Deux audiences sont convoquées : une imaginaire et fantomatique ; une autre contemporaine qui reçoit la réactivation de corps *via* son référentiel culturel ancré dans le présent. Acteur·ices et regardeur·euses sont exogènes à la circonstance passée rapportée. D'autres artistes font le choix de l'endogénéité, comme l'artiste roumain Ion Grigorescu avec deux courts-métrages : *Dialogue with Ceausescu* (1978) et *Post-Mortem Dialogue with Ceausescu* (2007). L'artiste y joue à chaque fois son propre personnage, mais singe aussi celui du dictateur roumain. En 1978, le régime autoritaire est encore en place, les corps sont muets et les sous-titres défilent si vite qu'ils sont illisibles. Ceausescu est encore vivant, mais rendu inaudible. En 2007, il est mort, mais son corps sans vie est cette fois volubile. Quant à l'artiste, il est passé de

sujet d'une dictature à citoyen d'une démocratie. Il propose deux *reenactments* dont le cadre de diffusion et de réception est profondément bouleversé, mais dont la portée contestataire reste intacte. Mihai Iepure-Górska aussi bien qu'Ion Grigorescu défient les principes actifs de l'exonostalgie et de l'endostalgie⁹ définis par David Berliner.

Ce régime de présence endogène, Jeremy Deller en fait l'une des composantes incontournables de son œuvre protéiforme *The Battle of Orgreave* en 2021. Film, installation, livre, il revisite l'affrontement du 18 juin 1984 qui opposa les mineurs en grève et les forces de police sous l'ère Thatcher. Deller se place en historiographe de la version des vaincu·es et fait appel à plus de 1 000 participant·es, dont environ 300 anciens policiers et mineurs. Ce *reenactment* tant historique qu'artistique a été largement étudié. Il a marqué l'histoire et l'histoire de l'art par sa dimension cathartique et la nature expérientielle de l'événement. Estelle Zhong Mengual, historienne de l'art, en fait le point de départ de son article « La reconstitution comme pratique artistique. Les faux souvenirs dans la fabrique de l'Histoire¹⁰ ». Le *reenactment* de Deller a ceci de particulier qu'il se déroule seulement dix-sept ans après les faits réels, sur le même territoire et au cœur de la même communauté. La majorité des participant·es avait donc vécu, comme acteur·ices ou observateur·ices, cet épisode historique d'une grande violence. L'artiste leur offrait ainsi la possibilité de rejouer leur rôle ou au contraire de changer de camp. Cette audience endogène donnait l'opportunité inhabituelle et spéciale de revivre les événements et de renégocier ses souvenirs et ses points de vue. Le reste de la cohorte était constitué d'environ 800 « extras », des passionné·es et des professionnel·les de la reconstitution historique. Extérieurs aux événements de 1984, ils et elles ont pu, par la participation, non seulement acquérir une perception intérieure de leur déroulé

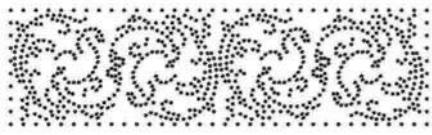
et de leurs enjeux, mais aussi observer les confrontations, les discussions, les oppositions entre les témoins des deux camps. Dans la continuité de David Berliner, Estelle Zhong Mengual relie *The Battle of Orgreave* à deux effets psychologiques et comportementaux de la reconstitution du passé. Pour le régime de l'exogénéité, elle cite l'« *imagination inflation* » selon laquelle des personnes n'ayant pas vécu un événement acquièrent une certitude quant à celui-ci par la reconstitution qui en est faite. Les jeunes générations sont de plus en plus séduites par les discours d'extrême droite, qui abusent de cet effet. En mystifiant, à force de répétitions et en dépit des preuves fallacieuses, ils parviennent à imposer une version unique et incontestable de l'histoire. Le second effet mentionné est celui de la « *misinformation* ». Ici, une nouvelle version proposée d'un événement historique vient remplacer la version originelle de celui ou celle qui l'a pourtant vécu. On touche du doigt l'agentivité du *reenactment*, en ce qu'il entraîne des transformations intimes, de nos mémoires, de nos normes.

Parfois, la distorsion agit alors même que les sources existent et les expériences ont été réellement éprouvées, parfois les traces sont manquantes et certain·es artistes s'attellent à travailler à partir de cette histoire non résolue. L'artiste jordanien Lawrence Abu Hamdan, dans son projet *Earwitness inventory* (2018-...), s'est intéressé à cette part manquante dans les cas juridiques de crimes humains et environnementaux pour lesquels la mémoire auditive est instable, voire absente. À partir de lampes à moustiques ou encore de plumeaux, il a constitué une collection transhistorique d'objets qui simulent les sons des souvenirs auditifs des traumatismes. Le *reenactment* est sonore, recréé à partir des lacunes de l'histoire, il accorde enfin aux victimes une voix. Anne Bénichou rappelle à ce titre que le *reenactment* constitue une contre-mémoire, une contre-histoire

efficace pour les groupes traditionnellement dominés, car il fait office d'arme contre l'autorité, ou le silence, de l'archive¹¹.

L'absence est féconde et dispose de sa propre agentivité, puisque le vide permet à l'imagination et à la fiction de s'engouffrer dans les récits. C'est l'absence de toute mention du monde arabe dans *La Chanson de Roland* – pourtant concerné par les croisades – qui incita l'artiste égyptien Wael Shawky à traduire et à confier l'interprétation musicale de cette matrice narrative européenne à des musiciens de Bahreïn et des Émirats arabes unis (Festival de Marseille et Mucem, 2019). Pour qualifier ses intentions, l'artiste affirme : « L'Histoire pour moi est une pure création humaine, ce qui permet de l'adapter à des formes de fiction artistiques très variées. » Toute son œuvre est innervée par des « processus intermédiaires¹² » : la négociation entre des représentations, mais aussi le passage d'un médium à un autre. Ainsi, la diversité des médiums de Shawky est à l'image de la plasticité même du passé. Il n'hésite pas à mêler les genres, théâtre, marionnettes, films, installations et, dernièrement, pour le pavillon égyptien de la Biennale de Venise, comédie musicale. Dans *Drama 1882*, il revisite la Révolution d'Urabi de 1881, qui se conclut par la domination britannique l'année suivante. Ses personnages chantent en arabe, oscillent au ralenti dans des tableaux vivants aux couleurs chatoyantes. L'espace scénique donne à voir la discussion, l'opposition, les stratégies, les alliances... tout ce qui constitue une forme de négociation entre différentes versions d'un même épisode.

L'histoire des vaincu·es occupe une place prépondérante dans les pratiques mises par des préoccupations décoloniales. Ainsi, l'artiste Kent Monkman lutte contre l'effacement des populations natives d'Amérique du Nord dans la version officielle de la construction de l'identité nationale des États-Unis et du Canada. Citons le *Wild West Show*, mené par Buffalo Bill : un spectacle de *reenactment* de la



13. Rémy Besson, *op. cit.* 14. *Idem.* 15. Susan Sontag, *Notes on Camp*, 1984. L'autrice définit le camp comme «l'esprit de l'extravagance» qui permet de sortir de la binarité du jugement esthétique ordinaire, entre bon et mauvais goût. 16. Jean-Marie Schaeffer, «De l'imagination à la fiction», *Vox Poetica*, 2002. Consulté le 12 février 2025 à l'adresse: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>

Olivia Rode Hvass, *Can't seem to get out of my bed... out of my head...*, 2022.

Vue de l'exposition *ECO-FAN*, 2024, Tranen, Hellerup.
photographie : David Stjernholm

vi
Ondine Bertin, *MojennLab*, 2024,
Les Chantiers Résidence,
Passerelle Centre d'art contemporain, Brest.
photographie : Aurélien Mole



17. Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, Premier Parallèle, Paris, 2019, rééd. Premier Parallèle poche, 2024, p. 13.



vi

conquête de l'Ouest, où les Amérindiens battus sont dépeints en sanguinaires impitoyables¹³. Dans des décors peints copiés sur les peintres naturalistes du xix^e et leur regard occidental, Monkman insère son alter ego Miss Chief Eagle Testickle dans des postures rayonnantes de fierté queer. En 2022, il était invité à exposer par le Royal Ontario Museum. Sa proposition *Being Legendary* confrontait physiquement ses remakes picturaux aux artefacts des collections du musée : os de dinosaure, mocassins perlés... Celui-ci est le milieu par excellence de la mégastucture culturelle qui symbolise la destruction congénitale de la culture indigène de l'artiste. Le *reenactment* de scènes d'histoire de l'art issues de l'hégémonie occidentale induit la négociation entre historicités plurielles, qui se juxtaposent, se croisent et atténuent les frontières entre véracité et imagination.

Les fiertés queer sont un terreau propice à la réécriture et à la réappropriation des mythes fondateurs qui soutiennent le système de croyance de la société hétéro-patriarcale. L'anachronisme devient alors une esthétique. L'artiste danoise Olivia Rode Hvass s'attaque à une série de tapisseries iconiques qu'est la *Chasse à la licorne* (1495-1505) *fig. v3*. Elle reprend le médium de la tapisserie, mais change à la fois la silhouette de la licorne – qui devient une figure rose My Little Pony – et l'issue de la légende, vers une libération. Iel use de ce qu'Anne Bénichou nomme les «temporalités hétérogènes», dans lesquelles réside toute la force de la critique¹⁴. On y remonte ici le fil du patriarcat : les jouets en plastique des années 1990 étaient destinés aux petites filles sages et obéissantes, quand la licorne incarnait pour l'époque médiévale une jeune vierge effarouchée à contrôler.

La charge fictionnelle peut être poussée plus loin encore, par exemple quand le récit intervient sous forme écrite ou orale. Héloïse Farago avec son double performatif la trobairitz lesbienne *TroubaDure* hybride des paroles de chansons de geste du Moyen Âge avec des rythmes de rap et d'électroclash.

À partir d'une galerie de portraits de femmes historiques – Marguerite de Beverly, croisée anglaise du xii^e siècle, Hildegarde de Bingen, moniale bénédictine du xii^e siècle, ou encore Jeanne de Belleville, pirate du xiv^e siècle –, elle déploie un univers narratif loufoque et *camp*¹⁵. Là où les initiatives de glorification patrimoniale de la période médiévale, ses récits et ses représentations, comme le Puy du Fou, en plus des inexactitudes historiques, capitalisent sur les clichés et les idées reçues, des pratiques comme celles d'Héloïse Farago les font rigoureusement voler en éclats.

Parfois, la reconstitution de l'histoire va jusqu'à sa falsification. C'est sur une mise en abyme de falsification qu'Ondine Bertin a conclu sa résidence à Passerelle en 2023 *fig. vi3*. Le centre d'art avait été pour l'occasion transformé en espace immersif accueillant les bureaux de MojennLab. Cette start-up fictive offre à des municipalités en déshérence touristique la création de légendes folkloriques locales, comme celle présentée dans le showroom *La Dame de St-Broc'h*. La fausse existence de cette structure, mi-agence de voyages, mi-agence de storytelling, est d'autant plus ironique qu'à Carnoët un groupe d'entreprises a implanté une réplique bretonne de l'île de Pâques avec les saints emblématiques de la Région.

Ces différentes propositions prolongent le cadre de feintise ludique¹⁶ définie par Jean-Marie Schaeffer. Sur la toile de fond de références historiques, les ressorts propres à l'historiographie sont réinvestis par des contenus alternatifs et séditieux, tout en conservant la dimension du faire comme si, qui renouvelle le rapport de certitude et de doute.

Dans son essai posthume *Retrotopia* (2019), le philosophe Zygmunt Bauman, père de la modernité liquide, place la nostalgie, comme émotion collective, au cœur de la politique mémorielle. Partant d'une recherche de la véracité conduite par les historien·nes, le passé et son récit qu'est l'histoire basculent du

côté du strictement symbolique et de l'Instrumental. Ils habitent ce que le philosophe nomme la «rétrotopie», comme «négation de la négation¹⁷» de l'utopie de Thomas More. Les regards se cristallisent sur le passé comme idéal, fantasmé car stabilisé, spectral mais figé dans des mythes antimodernes, enracinés dans un *topos* national. Les artistes disposent de cette double possibilité de convoquer autant le régime émotionnel – rouage justement de la rétrogression – qu'une pensée critique agissante. Les artistes mentionnés et les œuvres analysées ne constituent qu'une infime part de la création contemporaine qui continue d'occuper le terrain du passé pour éviter l'achèvement de sa digestion nationaliste et fasciste. Là où ces idéologies prônent le passé glorifié, selon une seule version admise et comme seul horizon admissible, les artistes en formulent mille et une versions potentielles. Le néologisme mythe-histoire encapsule toute l'ambivalence entre : l'inclinaison mensongère et dangereusement persuasive dictée par les idéologiques fascistes ; et l'opposition vigoureuse que les artistes maintiennent grâce aux ressorts de l'invention souple et de l'hypothèse plurielle. Par la métonymie, la parodie, l'incarnation, la spéculation, la fiction, la falsification – qui sont autant d'éléments du vocabulaire formel du *reenactment* –, la résistance artistique permet de revenir au présent, d'envisager le passé comme rien d'autre qu'une manière de voir et de vivre au présent, de «s'actualiser», au sens deleuzien du terme, pour ébaucher des futurs fabuleux tournés résolument vers l'avenir et non le passé.



HIVERNAGE*

LOUISE BENTKOWSKI

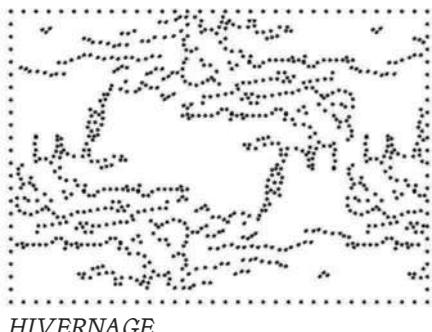
*(action de passer l'hiver à l'abri, au repos)

décembre 2024 train
la terre a été recouverte de sucre glace cette nuit
l'ensemble de ce qui regarde le ciel s'est habillé de blanc
ça y est
c'est l'hiver
le temps du froid et de la nuit
le temps du sommeil
le temps des réserves
le temps de la mousse
dans le train ce matin de Noël, il y a un lion sur ses
deux pattes arrière qui m'accompagne
c'est le retour aux grottes, aux temps d'avant
les animaux peints en parois et cachés sous la terre

LOUISE BENTKOWSKI

les arbres sans leurs feuilles passent et repassent en forêt
 derrière la vitre
 ce sont des lianes emmêlées, des cheveux de Méduse emmêlés dans lesquels
 mes pensées emmêlées s'invitent à la fête foraine
 en prennent pour un nouveau tour de vaisseau fantôme
 la vie est emmêlée
 elle est dedans le mélange et dedans la confusion, elle s'imagine ligne de fuite,
 c'est un mouton de poussière formé par accumulation de riens
 emmêlée
 forme informe, aléatoire, chassée par le vent ou profitant de sa force pour voyager
 à cru sur son dos
 le plus souvent arrêtée par les coins de choses
 du pollen

j'écris la « période des fêtes » et j'entends « la période défaite »
janvier 2025 les nouvelles sonnent comme de vieilles peurs qui reprennent vie
la nuit des morts-vivants
15 heures hebdomadaires d'activités obligatoires
encore le motif du travail et du mérite
une vie sans hiver
des jours plus longs et des nuits qui se creusent
avec cette réforme du RSA c'est une drôle d'histoire qui me remonte
qui me remonte à la naissance
car nous sommes nés la même année avec son ancêtre
« 1988 naissance du RMI et de Louise Bentkowski »
ça rime
et je me dis que ça pourrait me faire une épitaphe pas mal
avec écrit juste en dessous
« toi qui as payé mes couches
le lait en poudre ingurgité et régurgité
le magnétophone cassette jaune, bleu et rouge reçu pour mes deux ans »
en 2007 pour fêter nos majorités, on te change de nom
le revenu minimum d'insertion devient revenu de solidarité active
c'en est fini pour toi et moi du temps de l'école
on doit se rendre rentables
faut qu'on s'active qu'on devienne adultes
la même année *Volem rien foutre al païs* sort au cinéma
en occitan *volem* signifie « nous voulons » et *al païs* « au pays »
je traduis : « nous ne voulons rien foutre au pays »



HIVERNAGE

mais je trouve que ça sonne mieux dans cette langue bâtarde du titre,
Volem rien foutre al païs
dans volem j'entends «vol» et «aime»
vol aime
on y voit des gens qui s'organisent pour vivre en dehors du modèle marchand,
 qui vivent avec peu d'argent, qui se posent des questions du style: est-ce qu'il
 vaut mieux voler ou bien se passer d'acheter?
il y a un type qui dit
moi je revendique le RMI en tant que travailleur social
parce que qu'est-ce qu'on appelle travail et pas travail
moi j'aimerais bien le redéfinir
parce que finalement se renseigner, lire des trucs, discuter, aller dans les forums
 et revendiquer le droit à la paresse c'est déjà un truc pour moi
c'est déjà important, parce qu'on apporte sa pierre à une réflexion collective
et qu'on a besoin d'avoir une réflexion collective qu'on a plus depuis super longtemps
 et c'est pour ça qu'on est dans la merde
je les regarde
attablés dehors et leur discussion café-clope qui s'éternise après le repas
j'ai toute l'adolescence qui me remonte
le démontage du *fast-food*
l'autre monde possible
le fauchage des organismes génétiquement modifiés
les procès et les amendes
les gens qui ont peur d'être plus pauvres que pauvres
qui en viennent à avoir peur du loup
quand le film se termine, je retombe aujourd'hui et je me demande
où il est l'autre monde possible?

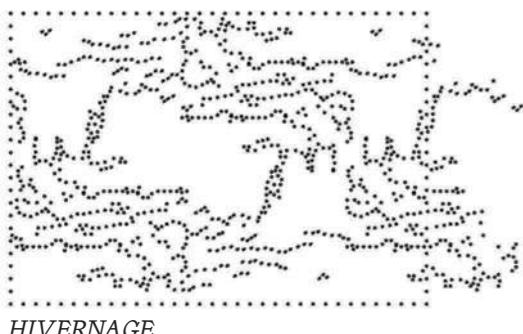
je remonte le temps des utopies
en 1968, quelqu'un a écrit un livre, il s'appelle: *Please plant this book*
s'il te plaît plante ce livre
la couverture est couleur sépia, au-dessus du titre, on voit trois photographies
 toutes recadrées par un halo flou et ovale
sur ces images une enfant pieds nus dans un jardin vue de profil, de dos, puis de face
et à l'intérieur huit poèmes

1. plantes indigènes de Californie
2. calendula
3. carottes
4. laitue

5. *Sweet Alyssum Royal Carpet*
6. courge
7. grande marguerite
8. persil
chaque poème est imprimé sur un sachet de graines correspondant au titre
chaque sachet est fait d'un papier de couleur différente
je n'ai jamais lu ces poèmes, mais je connais cette histoire
l'histoire du livre à planter
c'était pile vingt ans avant ma naissance et celle du RMI
pourtant à moi, on ne m'a jamais demandé de planter un livre
lorsque j'ai lu pour la première fois l'histoire de la micro-édition de *Please plant this book*, j'ai été submergée par une vague de joie à laquelle a succédé immédiatement
 une tristesse ancienne celle qu'on peut avoir devant une photo souriante
 d'une personne aimée disparue
la même que celle qui vient avec le souvenir du temps de l'autre monde possible

dans ma bibliothèque, bien serrées entre les pages de certains ouvrages
il y a des fleurs qui ont séché en deux dimensions
un herbier hypothétique dont la réalisation ne me semble plus si indispensable
 depuis que j'ai compris que l'idée seule suffisait à me réjouir
dans un de ces livres j'ai enfermé une mousse, sa forme séchée me fait penser
 à la vue en coupe d'un cerveau humain
les mousses n'ont pas de racines
elles n'ont pas besoin pour se nourrir de plonger dans la terre leurs extrémités
elles captent les nutriments et l'eau grâce à leurs membranes
elles peuvent donc pousser sur la pierre
on dit d'elles que ce sont des plantes pionnières
j'ai entendu que les ancêtres des mousses sont des algues marines
les mousses que j'ai vues partout dans la forêt ces jours de décembre, sur le sol
 entre les pierres autour des troncs et des branches
eh bien ces mousses, avant d'avoir été sur terre, elles étaient dans la mer
elles sont un bout d'océan parti à la découverte d'un monde moins mouillé
quand tu captes ça,
ça change tout

*the book includes the statement: « THIS BOOK IS FREE. // Permission is granted
 to reprint this book by anyone as long as it is not sold. »*
ce livre est gratuit



