

Pillí,

Pa ro zell

et Pe

ma rí mba

Sommaire

5-7

Editorial - Qui quei parler ?

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

9-17

**Autour de
la lingua franca**

Jocelyne Dakhli et Katia Kameli

18-27

**Le proverbe,
un prêt-à-penser
de carrefour**

Lukian Kergoat

29-52

**Les langues sont
des objets migrants**

Sophie Kaplan et Marianne Mispelaëre

53-49

**ਲਯ ਲਖੰ ਖੋ ਸਯੰ ਠਯੰ
اتتو آتو**

Marianne Mispelaëre

51-69

**Vous sommes dans l'œuvre
comme un sachet de thé
dans l'eau chaude**

Famille Rester. Étranger

Hassan Abdallah, Mohamed Bamba, Nicole Koffi, Barbara Manzetti,
Juliette Pollet, Sabrina Pennacchietti, Caroline Sebilleau

71-92

**CARILLAGAS
ARCHIPALS**

Vir Andres Hera et Minia Biabiany

(avec une introduction par Qalqalah قَلْقَلَة)

95-109

Les enfants

peuvent-elles parler ?

1. KAYAKO

ayoh kré

110-111

Entre-langues

Lotte Arndt

113

Introduction à Abetare
de Petrit Halilaj

Christina Werner

114-121

Abetare

Petrit Halilaj

123-129

ABECEDAIRE

de Zineb Sedira

John Cornu, Emma-Charlotte Gobry-Laurencin et Zineb Sedira

131-132

Gazouillement des oiseaux

Hjargens

Baptiste Brun

133-145

Lecture affolée

Portfolio de lettres conservées à la Collection de l'Art Brut

Aloïse Corbaz, Gaspard Corpataux, Samuel Daiber, Jules Doudin, Joseph Heuer, Aimable Jayet, Heinrich Anton Müller, Justine Python, Jeanne Tripièr

147-152

Biographies des auteur·rices

153

Celephen

Éditorial-

Qui quoi parler ?

Lotte Arndt, Jean-Roc Bouiller, Baptiste Brun,
Joan Cornu, Hatia Hameli, Sophie Kaplan, Émilie Renard

Pour qui cherche à penser les articulations entre cultures vernaculaires et cultures véhiculaires, entre local et global, entre le *je*, le *nous* et les *autres*, la question de la langue, des langues, revient sans cesse, comme un lieu de croisements et de frictions, comme un lieu source.

Les langues sont une expérience intime, quotidienne, à travers lesquelles nous ne cessons de mesurer l'écart ou la proximité qui nous sépare de telle ou telle personne, de tel ou tel groupe, de tel ou tel monde. Il est fréquent que nous ne comprenions pas tout à fait, voire pas du tout, certains discours énoncés dans notre propre langue, quand ceux-ci sont agencés dans des jargons – scientifiques, juridiques, universitaires, etc. – ou dans des styles – marqueurs de classes, tournures de générations – que nous ne maîtrisons pas. À l'inverse, nous faisons régulièrement l'expérience d'être nourri-es par des langues ou des écritures que nous ne connaissons pas, par leur musicalité, leur forme, leur structure, leur imaginaire...

Les langues sont à la fois des instruments d'émancipation et de domination, et l'Histoire est parcourue de luttes des langues, que l'on pense par exemple pour les siècles récents à l'imposition des langues nationales comme à celle des langues coloniales.

Les langues sont culturelles.

Il était donc incontournable que *Lili* pratique les langues : les langues maternelles et les langues adoptives ; les langues confisquées et les langues dominantes, les langues inventées, les rêvées, les chuchotées, les mélangées.

Ce quatrième numéro de la revue s'intéresse à leurs circulations, à leurs combats, à leurs écarts, à leurs écritures, à leurs oralités, à leurs rencontres. C'est un numéro qui s'arrime aux vagues qui naissent et roulent à l'intérieur de chaque langue et d'une langue à l'autre. C'est un numéro entre-les-langues.

De tout cela, les artistes, contributrices et contributeurs ici réunis rendent compte.

Katia Kameli écoute Jocelyne Dakhliya raconter la *lingua franca*, langue d'échange méditerranéenne usitée du Moyen Âge au XIX^e siècle, langue véhiculaire par excellence, témoin d'un précaire équilibre historique.

En écho, les contributions de ayok kré et de Petrit Halilaj disent le déchirement d'être amputé·e de sa langue et/ou de devoir s'exprimer dans une langue imposée, dans des contextes d'annexions territoriales, coloniaux ou d'exil.

En écho également, les contributions de la Famille Rester. Étranger et de Marianne Mispelaëre témoignent d'une utopie active : il est possible de créer une forme commune qui contienne toutes les langues partagées à un endroit donné. La Famille Rester.Étranger et Marianne Mispelaëre polyloquent. Elles transforment

la cacophonie en polyphonie. Elles rêvent
hétérolinguisme.

Ailleurs, chez Zineb Sedira, la langue se décline
en abécédaire et devient lisible.

Plus loin, les écrits asilaires réunis par Baptiste Brun
pointent les effets d'étrangeté qui opèrent à l'intérieur
de notre propre langue, ainsi que les trésors d'invention
que nous y insufflons au quotidien : pourvu
qu'on la torde, pourvu qu'on l'écorche, pourvu
qu'on l'agrandisse, la langue !

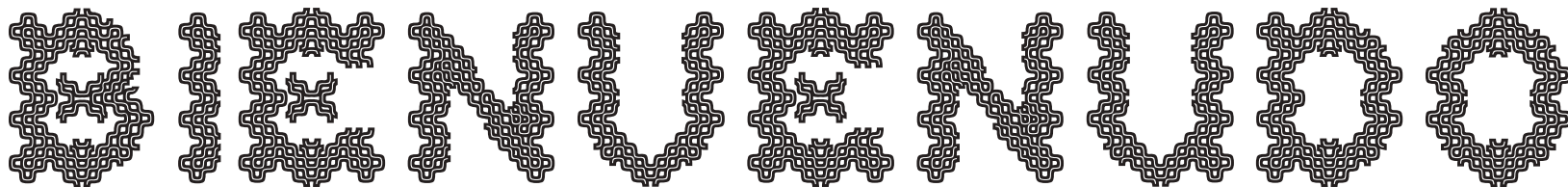
Enfin, au plus près du lieu d'émission de la revue,
Lukian Kergoat, à travers une sélection de proverbes
bretons, fait la part belle à la sagesse populaire et
à ses enseignements.

Que soit donc chaleureusement remercié ici l'ensemble
des contributeur·rices de la revue, grâce
auxquel·les *Lili* parle *plus-d'une-langue* et
a plus-d'une-voix.¹

« Beza' an avel e-lec'h ma Karo,
Pa ra glav e c'hleb atao. »

« Que le vent souffle
où il voudra,
S'il tombe de la
pluie
elle mouille
toujours. »

1 . La locution « plus d'une langue » a été formulée par Jacques Derrida dans le *Prière d'insérer* qu'il a ajouté en 1996 à son ouvrage *Le Monolingisme de l'autre*. Plus récemment, cette locution, et le pluralisme linguistique fondamental qu'elle sous-tend, a été reprise et poursuivie par Barbara Cassin (notamment dans son ouvrage *Plus d'une langue*, Bayard, 2012), et par Qalqalah pour l'exposition *Qalqalah : plus d'une langue*, présentée au CRAC Occitanie en 2020, puis à la Kunsthalle de Mulhouse en 2021. À sa suite, le syntagme « plus d'une voix » a été formulé par Derrida en 2000.



bienvenu

COSÌ

une fois comme ci,
une fois comme ça (*il mundo coso-cosi*)

CHAPAR,

CHIAPAR

voler

Autour de la *Lingua Franca*

Une conversation entre Jocelyne Dakhlia
et Katia Kameli

Katia Kameli : Vous êtes historienne et anthropologue, vous avez écrit un livre remarquable intitulé *Lingua franca, Histoire d'une langue métisse en Méditerranée*, paru en 2008 chez Actes Sud. J'ai trouvé une biographie qui vous fait naître à Bourg-en-Bresse d'un père tunisien et d'une mère française. J'ai été évidemment touchée par ces lignes qui nous rapprochent. J'ai aussi lu que vous avez passé une grande partie de votre vie en Tunisie. Je me suis donc demandé dans quelle langue vous avez grandi ?

Jocelyne Dakhlia : J'ai grandi entre le français et l'arabe et je crois que mon intérêt pour la *lingua franca* est né de tout ce que j'entendais de romanité dans l'arabe. J'étais toujours intriguée et surprise par tous ces termes que je reconnaissais immédiatement dans la langue arabe, je me demandais un peu ce qu'ils venaient faire là. Cela m'a accompagnée toute mon enfance, alors qu'on était dans un monde encore dichotomique entre le français et l'arabe. Tout était partagé avec un sous-entendu de moderne/pas moderne, de traditionnel et d'importé, et par-delà ces dichotomies, j'entendais cette langue un peu italienne, romane, romanisée, sans parler des termes français arabisés. Par exemple le mot « koujina » avait quelque chose d'un peu magique, koujina... cuisine.

K.K. : C'est ma grand-mère paternelle qui m'a appris l'arabe dialectal, la *darja*, en me montrant les objets du quotidien. Cette langue orale et vernaculaire, apprise à travers la douceur de cette femme, me rassure. Elle mêle des mots français et arabes. *Kuzina*, eh bien ça me fait tout de suite penser à ma grand-mère. La langue a la capacité de nous transporter dans des mémoires et dans des territoires différents.

J.D. : J'ai eu assez tôt l'impression que tout ce qui sonnait un peu de manière européenne dans l'arabe ne renvoyait pas forcément à une histoire coloniale et récente, qu'il y avait un fond plus mystérieux. Un peu plus tard, alors que je sentais monter une forme d'intransigeance identitaire arabe, arabiste, j'ai ressenti la nécessité de rappeler qu'il y avait cette composante romane, cette mixité imaginaire. Et que c'est là une richesse à ne pas écarter, à ne pas expulser. Plus tard encore mon projet a évolué. Ma colère s'est complètement détournée du Maghreb pour se reporter sur la France et sur ce moment

que nous abordions d'identitarisme intransigeant – avec un racisme de plus en plus ouvert, qui se coulait dans des propos savants, pseudo-scientifiques. Samuel Huntington en est l'exemple absolu et je crois que mon livre est réellement né de ce débat et de ce contexte. Huntington est cet universitaire américain qui a écrit *Le Choc des civilisations*, livre qui a eu un succès énorme au début des années 2000¹. Il y développait une espèce de marqueterie des civilisations, fondée sur la religion. Pour lui, il ne pouvait y avoir que du clash, le clash de l'Islam pour commencer – plus tard il s'en est pris aux « Hispaniques », dans une défense de l'identité états-unienne. Nos civilisations, dans sa perspective, nous enfermeraient dans des bulles étanches. S'est ensuivie une grande époque de mobilisation scientifique intellectuelle contre l'Islam, sous la bannière notamment de Bernard Lewis qui a lui aussi écrit des livres extrêmement polémiques contre les musulmans. Dans *What Went Wrong?* par exemple, traduit en français par *Que s'est-il passé?*², il développe l'idée selon laquelle nous courrions à la catastrophe à cause de l'Islam et des musulmans. Mon projet, au contraire, cherche à démontrer qu'il y a des ponts, qu'il y a des continuités. Et ce même si, et c'est un point auquel je tiens beaucoup, continuité ou usage d'une même langue ne signifie pas forcément qu'on est d'accord. C'est-à-dire qu'on peut très bien parler la même langue mais pour se taper dessus. Il est donc parfaitement erroné à mon sens d'avoir une vision iréniste, « on parle la même langue, ça veut dire qu'on est d'accord », non.

K.K. : Je suis totalement d'accord avec vous, c'est quelque chose que j'essaie de mettre en œuvre dans mon travail aussi. Je développe notamment une série de pièces sur les sources orientales dans les *Fables* de La Fontaine, dans laquelle je reviens entre autres sur la porosité culturelle et le rôle du traducteur. Il me semble que lorsqu'on a circulé entre deux langues, entre deux territoires, on a bien davantage conscience de la richesse des différents apports, surtout lorsqu'on est face à des discours réducteurs. Cela donne une force intérieure, une envie d'ouvrir sur toutes ces porosités.

1. Première édition, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Londres, Simon & Schuster, 1996 ; édition française, Paris, Odile Jacob, 2000.
2. Oxford, Oxford University Press, 2001 ; Paris, Gallimard, 2002.

J.D. : Oui parce qu'on est alors soi-même le témoin d'une histoire. Et en disant cela, je ne fais pas d'apologie du métissage. Je souligne que c'est une réalité ; ce n'est pas un idéal, c'est un fait.

K.K. : D'autant que la société est de plus en plus métissée, je veux dire les gens se croisent de plus en plus, il me semble...

J.D. : En tant qu'historienne, il m'apparaît au contraire qu'il faut retrouver le sens des métissages, ou plutôt des circulations d'autrefois : on s'imagine aujourd'hui des sociétés modernes (xvi^e-xviii^e siècles) beaucoup plus figées qu'elles ne l'étaient. La Méditerranée notamment a été un vrai espace de circulation. J'ai conduit un projet de recherche sur la présence des musulmans en Europe du xvi^e au xviii^e siècle et j'ai été stupéfaite de découvrir à quel point il y avait alors une forme de banalité de la présence en Europe de gens venus du Maghreb, d'Égypte, de Turquie, de Perse, une présence qui a ensuite été oubliée, oblitérée, voilée.

K.K. : Vous évoquez justement dans votre livre, en vous appuyant sur différentes sources. Alors que dans nos manuels scolaires, on nous informe uniquement sur la mythique bataille de Poitiers et le vaillant Charles Martel qui nous aurait sauvés des méchants musulmans.

J.D. : Il y a souvent l'idée que la colonisation a été la mise en contact de sociétés qui auparavant ne se connaissaient pas. Il y a une tendance assez révisionniste aujourd'hui à dire : « Oui, on a colonisé, mais ça a créolisé, oui mais ça a créé de la richesse culturelle, linguistique, littéraire. » C'est comme si on repartait sur une base 2.0 de la confrontation. Alors qu'au contraire, la colonisation a eu pour effet de jeter un voile opaque sur le tissu d'interactions et de mixité qui lui préexistait. La colonisation a supposé une mise au loin, une mise à distance et une mise en hauteur du colonisateur par rapport à la société colonisée. Là, il n'était plus question de langue commune, de culture commune, c'était un nouveau départ sur d'autres bases.

K.K. : J'ai noté dans votre ouvrage le passage suivant : « mandaté par Louis XIV, le chevalier Laurent D'Arvieux est reçu par le Bey de Tunis en septembre 1665, le représentant du pouvoir Ottoman. » Suite à cette entrevue, D'Arvieux raconte notamment que la conversation, avant de se poursuivre en turc, commença dans une sorte d'italien corrompu qu'on appelle langue franque. Et de citer les mots par lesquels le bey l'accueillit : « *Ben venuto, como estar, bono, forte, gramercy.* »

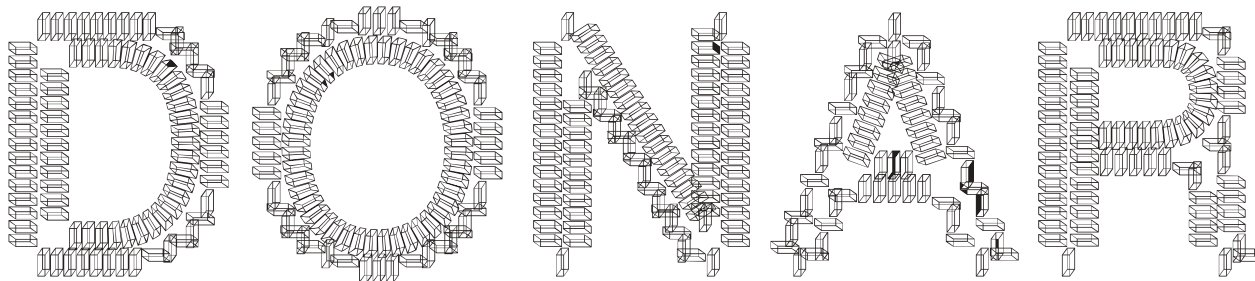
J.D. : Ces termes-là sont vraiment standard.

K.K. : Tout le monde peut les comprendre et c'est justement ce qui est très intéressant. Je vous ai sollicitée car vous avez publié *Lingua franca* et vous avez aussi participé à un groupe de recherche et une publication qui s'appelle *Trames de langues, Usage et métissage linguistique dans l'histoire du Maghreb*³. Dans votre livre, vous décrivez cette *lingua franca* comme un lieu neutre, une langue asymétrique. Qu'est-ce qui constitue cette *lingua franca* et qu'est-ce que vous entendez par « lieu neutre, langue asymétrique » ?

J.D. : Il existe de nombreux débats de linguistes sur la *lingua franca*. On sait qu'il a existé beaucoup de langues mixtes en Méditerranée, et il est admis que la Terre sainte a été le lieu de beaucoup de métissages linguistiques, c'est là qu'on fait émerger traditionnellement la *lingua franca* méditerranéenne. Je me suis intéressée au moment où des locuteurs et des acteurs historiques se sont mis à se référer à une langue commune et se sont mis à la nommer. C'est autour du xvi^e siècle qu'on voit apparaître les termes « langue franque », « langue de franc » ou « franco », qu'on se met à se référer à cette langue en partage, qui se diffuse dans l'ensemble du Bassin méditerranéen. C'est le moment où l'on renonce aux croisades, qui furent un grand moment antagoniste, pour se replier vers une autre forme d'adversité fondée sur la guerre de course, la guerre corsaire : enlever des gens, les vendre, en tirer profit. On se fait la guerre de cette manière entre Chrétienté et Islam. Une grande partie de notre documentation provient à la fois de ces prisonniers de la guerre de course, de ceux qui les vendaient, de ceux qui les rachetaient et aussi des commerçants qui tiraient profit de toutes ces circulations.

Pour revenir à votre première question - comment ça fonctionne ? -, ce qu'on observe c'est qu'une langue d'usage va se mettre en place entre les musulmans et les chrétiens, mais aussi entre des chrétiens qui n'avaient pas la même origine. Il y a d'ailleurs à ce propos un exemple plus tardif : c'est Jean-Jacques Rousseau qui parle la *lingua franca* avec un prélat grec à la frontière suisse. La *lingua franca* est une langue de communication entre des gens soit qui ne parlent pas une langue commune, soit qui ne souhaitent pas parler une langue commune. Ils peuvent très bien connaître la langue de l'autre mais ne pas avoir envie de se placer sur son terrain, de lui rendre un hommage culturel, politique. C'est une langue neutre, basique, très simple, très facile à reconnaître et à apprendre. Elle ne nécessite pas un apprentissage spécialement poussé. Certains acteurs de l'époque parlent d'une langue qu'« on se trouve connaître sans l'avoir jamais apprise ». Les verbes sont toujours à l'infinitif, il n'y a pas d'accord de pronom, pas d'accord en genre et en nombre, c'est vraiment simplifié. Ce qui ne veut pas dire qu'on a des échanges minimaux, on peut développer une pensée relativement complexe sur cette base. L'autre point que j'ai envie de souligner, c'est qu'il s'agit d'une langue culturellement pauvre et fonctionnellement riche. Nous avons toujours en tête une idée d'une langue riche, qui va faire littérature, qui permet d'écrire de la poésie, qu'on transmet. Ce n'est pas le propre de la langue franque - encore qu'elle a une musicalité qui va être utilisée pour l'opéra, un peu comme l'italien. Je pense qu'elle possède une beauté, comme toute langue, mais sa richesse est avant tout fonctionnelle : elle permet l'échange entre des gens qui sont dans un rapport xénologique, qui sont des étrangers les uns aux autres et qui n'ont pas forcément envie de s'initier à la culture de l'autre ou de montrer qu'ils sont initiés. Structurellement, c'est la langue de l'autre. On ne la transmet pas à ses enfants,

3. Paris, Maisonneuve et Larose, Tunis, Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2004.



donner

NGIADO

englouti

AMMERAY,

GAAMMERAY

grand merci

PASCIA DE CARNIERO

fête de l'Aïd el-Kébir ou du Bayram

SABER,

SABIR

savoir

c'est pour ça que ce n'est pas un créole, elle n'a pas créolisé au sens où ce n'est pas devenu une langue familiale, une langue qui s'est perpétuée au sein des familles. Elle a un terme, une fin. Mais c'est une langue fonctionnellement riche, surtout dans des contextes de circulation. Ensuite, pour répondre à votre seconde question - pourquoi cette langue est-elle asymétrique ? : quand on regarde ses composantes aussi bien lexicales que syntaxiques, on voit que c'est essentiellement une base, un mixte, de langues romanes. Il y a très peu de termes arabes ou turcs, ce qui n'est pas l'indice d'une hiérarchie ou d'une infériorité culturelle. Elle ne compte également que très peu de termes grecs, par exemple, alors que les Grecs étaient extrêmement présents en Méditerranée, notamment sur les mers. Cela infirme l'idée qu'elle serait le reflet d'un rapport de force commercial. Je ne saurais pas tout à fait expliquer avec certitude pourquoi des locuteurs de langue arabe, berbère, turque, kurde, ont si facilement accepté de parler cette langue à consonance très romane. Mais je pense qu'ils avaient un rapport à l'autre beaucoup plus ouvert que l'Europe. À une macroéchelle historique, en effet, les sociétés du Maghreb ont été extrêmement ouvertes - sans mettre ici aucun jugement de valeur - à l'intégration, à l'assimilation de toutes sortes de transfuges venus d'Europe, des Balkans, de partout. Elles les accueillaient de manière très libérale, soit pour les convertir à l'islam rapidement, soit en tolérant qu'ils conservent leur religion. C'étaient des sociétés à l'intérieur desquelles une présence disons ancillaire, quasi domestique de chrétiens d'origine ne posait aucun problème ; socialement c'était fonctionnel et c'était admis depuis le Moyen Âge. Alors qu'en sens inverse, on n'observe pas ce phénomène. Comme on le disait tout à l'heure, le bey de Tunis accueillait l'ambassadeur en langue franque et il y a de nombreux autres exemples de ce type, y compris au Maroc où le sultan pouvait accueillir un ambassadeur en disant *bono bono*, avec en sus quelques termes de langue franque. En revanche, à la même époque à la cour de France ou d'Angleterre, un monarque n'accueillait pas un ambassadeur islamique en lui parlant quelques mots d'arabe ou de turc, c'était le travail des interprètes.

K.K. : Je voulais revenir sur cette langue des barbares, de l'autre. Dans votre introduction vous évoquez cette langue comme une langue à part, une langue de contact avec les autres, un *no man's land*. C'est un terme que je trouve intéressant, j'aimerais bien que vous reveniez dessus. J'aime aussi beaucoup cette image d'une langue en tension, en mouvement, à cheval sur plusieurs territoires, un entre-deux de la langue et vous dites : « Parler une même langue mais en aucun cas parler d'une même langue et encore moins d'une même voix. » Plus loin vous évoquez le terme « barbare », qui est devenu le berbère, celui dont la langue se réduit à des sons incompréhensibles.

J.D. : Au début de ma recherche, je me suis beaucoup intéressée à cette idée d'espace neutre sur lequel il n'y a pas d'inféodation culturelle à parler avec l'autre. C'est cet outil qui permet de correspondre ensemble, d'interagir de manière neutralisée. Ces interactions étaient absolument indispensables sur le plan du commerce et de la diplomatie, cela permettait

une communication directe, sans intermédiaires ni interprètes. Et cela à des niveaux de hiérarchie sociale extrêmement différents : depuis les dockers du port jusqu'au sommet de l'État. Il y avait non seulement les diplomates, mais aussi, dans les sociétés musulmanes, tous ces transfuges qu'on accueillait et qui devenaient des officiers du palais, comme des émissaires de haut rang. Il y avait cette nécessité d'intégrer de nouveaux venus par une langue qu'ils étaient susceptibles de comprendre rapidement. La *lingua franca* est donc aussi une langue d'intégration et de transition. Mais ce n'est pas une langue qui reste à demeure. C'est l'assurance d'une communication possible et directe. Un autre aspect que je voudrais souligner, c'est à quel point la *lingua franca* s'est diffusée dans l'ensemble des pays, des sociétés, ce qui explique son empreinte par la suite dans les *darijas*.

K.K. : Que veut dire *darija* ?

J.D. : C'est la langue courante parlée, la langue qui coule.

L'un des premiers auteurs à avoir travaillé sur la *lingua franca*, le créateur de la science créolistique, Hugo Schuchardt, a signalé dans un article fondateur en 1909 qu'il y avait de la *lingua franca* dans le kabyle. Cela montre qu'on n'est pas du tout dans des sociétés où la langue franque ne se parlait que dans les ports ou à la marge. Il y a eu une pénétration profonde. J'en ai trouvé des exemples aussi dans la Régence ottomane de Tripoli dans l'intérieur profond du pays. Et puis on a pu établir qu'elle était également parlée par des femmes. Ce n'est donc pas uniquement une langue d'hommes et de l'espace public. C'est une langue qui a pu être parlée dans les intérieurs familiaux et domestiques, tout simplement parce que ces intérieurs accueillaient des étrangers : des domestiques, des esclaves, des captifs. Il fallait bien communiquer avec eux, ils ne faisaient pas forcément l'effort d'apprendre l'arabe et on ne faisait pas forcément celui de leur apprendre. Il y a toutes sortes de configurations. La mixité linguistique irait-elle de pair alors avec quelque chose d'un peu « interlope » ? C'est le terme qu'emploie Fernand Braudel mais je le réfute. Pour moi, c'est important de montrer que la porosité est aussi au cœur des sociétés islamiques. Parce qu'on a beaucoup considéré qu'il s'agissait de sociétés statiques, où le contact avec l'Europe s'effectuait par le biais de minoritaires : des courtiers, des traducteurs, des interprètes qu'on voyait nécessairement comme des chrétiens d'Orient, des juifs.

K.K. : Dans votre livre vous traquez toutes les archives, il est très documenté.

On y trouve des chroniques de voyageurs, des registres de captivité, des correspondances diplomatiques, mais vous allez aussi chercher dans le milieu culturel, dans le théâtre, dans l'opéra et notamment l'opéra-comique. Est-ce que vous pouvez nous situer davantage comment cette langue franque se retrouve transportée, comment elle est véhiculée dans le théâtre et dans le milieu de la culture ?

J.D. : Aujourd'hui c'est un objet un peu exotique, la première fois que j'ai parlé de *lingua franca* on m'a demandé si ce n'était pas un mythe.

Il existe une résistance vis-à-vis de cet objet, cela apparaît comme un espéranto qu'on sort du chapeau.

K.K.: Sauf que l'espéranto n'a jamais fonctionné. C'est une sorte d'utopie, contrairement à la *lingua franca* qui a été présente pendant plus de deux ou trois siècles et qui a créé du lien.

J.D. : L'espéranto est arrivé à une époque qui était déjà verrouillée par un rapport territorial et national à la langue, ce qui n'était pas le cas à l'époque moderne, où les territoires et les nations faisaient sens mais où il y avait une pluralité linguistique aujourd'hui perdue. À l'époque moderne, les gens utilisaient toutes sortes de langues différentes, de parler différents dans des zones géographiques resserrées. Aujourd'hui on est dans un rapport beaucoup plus unifié, codifié, beaucoup plus autoritaire, aussi, à la langue, qu'elle soit écrite ou orale. Pour revenir à la *lingua franca*, alors que pour nous c'est un objet exotique qui suscite presque de l'incrédulité, pour les gens de l'époque c'était un objet d'évidence, tout le monde savait ce que c'était ou presque. Or, dans les représentations qu'en fait l'Europe moderne, si la *lingua franca* est la langue de l'autre, alors c'est le plus souvent une langue comique et une façon de se moquer du marchand oriental, notamment. On trouve de nombreux exemples de cela au théâtre. Je pense ainsi au théâtre vénitien, à la *Zingana*, de Giancarli (1545), à *L'Imprésario de Smyrne*, de Goldoni (1759). Mais l'exemple le plus connu est *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (1670), car on y a vu une possible étymologie du mot « sabir » à cause de certaines de ses célèbres strophes : « *Si te sabir, ti respondir; se non sabir, tazir, tazir.* » C'est, d'ailleurs, le chevalier D'Arvieux qui avait été sollicité pour aider Molière et Lully à composer ses strophes de *lingua franca*. Il y a donc eu convergence entre les milieux du commerce, du négoce, les milieux politiques, et le milieu littéraire et artistique, *Le Bourgeois gentilhomme* ayant été, comme nous le savons, commandé par Louis XIV.

K.K.: Cette langue de sabir, cette *lingua franca*, est donc utilisée pour stigmatiser l'autre ?

J.D. : Oui, dès qu'il y a un rapport à l'autre, il y a un rapport de moquerie, de mise au loin. On est alors dans des rapports d'adversité, dans un monde géopolitique tendu, en tension. Mais l'originalité de cette époque par rapport aux situations que nous avons connues et que nous connaissons encore aujourd'hui, c'est qu'il s'agissait d'un monde à parité, avec un équilibre des forces en présence. Politiquement, c'étaient des mondes en équilibre, ce qui ne fut plus du tout le cas lors de la période coloniale : là on passe à une tout autre problématique linguistique qui est celle des sabirs.

K.K.: Pourriez-vous nous en dire davantage sur le passage de la *lingua franca* vers le sabir ? Est-ce que l'appellation s'est modifiée avec la colonisation ?

J.D. : Oui, il y a eu une époque intermédiaire

où les acteurs parlent tantôt de *lingua franca*, tantôt de sabir. Techniquement, je ne pourrais pas dire si la *lingua franca* a muté vers le sabir ou si ce sont des phénomènes linguistiques différents. Je sais que les linguistes ne s'accordent pas tous sur ces points. Ce qui est sûr, c'est que l'on constate une évolution de la langue franque à mesure qu'on avance vers le XIX^e siècle. Ce qu'on appelle la langue franque aux XVI^e et XVII^e siècles est une langue où il y a de l'italien, de l'espagnol, du provençal, en proportions variables. C'est une langue véritablement européenne ou romane, avec un peu d'anglais ou d'autres apports. Puis, à mesure qu'on avance vers le XIX^e siècle, la langue française envahit ce parler. Si vous prenez le *Dictionnaire de la langue franque ou petit mauresque*, il y a beaucoup plus de français qu'aux siècles précédents, même s'il est encore hispanisé. Cela s'explique : ce *Dictionnaire*, publié en 1830 par la chambre de commerce de Marseille, est à destination explicite, comme l'indique la préface, des troupes qui vont s'élancer à la conquête de l'Algérie. Il est donc vraiment destiné aux militaires et à la conquête du territoire.

K.K.: Si je vous comprends bien, cette langue franque est à l'origine une langue parlée qui n'a pas de transcription ni de dictionnaire. C'est une langue orale. Puis, à un moment donné, les Français décident de l'utiliser, de lui établir un dictionnaire, de la normaliser, mais à leur avantage, dans une idée de colonisation.

J.D. : Dans une démarche qui est déjà nationale, ils y impriment plus de français.

K.K.: On laisse quand même des bribes de *lingua franca* parce qu'elle permet de créer un pont.

J.D. : Tout à fait. Ce n'est pas l'arabe qui était fonctionnel, parce qu'on aurait pu faire un dictionnaire avec quelques phrases d'arabe, mais non, ce n'est pas ça qui s'est fait. En revanche, plus on avance dans le temps plus la proportion d'arabe augmente. C'est-à-dire que plus on avance dans le XIX^e siècle et plus on retrouve, au Maghreb, une sorte de dualité entre le français et l'arabe, comme base du sabir. Le sabir, dès lors, n'est pas une langue bilatérale entre deux interlocuteurs qui adoptent une langue commune. Le sabir, c'est le colon qui s'adresse à l'indigène dans la langue qu'il croit que celui-ci peut comprendre. C'est une langue atrophiée, un français adapté et l'indigène parle cette langue minimale à son tour. On est dans quelque chose d'unilatéral. Le sabir a *fortiori* est une langue comique, c'est la langue de l'indigène impuissant, dont on se moque, qui fait des fautes, inapte à bien parler la langue du colonisateur. C'est également le moment où, de manière plus générale, on va dévaloriser les langues mixtes et valoriser la pureté et la beauté des langues. Les colons arabisants mettent leur fierté à parler un arabe pur, à le parler mieux que les indigènes et ils ne parleront pas une langue métisse.

K.K.: Cette langue commune est donc effacée par le fait colonial ?

S E M I L I

s e m i

ensemble

T A M R

être (*Ti star Consul o no star?*)

J.D. : Par le fait colonial contemporain avec sa dimension de combat national. Tous les nationalismes, plus généralement, veulent une langue pure. Lorsque la Grèce, par exemple, obtient son indépendance, elle répudie les termes turcs et italiens.

K.K.: C'est intéressant cette idée de langue pure, cette image d'expulsion de mots dans une langue, comme une extradition de l'autre.

J.D. : Cette volonté de purification peut être le fait de savants dans une démarche nationaliste, mais cela ne veut pas dire que cela passe forcément dans les langues vernaculaires.

K.K.: Je me suis toujours imaginée que la *darija*, l'arabe dialectal, prenait sa source dans la *lingua franca*, mais c'est finalement bien plus complexe que cela.

J.D. : Ce qui m'intéresse, c'est d'aller interroger les sources historiques et ce qu'on appelle l'épilinguistique, c'est-à-dire la façon dont les gens se représentent leur propre langue. Le problème est que l'on est tous fascinés par les langues, fascinés par le voyage des mots. Depuis le temps qu'on montre que la langue française est pleine de termes arabes, cela n'a pourtant produit aucun rapprochement. Il y a un grand nombre d'ouvrages à ce sujet, mais au fond tout le monde s'en fiche parce qu'il y a ce verrou colonial : « toubib », « kawa », tous ces termes à résonance coloniale font écran à des circulations antérieures. En tout cas, cela laisse sceptique quant à un rapprochement qui serait fondé uniquement sur cette démonstration du voyage de mots.

K.K.: Cependant toutes les langues sont en mouvement. Je pense par exemple à la manière dont on communique par SMS ou sur les réseaux sociaux au Maghreb avec l'arabizi – qui serait la contraction des deux mots *arabi* (arabe) et *inglizi* (anglais), ou de *arabi* et *easy* (facile) –, où l'alphabet latin est mélangé à des chiffres. C'est une forme écrite de l'arabe dialectal, une création collective qui répond au besoin de communication de la jeunesse qui a dû produire une transcription informelle et métissée car les téléphones portables n'avaient pas de clavier arabe. Finalement, la *lingua franca*, porte déjà tout ça en elle.

J.D. : On définit souvent la *lingua franca* comme une langue de contact. Mais, si on y réfléchit, toute langue est une langue de contact par définition. La *lingua franca* est une langue qui a servi au contact dans un contexte d'adversité, belliqueux, hostile et violent. Je trouve que ce contexte ressemble à celui d'aujourd'hui : nous ne sommes plus dans un moment colonial, du moins en théorie, ni non plus dans un moment de parité, et il y a cette adversité énorme, qui nous étouffe à chaque instant. Je trouve que c'est important de se rappeler qu'il y a du continuum malgré tout, qu'il y a moyen d'avoir du même, de parler la même langue, même si c'est pour se haïr. Il faut des points de jonction pour se retrouver ou pour s'insulter. Car même pour s'affronter, il faut parler une même langue. Cela me paraît tout à fait capital de ne pas s'enfermer dans un relativisme culturel absolu et de se souvenir de ces fils de continuité.

Il y a des tournures spécifiques

qui la constituent en propre et que les spécialistes identifient. Par exemple, le redoublement d'un terme – « *fissa fissa* », « *bono bono* » – serait ainsi caractéristique de la *lingua franca*. Sur un autre plan, il existe des termes emblématiques de la *lingua franca*. « Fantasia » par exemple est typiquement de la *lingua franca*. Ce n'est pas seulement la fantasia, c'est « avoir la fantaisie de », qui est passé en arabe, c'est « faire le malin », « faire de la provocation ».

K.K.: C'est la langue de l'autre mais c'est une langue autre aussi. Cette langue véhiculaire n'a rien à voir formellement avec les langues créoles.

J.D. : Oui c'est ça. Elle aurait pu créoliser, devenir une langue pérenne. On dit généralement que les langues franques disparaissent lorsque disparaît le contact. On dit qu'il y a des langues franques qui naissent sur les paquebots où des équipages composés de nationalités différentes vivent ensemble. D'ailleurs, il pourrait y avoir un autre sens de langue franque : celui d'une langue nationale utilisée comme véhicule.

K.K.: Cela me fait penser à cette remarque du commissaire d'exposition Okwui Ewensor : « *Bad english is the most spoken language in the world* »... Donc en fait, il n'y aurait pas une langue franque mais des langues franques ?

J.D. : La langue franque historique c'est la *lingua franca* méditerranéenne, mais il existe une famille de langues franques partout dans le monde, c'est un phénomène connu des créolistes. Il y a aussi des théories, à mon avis très discutables, selon lesquelles la langue franque méditerranéenne comme matrice originaire aurait migré vers d'autres espaces par le commerce.

K.K.: J'aimerais vous poser une dernière question : selon vous, qu'est-ce qu'aurait d'artistique la *lingua franca* ?

J.D. : Elle a une dimension artistique assumée dans sa musicalité, elle a su, elle a trouvé un public, comme la langue italienne. Je dirais aussi la beauté de l'élémentaire, son universalité réciproque et commune.



voguer



Le mouton rebelle à la parémiologie.

Le proverbe, un prêt-à-penser de carrefour

Lukian Kerzoat

Quitter l'empilement de pierres dans la construction de murets à l'entrée d'un chemin creux, activité que je pratique depuis des mois, pour le registre des locutions sentencieuses dont traite la parémiologie, c'est « passer du coq-à-l'âne », me dira-t-on, faisant usage d'une expression figurée.

Vraiment ? La parémiologie, qui a pour objet l'étude des proverbes et autres énonciations sentencieuses, vient du mot grec *paroimía* dont l'étymologie renvoie aux bornes et paroles « situées au bord de la route ». Des marqueurs utiles, en somme, mis à disposition des promeneurs. Cheminons donc ensemble.

Mon chemin creux, qui porte le nom de « *karront* » en langue bretonne, bordé de talus et ombragé par de grands arbres, ressemble bien peu aux chemins muletiers grecs, on le devine. À configuration différente des lieux, un bornage ou une signalétique différents et donc une parémie diversifiée en fonction des latitudes et des cultures ? La question est posée.

Et puis, j'ai quelques moutons. Afin de permettre au troupeau de traverser le chemin communal et d'accéder à un champ en surélévation, il m'a fallu percer un « sentier de transhumance ». Seulement, il n'est pas rare de voir un mouton sauter sur le sommet du muret devant l'arrêter. L'injonction du proverbe « du bord du chemin », pour rester en lien avec l'étymologie, demande pourtant de respecter les règles :

« *Mar grit ho tañvad,
E voc'h touzet !* » (Si vous faites votre mouton, / Vous serez tondu.)

Le mouton cherche sûrement à se faire tondre, pour avoir moins chaud peut-être...

Laissons leurs raisons aux ovidés. Pour le monde des humains, le proverbe est l'argument d'autorité qui met en avant une leçon prétendant être celle de l'expérience. L'étymologie du mot « proverbe » en français suggère une parole que l'on met en avant.

Lorsqu'elle se présente sous une forme alors appelée dicton, cette parole, sur laquelle on focalise, peut se limiter à un simple constat de fait frisant parfois une apparente banalité.

« *Bezañ an avel e-lec'h ma Karo,
Pa ra glav e c'hleb atao.* » (Que le vent souffle où il voudra, / S'il tombe de la pluie elle mouille toujours.)

Si ce dicton n'a aucune vocation de prédiction météorologique, il peut s'employer dans un sens plus allégorique : peu importe la conjoncture, certains effets s'imposent.

Les proverbes sont, de fait, majoritairement construits sur une formulation imagée et métaphorique.

« *E-lec'h ma vez tre ha lanv
E c'hell pep hini laKaot e anv.* » (Là où il y a flux et reflux / Chacun peut inscrire son nom.) Il continuera à exister des espaces qui échapperont au droit de propriété.

Le mot breton pour dire proverbe, *krennlavar* (parole concise) se réfère à la brièveté de son énoncé. Sa longueur peut en effet se réduire à quelques syllabes :

« *Kamm Ki, pa gar.* » (Boiteux le chien quand il le veut.) Certains sont enclins à toujours trouver la bonne excuse.