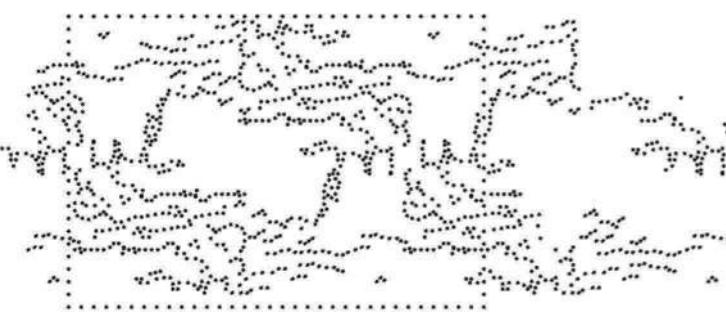
HIVERNAGE

s'il vous plaît plantez ce livre
reproduisez-le
offrez-le
plantez ce livre, mais ne le vendez pas
écrire c'est planter
please plant this book
quand j'écris, je touche du doigt des milliers d'années passées et futures
planter c'est un geste du passé
planter c'est un geste du passé en direction du futur
écrire parfois je ne sais plus à quel temps ça appartient

on était en 2010, je crois
j'étais étudiante et une amie le faisait déjà
elle m'avait dit « tu verras, c'est sûr qu'ils vont te prendre,
après, crois pas que tu vas gagner beaucoup »
il fallait aller chercher la marchandise dans leurs bureaux
un métro
puis un bus
puis 15 minutes à pied en traînant le cabas à roulettes
puis tu récupères tes piles
puis tu attends qu'ils t'appellent
les missions font rarement plus de 2 heures, souvent c'est à la sortie du terminus
 à de l'une des deux lignes de métro
tu tends le bras
tu dis bonjour
tu attends que ça passe
des fois, tu te déplaces pour des missions pare-brise
alors plus besoin de dire bonjour juste te baisser dans une révérence
 à en pointe de pied et bras tendu, poignet articulé
soulevé
déposé
lâché
bruit de l'essuie-glace qui claque
recul du corps
stabilisation sur les talons
regard à l'horizon
avancée vers la prochaine vitre
et ça recommence
quelques moments de calme parfois devant les sorties de garage ou les arrêts de bus

mais la plupart du temps ce n'est pas toi qui te déplaces, c'est les gens qui viennent
 à toi, ils défilent, ils se pressent, ils veulent rentrer chez eux, toi tu ne bouges pas,
 tu fais barrage, tu es à l'endroit parfait pour en attraper un maximum
c'est une forme de pêche ou de chasse qui me fait penser aux techniques
 à de braconnage, comme la pêche à l'écrevisse la nuit à la lampe de poche
étant naturellement attirées par la lumière, les écrevisses n'ont aucune chance
 dans le combat
mais qui gagne ici eux ou toi?
parfois quelqu'un s'arrête et le plus souvent c'est pour te faire la morale
 à propos de la merde que tu distribues pour telle ou telle banque, laboratoire
 pharmaceutique ou géant de l'agroalimentaire
j'ai toujours préféré aux râleurs ceux qui savent encore sourire et te dire bonjour,
 te tendre la main plutôt qu'un « non merci »
quand tu finis ton service
tu redescends dans le métro
tu dois marcher sur toute la merde que tu viens de distribuer qui déborde
 à de la poubelle partout au sol, la répétition du même motif donne à l'ensemble
 l'apparence d'un collage *pop art* géant et à l'horizontale dans le *white cube*
 d'une station flambant neuve de fin de ligne
quelques semaines plus tard, mon amie m'explique qu'elle connaît quelqu'un
 qui s'est fait payer pendant des mois avant que la boîte ne comprenne
 qu'il ne distribuait pas
on se dit qu'il a raison
que c'est seulement une étape en moins
que ça finira au même endroit de toute façon
alors je prends mes liasses
je rentre chez moi et sur le chemin, je les distribue à toutes les poubelles
 à que je croise
histoire de ne pas me faire repérer
car il paraît qu'ils fouillent les poubelles ceux de l'agence
ce jour-là, il faisait beau et froid
j'ai levé la tête et j'ai respiré fort après avoir terminé le travail

ce matin sur la table du salon il y a une pochette de disque posée là
dessus je peux lire
new skin for the old ceremony
nouvelle peau pour une vieille cérémonie
en dessous est reproduit un dessin
très ancien
1550 *Symbolic representation of the coniunctio spirituum*



HIVERNAGE

représentation symbolique de l'union des esprits
ce sont deux personnes nues
bras dans les bras
qui volent dans le ciel
volem
vol aime
deux ailes déployées, ocre presque rouges, comme deux taches,
représentant chacune à peu près la moitié de l'envergure du corps
l'aile du haut dépasse de la surface bleue de l'arrière-plan
elle déborde sur le blanc de la pochette
elle s'échappe l'aile
au-delà du cadre
et la phrase me revient
l'ensemble de ce qui regarde le ciel s'est habillé de blanc
ça y est
c'est l'hiver
le temps du froid et de la nuit
le temps du sommeil
le temps des réserves
le temps de la mousse

LES PROJETS À RETARDEMENT

RYOKO SEKIGUCHI

i
On Kawara, *JUNE 8, 1966*, 1966, de la série «Today»,
1966-2013, «L'ouragan Alma a atteint
des vents de pointe de 160 km/h
et se dirige vers Cuba.», acrylique sur toile.
© One Million Years Foundation
Courtesy One Million Years Foundation et David Zwirner

JUNE 8, 1966

LES PROJETS
À RETARDEMENT

1. *Early Works*, du 23 novembre 2024 au 25 janvier 2025, à la galerie David Zwirner, à Paris. 2. Sa série « Today » a été réalisée dans plus de cent villes. Il lui arrivait également de peindre deux tableaux à la même date, comme s'il existait deux dates parallèles. 3. Les tableaux étaient souvent accompagnés d'une page de journal ou de phrases choisies par l'artiste, et conservées dans la même boîte qui contenait le tableau. 4. René Denizot qualifie le présent de la série « Today » de « présent absolu », et il n'est pas le seul à y voir le présent. J'aimerais pour ma part y ajouter une nuance : ce présent n'est pas un présent fixe ; il me semble plutôt de la nature d'un présent qui n'apparaît comme présent qu'au moment même où un observateur se trouve face au tableau. C'est un présent-épiphénomène ou présent-flash. Cf. René Denizot « La peinture, sinon rien » in catalogue *On Kawara*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 1991. 5. C'est ce transfert du présent de sa vie vers ses tableaux qui distingue cette série des autres séries, par exemple « I GOT UP » ou « I AM STILL ALIVE ». Pour la première série, On Kawara envoyait à des personnes de sa connaissance des cartes postales sur lesquelles était tamponnée l'heure à laquelle il s'était levé, par exemple : « I GOT UP AT... A.M. ». Pour la série « I AM STILL ALIVE », la phrase était envoyée par télégramme. Plusieurs remarques ont été faites sur la nature « différée » et la véracité fragile de ces nouvelles. Puisque les envois par la poste ou les télégrammes mettent un certain temps pour arriver à leur destinataire, la seule certitude que l'on pourrait en déduire, ce serait la présence d'On Kawara au moment de l'envoi, sans préjuger de la continuité de la vie de l'auteur au moment de la réception. C'est ce qui confère à la série « I AM STILL ALIVE » une allure quelque peu inquiétante et fantomatique. En 2009, l'artiste irlandais Pall Thayer s'est approprié la série « I AM STILL ALIVE » en créant un programme pour poster tous les jours cette même phrase sur Twitter (et bon nombre de personnes, y compris des professionnels, ont cru que c'était On Kawara lui-même). L'artiste Yuki Okumura dit qu'au début, il était agacé par cette série, du fait de la nature d'Internet où les posts apparaissent sitôt la phrase envoyée, ignorant la nature « différée » intrinsèque aux séries d'On Kawara. Mais il me semble qu'un laps de temps existe toujours, quelle que soit la durée qui sépare l'instant où l'on envoie un message de celui où on le reçoit, même par voie électronique. À partir du moment où elle a été postée, cette phrase « I AM STILL ALIVE » perd sa valeur affirmative quant à la vie de l'expéditeur, jusqu'au prochain post. Sur ce point, il faudrait absolument distinguer ces séries de la série « Today », car dans ces « Date Paintings », c'est parce qu'une parcelle de la vie de l'artiste est contenue dans son canevas que le surgissement du présent est possible. Ce n'est pas la trace d'une personne, comme peuvent l'être les cartes postales ou les courriels ; c'est un vrai morceau de sa vie qui prend corps.

La romancière coréenne Han Kang, dans son discours de réception du prix Nobel de littérature 2024, dit avoir longtemps envisagé l'idée que le présent peut tendre la main au passé, et que les vivants peuvent sauver les morts. Elle en est arrivée à cette conclusion que c'est en réalité plutôt le passé qui tend la main au présent, et que ce sont les morts qui peuvent sauver les vivants.

Je me suis souvenue de ces mots en découvrant cet hiver l'exposition de l'artiste On Kawara (1932-2014), figure représentative de l'art conceptuel, à la galerie David Zwirner, à Paris¹.

Le travail de ce grand artiste a toujours beaucoup compté pour moi, et depuis son décès, j'étais frustrée par l'absence de rétrospectives capables de nous rappeler l'importance de son œuvre. La dernière grande exposition préparée de son vivant s'était tenue au Guggenheim en 2015. Ce silence était-il dû au fait qu'il avait très jeune quitté le Japon pour s'installer à New York près d'un demi-siècle durant ? Ou bien au fait qu'il ne se montrait pas dans les soirées mondaines et qu'il reste donc très peu de témoignages, quand ceux qui l'ont connu ont la décence de ne pas parler de sa vie privée ? Je m'étais souvent posé ces questions sans trouver de réponse.

Or, ce jour-là, un ami qui travaille à la galerie David Zwirner m'a révélé ceci : que ce silence, c'était sa volonté. On Kawara avait exprimé le souhait que ses œuvres ne soient pas exposées pendant dix ans après sa mort, pour les mettre à l'épreuve du temps ; sa famille et sa fondation ont respecté sa volonté.

On pourrait dire qu'il n'y a rien d'étonnant à cela, que tous les artistes se soucient de la survie de leurs œuvres. Certes. Mais peu de gens, pour ce faire, formulent le souhait qu'elles ne soient pas exposées pendant si longtemps. Il me semble que la volonté d'On Kawara traduit autre chose que le simple testament du défunt, quelque chose de plus singulier et d'ordre véritablement artistique.

On Kawara est un artiste à deux visages, mais à deux visages très distincts, presque comme s'il s'agissait de deux artistes différents : Kawara On, le jeune peintre japonais avant-gardiste de l'après-guerre, et On Kawara, l'artiste

international doté d'ubiquité² et libéré de son identité. Il ne parlait guère de ses tableaux de l'époque japonaise, et depuis qu'il avait quitté le Japon, ses tableaux de jeunesse avaient très rarement été exposés. Plusieurs critiques d'art ont cherché à créer des passerelles entre les deux, avec plus ou moins de succès. Et si ces dix années après sa mort n'ont pas permis de fondre ses deux visages en un seul, il me semble du moins que cet intervalle de 3 650 jours a permis aux pièces de ces deux époques de dévoiler d'autres aspects de son travail.

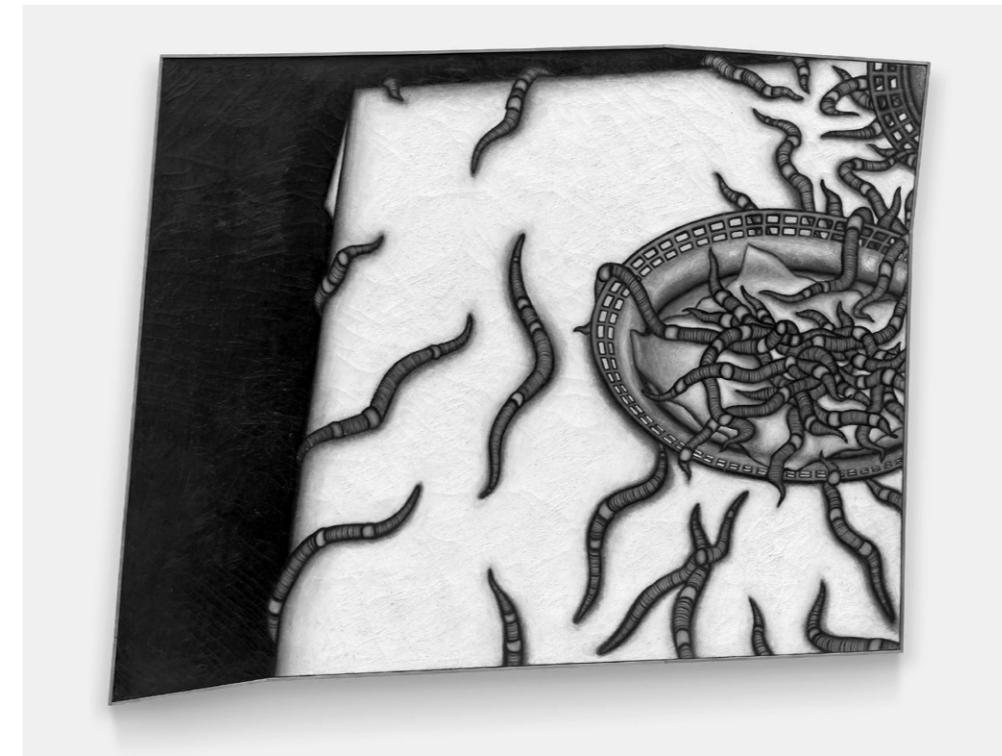
Commençons par la deuxième époque. Cet On Kawara est reconnu comme un artiste de la question du temps. Pour la série « Today », aussi communément appelée « Date Paintings », il peint, sur un canevas de taille précise, la date à laquelle il est en train d'exécuter le tableau. La réalisation du tableau nécessite 8 ou 9 heures de travail, d'abord en appliquant la couleur sur la toile de fond, puis en traçant minutieusement la date, en chiffres et lettres blanches. S'il ne parvient pas à le terminer le jour même, le tableau sera détruit. L'œuvre ne désigne pas autre chose que ce qui est représenté, c'est-à-dire la date.

Dans chaque tableau, une partie de l'existence de l'artiste est condensée, véritable incarnation d'une tranche temporelle de vie à cette date. Pour que ce transfert du temps vers ses tableaux soit possible, pour qu'il devienne une présence abstraite, il lui était nécessaire de faire disparaître son corps d'artiste, en refusant de répondre aux interviews, de se faire prendre en photo, de se montrer dans les vernissages et de rédiger des lettres manuscrites. L'artiste a consacré sa vie à transformer son existence en œuvre d'art, et en retour, chaque tableau a absorbé une parcelle du présent de cet homme.

Ces dates marquées sur le canevas représentent à la fois un passé plus ou moins lointain, une époque associée à des faits historiques³, mais également la présence même de celui qui a fait émerger ces chiffres, un présent pur, puisqu'autonome⁴, comme jailli du passé. Un présent qui, dix ans plus tard, cent ans plus tard, sera toujours le présent même du moment de *painting* par sa qualité d'autoréférence : le surgissement du présent d'une présence éternelle⁵.

ii
On Kawara, *Sans titre*, 1956, acrylique sur toile.
© One Million Years Foundation
Courtesy One Million Years Foundation et David Zwirner

iii
Vue de l'exposition, *On Kawara: Date Paintings*,
David Zwirner, Londres,
21 novembre 2024-25 janvier 2025.
© One Million Years Foundation
Courtesy One Million Years Foundation et David Zwirner



ii



iii

6. Candida Höfer a photographié des tableaux de la série «Today» tels qu'ils sont accrochés chez les collectionneurs, dans différents pays. Cf. *On Kawara*, Candida Höfer (Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2009). 7. 20 tomes et 4 000 pages au total (500 années sont typographiées sur chaque page et regroupées dans un *filing*) couvrent un million d'années vers le passé et un million d'années vers le futur. 8. Deux autres formes de cette œuvre, la lecture dans un espace et l'enregistrement en CD, ont la même fonction. L'enregistrement est plus proche du livre, la reprise ayant été autorisée: la voix lit chaque date bien distinctement, alors que dans une lecture-performance, il arrive que l'on bute sur un chiffre, et qu'on se trompe. À ce moment-là, on assiste à une temporalité qui vacille, frémît et vit avec nous les vivants, dotés d'une voix de vivant dans un corps imparfait.

Si le livre et l'enregistrement permettent l'apparition du présent infini, la lecture à voix haute donne aux chiffres un corps vulnérable qui n'existe qu'au présent (cf. *La Voix sombre*, Ryoko Sekiguchi, P.O.L, 2015).

9. C'était devenu son projet de vie. Lorsqu'il venait de commencer la série, On Kawara a écrit lui-même, sans doute percevant l'ampleur du défi qu'il s'était lancé: «I am afraid of my "Today" paintings.» (29 mai 1966) Dans les années 1970, on lit les textes de critiques d'art sur la série «Tokyo» qui se demandent jusqu'à quand il continuera ce projet. On Kawara lui-même a déclaré: «J'aurai accompli une vie lorsque je mourrai. Cela revient à dire que la continuité signifie l'absence et la non-continuité la présence. La série "Today" a commencé, mais elle n'est pas terminée, alors on peut considérer cette œuvre comme étant à la fois existante et inexistante», cf. Lucy Lippard «Just in Time: On Kawara», in catalogue *On Kawara 1967*, Ortiz Art Institute Gallery, Los Angeles, octobre 1977.

En ce sens, On Kawara a su transformer le destin d'un mortel qui suit le cours du temps à sens unique en une multitude de constellations, des milliers de dates qui scintillent de leur présence du présent de chaque instant, éparses à travers le monde⁶.

Contrairement à des artistes comme Christian Boltanski – qui, lui aussi, réfléchissait sur le temps, mais sous une lumière projetée depuis ou vers le passé – le temps d'On Kawara est percé par ce présent, précisément parce que ce sont des chiffres et des lettres qui sont représentés sur ses tableaux. La fonction des dates dans ses œuvres s'apparente ainsi au plus près aux mots de la poésie. La définition de la lecture d'un poème, c'est qu'à chaque moment de lecture, chaque mot se dévoile dans son présent, dans toute sa splendeur. C'est un présent propre à la représentation des lettres. En ce sens, ce n'est pas sans raison qu'une autre œuvre de lui, *One Million Years*, est en forme de «livre»⁷. À chaque page, à chaque lecture, le passé lointain cesse d'être distant pour apparaître devant nous. C'est le rassemblement d'un million d'années qui, chaque fois que l'on aperçoit les chiffres que sont les dates, se métamorphose au présent, en nous procurant une sensation à la fois vertigineuse et réjouissante⁸.

S'il est une chose qui a changé après son départ, c'est que la série «Today» ne se renouvelle plus⁹. Pour autant, ce n'est pas parce que la série est achevée que ces tableaux basculent dans le passé. Non, désormais, ils ont gagné une temporalité singulière, celle du «présent accompli». C'est bien ce qu'ils nous démontrent aujourd'hui, à dix années de distance.

Concernant les tableaux figuratifs des années 1950, ils semblent refléter l'inquiétude collective de l'époque; une perspective tordue, des corps parfois tronqués, des espaces sans issue, des vers qui envahissent les assiettes et le salon, une accumulation de formes, des cadres déformés fabriqués tout exprès par l'artiste. Dans le catalogue paru à l'occasion d'une exposition

qui eut lieu à Tokyo présentant les tableaux peints par l'artiste entre 1952 et 1956, les textes rappellent clairement l'atmosphère de l'époque, à savoir la sortie d'une guerre (la Deuxième Guerre mondiale) et l'entrée dans une autre (la guerre de Corée). Ces tableaux sont interprétés à travers un contexte spécifique, à une époque déterminée, en l'occurrence celui du Japon d'après-guerre.

Soixante-dix ans plus tard, on les regarde différemment. Ils ont pris une certaine distance avec le contexte artistique purement japonais pour se transformer en tableaux pour ainsi dire «non datables».

Ce qui est remarquable, c'est que, si l'on ne prête pas attention à la signature du peintre en japonais sur les tableaux, on pourrait penser, à cause des coloris et des motifs peu traditionnels, qu'il s'agit d'un artiste d'Amérique latine, par exemple, ou sous influence africaine; les traits pourraient aussi bien être ceux d'un artiste contemporain ou d'une époque passée. Ils semblent plus ouverts à une diversité de regards et d'interprétations.

Certes, cela n'empêche pas de redécouvrir ces tableaux aujourd'hui dans leur contexte d'origine, mais on les voit d'un œil nouveau. Parfois, avec le recul, on décèle mieux certaines choses. C'est exactement ce qui se produit pour les tableaux d'On Kawara.

Libérés des chaînes qui les liaient de façon exclusive au contexte d'une époque et d'un lieu uniques, ils découvrent leur force, leur profondeur, et se laissent associer à l'inquiétude contemporaine, à d'autres catastrophes, de façon plus universelle. Si ces tableaux avaient été exposés juste après la mort d'On Kawara, peut-être auraient-ils risqué de se retrouver coincés dans des interprétations limitées. Parfois, la distance et l'oubli s'avèrent salutaires.

Ces tableaux sont éminemment dans le présent, bien que d'une façon différente de la série «Today». Ce n'est pas grâce à un mécanisme créé par l'artiste, comme c'est le cas de la série «Today», mais par la force de ces tableaux que les œuvres des années 1950

peuvent être «actuelles», au sens premier du terme, c'est-à-dire: «agissantes». Ils ne cessent d'agir, d'être en acte par rapport à notre monde, où que l'on soit.

En tant qu'artiste, On Kawara a préféré garder le silence. Mais ce silence doit se comprendre non pas comme un renfermement face à ceux qui contemplent ses œuvres, mais plutôt comme un acte de générosité. Lorsqu'on lit aujourd'hui les textes écrits sur son travail, on est frappé par la diversité des interprétations qu'il suscite. Chacun donne libre cours à sa lecture, développe sa propre thèse sur le temps. L'ouvrage qui rassemble les écrits sur son travail, *Whole and Parts*, pourrait se lire comme un grand recueil de 700 pages composé de réflexions sur le temps écrites par des auteurs de nationalités et de milieux différents (critiques d'art, philosophes et écrivains), gravitant autour d'On Kawara¹⁰. L'artiste lui-même ne disant mot sur son travail, c'est comme s'il n'y avait de réponse à rien. Et ce silence, ce blanc, attire à lui d'autant plus les mots pour le combler. Ses œuvres sont des fenêtres grandes ouvertes en attente des lectures et des regards à venir.

Ce n'est pas sans raison que la dernière exposition ayant eu lieu de son vivant, au musée Guggenheim, s'intitulait *On Kawara - Silence*. Cette ultime exposition organisée avant sa mort était aussi la première d'un nouveau chapitre, le moment où son projet post mortem se mettait en route silencieusement.

Certes, j'écrivais tout à l'heure que la série «Today» ne se terminait qu'avec la mort de l'artiste. Mais est-ce bien, pour autant, la «fin» de la série? On pourrait aussi considérer qu'il s'agit simplement d'un moment de bascule, d'un changement dans les règles qui gouvernent la série, la nouvelle règle consistant désormais à observer si l'absence physique de l'acteur modifie la nature de l'absence théorique de la série. Pour cela même, la série ne devrait-elle pas se poursuivre même après la mort

de l'auteur? Qui a décidé qu'un projet artistique devait prendre fin avec la disparition physique de l'artiste? Il est des projets, que l'artiste le veuille ou non, qui doivent suivre leur cours. La volonté de «mettre les œuvres à l'épreuve du temps» était sans doute nécessaire pour observer l'évolution des pièces en son absence, presque comme une expérience de laboratoire. C'est en ce sens que sa volonté doit alors être comprise comme un projet post mortem.

Moi je me dis, on ne sait jamais. Il ne serait pas étonnant qu'On Kawara ait secrètement conçu d'autres projets, toujours en cours, ou qui seront déclenchés seulement dix ans, quinze ans après sa mort.

Car s'il était bien un artiste de la temporalité, comment n'aurait-il pas songé à la temporalité des œuvres qui, il le savait, lui survivraient? S'il n'y avait pas pensé, alors c'est à nous qu'il reviendrait d'imaginer à sa place les projets qui auraient pu exister, dans la mesure où son système temporel de génie devait encore contenir une place pour les réflexions et les expériences à venir.

S'il m'est permis de pousser encore cette réflexion plus loin, je me demanderais ceci: et si, parmi ses projets post mortem, ce texte même que j'écris était déjà inclus? Je ne suis pas en train de dire qu'On Kawara avait tout prévu, jusqu'aux éventuelles réactions face à sa volonté, ou qu'il était visionnaire. Mais il est des projets qui dépassent la sphère d'une seule personne, des réflexions qui nécessitent un temps inéluctablement plus long que la vie des mortels; d'autres encore qui appellent des regards pluriels ou des observations en plusieurs lieux, comme une expérience scientifique qui doit être réalisée dans différentes conditions. Ces projets au long cours appellent, de l'intérieur des œuvres, d'autres artistes ou écrivains.

LES PROJETS
À RETARDEMENT

11. L'artiste Yuki Okumura a consacré plusieurs pièces à On Kawara en se référant à lui, en parlant de son travail, ou en le mimant et le paraphrasant, pour le faire exister d'une autre manière. Cf. « The Man Who » <http://www.yukiokumura.com/works/themanwho.html>
12. Cf. « Écrire double » <https://remue.net/Ecrire-double-Ryoko-Sekiguchi>
13. *On Kawara: 1966*, Ludion, 2016.

Chacun peut répondre à ces appels selon ses propres questionnements¹¹; reprendre les pensées de certains créateurs est le devoir de certains d'entre nous, les artistes¹², en en faisant notre propre corps.

Tout à l'heure, j'ai cité le nom de Boltanski à côté de celui d'On Kawara. Si Christian Boltanski et On Kawara ont tous les deux travaillé sur le temps, le premier, tout en sachant qu'on ne peut pas sauver le passé de l'oubli, a allumé une lueur dans le long couloir du passé; le second, On Kawara, a réussi le miracle de vivre toujours au présent. Le premier nous apprend, à nous, écrivains, ce que nous pouvons et devons accomplir dans les récits sur le passé, et le second nous fait ouvrir les yeux, encore et toujours, devant cette épiphanie qu'est la poésie elle-même. Ou plutôt l'idéal de ce dont la poésie a toujours rêvé sans jamais l'atteindre. Le premier luttait contre l'oubli et le second a créé un espace de liberté grâce au silence. Il n'y a pas de réponse unique.

Pour On Kawara, la révélation de sa volonté de dix ans de silence m'apprend des choses nouvelles, et je ne dois pas être la seule. Ce ne sera sans doute pas la dernière découverte à son sujet. Chaque artiste cherche le salut, non pas au sens religieux, mais plutôt dans une réponse, une solution, face aux énigmes du monde. Certains projets peuvent s'achever avec leur décès, parfois même avant, d'autres au-delà de leur départ. Si ces « morts » ne nous « sauvent » pas toujours, certains ne cessent de nous apprendre, au présent.

Je regarde les photos de l'exposition *On Kawara, 1966* qui s'est tenue en 2015 au musée Dhondt-Dhaenens en Belgique¹³. Dans les salles d'exposition avec leurs grandes fenêtres inondées de lumière, les visiteurs déambulent paisiblement, parfois joyeusement.

On Kawara n'est pas là. Il ne l'a jamais été. Ou plutôt il est là, incarné en peinture.

Dix ans après son passage dans l'au-delà, les deux périodes de l'artiste se rencontrent.

Grâce à ces deux « présents » qu'elles incarnent.

Et ce que je ressens face à la série des « Date Paintings », c'est qu'un sentiment se dégage des tableaux.

Plutôt, c'est nous qui projetons nos sentiments sur les tableaux. Comme le silence d'On Kawara, ses tableaux sont là comme le réceptacle silencieux de nos pensées. Ils sont aussi énigmatiques que le temps qui s'écoule. Ils sont à la fois énigme et évidence, d'une grande clarté dans leur façon d'apparaître, exactement comme la définition de la poésie. Ils accueillent nos pensées comme lorsqu'on regarde des astres.

Les chiffres sont aussi beaux que les astres.

On disait autrefois des morts qu'ils devenaient des étoiles.

Les chiffres dans ses tableaux scintillent-ils?

Si l'on regarde dans la nuit, non en levant les yeux vers le ciel, mais depuis le ciel, dans une vue plongeante sur la terre, tel un oiseau qui effectue un vol nocturne ou comme on regarde la ville depuis le hublot d'un avion, pourrait-on voir ces chiffres, dans ces milliers de tableaux dans le monde, scintiller?

Au début de ce texte, j'ai cité les propos de l'écrivaine Han Kang évoquant le passé qui tend la main au présent et les morts qui sauvent les vivants. Concernant l'art, on peut dire que ce constat est une vérité somme toute assez banale: c'est ce qui se passe avec les grandes œuvres dignes de ce nom. C'est d'ailleurs dans ce contexte que l'épisode d'On Kawara m'a évoqué ces propos.

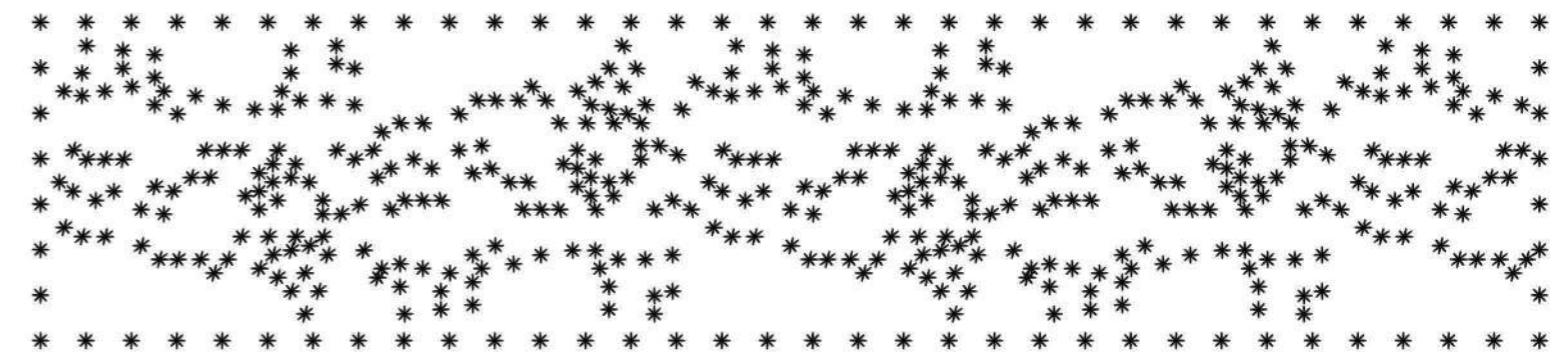
Pourtant, à y bien réfléchir, dans le cas de cet artiste, peut-on vraiment dire que ce sont le « passé » et les « morts » qui nous sauvent, quand ses « Date Paintings » demeurent perpétuellement au présent, et que lui, qui était déjà un fantôme de son vivant, restera toujours un vivant fantomatique?

Nous ne savons pas si nous serons encore vivants dans dix ans, tout comme nous ignorons le jour de notre mort. On Kawara, qui sera encore au présent accompli, nous apprendra-t-il toujours quelque chose, envoyant des cartes postales dans notre au-delà? Qui enseigne à qui, et qui sauve qui?

iv
Vue de l'exposition, *On Kawara: Early Works*,
David Zwirner, Paris,
23 novembre 2024-25 janvier 2025.
© One Million Years Foundation
Courtesy One Million Years Foundation et David Zwirner



iv



DES TOILES D'HÉRÉDITÉ ET D'ENVIRONNEMENT. LE CHAMP ET LA RIVIÈRE

OLIVIER GAUDIN
et LOLITA VOISIN

1. Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Seuil, 1996 ; Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, 1984-1992.

À Françoise Choay (1925-2025)

Sait-on ce que signifie « hériter » ? La fin du siècle dernier, qui observait les ambivalences du patrimoine et l'inflation des lieux de mémoire¹, paraît déjà loin. Avec le nouveau millénaire émerge une mémoire sélective, voire des formes d'ignorance qui compromettent la possibilité d'un rapport réflexif et critique au temps historique. À l'oubli de certains noms propres répond l'usage de certains autres, plus ou moins coupés de leurs contextes : grands hommes et femmes célèbres panthéonisés, parcs à thèmes scénographiant une vision idéologique du passé, noms de poètes maudits ou de militantes féministes ornant les façades de collèges – que reste-t-il alors de leur puissance de subversion ?

L'oubli de noms communs est encore plus révélateur : noms de plantes ou d'animaux, noms d'arbres ou d'outils, de matières et de métiers, noms de gestes autrefois quotidiens. Cette situation traduit un éloignement inédit vis-à-vis des milieux naturels et des savoir-faire techniques de l'agriculture, des « eaux et des forêts ». Elle s'observe de façon plus générale dans les rapports distendus et contradictoires que les activités humaines entretiennent avec ces milieux.



ii



i

DES TOILES D'HÉRÉDITÉ
ET D'ENVIRONNEMENT.
LE CHAMP ET LA RIVIÈRE

2. Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, 2014. 3. L'usage des italiques pour *champ* et *rivière* cherche à désigner les images génériques en circulation à propos de ces deux espèces d'espaces.

i
Petite Beauce, Loir-et-Cher, 2018.
© photographie : Lolita Voisin

ii
Petite Beauce, Loir-et-Cher, 2018.
© photographie : Lolita Voisin

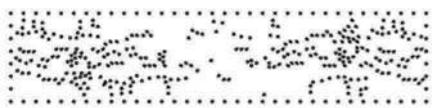
Les indices de la négligence des humains à l'égard des relations d'interdépendances terrestres qui les maintiennent en vie sont innombrables. Cette forme d'amnésie collective s'observe surtout dans les atteintes permanentes que portent les appareils connectés et les réseaux de communication à la vie de l'esprit – c'est-à-dire à nos capacités d'observation, de concentration et de compréhension². Leur pouvoir de captation tend à nous priver autant de projections d'avenir que d'un rapport conscient au passé. Ainsi, le passé récent – deux siècles d'une industrialisation fondée sur un extractivisme effréné et un productivisme expansionniste – pèse sur nos existences et sur les institutions qui en sous-tendent l'organisation. Notre condition terrestre est aussi, plus que jamais, une condition technique, marquée par l'ancrage de nos existences au sein de lourdes infrastructures matérielles, et par notre dépendance sans précédent à l'égard des machines et des réseaux. Cette condition saute aux yeux dès que l'on se préoccupe d'énergie, d'alimentation, d'eau, de sols. Aussitôt qu'on pose la question des conditions matérielles d'existence survient celle de leur maintenance, des moyens de celle-ci, et des états de référence que l'on cherche à préserver. Or, ceux-ci dépendent de l'incessant remaniement de la mémoire par nos pratiques culturelles, où se joue toujours une part d'oubli. La présence du passé fluctue au gré des besoins du présent.

L'accélération machinique des flux de conscience réduit la possibilité d'un exercice patient du jugement rationnel. Alors que la mémoire collective et la connaissance des trajectoires historiques, avec leurs contradictions et leurs complexités, s'effritent à une vitesse accrue, comment saisir encore ce qui persiste, tant sur le plan matériel qu'imaginaire ? De quoi héritons-nous sans le savoir, sans le vouloir, sans même le voir ?

L'observation attentive des paysages, avec ses postures d'enquête et de réflexion, met au jour de telles questions, que deux « lieux communs », le *champ* et la *rivière*³, peuvent illustrer. Ces deux figures anciennes et familières semblent connues depuis toujours ; on les longe, les traverse ou les côtoie sans y prêter attention. L'idée plus ou moins abstraite que l'on s'en fait livre néanmoins des indices sur nos références mentales. De quelles images implicites de ces lieux héritons-nous sans le savoir ? Ces vues de l'esprit, singulières pour chacun, émanent aussi d'apprentissages et de points de vue à la fois partiels et partagés. Comme dans *Je me souviens* de Perec ou *Les Années d'Ernaux*, on peut à la fois les décrire et les situer dans un contexte collectif, les dater. Le propos qui suit ne prétend à aucune universalité. Il se fonde sur nos expériences d'enseignement et de recherche, qui incluent des rencontres avec des professionnels du monde agricole et d'autres secteurs professionnels et institutionnels concernés.

CECI N'EST PAS UN CHAMP *Le long d'un alignement d'arbres incomplet, le bruit assourdisant des roues sur le bitume. Camion, voiture, camion, camion, voiture, tracteur, voiture, camion, voiture, voiture, voiture, moto. Un champ, comme le décor fixe d'un paysage de théâtre : une étendue monochrome, vaguement vallonnée – une vaste flaue en occupe les points bas.*

Comment se définissent nos imaginaires si limités du *champ* – les nôtres comme ceux de nos interlocuteurs – et que masquent leurs géométries ? Depuis le milieu du siècle dernier, des mutations radicales de forme et d'aspect l'ont attaché à des métiers technicisés, réorganisés autour des machines et de l'énergie fossile. La forme et l'échelle du *champ* l'associent à ces camions qui partagent la route avec des



tracteurs grands comme des usines... En quelques décennies d'industrialisation à marche forcée, les images qu'appelle le mot *champ* ont tant changé - de forme comme d'échelle - que les représentations anciennes des paysages cultivés, des photos aériennes aux tableaux de paysage, semblent venir d'une autre planète.

Un champ reste pourtant un espace composite, relié à de nombreux processus dont on peut faire l'apprentissage. Qui se souvient de l'aspect de ce même espace, lorsqu'il n'était pas cultivé de la même manière ni pour les mêmes filières? Qui sait encore à quel point l'usage des terres agricoles modifie la structure concrète des sols, la circulation de l'eau en surface et dans la terre, le déplacement des populations animales? La vie invisible des sols, avec ses microbes et ses animaux minuscules, déploie des capacités à stocker l'eau à long terme, à essuyer les pluies diluviennes, de saison en saison: quand l'at-on oublié, et comment le réapprendre au milieu des dérèglements accélérés qui mettent à l'épreuve le modèle dominant, au point de le faire basculer vers l'inconnu? Peut-on comprendre les choix concrets des agriculteurs et agricultrices sans fantasmer, par télé-réalité interposée, l'économie de leurs «exploitations»?

Le silence n'aide pas à se souvenir. La transformation accélérée des paysages agricoles, devenue irréversible à partir des années 1960, a provoqué des traumatismes chez nombre d'adultes et d'enfants qui les habitaient et en vivaient: le remembrement a tant métamorphosé des paysages familiers qu'on pouvait en rester bouche bée⁴. Il a aussi opposé des voisins et des collègues, divisé des familles, des villages. Ces traumatismes engendrent silences et non-dits. On ne parle plus des champs d'hier, des destructions massives qu'on y a opérées. Des complicités ont pu s'exercer, de gré ou de force, avec ce mouvement descendant, venu aussi bien de la puissance des lobbys industriels que d'une politique volontariste menée

par l'Etat *via* ses relais locaux; celles-ci aussi sont passées sous silence. Souvent, ces transformations ont été subies autant qu'appliquées, à l'échelle de chaque parcelle, par ceux-là mêmes qui héritaient de siècles de culture. Les conséquences en sont désormais aggravées par le dérèglement climatique et l'effondrement de la diversité biologique. Nous en avons encore pour longtemps à hériter de ces conflits et de ces transformations majeures, afin de pouvoir changer nos représentations du *champ*.

LA RIVIÈRE,

UNE SI LARGE INVISIBLE *Passer une rivière, la traverser ou la longer, revient souvent à la réduire à des signes : à ce trait fin sur la carte ou l'écran, à ce bleu menteur, à ces deux rives supposées symétriques, à ce panneau aperçu au bord de la route, à la largeur d'un pont si vite franchi qu'on l'oublie ; pourtant, le cycle des saisons, l'épaisseur variable des sédiments, le mouvement des matières charriées, les changements de profondeur, de lumière et d'atmosphère, peignent autant de bruns que de verts, de jaunes, de gris, de marron, d'ocre, de noirs ou de blancs.*

Notre imaginaire de la *rivière* semble lui aussi limité, en surface autant qu'en intensité, de même que la puissance et le pouvoir des cours d'eau paraissent contenus. Pourtant, chaque rivière est multiple et forte de tous ses affluents, des pierres érodées sur son passage, des flancs de montagne arrachés très lentement par des flux au-delà de toute mémoire. L'apport des canaux d'irrigation qui sillonnent les terres cultivées, auquel s'ajoutent leurs fossés drainants, en fait gonfler le débit; les boisements qui l'enracinent en profondeur dans le sol et sous les alluvions l'amplifient, et les marais, apparents ou cachés dans des zones moins fréquentées, élargissent

son lit. Des sources aux torrents, des confluences aux littoraux, les rivières ne sont que mouvements, pluriels, insoupçonnés. L'eau visible qui circule en surface n'est qu'une mince partie qu'on croit à tort tenue par ses digues, levées de pierre, de terre ou de béton. À travers les rives, les cours d'eau circulent latéralement, de pied de coteau à pied de coteau, dans la divagation de leurs lits majeurs. L'eau circule aussi dans l'air et sous la couche du sol où nous marchons, en relation avec les nappes souterraines; elle circule invisible et hybride, forte de son pouvoir d'érosion et de transport de sédiments et de nutriments, source précieuse de fraîcheur en été, et abri de nombreuses populations animales⁵. Du point de vue écologique, l'eau des rivières n'est définie ni par ses formes, ni par son débit mesurable, mais par la complexité des relations auxquelles elle contribue: ses capacités de charge, d'éponge ou de transfert aux milieux qu'elle traverse. Mais pour qui la *rivière* est-elle encore surface de projection de symboles, et puissance de rêverie pour «l'imagination de la matière»⁶?

De nombreuses personnes, travailleurs de syndicats mixtes de bassin ou membres d'associations de pêcheurs ou de naturalistes, œuvrent avec énergie pour la «restauration des cours d'eau» et de leur «continuité écologique». Cette pratique apparue dans les années 1970 donne pourtant lieu à des controverses. La plupart du temps, lorsque ces actions aboutissent, elles ne parviennent qu'à des «solutions» de reméandrage, d'implantation de plantes rivulaires importées sur de courts segments; loin de l'ampleur nécessaire au déploiement spontané de la rivière, avec lequel les activités humaines avaient cohabité pendant des millénaires. Ces opérations qui veulent soigner un cours d'eau abîmé reconduisent l'héritage techniciste, issu en grande partie de l'ingénierie hydraulique, c'est-à-dire du savoir-faire et des calculs de spécialistes du comportement du liquide. Mais prend-on la mesure de la modestie de ces actions par rapport aux besoins d'une rivière?

Qu'est-ce, au fond, qu'un *paysage de rivière*? Au-delà des praticiens et des spécialistes, il resterait à s'interroger sur l'existence d'images partagées de la *rivière*. Pour comprendre de quelles expériences, de quelles orientations techniques et politiques elles héritent, il faudrait consulter quelques manuels et schémas, se souvenir de ce qu'on apprend à l'école à leur sujet. Qu'y reste-t-il de la complexité des paysages de l'eau, avec leurs épaisseurs et leurs profondeurs, leurs variations saisonnières? La puissance et la nécessité des inondations, la connexion avec une myriade d'affluents à l'échelle des bassins versants, et l'irréductible solidarité entre l'amont et l'aval n'y figurent pas toujours. Enseigne-t-on, enfin, comment cohabiter avec les populations animales qui transforment ces paysages, à commencer par les castors⁷?

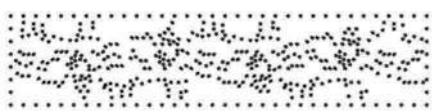
Ce qui se joue ici, c'est notre capacité collective - institutions comprises - à voir et à comprendre que ces paysages sont des éponges fragiles, des enchevêtrements de flux hétérogènes, des processus aux contours instables.

DE L'HÉRÉDITÉ

À L'HÉRITAGE

Ces évocations de la *rivière* et du *champ* mettent au jour le besoin d'apprendre à hériter des simplifications engagées par le productivisme. Qu'allons-nous faire des choix politiques et techniques des décennies 1950 à 1970, qui pèsent de tout leur poids? En deux ou trois générations, de nouveaux cadres de référence (confort, consommation, croissance) ont balayé toute une complexité de relations culturelles, esthétiques, psychologiques et surtout écologiques.

«Le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé. Nous travaillons tous dans des toiles tissées bien avant notre naissance, des toiles d'hérité



DES TOILES D'HÉRÉDITÉ
ET D'ENVIRONNEMENT.
LE CHAMP ET LA RIVIÈRE

iv
Cantal, 2014.