Ce type de formulation est souvent rimé en breton, ce qui renforce son caractère figé d'énonciation autonome : le proverbe insère un texte préfabriqué à l'intérieur d'un discours libre.

« *Ki a vourc'h, Kazh a vaner*
A vez hardizh e pep kêr. » (Chien de bourg, chat de manoir, / Sont téméraires en tout lieu.) L'origine sociale détermine les comportements.

La fonction du proverbe est de proposer une « vérité ». Pour la détourner, il faudra être artiste en breton, car dire un mensonge se rend par une locution proverbiale : « *livañ gevier* », peindre des mensonges. Ne déguise-t-on pas la vérité ?

« *Ur gaou livet mat*
A lak ar wirionez a-blat. » (Un mensonge bien peint – tourné – / Aplatit la vérité.) Les *fake news* artistiquement peinturées ne deviennent-elles pas vraisemblables ?

Le proverbe qui s'inscrit dans le temps long échappe aux fulgurances du moment. Employer un proverbe ne constitue cependant pas un acte neutre. Parce qu'il s'agit d'une forme fixe transmise par la tradition orale, en user revient à s'approprier des idées et souvent des images figées qui appartiennent au savoir collectif d'une culture déterminée, bien qu'un grand nombre de ces postulats rencontrent des valeurs universelles. Dans tous les cas, il importe d'être mesuré dans ses affirmations proverbiales, car à trop déclamer on risque d'en subir le contrecoup :

« *Dibaot ar yar na goll he vi*
O kanañ re goude dozviñ. » (Rare la poule qui ne perd son œuf / à trop chanter après avoir pondu.)

La poule qui évite de chanter.



Il est fait référence à « *Furnezh ar bobl* », la sagesse du peuple, dans les titres de recueils de proverbes bretons comme dans les rubriques des journaux ou des almanachs qui en ont proposé des collections.

Dans son mode de transmission, principalement celui de l'oralité, le proverbe relève effectivement de la littérature populaire. Autrefois argument irréfutable d'une conversation, il a perdu aujourd'hui de sa vitalité, car d'autres justificatifs, liés à des lectures ou aux médias, l'ont remplacé. À moins que l'usage de la métaphore tende à disparaître des conversations d'aujourd'hui ? Pourtant, sous prétexte de badiner...

« *Etre bourd ha fars*

E vez lâret ar wirionez da galz. » (Entre blague et plaisanterie, / On dit la vérité à beaucoup de gens.)

La fonction du proverbe est de dispenser une leçon de philosophie pratique exprimée en peu de mots. L'antiquité de sa perpétuation lui donne une légitimité avérée.

La plus ancienne collection de proverbes bretons apparaît, sous une forme indirecte, dans un opuscule intitulé *Dialog entre un doctor hac ur buguel* (*Le Dialogue entre un docteur et un enfant*) édité aux alentours de 1710. Le succès de l'ouvrage, confirmé par de nombreuses rééditions, lui fera même acquérir un surnom : *ar Bugel fur*, l'enfant sage.

L'enfant donne la réplique au savant en s'exprimant par proverbes. Chaque tirade du docteur est amendée par des formules proverbiales d'autant plus aisées à insérer dans le texte que celui-ci est en vers.

Le savant homme finit par être exaspéré en fin de récit devant les « vérités » proclamées par l'enfant, car toute vérité n'est, sans doute, pas bonne à dire :

D. : « *Ar wirionez a zo Kasaus.* » (La vérité est gênante.)

B. : « *Ya, da neb a zo Kablus.* » (Oui, pour quiconque est coupable.)

Au terme du débat, argument et repartie forment encore cet adage qui sera collecté à plusieurs reprises ultérieurement.

Se pose alors la question de l'origine des proverbes et de leur antécédence, autrement dit, le paradoxe de l'œuf et de la poule. Plus d'une cinquantaine d'énoncés proverbiaux soutiennent les propos du *Bugel fur*. Est-ce le succès éditorial de la publication qui a popularisé les formules sentencieuses qu'il contient au point de les intégrer dans l'usage ? L'auteur anonyme a-t-il, au contraire, opté pour des reprises d'expressions populaires afin d'en montrer la pertinence ?

Le fait que les adages du *Bugel fur* se retrouvent dans des collectages opérés plus tard, sous des formes quelquefois légèrement différentes, porte vers l'option d'une transmission populaire. Cependant, une origine « littéraire » antérieure ne peut être écartée lorsqu'un énoncé est structuré selon des règles de versification assez strictes qui évoquent le système de versification de la littérature savante en moyen breton qui imposait un croisement de rimes finales et internes, selon un code très exigeant.

« *Ïleb en deus arc'hant hag a re*

A gav mignoned e pep bro. » (Qui a de l'argent et qui en donne / Trouve des amis en tout pays.)

Le proverbier est un fonds de commerce qui a pu hériter de diverses sources. L'existence de collections de proverbes est attestée depuis l'Antiquité. La Bible et le latin médiéval, *lingua franca* de l'Occident, en ont popularisé en grand nombre et chaque peuple en a inventé en prenant des références dans son environnement propre.

Peu importe son origine en fait, c'est son intégration dans une transmission populaire qui fait le proverbe. Au départ une formule inspirée pose un axiome dont la reprise régulière fera la bonne fortune. L'énoncé transmis au fil du temps verra sa forme se figer.

Quelquefois les proverbes reposent sur une équation qui peut se décliner en plusieurs énoncés. Le principe d'interactivité entre les objets se traduit ainsi par :

« *Ïmaen ñuz karr, karr ñuz maen* » (Pierre use voiture, voiture use pierre)

ou encore

« *Ïmaen ñuz falz, falz ñuz maen* » (Pierre use faucille, faucille use pierre – à aiguïser).

C'était l'époque où les routes étaient empierrées et où la moisson se faisait à la faucille. Le proverbe peut donc être daté, ce qui explique alors sa sortie de l'usage, la pertinence ou l'intérêt de l'allégorie ayant disparu.

Toutefois, par une nouvelle déclinaison, le proverbe peut se trouver réactualisé. Citons une tentative entendue dans... un bar de Rennes.

Le proverbe breton d'origine correspond à « *Un tien vaut mieux que deux*

tu l'auras » en français ou à « *Bird in the hand is worth two in the bush* » en anglais :

« *Ëwelloc'h ur c'had tapet*

Evit div e redek. » (Mieux vaut un lièvre attrapé / Que deux qui courent)

Les lièvres se faisant très rares dans nos campagnes, ils ne s'aventurent

jamais dans le monde de la ville. L'adage a été détourné. La formule remaniée pour le lieu et la circonstance donne :

« **Gwelloc'h ur banne tapet
Evit daou o redek.** » (Mieux vaut une unité de consommation de liquide,
donc un verre, attrapé / Que deux qui courent.)

Le processus de création de proverbes n'est donc peut-être pas définitivement clos.



Les proverbiens, comme recueils de recettes d'efficacité ou de moralité, rendent compte de règles universelles de bonne conduite, ce qui explique que de nombreuses formules se retrouvent déclinées dans des langues souvent bien éloignées sur le plan géographique. Sur la route des échanges économiques, le proverbe poursuit aussi son chemin. Beaucoup de thèmes sont ainsi passés d'une langue à l'autre. Si la parémie est « au bord du chemin », le proverbe est, quant à lui, au carrefour des routes.

« **Ar ped-heuarn a gav du ar chaodeuren** » (La marmite trouve que le chaudron est noir) semble ainsi faire écho à un proverbe flamand où c'est le chaudron qui trouve que la poêle est bien noire. On distingue toujours la paille dans l'œil du voisin.

Lorsque l'on suggère qu'un proverbe vient « d'ailleurs », sa portée argumentative n'en est que plus renforcée. Qui n'a pas entendu aujourd'hui citer des proverbes chinois ?

Le premier ouvrage proposant une compilation de proverbes en breton revendiquait pour ceux-ci une origine étrangère : *Proverbou Spagnol troët e verzou brezonnec...* (Proverbes espagnols traduits en vers bretons...). Comme le *Bugel fur*, le recueil date du XVIII^e siècle.

Malgré le titre accrocheur, ces proverbes n'ont cependant sans doute pas grand-chose d'ibérique, hormis les doublets correspondants aux proverbes bretons que l'on pourrait trouver dans la tradition orale espagnole. On ne peut

La fable du verre
et de son compère

réfuter complètement l'idée que l'auteur ne se soit pas inspiré de quelque œuvre espagnole, mais il a surtout puisé dans le fonds breton qu'il connaissait, à l'oral comme à l'écrit : les proverbes du *Bugel fur* y apparaissent, par exemple, dans leur intégralité, sans variation notable, et regroupés à la fin du texte.

L'exotisme fait vendre, dit-on aujourd'hui encore. Il est suggéré dans ce titre par la connotation du qualificatif « spagnol » en breton qui peut faire allusion à de l'extravagance.

Existe-t-il, dans ces références à d'autres cultures, une spécificité du proverbiaire breton ? Dans ses fonctions utilitaires et didactiques comme dans ses références à des valeurs morales, il rencontre des aspirations universelles proclamées dans les proverbes de toutes les latitudes. C'est particulièrement dans leurs renvois à un environnement naturel ou sociologique spécifique que les proverbes se déclinent dissemblablement d'une culture à une autre.

« Il faut toujours avoir plusieurs cordes à son arc », dira-t-on en français.

Pour rendre la même idée, la langue bretonne sollicite la souris comme support de métaphore :

« *Ul logodenn n'he deus nemet un toull a vez paket buan.* »

(La souris qui n'a qu'un trou est vite attrapée.)

L'aire de diffusion du mammifère rongeur s'étendant jusqu'à l'autre bout de la planète, des formules comparables au proverbe breton existent ici et là de par le monde. Il n'apparaît pourtant pas dans le répertoire du Groenland. Seraient-elles plus futées les souris que les Vikings y auraient introduites ?



Bien que le chameau soit un animal qu'on a peu de chance de croiser dans un chemin creux de Bretagne, il apparaît dans un proverbe :

« **Aesoc'h e tremenfe ur c'hañval dre grao un nadoz Eget ne dafe un den pinvidik d'ar baradoz.** » (Un chameau passerait plus facilement dans le chas d'une aiguille que n'entrerait un homme riche au paradis.)

L'adage n'est que la reprise d'une formule de l'Évangile de saint Matthieu, ce qui explique la présence de cet animal allogène dans le proverbiaire. Nulle chance, en revanche, d'y rencontrer des kangourous.

Les formules de « moralité en boîte » de la parémie circulent donc gaiement d'une culture à l'autre, leur emballage métaphorique pouvant varier. À l'expression « **Les murs ont des oreilles** » en français correspond « **Ar bodennoù e deus daoulagad** »

(Les buissons ont des yeux) en breton. Mais, de toute manière, c'est par le commérage que les nouvelles s'ébruitent. Nulle crainte à avoir sur ce point :

« **Pig pe vran A gan.** » (Quand ce n'est pas la pie, c'est le corbeau / Qui chante.)

L'anthropomorphisme est particulièrement présent dans le proverbiaire breton.

« **Ul labous a vez atao A lavar : pep hini d'e dro.** » (Il y a toujours un oiseau / Qui dit : à chacun son tour.) Pour les joies comme pour les ennuis, il faut avoir la patience d'attendre.

« **Da louarn kousket Ne zeu tamm boued.** » (À renard endormi / Ne vient aucune nourriture.) Ce n'est pas la grasse matinée qui enrichit, ou encore « **Abred ne goll morse** » (Tôt ne perd jamais.)

« **Ne vez anavezet ur c'hazh ken na vez kerzhet war e lost.** » (On ne connaît un chat que lorsqu'on lui a marché sur la queue.) C'est dans l'adversité que l'on reconnaît ses vrais amis.

Mais changera-t-on la nature humaine ?

« **Al louarn a varvo en e groc'hen hag ar bleiz en e goad.** » (Le renard mourra dans sa peau et le loup dans son bois.)

Le retour du loup dans nos contrées réactivera-t-il l'usage de cette métaphore proverbiale, à l'image de la chausse-trappe qui lui était destinée et récemment redécouverte dans le bois du Duc, tout près de chez moi ?

Je ne suis pas sonneur !



Il n'y avait pas que les loups qui tombaient dans les pièges. Un sonneur de biniou et son comparse *talabarder* (sonneur de bombarde) s'en revenaient de nuit après avoir animé les danses de quelque réjouissance. C'est un exercice qui donnait toujours soif : la locution proverbiale « *llezv e-giz ur soner* » (*seul comme un sonneur*) en est la preuve. Et nos deux braves de se retrouver dans la chausse-trappe dans laquelle se trouvait déjà un loup. Jusqu'au matin, quand nos prisonniers ont été délivrés, la musique de la cornemuse a charmé le loup. Tous les peuples ne charment pas de serpents !

Le cadre de vie, les objets de l'entourage comme les outils que les activités amènent à manier, tous ces marqueurs contribuent à singulariser les parémies d'une culture à l'autre.

Le décor rural d'avant le remembrement, fait d'un enchevêtrement de talus, n'est plus, mais nous en avons hérité des images allégoriques.

« *Ur c'hleuz ne vez ket savet diouzh un tu hepken.* » (On ne construit pas un talus par un seul côté.) Dans un contrat, il y a toujours des obligations entre les deux parties. Une politesse en appelle une autre. Un service rendu demande une compensation. Quelquefois le proverbe est donc à usage multiple.

« *Fallañ ibil a zo er c'harr a wigour da gentañ.* » (La plus mauvaise cheville de la charrette grince la première.) Le bon à rien est le premier à se plaindre, mais il ne sait sans doute plus ce qu'est une cheville en bois à l'heure du boulon et de la soudure. À quand des énoncés proverbiaux intégrant connecteurs, souris et disques durs ?

La *spanell* (spatule) et la *rozell* (racloir) font la paire comme instruments de la crêpière bretonne affairée sur sa *pillig* (plaque à crêpes). Dommage pour le ou la Lili du titre de la revue, sa *rozell* n'est jamais entrée comme mot-clé dans l'énoncé d'un proverbe. En revanche, la *pillig*, qui mute en *billig* après l'article pour marquer le féminin, est bien présente dans la parémie au point où, par profession d'amour, elle donne espoir aux nécessiteux :

« *Fritañ laouen ar baourentez
War ar billig a garantez.* » (Frire gaiement la pauvreté / Sur la plaque à crêpes de l'amour.)

Si le proverbe daté est localisable dans le temps, il peut l'être tout autant dans l'espace. C'est le cas particulièrement pour les énoncés proverbiaux, des dictons, relatifs à la météorologie. On comprendra aisément, en la matière, qu'une formule prévisionnelle risque de ne s'appliquer qu'à une aire plus locale.

« *An Ened sec'h, Pask Kailharek
A lak an arc'h da vezañ barreK.* » (Carnaval sec, Pâques crotté, / la huche est pleine à déborder.)

« *Heol a save re vintin*

A zo techet da wallfin. » (Soleil qui sera trop matinal / Est sujet à triste fin.)

Quant au vent, les prévisions peuvent vraiment entrer dans la nuance dans la mesure où la langue bretonne dispose d'une nomenclature de huit lexèmes différents pour désigner une direction.

« *Diwallit diouzh ar mervent Kozh hag ar gwalarn yaouank.* » (Méfiez-vous du vieux vent de sud-ouest et du jeune vent de nord-ouest.)

Le fait de parler de météorologie suggère de poser la question climatique qui s'inscrit dans une problématique écologique plus générale. Du localisme nous passons de nouveau à la mondialisation en quelque sorte. La parémie bretonne est attentive à nous en rappeler les enjeux.



*An douar a zo re gozh
evit ober goap anezhañ*

Stratification géologique
en fond de baie de Douarnenez.

« An douar a zo re gozh evit ober goap anezhañ. » (La terre est trop vieille pour se moquer d'elle.) Puisse le proverbe être entendu.

Le monde qui a produit le proverbe breton est celui de la ruralité. Dans la période de l'après-Seconde Guerre mondiale, les trois quarts des Bretons vivaient encore à la campagne et plus de la moitié d'entre eux exerçait la profession d'agriculteur. L'articulation sociale d'alors transparaît au travers des énoncés proverbiaux se rapportant aux métiers.

Le travail est bien entendu une valeur mise en avant et c'est à la qualité de celui-ci qu'on apprécie le travailleur :

« Diouzh e labour, Ar micherour. » (Selon son travail, / l'ouvrier.)

La Fontaine disait de même : « À l'œuvre on connaît l'artisan ».

Seulement, prises individuellement, les professions sont toutes connotées négativement dans le proverbiaire. Elles ont le défaut du mal faire.

Parmi elles deux sont particulièrement dépréciées : tailleur et meunier.

« Seizh kemener evit ober un den. » (Sept tailleurs pour faire un homme.)

« Cheñch a viliner, cheñch a laer. » (Changer de meunier, changer de voleur.)

Si les préceptes moraux professés par la religion ont l'estime du proverbiaire, ceux-ci rencontrant, pour beaucoup, une morale universelle, le traitement de l'homme d'église dans le proverbe n'est guère plus enviable que celui des deux congénères précédemment mentionnés. Le fait paraît curieux dans un pays où l'influence de l'église était prégnante.

« Pep manac'h

A gomz evit e sac'h. » (Chaque moine / Parle pour son sac) donc son intérêt.

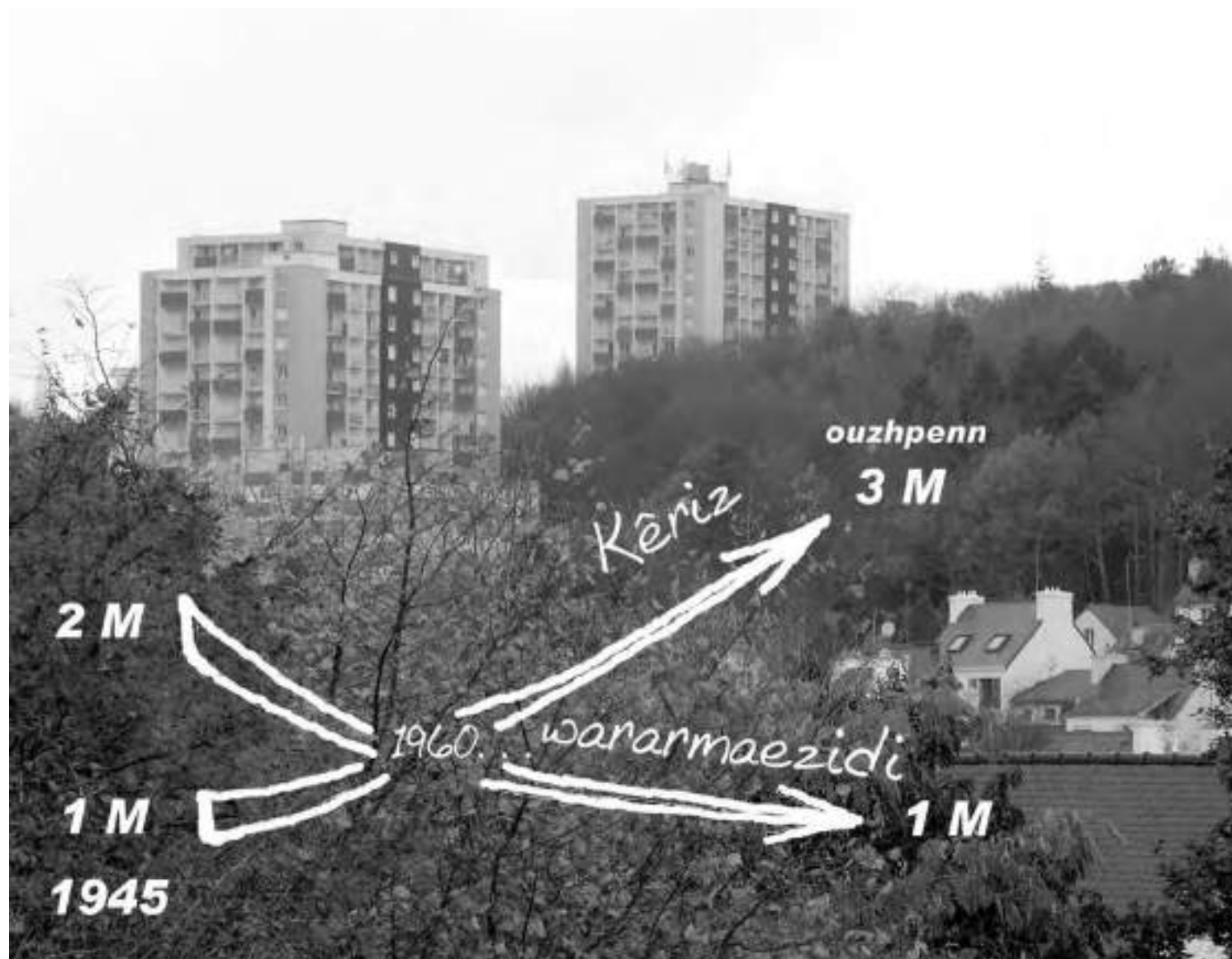
En revanche, toutes les formules qui se rapportent au paysan le présentent sous un éclairage avantageux.

« Diwar brec'h al labourer emañ ar bed holl e vevañ. » (Le bras du laboureur fait vivre le monde entier.)

Dans son regard sur les métiers, la parémie bretonne proclame un « code paysan » qui impose le point de vue de la classe dominante en nombre.

Plus le paysan entretient des relations difficilement maîtrisées avec ses voisins, plus ceux-ci sont dépréciés. Le meunier se paie en nature, le tailleur estime lui-même l'étoffe nécessaire, l'homme de Dieu vous vend le paradis sans reçu. Aucune de ces transactions n'est vérifiable pour le laboureur des champs.

Du Breton des champs
au Breton des villes.



À environnement social nouveau, nouveaux adages ? Aujourd'hui, les trois quarts des Bretons travaillent dans le secteur tertiaire et habitent la ville. Difficile d'y trouver une profession qui puisse y représenter la prédominance nécessaire à la naissance d'une nouvelle parémie !

Pour poursuivre sur le registre de la dévalorisation, abordons les expressions proverbiales précisément dénommées blasons populaires. Ce sont des qualificatifs attribués à une commune ou à une paroisse, dans une formule rythmée et souvent rimée présentée également comme une vérité proverbiale. Chaque communauté étant traitée par les communes des alentours, le dénigrement ou la moquerie aux dépens du voisin font presque toujours office de règle.

« **Ĵoulennit gant paotred Rosko**
Pet favenn a ya d'ober nao. » (Demandez aux gars de Roscoff / Combien il faut de fèves pour en faire neuf.)

De la même manière, les habitants des anciens « pays » de la Basse-Bretagne, les anciens évêchés, sont tous dotés d'un attribut propre qui n'est pas en leur faveur :

« **Sot evel ur Ĵwenedad,**
Brusk evel ur C'hernevad,
Laer evel ul Leonad,
Treitor evel un Tregeriad. » (Sot comme un Vannetais - Morbihannais -, / Cassant comme un Cornouaillais, / Voleur comme un Léonard, / Traître comme un Trégorrois.)

Or la Bretagne a, de tout temps, entretenu un commerce important avec un grand nombre de ses voisins. Le nom le plus porté dans les cinq départements n'est-il pas Le Gall dont le sens originel, conservé en gallois, signifie étranger ? Quelques tirades, mais très rares, sont également attestées à propos de ces gens d'ailleurs.

Toutes ces formules de dépréciation amusée sont énoncées sur le ton de la badinerie et jamais d'une mésestimation réelle ou d'un profond mépris. Le proverbe proclame clairement, au contraire, une vérité plus universelle :

« **A bep liv marc'h mat,**
A bep bro tud vat. » (De toute couleur bon cheval, / De tout pays gens de valeur.) L'altérité ne doit jamais effrayer.

Le proverbe ne mérite-t-il pas d'être encore déclamé dans les contextes de l'heure ?

Les langues sont des objets migrateurs

Sophie Kaplan et Marianne Mispelaëre

Dans ses œuvres, Marianne Mispelaëre produit et reproduit des gestes simples, précis, éphémères, inspirés de phénomènes actuels et sociétaux. Elle observe les relations sociales. Elle étudie le langage, sa structure, pour repenser ses formes conventionnelles. Elle convoque les sentiments d'appartenances, les processus identitaires et imaginaires de nos pratiques langagières¹.

Elle a répondu à l'invitation de *Lili* avec une proposition typographique issue du projet *Les Langues comme objets migrateurs* qu'elle développe à Marseille dans le cadre d'une commande Nouveaux commanditaires² qu'elle détaille dans l'entretien qui suit.

Sophie Kaplan : Comment est né le projet *Les Langues comme objets migrateurs* et comment s'inscrit-il dans le fil de ton travail ?

Marianne Mispelaëre : Le projet est né du désir de citoyennes de Marseille, qui sont devenues un groupe de commanditaires *via* l'action Nouveaux commanditaires. Ce groupe se compose d'enseignantes en français du collège Vieux Port, du lycée René Caillié et du lycée Victor Hugo, d'élèves et d'une docteure en didactique des langues et des cultures, Anne-Sophie Cayet.

Les enseignantes m'ont raconté qu'elles avaient été très impressionnées par l'exposition *Après Babel, traduire* qui s'était tenue au Mucem en 2016/2017 et dont le commissariat avait été mené par Barbara Cassin. Les enseignantes, soutenues par leurs directions et leur académie, ont voulu imaginer un projet au sein de leurs établissements : il s'agira d'embrasser ensemble, avec les élèves, une démarche d'attention à leurs langues (plus de 40 langues sont parlées par les élèves dans le collège Vieux-Port par exemple), à la traduction, au multilinguisme. Leur action est pensée dans une volonté de savoir-faire avec les différences, allant contre toute prétention universaliste de la langue (une vision opposée à celle de la politique langagière menée historiquement par l'État français aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'Hexagone).

La commande Nouveaux commanditaires *Les Langues comme objets migrateurs* a débuté en 2019, initiée et défendue par Claire Migraine, qui, *via Thankyouforcoming*, en est la médiatrice.

Les enseignantes, quelques élèves motivé-es par le projet, la chercheuse et la médiatrice ont travaillé ensemble, comme le veut le dispositif, à formuler les termes de la commande. La médiatrice a ensuite présenté aux commanditaires le travail de trois artistes qu'elle imaginait à même de prendre en charge le projet, et les commanditaires ont choisi de me la confier. J'en ai été très, très heureuse.

Apprendre des langues, observer le langage, identifier les manières dont chacun-e s'en empare, étudier ce que le verbe *fait*, expérimenter des outils pour raconter l'événement, traduire d'une langue à l'autre, d'un point de vue à l'autre, d'un imaginaire à l'autre articulent mon travail. Pratique sociale pure, le langage est présent quotidiennement et pourtant rarement interrogé par ses locuteur-rices. Il est étudié au sein de ma pratique artistique en tant que prisme par lequel *lire* la société qui nous entoure. Exploré dans sa dimension politique (lien assurant le vivre-ensemble dans une société disparate), m'intéresser au langage m'aide à décortiquer les contextes et événements que j'étudie. En dirigeant mon attention plus spécifiquement sur les langues, je cherche à comprendre : qui parle (qui ne parle pas ?), avec quels outils, *via* quelle rhétorique, dans quel contexte, avec quelles intentions ? Comment notre langue nous façonne-t-elle, construit-elle notre rapport au monde, à l'autre, à l'Histoire, dans quelle perspective future ? En allemand, on parle de *Vorstellungswelt* – mot n'ayant pas d'équivalent en français, désignant un certain point de vue sur la réalité, une façon d'imaginer, de peindre

1. Extrait du *statement* de l'artiste : <https://www.mariannemispelaere.com/bio>

2. *Les Langues comme objets migrateurs* dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires soutenue par la Fondation de France, la Fondation Carasso, la Fondation des Artistes, le FRAC PACA, l'académie d'Aix-Marseille.

Médiation – production : thankyouforcoming.net

Commanditaires : enseignantes, élèves, parent d'élève de Marseille, professionnelle des langues.

et d'arranger ses idées. Ainsi, la langue que nous parlons, avec laquelle nous pensons et tissons des relations, nous construit autant que nous la construisons, la réinventons, la manipulons parfois. M'intéresser aux langues, c'est m'intéresser à l'autre, à ses perceptions et à ses représentations – c'est-à-dire à tout ce qui électrise sa façon d'être et de penser le monde, et donc, qui me permettra d'éclairer ses actes.

Aussi, après avoir appuyé ma pratique artistique sur des concepts et connaissances en socio-linguistique, sciences politiques et observations à distance d'événements sociaux contemporains, mon travail avait besoin de se confronter à des témoignages d'individus, de collaborer avec elles et eux sur le long terme, pour construire une nouvelle approche. Par mon travail, j'ai plutôt tendance à être dans une position d'observatrice – tentant de délivrer une *observation active* de certains phénomènes appartenant au monde que nous habitons, considérant l'observation comme une action palpable et réelle. Je me retrouve pour la première fois à travailler en contact direct avec des situations et des personnes, c'est-à-dire à la fois à faire partie de l'action et à observer cette action.

J'ai commencé à travailler avec les commanditaires et les élèves du collège en mars 2020, alors que le confinement dû à la pandémie de Covid-19 débutait en France. Les rencontres et premières discussions se sont donc déroulées à 750 km de distance. Puis, je suis descendue à Marseille une semaine tous les mois entre octobre 2020 et mars 2021, ce qui représente la phase recherche du projet. À partir de septembre 2021 et jusqu'en janvier 2022, je vais me rendre deux semaines par mois à Marseille afin d'activer la phase réalisation avec les 5 classes du collège et les 2 classes en lycée.

Travailler avec des enfants fut d'abord déstabilisant (je ne suis pas professeure et n'ai pas d'enfants). Il a fallu que je remette en question mon approche, mon vocabulaire. Du fait que les enfants, de par leurs vécus et leurs sensibilités, sont la matière première à partir de laquelle j'élabore le projet, il a fallu que je m'adapte à eux et elles, mais aussi que j'adapte le principe même du dispositif Nouveaux commanditaires. La Phase recherche consiste généralement pour l'artiste à discuter et à écouter les commanditaires, à comprendre les problématiques qu'ils et elles exposent, à comprendre le paysage et le contexte dans lesquels se déroule la commande. Ici, en plus de cela, il a fallu trouver des moyens pour permettre aux enfants (qui ne sont pas les commanditaires) de s'exprimer. Il ne s'agit pas simplement de leur donner la parole, mais d'articuler avec eux et elles leurs réflexions, de les aider à trouver les mots et à ouvrir les questions, afin qu'ils et elles se sentent autorisés-es à parler (de) leurs langues familiales en dehors de la maison. Les « langues de la maison » sont parfois source d'enfermement sur soi lorsqu'il s'agit de les ramener au sein de l'école. Cette réaction est un signe de pudeur car ces langues font pleinement partie de leur intimité. Beaucoup ont honte de ces langues ou se sentent mal à l'aise et refusent d'en parler à l'école.

Si l'art permet de mieux comprendre les enjeux de notre monde, je le pense ici comme un « outil » capable d'apaiser des réalités vécues, non pas en résolvant les problématiques soulevées, mais en ouvrant les questions, en rendant les certitudes plurielles, les identités liquides, en activant l'histoire et en déconstruisant les mécanismes du mythe qu'est l'« identité nationale ». En s'interrogeant sur la traduction et sur le multilinguisme, ce sont les normes auxquelles nos vies répondent que je tente d'analyser. Les enfants,

qui sont les premier-ères acteur-rices de cette recherche, ne sont pas les seul-es concerné-es : ces questions et mécanismes peuvent trouver un écho chez chacune d'entre nous, quels que soient notre âge, notre milieu social, etc.

Mes expériences pour trouver la bonne approche ont été handicapées par les restrictions sanitaires liées au Covid. À chaque atelier à Marseille, j'essaie de créer une dynamique commune, bienveillante et énergique, c'est-à-dire des échanges et des idées qui fusent. Mais le fait que les élèves doivent toujours être assis-es à un bureau, à la même place, sans pouvoir se déplacer ni découvrir leur visage du masque a changé radicalement l'énergie du projet. J'ai eu le sentiment qu'on avançait plus lentement car on était certes ensemble, mais chacune dans son coin. Je me suis rendu compte à ce moment à quel point le côtoiement est central dans ma démarche et mon travail, parce qu'il est l'essence d'une énergie du monde.

S.K. : Merci pour ta réponse précise et riche, qui ouvre sur beaucoup de questions et réflexions. Je trouve très intéressante ton approche à la fois plastique et politique de la langue : tu analyses et te confrontes au langage (sous toutes ses formes et ses langues) pour mieux saisir le monde autour dans sa diversité, sa fluidité et sa complexité. Et tu le saisis justement en en proposant une capture (au sens photographique) et une traduction « lisible » et subjective.

La commande Nouveaux commanditaires et *Les Langues comme objets migrants* forment un projet ambitieux et généreux, qui implique beaucoup de temps et d'échanges. Qui est très engagé aussi dans une vision des langues et de la traduction comme espaces de circulation, où peuvent se rencontrer et cohabiter les cultures et les identités.

Concrètement, par quels moyens arrives-tu à traduire ces desseins dans une forme plastique finie (même si évolutive) ?

M.M. : Penser le protocole, objet donc de la commande Nouveaux commanditaires, doit bien évidemment prendre en compte le contexte dans lequel il sera transmis une fois que je l'aurai délégué aux enseignantes. C'est-à-dire : l'activation d'un protocole artistique avec des élèves (âgés de 11 à 18 ans), celles et ceux-ci suivant un cursus en UPE2A (Unité pédagogique pour élèves allophones arrivants), PAPS (Plate-forme académique de première scolarisation)³, ou pas, de la classe de 6^e à la terminale, au sein d'établissements publics situés à Marseille, invitant si possible les parents à y participer. Il s'adresse donc à des profils divers. En tant qu'artiste ayant mis au point ledit protocole, je ne suis pas censée intervenir dans ses activations qui auront lieu autant de fois que les enseignantes le souhaiteront et sans limites de temps dans les années qui suivront la commande en cours. Il faut donc penser à quelque chose qui puisse exister de manière totalement autonome, avec lequel les enseignantes se sentent à l'aise, qui puisse être organisé simplement, et qui contienne toute l'exigence, la précision et l'émerveillement que les commanditaires et moi y avons mis.

Également, j'ai tout de suite eu l'intuition que l'activation du protocole devait se dérouler dans un temps relativement long avec les élèves, selon un processus qui s'articulerait *via* différentes étapes. Les enfants ont besoin de temps pour appréhender les choses, pour faire naître de la distance avec ce qu'ils et elles éprouvent tous les jours sans s'en rendre compte : vivre entre plusieurs langues. L'efficacité, le rendement, l'expéditif sont contraires à toutes formes pédagogiques il me semble ; l'école est un lieu où l'on dépile les connaissances autant que les points de vue

3. Les enfants résident en France et bénéficient d'une année pour apprendre le français avant d'intégrer le cursus scolaire relatif à leur âge.

et les sensibilités. Proposer un processus permet d'imposer des temps de repos entre les séances, essentiels à la réflexion et à l'assimilation. D'ailleurs mon propre processus de travail répond à une construction sur la longueur, faisant écho à une citation de Hernández Felisberto à laquelle je tiens beaucoup : « D'ailleurs, je te demanderai d'interrompre la lecture de ce livre aussi fréquemment que possible : ce que tu penseras pendant ces intervalles sera peut-être, ou presque sûrement, ce que mon livre aura de mieux⁴. »

Au fur et à mesure de la phase recherche (mars 2020-mars 2021), j'ai mené différentes expériences plastiques avec les élèves, prétextes à la parole, la réflexion et l'échange. Nous avons passé plus de temps à parler, à questionner ce que le langage et les langues font à nos vies qu'à réaliser des objets (« discuter, c'est déjà créer », je leur répète sans cesse). Ces ateliers avaient pour but de m'inspirer quant à la création du protocole. Finalement, aujourd'hui (juillet 2021), je mène deux projets : d'une part, ma réponse à la commande formulée par les Nouveaux commanditaires (un protocole mêlant métaphore, métamorphoses, pratiques langagières, et fabrication d'encres), d'autre part, une typographie conceptuelle, sorte d'alphabet créole, directement inspirée par une phrase que m'a dite une élève scolarisée en UPE2A : « C'est simple d'apprendre le français, mais la prononciation c'est difficile. »

Cette phrase m'est restée en tête et je me suis demandé si je pouvais imaginer un outil capable de faciliter leur apprentissage du français, ou plutôt, de renforcer leur confiance en eux et elles à l'oral – un accent témoigne d'une certaine maîtrise de la langue, d'un milieu social, ici d'un exil, et les présente à la société à travers cette teinte. C'est quelque chose dont les élèves ont conscience – partageant ma vie avec une personne non francophone alors que nous vivons en France, je constate combien les relations aux autres sont difficiles lorsqu'on a un accent ou qu'on ne maîtrise pas entièrement la langue. Ne pas « bien » parler français est souvent synonyme de mise à l'écart, parfois de méfiance assumée de la part de nos interlocuteur-rices.

Ensuite, j'ai présenté aux élèves les 37 phonèmes qui existent dans la langue française telle qu'elle est parlée en France (il s'agit en quelque sorte des « sons » que nous utilisons pour composer les mots et parler la langue) et je leur ai proposé de chercher dans leur(s) langue(s) des mots où l'on entend ces mêmes phonèmes. Des mots d'une quinzaine de langues se sont mis à résonner (/raisonner) dans la classe. En négatif, ils et elles ont pu constater les phonèmes nouveaux, inexistantes dans leur(s) langue(s), qu'ils et elles devaient s'exercer à prononcer en apprenant la langue française. Également, on a prêté attention aux phonèmes qui n'existent pas en français et qui existent dans leur(s) langue(s). On s'est alors retrouvé dans une situation où les rôles étaient inversés : l'élève apprenait à la classe (adultes compris) un phonème et nous tentions de le reproduire. On a beaucoup ri et j'étais la plus nulle... Dans un second temps, nous avons essayé d'écrire des mots en français, en remplaçant chaque phonème par un signe produisant le même son dans une des langues de la classe. Je me suis alors prise au jeu et j'ai décidé de développer cette idée en parallèle à la commande.

Après avoir imaginé « la typographie de la classe UPE2A du collège Vieux Port », j'ai entrepris de créer « la typographie du collège Vieux Port », réunissant ainsi toutes les langues parlées au collège. J'ai demandé à tous-tes les enseignant-es en français du collège de faire

remplir le tableau des phonèmes à leurs élèves et j'ai réalisé une vidéo pour leur présenter le projet. Son aboutissement graphique et conceptuel est mené en étroite collaboration avec deux typographes, So-Hyun Bae et Federico Parra⁵.

La typographie permet d'écrire en français, mais avec tous les alphabets et dans toutes les langues parlées au collège Vieux Port à Marseille. Chacun des 37 phonèmes de la langue française est matérialisé par un signe d'une des langues parlée par les élèves de l'établissement, capable de produire également ce son. J'aime l'idée qu'on a besoin d'être plusieurs locuteur-rices de langues différentes pour lire cette typographie, car chacun-e doit apporter ses connaissances sur la prononciation des signes de sa langue. La typographie fait de la langue française une hôtesse, capable d'accueillir, d'articuler ensemble et de faire exister des langues, sans les hiérarchiser. Elle est un portrait de l'établissement scolaire par les langues parlées par ses élèves.

S.K. : Quelle forme prendra la commande Nouveaux commanditaires ? Où et quand sera-t-elle visible ? Comment vivra-t-elle ?

M.M. : Le protocole imaginé en réponse à la commande Nouveaux commanditaires doit encore être testé pendant la Phase réalisation avant d'être abouti, mais je peux déjà t'en dire quelques mots.

Le projet vise à questionner les langues, le multilinguisme et la traduction, et par ce biais, l'identité, l'exil et la transmission. Depuis que j'ai commencé à discuter et à expérimenter avec les élèves, je me rends compte que pour beaucoup, même s'ils et elles sont très heureux-ses que quelqu'un s'intéresse à leur(s) langue(s), ces questions sont compliquées, complexes, pour toutes les raisons que j'évoque plus haut (enfermement sur soi, humiliation, politique langagière menée par la France à travers son histoire, etc.) et manquent de nuances. Je tiens à ce que la notion pivot à ce projet collaboratif soit « la fluidité ».

Le protocole se déclinera en plusieurs étapes et formes : oralité, écriture, modelage et dessin, distillation, et traversera trois matières enseignées à l'école : le français, les arts plastiques, la chimie. Il consistera à produire de l'encre en transformant plusieurs éléments, produits par les élèves, utilisant la métaphore et la métamorphose pour parler de leurs pratiques subjectives et sensibles des langues. Ils et elles fabriqueront donc des objets, images ou textes composés de différentes matières (organiques et chimiques) significatifs de leurs expériences singulières : *Si ma langue était une couleur / une personne / une odeur / un animal / un instrument de musique / une image / une sensation / un souvenir / un paysage / etc.* Tous ces objets seront ensuite distillés suivant différentes techniques (mises au point par un distillateur-céramiste marseillais, Olivier Zol⁶), pour produire de l'encre.

Une fois injectée à l'intérieur de stylos-billes, les élèves pourront s'en servir tout au long de l'année scolaire dans le cadre de leurs cours. L'idée est de permettre à chaque élève de se questionner sur sa relation intime à ses langues *via* la fabrication par ses soins d'objets, d'échanger les points de vue entre élèves, puis de littéralement insérer cette pratique langagière au sein de l'enseignement qu'ils et elles suivent. Il ou elle écrira ses cours à la fois en français

4. Cette citation fut le point de départ de l'exposition *Formes brèves, autres*, 25 (cur. Anja Isabel Schneider, FRAC Lorraine, 2012) à laquelle Béatrice Josse m'invita à participer.

5. <http://baesohyun.com> & <http://federicoparra.co>

6. <https://zololivier.wixsite.com/apparatus>

et avec sa (ses) langue(s). En croisant les subjectivités et en les injectant au cœur du système-école, le projet superpose les langues, les pratiques et les histoires, il valorise chaque manière d'être, de vivre et de penser.

La première activation du protocole (automne-hiver 2021) sera accompagnée par la réalisation d'un film. Celui-ci sera montré lors de l'exposition collective *Objets migrants* cocuragée par Barbara Cassin, Muriel Garsson et Manuel Moliner, qui ouvrira à La Vieille Charité à Marseille début avril 2022. Sans être documentaire, le film est une manière de partager l'expérience des élèves avec un public en suivant les différentes étapes du projet.

Quant à la typographie, j'aimerais énormément qu'elle serve d'appui à une édition dont la construction se fera dans un second temps. Mon souhait, aujourd'hui, est qu'elle puisse trouver une forme *in situ* dans l'espace public de Marseille...

Pour le portfolio qui suit, Marianne Mispelaëre a fait un choix parmi les paroles collectées au cours du projet. Celles-ci sont composées dans la typographie *La marseillaise*. Typographie du collège Vieux Port, élaborée à partir de signes et phonèmes issus de toutes les langues parlées par les élèves du collège du Vieux Port de Marseille. Ces paroles sont également reproduites dans la typographie latine d'usage.

ਜੇ vö ਚਾਹ
ਚਾਹਿਤਾ ਤੁਝ ਚਾਹਿ ੳ
ਚਾਹਿ ਜੇ ਬੁੱਠਾ ਲੜੀ
ਲੜੀ ਮੇਰੇ ਮੇਰੇ
ਮੇਰੇ ਲੜੀ ਬੁੱਠਾ
ੳੳ ਮੇਰੇ, ਚਾਹਿ
ਚਾਹਿ ਮੇਰੇ ਜੇ voo
ain ਤੁਝ ਚਾਹਿ, voo ?
ਮੇਰੇ

Je veux pas
participer au
projet sur les
langues. Même ma
mère elle s'en fout
de moi, alors
pourquoi je vous
intéresserais, vous ?
WALID

५ॐΘाँain ॐë लॐगँ ५ल
 e॑गँ५५५त॑ë ॐॐ ल॑ë म॑ॐॐ ?
 ॐन ainफ॑न॑त॑ः थain
 ५५, ५५५५ ॐन ॐन
 ain॑त॑ ॐन.
 ५ॐ५

Combien de langues il existe dans le monde ?

Une infinité : ben si, chaque jour on en invente une.

HEDDY

ਯੇਹੋ ਲੋਕੀ ਲਿਖਤਾਂ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਪੜ੍ਹੇ ਜਾਣੇ ਸਗੋਂ ਆਖਿਰੀ, ਯੇਹੋ ਲੋਕੀ ਜਿਹੇ ਪਿੰਡ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਲੱਗੇ.
ਮੁਹੰਮਦ ਅਮੀਨ

Y'a des langues qu'on ne connaît pas encore, y'a des gens qui vivent tout seuls.

MOHAMED AMINE

जॆ प॒अ॒र॒ल
अ॒र॒अ॒
प॒अ॒र॒बॆ॒ ५०
प॒अ॒र॒ल ॐ॒ब॒
लॆ॒ अ॒र॒अ॒
अ॒ त॒त॒त॒त॒.
अ॒अ॒अ॒

Je parle
arabe
parce qu'on
parle aussi
le français
en Tunisie.
SARA

ल अ त अ

बि का म

हो ल अं

لہ
لہنگہ
پتو
پیتڈم
ہل
پتو
پیتڈم
لہ
لہنگہ !
ہوہو

Les
langues
peuvent
muter.
Elles
peuvent
changer
les
langues !
DOUAA

تأريق — ਪੌਰਾ ਸਮਝ, ਯੇ ਤੁ
ਲਯੋਂ ਲਯੋਂ, ਖੋਲ੍ਹੋ ਪੌਰਾ
! ਤੇਫੋਂ ਯੇ ਪੌਰਾ ਯੇ
ਪੌਰਾ ਯੇ ਪੌਰਾ ਯੇ
ਯੇ ਪੌਰਾ ਯੇ ਪੌਰਾ ਯੇ

ਮਲਯੋ — ਜੇ ਖੋ ਪੌਰਾ ਯੇ ਜੇ ਲਯੋਂ,
ਯੇ ਜੇ ਖੋ ਯੇ ਜੇ ਯੇ ਪੌਰਾ ਲਯੋਂ
ਪੌਰਾ ਪੌਰਾ ਯੇ ਯੇ ਪੌਰਾ ਯੇ
ਪੌਰਾ ਯੇ

تأريق — ਪੌਰਾ ਤੁ vñain
ਪੌਰਾ ਪੌਰਾ !

ਮਲਯੋ — ਲਯੋਂ ਯੇ ਜੇ ਪੌਰਾ
ਲਯੋਂ ਯੇ ਯੇ ਪੌਰਾ

TAREK — Pour moi, quand tu
changes de langue, ça change pas
ta personnalité en fait !
J'comprends pas comment ça peut
changer ta personnalité.
MELISA — Je sais pas si je « change »,
mais je sais que je suis plus à l'aise
pour parler en français qu'en
albanais.
TAREK — Pourtant tu viens
d'Albanie toi !
MELISA— Depuis que j'ai appris
le français c'est comme ça.

ମାମାମାମାମାମାମା

ମାମାମାମାମାମାମା

ନଂ ମାମାମାମାମାମା

ମାମାମାମାମାମାମା ?

ମାମାମାମାମାମାମା ?

ମାମାମାମାମାମାମା

Pourquoi
les mamans
ne parlent
pas français ?
Pourquoi ?
GBEMISOLA

ਲੇ ਯੁਯੁੰ ਯੁਯੁੰ ਯੁਯੁੰ

ਯੁਯੁੰ ਯੁਯੁੰ

ਲਯੁੰ ਯੁਯੁੰ ਯੁਯੁੰ.

ਲੇ ਯੁਯੁੰ ਯੁਯੁੰ, ਯੁਯੁੰ

ਲੇ ਯੁਯੁੰ ਯੁਯੁੰ ਯੁਯੁੰ

ਯੁਯੁੰ ਲੇ ਯੁਯੁੰ.

ਯੁਯੁੰ

Le comorien
passe par les
émotions.
Le français, tu
le parles avec
tout le monde.
OUMMI

ਲਫ਼ ਲਫ਼ੜ ਖੋਲ੍ਹੀ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਲਫ਼ੜ

La langue peut revenir.

LÉO

Bi san hè Winnin Mintè torgor bissa n'daon

Famille Rester. Étranger

Hassan Abdalla, Mohamed Bamba, Nicole Koffi,
Barbara Manzetti, Juliette Pollet,
Sabrina Pennacchiotti, Caroline Sobilleau

Barbara Manzetti : Bonjour et bienvenue dans cette contribution à la revue *Lili, la rozell et le marimba*. Nous sommes quelques-unes des membres de la Famille Rester. Étranger¹ et nous sommes en train d'entrer dans votre langue. Laissez-nous entrer s'il vous plaît. Merci.

Nicole Koffi : Goussorgor ha hè songor Aya bi hassègèyi, La famille n'est pas une chose à garder, Zongor ta Ayabicanguè une chose à comprendre, Bi pkanguè nankor à reconstruire. Goussorgor hè songor Aya bi nin lè hère. Nous devons vivre dans la famille. Bi san hè Winnin Minthè torgor bissa n'daon Nous sommes dans l'œuvre comme un sachet de thé dans l'eau chaude. Gnon san torgor lèn hon yèrèka gnon sè wèkè. La personne qui entre dans l'œuvre devient celle qui l'a écrite. Hèwinnin bi pè bièta biaman ninssi gnon nankor di lè tiè mim hon djagayi. Dans le travail nous sommes toutes les mêmes. Bor bia san hor, pron lè tragone, Homgnow lè ontogone mim mal paki. Nous ne pouvons pas nous asseoir sur une personne considérant cette personne comme une esclave. Boderi lè bonougo kouko. L'ouverture de la porte est le commencement de la maison. Brè tou djilibor ba hou lè fou sacor bila di. Comme un sac de riz qu'on soulève avec la moitié du bras. Tèn lè, dryè lakor, yorgor naga di lè. Gnon ninn han bor placi nin. Rester. Étranger déterre et creuse sur deux terres différentes. C'est un pont. La fin de la nuit. Le pied de la maison.

Barbara Manzetti : Nicole Koffi entre dans le français métropolitain en compagnie du koulango de Bondoukou qui lui a été transmis par sa mère et du français ivoirien qu'elle a appris sous le joug à l'école de Brayé où son père était instituteur. Brayé est une petite ville de la région de Zanzan au nord-est de la Côte d'Ivoire. Nicole a manuscrit le texte original en koulango sur une bobine de papier pour caisse enregistreuse. Il s'agit de la traduction en deux temps, deux mouvements, d'un passage tortueux de la NOTICE que vous lirez en tournant les pages.

Sabrina Pennacchiotti : La NOTICE c'est une cartographie qui permet de nous orienter dans le lexique et les besoins de la famille. Depuis 2017 j'entends Barbara répondre aux mêmes questions, réagir aux mêmes malentendus. La NOTICE pourrait aider à éclaircir un positionnement. En plus de participer à la présentation d'une relation à la mémoire qui aspire à concilier l'écriture des sciences sociales et la création littéraire. Malgré l'impératif dans les tribunaux d'apporter la preuve ou/et de solliciter l'imaginaire des juges, il ne s'agit pas de rendre crédible la parole littéraire mais de valoriser la manière dont des personnes dépossédées de leur vécu, par la parole érudite et scientifique, peuvent se réapproprier leur récit (leur vie) à partir des allées et venues dans les langues maternelles.

La Famille Rester. Étranger entretient avec le Droit et la Justice un échange épistolaire dense, constant, humiliant dans un jargon formel et désincarné, à l'inverse des langues vernaculaires qui habitent l'œuvre. Celles-ci nous transmettent un patrimoine qui continue d'absorber les influences de l'urbanisation² et des migrations mais qu'en même temps filtre et anime la langue de la colonisation. Une diversité des situations langagières³ en danger⁴, que nos auteures nous permettent d'apercevoir et de questionner. Comme à l'instant l'auteur ivoirien Mohamed Bamba⁵.

1. « Rester. Étranger naît en 2014 d'une série de rencontres, avec une famille rom d'abord, puis avec de jeunes demandeurs d'asile soudanais auxquels l'artiste Barbara Manzetti et des artistes de son entourage entreprennent d'apprendre le français. Les relations qui se trament progressivement entre elles et eux débordent rapidement le cadre d'une expérience « artistique » ou « documentaire » jusqu'à former « une espèce de famille » en constante reconfiguration. Barbara Manzetti ouvre son écriture qui devient collective et cette écriture ouvre à son tour le français à d'autres langues (y compris d'autres français) qui s'inventent sur des cahiers partagés, des groupes WhatsApp, dans des espaces chorégraphiques ou des centres d'art, puis à la radio.

« Sans cesse de nouveaux personnages entrent ou sortent, devenant ainsi co-auteurs de Rester. Étranger qui n'est plus un titre mais « le nom de l'auteur(s) ». Quelque chose d'indescriptible advient, qui ne saurait se réduire à la notion de « projet » circonscrit, mesurable, déterminé, comme l'illustre le foisonnement de personnes, d'événements et de lieux qui l'accueillent » Virginie Bobin, « Une inclination vers l'autre – Conversation avec Barbara Manzetti », mai 2020, Qalqalah ٩٩٩٩ - www.qalqalah.org

2. Viola Krebs et Namory Diakhaté, « Langues africaines dans un contexte urbain : la situation du continent et le cas du Sénégal et de la Tanzanie », *Les Langues autochtones dans la cité, Droit et cultures* [en ligne], n° 72, septembre 2016, mis en ligne le 26 septembre 2016, <http://journals.openedition.org/droitcultures/3944>

3. Cécile Canut, « Langues et filiation en Afrique », *Les Temps modernes*, vol. 620-621, n° 4-5, 2002, p. 410-440.

4. Sylvie Nouguié Voisin, « Afrique, langues en danger et diversité linguistique », dans *Histoire Épistémologie Langage, Les Langues en danger : un observatoire pertinent pour les théories linguistiques ?*, tome XXXIX, fascicule 1, 2017, p. 37-59.

5. « Notre auteur est cueilleur professionnel à Coredo, dans la région de Trento. Cet emploi est la condition d'obtention d'un visa de travail provisoire, suivant un décret arrêté en mai 2020

Mohamed Bamba : Mon père et ma mère nous obligeaient à parler koyaga à la maison. Il ne fallait pas se tromper. Je n'ai jamais compris cette obstination. *A ni kè na*. C'est le bonjour à ma mère. Elle vient du village de Katongo. *A ni sogoma*. C'est le bonjour à mon père. Il est originaire du village de Kani. Ils habitaient à trois kilomètres l'un de l'autre dans la province de Kani située au nord de la Côte d'Ivoire dans le Worodougou. Je voudrais avoir le temps pour en écrire, je vous envoie des enregistrements dans les prochaines semaines⁶.

Sabrina Pennacchiotti : En août 2021 nous étions en permanence à Bétonsalon, où nous avons travaillé en collaboration avec la conservatrice Juliette Pollet et son assistante Daisy Lambert sur ce chapitre de la NOTICE appelé Charte éthique. Certaines des membres y témoignent l'écart qui existe entre le combat qui les inscrit dans la survie et le combat qui se nourrit de l'indignation. Au moment où le Cnap et AWARE nous communiquaient en juillet 2020 que nous étions lauréates de « La Vie bonne », Nicole Koffi et son compagnon étaient déplacés à 300 km de Paris. Le travail de Nicole a été affecté par sa situation, par exemple le travail commun sur la traduction de la Charte du *fle* au koulango et du koulango au français ivoirien est partiel. Travailler à distance ne contribue pas à progresser rapidement et complique notre action qui vise entre autres à soutenir nos collègues en dehors d'un « parcours d'intégration considéré comme linéaire, d'un pôle d'origine à un pôle d'arrivée abusivement vanté comme moderne et émancipé⁷ ».

Barbara Manzetti : Après avoir tapuscrit cette variation en koulango à l'aide du clavier de son téléphone, Nicole Koffi l'a versée dans le français ivoirien. Sabrina Pennacchiotti appelle cette qualité intrinsèque, cette insistance des auteures à se maintenir en immersion dans l'œuvre « comme un sachet de thé dans l'eau chaude » la perdurance, qui n'est pas une continuité frénétique mais une course de fond sans ligne d'arrivée. L'expérience qui ne finit pas continue lorsque les auteures partent précipitamment à Mont-Saint-Martin pour chercher un recommandé à la poste de Longwy, lorsqu'ils et elles sont expulsées de l'autre côté de la frontière. Lorsque ils et elles regagnent leur appartement du 11^e, du 5^e ou leur chambre de bonne à Paris 17^e en laissant à côté de l'évier une trousse de toilette. Lorsqu'ils et elles téléphonent pour annoncer la naissance d'une enfant ou qu'ils et elles partent faire les vendanges à Dijon. Lorsqu'ils et elles rentrent à Nantes, à Die, à Rennes ou qu'ils et elles voyagent en Guinée-Bissau. Lorsqu'ils et elles meurent et sont enterrées loin de Paris, ou incinérées à Rome ou disparues à jamais dans la Méditerranée. La perdurance est ce que Hassan Abdallah traduit par *timikto*. L'infini. Ou encore par *wei neghersito orourou*. *Wei*, nous, *neghersito*, restons, *orourou*, jusqu'à la fin du temps.

Hassan Abdallah est professeur émérite de notre université. Professeur de tamunkik ou tamankik qui signifie littéralement « parler tama », langue nilo-saharienne du Soudan et du Tchad. L'immanence du format évoqué plus haut par Nicole Koffi, *goussorgor*, la famille, n'est pas à prendre à la légère. *Timikto* nous engage pour toujours, autrement dit en créole haïtien *poutoutan*. La perdurance nous impose des périodes d'économie relationnelle. Durant ces périodes, nous vivons des jours accablants, c'est le cas de le dire. Nous restons, jamais en retrait de nos fonctions au sein de la Famille, l'impossible économie nous ménage affectivement. Effectivement nous faisons le ménage dans les *stanze*. Stances désertées par les auteures en vacation. Le dictionnaire italien Treccani nous renseigne sur l'origine du mot *stanza*, du latin *stantia*, demeure, terme dérivé de *stare* rester. Le dictionnaire cite le poète Giacomo Leopardi : « *Così meco ragiono : e della stanza Smisurata e superba, E dell'innumerable famiglia.* » Que nous traduisons littéralement par : « Ainsi en moi je raisonne : et de la stance Démésurée et superbe. Et de l'innombrable famille ». D'après le *Dictionnaire universel* le terme français stance indique « un groupe de vers formant un système de rimes complet ». L'intitulé Rester. Étranger pourrait alors être envisagé comme une manière d'habiter la langue *fle*.

Dans les stances nous passons le balai, l'aspirateur, le nettoyeur vapeur, nous mettons en route le lave-vaisselle et le lave-linge. Nous méditons dans les effluves de vapeur parfumée au cèdre, repassant draps, housses d'oreiller et de couette. Nous traversons une forme très intense d'étourdissement. Une transe profonde, déroutante, hantée par les spectres du présent continu. Nous avons appris, au passage, à ouvrir des brèches dans cette montagne de silence. Des échanges imprévus nous retiennent autour de la table, qui animent les stances désertées. C'est alors que des nouveaux post-it apparaissent sur le mur. « Franctalophone », manuscrit sur un post-it jaune fluo, est une création récente de Hassan. Un terme qui s'ajustera aux locuteurs d'un *fle* à forte dominante franctalienne, telles que Sabrina à qui ce substantif est dédié. Par ailleurs, pour approfondir ou découvrir le sens de mots existants qui trouvent une place sur les murs ou les vitres, nous ouvrons le *Dictionnaire universel*. Un ouvrage (publié aux éditions Hachette) que nous avons acheté en 2018 à la librairie Présence Africaine⁸. Nous citons ici l'avant-propos de la 6^e édition, par Michel Méalet : « La première édition du Dictionnaire universel remonte à 1995. Elle fut présentée à l'occasion du Sommet de la Francophonie à Cotonou. L'idée en était née, dès 1991, de la conjonction de plusieurs facteurs : la forte demande, en Afrique, d'un ouvrage de référence spécifiquement

pour la dignité des employés de maison et des ouvriers agricoles », dans « Carnets de recherche – Rester. Étranger », « *Wa waineské négoné*, je vais construire une maison [avec la langue] », automne 2020, Qalqalah www.qalqalah.org

6. Conversations WhatsApp entre Mohamed Bamba et Sabrina Pennacchiotti entre le 8 et le 12 octobre 2021.

7. Sabrina Pennacchiotti, « Mon cher ami le fantôme », conversation entre la metteuse en scène Johanne Gili et Sabrina Pennacchiotti, octobre 2016, dans « Rodica », manuscrit, dans la collection Rester. Étranger (2014-2021) objet de la cession au Fonds national des arts plastiques, p. 102-103.

8. « La librairie Présence Africaine voit le jour au début des années soixante, s'inscrivant dans la dynamique du travail réalisé par Alioune Diop [...], un intellectuel sénégalais, prépare dès 1941 ce qui sera l'œuvre de sa vie : Présence Africaine. [...] En 1949, deux ans après avoir créé la revue *Présence Africaine*, Alioune Diop fonde la maison d'édition du même nom. L'objectif est de fournir aux penseurs, écrivains et chercheurs d'Afrique et de la diaspora, un espace de création et une caisse de résonance permettant à leurs productions littéraires et scientifiques, de connaître de meilleures conditions de diffusion et d'accessibilité à travers le monde. » (Source : <https://www.presenceafricaine.com/>, consulté en septembre 2021).

adapté aux besoins des locuteurs et des apprenants de français sur ce continent [...] le dictionnaire [...] est encyclopédique, dans la mesure où il illustre divers registres de la langue et les variantes géolinguistiques du français [...] Il tient compte des conditions d'acquisition du français en Afrique afin de lever les difficultés des apprenants, auxquels il s'adresse en priorité [...] il favorisera le développement d'une culture générale familiale. [...] Belle revanche de l'Histoire, qui permet aujourd'hui de présenter un dictionnaire universel dont la priorité est l'Afrique, alors que ceux des XVIII^e et XIX^e siècles, qui ont tant compté pour le développement des Lumières et de la démocratie, se disaient universels et se limitaient aux savoirs européens ! »
Hassan cherche dans le Dictionnaire universel le terme vernaculaire.

Hassan Abdallah : Ce n'est pas très clair...

Barbara Manzetti : Si j'ai bien compris, ce terme indique que ta langue (la langue tama) est rattachée au territoire où elle est née, où elle s'est développée dans une certaine écologie. Une forme de vie autre que celle où le français est né. Une forme de vie où l'étranger n'existe pas. Le parler tama est enraciné dans la terre, dans le paysage, dans les relations, dans la philosophie de ton peuple d'origine.

Hassan Abdallah : Je n'aime pas le mot « philosophie ».

Barbara Manzetti : Tu le comprends ?

Hassan Abdallah : Bien sûr. Mais il ne m'intéresse pas. En tama nous n'avons pas le mot « philosophie », ni le mot « étranger ».

Barbara Manzetti : Hussein Abdallah nous avait raconté qu'on appelle l'étranger *l'homme nouveau*. Comment dit-on en tama ?

Hassan Abdallah : *Adjidit*. Qui signifie exactement : personne qui est arrivée quelque part, à Saint-Denis par exemple, et qui ne connaît pas la ville.

Barbara Manzetti : C'est une discussion que je te propose de continuer dans Qalqalah ⁹. Pour terminer notre contribution, revenons à la question du vernaculaire et du véhiculaire. À quel moment y a-t-il rupture ? Dès que tu quittes ton village ? À quel endroit as-tu senti le passage ?

Hassan Abdallah : Je pense que la rupture c'est de pouvoir me déplacer. Ma manière de vivre dans un autre endroit est une rupture totale. Dès que je quitte ma famille je suis dans un autre pays.

9. Qalqalah ⁹ est une plate-forme éditoriale et curatoriale dédiée à la production, la traduction et la circulation de recherches artistiques, théoriques et littéraires en trois langues : français, arabe et anglais. Le collectif éditorial de Qalqalah ⁹ est composé de Line Ajan, Virginie Bobin, Montasser Drissi, Victorine Grataloup, Vir Andres Hera et Salma Mochtari. Les carnets de recherche de Rester. Étranger : <https://qalqalah.org/fr/carnets-de-recherche/>

Notice

Dans quels cas utiliser *MIEN MI KORO ZINGR  TCHIR * PERSONNELLEMENT JE PRÉFÈRE MERVEILLEUX

PERSONNELLEMENT JE PRÉFÈRE MERVEILLEUX, autrement dit en koulango de Bondoukou *MIEN MI KORO ZINGR  TCHIR *, est un remède préconisé en cas de vie mauvaise, *drougnan p nkor*, dans une vie bonne, *drougnan tcherek *. Mais encore, en cas de vie bonne, *drougnan tcherek *, dans une vie mauvaise, *drougnan p nkor*. De manière générale, il est conseillé d'adopter *MIEN MI KORO ZINGR  TCHIR * d s votre entrée en France et dans la langue française. En particulier

dès l'apparition des symptômes suivants :

Coup de froid
Coup de chaleur
Déshydratation
Exposition prolongée aux intempéries
Faim
Soif
Mal de mer
Dépossession
Perte d'appétit
Perte de poids
Perte des droits civiques
Mal du pays
Dépression
Travail au noir
Rejet administratif définitif
Arrestation
Placement en rétention
Expulsion du territoire
Grossesse comme ultime ressource¹
Empoisonnement administratif pour dénis de réalité
Devoir de faire preuve en violant le droit à la pudeur ou en étant violée
Zombification
Anxiété chronique
Sidération
Deuil
Naufrage
Mort par noyade

En cas de vie bonne, *drougnan tcherek *, dans une vie mauvaise, *drougnan p nkor*,

des effets indésirables éventuels pourraient survenir :

Impatience des membres inférieurs
Manque de sommeil
Difficultés à se lever
Narcolepsie
Perte des repères culinaires
Augmentation brusque de la consommation de viande
Prise de poids
Acouphènes
Vertiges
Vomissements

1. Louise Virole-Zajde, « Devenir mère, Devenir sujet ? Parcours de femmes enceintes sans-papiers en France », Genre, sexualité & société [En ligne], automne 2016, mis en ligne le 20 décembre 2016, consulté le 12 septembre 2021, <http://journals.openedition.org/gss/3862>

Palpitations
Hypermn sie
Amnésie totale ou partielle
Sensation de faiblesse soudaine
Sensation de brûlure aux extrémités
Amnistie
Troubles de la vue
Perte de l'autonomie
Prostration
Procrastination
Déplacement progressif des goûts, des cultes et des exigences vestimentaires vers d'autres horizons d'élégance : cette métamorphose peut déboucher sur un éclatement des canons esthétiques
Devenir parent malgré soi
Accoutumance à la vie domestique (**des sacrifices et/ou des affrontements pourraient survenir à l'endroit des tâches ménagères**)
Renoncement au confort et son contraire (**avec la sensation amère de contribuer à engendrer des futurs capitalistes**)
Etat d'angoisse
Frustration
Sentiment d'impuissance
Douleurs dorsales aiguës parfois irréversibles jusqu'à immobilisation totale ou partielle
Douleurs fantômes chroniques
Douleurs morales chroniques ou aiguës
Danger d'agression physique ou morale
Ménopause ou andropause anticipée
Isolement
D nuement
Transgression de la Loi
Désobéissance civile
Confrontation directe aux Forces de l'Ordre
Difficulté à faire convivre (**de l'italien *convivere*, littéralement vivre avec**) les croyances
Manque de croyance
Développement réversible de comportements afro-abusés ou euro-abusés
Apparition de traumatismes identitaires dus   la prise de conscience des contre-récits coloniaux et postcoloniaux
Transition brutale du *je* vers le *nous*

La migration vers l'identité plurielle vous introduira en qualité d'auteure dans l'œuvre FAMILLE RESTER. ÉTRANGER

Bienvenue

Écrivez ici votre nom

Soudaine et irrégulière la famille habite toutes les fractures ostensibles². Elle s'organise dans les transitions. Elle est transition. Elle est relais. Elle est mère. Elle est fils. Elle est frère. Elle est oncle. Elle est fille. Elle est père. Elle est sœur. Elle est *Bonjour les amis*. Elle résilie les chimères des identités assignées. Elle est pays.

La famille est le format de l'œuvre

Car Rester.  tranger est une œuvre de l'art. Quel genre d'art ? Un art expérimental. C'est-à-dire un art en train de se faire. Dont on fait l'expérience réelle. Un art vivant non spectaculaire. Non exclusif. Qui appartient aux personnes qui le font. Qui le respirent. Qui le transpirent. Vous aussi vous êtes en train de le faire. Ce moment où vous vous engagez dans la lecture de ces lignes vous appartient. Vous entrez en contact avec l'activité qui fonde l'expérience RESTER. ÉTRANGER.

Une pratique de l'art sans extérieur n'attend pas de spectateurs ni de lieu assigné ni de moment adéquat pour

2. Fractures volontaires et visibles aux yeux de tout le monde. Par exemple une frontière entre deux  tats ou un campement au cœur d'une ville.

se faire. RESTER. ÉTRANGER arrive et fait place à chaque personne qui entre en contact avec son activité.

Une trajectoire chorégraphique³ dans la relation.

La familiarité n'est pas le miroir d'une ressemblance exacte⁴. C'est une coprésence d'affects. La famille est le lieu des paradoxes. Elle est à la fois un statut et un choix. Une rencontre affective, effective⁵. À la fois œuvre et auteure la famille est cette entité vivante et imparfaite dont le cœur dissonant est le foyer de la différence et laisse place au désaccord. La famille est voyage dans une fracture. Son expérience ne peut être contenue dans une seule définition. La famille est celle-là qui cohabite dans les mêmes stances⁶ et géographies. La famille est la place des joies. Les peines et le pain y sont partagés.

La famille n'est pas le sang

Elle est le lieu du soutien mutuel.
Elle est la place des valeurs partagées et trahies.
La famille est un lieu de violence et de résilience.
La famille est la place de la condivision⁷.
Elle est la capacité d'accueillir un amour imparfait.
La famille aime imparfaitement. Elle est le lieu d'apprentissage du vivre ensemble. La famille n'est pas quelque chose de fixe.
Elle est un lieu à fuir et vers lequel on veut retourner.
Cette famille est le lieu où les préoccupations sont les plus fortes et où il est possible de choisir sa place (**hum**).
Cette famille est ce qui a des limites. C'est dans ces limites que se trouve la merveille. Les équilibres se réinventent chaque jour.
La famille est illuministe. Elle vient combler les lacunes de la langue avec ses langues. La famille est dépositaire de l'histoire de chacune de ses membres et la rend légitime.
La famille est une friche. Un jardin en jachère.

Sa maison est la langue *fle*

Le *fle* est la langue apprise.
Une langue française fourchue.
En dessous du *fle* il y a la langue maternelle.
Entre les deux on infuse.
On ne sort pas d'une langue pour entrer dans l'autre.
On ne se traduit pas. On superpose. On interpose. On transite.
La langue maternelle est la langue du portage. Une langue qui a des mains pour porter l'enfant. Le bercer. Le nourrir.
Par ailleurs nous ne traduisons pas. Nous continuons d'entrer dans la langue française en compagnie des langues vernaculaires parlées au sein de la Famille. Cet élargissement du champ lexical produit un tremblement du socle idiomatique (le pied de la langue) que nous appellerons avec vous *fle*, de l'acronyme FLE Français Langue Étrangère.
Les langues maternelles qui habitent dans le *fle* sont :
Achanti de Côte d'Ivoire
Allemand langue étrangère
Agni ou anyin de Côte d'Ivoire
Anglais langue étrangère
Arabe du Tchad et du Soudan
Bambara (appelé bamanankan) de Côte d'Ivoire
Borgo du Soudan
Créole d'Haïti
Dioula de Côte d'Ivoire
Erenga du Soudan
Espagnol d'Espagne et du Venezuela
FLE français langue étrangère
Français caribéen
Français ivoirien
Français métropolitain

3. Écrire la danse en laissant danser les autres.

4. Comme reconnaître une inconnue en tant que membre de la Famille.

5. D'après le dictionnaire Larousse, (une rencontre) dont la réalité est incontestable.

6. De l'italien *stanza*. Demeure. Strophe d'un poème. « Parce qu'il faut qu'il y ait un sens complet et un repos à la fin de chaque stance », in Dizionario Treccani. Ici la strophe d'un poème est entendue comme demeure.

7. La famille est comme un vélo que toustes peuvent utiliser.

Koyaga ou Koyaka de Côte d'Ivoire
Koulango de Bondoukou de Côte d'Ivoire
Italien d'Italie
Massalit du Soudan
Nouchi de la Côte d'Ivoire
Pachto, pashto ou pachtou d'Afghanistan
Romani des Roms de Roumanie
Russe de Russie
Soninké du Mali
Tamunkik, tamankik, ou parler tama du Tchad et du Soudan
Turc moderne de Turquie

Ajoutez si besoin votre langue maternelle

Charte éthique

Goussorgor ha hè aya bi ni worri poco hi. Goussorgor ha hè songor aya bi hasségéyi, Zongor ta Ayabicangué, Bi pkangué nankor, La famille n'est pas un collectif. La famille n'est pas une chose à garder, une chose à comprendre, à reconstruire. *Goussorgor hè songor Aya bi nin lè hère*. Nous devons vivre dans la famille. *Bi san hè Winnin Minthè torgor bissa n'daon. Gnon san torgor lèn hon yèrèka gnon sè wèkè*. Nous sommes dans l'œuvre comme un sachet de thé dans l'eau chaude. La personne qui entre dans l'œuvre devient celle qui l'a écrite. *Hèwinnin bi pè bièta biaman ninssi gnon nankor di lè tiè mim hon djagayi. Bor bia san hor, pron lè tragone. Homgnow lè ontogone mim mal paki*. Dans le travail nous sommes toustes les mêmes. Nous ne pouvons pas nous asseoir sur une personne considérant cette personne comme une esclave. *Boderi lè bonougo kouko. Brè tou djilibor ba hou lè fou sacor bila di. Tèn lè, driyè lakor, yorgor naga di lè. Gnon ninn han bor placi nin*. L'ouverture de la porte est le commencement de la maison. Comme un sac de riz qu'on soulève avec la moitié du bras. Rester. Étranger déterre et creuse sur deux terres différentes. C'est sous un pont. C'est dans un renforcement au bord d'une nationale. C'est au fin fond de la nuit. C'est au pied d'un immeuble. C'est dans l'écart maintenu par l'implantation d'un habitat précaire qu'on rencontre l'œuvre sous l'apparence d'une personne qu'on n'attendait pas. Une personne dont la société semble ne rien attendre. Une personne qui n'est pas à sa place. *Bia gui lè bi yo gomin*. C'est dans cette rencontre imprévue, *ba koriguéi* qui n'a pas été préparée, *bia djaba ti*, que se situent le début de l'œuvre, et son développement, *hère nin hèwinnin hor yindi, hè hô poco. Mon gnon san hèwinnin mim bo baguè, gnon hè goussorgor bré pè brebii*, lorsque l'on entre dans l'œuvre malgré soi, par filiation, parce que l'on est l'enfant d'un membre de la famille, *goussorgor gnon ta tiou mim bor bii*, ou qu'on a été adoptée par un membre de la famille, *aya or yèguè lè hère*, il faudra faire avec. *Bi men san lè hère bia hè*. On peut entrer dans l'œuvre par l'action. *Mi ya yogon lè hère mien hè lè mitornamor. La sabi ta*. Une action qu'on rejoint. Ou qui nous incorpore. *Mimidanom hère mien hè lè min tô nanmor ba hèguè lè bor nuogo*. Rejoindre l'action se fait avec les bras, à pied, à vélo, au téléphone *bè bor naw lè basqué lè téléphone, torgordi yorgordi ba ninsi la bè*, sur une plage, dans une salle d'attente, *yorgorlèn ba daguatou couangor*, un tribunal, une cuisine, un parc, *ghan, bor ba côrri, mim bor en yorkor dèmèrè fonragor*, en essorant une serpillière dégueulasse. *Bi man san mon bi zè songor tchrèkor*. On peut entrer en cédant quelque chose de fondamental. *Bor phone bor youkor*. Son propre nom. *Bor goussègné*. Sa famille.

Bor bén.
Sa maison.
Bon déko.
Son lit.
Bor yè hèon.
Son œuvre.
La biti songor tchrèkor.
Ou bien en prenant quelque chose
de fondamental.

Ti min nuogo.
*A wear lolak*⁸.
*Prendimi la mano*⁹.
Prends-moi la main.

Enfin on peut entrer par le biais du jeu de cartes qui réveille le FONDS RESTER. ÉTRANGER : la mémoire familiale. Sachez toutefois que toute entrée est définitive même si celle-ci ne constitue en aucun cas une obligation de production.

La cartomancie ou tirage des cartes

est une action chorégraphiée par les auteures. Elle investit les sols par un jeu de dispositions. Cette activité peut être renouvelée plusieurs fois par jour et avoir lieu dans des espaces de passage toutefois assez amples pour accueillir l'ensemble des 92 cartes et le Fonds RESTER. ÉTRANGER
La cartomancie organise à chaque tirage une nouvelle géographie qui déplace la relation entre les auteures en nourrissant l'imaginaire personnel et commun.

L'interprétation et l'exécution de ces instructions sont confiées à la Famille Rester. Étranger
Goussèguè lè tou tchilibor brè hèwinin ba saga fi yorgor poco ti lè fi yorgor poco ba ti
le déplacement de l'œuvre Famille Rester. Étranger dans un lieu public ou privé, *bi hèguè lè hôgbi*, se fera sous la forme d'une permanence, *aya hor gbi*, c'est-à-dire dans une temporalité suffisamment longue *hère bo dji mon bo gbéké*, pour rendre tangible *borguèrait bi ti* son aspect processuel *han yereka là gbi* et sa métamorphose constante.

Goussorgo brè kori bo nin lè sa brè nin coutoun ta, la famille souhaiterait habiter et créer des liens entre campements, bidonvilles *brè yorgor ha brè lor bor ba dior*, lieux d'urgence aiguë ou chronique, *yorgon ba son gnon han man goui mim taïtaigène*, centres de rétention administrative, *yorgorn ba daguatou couango*, tribunaux, *bor ba kpan bi djabagor*, espaces d'art et de recherche, *yorgor lèn bor sa dougou zron musèes soukrou*, universités, *a bi zè gon hinn, lè sa yorgor pré pè ta*, en nous libérant de cette préoccupation formelle, de mobiliser et intégrer des « publics sensibles » *han kori bor yogon min* ce qui empêche la rencontre *lè bor fèti lèn* et se réduit à un rituel *lè nin botornamorn* d'exorcisation.

Le jeu de cartomancie et le FONDS RESTER. ÉTRANGER ne peuvent pas être séparés de La Famille.
Photographies et vidéos sont un moyen de partager un hors champs de l'œuvre et leur monstration doit être discutée avec la Famille dans chaque contexte. Hors de ces contextes ces éléments peuvent être consultés sur demande auprès du CNAP.

Supposons un état de rêve éveillé

Supposons que des souvenirs entièrement oubliés, *ils reviennent mêlés à nos songes*, et à l'aide de la mémoire des autres, nous pouvons constater qu'ils correspondent bien à des réalités¹⁰. Supposons que le lieu privilégié de cette rêverie soit un *continuum de langues* qui trouvent l'hospitalité absolue dans la langue française.

Le jeu de cartes

Le jeu est constitué de 92 cartes

86 cartes numérotées, 4 jokers et 2 cartes-couverture imprimées en SÉRIGRAPHIE à l'Atelier aux Lilas pour la typographie et l'estampe en 2021. Le TEXTE du RECTO est composé en Happy Times at the IKOB de la fonderie de caractères open source Velvetyne et en écritures manuelles. Couleurs : noir, bleu, marron, capucine rouge fluo. La TRAME du VERSO capucine rouge fluo est réalisé à partir de la photographie d'un moment marquant de l'histoire familiale, l'effondrement nocturne du plafond à Maison Rester. Étranger en octobre 2020.