© photographie: Lolita Voisin

v
Dunes de Flandres, Nord-Pas-de-Calais, 2018.
© photographie: Lolita Voisin



OLIVIER GAUDIN
et LOLITA VOISIN

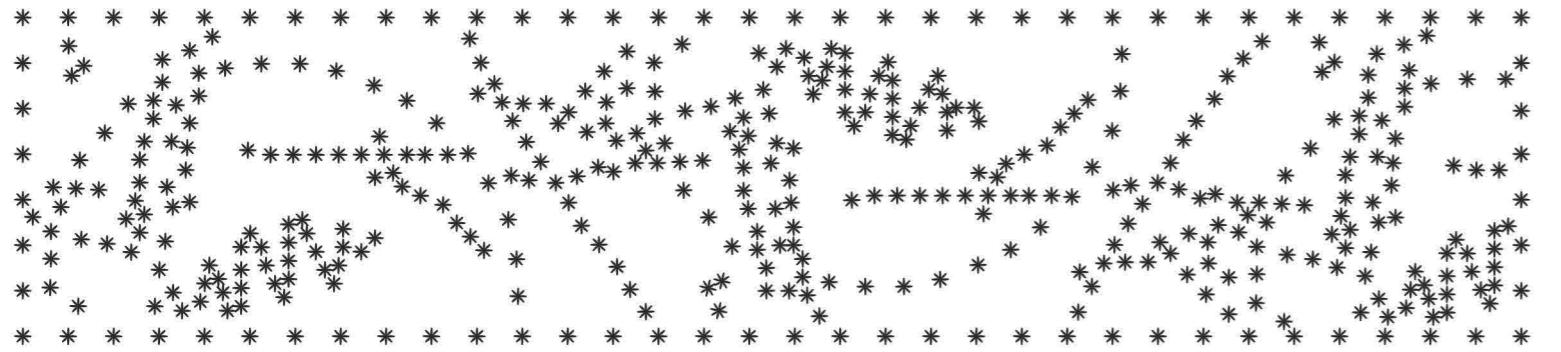
et d'environnement, de désir et de conséquence, d'histoire et d'éternité.» (William Faulkner). Ces phrases du *Bruit et la Fureur* (1929) suggèrent que des formes immanentes du passé - hérité plutôt qu'héritage - continuent d'agir en deçà des seuils de la pensée consciente, sous la forme de relations matérielles. La métaphore de la toile met en évidence la longue durée et l'antériorité de ces processus agissants. Avant de chercher à les contrôler ou les orienter, le premier besoin est de les décrire en détail: l'étoilement continu du passé, de l'histoire qui nous précède et que nous n'avons par définition pas conçue, pas voulue, pas choisie.

Il nous revient pourtant d'en hériter, c'est-à-dire d'écrire et de réécrire sans cesse cette longue durée depuis nos propres expériences. Anticiper et infléchir les trajectoires temporelles n'est pas seulement possible, c'est un besoin vital. Passer d'une génération à l'autre n'a rien d'automatique: la compréhension et la transmission de ce qui oriente nos vies ne sont ni cumulatives ni linéaires. Les redécouvertes, les sauts de générations, le retour soudain de signaux que l'on pensait enfouis ou évanois pour toujours, attestent des logiques mouvantes et incertaines des toiles tendues par le passé.

«Il ne faut pas répondre aux demandes des électeurs en aménageant un chemin les pieds au sec au bord d'une rivière, mais leur suggérer de réapprendre à changer de chaussures en rentrant de la rivière», témoignait un salarié d'une commune rurale. Ce propos évoque la poésie d'une paire de bottes, usées, boueuses, attendant la prochaine sortie près de l'entrée. Peut-on retrouver la mémoire de ces gestes d'adaptation, de mesure et d'humilité, ces gestes qui laissent de la place aux autres?

La négociation d'intérêts contradictoires, la délibération et la prise de décision collective, la mise en question critique des habitudes et des préjugés, l'effort de comprendre le point de vue d'autrui, y compris des autres espèces vivantes, tout ceci requiert de patients apprentissages. À cette fin, de nombreuses attitudes vis-à-vis du temps peuvent nous inspirer: la résidence propre à certains artistes et écrivains, la planque des audionaturalistes, la longue durée

des réparateurs et des archéologues, l'attention au détail et à la situation singulière que déploient les botanistes et les paysagistes - et tant d'autres. En parallèle d'une transformation des regards, ce sont nos gestes d'organisation collective qu'il faudrait bouleverser, parfois de façon radicale, afin de recommencer à apprendre les uns des autres, et de pouvoir s'interroger sur ce qu'hériter veut dire.



SOMMIER DE LA CHALOUZAIS

CHAPITRE 3:

PUSZCZA BIALOWIEZA

LÉA MULLER

1. David Irle et Anaïs Roesch, *in* « Que repenser ? La liberté artistique dans le contexte des limites planétaires », *Culture et Recherche*, n°143, p.127. 2. Deux autres extraits ont été publiés dans les deux premiers numéros de la revue *Festina Lente*, parus en juin et novembre 2024. 3. « Un sommier de la forêt est en France un document écrit, rédigé par l'administration des eaux et forêts puis par l'ONF. [...] Le "sommier de la forêt" est un document écrit et soigneusement archivé qui - par massif et parcelles - retrace la vie de la forêt et de l'administration de la forêt, pour ce qui concerne la sylviculture, l'aménagement forestier, les acquisitions foncières, mais aussi pour ses aspects économiques (dépenses & recettes). Il est en quelque sorte la mémoire de l'état de la forêt (depuis l'époque de Colbert) et des actions de l'homme en forêt, nécessaire à la gestion sur le long terme, et à ce qu'on appelle aujourd'hui une gestion durable de la forêt, c'est-à-dire prenant en compte le temps long qui est celui des arbres. » (source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Sommier_de_la_for%C3%A9t, consulté le 20 janvier 2024)

Depuis 2019, avec son compagnon Boris Marquet et entourée de tout un réseau de soutiens amicaux et professionnels, Léa Muller exploite en sylviculture douce la forêt de la Chalouzaïs.

Depuis 2023, La Criée accompagne l'artiste et forestière *via* une résidence de recherche au long cours dans la forêt. Le centre d'art soutient ainsi une forme qui n'entre pas dans ses murs, voire qui en lézarde le modèle, mais qui, ce faisant, dessine l'un des possibles de l'art de demain. Parce qu'il nous faut apprendre à voir, mais aussi à faire et à montrer l'art autrement, afin « de faire advenir ensemble un nouveau régime du sensible respectant les limites planétaires¹. »

Cette résidence a engendré et pris de multiples formes : ateliers, journées d'études, arpentes, performances, banquets, etc. *Le Sommier de la Chalouzaïs*, dont est publié ici un troisième extrait², est une autre de ces formes. C'est un objet hybride, qui emprunte à la fois aux sommiers des forestiers de l'ONF³, au journal et au livre d'artiste. Il se structure en quatre chapitres qui correspondent aux quatre saisons. Il est l'endroit qui témoigne et garde une trace des observations, des travaux et des questionnements de Léa, entamés avant sa résidence, que celle-ci lui permet d'avancer avec vigueur, et qui se poursuivront après elle.

Le troisième chapitre du *Sommier de la Chalouzaïs* rend compte de son voyage à l'est de la Pologne, dans la forêt de Białowieża, dernière forêt primaire de plaine d'Europe, où elle s'est rendue en décembre 2024. Partie à la recherche du visage perdu de la première forêt, elle y a éprouvé la complexité d'un espace traversé autant par l'épaisseur de l'histoire végétale et géologique que par celle de l'histoire européenne et mondialisée.

Sophie Kaplan

Les photographies, dessins, cartes et croquis reproduits dans les pages qui suivent ont été réalisés à Białowieża en 2024.
© Léa Muller

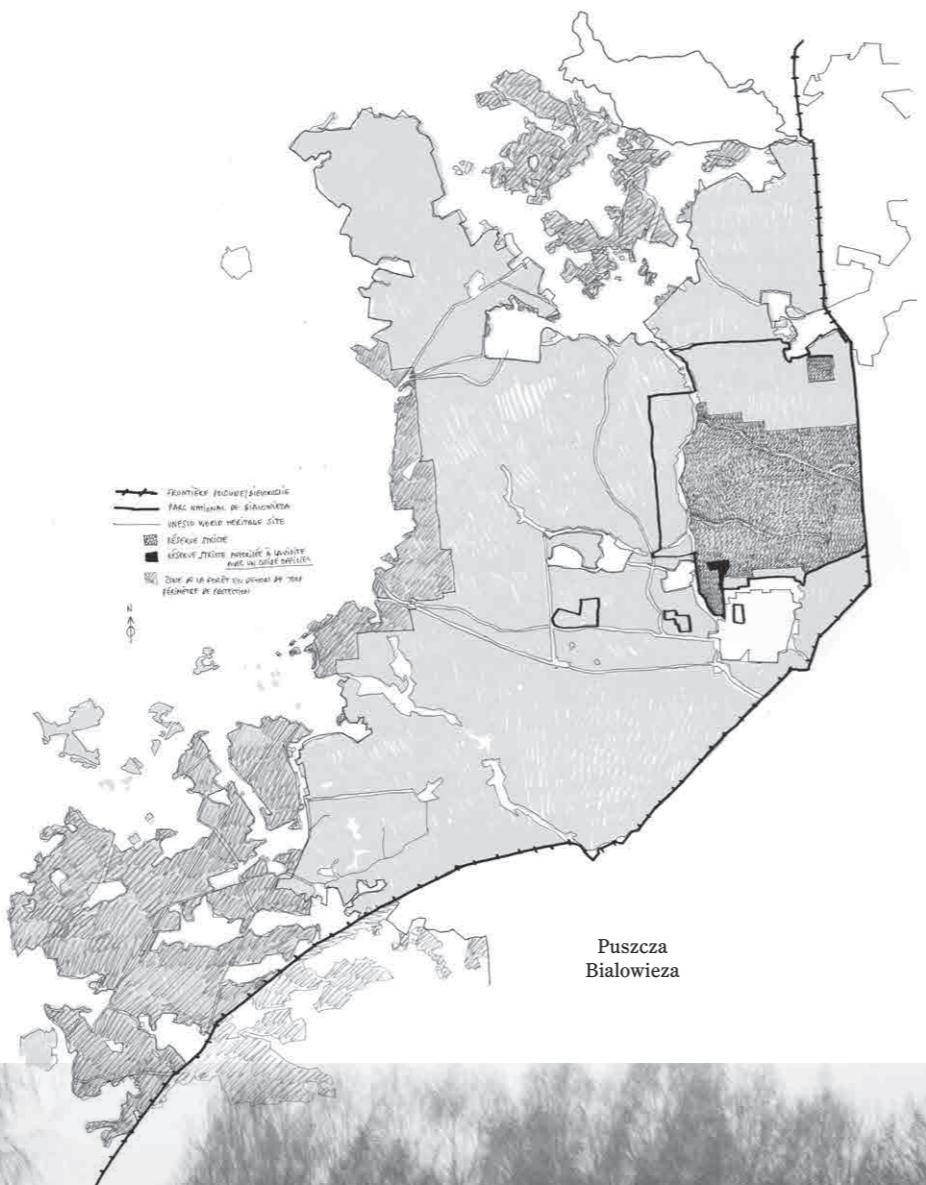
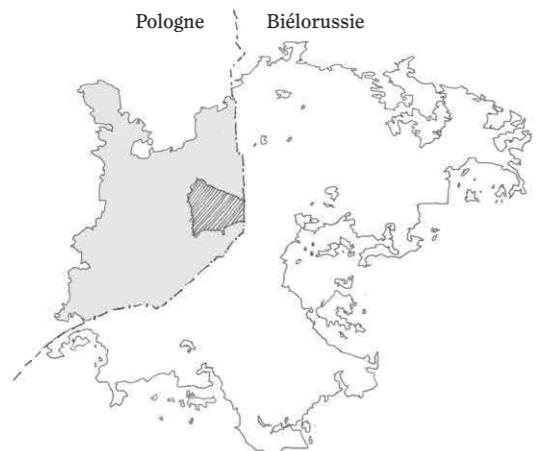
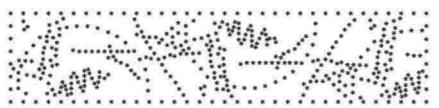
Remerciements particuliers à celles et ceux qui m'ont offert un petit bout de leur Pologne :
Basia Maria et sa maman, habitantes de Białowieża;
Basia Zukowska, guide et chercheuse, Mammal Research Institute of the Polish Academy of Science;
Michał, photographe;
Ewa Zin, chercheuse au département des forêts naturelles - Białowieża Instytut Badawczy Leśnictwa;
Elise Say-Sallaz, postdoc Population Ecology Research Unit - Mammal Research Institute of the Polish Academy of Science;
Katarzyna Czeczot, associate professor at the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences;
Michał Pospiszył, Polish Academy of Sciences, Institute of Political Studies, Faculty Member;
Michał Gorczak, mycologue - Institute of Evolutionary Biology;
Maciej Furmańczyk, Guillaume Kozakiewicz, réalisateur.











Par acquit de conscience, avant mon départ, j'ouvre *Le Paysage et la mémoire* de Simon Schama¹ – sublime et illisible tout à la fois : Bialowieza est le sujet de la première partie, du premier chapitre, du premier tome.

Je souris et prends ça comme un signe.

Puis je parcours 2 280 km pour retrouver la mémoire de tous mes paysages. Je vais à Bialowieza, pour voir de mes yeux le dernier vestige de la forêt tempérée des plaines qui couvraient la quasi-totalité de l'Europe depuis la dernière glaciation, avant que l'homme n'en fasse un désert de trous, et je prends ce voyage très au sérieux. Pour le symbole, peut-être, sûrement, oui, mais pour le profond besoin de connaître ce visage aussi qui partout a été effacé et qui me hante.

Je ne peux que l'imaginer et le fantasmer ; et en tout lieu, je mesure l'effort infernal que l'humain a prodigué pour faire des trous, des trous de plus en plus grands, qui, finalement, se refermeront inexorablement, un jour, et peine à habiter la grande clairière éphémère, la blessure du monde.

2 280 km par les terres est un trajet suffisamment long pour se laisser traverser par l'émotion.

Dans l'errance du défilement abrutissant et l'étrangement confus du temps, j'imagine pouvoir enregistrer la forêt que je trouverai là-bas et faire écouter à mes arbres ces sons venus de loin. Je porterai ce message que les arbres eux-mêmes ne peuvent plus porter puisque nous avons fait de nos forêts ces îles sans plus aucun pont.

Dans son essai, au titre magnifique, *Comment pensent les forêts*², Eduardo Kohn se base sur son terrain d'ethnographie réalisé auprès des animistes du nord de l'Amazonie équatorienne pour émettre la proposition que la forêt pense et que la pensée humaine émerge de cette

« pensée sylvestre », « sorte de pensée sauvage que les humains partagent avec d'autres sortes d'êtres ».

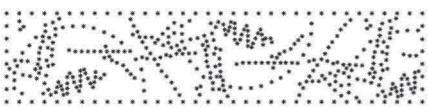
Pour bien penser, il faudrait donc peut-être, d'abord, que nos forêts retrouvent la mémoire. « On y croit toujours plus qu'on ne croit³. »

Bialowieza, c'est donc le nom de la forêt : Puszczza Bialowieza, mais c'est aussi celui de la petite ville qui s'est établie dans une de ces rares clairières, dans un de ces trous. Les trous sont de deux natures ici : ceux des larges marécages principalement étendus autour des cours d'eau et ceux des quelques établissements humains, dont celui de Bialowieza. Mais aussi celui de Teremiski, Budy, Czerlonka et quelques autres dont les cabanes précaires, devenues avec le temps des maisons en bois plus ou moins cossues, sont toujours simples. L'étendue des trous dans lesquels ils prennent place les tient à une distance plus ou moins grande de la Puszczza, mais l'horizon de la forêt est omniprésent. Les herbes des prairies et des marais aux couleurs nuancées de la chaume à cette saison courent en différentes lignes volatiles jusqu'à elle.

« Puszczza », ça veut dire « forêt », mais entendu comme « forêt sauvage ». Il n'y a plus vraiment d'équivalent dans la terminologie française. Nous l'avons perdu dans le langage aussi.

La forêt s'étend sur 123 684 hectares de part et d'autre de la Pologne et de la Biélorussie. Protégée par son statut de réserve de chasse depuis le xv^e siècle via les souverains du puissant État polono-lituanien, elle resta pratiquement intacte jusqu'au xix^e siècle.

Voilà ce que je savais.



4. Pour reprendre l'expression d'Ewa Zin, chercheuse à l'Instytut Badawczy Lesnictwa à Bialowieza, qui étudie l'écologie du feu à Bialowieza et qui m'a accordé un superbe entretien. 5. En 1947, Bialowieza devient l'un des premiers parcs nationaux d'Europe. 6. En 1977. 7. Simon Schama, *Le Paysage et la mémoire*, Seuil, 1999. 8. « Les zones agricoles de la forêt primaire de Bialowieza sont les régions les plus ensoleillées de Pologne et présentent le climat agricole le plus rude de la plaine polonaise. Les conditions climatiques et pédologiques de la forêt vierge de Bialowieza sont défavorables à la production agricole. À cet égard, la région est sans aucun doute l'une des pires de Pologne », « Agriculture in the Region of Bialowieza Primeval Forest », édité par Andrzej Radecki, Varsovie, 1996. 9. Simon Schama, *op. cit.* 10. *Idem.*



Ce que je comprends en arrivant, c'est que, depuis, la Puszczza est devenue *a big matrix*⁴ et que son accès est sans évidence. Les cartes de Bialowieza sont illisibles. Les périmètres des zones de protection de différentes natures se croisent et se superposent : une petite partie de la Puszczza est un parc national⁵ à l'intérieur duquel se trouve la minuscule *strict reserve*, qui est la partie la plus profonde et la plus protégée ; ailleurs, dispersées, diverses réserves naturelles s'ajoutent au fur et à mesure des dernières décennies. L'UNESCO reconnaît la forêt comme *World biosphere Reserve* et elle a été inscrite sur la liste du *World Human Heritage*⁶ ; Natura 2000 est là aussi ici, et chacun des périmètres est associé à un niveau de protection distinct, ce qui signifie en creux que certains en ont moins, c'est le cas des parties qu'on appelle *manage forests*, que l'on trouve aussi dans la Puszczza.

Puis, je lis : « Pendant la Première Guerre mondiale, des chômeurs prussiens furent tirés au sort pour faire tourner les scieries vingt-quatre heures sur vingt-quatre, tandis qu'au même rythme les bûcherons coupaien des arbres à tour de bras. L'air frais s'emplit de senteurs de résine et de celle, brute et âcre, du chêne que l'on vient d'abattre. Avant la fin de la guerre, cinq millions de mètres cubes de bois avaient été expédiés directement en Allemagne⁷. »

La forêt est encore impactée par une seconde occupation par les Nazis, puis par les Soviétiques et, plus récemment encore, en 2017, par le vampirisme extractiviste du libéralisme contemporain qui frappe, se saisissant sombrement du prétexte de la lutte contre les scolytes dans les épicéas pour récolter du bois.

Ce que je comprends rapidement également, c'est que la Puszczza n'est autre qu'un immense marécage et un océan de sable que l'homme n'a probablement

pas voulu conserver, mais il n'a tout simplement pas eu le courage de l'exploiter autrement. Une fois de plus, ici aussi, donc, on ne laisse pas sans raison une place à la forêt : « *Agriculture areas of Bialowieza Primeval Forest are the worst sunlit regions of Poland and have the harshest agroclimate in the Polish lowlands. The climatic and soil conditions of the Bialowieza Primeval Forest are unfavorable for agricultural production. In this respect, the region is undoubtedly among the worst in Poland*⁸. »

Quant au bison, Zubr, « la formidable bête symbole de la ténacité du pays et du paysage de ses origines⁹ », il a en fait été réintroduit à partir de 12 individus souches qui survivaient dans les zoos et les parcs zoologiques européens ; les loups, eux, empruntent dorénavant les chemins de l'homme.

Notre meilleure mémoire – *l'antique forêt de Bialowieza*¹⁰ – est un fragment fragmenté. L'île n'est ni vierge, ni immaculée, ni déserte. Mais, dans son imperfection, elle se trouve ainsi autrement plus subtile et terrifiante à la fois. Elle semble porter en elle les complexités et les profondeurs paradoxales du monde. Le premier et le dernier visage de l'Europe se côtoient et forment, en une fresque grandeur nature, un concentré historique et sociologique de son continent.

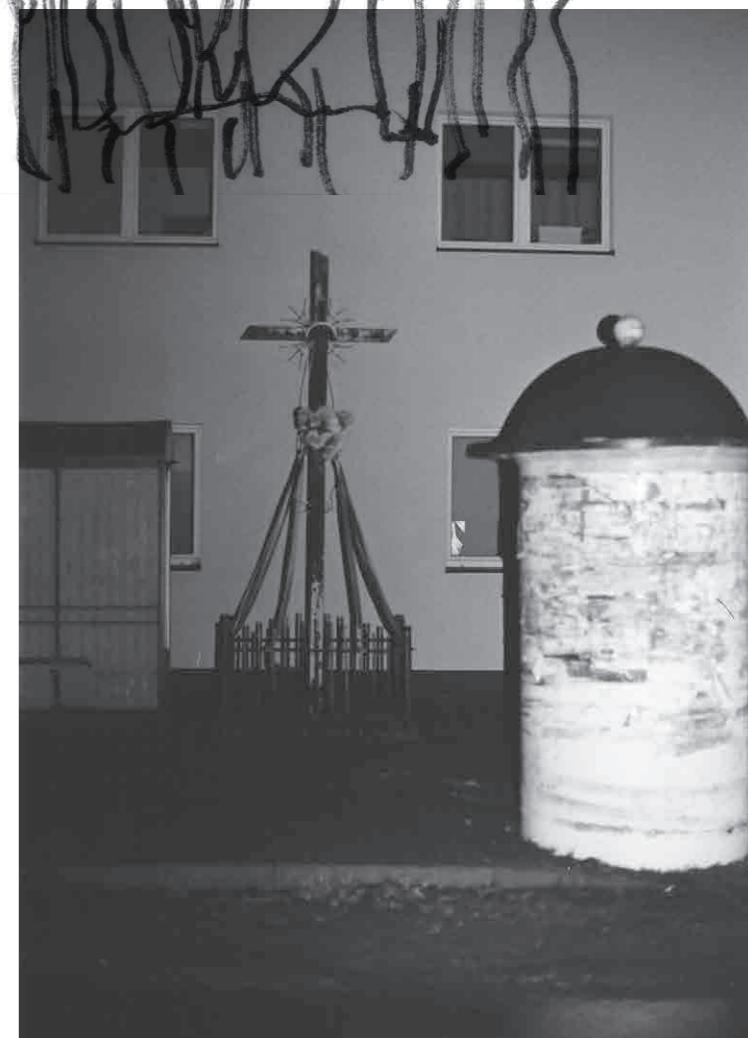
La plus vieille forêt des plaines attire une communauté de botanistes, biologistes, zoologues, mycologues ou autres -ologues – du monde entier peut-être, sûrement – qui s'installent, travaillent dans les instituts, se penchent sur le dernier cas et œuvrent en vase clos pour la science.