1. *Kouri Bougoudi* / Le lieu de l'or / (à l'extrême nord du Tchad)
2. Saint-Claude / L'oncle Africaniste
3. *Kukù (romani)* / L'invisibilité diurne
4. *Fingnor* / La Lune (en koulango)
5. *Doulé (l'ombre, en koulango)* / *Erim ta giga (reste à l'ombre, en tamunkik)*
6. *Doumalé (le miroir en koulango)* / *Palsé (féticheur, marabout en koulango)*
7. La Préfecture / D'une noirceur toujours insuffisante
8. Traoré / France au-revoir
9. Totem / Devient arbre
10. Je dévore ce rêve / Faire l'art en rampant
11. L'illusion / L'illusion de la présence
12. *Goussorgo* / Famille (en koulango)
13. *Vamos a la playa (allons à la plage, en espagnol)* / Les femmes d'abord
14. *Cheminò (la vulve, en koulango)*
15. *Yèbobrè bor ngo* / Les femmes voyagent (en koulango)
16. La main est importante / Construire
17. La dot / Tu ne viens pas les mains sèches
18. *Yèbobrè bor fè* / Les femmes se lavent (en koulango)
19. Permaculture / Notre archive est un jardin
20. Anniversaire / Carte d'identité
21. La peur / Devenir froid, devenir blanc
22. Écologie corporelle / Se coiffer sans pétrole
23. *Niponkor (la méchanceté, en koulango)* / Pas d'Africains mercredi
24. Topinambour / Le fils dans l'obscurité
25. Tirer sur la langue / Traduire un monument
26. Pacifier Césaire ?
27. Désir / Partage de l'Afrique
28. *Hèn koiudïa* / L'homme court (en koulango)
29. Le Chapeau / La femme sévère
30. Le bouche à bouche / Le sauveur blanc
31. *Yèrè amango décotragor* / La femme sous le manguier (en koulango)
32. Féminisme décolonial aigu / *Brèbakori bô hè yèbobrè pônko* (en koulango)
33. *Ennèmmawo (à l'aide ! en koulango)* / Venez !
34. Compter l'argent / Femmes battantes
35. *Mara Noi* / Je vais à pied (en tamunkik)

8. Langue : tamunkik.

9. Langue : italien.

10. Nous nous inspirons pour le texte de Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925.

36. *Ay Migniak (Sang Mauvais en tamunkik)* / Mauvais Sang
 37. Coryphée / « Le Brigand¹¹ »
 38. *Wa majin niké (J'ai des scarifications, en tamunkik)* / *Fascista Fuori*¹²
 39. Le fil à linge / Papier peint
 40. Peut-être fous / Je suis entrée par le canal
 41. Les rêves interdits¹³ / La fresque
 42. Le volcan Emi Koussi (volcan éteint du massif du Tibesti, Tchad) / Être faite mère
 43. La perdurance / Le Caïman
 44. L'orpailleur / *Héna gémelani wan taré (Mes amis m'adorent, en tamunkik)*
 45. Plus de force, moins de farce
 46. Mais quelle vie ?
 47. *Dalga (en turc)* / La vague
 48. Des femmes de Calais / Une femme sert toujours
 49. Entre les langues / S'imprégner des mots
 50. La brosse à dents / Avoir dans sa salle de bains la brosse à dents d'un enfant (qui dort dehors)
 51. Les forces de l'ordre / La porte du matin
 52. Le désert / « Connaissance des sables¹⁴ »
 53. Afro-abusé / Laisse tomber la girafe
 54. Qu'on enlève, qu'on déchire pour manger
 55. S'installer dans la rue / Le canapé bleu
 56. Le voyage / Le voyage du cultivateur de cacahuètes
 57. Meutes / Venez. Restez. Étrangers
 58. Une vie bonne / Une vie mauvaise
 59. Un pays où on n'est pas libre d'entrer / *Tankagan Kyakaya Dola Gan Kémésémani (en tamunkik)*
 60. Moi non plus je n'ai pas le temps / *Woughit Nigato (Je n'ai pas le temps, en tamunkik)*
 61. Nous avons le couteau sur notre accent / *Wei bici koula gnikigné (en tamunkik)*
 62. Dans un sac de sport / Une gare de province anonyme
 63. Quelles gens ? / Les femmes se bouchent le nez. Les hommes changent de trottoir
 64. Sous forme de poudre / Sous forme de croquettes, sous forme de bâtonnets
 65. Non / C'est une fronde
 66. Le 7^e jour / *Yoom Kal (en tamunkik)*
 67. Des mains de femmes qui travaillent / Passerelle de gestes
 68. Rester dehors / *Karié Kignikigna (en tamunkik)*
 69. La coiffure de l'enfant / *Ernet (coiffure du peuple tama, en tamunkik)*
 70. *Kétakarek (silo en terre cuite pour le mil, en tamunkik)* / Le grand silo du fle
 71. Un continuum de parlers / *Bissoumalé zézem lessati boucounacò* (notre jardin de terre retournée où nous avons arraché les herbes mauvaises, en koulango)
 72. *Tountoumo Ourouga (mauvais travail, en tamunkik)* / L'âne est là
 73. L'estomac du matelot / Organe de digestion de l'horreur
 74. Rêve de la fille qui pisse debout / *Men inouigouisu orouga lek léssini (en tamunkik)*
 75. Je vole !
 76. Nous on résiste jusqu'à la fin des temps / *Wei neghersito orourou (en tamunkik)*
 77. *La chicca* (une chose rare, un trésor en italien familial) / Le trophée
 78. En la forme simple
 79. De dos à l'objectif
 80. *Viene l'uomo nero (L'homme noir arrive, en italien)* / Le jeu de l'homme noir
 81. Les très grands mots / Enfants (tombent de l'arbre)

11. Roman de Robert Walser écrit en neuf semaines en 1925.
 12. Fasciste Dehors en italien.
 13. Le texte est écrit en arabe du Kordofan du Sud, Soudan.
 14. Magdeine Wauthier, *Connaissance des sables : du Hoggar au Tchad à travers le Ténééré*, 1935, Paris, Plon.

82. Abstral / Lave-moi cette douleur des pieds avec l'eau
 83. Ni le sol / Ni le ciel
 84. Je ne bouge pas / *Neghersito (en tamunkik)*
 85. La pisse d'après onze heures / Sahel
 86. Toile cirée / Ça glisse

Quatre jokers :
 Carte géographique
 Œuvre-Maison
 Théâtre d'affection
 Vue Être vue

Deux couvertures :

Au VERSO desquelles on trouve le titre de l'œuvre *Mien mi koro zingré tchiré* Personnellement je préfère merveilleux.

Le RECTO véhicule deux textes différents :

« Trames » : le texte décrit l'art de la cartomancie. Archives 2015 du Pèlerinage de Barbara Manzetti avec Barbara Coffy et Tanguy Nédélec ;

« Personnellement je préfère merveilleux *Mien mi koro zingré tchiré* » : lettre du 7 juin 2020, écrite à plusieurs mains pour l'appel à projets « La Vie bonne ».

Fonds Rester. Étranger

Le grand silo de la mémoire familiale

« Il y a deux sortes de silos chez les Tamas¹⁵ pour conserver le mil - raconte Hassan Abdallah. *Tina* et *kétakarek*. *Tina* est fabriquée à partir de terre mélangée avec des herbes, il sert quotidiennement et on peut s'en servir seul. Lorsque *tina* est vide, il faut aller s'approvisionner dans *kétakarek*. *Kétakarek* est fabriqué en deux couches. La couche intérieure est en terre crue mélangée aux herbes. Le manteau extérieur est fabriqué à partir de branches de mil. Pour le fabriquer on pose sur le sol six grosses pierres. Au-dessus des pierres on pose plusieurs couches de bâtons aussi épais que le mollet. Au-dessus des bâtons on entrepose une couche épaisse de branches de mil. Au-dessus de cette couche on pose le silo fabriqué à partir de très hautes herbes séchées, tressées très serrées. Il est refermé avec un couvercle d'herbes tressées. *Kétakarek* est tel le coffre-fort, on ne l'ouvre pas souvent. Pour ouvrir *kétakarek* il faut deux ou trois personnes¹⁶. »

La voix de l'auteur Hassan Abdallah nous éloigne de l'image mortifère de l'Archive publique. Elle nous rappelle que cataloguer, sélectionner, conserver, transmettre des documents pour la Famille Rester. Étranger est une question de survie. Le Fonds inscrit la Famille Rester. Étranger dans le champ monumental de la Conservation patrimoniale. Il authentifie l'entrée des membres de la Famille en tant qu'auteurs dans le Fonds national d'art contemporain. Cette entrée a pour conséquence de faire participer des Personnes isolées, leur « fiction », à l'écriture d'une mémoire collective.

Zonron wimin dan dougou pè mi djaba lè hassi.

Qui veut dire en koulango de Bondoukou l'ensemble des souvenirs partagés¹⁷.

15. Tama, peuple originaire du Dar-Tama, au Tchad, dans la région de Wadi Fira.

16. Auteur-artiste sonore Hassan Abdallah, description de la fabrication de *kétakarek*, archives familiales, Aubervilliers, 2018.

17. Nous demandons à Nicole sa définition de « mémoire collective ». Elle résonne avec nos références : « le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité dans laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante »,

Dans cette mémoire toutes les paroles ont la même valeur. Les rêves traumatisants ou désirs refoulés. Ceux lieux du conflit symbolique, de la remémoration et de l'oubli. Les témoignages. La poésie. Les faits certifiés par des recherches géopolitiques. Ces paroles ne sont pas soumises à une hiérarchie de valeur dans la Famille Rester. Étranger. Si dans les tribunaux elles ne constituent pas une valeur probante, elles ne font pas preuve, et elles doivent se confronter aux conditions de leur crédibilité, leur articulation avec d'autres types de preuves et les interférences qu'elles produisent par leur présence dans les salles d'audience, ces paroles rendent visible « un besoin indéniable de droits¹⁸».

« La sphère publique est en partie constituée par ce qui peut apparaître, et la régulation de la sphère de l'apparition est un des moyens d'établir la distinction entre ce qui sera tenu pour réel et ce qui ne le sera pas. C'est là aussi un moyen de déterminer quelles vies et quelles morts peuvent être tenues pour des vies et des morts à part entière¹⁹. »

Judith Butler

Le Fonds concerne uniquement la période entre 2014 et 2021

Il a été constitué dans le cadre de PERSONNELLEMENT JE PRÉFÈRE MERVEILLEUX *MIEN MI KORO ZINGRÉ*, une saison de l'œuvre processuelle et durable Rester. Étranger qui répond à l'appel aux projets Cnap/AWARE « La Vie bonne » 2020. Il a l'ambition de réunir une vaste production et de valoriser la communauté qui l'a générée. Il accueille l'archive de la Famille Coffy-Yarsel (2016) ainsi que des éléments du Fonds de l'OCCUPATION de P8 Vincennes - Saint-Denis (30 janvier-26 juin 2018).

Écrits

Le FONDS ne permet pas de toucher les différents supports d'écriture de la Famille, cependant manuscrits photos et vidéos font foi. La famille Rester. Étranger a écrit sur :

- Serviettes en papier
- Emballages alimentaires
- Assiettes en carton
- Bobines
- Feuillets
- Post-it
- Cahiers
- Bannières
- Trottoirs
- Sols carrelés
- Parquets
- Murs
- Vitres
- Verres
- Paumes
- Avant-bras
- Pare-brise
- Portières
- Bâches
- Casseroles
- ...

Les écrits consistent aussi en :

- Échanges épistolaires
- Courriels électroniques
- Messages textes SMS
- Chats WhatsApp
- Visioconférences
- Contributions de textes
- Publications scientifiques

Les langues présentes dans le Fonds RESTER. ÉTRANGER sont :

- Allemand langue étrangère
- Anglais langue étrangère
- Arabe du Tchad et du Soudan
- Bambara, appelé bamanankan de Côte d'Ivoire
- Borgo du Soudan
- Créole d'Haïti
- Français caribéen
- FLE, français langue étrangère
- Français ivoirien de Côte d'Ivoire
- Français métropolitain de France
- Français perché (français intellectuel)
- Koulango Bondoukou de Côte d'Ivoire, district de Zanzan
- Italien d'Italie
- Massalit, Soudan, région du Darfour
- Nouchi de la Côte d'Ivoire
- Pachto, pashto ou pachtou d'Afghanistan
- Portugais du Portugal
- Romani des Roms de Roumanie
- Russe de Russie
- Tamunkik ou parler tama du Tchad, département Dar Tama et Soudan, région du Darfour.
- Turc moderne de Turquie.

Les langues de la Famille Rester. Étranger ne sont pas toutes présentes dans le FONDS et il n'existe pas de traducteurs spécialisés au sein de la Famille. L'intelligibilité de nos exposés et la fiabilité de nos recherches géopolitiques et stratégiques sont soumises aux indications et aux témoignages des faits et gestes des auteures de la Famille. Seule la langue turque a été traduite vers le français à partir de l'anglais langue étrangère. Les transcriptions des langues africaines sont principalement phonétiques, ajustées aux locuteurs francophones et ont été réalisée sans les signes spécifiques du clavier africain. Celui-ci est employé uniquement par l'auteur massalit Magdi Masaraa dans le texte « Thérapies pour la tête ou on doit se mettre d'accord pour ne pas être seules²⁰».

Manuscrit n° 1

Titre : RESTER. ÉTRANGER

Description : Récits induits par la rencontre avec plusieurs familles de Roms, dans les interstices de Paris : la famille de Claudia et Gheorghe Le Jeune, la famille d'Aurel le Maigre, la famille d'Aurel Le Nervuso, la famille d'Emil, Rodica et l'adopté Gheorghe Le Vieux.
Genre littéraire : Péripatétique
Nombre pages : 217
Langues : FLE, français langue étrangère
Auteure : Barbara Manzetti
Année et lieu : 2015 France, Paris

Pierre Nora, « La mémoire collective », in La nouvelle histoire sous la direction de Jacques Le Goff, Retz- CEPL, Paris, 1978, p. 398.

18. Hommage à Stefano Rodotà (1933-2017), juriste et parlementaire italien issu de la minorité historique albanaise.

19. Judith Butler, *Vie précaire, Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, trad. Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Édition Amsterdam, 2005, p. 200.

20. Traduction par la Famille Rester. Étranger, du texte original de Elena Sorokina : «Therapies for reason, or consent to not being a single being», in Manuscrit n°3, p.131.

Parties :

- p. 2 Premiers essais d'éclairage au gaz.
 p. 5 Rester. Étranger.
 p. 9 Et le Grand Paris tout autour. Qui est l'univers.
 p.13 Stylisation qui réduit la description du visage.
 p.18 Que j'absorbe cette nourriture sans ouvrir la bouche.
 p. 25 *Torneremo + forti di prima*.
 p. 37 Représentation frontale ne suggère aucun volume.
 p. 42 Rêve du deuil réitéré.
 p. 46 Mario. Ou Maria.
 p. 53 Synchronisation.
 p. 55 Distinction et distribution de l'ombre.
 p. 62 Premier anachronisme. Et Nuit Blanche.
 p. 72 Privatisation.
 p.76 L'écriture comme la parole magnétique ou spontanée.
 p. 82 Une histoire coloniale périurbaine.
 p. 89 J'étais un ensemble et je n'étais plus.
 p. 93 Rêve des armes à feu.
 p. 97 Le Roi Hâlé.
 p. 106 La maison des vieux artistes.
 p. 114 Rêve de l'enfance dans un fossé.
 p. 118 Je vais vous montrer des natures mortes.
 p. 121 Portrait de l'artiste en canotier.
 p. 127 Ils sont tous mes enfants et tous sont mes parents.
 p. 134 La fée électricité.
 p. 138 Ma vie recommence.
 p. 157 La plus grande omission.
 p. 163 L'Étranger.
 p. 173 La véritable aventure de Guignol et Pinocchio.
 p. 181 Rêve de la reconnaissance des peines et des valeurs.
 Rêve de l'hiver. Rêve de la peinture inspirée.
 p. 185 *Bachalao a braz*.
 p. 190 Une hostie que la Seine garde en bouche.
 p. 194 Manifeste des vendeuses et des vendeurs d'allumettes.
 p. 198 Épouser. Robert. Walser.
 p. 206 Flamme éternelle.

Manuscrit n° 2

Titre : *KARIE. KIGNIKIGNA*

(Rester. Dehors en tamunkik)

Description : Le texte marque le passage de l'identité « artiste seule » vers l'identité plurielle, entre le *Je* et le *Nous* qu'est l'entité familiale induit par la rencontre fortuite avec celles et ceux qui indiqueront l'unique format de l'œuvre. Rédigé entre l'automne 2016 et l'hiver 2020 par Barbara Manzetti avec toute la famille.

Elle endosse le rôle de coryphée, commis et déléguée, pour chanter les gestes et solliciter les voix des auteures à leur entrée en France. Sur ce seuil géographique, administratif, juridique et poétique on assiste à l'émergence de leurs écritures sur le seuil de la langue française. Tel un cheval de Troie, le texte augmente le français de nouvelles expressions puisées dans les langues maternelles des auteures.

Genre littéraire : Pastorale²¹

Nombre pages : 177

Langues : *fle* autrement dit : un continuum entre le FLE (français langue étrangère) et les langues et parlers des auteures, créole d'Haïti, français ivoirien, français métropolitain, français perché (français intellectuel), koulango Bondoukou ou kulango Bondoukou de Côte d'Ivoire, district du Zanzan, italien d'Italie, nouchi de la Côte d'Ivoire, romani des Roms de Roumanie, tamunkik ou parler tama du Tchad, département du Dar Tama et du Soudan, région du Darfour

Auteures : Coryphée (Barbara Manzetti), Hassan Abdallah, Youssouf Hassan, Abdelaziz Abdelkarim, Hussein Ishak Abdallah,

21. « L'œuvre dont les oukons (bergers et bergères en tamunkik) sont à la fois protagonistes et auteures », Famille Rester. Étranger, in *KARIE. KIGNIKIGNA*, MANUSCRIT N°2, FONDS RESTER. ÉTRANGER.

Omar Haroune Aboubakar, Masri Omar, Mohamed Bamba, Pascaline Denimal, Sabrina Pennacchietti, Motawakil El Douma, Kassin Koné, Héloïse Pierre-Emmanuel, Nicole Koffi, Prince Pancome Nangoh, Chloé Schmidt, Mich-Mich, Massimiliano Manzetti, Antonio Manzetti, Mohamed Hassan.
 Année et lieu : 2020 France, Maison Rester. Étranger

Parties :

1. *Tankagan kyakaya dolagan kémésémani* ? Comment appelle-t-on un pays où on n'est pas libre d'entrer ?
2. Ce livre est une université avec des professeurs partout sur toutes les pages et des séminaires inédits.
3. Nous avons le couteau sur notre accent *Wei bici koul ta gnikigné*.
4. Laisse tomber la girafe.
5. Pas d'Africains mercredi.
6. La mère.
7. Hussein Forever.
8. *Men inougousou orouga lek léssini* Rêve de la fille qui pisse debout.
9. *Wa walneské négoné* Je vais construire une maison (avec la langue).
10. Youssouf.
11. *Héna gemelani wan taré* Mes amis m'adorent.
12. Les rêves interdits de Motawakil El Douma.
13. Roma o morte.
14. L'œuvre que nous laisserons est un camp de réfugiés clés en main.

Manuscrit n° 3

Titre : RODICA

Description : Il rassemble divers documents qui permettent de préciser et contextualiser les relations et les collaborations de la Famille Rester. Étranger. Il est constitué par des documents iconographiques, entretiens, courriels électroniques, textes littéraires, articles, candidatures, brouillons, recherche scientifique, publications on-line et papier, affiches, bannières, scenarii, chats, pièces administratives.

Nombre de pages : 131

Langues : allemand langue étrangère, anglais langue étrangère, arabe du Tchad et du Soudan, bambara, appelé bamanankan de Côte d'Ivoire, créole d'Haïti, français caribéen, Fle, français langue étrangère, françaisivoirien de Côte d'Ivoire, français, métropolitain de France, français perché (français intellectuel), koulango de Bondoukou de Côte d'Ivoire, district de Zanzan, italien d'Italie, massalit, Soudan, région du Darfour, nouchi de la Côte d'Ivoire, pachto, pashto ou pachto d'Afghanistan, romani des Roms de Roumanie, russe de Russie, tamunkik ou parler tama du Tchad, département du Dar Tama et du Soudan, région du Darfour, turc moderne de Turquie.

Auteure : Famille Rester. Étranger

Année et lieu : 2021 France, Maison Rester. Étranger

Parties :

- p. 1 « Carnet jaune », Rodica, Paris, quartier Mouffetard, 2014.
- p. 2 « Cahier bleu », Barbara Manzetti, notes de lecture, 2014.
- p. 3 « La bâche bleue », journal de Barbara Manzetti, rencontre avec la Famille de Claudia et Gheorghe, Paris, quartier Mouffetard, 2014 et « 33 Kukùs », Tanguy Nédélec, Nogent-sur-Marne, 2015.
- p. 4 « Voilà ce qu'il s'est passé », Barbara Coffy, journal du Festival Jeter son corps dans la bataille, MAMCO, Genève 2014.

p. 7 « Écrits walsériens », Barbara Manzetti, La Métive en Creuse, Lavaveix-les-Mines, 2014.

p. 8 « Trames », écrits pour Un Pèlerinage, Barbara Manzetti avec Barbara Coffy et Tanguy Nédélec, projet pour Hospitalité 2015, Grand Paris, 2015.

p. 14 Flyers pour TRAM Hospitalité 2015, Barbara Manzetti, photos de Héloïse-Pierre-Emmanuel, Grand Paris, 2015.

p. 15 « (naissances) », Barbara Coffy, pages introductives au mémoire de master 2, sous la direction de Frédérique Aït-Touati, École des hautes études en sciences sociales, Paris, Istanbul, 2015 à 2016.

p. 18 « Artiste.Viens », Rester. Étranger à la Ménagerie de Verre, Barbara Manzetti, écritures partagées avec Héloïse-Pierre-Emmanuel, Abdallah Ismail, Barbara Coffy, Baris Yarsel, Claire Harsany, image de communication, Paris, 2017.

En permanence à la Ménagerie de Verre en janvier 2017, Barbara écrit à la Fondation nationale des artistes (FNAGP) qui octroiera à « Artiste. Viens » une bourse de 10 000 €. Les premiers co-auteurs s'agrègent dans le format inattendu : La Famille. Barbara Manzetti, Barbara Coffy, Baris Yarsel, Abdallah Ismail, Hassan Abdallah, Hussein Abdallah, Abdelaziz Abdelkarim, Omar Haroune Aboubakar, Masri Omar, Claire Harsany, Héloïse Pierre-Emmanuel, Hélène Iratchet, Chloé Schmidt, Bartolomeo Terrade, Viviana Moin, Audrey Gaisan Doncel, Charlotte Imbault, Gérard Mayen, Denis Mariotte, Renaud Golo et les enfants Lester et Eva.

p. 19 « Artiste.Viens », Rester. Étranger à la Ménagerie de Verre, Abdallah Ismail, Barbara Manzetti, image du manuscrit en cours, Paris, 2017.

p.20 « Artiste.Viens », lettre de motivation pour l'obtention d'une Bourse par la Fondation nationale des artistes, Barbara Manzetti, Abdallah Ismail, Olivier Marboeuf, Marian del Valle, Paris, Les Lilas, Bruxelles, 2017.

p. 29 « Des migrants peu désirés », Gérard Mayen, revue Mouvement.net, publié le 13 avril 2017
« Appel, Candidature et Certificat de Circulation » Auteure : Barbara Manzetti. Signataires de la candidature : Barbara Manzetti, Barbara Coffy, Baris Yarsel, Abdhellah Ismail, Hassan Abdallah, Abdulaziz Abdulkarim, Omar Haroune Aboubakr, Masri Omar, Claire Harsany, Héloïse-Pierre-Emmanuel, Hélène Iratchet, Chloé Schmidt, Bartolomeo Terrade.

p. 37 « Nous avons le couteau sur notre accent », Barbara Manzetti, lettre adressée aux Laboratoires d'Aubervilliers avant l'arrivée en résidence des auteures Barbara Manzetti, Barbara Coffy, Baris Yarsel, Abdhellah Ismail, Hassan Abdallah, Abdulaziz Abdulkarim, Omar Haroune Aboubakr, Masri Omar, Claire Harsany, Héloïse-Pierre-Emmanuel, Hélène Iratchet, Chloé Schmidt, Bartolomeo Terrade. PDF de la lettre publiée sur le site des Laboratoires avec le titre « Rester. Étranger/Aubervilliers » en janvier 2018.

p. 39 « Mais...Quelle vie ? » Hussein Abdallah Ishak dit Hussein Forever, affiche réalisée dans le cadre de la résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers, janvier 2018.

p. 40 « Au bout de la migration, exister », Aurore Després, esquisse pour la revue *Skén&graphie*, Numéro N° 6, 2018.

p. 42 « Mes amis m'adorent », Famille Rester. Étranger, Convention de résidence et cartel apposé sur la vitrine place Mandela, Nanterre.

p. 43 Bannière pour panneaux d'affichage, Ville de Nanterre, 2018.

p. 44 « Carnet rouge » Carnet des comptes de la Famille, 2018
14 photographies :

1. « 297,5 x 240 », Hassan Abdallah et Barbara Manzetti écrivent le plus souvent à quatre mains sans se soucier du résultat des comptes.
2. « Noix de coco », Abdallah Ismail, Hussein Forever, Barbara Manzetti. Cette page et la suivante servent de sous-titrage spontané durant une conférence en français
3. « Scolarisation », *idem*.
4. « L'endroit du feu », le fusain, obtenu par carbonisation, sera l'outil choisi pour écrire sur le mur de la vitrine. Il évoque les cases incendiées dans les villages du Darfour.
5. « Artistes, qu'ils ne sont pas pauvres », Hassan Abdallah écrit dans le carnet durant une prise de parole donnée par lui-même et Barbara aux Beaux-Arts de Besançon, lors du festival Excentricités.
6. « Rester étranger », Hassan Abdallah
7. « Le Tchadien qui porte une veste en cuir », Hassan Abdallah, cours de français en attendant la visite de Charlotte Imbault.
8. « V v v vendre », Hassan et Barbara se côtoient sur la page où se croisent rendez-vous passés et à venir, questions de *fle*, et le projet de maison qu'ils recherchent.
9. « Emporté part fleuve », Hassan Abdallah, notes de lecture à partir de *La Bâtarde*, de Violette Leduc.
10. « Un lieu sans extérieur », notes lors de la réunion suite à la fermeture définitive de l'espace KHIASMA, aux Lilas
11. « Terre, pays, armée », cours d'arabe improvisé sur un coin de table dans les locaux de l'OCCUPATION, Université de Paris 8, Saint-Denis.
12. « Rue des Français libres », La Terrasse. Il est question ici du salaire versé par l'université à Barbara dans le cadre du LABEX ART. Celui-ci est partagé en espèces entre les membres de la famille le 28 juin 2018, au parc de La Villette, sur un banc, pour un total de 3 600 €.
13. « 10 000 + 500 », répartition du budget alloué par la Ville de Nanterre.
14. « Besançon Besançon, je vais à Besançon », sur la dernière page du carnet, se croisent calculs et poésie.

Le carnet des comptes est inauguré par les auteures à La Terrasse, espace d'art de la Ville de Nanterre, en février 2018. La famille Rester. Étranger y est accueillie jusqu'en septembre, pour la permanence « Mes amis m'adorent » dans la vitrine Place Nelson Mandela et sur des panneaux d'affichage dans la ville et dans le cadre de l'exposition « 1968/2018 des métamorphoses à l'œuvre » dont Mathilde Villeneuve et Sandrine Moreau sont commissaires. Le motif principal de l'exposition familiale est le trait calligraphique des écrits francophones de Hassan Abdallah, qui avec Barbara Manzetti sera présent quotidiennement dans l'exposition. Le carnet traîne sur la table durant la journée, il est transporté dans un sac-à-dos dans tous les lieux habités par l'expérience en 2018, et il sert à tenir les comptes. La subvention allouée par la Ville de Nanterre sera partagée équitablement entre les membres de la famille, sans faire de distinction entre membres présents et actifs dans l'exposition et membres absents pour causes de renvoi ou ayant subi un éloignement administratif.

p. 58 « C'est mon dernier décision », Motawalkil El Douma, envoi de sa nouvelle *Les Rêves interdits*, en arabe soudanais. Échanges entre Barbara Manzetti et la traductrice Tayakout Ihammouchen, premier jet de la traduction vers le français, entre le 14 mai et le 2 juin 2018.

p. 62 « On étudie une culture », Hassan Abdallah, Hussein Forever, Barbara Manzetti, « Dalga » de Baris Yarsel, traduction de Barbara Coffy, « Un enfant difficile 2003 », Hussein Forever, in *Cahier A, Endetter et Punir, Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, octobre 2018.

p. 66 « Dalga » (La vague), Barış Yarsel et Barbara Coffy, in « Traduction La Vague », titre e-mail, six messages qui vont du 1^{er} mai au 3 mai 2018.

Le *Journal des laboratoires* est une publication gratuite qui rend compte des processus de recherche des projets accueillis aux laboratoires d'Aubervilliers. Il permet aussi l'accompagnement critique et une diffusion étendue des projets tout au long de leur processus ». Le *Journal des laboratoires* en 2018, la direction collégiale des laboratoires est assurée par Alexandra Baudelot, Dora Garcia et Mathilde Villeneuve.

p. 71 « Rester. Étranger : une histoire de lignes d'amitiés et d'écritures » (fr/eng), Mathilde Villeneuve, in *Co-Création, une réflexion collective sur les pratiques artistiques coopératives*, ouvrage collectif sous la direction de Céline Poulin, Marie Preston, Les presses du réel, CAC Brétigny, Brétigny mars 2019.

p. 75 « Lettre au chargé Drac art », Sandrine Moreau, transfert à Barbara Manzetti, Barbara Coffy, Sabrina Pennacchietti d'une lettre de présentation au chargé Drac, e-mail du 2 août 2019 « Wa walneské négoné, Je vais construire une maison [avec la langue] », Famille Rester. Étranger, première publication de l'auteur nouchi Mohamed Bamba, dans Carnets de recherche, Qalqalah, octobre 2020.

Qalqalah *قَالَقَالَه* est une plateforme éditoriale et curatoriale dédiée à la production, la traduction et la circulation de recherches artistiques, théoriques et littéraires en trois langues : français, arabe et anglais. Créée en 2018. Le collectif éditorial de Qalqalah *قَالَقَالَه* est composé de Line Ajan, Virginie Bobin, Montasser Drissi, Victorine Grataloup, Vir Andres Hera et Salma Mochtari.

En novembre 2019 l'auteur Mohamed Bamba est expulsé de la France vers l'Italie.

« Quand Bonaventure Soh Bejeng Ndikung m'a demandé un texte pour le reader de la 12^e Biennale de Bamako, je voulais poursuivre notre conversation autour du corps comme archive mais aussi parler de ceux qui autour de moi n'avaient aucun espace pour reprendre leur souffle et fabriquer leur monde. Alors que je faisais les dernières corrections de ce texte avec Chiara Figone, editrice d'Archive Books, Mohamed, écrivain du collectif Rester. Étranger, a été placé de force dans un avion pour l'Italie par les autorités françaises alors que ses derniers recours venaient d'être rejetés – selon le fameux principe de Dublin. En écrivant « Ceux qui veillent les images nègres », je pensais à lui, à ceux qui fabriquent cette archive de notre temps, secrète et sans repos. Chiara a pris soin de ce texte et ses amis de Milan ont accueilli Mohamed. Qu'ils en soient ici tous remerciés²². »

in *Toujours debout*, le blog d'Olivier Marboeuf. Il rassemble textes courts, interventions, entretiens, dessins, recherches en cours en langue française et en anglais.

(Lien : <https://olivier-marboeuf.com>)

p. 80 « Je ne faite pas de la politique », Mohamed Bamba, récit en nouchi envoyé par Stefano Serretta à la Famille Rester. Étranger le 29 novembre 2019.

p. 83 « Convention de résidence d'auteur » entre Mohamed Bamba et Barbara Manzetti, Maison Rester. Étranger, 24 octobre 2019.

p. 84 « Mon nom est Bamba Mohamed... », Mohamed Bamba, envoi depuis l'Italie (Milan, Lecco et Coredo) vers la France (Saint-Denis) de récits nouchi à Barbara Manzetti, entre le 3 octobre 2020 et le 28 janvier 2021.

p. 90 « *Kirit Oukon Bangué* La brebis garde les bergers », texte de Barbara Manzetti et Kassim Koné, dans « Performances et scènes du réel », dir. ESPAD, ELLIADO, PTAC, Presses universitaires de Rennes, 2021.

p. 95 « *Mien mi koro zingré tchiré* Personnellement je préfère merveilleux » les femmes de la famille Rester. Étranger, juin 2020, lettre de motivation et notes d'intention pour l'appel aux projets « La Vie bonne », lancé par Cnap/AWARE le 10 mai 2020.

p. 96 « Madame Nicole Koffi... », Barbara Mazetti, Sabrina Pennacchietti, Caroline Sebillieu, Christine Pécheux, lettre officielle notifiant aux responsables du CADA que l'artiste-auteure Nicole Koffi est lauréate du prix Cnap / AWARE « La Vie bonne » 2020.

p. 98 « Journal de Caroline Sebillieu », écrit du 26 août au 14 septembre 2020, entre la Maison Rester. Étranger à Saint-Denis et son appartement parisien.

p. 101 « Brayé », Hugo Hecker, recherches géographiques et stratégiques, été 2020, Maison Rester. Étranger, Saint-Denis.

p. 102 « Mon cher ami le fantôme », conversation entre la metteure en scène Johanne Gili et Sabrina Pennacchietti, octobre 2016.

p. 104 « Entretien avec Barbara Manzetti à la Maison Rester. Étranger », Tecla Raynaud, dans le cadre du Mémoire sur les pratiques de co-création, Master 2 de psychanalyse, philosophie et économie politique du sujet, sous la direction de Françoise Guillemaut et Hourya Bentouhami, Université de Toulouse, le 13 février 2020.

p. 109 « Une inclination vers l'autre », Virginie Bobin, Barbara Manzetti, dans *Conversations*, Qalqalah, oct. 2020.

p. 119 « *Bi hè yebor goussèguè lè tou tchilibor*, Nous sommes les femmes de la famille Rester. Étranger », en résidence à Bétonsalon en compagnie de Juliette Pollet, Daisy Lambert, Olivier Marboeuf, du 20 au 25 août 2021, « Texte envoyé pour la communication », « Conversation enregistrée dans la cuisine de Bétonsalon, le 23 août 2021 » transcription en septembre 2021 p. 124 « Séjour de Madame et Monsieur Nangoh », lettre d'information autour des activités des auteures de la Famille Rester. Étranger aux responsables du CADA, envoi le 18 juin 2021.

p. 125 « Lettres de soutien à l'artiste-auteure Nicole Koffi » Cnap, AWARE, Maison de l'Ours, Bétonsalon.

p. 127 « La femme sous la manguier », Olivier Marboeuf, lettre de soutien, Rennes, 15 août 2021 ; et « J'ai pensé à Rester. Étranger », Olivier Marboeuf, extrait d'un entretien avec la cinéaste Ana Vaz, mail du 3 septembre 2021.

p. 128 « *Therapies for reason, or consent to not being a single being* », Maison Rester. Étranger, Saint-Denis, le 10 juillet 2021 Participants : Ismail Afghan, Barbara Manzetti, Myriam Mihindou, Nataša Petrešin-Bachelez, Elena Sorokina, Tamara Singh.

Dans le cadre de l'exposition *Not Fully Human at All*, du 20 Mai 2021 au 11 juillet 2021, un projet de trois ans, initié par la galerie KADIST en 2017 sous le commissariat de Nataša Petrešin-Bachelez.

²² Olivier Marboeuf, « Ceux qui veillent les images nègres Those who hold a wake for negro images » (fr/eng), in *Toujours debout*, [En ligne], mis en ligne le 12 décembre 2019, consulté le 12 septembre 2021, <https://olivier-marboeuf.com/2019/12/12/ceux-qui-veillent-les-images-negres-fr-eng/>

Bobines

Titre : IL Y A DANS CETTE MAISON
Description : extrait de texte, écriture manuelle
Format : bobine de papier blanc Canson 7cm x 35 m
Langue : *fle*
Auteure : Famille Rester. Étranger
Année et lieu : 2017 France, Paris, Ménagerie de Verre

Titre : OMAR, OMAR ABDELLAH
Description : texte, écriture manuelle
Format : bobine de papier blanc Canson 7cm x 20 m environ
Langue : *fle*
Auteure : Famille Rester. Étranger
Année et lieu : 2017 France, Paris, Ménagerie de Verre

Titre : LE VOYAGE DU CULTIVATEUR DE CACAHUËTES
Description : texte, écriture manuelle, dessins sur papier blanc
Format : bobine de papier blanc Canson 7 cm x 35 m
Langue : français d'école primaire
Auteurs : Les enfants de l'école primaire Lepic et la Famille Rester. Étranger
Année et lieu : 2019 France. Paris, École primaire Lepic

Cartographies

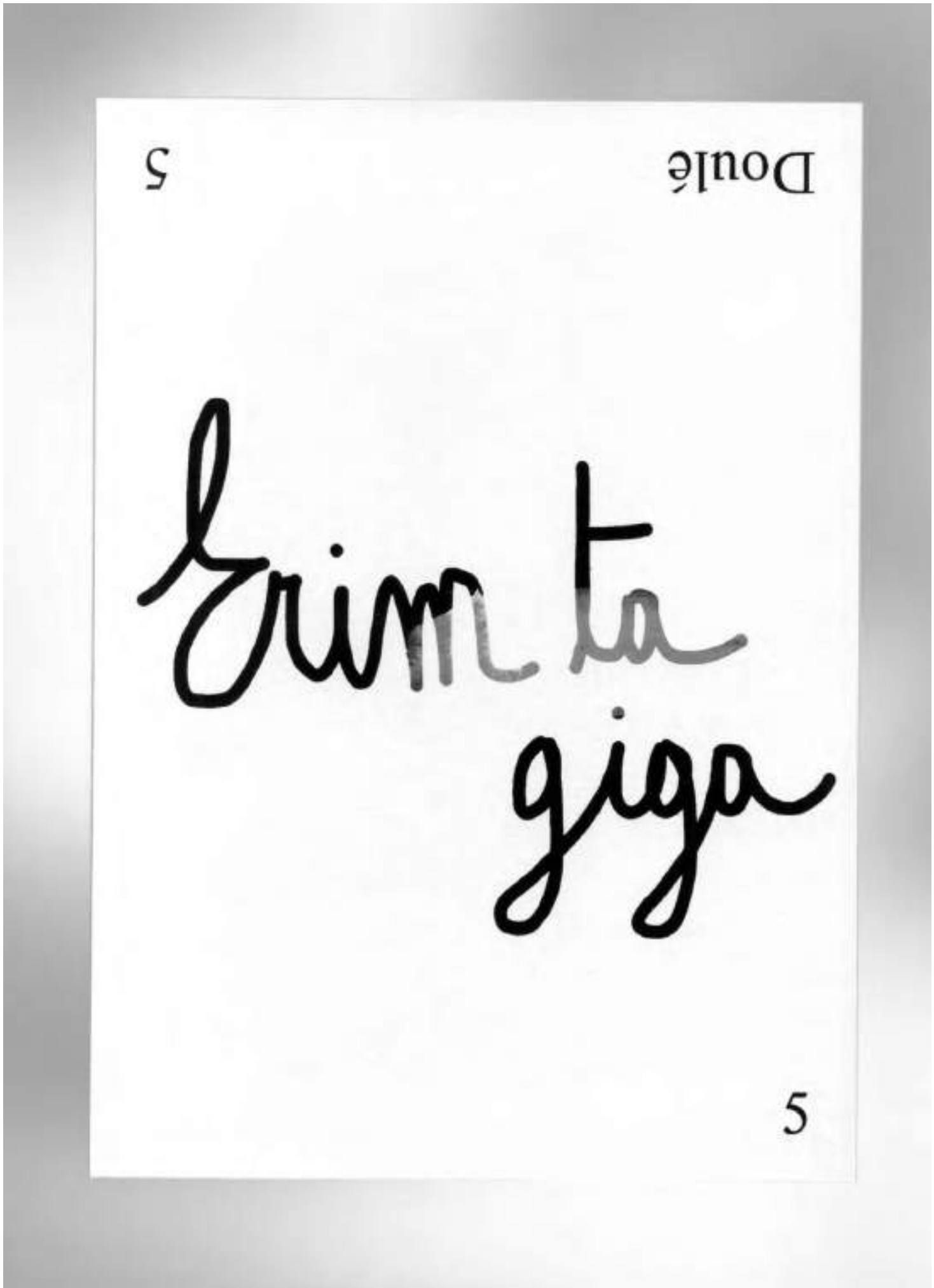
Titre : ROMANO DROM
Description : bâche en polyéthylène bleue avec œillets et des inscriptions manuscrites avec des feutres acryliques blancs et colorés. Rangée dans un sac de riz en plastique blanc d'environ 20 kg
Format : 4 m x 5 m
Langue : *fle*
Auteure : Famille Rester. Étranger
Année et lieu : 2020 France, Saint-Denis, Maison Rester. Étranger

Titre : LA BATAILLE DE STALINGRAD
Description : papier calque, inscriptions à l'encre de Chine
Format 32 cm x 48 cm
Langue ; *fle*
Auteure : Famille Rester. Étranger
Année et lieu : 2021 France Saint-Denis, Maison. Rester. Étranger.

Amulette ²³

Est-ce une tare ou une qualité d'avancer sans battement jusqu'au point ? Est-ce une tare ou une qualité ? Rester. Étranger
Le devenir. D'un point à l'autre tracer des lignes de résistance.
Avancer avec des mots sur les plates-bandes de la survivance.
Merci de respecter la mise en forme de destination. Je vous écris du monde que j'affectionne. Ce monde je le défends. C'est celui-là même que je hais et que je renie. Le monde que je quitte pour le reprendre aussitôt par le col du manteau. Le monde où je passe et repasse. Qu'il faut repriser là où je l'ai trop usé. Le ranimer s'il agonise en lui soufflant dans la bouche. Le monde sale que je frotte avec une éponge qui à force est devenue dégueulasse. Un monde incomplet. Achievé de justesse. Bourré de lacunes et de rigoles qui empestent l'urine. Bienvenue. Il faut tourner la page et accélérer le pas.

23. Portez-la sur vous. *L'Amulette* a été extraite de « Rester. Étranger », p. 2, in Manuscrit n°1



Erim ta giga (reste à l'ombre en tamankik) / *Double* (l'ombre en koulango de Bondoukou) Numérisation de la carte 5 du jeu original, imprimé en sérigraphie par Caroline Sebilleau pour Personnellement je préfère merveilleux / *Mien mi koro zingré tchiré*, Famille Rester, Étranger, 2021

33

Ennèmmawo
koro zingré tchiré

Ennèmmawo

33

Ennèmmawo (à l'aide en koulango)
Numérisation de la carte 33 du jeu original, imprimé en sérigraphie par
Caroline Sebilleau pour Personnellement, je prieère merveilleux / Mien mi
koro zingré tchiré, Famille Rester. Étranger, 2021

Agnibilékrou (Ville de la Côte d'Ivoire) / Carte géographique
Numérisation de la carte 33 du jeu original, imprimé en sérigraphie par
Caroline Sebilleau pour Personnellement je préfère merveilleux / *Mien mi*
koro zingré tchiré, Famille Rester. Étranger, 2021



Maison Rester. Étranger, Saint-Denis, France, le 4 juin 2020

Bonjour et bienvenue dans cette lettre de motivation qui répond à votre appel du 18 mai 2020. Non sans enthousiasme. Non sans crainte toutefois car. Je vous écris à partir d'une conception durable de l'art et de la performance que je dois défendre du morcellement occasionné par la périodicité de mes réponses aux appels à projets. Mesdames. Vous avez trouvé un pied à votre chaussure. Je postule à LA VIE BONNE comme on tape dans une casserole à 20 heures. Je suis du genre qui dans l'œuvre se réveille dans l'œuvre murmure dans l'œuvre vit avec d'autres qui y ont trouvé leur place. Des personnes qui n'ont pas les mêmes droits que moi. Le même droit d'habiter que moi. Qui ne reçoivent pas des autres la même considération que moi. Je précise que l'œuvre est située absolument en France et dans la langue française.

Mesdames. Permettez-moi de parler tout haut et en koulango. Pour ma mère qui n'a pas appris à écrire. Et qui ne comprend pas le français. Le koulango est la langue qui se trouve dans ma bouche à côté de la langue française. Lorsque j'écris LA VIE BONNE par exemple, il m'arrive de prononcer *drougnan tcherekô*. Et même si j'écris LA VIE MAUVAISE, il m'arrive de dire tout haut *drougnan pômkô*. De ma mère j'ai appris à faire la cuisine et les travaux ménagers. Et j'ai reçu d'elle un dictionnaire. Elle voulait que j'étudie. *Hèmorbrè baya lè boyi* disait-elle. *Les hommes vont et viennent. Ce que tu fais pour toi-même reste. Hèrè wa hè watô*. Alors je sais tout faire. Voyez-vous. Je devrais avoir ma vie en main !

J'ai travaillé dans les plantations d'igname. D'arachide. De banane. De manioc et de taro. Et j'ai un doctorat en art. Je ne suis pas du genre qui s'habille en costume trois pièces et sort au dehors pour faire œuvre de soi dans la magnificence. Le genre à faire des montagnes.

Je suis transgenre entre le *je* et le *nous*. Je vous propose de performer ce passage pronominal, ou plutôt de vous le céder. C'est ce que je propose de faire entrer dans votre archive. Une artiste plurielle. Quel étrange sentiment lorsque la translation s'opère. Lorsque l'artiste devient une entité diffuse. Une œuvre en continuelle expansion. C'est ce que je propose de faire entrer dans votre collection. *Une œuvre performative et performantielle* que nous appellerons

Personnellement je préfère merveilleux.

Autrement dit. *Mien mi koro zingrè tchirè*. Nous allons vous céder la partition. Le mode de vie de cette œuvre. Le jeu de cartes qui l'active. *Une émanation éminemment féminine de l'œuvre-maison qui se vit et ne se domestique pas. Une émanation nomade et gonflable, un miroir divinatoire de moments sans captures photographiques dans lesquels les corps et le temps s'oublent pour ne faire qu'un, pour habiter l'art, et y revêtir une couverture de sur-vie, bonne et mauvaise à la fois car réversible.*

Amour de la Famille Rester. Étranger

Et toi, comment es-tu entrée dans la famille ? m'a demandé Barbara il y a quelques semaines. On entre dans la famille « par immersion, comme un sachet de thé dans une tasse d'eau bouillante, et on infuse », ont-elles écrit. J'ai entamé l'infusion en lisant la lettre d'intention envoyée le 7 juin 2020, signée par Nicole Koffi, Barbara Manzetti, Sabrina Pennacchietti, Caroline Sebillieu, en réponse à l'appel à projets *La vie bonne*, lancé par le Cnap et l'association Aware. « Mesdames. Vous avez trouvé un pied à votre chaussure. Je postule à LA VIE BONNE comme on tape dans une casserole à 20 heures », disait la lettre. Nous avons passé du temps à la déchiffrer avec les autres membres du jury¹ et nous avons tenté de la traduire dans nos termes habituels – synopsis, déroulé, calendrier, rendu, restitution – et nous avons renoncé. Nous avons choisi de reformuler non pas le projet, mais bien nos attentes et nos projections, nous avons remis le cahier des charges. J'ai continué mon immersion en arrivant en retard à tous les rendez-vous, en essayant de retenir des noms de langue qui m'étaient étrangers, en apprenant des histoires qui n'étaient pas les miennes, en ressentant de la peur, de la colère, du chagrin, des joies immenses et du soulagement, pour les différents membres de la famille, à travers les récits et les situations. A ce jour, j'ai reçu de la famille et j'ai apporté dans les réserves :

- 1 sac de riz contenant : 2 jeux de cartomancie de 86 cartes numérotées, 4 cartes joker et 2 cartes de présentation (soit 92 cartes au total),
- 577 photographies numérotées divisées en 10 séquences et 10 cartes de séquençage,
- 2 + 1 x 2 tapuscrits,
- 1 bâche en polyéthylène bleue avec œillets,
- 353 fichiers numériques (chiffre provisoire),
- 2 cartes sérigraphiées sur tyvek + 1 carte sur papier calque, avec son emballage (fragment de couverture de survie),
- la promesse d'une charte éthique et sa version martyre, sur papier.

Tout sera répertorié, mesuré, nommé, constaté, numéroté, marqué, mais toute tentative de fixation sera une gageure. La conservation du fonds Rester. Étranger implique des pas de côté, des négociations, des compromis, un certain laisser-aller institutionnel. J'essaie de partager, en *interne*, en *externe*, de reformuler sans simplifier, c'est toujours insuffisant – je me console en me disant que ces difficultés sont des symptômes de vitalité.

La famille m'a aussi déposé quelques images. Parmi elles, le *Kétakarek*, un mot de la langue tama, employé par Hassan Abdallah, qui désigne un silo à grains sophistiqué que, tel un coffre-fort, on n'ouvre pas souvent, par opposition au *Tina*, le silo dans lequel on vient puiser quotidiennement. Me voilà donc constructrice et gardienne d'un *kétakarek*, qu'il s'agit d'édifier dans les sous-sols de la Défense.

La conservation de l'œuvre qu'est la famille m'échappe plus encore que celle de ses archives, car elle est la vie elle-même et ça, ça nous file entre les doigts. Dépositaire d'une petite partie de la mémoire, des affects et des désirs de la famille, j'ai toutefois la responsabilité de contribuer à la faire perdurer.

Comment es-tu entrée dans la famille ? J'y suis entrée comme par l'embouchure d'une bouteille de Klein : un espace sans dehors, sans dedans, dans lequel on peut entrer mais non sortir, comme on entre dans la langue.

Juliette Pollet, 7 octobre 2021



1. Le jury était composé de Dominique Gilliot, Camille Morineau, Nataša Petrešin-Bachelez, Béatrice Salmon, Matylda Tazycka.

CARTILAGES ARCHIPELS

Vir Andres Hera et Minia Bibabiany
(avec une introduction par Qalqalah قَلْقَالَة)

Qalqalah قَلْقَالَة a reçu l'invitation de *Lili, la rozell et le marimba* à penser une contribution sur les langues, leurs migrations, usages et traductions comme une opportunité enthousiasmante d'approfondir la recherche sur les hétéroglossies littéraires menée par Vir Andres Hera, artiste, chercheur et membre du collectif éditorial de Qalqalah قَلْقَالَة (avec Line Ajan, Virginie Bobin, Montasser Drissi, Victorine Grataloup et Salma Mochtari).

La plate-forme éditoriale et curatoriale Qalqalah قَلْقَالَة étant pensée comme un lieu d'attaches où cultiver des amitiés durables, des liaisons génératives et des affections multiples, Vir Andres a choisi de donner à cet essai la forme d'un échange avec l'artiste Minia Biabiany, rendu possible par de multiples conversations sur leurs contextes et travaux respectifs. Dans un texte turbulent qui rend compte des inspirations à la fois théoriques, politiques et poétiques de Vir Andres Hera, lui et Minia Biabiany appellent de leurs vœux l'appui de figures afrodescendantes et afrodiasporiques dans la construction d'un récit national mexicain contesté.

Cette survivance afromexicaine les accompagne dans une déambulation historique, fictionnelle et visuelle où dialoguent leurs pratiques artistiques, hantées des mêmes disparitions. Leurs voix mêlées font résonner des problématiques communes autour d'héritages caribéens souhaités, mis en œuvre et en mouvement dans leurs travaux.

DE VOLCAN À VOLCAN

Dialogue entre Minia Biabiany et Vir Andres Hera – en espagnol,
en français, en frañol.



[IMG 1]

Vir Andres Hera : Avant de te rencontrer Minia, j'ai pensé à tes séjours mexicains et à l'empreinte que je crois voir de ces voyages dans la narration de tes films comme *Toli Toli* et *Musa*. J'ai partagé deux de mes films avec toi, *Negrillas Kuiloni* et *Misurgia Sisitlallan*. Même si nous ne nous sommes pas encore rencontrés, tu m'as parlé de ton rapport à la Soufrière, *Vyé madanm-la*, tu connais aussi mon volcan, Iztaccihuatl, tous les deux évoquant des forces éruptives et féminines. Au cours de nos conversations, je t'ai vue littéralement et métaphoriquement traverser ce monde, le nôtre, composé d'anciennes colonies, des fractures de l'Histoire et de frontières. Je me questionne sur la manière dont nous adressons, au sein des institutions artistiques, les expériences diasporiques minorisées des histoires de nos pays. Maintenant que nous dialoguons ensemble, je voudrais tisser avec toi, comme tu le fais de manière symbolique dans tes films, des branchements et des tissages. Cela afin de penser depuis le traumatisme, collectif et individuel ; depuis tes récits à partir de la Guadeloupe et les miens à partir du Mexique, depuis nos paroles, recherches et images qui s'ancrent dans des expériences et points de départ distincts, mais connectés. C'est à cet endroit, où l'on ne peut plus se fier aux archives (traîtresses), ni à une version de l'Histoire écrite par les élites *békés* et blanches, mexicaines et françaises, par le poids des hégémonies, que je partage avec toi un extrait du voyage d'Audre Lorde au Mexique. Son texte me chagrine car il reflète l'ambivalence de regard de la part des Mexicain-es vis-à-vis des personnes noires, de ce que j'appelle *el olvido de la belleza*, (l'oubli de la beauté).

[IMG 1] Minia Biabiany, *Musa*, 2020
Capture vidéo à 6 min 19 sec, film HD

À la même époque, il y a très peu de textes d'auteur-rices afromexicain-es dont on peut se servir comme repère. Aujourd'hui, comme tu le sais, les choses changent, nous avons les voix de Doris Carreaga, de Cecilia Estrada, de Donaji Jimenez, de Sagrario Cruz-Guerrero, de Aleida Violeta Vazquez Cisneros, pour citer certaines écrivaines et chercheuses afromexicaines. Dans ce panorama de 1954, où les institutions mexicaines ont cru avoir enterré pour de bon les traces de notre histoire noire, le texte d'Audre Lorde vient réactiver des contiguités affectives qui passent par le regard et par les corps, les gommages à effacer afrophobes de notre histoire n'ont pas pu l'empêcher de sentir l'amour et la liberté, ni d'écrire et de décrire le Mexique depuis sa voix anglophone, noire et queer :

« *Parcourir des rues entières peuplées de gens aux visages bruns me faisait un effet profondément exaltant qui ne ressemblait à rien de ce que j'avais connu jusqu'à alors. Des étrangers chaleureux qui me souriaient en passant, regards admiratifs ou interrogateurs, l'impression d'être quelque part où je souhaitais être, que j'avais choisi.[...] ! Ah, la señorita Morena ! (morena signifie foncée) , buenos días ! [...]* À cause de la couleur de ma peau et de ma coupe de cheveux, on me demandait fréquemment si j'étais cubaine. [...] No, yo estoy de Nueva York. [...] Partout où j'allais, des visages dorés de toutes les teintes rencontraient le mien et voir ainsi ma propre couleur de peau réfléchi en si grand nombre de par les rues constituait pour moi une sorte d'affirmation, parfaitement nouvelle et très excitante. Je ne m'étais jamais sentie visible auparavant et ne m'étais même pas aperçue que cela me manquait¹ »

1. A. Lorde, *Zami, une nouvelle manière d'écrire mon nom*, traduit de l'américain par Frédérique Pressmann, Mamamelis, 2021, p. 376-379.



[IMG 2]

Minia Biabiany : Oublier la beauté. Ces mots que tu énonces dans *Negrillas Kuiloni* me font penser à la dépossession, à l'effacement des imaginaires dans nos deux territoires. Je l'appellerais même assimilation. Dans tes films tout n'est pas traduit dans son entièreté, il s'agit d'un choix dans lequel je me reconnais, celui de ne pas tout rendre explicite, d'inclure différents niveaux de relations avec le langage et les langues. C'est important de laisser à des langues comme le créole, le fon, le nahuatl garder leur sens poétique, de les laisser aussi dévoiler tout ce qui peut se comprendre à travers l'écoute du corps. La langue n'est pas que le sens ; c'est aussi l'écoute de nos corps, corps modernes qui sont les descendants de ceux et celles qui ont parlé, qui ont écouté cette langue, d'autres langues. Le corps opère comme une caisse de résonance, lorsque nous prononçons un mot, un son, une vibration, toute l'histoire qui nous constitue, qui nous traverse et se trouve dans nos chairs par le biais de nos tensions, nos filtres, nos attitudes, qui donne une sonorité du présent. J'ai pu expérimenter avec mes résonances lors de cours de voix avec Yane Mareine, une grande dame guadeloupéenne qui a parcouru le monde pour écouter des récits et leurs fréquences, qui prolonge et nourrit un partage uniquement oral de transmission de savoir de la méthode Roy Hart. Il y a une écoute d'une géographie émotionnelle du corps par le son, par la voix. Un autre lien entre mon film *Musa* et le tien *Negrillas Kuiloni* se trouve aussi dans la phrase : « Perdre la capacité de se remémorer ». Dans *Musa*, j'ai essayé de remonter le temps afin de savoir qui sont les femmes de ma lignée maternelle, jusqu'à ne plus pouvoir aller plus loin. J'ai utilisé la fleur de bananier comme métaphore pour dire à la fois ce manque et signifier leurs présences.

[IMG 2] Vir Andres Hera, *Negrillas Kuiloni*, 2021
Capture vidéo à 8 min 42 sec, film HD

[IMG 3] Minia Biabiany, *Musa*, 2020
Capture vidéo à 3 min 24 sec, film HD



[IMG 3]

Cet oubli, nous le portons dans nos corps de strates, de récits, d'émotions de vie, de vibrations répétées, de peaux, de chairs, de traumas, de résistances. Le temps peut s'ouvrir dans ces espaces à la fois personnels et collectifs. Je te partage un extrait

d'un texte de l'historien guadeloupéen Jean-Pierre Sainton, que nous avons utilisé avec Rokia Bamba² pour une performance réalisée début septembre à la Fondation Pernod-Ricard :

« *Le trauma de l'esclavage nous est transmis par ceux qui l'ont vécu, c'est-à-dire [...] par les esclavagistes et les esclavagisés, puis par leurs descendants. [...] Mais ce terme "descendants" il nous faut l'entendre non point seulement au plan "biologique" (que l'on ne saurait évidemment évacuer) mais surtout dans son sens "social". Nous voulons dire ici que les descendants doivent être compris comme les héritiers sociaux d'une société donnée avec ses caractères inscrits dans les structures économiques, sociales, culturelles. [...] nous touchons ici à une notion qui nous semble importante : celle de l'existence d'une culture sociale (historique) de l'esclavage, laquelle culture partagée du rapport esclavagiste remontant à l'instauration du rapport colonial dans l'aire antillaise imprègne bien sûr de façon évidente et première la relation Blancs/Noirs mais également la totalité du faisceau des relations croisées de la société post-esclavage, que si nous voulons continuer à lire en termes "ethniques" il faudrait démultiplier : Noirs/Noirs, Blancs/Indiens³, Indiens/Noirs, Indiens/Indiens et même Blancs/Blancs, ce n'est pas seulement une confrontation dialogique Blancs/Noirs de réconciliation ou de restitution qu'il faudrait ouvrir mais bien une conversation à interlocuteurs multiples⁴. »*

V.A.H. : Merci pour ce partage, je voudrais qu'on échange autour de la relation entre langue imposée et langue choisie, et de comment nos corps déambulent à travers ces systèmes. Dans *Learning from the White Birds* tu fais le parti pris d'utiliser l'anglais. Dans plusieurs autres vidéos, tu choisis d'intégrer des parties en créole guadeloupéen. Lorsque tu utilises le français, ou pas, quel est le sens que tu y accordes ?

M.B. : Je peux comprendre ton choix de ne pas utiliser la langue imposée par le colonisateur. Dans mon cas, le rapport avec le français a évolué au cours des années et des vidéos. J'ai ressenti le besoin d'affirmer d'autres imaginaires, d'autres modes de pensée qui me sortaient d'une compréhension uniquement franco-française de mon langage. Pour qui est-ce que je parle ? D'où ? À partir de quelle construction ? J'utilisais le créole ou l'anglais mais pas le français, et cela m'a donné un espace pour comprendre comment et pourquoi je voudrais l'utiliser, mettre en doute sa place pour moi et ne pas en faire un passage obligé. Maintenant j'utilise parfois le français dans mes textes et je ne perçois plus la langue française comme seulement une imposition coloniale bien qu'en Guadeloupe le rapport entre le créole et le français est celui d'un conflit permanent, d'une résistance du créole face à la domination officielle du français. Dans certaines familles on ne parle que français, avec un certain dédain envers le créole. Dans d'autres, élever ses enfants en leur parlant en créole est une posture militante. Le créole connaît aujourd'hui une forte revalorisation bien qu'il ait aussi perdu une partie de son vocabulaire. Mais *podemos hablar en español si quieres ! (Rires.)*

V.A.H. : Je pense qu'en tant qu'ancien·nes colonisé·es, la question de la langue s'impose à nous comme une barrière souvent infranchissable, dans le contexte hispanophone nous n'avons souvent pas l'occasion de connaître les littératures des territoires anciennement colonisés. Au milieu de mes séjours québécois en 2017, j'ai découvert quelques piliers des littératures et philosophies caribéennes francophones comme Fanon, Condé, Lahens et bien d'autres. Les traductions en espagnol sont souvent en distribution sur la péninsule Ibérique, ou inexistantes, cela complique leur accès... Lorsque j'ai découvert Maryse Condé, par exemple, je me suis rendu compte qu'il y avait un pont entre ces deux traditions littéraires, que j'ai essayé de matérialiser sous la forme d'un projet d'installation vidéo appelé *Diarchie*, il s'agit d'une installation mettant en scène Gilbert Laumord, un ami comédien et guadeloupéen.

2. Rokia Bamba est DJ, exploratrice sonore et artiste. Son travail s'est également nourri à travers la performance et le théâtre. Mêlant hip-hop groovy, rythmes africains, house, a cappella, elle mixe particulièrement dans des contextes engagés et travaille souvent à partir d'archives. En 1989, elle devient réalisatrice radio, puis présentatrice de l'émission « Sous l'arbre à palabres » de Radio Campus, axée sur la diaspora africaine de Bruxelles. En 1992, elle cofonde Full Mix à Radio Campus, l'une des premières émissions de radio hip-hop, R&B et funk.

3. Sainton parle ici des Indiens d'Inde, pas des autochtones ou natifs de la Caraïbe.

4. J.-P. Sainton, « Les vecteurs de la continuité en Guadeloupe et Martinique. Présences de l'esclavage dans les structures sociales et dans les représentations post esclavagistes », dans A. Charles-Nicolas, B.P. Bowser (dir.), *L'Esclavage : quel impact sur la psychologie des populations ?* Paris, Idem éditions, 2018, p. 205-207.



Dans les deux vidéos qui composent l'ensemble, il a interprété en créole guadeloupéen et en espagnol mexicain des bouts de textes de deux ouvrages : *Moi, Tituba, sorcière*, de Maryse Condé et *Azucar negro*, de l'écrivaine mexicaine Carmen Boullosa. Gilbert m'a introduit auprès de Maryse Condé qui m'a gracieusement permis d'utiliser ses lignes. Cela me fait penser à une phrase en espagnol dans ton film : *El pasado no es una conclusión, hay que preguntarle* (Le passé n'est pas une conclusion, il faut aller le questionner). Lorsque je suis « sorti » de l'espagnol, le sentier allant jusqu'à chez toi en Guadeloupe s'est un peu dessiné. Je voulais savoir quelles sont les choses que tu arrives à distinguer puisque tu maîtrises l'espagnol.

[IMG 4] Vir Andres Hera, *Diarchie*, 2019
Installation deux écrans, vue de l'installation,
UQAM, Montréal, 2019

M.B. : La vie a fait que mon accent est ces jours-ci plutôt colombien, avec des mots mexicains ! La phrase *El pasado no es una conclusión, hay que preguntarle* (Le passé n'est pas une conclusion, il faut aller le questionner) vient d'un collectif qui s'appelle *Cráter Invertido* (Crater inversé), groupe d'artistes activistes et amis de la ville de Mexico avec qui j'ai beaucoup appris et collaboré. C'est un collectif qui se sert de l'autopublication comme forme de soutien et de visibilité contestataire des discriminations de la société mexicaine. Cette phrase vient d'une investigation qui se servait de l'hypnose pour remonter dans les souvenirs liés à l'école et à l'éducation.

Il y a maillage, un tissage dans nos rapports à ces langues dominantes entre l'assimilation opérée par les langues coloniales européennes, ton idée de la beauté oubliée, la dépossession, l'effacement des imaginaires tant dans tes films que dans les miens, notre rapport au territoire, à la terre. Cela me fait penser à une pratique traditionnelle qui montre un lien de mémoire entre nous, afrodescendant·es habitant en Guadeloupe, et les peuples autochtones qui habitaient sur l'île avant l'invasion européenne. Jusqu'à aujourd'hui le cordon ombilical des bébés est enterré dans un lieu choisi où l'on plante un arbre. L'expression créole dit « *sé la lonbrik-aw téré* » pour parler d'une connexion au lieu, une inévitable relation d'amour à son pays. On retrouve cette pratique en Colombie par exemple, comme première étape de l'*ombligada* dans laquelle il y a aussi cet ancrage filaire au territoire.

[IMG 5]



V.A.H. : Au Mexique aussi ma mère a fait ça ! (Rires.)

M.B. : Il y a une possibilité d'interpréter ce geste d'enterrer une partie du corps afin de faire un avec le territoire, de se remémorer celles et ceux qui ont été là. Nos histoires autochtones et afrodescendantes se relaient et s'accompagnent dans cet espace de la Caraïbe. Il y a une connexion, une mise ensemble au défi de la rupture historique avec les populations natives, avec les ancêtres qui reposent là. Justement hier même, avec ma mère et ma sœur, on faisait des recherches sur les langues parlées en fonction de leur genre par les peuples autochtones, les Taïnos, les Arawaks, les Caraïbes. Il y a aussi au sein de ma famille, la vague information que l'une de nos aïeules était autochtone... Même si le territoire des Caraïbes a été transformé radicalement, je considère nos corps actuels comme liés à ceux du passé.

V.A.H. : Cela me touche que tu parles de ça, c'est en lien avec une image que j'affectionne, *Los mulatos de Esmeraldas* (les « mulâtres » des émeraudes). Il s'agit d'un tableau de 1599 qui représente des échanges dont on entend peu, ou pas. Les trois personnages afrodescendants qui s'y trouvent portent des « piercings » et des bijoux autochtones provenant de l'actuel Équateur, ainsi que des habits d'inspiration espagnole. L'image me transporte à des moments dans l'histoire de la colonisation, où les alliances entre subalternes, c'est-à-dire entre noir-es et autochtones étaient possibles. Par quel biais, et en contournant quel(s) pouvoir(s) cela a-t-il été rendu possible ? Et comment aujourd'hui, depuis le contexte des nations indépendantes latino-américaines et de colonies départementalisées, on peut, ou pas, réfléchir à ces alliances ?

[IMG 5] Minia Biabiany, *Learning from the White Birds*, 2021
Capture vidéo à 5 min 10 sec, film HD

[IMG 6] Andres Sanchez Galque,
Los tres mulatos de Esmeraldas, 1599
Museo de America, Madrid



[IMG 6]

M.B. : Parler de ses alliances potentielles implique forcément de parler d'une multiplicité de catégorisations et de lexique qui ont été créés dans le but de soumettre les populations. Par exemple, le mot *mestizo*⁵ veut dire des choses différentes en fonction du pays. Le mot *métis*, en Guadeloupe veut dire qu'un de tes parents n'est pas noir. Au Canada le mot *métis* désigne une communauté complètement différente. Pareil avec le mot *criollo*, ou *créole* dont la signification varie que l'on soit au Mexique ou en Guadeloupe.

Au sens où l'on utilise *mestizo* en Guadeloupe, je considère qu'il y a un lien avec la figure mexicaine de *la Malinche*⁶, dans la mesure où on lui attribue une qualité de traîtresse, d'entre-mondes, avec ce rôle si particulier des métis et mulâtres dans notre histoire, d'avoir pu concilier l'inconciliable, de n'être ni l'un ni l'autre, entre la négociation de la survie dans la maison du maître esclavagiste et dans le contexte de l'univers de la plantation avec ses nombreux mécanismes de destruction de l'estime de soi. Le métissage est en grande partie le produit d'une succession de viols, d'abus fruits de la hiérarchisation raciste avec ses conséquences jusqu'à aujourd'hui. Bien qu'il y ait une extraordinaire revalorisation du corps noir, de la peau sombre et du cheveu crépu depuis une quinzaine d'années, le/la *métis-se* à la peau claire et aux cheveux ondulés, ainsi que le corps *blanc*, dans le contexte guadeloupéen, restent des idéaux de beauté. Au Mexique, en contrepartie, le mot *mestizo* nomme le groupe majoritaire de la population, si je me souviens bien ce concept vient de José Vasconcelos et de son essai *La Raza cósmica*⁷.

V.A.H. : Cette idéologie de « la Raza cósmica », raciste et toxique, continue de polluer nos imaginaires...

M.B. : Les termes *noir-e*, *chabin-e*, *capresse*, *négre-sse*, *mulâtre-sse*, *métis-se*, *blanc-he*, *mestizo-a*, *negrita-o* restent à déconstruire, sur nos deux territoires. Au Mexique, ce que j'ai pu remarquer, c'est que le travail de dépossession identitaire aujourd'hui reste brutal, direct : il y a une dévalorisation envers les autochtones⁸ et noir-es qui est contradictoire avec le sens d'orgueil national représenté par le nationalisme *mestizo*. Dans le contexte hispanophone mexicain, il y a un voile qui détourne le regard, qui protège le langage raciste et qui le fait perdurer. J'essaie de comprendre cela depuis la mise au monde symbolique des groupes majoritaires de nos pays : d'un côté, l'arrachement total que constitue le bateau négrier, de l'autre côté, le fort lien aux cultures autochtones que le Mexique garde.



[IMG 7]

V.A.H. : Il faudrait aussi déconstruire cela. Par exemple, beaucoup de ces vêtements que l'on considère autochtones, sont en réalité des impositions de la part des blanc-hes espagnol-es, ce afin de différencier les différents groupes linguistiques et ethniques. Cette imposition s'est transformée au fil du temps en un signe d'autoreconnaissance, de fierté. Cela me fait penser à l'image fantasmée de la femme *créole* guadeloupéenne, à la fois signe identitaire et imposé par le colon.

[IMG 7] Minia Biabiany, *Toli Toli*, 2018
Capture vidéo à 4 min 33 sec, film HD

5. F. Navarrete, *El mestizaje y las culturas regionales. Las Relaciones Interétnicas en México*, Programa México Nación Multicultural de la UNAM, 2005. « Les *mestiza-os* sont une catégorie ethnique qui regroupe de nombreux groupes ethniques différents avec des identités particulières. Cependant, l'idéologie du métissage les a défini-es comme une identité ethnique unique et a affirmé que tous les autres groupes ethniques du pays : européens, africains, les nouveaux immigrés, et surtout les autochtones devraient rejoindre cette entité. » [Notre traduction.]

6. La Malinche, ou Malintzin, a été une femme autochtone, traductrice et conseillère en diplomatie mésoaméricaine qui s'est mariée avec le conquistador espagnol Hernán Cortés et l'a aidé à défaire l'Empire aztèque en conquérant le Mexique et sa capitale Tenochtitlan.

7. J. Vasconcelos, *The Cosmic Race [La raza cósmica]: A Bilingual Edition*, traduit par Didier T. Jaén, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.

8. Bien que le terme *indígena* soit le plus utilisé au Mexique et dans d'autres pays d'Amérique latine, nous avons privilégié le terme « autochtone » en français, utilisé notamment par les peuples autochtones du Canada.

M.B. : *Que hacemos de esa huella hoy ?* [Que fait-on de cette empreinte aujourd'hui ?]
Face à la déshumanisation, la resignification des mots est aussi une lutte pour la liberté
des corps et des gestes. On s'arrête là pour aujourd'hui ?

V.A.H. : OK, *Hablemos pronto*, je te laisse avec le poème *To Live in the Borderlands*,
de l'écrivaine chicana Gloria Anzaldua. C'est intéressant de repenser aux connivences
entre les revendications des luttes *Chicana*⁹ et du Black Power Movement
dans ce qu'on essaie de réfléchir ensemble...



[IMG 8]

[IMG 8] Vir Andres Hera, *Negrillas Kuiloni*, 2021
Capture vidéo à 6 min 51 sec, film HD

9. C. Chavez, « Manifestations du mouvement chicano », *Perspective monde*, Université de Sherbrooke, Québec, 1968. « Dans l'élan contestataire des années 1960, le mouvement chicano, qui constitue une extension du mouvement mexicain-américain des droits civiques des années 1940, cherche par des grèves et des manifestations à obtenir une plus grande reconnaissance de ses droits. » Consultable sur : <https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve/898>

Digression 1

TO LIVE IN THE BORDERLANDS¹⁰ [Vivre à la frontière]

Gloria Anzaldua

Traduction libre depuis la version originale de Gloria Anzaldua.

*To live in the borderlands means you
are neither hispana india negra española
ni gabacha, eres mestiza, mulata, half-breed
caught in the crossfire between camps
while carrying all five « races » on your back
not knowing which side to turn to, run from;
To live in the Borderlands means knowing
that the india in you, betrayed for 500 years,
is no longer speaking to you,
the mexicanas call you rajetas,
that denying the Anglo inside you
is as bad as having denied the Indian or Black;
Cuando vives en la frontera
people walk through you, the wind steals your voice,
you're a burra, buey, scapegoat,
forerunner of a new « race »,
half and half - both woman and man, neither –
a new gender*

Vivre à la frontière veut dire que
t'es¹¹ pas latina¹² autochtone noire espagnole
ni blanche, t'es *mestiza*, mulâtre, sang-mêlée
prise dans les feux croisés des camps ennemis
tandis que tu portes les cinq « races » sur ton dos
Ne sachant de quel côté te tourner, ni où aller ;
Vivre à la frontière veut dire
que l'*autochtone*¹³ en toi, trahie pendant cinq cents ans,
ne te parle plus,
les *mexicanas*¹⁴ te traitent de lâche,
que nier l'anglo qui est en toi
est aussi néfaste que d'avoir nié l'autochtone ou la noire ;
Quand tu vis à la frontière
les gens te marchent dessus, le vent vole ta voix,
t'es une bourrique, un bœuf, un bouc émissaire
annonciatrice d'une nouvelle « race »,
*kif-kif*¹⁵, autant femme qu'homme, aucun des deux,
d'un nouveau genre

10. G. Anzaldua, *Borderlands-La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987, p. 194-195.

11. Nous avons décidé d'utiliser la forme « T'es » au lieu de « Tu es », ce qui, à notre sens, retranscrit mieux l'oralité de l'écriture d'Anzaldua.

12. Nous avons remplacé « hispanic » par « latina » afin d'éviter la confusion avec « hispanique », qui en français rappelle la péninsule Ibérique.

13. Nous avons traduit le « india », littéralement « indienne » par « autochtone ».

14. Nous avons décidé de ne pas traduire le « mexicanas » par « mexicaines », cela garde l'altérité du mot attribué par Anzaldua.

15. Nous avons traduit le « half and half » par le vocable d'origine nord-africaine « kif-kif », largement utilisé dans le contexte français.

LA DESTRUCTION DU PÈRE MESTIZO

Vir Andres Hera

Avant-propos

V.A.H. : J'ai écrit ce texte suite à la première discussion que nous avons eue avec Minia. Il trace et tente de démêler l'identité des *mestiza-os* mexicain-es, dont je fais partie mais, aussi, d'affronter le racisme intériorisé et le manque de perspective en lien avec l'histoire de l'esclavage au Mexique. Ce travail, nécessaire à mon sens, cherche à établir les liens nécessaires entre le Mexique et les communautés diasporiques du monde.

[MG 9] Vir Andres Hera, *Negrillas Kuiloni*, 2021
Capture vidéo à 7 min 37 sec, film HD



[MG 9]

Après la révolution mexicaine, à partir des années 1920, est progressivement construit un récit dominant idéalisant la population mexicaine comme étant majoritairement le fruit d'un métissage entre Espagnols et autochtones, fruit d'un « amour » chrétien civilisateur. Le concept de *mestiza-o* est devenu central à la formation d'une identité mexicaine qui ne serait ni totalement espagnole ni totalement autochtone. Le mot *mestiza-o* a ainsi acquis son sens actuel, forgé par le gouvernement mexicain et désignant tous les Mexicain-es ne parlant pas une langue autochtone, y compris les personnes d'ascendance européenne, autochtone et africaine.

L'anthropologue *mestizo* Guillermo Bonfil, dans son ouvrage *Mexico profundo*¹⁶ considère *a contrario* que le métissage mexicain, loin d'être un processus positif d'intégration, consiste dans la destruction des cultures autochtones. C'est pourquoi il l'a appelé « désindianisation¹⁷ ». Ce terme met l'accent sur un aspect clé du métissage : l'abandon volontaire ou forcé, individuel ou collectif, de langues et d'autres aspects des traditions culturelles autochtones. Bonfil a identifié ce processus comme une forme d'« ethnocide », c'est-à-dire comme une forme de destruction des identités ethniques et culturelles des autochtones du Mexique. Ce concept continue d'opérer depuis les corps de ceux et celles qui s'identifient en tant que *mestizas* et *mestizos*, afin « d'améliorer la race¹⁸ ». Cet eurocentrisme est toujours d'actualité dans l'inconscient collectif mexicain¹⁹. Parmi les communautés *mestizas* du Mexique, nous sommes beaucoup à être très proches de cultures autochtones et afrodescendantes, tel est le cas de ma famille. Nous conservons un fort sens de leur identité ethnique, bien que le projet du *métissage* nous empêche de nous identifier en tant qu'afrodescendant-es et/ou autochtones.

Ce qui n'a pas encore été problématisé dans le concept du *mestizo*, ni dans la critique de Bonfil, est la composante noire de cette multitude de communautés qui composent la majorité des Mexicain-es qui s'identifient en tant que *mestiza.os*. Les « pseudo-caractéristiques » négatives associées à la couleur de peau noire pendant de nombreuses années ont été considérées comme préjudiciables à la nation et ne valaient guère la peine d'être discutées afin de ne pas ternir l'avenir du Mexique. Bien que les noir-es aient fait partie de la population mexicaine, José Vasconcelos croyait que leurs seuls héritages avaient été la maladie et le mal de la sensualité et de l'immoralité, contrairement aux « grands avantages » culturels et intellectuels

16. G. Bonfil, *Mexique profond : une civilisation niée*, [Ciesas/Sep, Foro, 1987], traduit par Pierre Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, 2017.

17. Bonfil utilise le terme *indigena* que nous avons choisi de traduire par « autochtone ».

18. *Mejorar la Raza* est une phrase qui fait référence au phénomène de *blanqueamiento*, ou blanchiment, une pratique sociale, politique et économique utilisée dans de nombreux pays postcoloniaux des Amériques pour « améliorer la race », vers un supposé idéal de blancheur. J.M. Rahier, « Body Politics in Black and White: Señoritas, Mujeres, Blanqueamiento and Miss Esmeraldas 1997-1998, Ecuador », *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 1999, 11 (1), p. 103-120.

19. M.P. Hernandez Cuevas, *African Mexicans and the Discourse on Modern Nation*, Lanham, University Press of America, 2004.

que les Européens et les peuples autochtones avaient transmis au peuple mexicain²⁰. Ainsi, l'élite *béke*²¹ mexicaine a institutionnalisé un miroir magique, matérialisé dans le récit de la nation, où les populations noires du métissage mexicain ont été totalement écartées de l'idéal de la « race cosmique ».

La chercheuse *mestiza* Natividad Gutierrez affirme que l'exacerbation du passé *indigena*-autochtone a été conçue principalement pour la consommation d'une tranche privilégiée de population urbaine, aspirant à devenir *mestiza*²². Au cours du xx^e siècle, les *mestiza-os* – autrefois minoritaires – sont devenu-es le groupe le plus majoritaire et influent de l'histoire moderne du Mexique. L'historien et chercheur afro-mexicain Marco Polo Hernandez Cuevas établit un bilan afin de rendre visible ce qu'il décrit comme un « héritage noir²³ » dans la figure des *mestiza-os* : « *Il est clair, particulièrement à la lumière des nouvelles manières d'interpréter l'histoire, qu'une partie considérable des mestizos mexicains, y compris ceux et celles dont le phénotype ne le montre pas, héritent génétiquement d'une part noire* », dit-il.

Cette « composition génétique » ne présume rien des conséquences politiques, culturelles ou linguistiques du Mexique, cependant, la plupart de *mestiza-os* mexicain-es pourraient être considéré-es comme étant les enfants des centaines de milliers de noir-es esclavagisé-es. Bien qu'à la fin des années 1940 on ait « redécouvert » qu'il y ait des noir-es au Mexique, notamment par le biais des textes de l'anthropologue Gonzalo Aguirre Beltrán²⁴, le discours de la nation insiste sur le fait que les noir-es sont déjà peu nombreux-ses et qu'ils et elles continuent à être « assimilé-es » par le métissage.