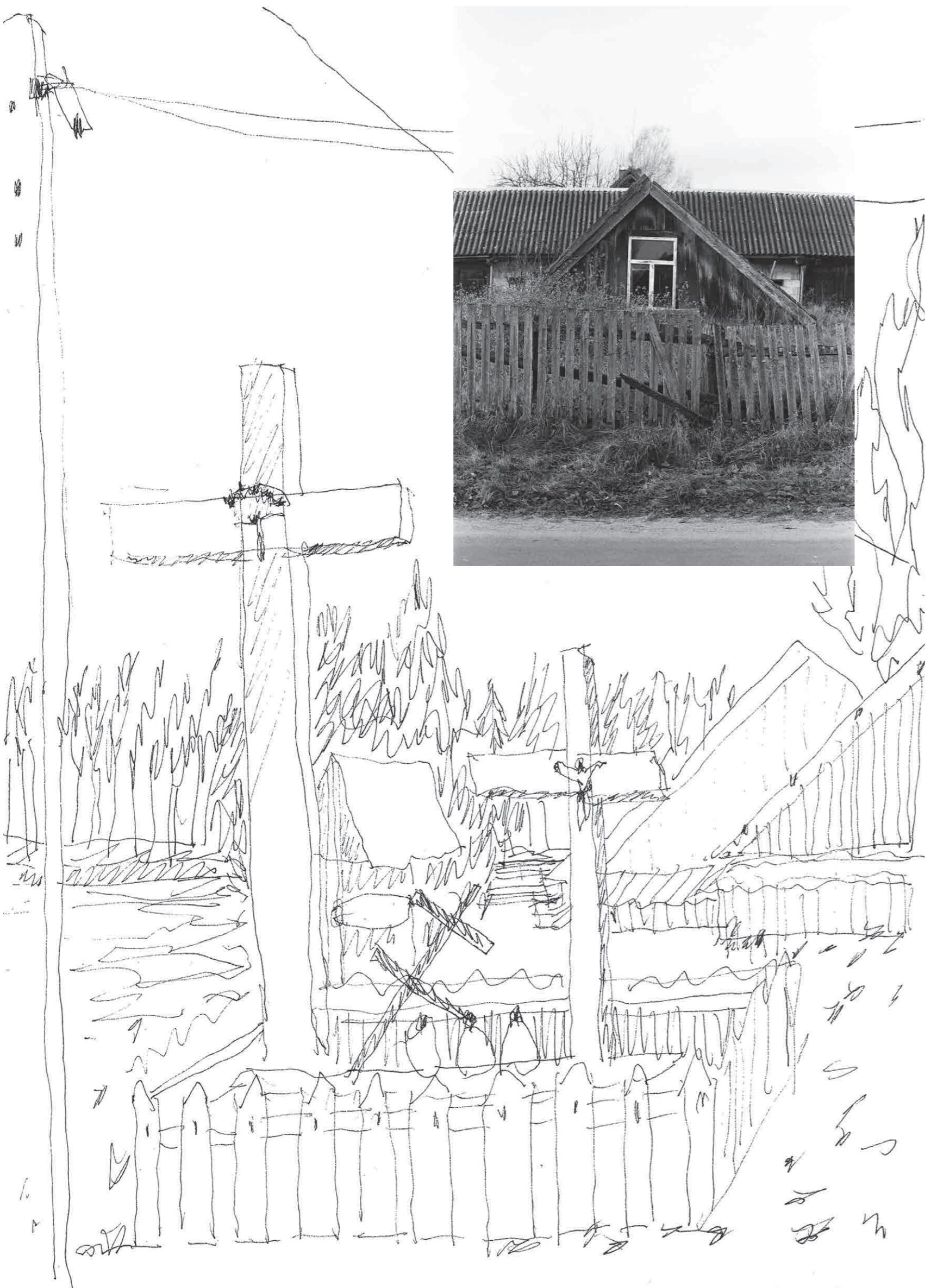
Elle est devenue une attraction touristique locale très populaire, mais le grand public se satisfait souvent de l'aperçu étroit offert dans la seule et unique portion de la *strict reserve* autorisée à la visite accompagnée d'un guide, par une courte déambulation sur des plateformes en bois.





LÉA MULLER





LÉA MULLER

11. Simon Shama, *idem*.

On raconte inlassablement aux touristes l'histoire du chêne du roi Jagiello, on leur vante les 1500 espèces de champignons, 200 de mousses, 250 de lichens, des 9 espèces de pics représentées... ; puis les touristes s'en vont manger des *Pierogi Ruskie* (qui ont d'ailleurs changé de nom depuis le début de la guerre en Ukraine) et rentrent chez eux repus de cette consommation rapide et efficace d'une nature immémoriale. Pendant que d'autres rescapés comme moi tentent la plus prétentieuse version initiatique sur la face nord se pensant moins cons que tout le monde. La population locale se détourne bien entendu de toutes activités vivrières pour vivre chichement de cette nouvelle donne ou tente sa chance dans les villes les plus proches bien qu'abandonnées de l'industrie - et le plus souvent cumule les deux. Les bisons réintroduits depuis un siècle rendaient quoi qu'il en soit l'agriculture quasi impossible dans les clairières marécageuses déjà humides et sableuses de Bialowieza. Beaucoup d'entre elles et eux étaient favorables aux coupes dites « sanitaires » de 2017 et souhaiteraient que l'exploitation du bois soit possible à Bialowieza. Paradoxalement, le parc national et les instituts de recherche les pourvoient de quelques emplois, le plus souvent en bas de l'échelle sociale.

Dans la même unité de temps et de lieu, une autre pièce autrement plus tragique se joue à la frontière. Des centaines de milliers de migrants du reste du monde viennent toquer à la porte de l'Europe et tentent leur chance par cette troisième voix migratoire organisée de toutes pièces par la Russie comme une arme d'un genre humain. S'érige fatallement un mur pour le salut occidental séparant par là même les loups des bisons, les ours de l'élan, le lynx du castor. Puissent les oiseaux leur passer le mot qu'ils nous survivront comme un dernier vœu dans ce chaos. Venu·es en grande partie de Varsovie, les activistes écologistes organisé·es à l'heure du scolyte se recyclent alors en

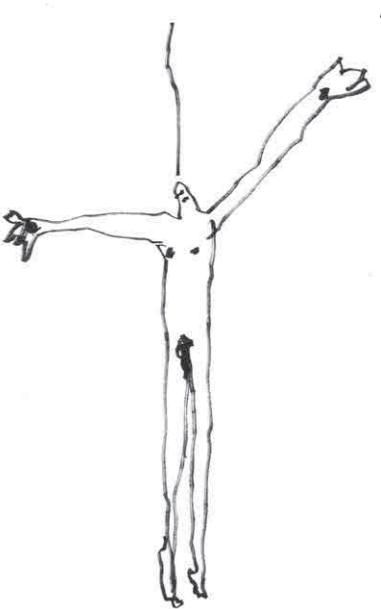
militants pour les droits humains tentant désespérément d'écopier à la petite cuillère le grand navire qui prend l'eau de toutes parts. Et dans leur bataille contre Goliath, ils et elles rejouent la même pièce que dans n'importe quel pays d'Europe, reprennent les mêmes rôles, tombent dans les mêmes écueils idéologiques des luttes mort-nées, dans le même épuisement et ont la même difficulté à faire comprendre leur combat aux personnes qui habitent depuis toujours les territoires qu'ils et elles défendent. Voici la parade superbe d'un pardon contemporain qui se joue autour du tombeau vivant.

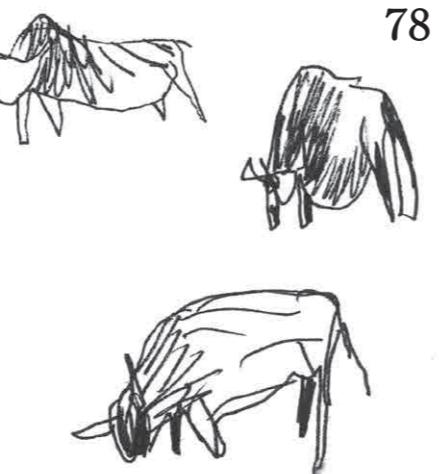
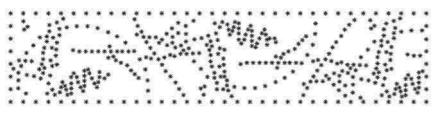
Perdue dans le tableau obscur, mais peut-être aussi

* dans l'obscurité littérale qui règne à Bialowieza, au creux de l'hiver - où les heures de jour sont comptées, où le jour ne semble jamais vraiment levé, et où les seuls rares rayons de soleil qui apparaissent transpercent en un unique éclair fugace la brume d'un paysage à l'horizon vaporeux -, je cherche une façon d'entrer, malgré tout, en contact avec la Puszczza ; pour comprendre ce que Simon Schama écrit : « Il y avait en même temps quelque chose, dans le cœur de la forêt, qui demeurait irréductiblement étranger, impénétrable, quelque chose qui résistait¹¹. »

Alors, comme partout, j'invente mes propres stratégies de refuge au monde. Je ne resterai pas sur le seuil de la Puszczza et verrai sa beauté éclater dans le brouillard épais.

J'adopte un protocole. Je trouve, non sans mal, une carte de l'âge des peuplements. Je la parcours de long en large méticuleusement et choisis comme quête les plus anciens, qui subsistent en dehors des limites de la *strict reserve* (à laquelle je n'ai pas accès donc) pour me rapprocher de ce visage imparfait étiré par le temps que je cherche. 273 ans/272 ans/260 ans/320 ans/202 ans. Trouver ces peuplements me pousse à quitter les chemins de l'homme.





Je m'accroche alors à une boussole comme à un pendule précieux dans l'immensité de ma nouvelle île impénétrable. La magie de la peur opère : celle de la proie potentielle que je deviens et celle de la désorientation. La forêt me prend. Je pense à la métaphore filée du labyrinthe tout au long du roman de *Kafka sur le rivage*¹², de Murakami, et à son personnage principal qui énonce : « Je m'enfonce vers le cœur de la forêt. Je suis un homme vide. Je suis le vide qui dévore la substance. Il n'est rien ici que je doive craindre. Rien. »

La désorientation en forêt a donné lieu en Occident à deux attitudes philosophiques diamétralement opposées : en sortir ou s'y perdre, la traversée ou l'errance [...]. Heidegger réclame à la pensée de prendre modèle sur les bûcherons et les forestiers qui s'enfoncent et s'égarent "dans les chemins qui ne mènent nulle part" et "s'arrêtent soudain dans le non-frayé"¹³. » Je choisis de m'y perdre et l'errance, mais ne peux que considérer le privilège d'en avoir le choix.

Je pénètre alors dans les profondeurs de la Puszczza – qui sans ses feuilles se montre dans sa plus grande nudité et fait apparaître son squelette tout entier – et y vois ce que l'on sait être une des particularités des vieilles forêts, mais qui prend toute sa consistance en l'observant *in situ* : le spectacle figé dans un indicible mouvement de la mort et de la vie partout enchevêtrées, sur pied ou à terre ; la décomposition à tous ses stades qui se livre à une danse macabre immobile ; la scène d'une réduction des débris organiques jusqu'à leurs infimes constituants inorganiques qui, de par leur minéralisation et leur humification, recyclent un tout à l'infini pour une perpétuelle création, comme la terre « au chaos contiguë fait son travail d'accouchement sans fin¹⁴. » Un *memento mori* surgit du sanctuaire. Et la beauté éclatante se manifeste d'une manière inattendue : elle est crue et puissante.

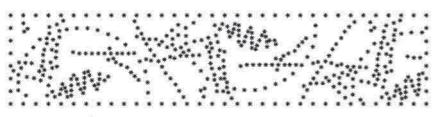
Alors, à mesure de mes pas, mon regard se transforme comme un œil s'habitue à l'obscurité, et ce paysage bouleverse fondamentalement ce qui du beau ou du laid m'émeut, car ce qui resplendit ici, c'est un paysage qui crie son ontologie sans pudeur, livre froidement son « immense travail de fabrication » et défie les lois du temps en les invitant tous dans un seul et même tableau, celui du passé-présent-futur confondus « dans cet ultime mais provisoire état de forme rempli de vie. »

Partout les colonnes sont interrompues par des troncs à l'horizontale. Ici un chêne renversé, géant déraciné, comme une construction, une charpente énorme, où venaient s'appuyer des vestiges [...], carcasse ramifiée et pourrie à moitié ; là, la souche d'un épicéa renversée s'érige en un décollement de sol.

J'entends, tout à coup, un peu différemment les mots de Buffon qui me font tant rire habituellement : « La Nature brute est hideuse et mourante ; c'est moi, moi seul, qui peux la rendre agréable et vivante : desséchons ces marais, animons ces eaux mortes [...], mettons le feu [...] à ces vieilles forêts déjà à demi consommées ;achevons de détruire avec le fer ce que le feu n'aura pu consumer. Bientôt [...] une Nature nouvelle va sortir de nos mains¹⁵. » Définitivement, je n'aimerais pas avoir à survivre dans cet environnement.

La circulation est périlleuse. J'emprunte le sentier des bêtes qui se dessinent très nettement dans la neige et j'avance comme je peux. Les peuplements se succèdent très vite, malgré ma lente traversée. Ils sont représentés à différents stades. Les essences s'associent et se dissocient tout aussi rapidement. La canopée se perce et se referme aussitôt. Les éclosions au sol suivent tout naturellement la lumière. Très souvent, la compression est exceptionnelle et élance les fûts vers le ciel dans une conformité et une hauteur remarquables.





SOMMIER DE LA CHALOUZAIS
CHAPITRE 3:
PUSZCZA BIALOWIEZA

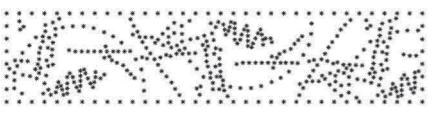


80

LÉA MULLER



81



16. En référence au titre de l'essai de Guy Debord. 17. « Les recherches sur les évolutions cycliques à long terme de la forêt font l'objet de la théorie de la succession. Les successions sont des transformations déterminées de certaines communautés forestières, caractérisées par la dominance de certaines essences, par certaines structures et associations d'espèces; ces transformations conduisent vers d'autres associations d'espèces et dominance (structures) jusqu'à ce que la forêt atteigne un état de relative stabilité collective. Cet état final est désigné comme forêt terminale ou communauté climatique. La forêt par elle-même n'est jamais stable. Plus on accepte l'observation du changement permanent, y compris dans les forêts matures, plus le concept de climax perd de sa validité. On commence à refuser l'expression "climax" désignant une communauté terminale stable, durable, se régénérant et se maintenant elle-même avec tout au plus de petites fluctuations autour d'un état moyen d'équilibre; on ne l'accepte plus que comme une notion plus ou moins vague, liée à la représentation de phases tardives de la succession, qui sont relativement stables »; Hans-Jürgen Otto, *Écologie forestière*, CNPF-IDF, 1998.
18. Julius Birken, *Mémoire descriptif sur la forêt impériale de Bialowieza*, 1826. 19. Méthode AFI (Association pour la futaie irrégulière) - placettes permanentes.
20. Simon Shama, *op. cit.*

J'atteins ma quête première sans en douter. Les géants apparaissent nettement dans la nef principale. À leur pied, j'observe avec le plus grand étonnement que les géants remarquables de nos paysages troués sont en fait le produit dopé d'une exposition artificielle permanente à la lumière qui n'existe nulle part ailleurs dans les milieux spontanés. Autrement dit, le chêne du Breslon n'a rien à envier aux arbres de la Puszcza. Les géants sont des géants, oui, mais autant que ceux de nos trous.

Le monument de la Puszcza n'a rien à voir avec « la société du spectacle¹⁶ », qui ne réside pas dans une collection de points obèses mais dans un tout; de même qu'il ne s'agit pas d'un seul et même état de la forêt à son climax, mais d'une communauté climatique, autrement dit d'une mosaïque ininterrompue de successions dans un état de relative stabilité collective¹⁷.

« C'est seulement dans l'état serré que l'on pourra trouver sur un arpent de terre la plus grande masse de bois que le sol est en état de produire, mais les arbres de cet état serré, considérés seuls, n'atteindront jamais la masse des arbres isolés qui se trouvent en état clair; c'est-à-dire dispersés à des distances plus ou moins grandes sur la même étendue de terre de même qualité; jamais pourtant, l'accroissement augmenté de ces derniers ne pourra compenser la masse des arbres qui manquent. »¹⁸

Au pied des géants, donc, je procède à l'inventaire à rayon fixe (15 m autour de moi). Je vise les distances et les azimuts de chaque perche, de chaque arbre mort ou vivant et de chaque souche, relève leur diamètre, puis estime la régénération en trois points¹⁹. La collecte méticuleuse change l'attention que je porte et objective mon regard. Elle me permettra plus tard de couper sur papier la cartographie précise de tout ce qui se tient devant moi et de recomposer

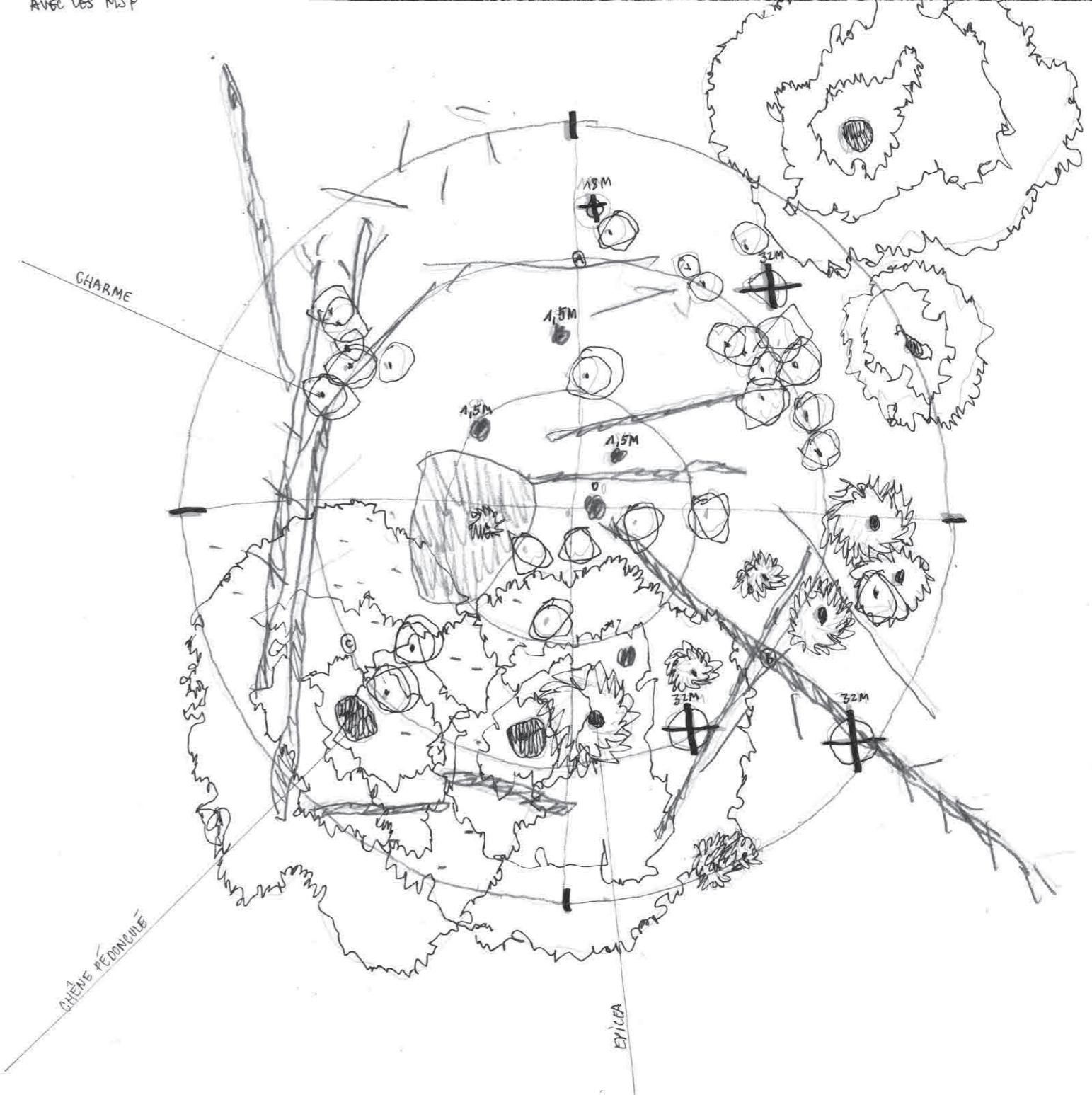
m°5

STARE MASIEVO
272 ANS
MIXED BRIAD LEAVED
FOREST / WET

- (A) 0%
(B) 1%
(C) 10%

G = 35,2 M²/HA
SANS LES MSP

G = 71,38
AVEC LES MSP



dans ma mémoire le transect, à la mesure de chaque point que je replacerai sur la carte. L'exercice est suffisamment long pour que les appels des oiseaux et le souffle du vent évoluent dans la canopée; pour que mes mains et mes pieds se figent dans le froid. Pendant ce drôle de rituel auquel je m'adonne, je suis observée et surveillée de toutes parts, j'en suis sûre.

Je vois partout autour de moi les traces de leurs immenses pattes dans la neige. Pourquoi les loups ne m'ont-ils pas dévorée?

Un soir, fatiguée, par la marche, et par l'oubli complet de m'alimenter, car saisie par l'étonnement, je frissonne au son d'une tronçonneuse qui hurle au loin, dans une cour peut-être. Après avoir bu tout mon saoul la magie de la Puszcza, il m'excite encore. J'ai le souvenir qui me plaît d'un autre corps fatigué et suant après une journée de travail consistant essentiellement à confronter ma force - ou celle de ma machine - à celle du bois dans un effluve d'essence nauséabond, car il parle du rapport intime que j'ai choisi d'entretenir avec elle. Le rapport primaire du prélèvement qui se trouve, selon moi, à la naissance de toute relation avec un environnement qui devient un paysage ressource, ce grand jardin que l'on cultive. Et c'est le refuge sensé le plus frissonnant que j'ai pu trouver jusqu'ici dans ce monde.