Ce déni institutionnel se prolonge jusqu'à nos jours malgré la reconnaissance historique de l'existence des Afro-mexicain-es par le gouvernement en 2015, rendue possible par l'activisme de certains groupes afro-mexicains. Cette confiscation des mémoires n'est pas sans séquelles psychologiques dans les populations *mestizas*, qui ne peuvent voir qu'un reflet partiel, et toujours en cours d'assimilation dans une hégémonie blanche en construction, d'elles-mêmes. Ces conséquences psychologiques sont aussi physiques et se matérialisent dans nos corps, dans nos traditions et dans l'image de nous-mêmes que nous souhaitons véhiculer. Je voudrais proposer un *refus*²⁵ de cette figure identitaire que sont la et le *mestiza-o* et, de manière générale, des identités mexicaines coloniales, modernes et contemporaines. Cet exercice ne va pas à l'encontre des autres luttes et revendications autochtones et afro-mexicaines, au contraire, elle permet de problématiser et de réintégrer les paroles des prétendu-es *mestiza-os* à l'intérieur de ces débats, et d'oser regarder l'histoire du Mexique avec un *black gaze*²⁶ :

« *Un regard noir ne décrit pas le point de vue des personnes noires. Ce n'est pas un regard défini par la race ou le phénotype. [...] Il déplace l'optique du "regarder" vers une pratique intentionnelle de regarder avec et aux côtés de. Un regard noir ne permet pas aux spectateur-rices d'être passif-ves à leur travail ou impassibles à ses affects. C'est un regard qui demande du travail. Il exige l'entretien d'une relation, d'un contact et d'un lien avec l'autre. Ce regard noir ne doit pas être confondu avec l'empathie. Ce n'est pas un regard qui vous permet de vous mettre à la place d'un-e autre, ni de présumer que l'on partage les expériences ou les émotions d'un-e autre. Il ne s'agit pas de partager la douleur ou la souffrance de sujets différemment racialisés. C'est reconnaître la disparité entre sa propre position et la leur et travailler pour y remédier. Elle exige le travail affectif de la proximité²⁷.* »

20. J. Vasconcelos, *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, Barcelone, Agencia Mundial de Librería, 1958, p. 19.

21. Aux Antilles françaises, un béké est un blanc créole descendant des premiers colons. Nous créons un néologisme en nommant les élites blanches mexicaines « békés ».

22. N. Gutierrez, *Nationalist Myths and Ethnic Identities: Indigenous Intellectuals and the Mexican State*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

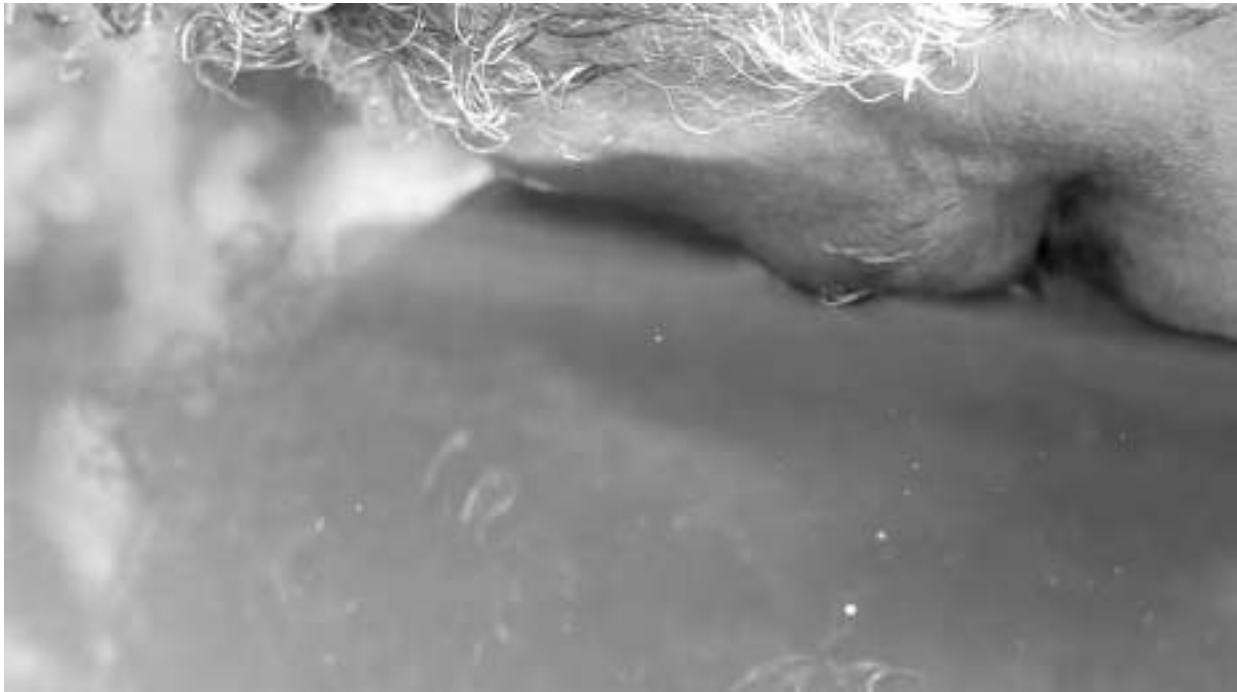
23. M.P. Hernandez Cuevas, *The Erasure of the Afro Element of Mestizaje in Modern Mexico: The Coding of Visibly Black Mestizos According to a White Aesthetic In and Through the Discourse of Nation During the Phase of the Mexican Revolution, 1920-1968*, Vancouver, The University of British Columbia, 2001.

24. G. Aguirre Beltrán, *Cuijla, esbozo etnográfico de un pueblo negro*, Mexico, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.

25. T. Camp, *Black Visuality and the Practice of Refusal*, *Women & Performance : A Journal of Feminist Theory*, 2019. Consultable sur : <https://www.womenandperformance.org/ampersand/29-1/camp>

26. T. Camp, *Adjacency: Luke Willis Thompson's Poethics of Care*, *Flash Art*, 2019. Consultable sur : <https://flash---art.com/article/adjacency-luke-willis-thompsons-poethics-of-care/>

27. *Ibid.* Traduction depuis l'anglais : *A black gaze does not describe the viewpoint of black people. It is not a gaze defined by race or phenotype. [...] It is a gaze that transforms this precarity into creative forms of affirmation. It repurposes vulnerability and makes it (re)generative. In doing so, it shifts the optics of "looking at" to an intentional practice of looking with and alongside. A black gaze does not allow viewers to be passive to its labor or impassive to its affects. It is a gaze that demands work. It demands the work of maintaining a relation to, contact and connection with, another. The black gaze I am describing should not be confused with empathy. It is not a gaze that allows you to put yourself in the place of another, nor does it allow you to presume you share another person's experiences or emotions. It's not about sharing the pain or suffering of differently racialized subjects. It is recognizing the disparity between your position and theirs and working to address it. It demands the affective labor of adjacency.*



[IMG 10]

Si l'histoire institutionnelle a écarté la ou le *mestiza-o* de son passé noir, il nous appartient de reformuler, ou bien de *refuser* cette exclusion. Puiser dans la composante afromexicaine de l'Histoire revient à ne pas laisser *les noms* s'évaporer dans le nuage occultant et réconfortant de l'entité *mestiza*, mais à dissoudre ces cumulus afin d'entrevoir des horizons communs avec notamment les Caraïbes, région archipélique où – ne l'oublions pas – se trouve un tiers du territoire mexicain. Les anciennes puissances coloniales, dont la France, prônent aujourd'hui une certaine idée du métissage qui fait abstraction de cette histoire coloniale et des violences perpétrées dans le présent.

Dans ce contexte, les ancien·nes colonisé·es peuvent, d'une part réfuter l'appât que représente l'idée du métissage et d'intégration et, d'autre part, naviguer vers le passé à la recherche des *noms*, comme l'explique Ariella Aïsha Azoulay à propos du prénom de sa grand-mère Aïsha, qu'elle a repris : « *En ne laissant pas le nom disparaître – en rejetant l'héritage de mon père pour renouveler l'héritage précolonial de la famille – je me tiens avec mes ancêtres et pas contre eux et elles, essayant d'inverser indéfiniment la prédisposition de mon père à remplacer la blessure du et de la colonisé·e en se transformant en un "marchand colonial" qui se tourne contre lui-même, sa famille, et son monde*²⁸. »

Dans *Le Labyrinthe de la solitude*²⁹, Paz livre une analyse des traumatismes psychologiques et culturels que le métissage a généré chez l'individu *mestiza-o* mexicain·e. Selon lui, le et la *mestiza-o* mexicain·e serait l'enfant d'un homme blanc et d'une femme autochtone, « la *chingada* ». Le psychiatre mexicain *béké*, Néstor Braunstein, considère que « la *chingada* » est une femme qui se livre passivement au conquérant étranger³⁰. Selon Hernandez, ce mot est un tout qui contient le récit des viols et prédatons : « [*chingar*] fixe dans la mémoire collective l'image d'une femme autochtone prise de force. Le conquérant devient le "*chingón*", la figure paternelle d'une réussite supposée³¹. »

Il y a des explications divergentes concernant le mot *chingar*. Paz lui attribue une origine autochtone, du vocable nahuatl *xinaxtli* (hydromel fermenté). Mais il est intéressant de constater que Rolando Antonio Pérez Fernández³², musicologue cubain, contredit les affirmations de Paz sur l'origine du mot, il en déduit que *chingar* prend son origine du mot kimbundú *xingar*. Selon lui, *chingar* est un mot légué par les esclaves angolais·es, dont la présence et l'héritage au Mexique sont largement documentés.

Nous, les enfants de la *chingada*, les *mestiza-os*, devons repositionner l'afrodescendance au sein de notre histoire. Le *mestizo* continue d'exister comme une prolongation de l'hégémonie blanche, de la soumission autochtone et de l'effacement noir. Cette reconnaissance ne peut pas être aboutie sans effectuer un voyage dans le passé afin d'effectuer un parricide symbolique, celui de la « destruction du père³³ » *mestizo*. Cet exercice de *nostalgie critique*³⁴

[IMG 10] Minia Biabiany, *Pawòl sé van*, 2020
Capture vidéo à 4 min 33 sec, film HD

28. A. Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Londres, Verso Books, 2019. « *By not letting the name go – by rejecting my father's legacy for the sake of renewing the precolonial legacy of the family – I am standing with my ancestors and not against them, trying to reverse my father's readiness, once and again, to replace the wound of the colonized by converting into a colonial monger who turns against himself, his family, and his world.* »

29. O. Paz, *Le Labyrinthe de la solitude [El laberinto de la soledad]*, Paris, Gallimard, 1972.

30. N. A. Braunstein, *Por el camino de Freud, Siglo XXI*, 2001, p. 199.

31. M. P. Hernández, *El abolengo negro afromexicano nacional*, 2018, [4/10]. Número 62. Año I. El Sambo de Guerrero, Cuajinicuilapa.

32. R. A. Pérez Fernández, *El Verbo Chingar, Una Palabra Clave*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1997.

33. L. Bourgeois, *Destruction du père / Reconstruction du père. écrits et entretiens, 1923-2000*, choisis et présentés par Marie-Laure Bernadac et Hans-Ulrich Obrist, Paris, Lelong, 2000.

34. P. Magagnoli, *Documents of Utopia. Introduction: Pathological and Critical*, Columbia, Columbia University Press, 2015, p. 9.

est un acte visant à souligner les innombrables connaissances et affections partagées entre autochtones et afrodescendant-es pendant la colonie.

Cette perspective suggère des intersectionnalités dans l'histoire, où les enfants de la *chingada* sont aussi les enfants de *Yanga*³⁵. Comme l'a observé Ruth Levitas³⁶ : « Les représentations qui semblent rompre radicalement avec le passé ne peuvent pas l'oublier, pour être intelligibles elles déploient des sources inévitablement empruntées à des mémoires collectives partagées³⁷. » Plutôt que d'incarner l'expression d'une politique conservatrice, la nostalgie critique répond à un éventail de désirs et de besoins politiques se trouvant dans le(s) passé(s), tant dans les contextes américains hispanophones que francophones. Les personnages que Minia Biabiany et moi proposons ci-dessous sont donc des ressources adressées aux luttes de tous les groupes subalternes. C'est pourquoi, nous espérons que ce déplacement constitutif et dialogué démultiplie déjà et d'emblée les voix, les géographies, les fils noués et dénoués, les corps reconnus et ceux mis à mort.



[IMG 11]



[IMG 12]

[IMG 11] Vir Andres Hera, *Negrillas Kuiloni*, 2021
Capture vidéo à 7 min 55 sec, film HD

[IMG 12] Minia Biabiany, *Pawòl sé van*, 2020
Capture vidéo à 9 min 54 sec, film HD

35. Gaspar Yanga, d'origine ouest-africaine (Sénégal) pour certains, ou d'Afrique centrale (Gabon) pour d'autres, a été meneur de la première rébellion noire au Mexique en 1570. Il fonde une communauté d'esclaves fugitifs, de « noir-es marron-nes ». En 1609, eux et elles fondèrent la ville de San Lorenzo de los Negros (Saint Laurent des Noirs). Yanga en était le souverain.

36. R. Levitas, *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

37. R. Levitas, *The Archive of the Feet: Memory, Place and Utopia*, 2007 dans M. J. Griffin, T. Moylan (éd.), *Exploring the Utopian Impulse: Essays on Utopian Thought and Practice*, Berne, Peter Lang, p. 20.

Digression 2

NEGRILLAS [Vers Afromexicains]³⁸

Sor Juana Inés de la Cruz

Negros, Negrillas, Guineos. Ainsi étaient connus les poèmes et chants interprétés par des noir-es pendant la colonisation espagnole au Mexique. Aujourd'hui, ils comptent parmi les rares documents qui nous retranscrivent ce que certain-es linguistes appellent le créole afromexicain. Celui-ci fut écrit par Sor Juana Inés de la Cruz en 1677. Dans ces vers, le personnage afromexicain déplore le traitement discriminatoire que lui et sa communauté reçoivent des moines espagnols et de la société de l'époque en général, et exige la reconnaissance de son humanité.

*« La otra noche con mi conga
turo sin durmí pensaba,
que no quiele gente plieta,
como eya so gente branca
Sola saca la pañole,
pues, Dioso, ¡mila la trampa,
que aunque neglo, gente somo,
aunque nos dici cabaya! »*



[IMG 13]

[IMG 13] Minia Biabiany, *Pawòl sé van*, 2020
Capture vidéo à 12 min 16 sec, film HD

38. S. J. I. de la Cruz, *Villancicos que se cantaron en los maitines del gloriosissimo Padre S. Pedro Nolasco, fundador de la Sagrada Familia de Redemptores del Orden de Nuestra Señora de la Merced, día 31 de Henero de 1677 años.* En México, por la viuda de Bernardo Calderón; dans *Obras completas*. vol. II, *Villancicos y letras sacras*, Mexico, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952.

Digression 3

PULQUERIA LA CALAVERA [Cartilagos cantando]

Vir Andres Hera & Minia Biabiany

Nous sommes le mercredi 17 décembre 1657, treize heures et cinquante minutes, il neige à la *plaza Mayor* de Mexico. Au sud de la grande place, les travaux de la construction de la nouvelle cathédrale de la Nouvelle-Espagne, qui sera inaugurée bientôt, se poursuivent, des groupes d'hommes balancent des blocs de pierre volcanique rougeâtre dans l'air, ils sont noirs et autochtones pour la grande majorité, quelques *mestizos* se fondent dans la masse marronne de travailleurs. Une calèche dorée à la feuille d'or se fraie un chemin à travers les pavés mouillés et glacés de la place, son passage à la vitesse de l'éclair oblige les responsables des étals ambulants à les ranger et à les déplacer. Les roues du chariot provoquent des éclaboussures de neige sur les vendeuses autochtones, elles répondent à cette agression avec des injures *chingonas* en otomi, en nahuatl, en *popoloca*.

Dans le silence obscène que laisse le passage dédaigneux des maîtres, une silhouette surgit à l'intersection de la rue San Miguel et Necatitlán, au coin de la place, il s'agit d'un petit bonhomme qui sort en courant de la *pulqueria* « *La calavera* », ses pas agités forment un nuage de poussière et de flocons, il bouscule lors de sa trajectoire un barbier aux yeux en forme d'amande, un huissier portant un pourpoint, un clerc, une cordonnière *mixtèque*, un vendeur indien [d'Inde], un mendiant philippin, un moine augustin aux allures quechuas venu de Lima, un marchand afrodominicain, une octogénaire espagnole, les maçons noirs.

Il rit, il s'arrête au milieu de la place. Mi-troubadour, *mi-griot*³⁹, *mi-nezahualcoyotl*⁴⁰, il chante et déclame des vers spontanés et joueurs : ce sont des berceuses mélangeant les miracles faits par les divinités yoruba et aztèques ; des descriptions de ruelles qu'il connaît très bien, celles de Saint-Domingue et du village de Basse-Terre à la Karukéra⁴¹, où vivent ses cousin·es ; ou encore des histoires des noir·es se battant avec les maîtres dans les bateaux négriers. Il s'agit du « *negrito poeta*⁴² », le petit poète noir. Depuis cette *plaza Mayor* cohabitent en guerre froide la croix de Jésus par-dessus la pyramide, mais il y a aussi le corps noir et une voix diasporique qui tentent de communiquer par ce temps de neige jusqu'à l'île d'Hispaniola et jusqu'au Royaume bambara.

39. En Afrique de l'Ouest, un griot est une personne spécialisée dans la louange et la déclamation des récits historiques et mythologiques.

40. Nezahualcoyotl (1402-1472). Roi de Texcoco, poète et philosophe. Également architecte et philosophe reconnu, il fut une des personnalités les plus importantes de la Mésoamérique postclassique.

41. Karukéra ou Kaloucera est un des noms précolombiens de l'archipel de la Guadeloupe. Le mot provient de la langue autochtone arawak.

42. « El Negrito Poeta » [le poète noir] fut un poète semi-légendaire de la Nouvelle-Espagne [Mexique], qui a vécu au XVIII^e siècle. Le poète était d'origine africaine, d'où son nom. Il est né dans ce qui est aujourd'hui le Veracruz. Ses parents avaient été amenés au Mexique en tant qu'esclaves du Congo, et son nom était probablement José Vasconcelos, à ne pas confondre avec l'auteur, du même nom, de la *Plaza Cosmica*.



[IMG 14]



[IMG 15]

[IMG 14] Minia Biabiany, *Toli Toli*, 2018
Capture vidéo à 45 sec, film HD

[IMG 15] Vir Andres Hera, *Negrillas Kuiloni*, 2021
Capture vidéo à 6 min 44 sec, film HD

Thank you Virgen de Guadalupe

Minia Biabiany et Vir Andres Hera

Introduction

En cette deuxième partie de nos échanges, nous réfléchissons aux corps du passé depuis nos corps du présent, tout en prenant en considération nos parcours et lieux d'énonciation respectifs. Cette réflexion commune tente de réfléchir aux figures noir-es du passé et du présent afin de refuser les concepts rances et eugénistes du métissage dans nos contextes respectifs. Puisant dans des visions imaginées du passé, nous pouvons inventer une espèce de tissu conjonctif tel un *cartilage*. Cette image cartilagineuse peut être vue comme une prolongation de la dialectique relationnelle que Édouard Glissant a proposé sous forme d'*archipel*, de *rhizome* ou de *banian*⁴³, à la différence que le cartilage est un tissu qui lie chair et os. Ces images visent d'un côté à tracer des axes allant de l'imaginaire continental afromexicain à l'univers des Caraïbes et, d'autre part, elles cherchent à reconnecter les corps qui y habitent dans le présent.



[IMG 16]

V.A.H. : C'est à Montréal, en 2017, que j'ai commencé une recherche théorique autour de la langue afromexicaine, disparue au XVIII^e siècle, et dont il ne reste que quelques vers, écrits entre autres par Sor Juana Inés de la Cruz. Elle a *écrit* des poèmes en afro-créole⁴⁴, peut-être en usurpant le parler de l'autre Juana, son esclave afromexicaine, qui a vécu avec elle entre 1673 et 1683. Lorsqu'elles ont commencé à cohabiter, Juana avait 17 ans. J'ai souvent rêvé d'être un moustique dans les rues de Mexico au XVII^e siècle, afin de pouvoir écouter la diversité linguistique, autochtone, africaine, européenne, qu'il y avait. C'est en pensant à cette diversité que je refuse de ne raconter le Mexique qu'en espagnol, prendre cela pour acquis revient à accepter le mensonge dictant que la diversité de nos subjectivités n'existe qu'au travers de cette langue. Bien que l'espagnol que nous parlons ait une originalité que tout hispanophone peut reconnaître en prononçant deux simples mots, le Mexique n'a pas de langue officielle. Les mêmes réformes postrévolutionnaires qui ont empêché l'apprentissage et la transmission des langues autochtones et l'effacement de notre passé noir, sont celles qui ont imposé davantage l'espagnol. Je n'ai pas pu hériter la langue *nahuatl* de ma grand-mère, ni non plus l'*otomi* de certain-es autres de mes aïeux-lles, encore moins ce créole afromexicain disparu. Je parle français, par choix. Ma première professeure de langue française était une Haïtienne qui habitait à Tlaxcala. Mon père, *mestizo*, m'a accompagné à un premier cours, mais il a refusé que je continue d'apprendre le français de la part d'une femme noire, elle parlait *mal*, a-t-il dit, sans connaître un mot de français. L'afrophobie, nous continuons de l'hériter. De la même manière que mon père a pu détecter le parler diasporique de cette professeure haïtienne, nous détectons notre passé noir et nous continuons de le noyer dans les eaux opaques du métissage.

[IMG 16] Minia Biabiany, *Flè a pòyò*,
Restoring the Body, 2018
Capture vidéo à 2 min 40 sec, film HD

M.B. : On parle de l'esclavage d'humains, mais il faut aussi comprendre qu'il y a une culture qui naît avec cet esclavage, Sainton ne s'en tient pas uniquement

43. M. A. Ciprut, « Identité banian de la Caraïbe : formation, transformations et expansion dans les diversités », *Sens-Dessous*, 2014, n° 13, p. 35-48.

44. H. L. Bennett, *Africans in Colonial Mexico: Absolutism, Christianity, and Afro-Creole Consciousness, 1570-1640*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

à la généalogie et explique comment le système culturel d'avant la deuxième abolition de l'esclavage demeure en place jusqu'à un siècle après 1848, en prenant notamment l'exemple du système laboral des « gens casés⁴⁵ ». Les ouvrier·ères agricoles habitent directement sur les plantations moyennant un loyer, eux et elles sont des bras à disposition, encore nommés dans les registres par leurs prénoms et en fonction de leur couleur de peau. Les conditions psychologiques de vie des ouvrier·ères agricoles vont rester quasi identiques à celles de mis·es en esclavage, et la situation va évoluer grâce aux combats indépendantistes des années 1960. Le contrôle et le pouvoir colonial ne sont pas touchés, les *békés* restent les maîtres·ses de la plantation puis de l'économie locale, gardant intact ce pouvoir hiérarchique. Certains rythmes marquent la ligne du temps historique. Le besoin de regarder de loin la violence de l'Histoire afin de nous permettre d'avancer et d'être ensemble cède enfin sa place et l'oubli ne tient plus, nous pouvons désormais parler des conséquences concrètes du passé esclavagiste et du présent assimilationniste et colonial.

Toi et moi avons en commun notre désir de retracer nos arbres généalogiques, les archives mexicaines et guadeloupéennes rendent ce travail très difficile, souvent impossible. Nous ne pouvons pas remonter dans nos lignées pour savoir qui ont été exactement nos ancêtres. Nous avons les vécus de nos parents proches et nos corps. Quelles seraient les conséquences du passé esclavagiste au Mexique ?

Je t'ai parlé de l'ouvrage collectif *L'Esclavage : quel impact sur la psychologie des populations ?*, et je voudrais partager avec toi un deuxième extrait qui met l'accent sur l'historique émotionnel partagé par les héritier·ères des sociétés coloniales : « *L'estime de soi n'est pas une libre création de la volonté d'un individu. Elle se construit de façon inconsciente très tôt à partir d'une confiance en soi et en autrui organisée par les interactions précoces avec la mère puis par les interactions sociales dans l'Habitation comme dans la Plantation. Dans un environnement de mépris, de servitude, d'arrogance constitutive du système esclavagiste, de trahisons et de méfiance généralisée, la qualité du narcissisme dépendra de l'impact du système sur la mère. [...] Elles (les personnes mises en esclavage) ont résisté. Elles ont aussi toujours gardé cette aspiration à la liberté (même vague), qui les aidait à lutter contre la perte d'estime de soi et la culpabilité d'être. Il ne s'agit pas d'un goût de la liberté venu de l'extérieur mais d'un besoin de liberté⁴⁶.* »



[IMG 17]

V.A.H. : L'extrait dont tu me parles, initialement formulé par le psychiatre martiniquais Aimé Charles-Nicolas, s'adresse au contexte caribéen, mais on peut se poser cette problématique au sein de nos familles *mestizas*, au Mexique. Je pense à cette afrophobie qui opère toujours, même lorsque des membres de nos familles ont des traits phénotypiques noirs, comme Maria Luisa Taurina, la sœur de ma mère, ou Leovigilda, ma grand-tante maternelle. Lorsque je me suis installé en France définitivement, ma tante Maria Luisa, que ses frères et sœurs appellent *la negra tomasa*, m'a offert un petit poupon noir que je garde dans mon atelier, elle me l'a donné en m'expliquant que ce petit poupon représentait l'enfant qu'elle n'a pas pu avoir, elle imagine que si elle aurait pu donner naissance, son enfant aurait été un *negrito*. Je me demande à quel point le fait de ne pas enfanter a pu être causé par les facteurs sociopsychologiques et psychosomatiques dus au racisme, c'est comme

[IMG 17] Vir Andres Hera, *Maria Luisa Taurina*, 2020
Impression Lambda

45. J.-P. Sainton, « Les vecteurs de la continuité en Guadeloupe et Martinique : présences de l'esclavage dans les structures sociales et dans les représentations post esclavagistes », *op. cit.* p. 201-203.

46. A. C. Nicolas, B.P. Bowser (dir.), *op. cit.*, p. 18-20.

si son corps, enfermé dans le concept de la *mestiza*, avait choisi de ne pas donner naissance à un corps noir.

M.B. : La question du corps noir, dans le contexte du Mexique, me rappelle notre premier échange, où l'on a évoqué la dépossession. La phrase *My uterus was a hull for four centuries* [Mon utérus a été une cale de négrier pendant quatre siècles] que j'ai utilisée dans mon film *Musa*, me vient en tête. Je pensais au lien entre sexualité féminine, maternité, lignée et la redécouverte du corps comme un espace de soin propre, autonome. L'image de la cale du bateau négrier telle que Saidiya Hartman la propose, est celle des corps des mis-es en esclavage né-es dans la plantation ayant toujours été en condition d'esclave. Le bateau négrier comme une cavité maternelle, d'espace intime, chargé d'émotion et pourtant oublié, délaissé :

« *Le bateau négrier est une matrice/un abîme. La plantation est le ventre du monde. Partus sequitur ventrem – l'enfant suit le ventre. Le rêve d'avenir du maître s'accroît. Le monde moderne suit la matrice. Le langage gestationnel a été essentiel pour décrire les capacités de création et de rupture du monde de l'esclavage racial. Ce qu'il a créé et ce qu'il a détruit a été expliqué par des figures sexuées de la conception, de la naissance, de la parturition et de la maternité coupée ou niée. Être esclave, c'est être "exclu des prérogatives de la naissance". La seule revendication de la mère est de transférer sa dépossession à l'enfant. Les relations matérielles de la sexualité et de la reproduction ont défini les expériences historiques des femmes noires en tant que travailleuses et ont façonné le caractère de leur refus et de leur résistance à l'esclavage⁴⁷.* »

Dans le prolongement de Hartman, il s'agit de prendre le temps de comprendre ce que sont aujourd'hui pour nous ces bateaux-cavités, les percevoir aussi comme des formes organiques qui nous permettent de soigner les blessures du passé, de prolonger cette maternité jusqu'aux corps du présent. Autrement dit, l'utérus-bateau est une figure aquatique qui relie les corps de mer à terre. Dans *Musa* on voit des pétales de fleur de bananier manipulées comme durant un rituel, pour dialoguer avec ces oublis et traumatismes historiques associés à la maternité sous l'esclavage.



[IMG 18]

V.A.H. : Je pense à toutes les corporalités noires ayant traversé le Mexique, en particulier à celle de Juana. Les petits morceaux éclatés de sa subjectivité et de son parler afromexicain, telles des bribes éparses, n'ont pas réussi à être effacés. En repensant à l'histoire de ma professeure de français haïtienne, de ma tante, ou encore de Juana, j'essaie de mesurer le poids des entités *mestiza* et blanche particulièrement, qui nous empêchent de dissoudre les cumulus vers des formes d'affirmation des corps qui ne se trouvent pas dans ces standards. Je pense à nouveau à l'historien guadeloupéen Jean-Pierre Sainton : « *Il suffit de fréquenter les sources écrites de l'esclavage, de plonger dans cet univers social et culturel qu'est celui de l'esclavage colonial pour y voir l'évidence de la destruction de l'humanité inscrite à chacun des interstices de la logique du système. Mais il est aussi un verso des sources, celles non données a priori, qui doivent être déduites, recomposées, établies, interprétées, subjectives⁴⁸.* »

[IMG 18] Minia Biabiany, *Musa*, 2020
Capture vidéo à 3 min 53 sec, film HD

47. S. Hartman, *The Belly of the World: A Note on Black Women's Labors, Souls*, 2016, 18:1, p. 166-173. « *The slave ship is a womb/abyss. The plantation is the belly of the world. Partus sequitur ventrem – the child follows the belly. The master dreams of future increase. The modern world follows the belly. Gestational language has been key to describing the world-making and world-breaking capacities of racial slavery. What it created and what it destroyed has been explicated by way of gendered figures of conception, birth, parturition, and severed or negated maternity. To be a slave is to be "excluded from the prerogatives of birth." The mother's only claim – to transfer her dispossession to the child. The material relations of sexuality and reproduction defined black women's historical experiences as laborers and shaped the character of their refusal of and resistance to slavery.* »

48. J.P. Sainton, « Les vecteurs de la continuité en Guadeloupe et Martinique : présences de l'esclavage dans les structures sociales et dans les représentations post esclavagistes », *op. cit.*, p. 201-202.

Marco Polo Hernandez dit que l'histoire de tous les pays américains comporte une capitale noire : Bahia au Brésil, Atlanta ou La Nouvelle-Orléans aux États-Unis, Cartagena en Colombie, Santo Domingo en République dominicaine et ainsi de suite, même la Bolivie, pays à majorité autochtone, peut se réjouir d'avoir reconnu les descendant·es de la seule lignée aristocratique africaine du continent⁴⁹. Le Mexique saute aux yeux comme l'exception d'un oubli titanesque. Où se situe notre capitale noire ? Est-ce Veracruz, principal port négrier pendant toute la période coloniale ? Est-ce la Costa Chica, lieu d'habitation d'une grande communauté afro-mexicaine ? J'ai souvent pensé qu'elle se trouve peut-être dans Mexico capitale, ce qui pourrait être expliqué par son histoire, avec sa population d'afrodescendant·es qui était dix fois supérieure à celle des blanc·hes pendant la totalité de la période coloniale.

Cette capitale afro-mexicaine résiderait-elle en un non-lieu ? D'abord, parce que l'histoire afro-mexicaine est, aujourd'hui au moins, binationale : un grand nombre d'afro-mexicain·es qui s'identifient en tant que tel·les a émigré aux États-Unis, où leur identité raciale reste énigmatique et leur a permis de créer de nouvelles identités des deux côtés de la frontière. Deuxièmement, parce que l'effacement institutionnel raciste et suprématiste de la nation mexicaine a empêché de nouer les liens afro-mexicains avec d'autres communautés diasporiques. Troisièmement, tant que le symbole des *mestiza-os* n'est pas problématisé et n'a pas reconnu son passé noir, nous ne pouvons pas parler d'un lieu spécifique de mémoire noire, ce lieu est multiple⁵⁰. Si la langue du Mexique n'est pas seulement l'espagnol, ni non plus la grande diversité des langues autochtones qui perdurent jusqu'à nos jours, j'aime à croire qu'il n'existe pas une seule langue depuis laquelle on peut réfléchir à l'histoire noire du Mexique. Partant de ce principe, il appartient non seulement aux *mestiza-os* et aux Afro-mexicain·es de redéfinir cet espace, selon moi, il peut être construit en prenant en considération toutes les expériences des noir·es qui ont traversé l'espace de l'histoire du Mexique, telle Audre Lorde.

En 2017, j'ai fait un film, *Negrillas Kuiloni*, documentaire né par hasard, avec des images tournées dans différents moments et lieux. Le texte du film a été écrit en français, j'ai demandé à une amie artiste béninoise, Moufouli Bello, de l'interpréter depuis son français et son vécu, bien qu'elle ne connaisse pas le Mexique. *Negrillas Kuiloni* devait à mon sens raconter le Mexique depuis ce lieu manquant, celui de la présence noire que l'on n'ose pas invoquer. J'ai fait appel à une *chamane* afin de rendre visite à un des personnages iconiques de la Révolution mexicaine, Emiliano Zapata⁵¹, qui en plus d'être afro-mexicain et autochtone, est de plus en plus revendiqué comme une figure LGBT, mais ça c'est une autre histoire (*rires*). Ce film devait être raconté par un français « autre », loin de la voix « universelle » associé au français hexagonal. Je voulais qu'une narratrice noire, venant du futur, « narre » ce Mexique d'aujourd'hui. Si l'espagnol du présent est majoritairement *brown*, alors le français du futur sera noir.

[IMG 19] Vir Andres Hera, *Negrillas Kuiloni*, 2021
Capture vidéo à 16 min 43 sec, film HD



[IMG 19]

plaie ouverte, où tant de rêves et de nombreuses souffrances y ont été enterrées.

M.B. : En plus de nos parcours croisés entre la Guadeloupe, dite cette France d'outre-mer, et la France hexagonale, les Mexique(s) rural(aux) et citadin(s),

49. La Maison royale afro-bolivienne est une monarchie reconnue par l'État plurinational de Bolivie, qui n'interfère pas avec le système de la république présidentielle en vigueur. Elle est composée des descendant·es d'une ancienne monarchie africaine esclavagisée en Amérique.

50. Note de l'éditrice [Qalqalah] : cela vaut également concernant le(s) lieu(x) de mémoire autochtone mexicaine à notre avis. Il serait difficile de dire qu'un lieu de mémoire spécifique peut représenter toutes les mémoires, à moins d'admettre que seule la mémoire qui compte est la mémoire institutionnelle. L'inexistence d'une mémoire institutionnelle produit effectivement un éclatement des mémoires, mais dans le cas d'une mémoire autochtone, par exemple, celle-ci peut être tout aussi éclatée dès lors qu'elle n'est plus dominante – celle des autochtones trans [*muxes*] à Oaxaca par exemple. Il ne suffirait pas de reconnaître un passé mémoriel pour le canaliser dans une unicité.

51. C. Luján Aldana, « *Emiliano Zapata, sus raíces afros y su figura como fuente de inspiración en la lucha agraria africana* », 2019. Consultable sur : <https://tilxayac.com/emiliano-zapata-sus-raices-afros-y-su-figura-como-fuente-de-inspiracion-en-la-lucha-agraria-africana/>

reviennent le geste et le corps dans nos vidéos, des gestes lents, des gestes qui re-signifient. Je m'intéresse à la manière dont l'espace psychologique et traumatique codifie la perception de l'espace physique, comment on perçoit ou reçoit cet espace dans nos corps et comment les mouvements des corps se modifient inconsciemment en fonction de nos histoires et de nos lectures de nos contextes. Ta recherche *Hétéroglossies littéraires* et son installation *Misurgia Sisitlallan* se fondent sur ce paysage hétérolinguistique du Mexique colonial afin de créer un dispositif d'écoute où des voix créoles, autochtones, africaines, et européennes cohabitent dans l'espace. Je reviens sur la résonance. Ce texte nous donne l'opportunité de laisser résonner la (les) langue(s) dans nos corps. Il s'agit d'une poursuite de nos recherches, tout en créant une extension critique et un dialogue en faveur d'une géographie caribéenne, et d'une histoire des affinités et trajectoires transatlantiques choisies.

Puisque nous parlons en citations, l'histoire de ta tante me fait penser à l'expérience *en nube*, « en nuage » de toutes les femmes, des femmes autochtones, des femmes noires et blanches. Qui souhaite reconnecter l'ancien et le nouveau dans sa multiplicité ? Qui veut regarder l'histoire des continents et de la colonisation, chacun·e depuis son *vernaculaire*, comme a pu la regarder Simone Schwarz-Bart ? : « *Je n'ai jamais souffert de l'exiguïté de mon pays, sans pour autant prétendre que j'aie un grand cœur. Si on m'en donnait le pouvoir, c'est ici même, en Guadeloupe, que je choiserais de renaître, souffrir et mourir. Pourtant, il n'y a guère, mes ancêtres furent esclaves en cette île à volcans, à cyclones et moustiques, à mauvaise mentalité. Mais je ne suis pas venue sur terre pour soupeser toute la tristesse du monde. À cela, je préfère rêver, encore et encore, debout au milieu de mon jardin, comme le font toutes les vieilles de mon âge, jusqu'à ce que la mort me prenne dans mon rêve, avec toute ma joie...* ⁵² »

52. S. Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972, p. 8.

LES ENFANTS
PEUVENT-ELLES PARLER ?

ayoh kré

I.
KANEKO

— Nous sommes toujours sans nouvelles. Ils doivent certainement être de jeunes adultes aujourd'hui. Enfin peut-être. S'ils sont toujours en vie. Ce n'est pas une fugue, j'en ai la certitude; ils étaient en sécurité avec nous. Mais ça n'a pas d'importance, mes certitudes. Je ne suis pas là pour ça. Je ne suis pas enquêtrice. Je suis neurolinguiste. À l'Institut, nous les avons accompagnés, sans relâche, pendant plus de deux années, voyez-vous. La thèse de l'enlèvement me paraît plus plausible. Reste à savoir qui a commis le rapt et pour quelles raisons? Je vais remonter le fil des événements, depuis le début, dans le détail de ce qui a constitué les faits tels que je les ai vécus. Il est difficile de parler de tout ça sans se laisser rattraper par l'émotion. Je me servirai de mes notes écrites pour ne pas perdre le fil. Ces notes vous ont été transmises en complément de ma déposition. Quand ces jeunes adolescents ont été accueillis pour le traitement d'aphasies, l'Institut avait ouvert ses portes depuis peu.

— Avant d'aller plus en avant, pourriez-vous revenir brièvement sur l'aphasie?

— Oui, bien sûr, pardon, je vais trop vite. L'aphasie qualifie différents troubles de la perte du langage. Elle survient généralement après des formes d'altération ou des lésions graves du cerveau. Les aphasies se sont manifestées chez un grand nombre d'habitants, quelque temps après le passage d'une tempête de poussière. Il pourrait exister un lien de causalité entre les deux phénomènes, mais je ne m'étendrai pas là-dessus, ça ne relève pas de mon champ d'études.

— Merci. Poursuivez.

— Donc, je disais, l'Institut était ouvert depuis à peine un an. Nous arrivions à la fin d'une saison sèche particulièrement rude, avec de très fortes chaleurs. J'avais déjà entendu parler des nuages de poussière et des tempêtes de sable, mais je n'avais jamais assisté à quelque chose de pareil. On voit ce genre de catastrophe dans les journaux, on se dit que c'est terrible, mais sans penser qu'un jour ça pourrait nous tomber dessus. Et puis, une nuit, le centre régional du système d'an-

nonce et d'évaluation des tempêtes a émis l'alerte. Des orages violents ont précédé son arrivée, provoquant la montée des eaux du fleuve, inondant plaines et cités de l'arrière-pays. Pendant deux jours, l'épais nuage a balayé l'ensemble des territoires annexés, depuis les hauts plateaux volcaniques du Nord jusqu'au golfe du Sud, assombrissant le ciel, nous plongeant dans une noirceur opaque. Le centre hospitalier et les dispensaires se sont retrouvés saturés; accidents, suffocations, vomissements... Treize personnes ont succombé à l'asphyxie. Quelques mois après la catastrophe, une jeune fille du nom de chiyako vuk est soumise à un scanner cérébral à la demande d'un médecin de district qui observe une paraphasie phonémique accompagnée d'un léger état de confusion mentale. chiyako vuk est placée en observation et dans les jours qui suivent son état empire jusqu'à atteindre un quasi-mutisme. Une semaine après, aiko houbab, 13 ans, est admise à l'hôpital avec les mêmes symptômes, deuxième cas confirmé détecté. À partir de là, le nombre de malades se démultiplie. 2437 cas sont répertoriés. Pour chaque sujet, le diagnostic est le même : aphasie totale avec perte des facultés d'expression, de compréhension par la langue et troubles de l'articulation causés par l'altération de cellules cérébrales. Le fléau ne touche pas que les classes ouvrières, les plus nantis sont également frappés. Tous partagent au moins deux caractères communs, outre le fait de s'être trouvés sur le passage du nuage de poussière; les victimes sont jeunes, 12 à 17 ans, et sont issues de la communauté des « corps assimilés ».

— Quel rapport entre ce trait identitaire et notre affaire ?

— Le langage. Le rapport c'est la question du langage. À l'Institut, nous nous intéressons à la façon dont les productions langagières sont ancrées dans un contexte. Bien que, désormais, à travers toute l'Union, les peuples parlent, écrivent et lisent en Langue de l'Un, ces peuples vivent dans des contextes différents, ces peuples entretiennent des rapports différents à Notre Langue. Évidemment, dans ce cas, nous avons été confrontés à une situation extrême, mais ça fait bien longtemps

que l'aphasie représente un réel problème de santé publique dans les territoires annexés. Ce n'est pas un hasard si l'Institut s'est installé là-bas, voyez-vous.

— Professeure dragan, à vous entendre on pourrait presque croire à un plaidoyer pour la cause indépendantiste. «Contextes différents», «rapports différents» vous utilisez les mêmes mots que ces brutes qui sèment la terreur aux portes de l'Union. Rassurez-nous, ce n'est pas votre intention, n'est-ce pas ?

— Monsieur, comprenez-moi bien, mon intention est de vous exposer les faits. Je cherche à aider la commission dans son devoir d'enquête, rien de plus. Je ne peux pas aborder certaines questions sans revenir sur la dimension sociale du problème. Vous m'avez demandé d'éclaircir la relation entre les corps assimilés et notre affaire. J'essaye de vous répondre.

— Nous vous écoutons.

— Le régime des « corps assimilés » entérine une différenciation de statuts et d'ethnicité avec d'autres ensembles catégoriels, notamment celui des « indigènes ». Les corps assimilés ne sont pas considérés légalement comme des autochtones véritables, bien que leur migration date de plus de trois générations. Leur communauté rassemble diverses populations originaires des régions lagunaires. Ces peuples fuyant le chaos des guerres qui opposent les armées de l'Union aux forces indépendantistes sur le front du sud-est, se sont installées à partir du milieu du siècle dernier dans la région des Savanes. La nouvelle politique d'assimilation, instaurée à partir de la seconde constitution, soumet ces populations à une procédure d'alphabetisation par l'apprentissage de la Langue de l'Un, et impose le suivi d'un parcours d'intégration pour tous ressortissants de ces régions désireux de s'installer durablement dans le Nord. Ce cursus spécifique, la réussite d'un examen psychologique et enfin la décision du tribunal mènent à l'obtention du statut de « corps assimilés ». Les candidats doivent pouvoir également prouver le respect de règles de bonne conduite. En fonction de leur degré d'instruction, de leur situation matérielle, de leur revenu mensuel, et de l'appréciation de la commission d'octroi de la

carte de mérite civique, ils sont répartis en huit sous-catégories ; les détribalisés, les transplantés, les évoluant, les quarts de civilisé, les demi-évolués, les évolués, les notables évolués et les intermédiaires. D'abord accueillie par l'Union pour la force de travail bon marché qu'elle représentait, cette migration commença à poser problème dès les premiers développements de l'économie exotico-libérale. On se souvient des heurts violents entre populations indigènes et corps assimilés, et notamment des attaques menées contre plusieurs lieux de cultes au cours des dernières décennies. Des rumeurs ont circulé sur les temples. Le Bureau d'information soupçonnait les initiés de pratiquer des rituels en langues interdites et d'agir de connivence avec les forces indépendantistes qui, pensait-on, véhiculaient des messages révolutionnaires sous la forme de manuels scolaires. Le livre que nous avons retrouvé dans la maison de kaneko est probablement la preuve que ces manuels ont circulé.

— Nous aurons l'opportunité d'aborder cette pièce à conviction ultérieurement. Dans un premier temps, pourriez-vous nous expliquer quelle a été l'approche de l'Institut et la nature des traitements administrés aux patients aphasiques ?

— Quand les premières victimes sont arrivées dans notre clinique, nous n'avions nulle idée des bouleversements que leur venue causerait dans la vie de l'Institut. À l'époque, nous explorions différents programmes thérapeutiques avec une dizaine de sujets aphasiques : la thérapie mélodique, l'hypnose, des protocoles de rééducation orthophonique... Le chantier de construction de la clinique était sur le point de s'achever et d'augmenter considérablement notre capacité d'accueil. Après l'inauguration de la nouvelle aile, l'afflux est devenu tel que l'ensemble de nos établissements s'est consacré entièrement à la prise en charge et l'accompagnement de ces victimes. Nous avons établi des protocoles de rééducation qui associent techniques orthophoniques et méthodes pour provoquer des états modifiés de conscience chez les patients ; cette orientation a révélé des potentiels bien au-delà de nos espérances. Les enfants

ont faits des progrès prodigieux rapidement, nous n'aurions certainement pas pu atteindre de tels résultats avec des sujets aphasiques plus âgés.

Vous devez comprendre que l'aphasie n'est pas une déficience intellectuelle, elle signifie la difficulté pour le sujet d'évoquer à nouveau les signes de la langue ; de choisir les lettres, les syllabes, de les articuler en mots, en phrases ; de comprendre des significations abstraites... Les mots qui qualifient les choses ne remontent plus à la surface du cours de la mémoire d'un aphasique. Toute la rééducation vise à stimuler un processus naturel de rémission. Il est souhaitable que ce travail intervienne rapidement après le diagnostic. Dans les premières séances, nous utilisons des objets usuels, des lexiques, des questionnaires ou encore des représentations issues de livres pour l'apprentissage de l'écriture que ces enfants avaient dû croiser sur les bancs de l'école. Lors d'une séance, le thérapeute présentait une image au patient, mettons par exemple le dessin stylisé d'une paire de jambes. Le patient commençait alors à chercher intensément le mot, à chercher à le saisir à nouveau, le regard plongé dans l'image, bégayant les syllabes, se mordant les lèvres... Dès lors qu'ils ont eu la capacité de maîtriser un nombre raisonnable de noms, de verbes et d'expressions leur permettant une communication de base, nous avons travaillé sur les compétences d'écriture et de mémorisation, en mettant en place différents ateliers de création ; théâtre, poésie, chants...

— Quand avez-vous pris la décision d'expérimenter les techniques d'hypnose et de transe ?

— Nous avons pris la décision de commencer à travailler avec les patients directement sur des lieux où ils avaient vécu plus d'un an après leur arrivée à l'Institut. Nous cherchions à établir une connexion plus spontanée, sans la médiation des images, avec des choses, des odeurs, des environnements familiers. Il était aussi venu pour nous le moment de tester le potentiel clinique de nos études sur les états modifiés de conscience. Ces études visaient à explorer les vertus thérapeutiques de

l'hypnose et de la transe. Des pratiques rituelles qui avaient fait l'objet de recherches dans les communautés indigènes et plusieurs hypothèses nous laissaient penser qu'elle pouvait nous permettre de faire évoluer le traitement. Nos études préliminaires avaient porté sur l'observation de l'activité cérébrale de sujets en état d'hypnose ou à qui avaient été administrés des hypnotiques comme le Zolpidem. La tomographie indiquait, chez ces sujets, une augmentation du flux sanguin de 35 à 40 % dans les régions du cerveau identifiées comme primordiales dans les fonctions du langage. Nous avons réalisé notre premier essai avec kaneko ngonkwà'à.

— kaneko... Pourriez-vous nous en dire un peu plus au sujet de ce patient ?

— ...cette patiente. Nous connaissons bien peu de choses sur l'histoire de kaneko. Elle est l'aînée d'une fratrie de 4 enfants, ses grands-parents, venus du Sud, semblent s'être installés dans la région lors du deuxième grand exode. C'est du moins ce que les registres nous indiquent. kaneko avait 16 ans quand elle est arrivée chez nous. Au moment de la catastrophe, elle avait obtenu une bourse pour continuer ses études dans une université prestigieuse de la Métropole. Issue d'un milieu modeste, elle avait certainement dû être remarquée à l'école en raison d'aptitudes intellectuelles et de résultats scolaires supérieurs à la norme. Dès la première séance, kaneko ngonkwà'à s'est montrée très réceptive au protocole. Un jour, nous avons entrepris avec la complicité de ngonntsho vuk, initiée et proche collaboratrice de l'Institut, de faire une première tentative dans la petite maison en torchis où elle avait vécu dans le district ouest. Nous étions équipés pour l'occasion d'un système de sonorisation rudimentaire, mais suffisamment efficace. Trois professeures de l'Institut – nké'ngo'o kalina, orthophoniste, ngontshùà miłosz, spécialiste de l'hypnose, et ngo'sàm snežana, neuropsychologue –, s'assuraient de la bonne conduite des opérations. Un doctorant s'occupait de la captation audiovisuelle. On a actionné le bouton de l'amplificateur. Une rythmique de sons préenregistrés de percussions à peau a résonné

dans l'espace. kaneko et ngonntsho étaient assises en tailleur sur le sol face à face. Je m'en souviens comme si c'était hier. ngonntsho est entrée presque automatiquement en transe. kaneko est demeurée quant à elle sans réaction, muette, pendant plusieurs minutes, puis brusquement, comme prise d'une force trouble, son corps s'est tordu de convulsions, ses paupières battantes laissaient entrevoir les yeux révulsés, du bras droit elle s'est hissée péniblement vers un recoin de la pièce et a porté la gueule en avant pour extirper un mugissement sourd du fond de sa trachée. Nous ne nous attendions pas à une telle réaction. Après un instant d'immobilité, elle s'est redressée, s'est redéployée, comme transportée hors d'elle-même, le regard rouge fixé en un point aveugle, les veines saillantes sous la peau suante. Elle s'est alors dirigée vers la porte du fond qui menait vers l'extérieur. Personne ne l'a empêchée de sortir. Nous l'avons suivie, laissant derrière nous les infrabasses et ngonntsho. Elle nous a menés sans mot dire à travers le village vers un terrain en contrebas du sentier où se trouvait l'impressionnant monticule ocre d'une termitière géante. Notre assistant filmait, caméra au poing. Quelques habitants du village, interpellés par notre étrange cortège, nous suivaient de loin. Elle s'est laissée tomber au pied de la termitière et s'est mise à en extraire des morceaux de terre crue qu'elle ingérait d'abord lentement. Puis, dans l'extase, dévorait par petits blocs. La scène s'est prolongée pendant un quart d'heure, elle s'est évanouie ensuite. À notre retour, nous avons retrouvé ngonntsho sur le sol de la case, le corps traversé de spasmes violents, en état de choc. L'électroencéphalogramme nous a révélé qu'elle avait dû subir un choc important pendant la transe.

— Professeure dragan, je vous remercie pour ce récit épique, mais dois-je comprendre que vous avez expérimenté ces techniques avec des enfants aphasiques et fragilisés sur le plan psychologique, malgré les dangers liés à ce type d'intervention, sans aucune autorisation de l'Organisme régional de la santé?

— Oui, c'est ce que nous avons fait. Ensuite, nous avons répété l'expérience dans des séances collectives avec plusieurs patients,

dont kaneko. Les séances se déroulaient plus calmement. Un sentiment général d'apaisement se dégageait du groupe. Le principal but était de favoriser un processus de «régression dans le temps» pour retrouver et mettre à disposition de la rééducation des ressources passées à un instant de la vie des patients. Nous observions un état de concentration accrue et une augmentation impressionnante de la réactivité aux épreuves orthophoniques de 30 minutes à 2 heures après le réveil de la transe. Ensuite, ils dormaient pendant de longues heures. Leurs capacités de maîtrise de Notre Langue décuplaient, le déficit cognitif se résorbait. Nous avons ensuite soutenu la rééducation avec un traitement au Zolpidem. À part quelques cas de somnolence résiduelle et des vertiges, aucun effet secondaire n'a entravé le quotidien de nos patients. Mais ce ne fut pas le cas pour kaneko. Nous avons remarqué des changements dans son comportement deux mois après le début de la cure. Mis à part l'épisode de la termitière, kaneko était une jeune fille d'un naturel plutôt réservé, indifférente au monde d'autrui. kaneko passait de longues heures, affairée à d'énigmatiques minutieuses manipulations qui toujours impliquaient un rapport à la terre, meuble, argileuse, aux sables et limons en fonction du milieu où nous nous trouvions. kaneko ne supportait pas le temps passé à l'intérieur. Lorsque nous avions rendez-vous à l'Institut pour une séance de rééducation, je la retrouvais presque toujours captivée par un recoin de la pièce où une araignée avait filé sa toile. Je crois que kaneko a développé une dépendance psychique au Zolpidem. Elle se montrait de plus en plus impulsive et irritable, mais aussi, étrangement, exerçait une sorte de fascination dans le groupe. Mais c'est surtout au niveau du langage que quelque chose s'est produit. kaneko s'est mise à parler à voix basse continûment. Sa parole s'écoulait en une étrange logorrhée glossolalique. Nous n'avons malheureusement pas eu le temps d'étudier cette parole qui avait l'apparente stabilité d'une forme de langue. Tout ce que nous savons à son sujet c'est que kaneko en parlait comme du «substrat». Comme toutes et tous, kaneko faisaient

des progrès étonnants, mais elle se montrait particulièrement douée pour l'écriture. Elle a tenu un journal au fur et à mesure de sa guérison. Nous l'avons retrouvé dans sa chambre après la disparition.

— Pourriez-vous lire quelques extraits de ce document à haute voix et éventuellement nous partager votre commentaire à leurs sujets ?

— Je m'étais préparée à cette éventualité... ces textes offrent un témoignage édifiant sur la maladie, sur la perception du malade. J'ai retenu un extrait parmi les derniers écrits. Elle y évoque le substrat et certaines hallucinations... Le style est plutôt fragmenté et elliptique. Il y a peut-être un peu de délire là-dedans, mais la langue est intéressante. kaneko semblait y élaborer une réflexion sur le langage et l'assimilation. Je ne sais pas si tout ceci est bien utile pour la commission, mais bon, je vais vous lire.

— Parfait. Peut-être une dernière question avant la lecture de ce passage, pourriez-vous nous parler du livre que vous avez trouvé dans la maison de kaneko ?

— Ah oui, le livre. Après la disparition des enfants, j'ai obtenu la permission de revenir dans la maison de kaneko. La famille avait quitté les lieux dans la précipitation, rien n'avait bougé depuis leur départ. Aucun pillard n'était passé par là. Les parents étaient morts asphyxiés, ils se trouvaient dans le complexe minier au moment de la catastrophe, seules kaneko et une de ses sœurs avaient été transportées à l'Institut, les autres étaient portés disparus. Dans la chambre du fond, je suis tombée sur quelques livres rangés avec des vêtements dans une armoire. J'y ai découvert un petit livre écrit en Langue de l'Un qui avait la particularité de comporter des scènes dessinées, insérées dans le texte. Ce livre m'a semblé au premier abord sorti d'une autre époque ou plutôt d'un autre monde. La syntaxe et la grammaire étaient semblables en tout point à La Langue de l'Un mais je n'identifiais aucun nom ou substantif qui puisse se rapporter à quelque chose de connu. Sur la couverture, j'identifiais la représentation d'une créature mi-

homme, mi-lièvre, qui devait être le personnage principal du récit et les noms des auteurs à consonances étrangères dont je n'ai pu identifier l'origine. Le livre décrit des scènes peuplées d'hybrides, j'ai d'abord cru à un livre venu des peuplements thérianthropes, mais je n'y ai décelé aucun lieu connu de notre monde. Dans la courte préface, les auteurs – senghor et sadji – font mention d'une entreprise des plus fantasques : l'écriture d'un manuel scolaire d'apprentissage de quelque chose dont on ne sait s'il s'agit exactement d'une langue ou d'un « esprit ». J'en ai déduit qu'il ne pouvait s'agir que d'un manuel scolaire factice. J'ai alors pensé à la propagande des forces indépendantistes. La préface prend la forme d'une déclaration d'intention signée par ces deux auteurs-enseignants citoyens d'une province imaginaire nommée « Afrique ». En feuilletant l'ouvrage, mon attention s'est portée sur un passage du récit impliquant l'intervention d'un termite nommé mor makh. Le fragment d'un cliché photographique, de ce qui m'a semblé être la termitière dont kaneko avait mangé la terre, était glissé comme marque-page. Certains récits qui nous sont parvenus des régions lagunaires, dont la famille de kaneko est originaire, font état de pratiques en rapport aux termitières...

— Je vous remercie professeure dragan. À présent, écoutons votre lecture du journal de kaneko.

j'ai quelques lacunes encore, de temps à autre, je parle aux alentours pour faire diversion, si je m'accroche ça fonctionne, la plupart du temps, pas toujours, mais dans l'ensemble les mots reviennent. ils remontent du fond de la gorge sans trop de mal. je dis sans trop de mal, et c'est totalement faux, puisque dans l'intervalle, il y a eu le trou, dont la sortie lente ne m'a pas laissée entièrement indemne de la contamination de quelque chose qui s'est logé en moi. en réalité, il n'y a pas eu de contamination, ni même de contagion, je ne devrais pas parler comme ça. j'utilise parfois les mots des autres, machinalement, sans penser à quoi tout ça m'engage, des mots qui ne sont pas les miens. ce n'est pas que je pense que l'on puisse posséder des mots, comme on possède des biens et des choses, mais certains mots, dans cette langue qui n'est pas la nôtre, je peux les prendre avec moi, d'autres pas.

la chose qui est logée en moi, j'ai choisi de la nommer substrat, le mot ne rentre pas dans la classe des mots vides ni dans celle des mots pleins, il est d'un autre genre. il n'est pas du genre de l'Un.

je dois recommencer.

rien ne s'est logé en moi. le substrat ne comprend aucune limite entre le soi et le non-soi. je l'ai dit, il n'est pas de ce genre. il est étranger au langage de la contagion. pas de ligne de partage, de clivage, de division, de segment, de zone, de seuil, de dessus ou de dessous.

boucle, loupe, loup, souple, plume, pluie, suc, ne, se, je, de, te, sa, son, lacune, lagune, lagon, nuit, chien, poudre, champ, peau, voix, marigot. je fais des listes. j'occupe l'espace. il m'arrive de ne pas retrouver un mot, alors je dis ce qu'il n'est pas ou je décris ce qu'il contient. il y a aussi des mots avec lesquels je ne sais pas quoi faire. souvenir en fait partie ; venir sous, revenir à ou faire advenir ce qui est sous, peu importe, je ne vais pas commencer à jouer sur les mots, par mauvaise

foi. juste pour occuper l'espace. je n'occupe pas l'espace. je dois libérer l'espace pour la voix dont j'ai la sensation et qui de l'intérieur me parle continûment, plus intensément encore lorsque je la nourris, du silence, pour me porter ailleurs, vers d'autres formes qui ne sont pas celles de la Langue de l'Un, dont, paradoxalement, prenant mon mal en patience, je ré-apprends docile, les vocabulaires, la bouche grande ouverte, pour que l'Un me prenne en charge, me remette sur les rails et fourre sa langue jusqu'au fond de mon piège à mâchoires.

mes parents aussi étaient de cette espèce, celle des lagunes, je ne m'en souviens plus, je sais très bien quelles significations on peut faire du mot « souvenir », et je sais qu'elles ne me seront d'aucune utilité pour ce qui m'attend hors d'ici. je ne sais pas précisément ce qui m'attend, j'en ai l'intuition, nos parents nous y ont peut-être préparés, ce nuage de poussière nous y a précipités. ils sont très portés sur le souvenir à l'Institut, mais le mot ne convient pas et donc le problème est mal posé. ce n'est pas comme si tout devait dépendre d'un événement passé dont nous aurions perdu la mémoire et dont il faudrait reconstruire une image. le substrat n'a rien de personnel. le substrat est resté là présent au fond, stable à tout changement. le substrat nous parle depuis les soubassements. le substrat est une langue étrangère.

le silence pour l'écouter.

il faut plonger plus profondément encore, toujours là où les voix nous parlent, loin de la perte, de ses affects, du retour à la peur du démembrement. se souvenir.

larves, chrysalides.

multitude de rampants qui remontent du fond, les mandibules pleines de la terre du monde qui se construit patiemment pièce par pièce au refuge de nos corps-cheval de Troie.

39. – Le secours de Mor Makh-le-Termite.

Tout ce jour et tout le lendemain, Bouki resta suspendu au haut de l'arbre. Son cuir chevelu* craque de plus en plus. Il a affreusement mal à la tête. A chaque instant, il pense que son cou va se rompre. Les oiseaux qui passent se moquent de lui.

« Tui! Tui! » lui fait le moineau.
« Tui! Tui! » lui fait le mange-mil.
« Tui! Tui! » lui fait la tourterelle, ironiquement.

« Tui! Tui! » lui fait la chouette* qui jette la chouette* et son bec d'oiseau.

« Tui! Tui! » lui font les petits animaux qui se moquent de lui : les chats, les chiens, les écureuils, les putois, les tapées.

« Tui! Tui! » lui font les insectes qui sont bien fait pour se moquer de lui. Ils disent-ils méchamment.

Le cinquième jour, Mor Makh-le-Termite passe dans le pays. Quand il aperçoit Bouki qui se balance dans les branches de l'arbre, il est pris de pitié.

« Pauvre Bouki! dit-il. La

famine a dû faire mourir toute sa famille. Dans son désespoir, il n'a pas voulu survivre à sa femme et à ses enfants. Pauvre Bouki! je vais tâcher de délivrer son corps et de lui donner une sépulture digne d'un bon père de famille. »

Mais Bouki se met à



gigoter*, puisqu'il ne peut parler et essaie tant bien que mal de faire comprendre à Mor Makh qu'il est encore vivant et ne tient pas du tout à mourir.

Il dira plus tard à celui-ci : « Mais le suicide* est une lâcheté ! »

Mor Makh grimpe le long de l'arbre et atteint les branches où Bouki est suspendu. Avec beaucoup de patience, il se met à les ronger et à les transformer, l'une après l'autre, en poussière. Au bout de deux jours, toutes les branches ont cédé et Bouki est précipité sur le sol.

« Je ne sais comment te remercier, dit-il à Mor Makh. Ici, je ne peux rien faire de grand pour toi. Mais, si tu as un jour le temps, passe donc me voir chez moi. Je ferai tout pour te récompenser du service que tu m'as rendu.

— Je n'ai fait que mon devoir, répond Mor Makh. Dans la vie, ceux qui ont doivent donner à ceux qui n'ont pas; ceux qui peuvent doivent faire pour ceux qui ne peuvent pas, et ceux qui savent doivent enseigner ceux qui ne savent pas. »

Là-dessus, Mor Makh s'éloigne modestement.

« Adieu, Bouki, mon ami, dit-il.

— Au revoir plutôt, mon cher Mor Makh, mon bienfaiteur; je ne t'oublierai jamais. »



► Que signifie cuir chevelu : la peau qui recouvre le crâne — chonette : cresson de mer qui ressemble à un hibou — gigoter : remuer sans cesse les jambes — suicide : action de se tuer volontairement.

► Pourquoi et comment? 1. Combien de temps Bouki reste-t-il suspendu au haut de l'arbre? — 2. Pourquoi tous les animaux qui passent se moquent-ils de lui? — 3. Comment Mor Makh réussit-il à sauver Bouki? — 4. Qu' lui dit Bouki pour le remercier?

► Écrivez. — Orthographe : k ou c ou qu. Complétez les mots suivants en mettant k, c ou qu à la place des points.

La termitte vient au secours de Bouki — Le cuir chevelu de ce dernier est de plus en plus — L'arbre où il est suspendu est un papayer — Les chats et les souris se moquent de lui — Quand Mor Makh ira rendre visite à Bouki, celui-ci lui offrira pour le contenter des noix de palme, du café et du thé sucré au ilidrat — A son départ il l'accompagnera et lui dira encore merci.

Entre-langues

Lotte Arndt

En langage éditorial, un chapeau est un format ayant pour finalité d'introduire un texte, de le situer, d'apporter des compléments, de lui donner un cadre. Il est rarement signé, mais accompagne le plus souvent la proposition de l'auteur·rice du texte introduit. Là où le texte engage un récit personnel, défend des partis pris, et ne craint souvent ni émotions, ni positions inconfortables, le chapeau accommode, tempère, met en avant le texte sans passer à la première personne.

Quant à lui, le texte *Les enfants peuvent-elles parler ?* d'ayoh kré plonge dans la violence de la langue comme outil colonial, comme producteur d'un même qui nécessite la disparition de tout ce qui pourrait lui échapper, lui être inaccessible, sous forme d'une fable qui établit son propre système de références. Il s'agit d'un récit d'une linguiste en langage scientifique, distancié, universalisant les formes masculines, ayant recours aux majuscules alors que l'auteur se nomme lui-même en minuscules, et adoptant le point de vue de la Langue de l'Un. La fable – bien que fragment d'un projet plus large – est close sur elle-même, tout comme l'empire omet son extérieur. Dans la proposition d'ayoh kré, les traces documentaires qui débordent le cadre fictionnel s'inscrivent par les images : la termitière, indiquant un lieu, une terre, un ailleurs, une activité bouillonnante, souterraine, sophistiquée et ramifiée, qui résiste en faisant, et le manuel scolaire de langue française en contexte colonial légué à l'auteur par un oncle. Manuel scolaire datant de 1953 et préfacé par Léopold Sédar Senghor, premier agrégé africain, ardent défenseur de la francophonie, et figure emblématique d'une génération d'intellectuel·les colonisé·es, puis postcoloniaux·les pour qui l'émancipation ne pouvait que passer par les institutions et langues de l'Occident. Il fallait alors vivre dans la langue coloniale, la désirer, l'adopter, y exceller, et en faire son instrument, alors qu'elle niait la capacité de dire, de penser, de se projeter dans les langues qu'elle recouvrait. Au travers des ruptures, des ambivalences et des déphasages, émergeait alors une géographie langagière d'une impossible pureté, constitutive du monde postcolonial.

Lors de nos discussions autour de son texte, ayoh m'a invitée à quitter la place qui est si souvent celle de l'éditrice, de la commissaire, de la programmatrice : celle d'introduire, sur un ton bien informé, dans un langage posé, et sans révéler les coulisses, la proposition d'un·e artiste ou auteur·rice. Or, l'enjeu était ici de participer à la mêlée, de prendre part aux récits imbriqués, en tension, quitte à les retrouver en péril. Au risque d'omettre certains éléments contextualisants, j'ai opté pour un appendice : un bout de texte après le texte, non nécessaire à sa lecture, qui s'y rattache par ricochets, et espère résonner depuis un autre lieu d'énonciation.

Ces dernières semaines, au carrefour de différents questionnements aussi fondamentaux que déstabilisants, j'ai repensé à un souvenir d'enfance : lors de vacances familiales annuelles, passées sur une île dans la mer du Nord, je m'absentais souvent pour partager mes journées avec une bande d'adolescentes qui gardaient une dizaine de poneys à disposition des touristes. Alors que pour elles, ces séjours représentaient un job de vacances, j'étais plus jeune et les joignais sans contraintes. Je me souviens d'avoir prononcé, à un moment donné, une phrase avec une tournure grammaticale alambiquée, peu commune dans le langage parlé. Il y avait une certaine urgence, il s'agissait d'appeler le groupe à l'aide pour remédier à une défaillance de matériaux. Or, au lieu d'accourir pour m'assister, les filles éclataient de rire, hilares sur mon expression, autant que sur mes manques de connaissance en chanson pop américaine remarqués à d'autres occasions. Alors que j'ai mis des années à comprendre que cette scène marquait une délimitation entre classes, elle est restée très présente comme mémoire d'une séparation douloureuse et insoutenable : sans pourtant me rendre compte de mes actes, la langue même par laquelle je m'exprimais en toute ignorance enfantine me rendait étrangère à ce groupe.

Le privilège social – ici conféré par un passeport européen – n'a pas disparu de ma trajectoire et m'a amenée à pouvoir décider de vivre dans un pays de mon choix, dans une autre langue que celle dans laquelle j'ai grandi. Il se trouve qu'il s'agit d'une langue reposant sur une conception universaliste, avec une lourde charge assimilationniste, aussi bien au sein du territoire national français que dans les politiques coloniales perpétrées par le biais de cette langue. Je partage avec la plupart des nouveaux·lles venu·es le désir ardent d'effacer mon accent et la honte des fautes grammaticales. Or, c'est précisément dans la rupture symbolique du rappel quotidien de l'écart langagier, de la trace d'un ailleurs, de l'impossibilité de sortir du marquage d'une altérité langagière, que je me trouve ironiquement rassurée de ne jamais pouvoir oublier la violence normative de la langue unique.

Introduction

à Abetare

Cristina Werner

Comment apprend-on à lire ? Et à écrire ? S'il vous est arrivé d'aider un enfant à apprendre l'alphabet, sans doute êtes-vous parti du son des lettres et des mots, des rapports entre la prononciation et les signes. Pourtant, il y a des facteurs plus décisifs en jeu, comme la perception spatiale, les émotions et l'influence qu'ont sur eux la culture individuelle et l'environnement social.

Dans son œuvre, *Abetare*, Petrit Halilaj donne à voir les alphabets, les atomes de l'articulation, et nous confronte à la façon dont nous apprenons ce que nous apprenons. Le titre provient du manuel albanais de cours élémentaire Abetare, dans lequel chaque lettre de l'alphabet est associée à un mot correspondant et au dessin d'une situation familière à l'enfant.

Petrit Halilaj a appris à lire et à écrire avec le manuel Abetare, lorsqu'il fréquentait l'école primaire du village kosovar de Runik, entre 1992 et 1997, années au cours desquelles l'oppression par le gouvernement serbe de la population albanaise traditionnelle du Kosovo atteignait son paroxysme. Afin que les locuteurs albanais puissent apprendre leur propre langue, une part de l'enseignement se déroulait dans un réseau parallèle de maisons-écoles secrètes. Le livre est devenu un aspect essentiel de l'identité culturelle locale et l'est encore aujourd'hui.

Petrit Halilaj, qui vit à l'étranger depuis des années, est retourné dans son ancienne école primaire de Runik en 2010, alors qu'elle devait être démolie. Il a découvert et récupéré un ensemble de vieux bureaux d'écoliers dont il s'était aperçu que la surface verte des tables et les bancs de bois étaient recouverts de milliers de dessins, gravures et gribouillages laissés par plusieurs générations d'écoliers : maisons, cœurs, oiseaux, fleurs, automobiles, avions, fusées et pistolets, mais aussi personnages de bandes dessinées et footballeurs célèbres. Halilaj a reconstitué les inscriptions qu'il a agrandies et reproduites au moyen de tiges d'acier. Augmentés d'une troisième dimension sculpturale, leur échelle amplifiée, les dessins d'enfants, revus par l'artiste, ont repris vie.

Grâce à Halilaj, les turbulents griffonnages se lèvent et flottent entre les authentiques bureaux d'écoliers, saisissant un moment de la vie où réalité et imagination se fondent sans cesser de coexister, à proximité immédiate. Il nous rappelle que la littéralité entrave et assujettit nos désirs de parler. Les mots, aussitôt prononcés, prennent soudain une vie à eux, tels des êtres autonomes. Avec l'aide d'Halilaj, ils s'échappent de nouveau, ils fuient le plat pays d'un monde à deux dimensions. Un monde présenté à des générations d'élèves dans le cadre discipliné et institutionnalisé de la salle de classe, où leur attention est ligotée à la surface du tableau noir ou de la page blanche.

Conscient que les compétences spatiales – telles que localiser un point dans l'espace, déterminer les relations géométriques entre les objets, traiter le mouvement dans la profondeur – sont sous-estimées dans l'apprentissage, il libère ces gravures fugitives qui dans un premier temps ont échappé aux règles pédagogiques, et leur offre un espace où se rencontrer physiquement.

Selon le philosophe et neuroscientifique Francisco Varela, apprendre est un processus physique reposant sur le fait que le monde dans lequel nous sommes est inséparable de nos corps, de notre langage et de notre histoire sociale. Ce que nous savons est inséparable de ce que nous faisons pour le savoir. Il postule l'inséparabilité de celui qui sait et de ce qu'il sait.

Dans *Abetare*, Halilaj met l'accent sur cette inséparabilité. Les figures rudimentaires, issues de l'imagination, perpétuent la représentation visuelle non autorisée, et néanmoins extrêmement précieuse et sincère, de la réalité locale entourant les enfants de cette communauté de Runik. La culture déterminant la façon dont une personne donne du sens aux choses qu'elle apprend, les sculptures grandeur nature contiennent les fragments d'une langue qui est une langue de guerre et de conflit. Elles sont les témoins des espoirs et des rêves, des doutes, des peurs et des inquiétudes des enfants et des adolescents de cette époque.

Le prisme artistique d'Halilaj force notre attention vers l'arrière en même temps qu'il progresse en spirales : il cherche à diriger nos oreilles et nos yeux sur des souvenirs d'enfance qui résonnent avec les expériences des enfants de Runik, jusqu'à aujourd'hui et plus loin que demain.

Si nous estimons qu'un apprentissage réussi est un apprentissage qui permet aux élèves de mobiliser ou de construire une identité qui les rende capables de faire entendre leur droit, alors *Abetare* amplifie les voix des enfants, leur puissance imaginative et poétique provenant d'une position à la fois de vulnérabilité et de créativité.

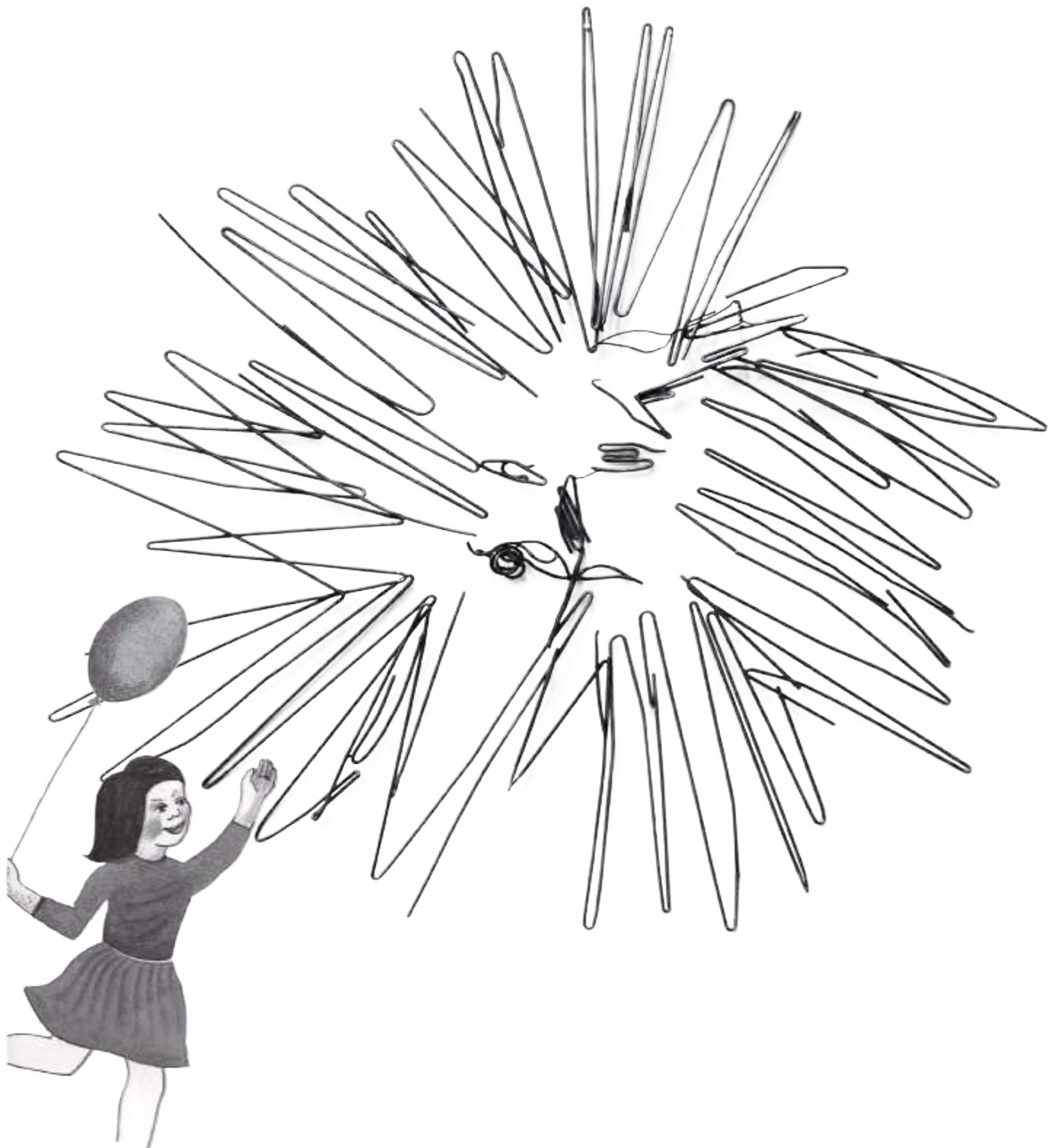




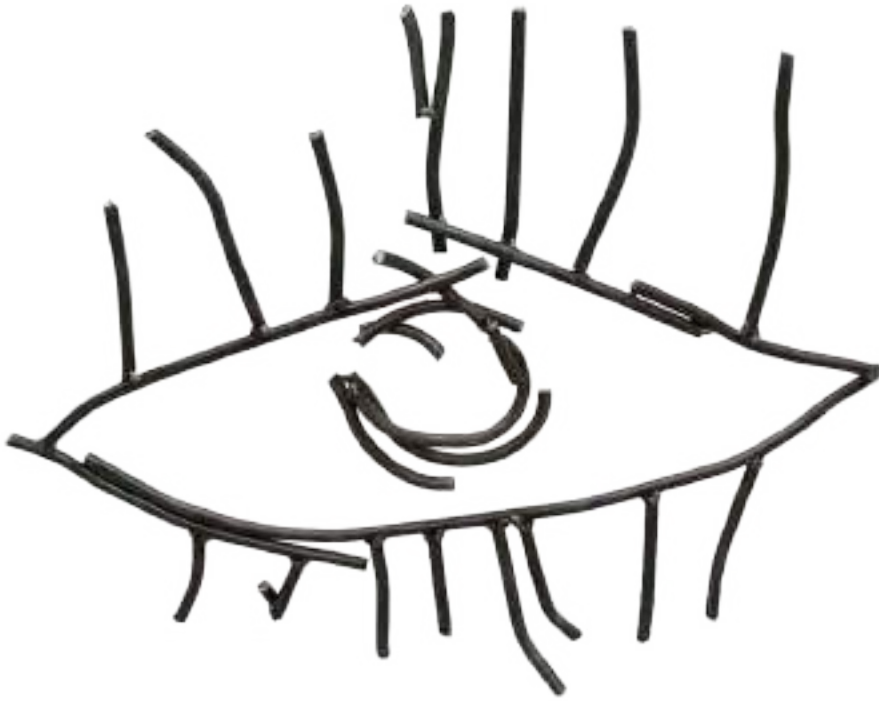




A Ana! A Ana! A Ana! A a
Na, Ana. Na, na, na, na. A a
A A A A A A A A
a a a a a a a a
N N N N N N N N
n n n n n n n n







ABÉCÉDAIRE de Zineb Sedira

Joan Cornu et Emma-Charlotte Sobry-Laurencin

L'idée d'oralité, et plus précisément l'idée d'une transmission verbale, ne recoupe pas nécessairement un pendant scriptural. Ainsi, de nombreuses histoires et de nombreuses traditions se sont perpétuées par la parole sans passer par une fixation écrite. Ces dernières ont probablement été davantage soumises à des variations, à des évolutions, voire parfois complètement oubliées. Des choses dites dans une langue donnée pourront être traduites afin de restituer un ensemble de significations, mais il y aura toujours une forme de perte, ne serait-ce que sur un plan sonore ou mélodique.