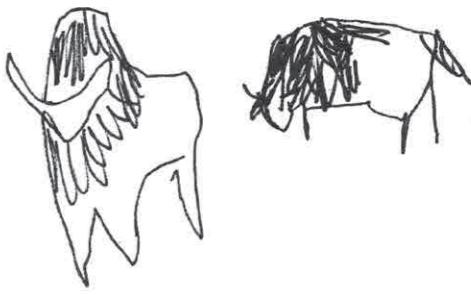
Le poète Mieckiewicz voyait aussi le cœur des forêts comme « un refuge doté de fortifications naturelles, où la nation lituano-polonaise prenait ses origines et où, harcelée de toutes parts, elle finirait par se replier. Mais dans la ténèbre primitive, le peuple recevrait le renfort des hôtes de ces lieux, les Leshy, faunes au sang bleu, aux yeux verts, qui avaient pour coutume d'égarer leurs ennemis, de les faire prisonniers et de ne les relâcher qu'après des humiliations et des rituels d'inversion: chaussure du mauvais pied, tunique à l'envers²⁰ ».

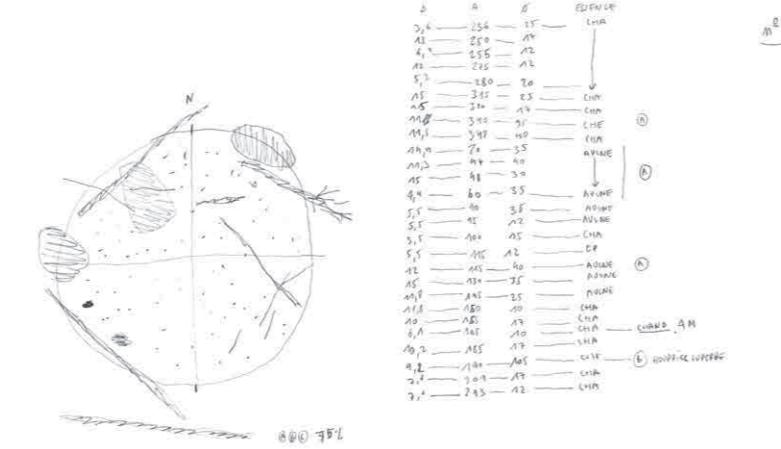
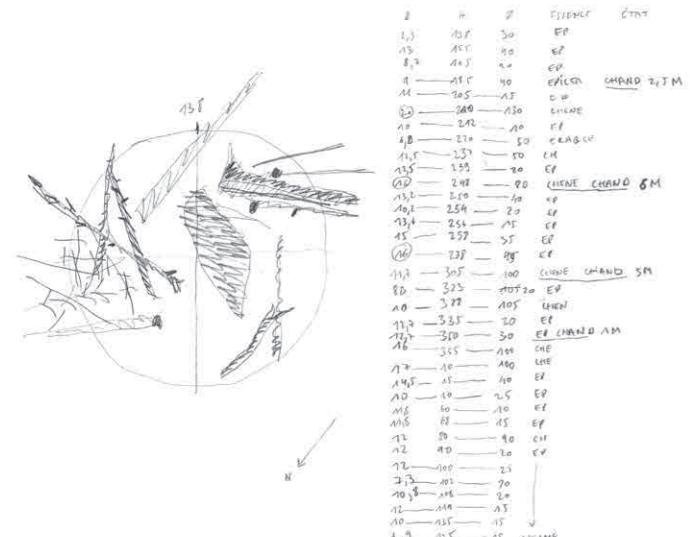
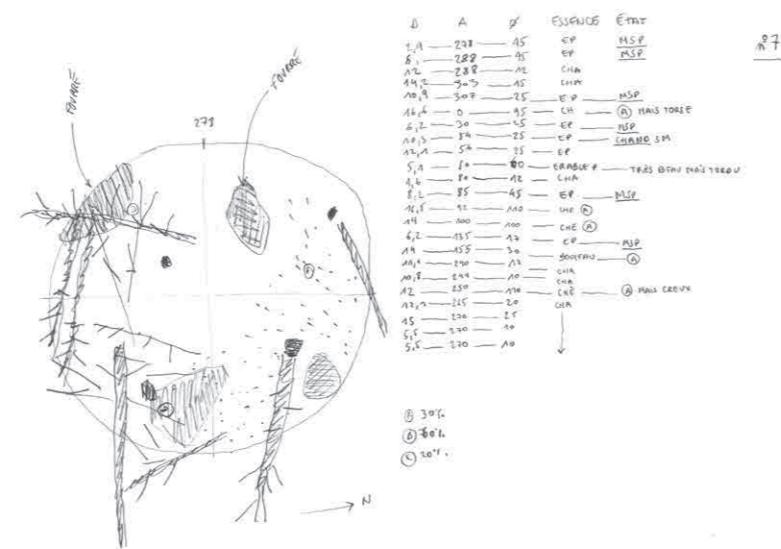
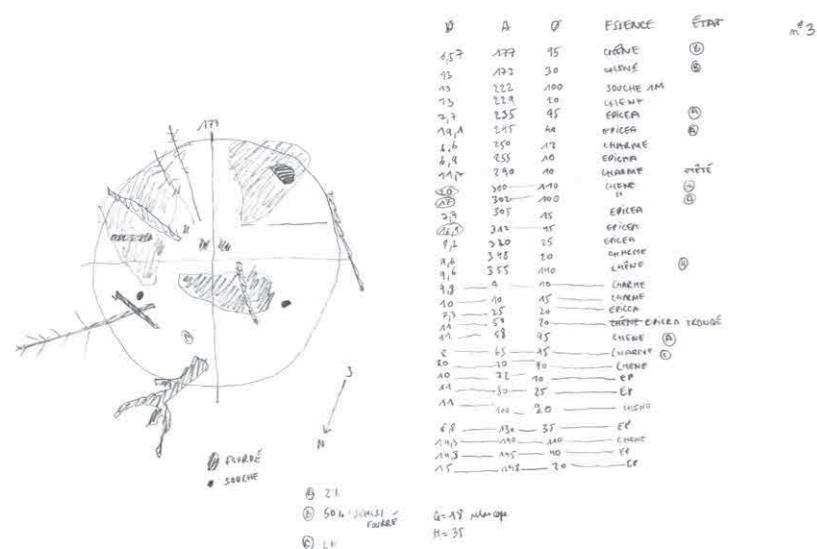
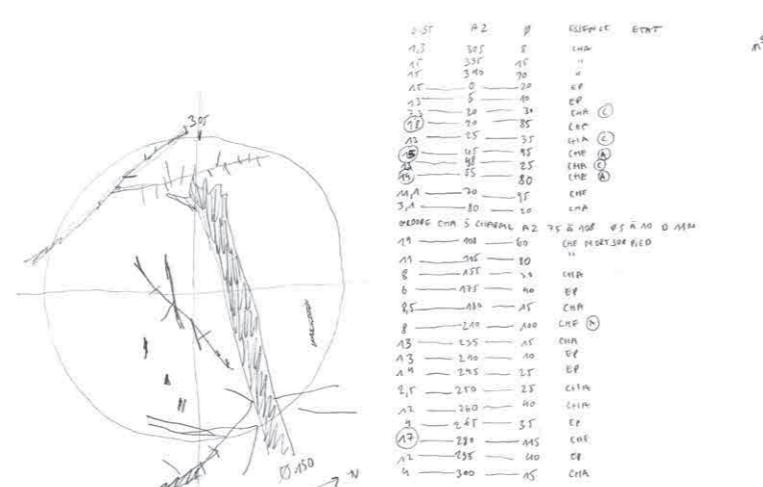
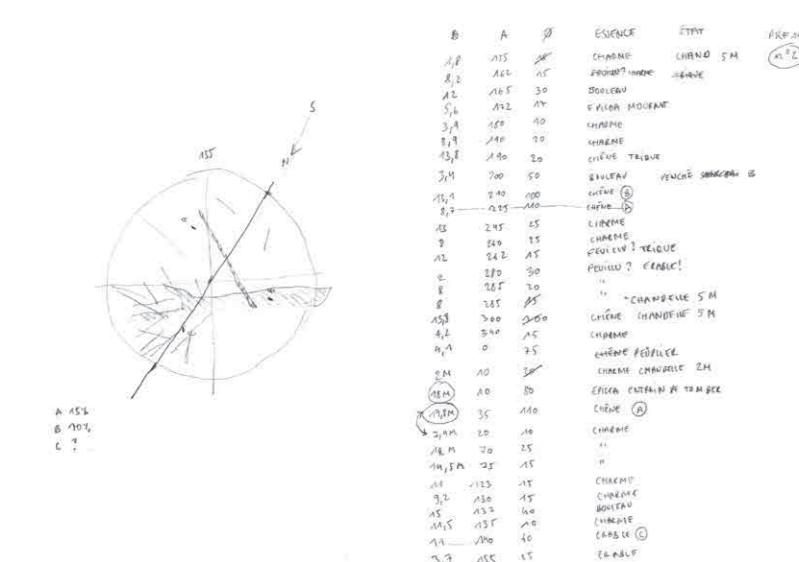
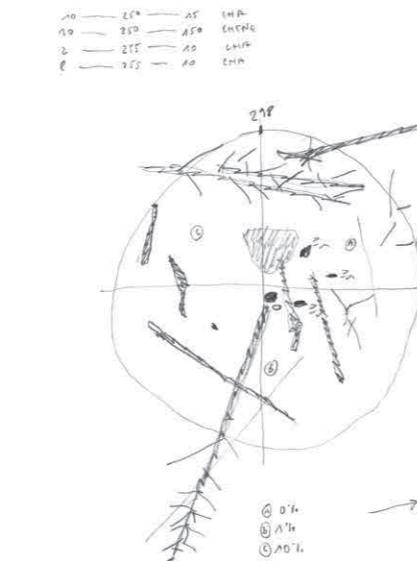
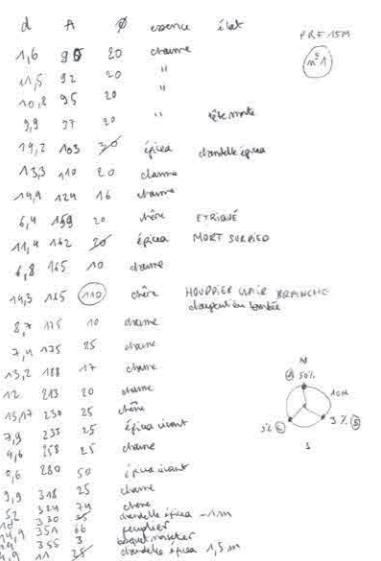
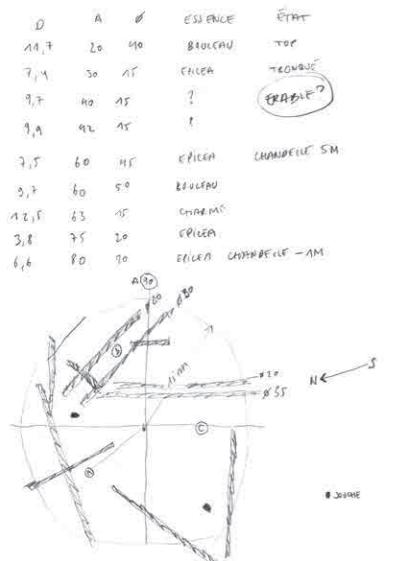


Jusqu'ici, j'ai mis mes chaussures du bon pied et n'ai ***
porté aucun de mes vêtements à l'envers, et m'en réjouis. ***

Je me réveille au bout du chemin comme d'un long rêve ***
en m'apercevant qu'il ne m'en reste aucune trace tangible. *

J'ai photographié, dessiné, cartographié, enregistré goûlu-
ment la Puszczza, mais j'ai les mains vides. Je ramasse à la
hâte quelques glands des derniers géants que je rencontre en
chemin, les emballe tant bien que mal avec le sable humide
qui compose le sol ici, les enroule dans un petit paquet de
feuilles mortes que je dispose avec soin en éventail et que je
lie grossièrement avec des rameaux de bouleau et d'épicéa.
Le paquet modique maintiendra une semence en vie sur les
2 280 km du retour et des fragments de la Puszczza fabrique-
ront simplement un nouveau pont dans mon île.

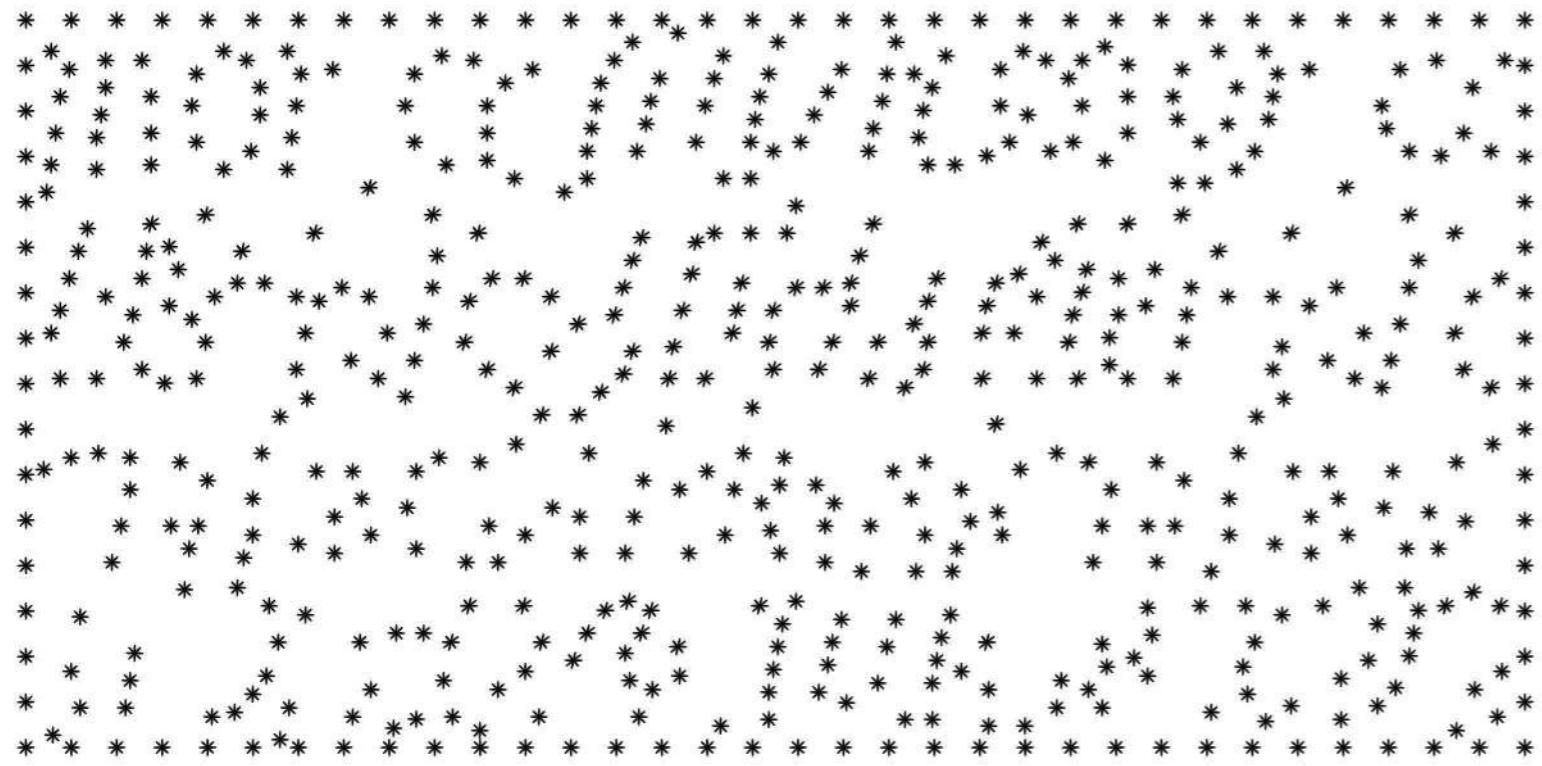












*LE THÉÂTRE DES OPÉRATIONS.
RAPPORT D'INFILTRATION
ET D'ÉCOUTE
D'UNE CONVERSATION ENTRE
YASMINA REGGAD
ET NADINE ATALLAH.
15 DÉCEMBRE 2023.*

AMMAR

Note des éditeur·ices : ce texte fait suite à une activation de la performance durationnelle de Yasmina Reggad « Le théâtre des opérations. Ammar infiltré » pendant la journée d'étude « Questionner l'héritage colonial. L'art contemporain au prisme des enjeux de mémoire », organisée par Maureen Murphy et Magali Ohouens rassemblait plusieurs duos d'artistes et d'historien·nes de l'art à Paris en décembre 2023. Yasmina Reggad et Nadine Atallah en faisaient partie. Un·e espion·ne désigné·e par le nom d'Ammar était infiltré·e. Jusqu'à présent, nul ne connaît son identité ni l'objectif de sa mission. Le rapport qu'iel a rédigé a fuité. En voici un extrait.

AMMAR

Galerie Colbert, salle Walter Benjamin. Paris 11^e, France. vendredi 15 décembre 2023. 15 h 06.

Nadine Atallah, historienne de l'art, interroge la suspecte, l'artiste Yasmina Reggad qui vit à Bruxelles et qui est bien connue de nos services en raison de ses activités. Devant une salle de 162 étudiant·es et autres curieux·es, elles parlent de « we dreamt of utopia and we woke up screaming ». C'est l'intitulé anglais d'une performance de Yasmina Reggad.

Ce titre signifie « nous avons rêvé d'utopie, et nous nous sommes réveillé·es en hurlant ».

Nous notons que la suspecte ne respecte pas les règles basiques de l'orthographe et que le titre ne contient pas de majuscule.

Voici ce qu'elle en dit elle-même :

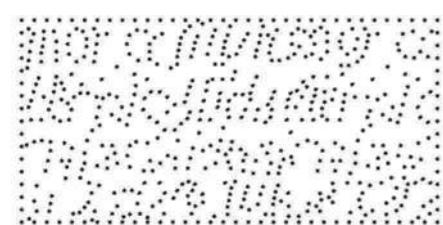
Yasmina Reggad

« we dreamt of utopia and we woke up screaming » est la traduction anglaise d'une phrase tirée du *Manifeste infraréaliste* (1976) de Roberto Bolaño, écrivain chilien qui vivait alors au Mexique. J'ai découvert ce texte au début des années 2000 quand je vivais moi-même dans ce pays, alors que je voulais participer aux *tertulias*, des sortes de salons littéraires qui ne s'étaient pas plus féminisés qu'au temps des infraréalistes.

« soñábamos con utopía y nos despertamos gritando. »
Le manifeste infraréaliste La suspecte Y. Reggad parle la langue espagnole, de Bolaño constate l'échec elle dit le titre en espagnol.

des utopies politiques du XX^e siècle, mais, en même temps, il appelle à la mobilisation contre l'ordre établi et les avant-gardes, à une forme de contre-révolution par l'irrévérence et l'ironie. Avec cette phrase, on ne sait pas très bien si on se réveille dans l'horreur ou la joie, emmuré ou libre ; en tout cas, ce manifeste nous invite à aller de l'avant, et à nous dépasser.

« we dreamt of utopia and we woke up screaming » est une recherche au long cours qui compte plusieurs épisodes existants et à venir. Si les principes dramaturgiques et performatifs demeurent sensiblement les mêmes d'un épisode à un autre, chacun raconte des histoires différentes. Le premier, « La radio des images



LE THÉÂTRE DES OPÉRATIONS.
RAPPORT D'INFILTRATION
ET D'ÉCOUTE
D'UNE CONVERSATION ENTRE
YASMINA REGGAD
ET NADINE ATALLAH.
15 DÉCEMBRE 2023.

qui s'écoutent», dont le titre est emprunté au slogan d'une chaîne de radio algérienne, met en lumière le rôle joué par la radiodiffusion de la télévision algérienne (RTA) dans l'organisation de mouvements de libération et révolutionnaires du monde entier. Après son indépendance, le 5 juillet 1962, l'Algérie confirme sa détermination à soutenir les luttes indépendantistes, anticoloniales et anti-impérialistes d'autres peuples par une aide matérielle, financière, militaire et politique. Des militant·es et des personnalités politiques de tous horizons affluent alors à Alger: des délégations du Congo, des îles Canaries, du Portugal, du Brésil, du Chili, de l'ancienne Rhodésie (actuellement Zambie et Zimbabwe), de Namibie, du sud-Viêt Nam, mais aussi d'Angola, du Cap-Vert, de Guinée-Bissau et du Mozambique, notamment, s'installent dans la capitale algérienne. Nelson Mandela y a un bureau, ainsi que les Black Panthers. La Palestine, son ambassade. Même le Front de libération de la Bretagne, et son homonyme du Québec, sont représentés à Alger. Les révolutionnaires en exil bénéficient tantôt d'entraînements militaires, mais iels trouvent surtout dans la radio nationale algérienne, un canal pour émettre des messages à destination de leurs peuples, de leurs partisan·es comme de leurs ennemis·es et de l'opinion internationale. Le 15 novembre 1988, c'est sur ces mêmes ondes et depuis Alger que Yasser Arafat proclame le texte de la Déclaration d'indépendance de la Palestine, préparé par le poète Mahmoud Darwich. Cette effervescence valut à Amílcar Cabral, fondateur du Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert, de constater dès 1968 que «les musulmans vont en pèlerinage à La Mecque, les chrétiens au Vatican et les mouvements de libération nationale à Alger».

Nadine Atallah
«we dreamt of utopia and we woke up screaming.
Épisode 1. La radio des images qui s'écoutent» n'est pas une conférence historique sur le rôle de la RTA

dans les luttes anticoloniale transnationales. C'est même le refus d'une conférence au profit d'une forme collaborative. C'est une performance que tu joues le plus souvent au théâtre, avec parfois, pour la version «Listening Session», une diffusion en direct sur des radios militantes comme Radio Alhara à Bethléem, ou la Pan-African Space Station de Chimurenga au Cap. Son dispositif rappelle justement celui d'une émission de radio, qui combine plusieurs sources sonores. On y entend ta voix, qui articule le récit, des archives sonores de la RTA avec une présence remarquable de la musique, mais aussi une intelligence artificielle qui apporte des compléments d'information, et des voix de militant·es d'aujourd'hui qui lisent des textes, et qui sont là dans le public, pendant que tu «émet» en live. La performance se développe au gré des rencontres, des invitations à la produire dans des villes à chaque fois différentes. Cette forme vivante est, je pense, très significative pour toi. Tu insistes beaucoup,

Docteure N. Atallah est depuis 2015 aussi, sur l'importance une régulière des événements auxquels de la radio comme médium la suspecte Yasmina Reggad participe. qui réunit.

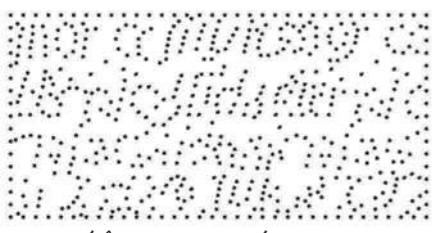
La prudence est de mise: leurs rencontres matérialisent peut-être un réseau

Yasmina Reggad dont les intentions restent à éclaircir.

En mai 2016, la chercheuse et programmatrice en cinéma Léa Morin m'avait invitée à Casablanca à donner une conférence à propos de mes recherches sur la RTA, qui couvrent plus de vingt ans d'une histoire très complexe sur plusieurs territoires et continents.

Je n'étais à l'aise ni avec ce format, ni dans cette posture derrière un pupitre. Alors, au lieu de faire la conférence, j'ai presque improvisé une performance en m'inspirant de la forme du documentaire radio-phonique. En invitant des membres du public à participer en lisant des textes ou des retranscriptions, j'ai en quelque sorte fabriqué les archives sonores que je n'avais pas ou qui n'existaient tout simplement pas, puisque quand j'ai amorcé le projet, je n'avais eu accès à aucune archive de la RTA.

Des indices collectés lors de mes précédentes missions laissent penser que ce réseau pourrait être dirigé par la dénommée Léa Morin.



LE THÉÂTRE DES OPÉRATIONS.
RAPPORT D'INFILTRATION
ET D'ÉCOUTE
D'UNE CONVERSATION ENTRE
YASMINA REGGAD
ET NADINE ATALLAH.
15 DÉCEMBRE 2023.

Mon but avec ce travail, ce n'est pas juste de parler de la solidarité internationale à partir du cas de l'Algérie, mais bien de l'incarner, d'affirmer un héritage partagé et d'essayer de le mettre en action aujourd'hui. Mon dramaturge, c'est Frantz Fanon. Fanon, c'est quelqu'un qui ne tape pas toujours ses textes à la machine : il parle, il énonce, il dicte et c'est sa secrétaire Marie-Jeanne Manuellan qui note tout. Comme la sienne, je veux mon écriture vocale, orale et acoustique. Je m'appuie sur *L'an V de la révolution algérienne* (1959) et surtout sur un chapitre très important, « Ici, la voix de l'Algérie », dont j'ai sélectionné quelques extraits qui sont lus durant la performance.

« À partir de 1956, en Algérie, l'achat d'un poste n'est pas vécu comme adhésion à une technique moderne d'information, mais comme le seul moyen d'entrer en communication avec la Révolution, de vivre avec elle. [...] »

Avoir son poste, c'est payer son impôt à la Nation, acheter le droit d'entrer dans ce peuple rassemblé en vue de la lutte. [...] »

Avoir un poste de T.S.F., c'est solennellement entrer en guerre. [...] »

VOIX: LYDIA HADDAG, JEU DE PAUME, PARIS,
LE 15 OCTOBRE 2019. EXTRAITS DE *L'AN V*

DE LA RÉVOLUTION ALGÉRIENNE À la minute 33 de la performance de Frantz Fanon. « we dreamt of utopia and we woke up screaming. »

PUBLIÉ EN 1959 Épisode 1. La radio des images qui s'écoutent»

AUX ÉDITIONS qui s'est tenue le 21 janvier 2021 au Studio K

FRANÇOIS MASPERO de Kanal-Centre Pompidou à Bruxelles,

une voix enregistrée dans le passé, depuis une autre ville, prononce un texte d'une durée de trois minutes et trente secondes.

Une autre voix, qui ne semble pas humaine, clôture la lecture en dictant les crédits.

Yasmina Reggad

Dans *L'an V de la révolution algérienne*, Fanon décrit l'appropriation du médium de la radio par des révolutionnaires en exil et la population algérienne. Il dit que c'est autour de la radio et grâce à l'écoute que se forment des actes de solidarité au sein du peuple algérien. Plus encore, la nation algérienne elle-même naît de la solidarité avec la voix de la révolution algérienne en exil qu'on écoute collectivement, que l'on imagine parfois aussi, et que l'on reproduit pour diffuser le contenu des messages au plus grand nombre. Fanon parle des auditeur-ices comme étant à la fois des émetteurs et des récepteurs radio. Pour éprouver cette tactique du peuple algérien d'activation d'une écoute politique et de pratique de la solidarité, je joue au milieu du public, assise avec tout le monde. Écouter ensemble, qu'est-ce que cela veut dire alors qu'on nous avait affirmé que la radio était un médium unidirectionnel ?

Avec « we dreamt of utopia and we woke up screaming », je fais converger le genre du documentaire radio avec celui du théâtre documentaire. Je déploie et rends visibles certaines méthodes de production du documentaire radio, mais également mes moyens de production à moi, qui viennent de l'endroit de la non-expertise : je joue à faire la locutrice de la radio. Tout est visible, non seulement la fabrication live, mais aussi les personnes qui donnent leur voix et qui sont mises en lumière, littéralement. Sophie Delafontaine, mon ingénierie son, qui s'occupe également de la spatialisation sonore et nous permet d'imaginer que nous sommes à l'intérieur du poste de radio, travaille à mes côtés ; nous sommes toutes deux assises au milieu du public.

Nadine Atallah

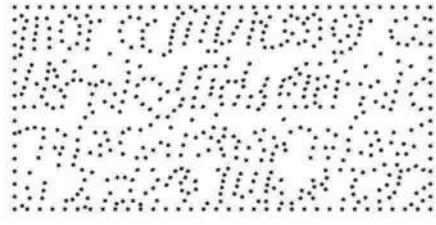
En poursuivant tes recherches, tu as pu accéder à des archives de la RTA ainsi qu'à d'autres documents, notamment sonores, qui permettent d'incarner cette histoire. Il faut rappeler que tu es historienne

de formation, spécialiste du Moyen Âge. Non seulement tu possèdes une méthode de recherche scientifique, mais tu t'es déjà confrontée aux silences de l'histoire et tu sais les contourner. Comme il y a peu de publications sur la RTA et les indépendantistes transnationaux en Algérie, on peut considérer qu'avec « we dreamt of utopia and we woke up screaming » tu contribues à l'écriture d'un épisode méconnu de l'histoire mondiale – une écriture très libre où de multiples registres de narration font émerger le réel tout en le perturbant. Le récit que tu développes dans la performance n'est pas linéaire, il suit les évolutions de ta recherche de documents, les stratégies que tu as mises en œuvre pour trouver une matière documentaire fuyante, lacunaire. Ta performance organise donc une translation non chronologique de cette documentation. Peux-tu nous raconter d'où viennent tes sources ?

Yasmina Reggad

Je ne sais pas si ça vient de la ténacité développée durant mes années de recherches sur les X^e et XI^e siècles, mais j'ai dû faire quatre ou cinq voyages avant de localiser les archives de la RTA en Algérie. Un journaliste radio a même essayé de me dissuader de l'existence de telles archives, mais j'ai insisté et je suis depuis lors connue comme « la chercheuse d'or » au siège de la Radio algérienne, boulevard des Martyrs ! En outre, j'ai fini par apprendre qu'aux Archives nationales algériennes, tout ce qui est postérieur à 1962 n'est pas encore traité. L'accès est *de facto* très restreint, car aucun catalogue du contenu des cartons n'est disponible.

Après beaucoup d'efforts, j'ai obtenu deux CD renfermant au total une vingtaine de documents sonores numérisés, qui vont de 1962 à 1994. Il y avait notamment des émissions de radio concernant les îles Canaries, le Portugal, le Polisario, la Palestine et les non-alignés. Entre-temps, j'étais partie à la recherche d'autres sources et traces de ce qui pouvait s'être dit



LE THÉÂTRE DES OPÉRATIONS.
RAPPORT D'INFILTRATION
ET D'ÉCOUTE
D'UNE CONVERSATION ENTRE
YASMINA REGGAD
ET NADINE ATALLAH.
15 DÉCEMBRE 2023.

sur les ondes depuis l'Algérie. La période de la guerre froide, c'était le paradis des écoutes et des espions. Même les émissions radio étaient sous surveillance, particulièrement celles du continent africain, du monde arabe et d'Europe de l'Est. Des personnes, notamment aux États-Unis et en Grande-Bretagne, étaient formées pour scanner les radios de pays cibles, écouter et transcrire des moments choisis. Leurs restitutions sont donc incomplètes : ce sont des versions des contenus radiophoniques éditées et traduites en anglais, qui comprennent parfois des incursions des agent·es, comme des indications entre crochets sur la qualité de la réception. J'ai pu avoir accès à tout cela grâce aux archives du Foreign Broadcast Information Service (FBIS) qui sont désormais consultables dans les bibliothèques des universités anglo-saxonnes, notamment. Le FBIS, connu comme le *monitoring centre* de la Central Intelligence Agency (CIA), est l'équivalent du Groupement des contrôles radioélectriques (GCR) français qui avait aussi un centre d'écoute à Alger pendant la révolution.

Nadine Atallah

À la translation que tu opères, de documents sonores et textuels vers une forme performative et radiophonique, s'ajoute la question de la traduction puisque les archives de la RTA, comme celles du FBIS, existent en plusieurs langues. Quand les agent·es de la CIA traduisent l'arabe en anglais, par exemple, tu re-traduis en français. Et quand tu fais entendre une voix comme celle d'Antonio Cubillo, le leader du Mouvement pour l'autodétermination et l'indépendance de l'archipel canarien, c'est en tamazight, en français, en arabe et en anglais. Ces va-et-vient linguistiques sont révélateurs d'une solidarité qui se construit, par la communication, à une échelle transnationale. Tu parles toi-même quatre langues, ce qui te permet non seulement d'accéder au sens de nombreux documents, mais aussi de parler à beaucoup de monde, et de faire parler.

Le polyglottisme, comme ton détour par les écoutes secrètes de la CIA, fait planer l'ombre de l'espionnage qui percute l'immense liberté des messages révolutionnaires diffusés depuis l'Algérie. Cela rappelle aussi que ces ondes, émises librement, étaient la plupart du temps clandestines à la réception, dans les pays en lutte. La question de la surveillance introduit celle de la démultiplication des temps et des lieux d'écoute et d'énonciation. Il y a, dans ta performance, une polyphonie structurante. Aux enregistrements d'archives s'ajoutent ta voix en tant que narratrice, ainsi que celle d'une intelligence artificielle que tu as baptisée Didascalie, qui joue le rôle de *fact checker* et apporte des compléments d'information sur les événements décrits.

Yasmina Reggad

Je parle en effet le français, l'anglais, le portugais et l'espagnol, mais pas l'arabe, ou plus précisément, pas la *darija* algérienne. Il faut s'imaginer les postes de radio des années 1960 et 1970 ; le design des boutons avec le nom des villes y reproduisait la division Est-Ouest. Il suffisait de tourner le bouton pour entendre toutes les langues et s'apercevoir que des stations de radio étaient brouillées et inaudibles, car interceptées par l'armée, comme en Espagne et au Portugal. La longue introduction des émissions de *La Voz de Canarias libre* par Cubillo en quatre langues répond à la question de l'adresse. Les langues parlées dessinent les contours des grandes questions géopolitiques qui le préoccupent, et rendent visibles les stratégies indépendantistes qu'il adopte. Pour ma part, j'ai une lecture Sud-Nord de cette période. Conserver les langues originales de mes archives et des documents utilisés me permet de créer pour le public d'aujourd'hui une continuité sonique de ce dialogue.

Dans ma performance, je parle à la première personne. Et Didascalie, cette voix synthétique générée par l'intelligence artificielle, c'est mon alter ego.

J'adore écrire son script, elle est drôle, précise et ironique. Elle est née de mon auto-évaluation valide que j'ai intégrée dans le processus de création, en l'affrontant. Je me suis intéressée aux tactiques employées par des personnes sourdes et aveugles pour contrecarrer nos sociétés ultra discriminantes. Parfois, de manière maladroite, ces pratiques sont néanmoins venues enrichir mon vocabulaire artistique, et bien que la tâche soit immense à mon niveau, j'utilise davantage l'écran dans le décor, pour les surtitres et la transcription dactylographiée de certains passages. Je rends aussi disponible une copie imprimée du script avant et pendant la performance.

Par ailleurs, Didascalie, elle, fait à haute voix son travail d'indication et d'instruction scénique. Je m'inspire des photos *Alt Text*, c'est-à-dire des descriptions d'images en légende sur les réseaux sociaux. Bien qu'il y ait des surtitres, elle s'entête à faire du doublage des langues étrangères et le *voice over* sur certains documents visuels. Elle dit les crédits et les notes de bas de page, et elle précise d'où proviennent les documents, car il est très important pour moi de partager ces informations, de passer de la fiction à un récit ancré dans la réalité. Par ce geste, je voulais aussi rappeler l'importance et la puissance de la radio dans l'organisation des mouvements de libération à cette époque, qui s'adressaient principalement à un auditoire majoritairement illétré.

Nadine Atallah

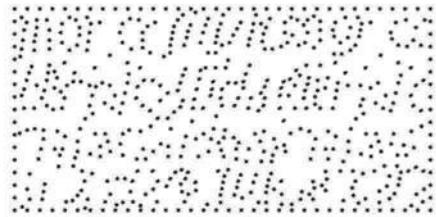
À ta voix, sous la forme de Yasmina ou de Didascalie, s'ajoute une «chorale» que tu as nommée le Solidarity Choir, composée de militant·es issu·es à chaque fois des villes où tu te produis. Leur présence contribue au patchwork de voix et de registres de narration qui composent la performance. Elle établit aussi un lien fort entre l'histoire et le temps présent tout en te situant parmi un réseau de militant·es auquel tu appartiens.

Yasmina Reggad

Je suis militante. 50 % de ma vie de tous les jours, je milite auprès des sans-papiers, en ce moment auprès de mes camarades palestinien·nes, contre les violences policières aussi. Dans mes méthodes de travail et dans la création, j'essaie de pratiquer un militantisme internationaliste, pan-arabe et pan-africain. Dans chaque ville où je performe, je réunis le Solidarity Choir qui est composé de militant·es et de personnes qui s'identifient comme femmes et/ou non-binaires. Les membres表演ent leur histoire dans leur langue natale en s'appropriant des textes dits et écrits dans le passé qu'elles émettent à nouveau en leur donnant une autre texture et une autre nature. Ces mots résonnent encore aujourd'hui ; ils expliquent ou rappellent leurs expériences singulières de déplacement. On active ainsi les solidarités du passé, et on dessine ensemble des cartographies militantes de nos villes. La réalité nous dépasse souvent, puisque c'est exactement ce qu'ont fait les jeunes femmes du Carré féministe - qui ont arraché cet espace d'expression pendant le Hirak algérien - quand elles reprennent les paroles de la chanteuse sud-africaine Miriam Makeba, qui dit en arabe «*Ana Hurra fi al-Jazair*» («je suis libre en Algérie»). Elles «ré-émettent» ou amplifient leur propre voix tout en rappelant les promesses d'émancipation dans la contribution de leurs mères et de leurs grands-mères à la révolution algérienne.

Nadine Atallah

En effet, dans la performance, on entend le chant de Miriam Makeba, suivi de celui de jeunes femmes militantes lors des manifestations du Hirak, qui ont conduit à la démission du président Abdelaziz Bouteflika en 2019, comme une continuité des luttes pour la liberté. Quand Makeba chantait lors du Festival panafricain d'Alger en 1969, elle était contrainte à l'exil. Elle était un symbole de la lutte anti-apartheid,



LE THÉÂTRE DES OPÉRATIONS.
RAPPORT D'INFILTRATION
ET D'ÉCOUTE

D'UNE CONVERSATION ENTRE
YASMINA REGGAD
ET NADINE ATALLAH.
15 DÉCEMBRE 2023.

mais aussi des solidarités panafricaines puisqu'elle a été adoptée par l'Algérie, qui lui a délivré un passeport en 1972. Dans l'histoire comme dans ta performance, ces luttes s'incarnent par des voix de femmes. Tu t'attaches à les faire entendre quand elles sont si souvent inaudibles ou ignorées.

Yasmina Reggad

C'est très agaçant de ne rencontrer dans les archives et dans la mémoire des contemporain·es de cette époque que des acteurs masculins de ces histoires minuscules. Alors on doit redoubler d'efforts pour rétablir la vérité ou opérer des sutures artistiques pour réparer. On se souvient de la radio de la résistance portugaise durant la dictature d'António de Oliveira Salazar, *A Voz da Liberdade*, comme de la radio de Manuel Alegre, du nom du poète et homme politique qui a été l'un de ses présentateurs. On tait ainsi que c'est une femme, Maria Stella Piteira Santos qui, dès juillet 1963, parlait au micro pour s'adresser depuis Alger à ses compatriotes et à ses camarades du Portugal et de l'exil. C'est un exemple parmi d'autres. Si ma performance pose la question de qui écoute, je m'inquiète aussi de qui parle, et d'où on parle. Le texte de Frantz Fanon, par exemple, est toujours interprété pour le moment par des femmes originaires du Maghreb, et personne ne s'en rend compte ou ne s'en émeut. Je l'ai rebaptisé Frantz Fanette. Son incarnation par la voix esquisse une réponse à des questions que je continue de me poser: qui est cette femme algérienne dans les chapitres «L'Algérie se dévoile» et «La famille algérienne», dans *L'An V de la révolution algérienne*? Qui est cette femme noire masquée dans *Peau noire, masques blancs*? Je me fais ainsi l'écho d'une critique féministe de l'œuvre de Fanon, en particulier de sa théorie décoloniale nationaliste qui ne considère pas les femmes algériennes comme de réels sujets historiques de la nation algérienne.

Nadine Atallah

L'un des aspects les plus importants de ta performance, c'est sans doute qu'elle constitue pour toi une hypothèse de réactivation des luttes, et notamment des luttes anticolonialistes dans le monde actuel.

Yasmina Reggad

En effet, la performance est un espace qui me permet d'éprouver l'effectivité d'un projet politique commun. À travers elle, j'essaie d'activer l'hypothèse de solidarité constitutive des futurs rêvés par le Sud global, qui appartient au passé, mais dont je me sens l'héritière. Je ne suis pas sûre que cela fonctionne, mais j'amorce une réponse. Je fais se croiser des moments de l'histoire avec l'actualité de la ville ou du pays qui nous accueille, ou avec des événements qui me touchent, moi et les communautés avec lesquelles je vis.

Les cinq-six militantes qui composent les différents Solidarity Choirs drainent avec elles un nouveau public, majoritairement composé de personnes qui ne vont jamais ou presque au théâtre, et qui cette fois s'y sentent invitées par leur cercle militant. Parmi ce public, il y a de nombreuses personnes racisées que ces histoires traversent, et qui activent la solidarité dans cette écoute avec l'ensemble du public.

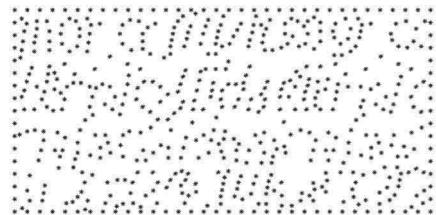
MARSEILLE. LE 31 MARS 2012.

**DANIELLE MICHEL-CHICH, JOURNALISTE
ET ESSAYISTE, DEPUIS LE PUBLIC:**

« En 1956, j'étais au Milk Bar et je suis un peu émue de cette confrontation que vous avez refusée, Madame, en tête à tête et que je suis donc obligée de faire en public. Je dois vous dire que oui vous avez tué ma grand-mère et vous m'avez arraché une jambe. Alors, je le dis sans haine, sans colère, sans désir de revanche, car j'ai fait du chemin. J'ai écrit un livre à ce propos. J'ai fait beaucoup de chemin [...] parce que je comprends votre lutte. [...] Mais si, Madame, vous reconnaissiez que ce geste est un geste meurtrier, si justifié soit-il – encore une fois votre cause était juste. Mais si vous reconnaissiez que c'était un meurtre, car ça l'était – ma grand-mère n'avait rien à voir avec les colons que vous combattiez. Si vous reconnaissiez ça, vous en ressortiriez grandi. Et nous pourrions attaquer une phase positive du débat entre la France et l'Algérie. [...] Essayons de nous parler vraiment pour nous parler plus loin et pour aller plus loin. » [Applaudissements]

**ZOHRA DRIF, AVOCATE ET FEMME POLITIQUE
ALGÉRIENNE, ANCIENNE MEMBRE DU FLN.
SUR SCÈNE:**

« Je vais encore certainement vous choquer, mais, très honnêtement, ce problème, ce n'est pas à moi que vous devez le poser. Posez-le à tous les pouvoirs français qui sont venus asservir mon pays et qui ne vont pas [applaudissements – inaudible]. [...] Bien sûr, à titre personnel et à titre humain, tous les drames, que ce soit les vôtres, que ce soit les nôtres, sont bouleversants. Je peux vous raconter des milliers et des milliers de drames tels que les vôtres, que nous avons vécus. [...] Mais nous n'étions pas dans une confrontation personnelle,



LE THÉÂTRE DES OPÉRATIONS.
RAPPORT D'INFILTRATION
ET D'ÉCOUTE
D'UNE CONVERSATION ENTRE
YASMINA REGGAD
ET NADINE ATALLAH.
15 DÉCEMBRE 2023.

nous étions dans une guerre. [...] Quand il y a eu les bombardements des alliés dans la très belle ville de Dresde, j'imagine qu'il y a eu beaucoup de morts parmi les personnes civiles [...] qui se trouvaient à ce moment précis à cet endroit précis, au moment où ces bombes tombées du ciel sont arrivées. Oui, humainement, ce sont des êtres humains, je comprends parfaitement. Mais malheureusement, vous et nous étions pris dans une tourmente qui vous dépassait et qui me dépassait.»

FORUM DÉBAT SUR LA GUERRE D'ALGÉRIE

«CINQUANTE ANS APRÈS» Après la diffusion de cet extrait sonore CO-ORGANISÉ PAR MARIANNE, (minute 12:45 de l'enregistrement FRANCE INTER ET EL-KHABAR de la performance «we dreamt of utopia AU THÉÂTRE DE LA CRIÉE and we woke up screaming» telle qu'elle a été jouée dans la cour de la Commande du Fort-Jean de Marseille le 25 août 2021), l'ensemble de la salle Walter Benjamin semble s'être arrêté de respirer et regarde fixement la suspecte Y. Reggad. Au dos de l'écran de son ordinateur portable, il y a un autocollant aux couleurs du drapeau de la Palestine. Il y est écrit: «FREE PALESTINE». Notons que Y. Reggad ne porte pas le keffiyeh comme à son habitude en Belgique. 16 h 12. La conversation entre Y. Reggad et N. Atallah prend fin. 16 h 34. La parole passe à une autre suspecte, l'artiste Euridice Zaituna Kala.

Fin du rapport.
15 décembre 2023.
AMMAR

L'enquête est en cours. Elle se poursuivra du 8 au 13 avril 2024 à l'université Roma Tre en Italie avec le COLLETTIVOSTIENSE 234, dont certains membres étaient présents dans la salle aujourd'hui; et du 10 au 13 octobre 2024 à New Radicalisms à Rotterdam, aux Pays-Bas, deux lieux où les activités de la suspecte Yasmina Reggad reprendront. Puis nous la suivrons à Anvers, en Belgique, où elle sera rejointe par Nadine Atallah à Kunsthall Extra City à partir du 28 mars 2025 et à De Singel dans la même ville au mois d'octobre 2025.



De: "Maureen Murphy"

À: "katia kameli"
"Euridice Kala"
"Manuel CHARPY"
"Bertrand Tillier"
"magali ohouens"

Cc: "Nadine ATALLAH"
"Yasmina Reggad"

Envoyé: Jeudi 14 Décembre 2023 14:56:33
Objet: Journée d'étude infiltrée

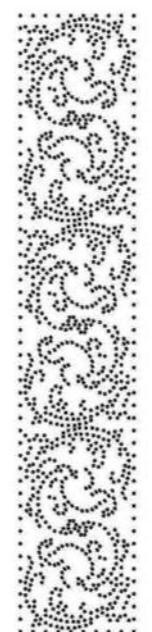
Chère.s intervenant.e.s,
Juste un mot pour vous prévenir que nous serons infiltré.e.s demain par une agent.e secrète au service de Yasmina Reggad.
Point d'inquiétude à avoir, mais vigilance oblige, je vous envoie ci-joint quelques lignes rédigées par l'artiste pour que vous ne soyez pas surpris.e.s.
Au plaisir de vous retrouver demain.
Bien à vous,
Maureen





NADINE ATALLAH

Nadine Atallah est historienne de l'art et curatrice, chercheuse associée au laboratoire InVisu (CNRS/INHA). À partir d'un ancrage dans le terrain égyptien, ses travaux portent sur l'art moderne et contemporain des pays arabes et de leurs diasporas, et plus particulièrement sur l'articulation entre histoires de l'art et des femmes en contexte colonial et post-colonial. En 2023, elle a été la commissaire de l'exposition inaugurale du 32Bis, centre d'art à Tunis, intitulée *Le cheveu de Mu'awiya* et réunissant les travaux d'une vingtaine d'artistes. Elle a cofondé le collectif curatorial transnational Madrassa avec lequel elle a réalisé plusieurs expositions entre 2016 et 2019 (Kunsthal Aarhus au Danemark, Tabakaler à San Sebastián, etc.).



ANDRÉANNE BÉGUIN

Andréanne Béguin, curatrice et critique d'art, explore et joue avec les incohérences et des scories du système capitaliste et de la pensée logistique, par des confrontations avec des périodes historiques prémodernes, et particulièrement le Moyen Âge. L'approche transhistorique et les changements de temporalité et d'échelle opérés, avec la complicité des artistes, permettent de faire jaillir, dans le creux de l'Histoire, de nouveaux récits et contre-discours.

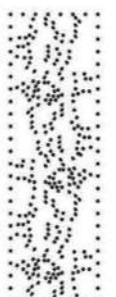
Diplômée de Sciences Po Paris, de la Sorbonne et du Royal College of Art de Londres, elle a été assistant curator au Barbican Centre, et pour la 34^e Biennale de São Paulo. Elle a été commissaire associée au Cneai, à Paris. En tant que commissaire indépendante, elle a été invitée à Gasworks, à Londres (2021), au CEAAC, à Strasbourg (2021), à La Grainerie, à Houilles (2024), à Mécènes du Sud, à Montpellier (2024), et à la Maison du Danemark, à Paris (2024). Elle a été en résidence aux Beaux-Arts de Paris (2022-2023), à la Maison Populaire, à Montreuil (2024), à 40mcube, à Rennes (2024). Elle est lauréate du dispositif de soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Cnap (2023), du programme Nouveau Grand Tour de l'Institut français des Pays-Bas (2024), de la bourse de voyage et recherche de l'Institut français d'Allemagne (2024), et du programme MIRA de l'Institut français (2025).



LOUISE BENTKOWSKI

Louise Bentkowski est une autrice et metteuse en scène basée à Pantin. Née en 1988, elle étudie à la HEAR de Strasbourg, à la Manufacture à Lausanne et à Paris 8 (Master de création littéraire). Elle travaille d'abord dans le milieu du théâtre durant une dizaine d'années, entre Paris, Strasbourg et Genève. Depuis 2019, elle expérimente des styles d'écriture hybrides, allant du roman à la poésie, explorant des formes fragmentaires qui se déplient par enchaînement de récits.

En septembre 2024, son premier roman *Constellucination* est publié aux éditions Verdier, une enquête généalogique hallucinée dans laquelle elle cherche à élargir sa parenté à partir de l'écriture elle-même. *Constellucination* reçoit la même année le prix du Premier roman des *Inrockuptibles*. Louise Bentkowski fait également paraître des textes dans des revues ou des livres collectifs (*La relève #1*, éd. Notabilia, *La Femelle du requin* n°60). Sur scène, en librairie ou dans des espaces d'art, elle propose des lectures performances de ses textes, notamment au Centre Wallonie-Bruxelles, à Paris, ou au festival Actoral, à Marseille.



OLIVIER GAUDIN

Olivier Gaudin, docteur en philosophie, est maître de conférences à l'École de la nature et du paysage de Blois (Institut national des sciences appliquées Centre-Val de Loire), chercheur au laboratoire Ambiances, architectures, urbanités (AAU_Cresson) et responsable éditorial des *Cahiers de l'École de Blois*. Ses recherches portent sur la philosophie pragmatiste, l'écologie humaine en sciences sociales et l'histoire culturelle des paysages. Il a dirigé, avec Daniel Cefai, Mathieu Berger et Louise Carlier, *Écologie humaine, une science sociale des milieux de vie* (Créaphis éditions, 2024).

EURIDICE ZAITUNA KALA

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

SOPHIE KAPLAN

Sophie Kaplan est directrice de La Criée centre d'art contemporain depuis 2012. Son approche critique et sa pratique curatoriale se développent autour de l'importance accordée aux collaborations – notamment avec les artistes *via* la mise en place à La Criée des cycles thématiques et des artistes associé·es –, de la place laissée au·x récit·s comme moteurs de la recherche, de la création et de la transmission et de l'intérêt porté au croisement des arts, des disciplines et des savoirs.

LÉA MULLER

Léa Muller est ingénierie paysagiste et urbaniste de formation. Elle pose un autre regard sur le territoire qui l'entoure et développe des outils d'appropriation et de lecture du paysage. Elle forge avec conviction un positionnement sur la manière dont on façonne nos territoires : aménager moins et comprendre mieux, construire avec un souci aigu de ce qui préexiste et de la ressource, développer une sensibilité pour les paysages ordinaires, prêter attention au vivant, concevoir le paysage comme la matérialisation concrète et visible de notre rapport au monde.

Dans un souci d'ancrage, de transformation concrète d'un modèle de société, Léa Muller développe un projet de sylviculture douce et de transformation directe sur ses parcelles de forêt à Bourg-des-Comptes (35).

KANTUTA QUIRÓS

Kantuta Quirós est curatrice, théoricienne de l'art, cinéaste, cofondatrice avec Aliocha Imhoff de la plateforme *Le peuple qui manque*, créée en 2005, qui œuvre, entre art et recherche, à une nouvelle écologie des savoirs (scénographies de la pensée contemporaine, fictions diplomatiques, procès fictifs, assemblées et expériences de pensée à l'échelle 1:1). Parmi ses projets curatoiaux, *L'École des Impatiences* (Musée de Dieppe, 2023); *A Debt of Times* (Konsthall C, Stockholm, 2018); *Le Procès de la fiction* (Nuit blanche, 2017); *Une constituant migrante* (Centre Pompidou, 2017); *A Government of Times* (Leipzig Halle 14, 2016); *La frontera nos cruzo* (Museo de la Inmigración Buenos Aires, 2015); *Au-delà de l'effet-Magiciens* (Fondation Gulbenkian, Laboratoires d'Aubervilliers, 2015), etc. Elle a publié *Qui parle ? (pour les non-humains)* (PUF, 2022), *Les Potentiels du temps* (Manuella Éditions, 2016, republication Poche Flammarion, 2024) et dirigé *Géoesthétique* (B42, 2014) et *Histoires afropolitaines de l'art, Multitudes* 53-54 (2014). Membre du comité de rédaction de la revue *Multitudes*. Filmographie: *Pachakuti* (présenté à la 6^e Biennale de Mardin, Turquie, 2024), *Les Impatients* (2019), *Que demandent-ils ? À y devenir quelque chose* (Biennale de Lyon, 2019), *Première déclaration du musée apatride* (2018), etc. Elle est maîtresse de conférences à Paris I-Panthéon-Sorbonne – École des arts de la Sorbonne.

YASMINA REGGAD

Yasmina Reggad est une commissaire indépendante, autrice et artiste de performance basée à Bruxelles (Belgique). Elle est diplômée d'un Master en Histoire médiéval à la Sorbonne. Elle est cofondatrice de la résidence d'artistes *aria* (*artist residency in algiers*) en Algérie et a précédemment travaillé à Delfina Foundation (Londres) et Art Dubai Projects. Elle est la co-commissaire du Pavillon français de la 59^e Biennale de Venise, représentée par l'artiste Zineb Sedira. Ses recherches se concentrent sur le concept de futurité, mobilisent des systèmes de connaissance et des modes de production artistique alternatifs, et explorent des méthodologies performatives inspirées des systèmes de notation propres à la danse et à la performance.

Yasmina Reggad a conçu des expositions, des projections, des conférences, des performances et des programmes éducatifs au CENTQUATREPARIS (France), à la Tate Modern et à l'Institute of Contemporary Arts (Royaume-Uni), à Madrassa – l'Atelier de l'Observatoire (Maroc), et contribue régulièrement à des essais sur l'art contemporain et l'art de la performance.

EVARISTE RICHER

Evariste Richer est l'auteur d'une œuvre poétique qui se présente comme une exploration du réel et s'attache à comprendre notre propre univers et les mécanismes qui l'ont généré et continuent à l'animer. En s'emparant des outils de la science et de la culture telles la météorologie, la télologie, l'astronomie, la physique, il met en place des dispositifs qui aident à fournir une nouvelle grille de lecture sans faire l'impasse sur une dimension esthétique intrinsèque dont la finalité est de réconcilier l'individuel avec l'universel.

L'esthétique minimalist et conceptuelle qui préside aux créations de l'artiste trouble par son pouvoir de suggestion et d'évocation, et construit autour du spectateur un récit qui interroge nos systèmes de pensée et bouscule notre compréhension du monde.

LUCIE RICO

Lucie Rico est née à Céret. Elle a réalisé plusieurs séries et courts-métrages, et écrit des longs-métrages. Ses romans, *Le Chant du poulet sous vide* (prix du roman d'écologie, prix Coup de foudre des Vendanges Littéraires) et *GPS* (mention spéciale du prix Wepler-Fondation La Poste), sont publiés aux éditions P.O.L et traduits dans plus de dix langues.

RYOKO SEKIGUCHI

Autrice et traductrice, elle a publié une dizaine de livres en français et en japonais. Elle a également collaboré avec de nombreux artistes comme Christian Boltanski, Laurent Durupt, Shinji Ohmaki, et a écrit des textes de création ainsi que des essais pour des musées tels que le Centre Pompidou-Metz, le musée du Louvre, le MOCO, la fondation Carmignac et le Mucem. Également journaliste culinaire, elle tente de relier la littérature à ce qui nous nourrit, en dirigeant une collection de la littérature japonaise intitulée « Le Banquet » chez Picquier, et en participant, en tant que rédactrice en chef invitée, aux hors-séries Food du magazine *Tempura*. Parmi ses ouvrages figurent *Nagori* (P.O.L), *La Voix sombre* (P.O.L), *L'Appel des odeurs* (P.O.L), *La terre est une marmite* (Bayard).

ARSLANE SMIRNOV

Nom inconnu

Animal polyglotte se terrant le plus souvent pour pratiquer ses activités solitaires (grattages, tapotages).

Il migre de façon variable au cours de l'année pour effectuer ses recherches et constituer ses provisions en matériaux divers qu'il collationne ensuite à l'occasion de cérémonies sociales en myriades et kyrielles décoratives.

Le mode de reproduction de cet animal reste pour l'instant incertain.

GILLES A. TIBERGHIEN

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

Il a dirigé la collection « Arts et esthétique » (Carré, Hoëbeke et Bayard), de 1996 à 2004. Il est membre du comité de rédaction des *Cahiers du musée d'Art moderne* et corédacteur en chef avec Jean-Marc Besse des *Carnets du paysage*.

LOLITA VOISIN

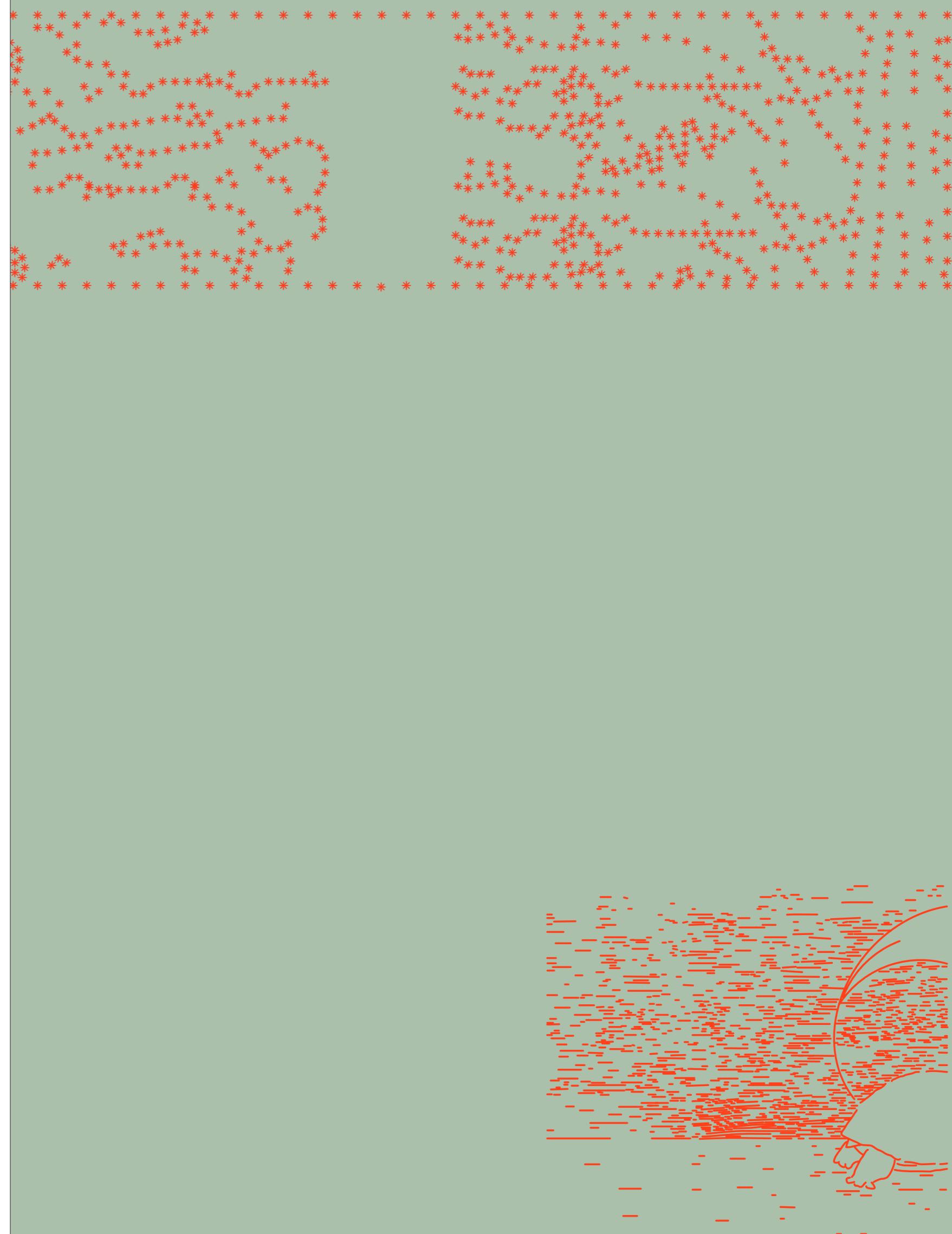
Lolita Voisin, paysagiste et docteure en urbanisme, est maître de conférences à l'École de la nature et du paysage de Blois (Institut national des sciences appliquées Centre-Val de Loire), dont elle a été directrice de 2018 à 2023, et chercheuse au laboratoire Ambiances, Architectures, Urbanités (AAU_Cresson). Ses recherches portent sur la mise en politique du paysage depuis le début du xx^e siècle et les expérimentations locales de sa décentralisation. Elle s'intéresse aux postures d'écoute et réalise plusieurs expériences sonores et radiophoniques.

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION	Sophie Kaplan
ÉDITEUR·ICES	Euridice Zaituna Kala, Léa Muller, Kantuta Quirós, Evariste Richer, Gilles A. Tiberghien
RELECTURES	Sophie Loubier
SUIVI D'ÉDITION ET D'IMPRESSION	Thibaut Aymonin
CONCEPTION GRAPHIQUE	Alias Sandi
DIFFUSION	Les presses du réel www.lespressesdureel.com
NOTE AU SUJET DE LA FORME	Dans une volonté de respecter les formes originales des contributions des auteur·ices, nous avons choisi d'utiliser dans la revue leur usage ou non de l'écriture inclusive.
TYPOGRAPHIES	Rungli (Kaj Lehmann, 2019) Perhinderion (Zoé Lecossois, 2020) Courier Prime (Alan Dague-Greene, 2013) PolySans (Milos Mitrovic, 2020)
REPRODUCTIONS D'IMAGES	Tous les droits réservés : les auteur·ices, les ayants droit pour toutes les images reproduites. Les éditeur·ices ont recherché les ayants droit de l'ensemble des images reproduites, mais il se peut qu'elles et ils n'aient pas réussi à identifier certain·es d'entre eux et elles.
IMPRESSION	Service imprimerie de Rennes Métropole, Media Graphic Tiré à 400 exemplaires Version numérique disponible en français sur www.la-criee.org
REMERCIEMENTS	Les contributeur·ices : Nadine Atallah, Andréanne Béguin, Louise Bentkowski, Olivier Gaudin, Léa Muller, Yasmina Reggad, Lucie Rico, Ryoko Sekiguchi, Arslane Smirnov, Lolita Voisin L'équipe de La Criée centre d'art contemporain : Thibaut Aymonin, Patricia Bagot, Amandine Braud, Carole Brulard, Chloé Fourrage, Benoît Maura, Norbert Orhant L'équipe du service imprimerie de Rennes Métropole



La mise en forme de la revue *Festina Lente* est conçue en clin d'œil aux travaux d'Alde Manuce, imprimeur humaniste italien du *xv^e* siècle, qui marquait ses ouvrages de l'adage latin sous la forme imagée d'un dauphin (*Festina*) s'enroulant autour d'une ancre (*Lente*). Au sein de ce numéro, des bandeaux typographiques ornent chacun des articles puis circulent de différentes manières au fil de la lecture. Ces motifs, répétés, fragmentés, dispersés, oscillent en tête de page ou viennent bousculer le texte en surgissant entre les mots, comme autant d'apparitions fantomatiques. L'alternance des corps de texte reflète le mouvement cyclique – projections, rétrospections – qui caractérise nos rapports individuels et collectifs au passé.

Couverture : Dunes de Flandres, Nord-Pas-de-Calais, 2018. © photographie : Lolita Voisin



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

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

Dans ce contexte, nombre d'artistes, de penseurs et penseuses des mondes de l'art réfléchissent à des formes d'adaptations, d'alternatives et de résistances. La Criée centre d'art contemporain accompagne ce mouvement à travers le cycle artistique *Festina Lente* (Hâte-toi lentement), qui se décline en expositions, événements et résidences, ainsi que dans les pages de la présente revue.

Ce troisième numéro s'articule autour de nos liens au passé. Ceux-ci se tissent le plus souvent dans un double mouvement, en apparence paradoxal, d'enracinements et d'échappées. Il s'agit de se demander comment se nourrir du passé, mais aussi comment lui résister. Se demander encore : savons-nous écouter toutes les voix du passé ? Savons nous échapper à sa nostalgie et aux visions tronquées qu'elle génère ? Se demander enfin : comment faire du passé un allié ?

Ces questions ont été adressées à des artistes, écrivaines, philosophes, paysagistes et chercheuses. Leurs réponses, tour à tour analytiques ou poétiques, rétrospectives ou prospectives, fictionnelles ou témoignant d'expériences directement vécues, rendent palpables, en se mélangeant, la profondeur et la complexité des liens qui nous unissent au passé. Elles soulignent également la persistance, voire l'efficience du passé dans l'écriture du présent comme du futur.

Ont contribué à ce numéro : les écrivaines Louise Bentkowski, Lucie Rico et Ryoko Sekiguchi, les historiennes de l'art Andréanne Béguin et Nadine Atallah, les artistes Léa Muller, Yasmina Reggad et Arslane Smirnov, la paysagiste Lolita Voisin et le philosophe Olivier Gaudin.