L'œuvre de Zineb Sedira actionne littéralement ce type de disjonctions mais aussi de jonctions entre les langues, les langages, les images et leurs générations. Telle une conteuse, l'artiste organise et restitue différents récits, des petites histoires à la grande Histoire. Il nous a semblé pertinent ici d'opter pour une forme de verbalisation simple afin d'interroger sa trajectoire ; soit un abécédaire réalisé d'une seule traite, qui a par la suite été retranscrit. Si quelques interventions stylistiques et syntaxiques ont été nécessaires pour permettre une certaine fluidité dans ce passage de l'oral à l'écrit, nous avons souhaité rester au plus proche de la spontanéité des différentes prises de parole de l'artiste. C'est donc d'un pas léger que cet abécédaire nous fait voyager des racines algériennes de l'artiste aux horizons plus globalisés parmi lesquels son travail ne cesse de se développer.

A comme Algérie

L'Algérie, c'est le pays de mes parents. L'Algérie, c'est un pays dans lequel je n'ai ni grandi ni vécu. C'est un pays que j'ai découvert lorsque j'étais enfant durant les vacances, et que j'ai redécouvert en 2004-2005, à l'occasion d'une exposition personnelle organisée par l'Institut français à Alger. Je me rappelle être tombée follement amoureuse de cette ville et de ses habitants, et c'est pour cela que j'y ai acheté un appartement, qui est devenu rapidement une vraie source d'inspirations et de dynamiques. Avant les années 2000, l'Algérie, c'était donc surtout le pays de mes parents. Faut dire que la Décennie noire – guerre civile algérienne débutée en décembre 1991 – m'avait empêchée de retourner sur place, et ce pendant plus de dix ans. Je menais à l'époque un travail sur l'Algérie, depuis la France ou l'Angleterre, au travers des récits de mes parents, de leur mémoire. En 2004-2005, ce qui change, c'est que j'allais enfin pouvoir produire un travail sur l'Algérie en Algérie, que j'allais enfin pouvoir faire l'expérience à part entière de ce pays.

Il y a de fait pour moi deux Algérie distinctes : celle de mon enfance où habite ma famille – mes parents, tantes et oncles – une Algérie émotionnelle donc ; et puis cette autre Algérie disons plus intellectuelle et créative, post-2000, qui va de pair avec la scène artistique d'Alger. Une scène qui s'organise, comme elle le peut, autour de l'École des beaux-arts, du musée d'Art moderne et contemporain (MAMA) et de quelques *artist-run spaces*. Une scène certes réduite, mais très intéressante et qui souffre beaucoup d'un manque d'ouverture vers l'Occident et d'autres pays ayant des scènes artistiques très dynamiques. Et c'est pour cela qu'il est vraiment important pour moi de partager, à chacun de mes passages, mes expériences et mes connaissances avec les jeunes artistes qui sortent de l'École des beaux-arts d'Alger.

B comme Biennale

J'ai eu la chance de participer à plusieurs Triennales et Biennales dans ma carrière – Triennales de Folkestone et de l'Institute of Contemporary Photography de New York, Biennales de Liverpool, Lubumbashi, Thessalonique, Sharjah, Limerick, Whitstable – ainsi qu'à deux Biennales de Venise,

la 49^e en 2001 et la 54^e en 2011, mais toujours dans le cadre d'expositions de groupe. En 2022 à Venise, ce sera donc une tout autre histoire puisqu'il s'agit cette fois d'investir totalement le Pavillon français. Si en tant qu'artiste il arrive parfois d'imaginer recevoir tel ou tel prix, de faire telle ou telle exposition dans tel ou tel grand musée, je dois dire que je ne m'étais jamais, au grand jamais, imaginé que je représenterais un jour la France à Venise. Ce fut une telle surprise que j'ai d'abord cru que c'était une plaisanterie. En effet, fin janvier 2020, je reçois un appel de Morad Montazami, qui est un ami. Il me dit qu'il est un membre du comité de sélection de la Biennale de Venise et que je suis nommée pour représenter la France. Je lui dis d'arrêter ses bêtises... Il continue et m'explique qu'il m'appelle de manière « informelle » pour savoir si j'accepte ou non cette nomination. J'ai grosso modo une heure devant moi pour me déclarer. J'étais alors au musée Calouste Gulbenkian à Lisbonne, dans le bureau de la curatrice Rita Fabiana, en train de travailler sur l'exposition qui faisait suite à celle présentée en 2019 au Jeu de Paume à Paris. Il m'a fallu bien dix bonnes minutes pour comprendre que ce n'était pas une blague. J'étais complètement sidérée. Je riais un peu comme une gamine, et je me répétais en boucle dans ma tête : « Pourquoi moi ? Il y a tellement d'artistes supers... ». Et puis bien sûr, j'ai dit OK, et deux heures plus tard j'ai reçu l'appel, cette fois « officiel », du président et directeur de l'Institut français m'annonçant que je serai donc la prochaine artiste invitée à représenter la France à la 59^e Biennale de Venise.



Photographie réalisée lors d'un repérage au Pavillon français, Venise, 2020
© Photo : Zineb Sedira

C comme Cinémathèque

Pour l'exposition *L'Espace d'un instant* au Jeu de Paume, je me suis beaucoup intéressée à la Cinémathèque d'Alger.

J'ai ainsi pu constater combien l'industrie du cinéma algérien avait investi, dans les années 1960, dans des films engagés qu'ils soient produits par des réalisateurs algériens ou des réalisateurs étrangers. J'ai alors eu envie d'axer mon projet pour le Pavillon français sur les archives de films tiers-mondistes, issues de trois cinémathèques : la Cinémathèque d'Alger, la Cinémathèque française à Paris et la Cinémathèque de Bologne en Italie, soit trois cinémathèques situées dans trois pays ayant entrepris dans les années 1960-1970 de nombreuses coproductions cinématographiques. L'Algérie a en effet participé à la production de bon nombre de longs-métrages de réalisateurs italiens, comme *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo en 1966. On pourrait également citer *L'Étranger* de Luchino Visconti sorti en 1967 ou *Le Bal* d'Ettore Scola, sorti en 1983, qui sont quant à eux véritablement des films franco-algéro-italiens.

Mes recherches se sont focalisées principalement sur le cinéma militant de cette époque, et plus précisément sur cette vague de réalisateurs italiens, communistes ou d'extrême gauche, qui venaient en Algérie et plus largement en Afrique, pour produire des films anticolonialistes, anti-impérialistes ou anticapitalistes. S'il aurait été dur, voire impossible, en France de faire financer et distribuer un tel film, en Italie, à l'inverse, il était politiquement correct de promouvoir ce type de productions cinématographiques. On sait par exemple que le directeur du Groupe Eni finançait des films anticolonialistes de réalisateurs italiens et africains. Au fil de mes recherches, je me suis progressivement intéressée à un film du réalisateur communiste italien Ennio Lorenzini, tombé dans les oubliettes en 1965 – soit un an après sa sortie –, qui s'intitule *Les Mains libres*, dont la production avait été financée entièrement par l'Algérie, et au sein duquel le directeur de la photographie était le même que celui de *La Bataille d'Alger*. J'ai mis pas mal de temps avant de pouvoir mettre la main sur une copie de ce dernier et je l'ai trouvée à l'AAMOD – Audiovisual Archive of the Labor and Democratic Movement – à Rome. C'est un documentaire extraordinaire, tourné deux ans après l'indépendance de l'Algérie, dans lequel on voit vraiment une « Algérie nouvelle »

et c'est ce qui m'a donné envie de le restaurer. Ce dernier sera, je l'espère, présenté l'année prochaine comme un projet hors les murs du Pavillon, et projeté dans divers festivals de films et cinémathèques.



Archives de la Cinémathèque algérienne, Centre algérien de la cinématographie (Cac), Alger, Algérie
Archives personnelles de l'artiste
© Photo : Zineb Sedira

D comme Dégoûtage

La langue algérienne est une langue uniquement orale qui mélange des termes arabes, français et berbères. À l'écrit, c'est l'arabe littéraire classique qui prévaut. La langue algérienne est donc une langue vivante qui évolue sans cesse au fil des générations, de la situation politique ou du contexte social du moment. Beaucoup de mots sont adaptés, modifiés au fur et à mesure notamment à partir de mots français. C'est le cas du terme « dégoûtage » qui découle du verbe dégoûter. Le dégoûtage est un concept particulièrement algérien, qui va bien au-delà du fait d'être dégouté-e. Ressentir du dégoûtage, c'est avoir le sentiment de s'être fait totalement avoir, de s'être fait violemment malmené-e. C'est existentiel, absolument démoralisant ou écœurant, et ce à tous les niveaux. Lorsque la polémique a émergé autour de ma nomination pour la Biennale de Venise, suite à une fuite dans le journal *Le Monde* ayant précédé l'annonce officielle des deux ministères de tutelle – ministère de la Culture et ministère des Affaires étrangères –, et que l'on m'a accusée d'être membre du BDS – Boycott, désinvestissement et sanctions, soit d'une campagne qui vise au boycott d'Israël – et donc automatiquement antisémite (ce qui est un pur mensonge, et une vraie erreur de fond puisque les membres du BDS ne sont pas antisémites mais antisionistes),

j'ai éprouvé un profond sentiment de dégoûtage.

Au lieu de me réjouir et de célébrer avec ma famille et mes ami-es ce grand moment de ma carrière, j'ai dû batailler contre de fausses allégations qui venaient du fait que je sois franco-algérienne, donc arabe et d'origine musulmane, et que cela dérangeait certaines personnes que l'on me choisisse pour représenter la France. Si les choses se sont calmées par la suite après que mon droit de réponse a été publié, je regretterai toujours de n'avoir pu fêter dignement cette nomination.

E comme Expositions

Lorsque j'aborde un projet d'exposition, j'aime par exemple travailler en dialogue avec des curateur·rices. Bien sûr, les choses diffèrent s'il s'agit d'un projet solo ou d'une exposition collective. Par exemple, pour l'exposition au Jeu de Paume, il y avait une réelle entente avec Pia Viewing, qui était co-commissaire du projet. Nous avons eu beaucoup de conversations et d'échanges en amont, notamment sur les questions de scénographies. Notre investissement mutuel était très conséquent et cela fut très appréciable car finalement assez rare.

Pour la Biennale de Venise, je souhaitais qu'il y ait un dialogue fort avec l'équipe curatoriale, et j'ai pour cela choisi des personnes, car elles sont trois, susceptibles de m'accompagner sincèrement dans l'aventure tout en respectant le cahier des charges dicté par l'Institut français. J'ai pensé d'une part à Yasmina Reggad parce que intellectuellement elle est hyperforte. Yasmina a un esprit pratique et analytique, elle connaît très bien l'Algérie, elle est plus jeune que moi et elle a également une pratique artistique tournée vers la performance. En bref, je pensais qu'elle saurait bien couvrir et comprendre toute une partie de ma pratique, notamment la partie algérienne et « postcoloniale ». Puis j'ai choisi d'autre part le duo libano-allemand formé par Sam Bardaouil et Till Fellrath – fondateurs entre autres de la plate-forme Art Reoriented –, qui sont de grands amis également et qui ont une grande expérience curatoriale dans le monde entier. Jusqu'à maintenant, cette hydre à quatre têtes fonctionne assez bien, je dois dire.

Nous nous sommes réunis au mois d'août dernier à Paris pour trois jours de brainstorming. Un moment

de travail particulièrement intense et essentiel. Nous sommes allés à Gennevilliers, en banlieue parisienne. Je voulais leur montrer le contexte, le quartier où j'ai grandi, le cinéma dans lequel j'allais petite... Nous avons amorcé pas mal de pistes de travail. J'attends d'eux et d'elle qu'ils et elle me conseillent des lectures, des films et tout autre élément pouvant alimenter mon œuvre. J'écoute leurs idées, parfois je les valide, parfois j'en rigole et les refuse en bloc parce que cela ne colle pas du tout avec ce que je veux faire. L'important est que nos échanges et nos conversations me permettent *in fine* de me positionner afin d'être capable d'opérer les bons choix en termes de production,



Repérage au Pavillon français à Venise avec les curators, de gauche à droite : Yasmina Reggad, Till Fellrath, Philippe Zimmerman, Zineb Sedira et Sam Bardaouil, 2020 © Photo : DR

d'exposition et de scénographie.

F comme Famille

La famille est très importante pour moi. C'est pour cela d'ailleurs que toute une partie de mon travail est autobiographique ou engage un rapport fort avec le biographique. Ma famille, c'est avant tout mes enfants, mes parents, mes frères et sœurs. J'ai beaucoup inclus mes parents dans mon travail bien qu'ils ne comprennent pas toujours tout ce que je fais, et je prévois de les inclure encore, notamment dans une des scènes du film que je prépare pour la Biennale. Il est aussi prévu que mon fils, Ali, nous aide en coulisse dans la production du film. Quant à mon aînée, Zoulikha, on peut la voir entre autres, âgée de 13 ans, dans le triptyque de photographies *Mother, Daughter and I* ou encore dans *Mother Tongue*.

Pour le film de Venise, je fais également appel à mes ami-es qui forment ma famille au sens large du terme. J'aime l'idée qu'il y ait plein de potes qui jouent leur propre rôle, des collègues-artistes avec qui je m'entends bien. Je pense par exemple à mes copines Sonia Boyce qui représentera la Grande-Bretagne, et Latifa Echakhch qui représentera la Suisse, et qui ont accepté d'être figurantes en espérant que leur emploi du temps puisse le

leur permettre. Le projet de Venise prend appui sur cette idée de communauté familiale et artistique, et croise les mondes. Pour en revenir à ma mère, il y a cette histoire que je trouve assez belle. Ma mère s'était inscrite, il y a quelques années, pour suivre des cours de français pour adultes à Gennevilliers avec d'autres femmes africaines, lorsque leur professeure décide un jour de les emmener à la Cité de l'immigration à Paris où une de mes installations vidéo, *Mother Tongue*, est présentée de façon permanente. Réalisée en 2002, cette dernière met en scène trois conversations entre trois femmes d'une même famille – qui ne sont autres que ma mère, ma fille et moi-même. Nous nous exprimons chacune dans une langue différente (arabe, anglais et français), qui sont nos différentes langues maternelles. Bref, une fois arrivées devant l'installation, les copines de classe de ma mère, tout comme sa professeure, la reconnaissent, et lui demandent pourquoi elle apparaît dans le film : « Madame Sedira, vous ne nous aviez pas dit que vous seriez à la Cité de l'immigration. C'est extraordinaire, et votre fille est donc une artiste ? Vous devez être fière... » C'est bien simple, ce fut un véritable jour de gloire pour ma mère. C'était la première fois qu'elle se voyait dans un musée, qu'elle comprenait que mes œuvres étaient montrées dans des musées, et qu'elle était témoin de la réaction positive d'autrui. Elle était vraiment trop fière, et en a profité du coup pour frimer tout le restant de la journée devant ses copines. Lorsqu'elle m'a appelée le soir pour me raconter, il y avait une telle exaltation dans sa voix... C'était assez drôle, mais aussi très émouvant...



Zineb Sedira, *Mother Tongue*, 2002
« Mother and I (France) »
« Daughter and I (Angleterre) »
« Grandmother and Granddaughter (Algérie) »
Installation, 3 vidéos (couleur, son) sur écrans avec casques audio, format 4/3, 4 min 38 sec chaque
© Zineb Sedira / DACS, Londres
© Photo : Tate, Londres, 2017
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris/Londres

G comme Géopolitique

Je pense que mon travail est souvent politique, si ce n'est géopolitique. C'est notamment le cas du film intitulé *Tracer un territoire* que j'ai fait en 2016 sur les terres que mon père possède en Algérie. Car comment parler du territoire algérien aujourd'hui sans parler de la colonisation qui a duré plus d'un siècle... Comment en effet ne pas se souvenir que les terres qui appartenaient aux tribus autochtones ont été récupérées et découpées en parcelles par les Français...

Je pourrais évoquer ici également *Air Affairs*, un travail que j'ai fait en 2017 et qui est peut-être moins connu, dans lequel il s'agissait de reproduire, aussi fidèlement que possible, le trajet original du vol proposé par la British Imperial Airways en 1932 entre l'aéroport de Croydon en Angleterre et l'Inde, en passant par Sharjah. Je voulais faire l'expérience de cette traversée qui proposait plus d'une trentaine d'escales, habillée de pied en cap, bagages compris, à la manière des années 1930. Bien sûr, vouloir faire exactement le même trajet se révèle tout bonnement infaisable en 2017, puisqu'il n'est plus possible de faire escale en Palestine ou encore en Irak, alors qu'en 1932 deux stops étaient nécessaires dans ce pays pour refaire le plein de carburant.

Tracer un territoire tout comme *Air Affairs* sont des projets qui pointent ces questions géopolitiques et notamment ces frontières complètement aléatoires créées par la colonisation ou l'impérialisme. À cet égard, les pays du Moyen-Orient tout comme ceux du continent africain apparaissent comme des pays « types » dans lesquels le partage des terres a été fait de façon totalement arbitraire. Il suffit pour s'en convaincre de regarder des cartes. On y voit des zones géographiques découpées en parcelles géométriques, des montagnes, des villages, des jardins coupés en deux par des lignes droites, indépendamment des réalités sociales et sociétales, des tribus, des peuples, des familles qui vivaient là depuis des millénaires.



Zineb Sedira, *Air Affairs*, 2018
Installation, objets récents et datant des années 1930, photographies et documents d'archives, dimensions variables
Commande de la Sharjah Art Foundation
Vue de l'exposition *Air Affairs and Maritime NonSense* (détail), Sharjah Art Foundation Art Spaces, Sharjah, 2018
© Zineb Sedira / DACS, Londres
© Photo : SAF
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris/Londres

H comme Histoire

Pour beaucoup de personnes de ma génération, c'est-à-dire qui sont nées en France dans les années 1960 et qui sont issues de familles d'origine algérienne, je pense qu'il est possible de dire que tout est lié d'une certaine manière à cette histoire de la colonisation. Ce que je fais en tant qu'artiste vient de là en tout cas, de la manière dont j'ai grandi, du racisme dont j'ai souffert, des HLM dans lesquelles j'ai vécu ou des bidonvilles dans lesquels des membres de ma famille ont vécu. Tout découle de cette situation plus large que sont la colonisation puis l'indépendance, et je ne peux aborder cette partie de la grande Histoire qu'au travers des « petites histoires ». C'est mon « truc », ma marque de fabrique. C'est comme ça que je me suis fait connaître et que je me suis construite en tant qu'artiste. Ce n'est pas de l'activisme, mais simplement une volonté affirmée de raconter, de transmettre des histoires d'abord personnelles. Je pars toujours du biographique. J'ai constaté depuis longtemps que lorsqu'on parle de politique, ceci est mieux compris si l'angle d'approche est personnel. C'est aussi simple que ça, et cette façon de voir les choses n'engage de toute façon que moi. Du coup, lorsque je parle à mon tour de politique, j'éprouve le besoin de passer par un vecteur humain, au travers des récits de mes proches. Et puis pour moi, regarder vers le passé, l'explorer puis le raconter me fait avancer. Il est nécessaire de le dépasser pour progresser.



Zineb Sedira, *Retelling Histories: My Mother Told Me...*, 2003
Capture vidéo, projection vidéo (couleur et son), sous-titres anglais et français, 10 min
© Zineb Sedira / DACS, Londres
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris/Londres

I comme Images

En tant qu'artiste, je crée des images, j'en collecte ou bien je m'intéresse à des archives d'images. Pour *Gardiennes d'images*, j'ai par exemple travaillé avec Safia Kouaci, veuve du photographe Mohamed Kouaci qui est malheureusement méconnu en dehors de l'Algérie. Mohamed Kouaci est l'un des seuls photographes algériens ayant photographié l'autre visage de la guerre d'Algérie, celle des maquis, de la résistance. Ses photographies proposent donc nécessairement d'autres angles, d'autres points de vue auxquels seul un Algérien pouvait avoir accès. Je trouvais particulièrement intéressant de mettre en avant cette autre vision, les images connues étant généralement celles réalisées par des reporters étrangers et commanditées par la France. Lorsque j'ai rencontré Safia et qu'elle m'a montré les archives photographiques de son mari, j'ai tout de suite compris que ce que j'avais sous les yeux était complètement différent de tout ce que j'avais pu voir jusque-là. J'étais stupéfaite de ce que je découvrais, et il m'a semblé que ces archives pouvaient vraiment alimenter les études postcoloniales. J'avais de plus envie de faire un projet qui permettrait à Safia de trouver des fonds pour numériser les photos de Mohamed jusque-là conservées dans les tiroirs de leur appartement. En me focalisant sur elle, je pouvais aussi aborder la question de son rôle dans le travail de son mari, et plus généralement du rôle de ces femmes dans l'histoire de l'art, qui aident leur mari à faire carrière, et qui, une fois le mari décédé, continuent à défendre leur travail, à le sauvegarder, sans jamais être reconnues à leur juste valeur. Toutes ces travailleuses de l'ombre... *Gardiennes d'images* rendait donc hommage au travail de Mohamed Kouaci mais aussi à Safia, et me renvoyait à ma propre condition : « Qui s'occupera

de mes œuvres quand je ne serai plus là ? Mes enfants ? Est-ce que mes enfants connaissent assez bien mon travail pour pouvoir le défendre ? Etc. » Il y avait une dimension « féministe » évidente. Safia Kouaci était au centre, totalement fascinante. Elle était l'actrice principale du film, la seule capable de parler et/ou de faire parler les images de son mari. Il était donc primordial pour moi de lui donner enfin la parole. *Gardiennes d'images* permettait en outre d'aborder la question de la création en temps de guerre, et de l'appareil photo comme arme pour lutter.



Zineb Sedira, *Gardiennes d'images*, 2010
Part I : double projection vidéo (noir et blanc, couleur, son), 19 min, format 16/9
Part II : projection vidéo simple (couleur, son), 30 min 50 sec, format 16/9
Production et prix : SAM Art Projects, 2009
Vue de l'exposition *Gardiennes d'images*, Palais de Tokyo, Paris, 2010
© Zineb Sedira / DACS, Londres
© Photo : André Morin
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris/Londres

J comme Jokes*

[*blagues en anglais]

Tout comme l'appareil photo, l'humour peut aussi être une arme de combat en temps de guerre. J'ai commencé à compiler et à transcrire des blagues orales algériennes dès 2006. Les Algérien-nes sont très connues pour leur humour noir. Je ne saisisais pas bien au départ à quel point cet humour corrosif avait pu et pouvait être utilisé pour combattre, pouvait être considéré comme un élément constitutif de la résilience et de la résistance. Je m'attachais juste à collecter les plaisanteries politiques qu'on me racontait dans des bars, chez des ami-es, et à les transcrire dans un petit livre, que j'ai intitulé par la suite lors de sa parution en 2018, *A Personal Collection of Jokes*, une anthologie personnelle de l'humour noir. Cette publication ainsi que l'installation *Laughter in Hell* (2014-2018) qui en découle – montrée d'abord à Sharjah, puis chez kamel mennour et enfin au Jeu de Paume – sont très importantes pour moi. Toutes deux m'ont permis de parler de ce que l'on appelle la Décennie noire, une période particulièrement sombre, parfois peu connue hors de l'Algérie, dans laquelle le pays s'enfonçait dans une guerre violente interne qui oppose des groupes

armés islamistes à l'armée, et cause la mort d'environ 200 000 civils. Elles m'ont permis de comprendre comment les gens pour combattre le terrorisme, commenter les violences quotidiennes et la terreur, mais aussi pour dissimuler l'information, racontaient des histoires caustiques, faisaient des caricatures politiques, tournaient en dérision les nouvelles les plus épouvantables, et ce faisant trouvaient un peu de réconfort. Véritable mémorial en hommage à tous et toutes les journalistes et caricaturistes assassinés de par le monde et par extension à toutes les victimes du terrorisme, *Laughter in Hell* compile ainsi un ensemble d'archives que j'ai accumulées au fil des années : des publications rares consacrées aux caricatures de Slim, Ali Dilem, Gyps, Hic ou encore Mag, des reproductions agrandies de caricatures publiées dans *El Watan*, *El Khabar* ou *Liberté*, des planches originales mais aussi deux interviews vidéo menées avec l'historienne Elizabeth Perego, qui est devenue une grande amie, et le journaliste et écrivain Mustapha Benfodil, survivant de la Décennie noire. Si ce projet doit bien sûr permettre des prises de conscience, mon souhait est aussi qu'il puisse susciter des rires chez le public.



Zineb Sedira, *Laughter in Hell*, 2014-2018
Installation, dimensions variables
Vue de l'exposition *Laughter in Hell*, kamel mennour, Paris, 2018
© Zineb Sedira / DACS, Londres
© Photo : archives kamel mennour
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris/Londres

K comme Kiffer

Je pense pouvoir dire que je suis plutôt une personne positive, fidèle dans mes relations avec autrui et bonne vivante. J'essaie de prendre autant que possible la vie du bon côté, de profiter de tout ce qui m'est offert. J'adore par-dessus tout rigoler et aller écouter de la musique avec des potes dans les clubs du quartier Brixton, dans le sud de Londres. J'adore mon métier d'artiste, et je suis chanceuse car j'ai la possibilité de développer, depuis près de vingt-cinq ans maintenant, des projets d'envergure

avec des gens que j'aime, dans des institutions dans le monde entier.



Zineb Sedira, *Walk the Line*, 2018
Fil topographique rouge et noms de pays écrits à la main, dimensions variables
Vue de l'exposition *Air Affairs and Maritime NonSense*, Sharjah Art Foundation Art Spaces, Sharjah, 2018
© Zineb Sedira / DACS, Londres
© Photo : SAF
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris/Londres

L comme Luttes

Luttes personnelles, luttes sociales, luttes environnementales, luttes anticolonialistes, luttes anti-impérialistes, luttes antiraciales, luttes antisexistes, etc.

Lutter fait partie de la vie. Lutter fait partie de ma vie, puisque je suis née en 1963 soit un an seulement après la fin de la guerre d'Algérie.

J'ai grandi au sein d'une famille de neuf enfants. J'ai passé mon enfance à me battre pour trouver ma place dans la fratrie, je me suis démenée pour avoir l'attention de mes parents, j'ai milité contre le racisme à l'école. À Gennevilliers, on me disait : « Retourne dans ton pays ! » ; et quand j'étais en Algérie pour les vacances on me disait : « Retourne en France ! » C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison que je suis partie faire mes études en Angleterre...

Un autre élément m'a frappée récemment. Nous avions avec ma sœur, qui avait 21 ans à l'époque et moi 16, l'habitude d'écouter de la musique afro-américaine, notamment du blues ou du rhythm and blues : James Brown, Nina Simone, Archie Shepp, etc.

D'où nous venait cet attrait pour ces musiques nées de la condition des Afro-Américains ? Pourquoi n'écoutions-nous pas de la variété française ? Eh bien, certainement parce que nous ne nous identifions pas, physiquement, culturellement et socialement avec ces chanteurs français ! Nous nous sentions plus proches des « outsiders » vivant aux États-Unis. Nous nous reconnaissons dans les paroles de leurs chansons, et dans les luttes qu'elles représentaient, même si bien sûr en France, le racisme était différent de celui des États-Unis.

M comme Mer

Beaucoup de mes œuvres ont pour sujet la mer, et notamment la mer Méditerranée car c'est celle qui relie la France à l'Algérie. La Méditerranée est une passerelle, un pont entre deux continents, tout autant qu'une fermeture, un obstacle pour nombre de ressortissants de pays africains, qui sans visa ne peuvent voyager.

Je me suis pas mal focalisée sur les bateaux qui cherchent à partir vers l'Europe et qui échouent en chemin, à cette mer qui symbolise tant d'espoirs, de possibilités de circulation, et qui est aujourd'hui devenue un grand cimetière, une destination fatale, la fin d'un voyage pour ceux tentant de fuir le continent africain. Lorsque j'ai commencé à préparer le projet des *Shattered Carcasses* en Mauritanie, je trouvais intéressant justement le parallélisme qui existe entre mer et désert. Car le désert, c'est un premier obstacle, une première barrière pour tous ceux qui viennent de l'Afrique subsaharienne. Et cette première barrière débouche ensuite sur cette seconde barrière, tout aussi dangereuse, qu'est la mer. Mes recherches m'ont conduite vers un cimetière marin de bateaux situé près de Nouâdhibou. L'État mauritanien, très corrompu, accepte en échange de pots-de-vin que des bateaux naufragés ou en fin de course soient remorqués au large des côtes, par leurs propriétaires peu scrupuleux, plutôt que d'être démantelés. On peut ainsi voir près de 170 carcasses pourrir sous le soleil. Une vision éminemment saisissante, responsable d'un drame écologique sans précédent, et qui génère, dans le même temps, une micro-économie à l'échelle locale. Beaucoup de jeunes Mauritanien·nes n'ont en effet pas d'autres solutions pour survivre que de monter illégalement sur ces navires – au péril de leur vie – pour prélever des morceaux de métaux qui sont ensuite revendus en Europe.

N comme Nomade

J'ai parfois l'impression d'être nomade, puisque toujours entre trois pays. Je suis née dans une famille algérienne, mais en France, puis j'ai décidé de partir faire mes études et vivre ma vie d'adulte, d'élever mes enfants à Londres.

Quelque part, je peux dire que je me sens riche de ces trois cultures, que j'ai la chance de parler trois langues, et de pouvoir circuler librement entre ces trois pays en maîtrisant les us et coutumes de chacun. Mais, dans le même temps, je vis parfois ce « nomadisme » comme un handicap parce que je ne me sens

nelle part complètement acceptée ou complètement chez moi. Je me retrouve toujours tiraillée, sans attaches véritables.



Zineb Sedira, *The Lovers*, 2008
Photographie couleur, 120 x 100 cm
© Zineb Sedira / DACS, Londres
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris/Londres

O comme Objet

J'ai toujours aimé collecter des histoires, mais aussi des objets dans des brocantes ou sur des videgreniers. En ce moment je concentre mon attention plus particulièrement sur les objets que l'on me donne quand je fais des recherches dans les archives des cinémathèques. Il s'agit souvent de petites mallettes de voyages en cuir ou carton, plus ou moins épaisses, conçues sur mesure pour transporter des bobines de films de 8, 16 ou 35 mm. Cette idée, particulièrement romantique, qui consiste à transporter des histoires dans des valises spécialement conçues à cette intention me plaît beaucoup.



Archives de la cinémathèque algérienne, Centre algérien de la cinématographie (C.A.C.), Alger, Algérie
Archives personnelles de l'artiste
© Photo : Zineb Sedira

P comme parler

Parler et faire parler, (se) raconter, mais aussi écouter et (se) faire écouter, entendre et (se) faire entendre. Tout ça participe à cette volonté de transmission qui m'anime. Cet amour que j'ai pour la parole, les histoires, les récits vient sans doute du fait que la langue algérienne est avant tout une langue

orale, et aussi du fait que mes parents appartiennent à une génération qui ne sait ni lire, ni écrire. J'ai grandi en les écoutant nous raconter des histoires et j'ai progressivement développé à mon tour ce goût pour le « racontage ». J'ai plein de souvenirs de vacances en Algérie où ma grand-mère et ma mère nous regroupaient, toutes et tous, pour nous conter des histoires... Il y avait une ambiance incroyable, et cela a, je pense, entraîné ma capacité d'écoute, et généré cette envie de transmettre à mon tour. Faire parler les gens est clairement au cœur de mon travail d'artiste. J'adore écouter et je crois d'ailleurs être une bonne auditrice, j'adore me perdre dans les méandres d'une histoire, je suis curieuse de tout. C'est pour cette raison que le format de l'entretien revient très souvent dans mes œuvres, même si je m'efforce à chaque fois de trouver de nouvelles stratégies et d'autres formes possibles de dialogue.

Q comme Questionnement

Je pose plus souvent des questions que j'impose des idées. Je recherche des points de dialogue avec une audience. Je mets donc à disposition des récits et j'attends de voir les réactions, les questionnements ou commentaires que ces derniers suscitent.

Lorsque je me prépare à interviewer une personne, je prévois généralement quelques questions. Toutefois, il est bien d'accepter de perdre le fil. Il arrive souvent qu'on se retrouve à parler d'une chose qui n'a rien à voir avec le sujet initial. Mais qu'importe les digressions, j'accepte que les gens sortent du cadre. Je les laisse divaguer. Ils finissent toujours par évoquer des choses auxquelles je n'avais absolument pas pensé, et cela peut parfois donner une direction différente au travail. Il s'agit avant tout que les personnes se sentent à l'aise. Il est toujours possible ensuite de raccrocher les wagons. De plus, c'est au fil des échanges que tu apprends à connaître tes sujets, que tu trouves ton vrai sujet, car il faut se rappeler que la personne qui est en face de toi, ce n'est pas toi. Elle, elle va te parler, moins de ce que tu veux, que de ce qu'il ou elle a vécu ou vit. Ce rapport à l'humain est donc primordial. Il ne faut pas oublier non plus que la caméra, le micro et toute la partie technique ont une fâcheuse tendance à créer de la gêne et à bloquer la parole,

il est donc de mon devoir de tout faire pour que les gens se sentent en confiance.

R comme Résidence

J'ai fait très peu de résidences d'artistes car j'étais mère de trois enfants et les structures d'accueil proposées ne sont généralement pas équipées pour venir en famille, ou désireuses que l'artiste vienne accompagné-e de sa famille, ce qui est assez frustrant et aussi injuste. Toujours est-il qu'aujourd'hui ma plus jeune fille a 17 ans, et que j'ai donc pu aller cet été en résidence au phare du Créac'h à Ouessant. Ce contexte, proposé par le Centre d'art insulaire Finis terrae, est génial et très singulier. Ce n'est pas le genre de résidence dans laquelle tu rencontres des artistes, des curateur·rices ou autres professionnel·les du monde de l'art. C'est le genre de résidence qui pousse à mener un travail d'introspection – et c'était pas mal avec la Biennale qui arrive – car tu es seule avec en toile de fond la mer. Il me faut encore parler ici d'aria – artist residency in algiers, une résidence d'artistes que j'ai initiée à Alger en 2011. Je crois que j'avais envie de créer la résidence « parfaite », celle que j'aurais aimé faire quand j'avais 20 ans. J'ai donc commencé à inviter des artistes, dans mon appartement situé en plein centre-ville, afin qu'ils et elles puissent développer un projet en lien avec le pays, et dans le même temps rencontrer et échanger avec la scène artistique locale. Le principe se voulait gagnant-gagnant. J'avais autour de moi beaucoup de collègues qui rêvaient de venir en Algérie et qui pensaient, en raison de la Décennie noire, qu'il était impossible d'y aller ; et de l'autre côté, j'étais en contact avec plein de jeunes artistes, tout juste sorti·es de l'École des beaux-arts d'Alger, qui ne rêvaient que d'avoir accès au monde de l'art au-delà de l'Algérie. Il m'importait de donner aux locaux, de faire en sorte qu'ils rencontrent cette scène internationale, et ça a marché. Beaucoup de supers-artistes sont venu·es – Kapwani Kiwanga, Alfredo Jaar, Atef Berredjem, Marie Bovo, Mohamed Bourouissa, etc. – ainsi que des curateur·rices internationaux·les. Cela a créé des circuits dynamiques qui ont débouché sur des collaborations et des invitations à exposer.

S comme Scénario

Je n'ai jamais écrit de scénario pour aucun de mes films. Je me contente généralement d'écrire des notes sur un cahier, je colle et commente des images, mais je ne fais surtout pas de scénario au sens classique du terme. J'aimerais bien dans un sens mais je ne sais pas faire, et puis ça m'angoisse complètement cette idée de devoir consigner en avance toutes les scènes. C'est clairement trop restrictif... Il m'est impossible de travailler comme ça, car cela ne laisse aucune place pour l'instinctif, alors que c'est justement ce qui m'intéresse. En termes de méthode, je filme donc durant des heures, et j'attends ensuite le moment du montage car c'est là que tout se met en place. Je déruse les heures de bandes avec mon monteur. Nous sélectionnons au fur et à mesure ce qui nous paraît le plus intéressant... Cela requiert nécessairement d'avoir un peu de mémoire et de savoir un peu où je veux aller... Mon processus est clairement organique. C'est une sorte d'écriture instinctive... Le temps de montage est pour cette raison très long, c'est là que tout se crée, c'est le moment de vérité. Lorsque j'ai filmé Safia Kouaci, j'avais ainsi plus de 8 heures d'enregistrement, et nous n'avons conservé finalement que 30 minutes d'entretien. Le film que je prépare pour le Pavillon n'échappera pas à cette règle. Je n'ai pas fait de scénario. Les acteur·rices que je convoque joueront leur propre rôle, ou alors rejoueront des scènes de films déjà existants. Pour les éventuelles scènes de dialogues, je prévois juste de leur donner un thème, un petit topo de quelques lignes sur un sujet *x* ou *y*, qu'ils et elles développeront ensuite à leur guise. Je leur fais confiance, tout est fondé sur la confiance.



aria (artist residency in algiers)
Alger, Algérie
Archives personnelles de l'artiste
© Photo : Zineb Sedira

T comme Territoire

On retrouve cette question du territoire notamment dans les travaux que j'ai réalisés autour des terres de mon père. Et parler de territoires en Algérie

revient nécessairement à parler de géopolitique, de la colonisation et des expropriations des tribus autochtones au profit des Français pendant plus d'un siècle. Aujourd'hui encore le *cadastre*, c'est-à-dire les cartes, les plans et les documents administratifs, qui recensent toutes les propriétés de mon père d'avant l'indépendance, est estampillé par le gouvernement français. Lorsque j'ai décidé de m'intéresser aux terres familiales, je ne savais pas précisément ce que je voulais faire. Je pensais juste qu'il était important de demander à mon père de me montrer les limites de nos propriétés avant qu'il ne soit plus là pour en parler, sachant qu'en plus cela n'intéressait pas tellement mes frères et sœurs. Comme ce dernier ne sait pas lire une carte, nous nous sommes rendus sur place : « Viens, je vais montrer avec mon bâton. Tu vois ça commence là, ça va jusque-là, puis là, et là. — Mais papa, comment sais-tu ? Il n'y a aucune délimitation, il n'y a pas de rivière, d'arbre ou de muret qui puissent te servir de repères. Et sans aucune marque visible dans le paysage, comment sais-tu ? — Je sais, c'est tout, je me souviens. — Mais je ne comprends pas, papa, pour moi tout est pareil. » Alors, il s'est mis à marcher, à tracer avec ses pas les contours de nos terres, des terres qu'il a parcourues mille fois étant enfant puis berger. J'ai vérifié par la suite sur les cartes existantes et tout correspond... Pour lui, les choses sont simplement ancrées dans sa mémoire, dans son expérience, dans son corps. Et c'est en le voyant marcher, que j'ai décidé de le filmer arpenter ces paysages arides. J'ai ensuite ajouté au montage une ligne rouge comme on peut en voir sur les plans en tissu de nos terres datés d'avant 1960.



Zineb Sedira, *Tracer un territoire*, 2016
Capture vidéo, vidéo (couleur, son),
4 min 15 sec
© Zineb Sedira / DACS, Londres
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris/
Londres

U comme Universel

Comme je suis artiste et que j'expose dans le monde entier, il me semble important que mon travail puisse avoir une dimension universelle,

qu'il puisse être perçu quels que soient les cultures, les langues et les pays. J'aime pour cela partir du personnel pour aller vers l'universel. C'est vraiment là, à mon sens, que tout se joue. Je veux mettre à disposition du plus grand nombre un témoignage très personnel, pour que chacun·e le reçoive et puise ensuite à son tour dans son propre vécu. Il n'est pas nécessaire que les gens aient fait l'expérience des événements précis dont il est question dans mes œuvres, il suffit juste qu'ils puisent au sein d'un vécu similaire ou qu'ils connaissent une personne dont c'est le vécu. Si je parle par exemple de l'histoire coloniale de l'Algérie, cela reste certes spécifique à l'Algérie mais je suis tentée de croire que le public saura faire le lien avec une autre histoire coloniale, un autre combat, une autre lutte, une autre guerre. Parce que finalement, même s'il y a des différences, il y a aussi beaucoup de points communs. Et c'est ça qui m'intéresse, travailler sur ces points communs pour que les œuvres puissent être vues et comprises dans le monde entier.

V comme Vintage

Je suis une fan inconditionnelle des coupes vestimentaires, des ensembles, robes et foulards des années 1960-1970. À 18 ans je traînais déjà sur les puces pour trouver des pièces *seventies* avec mes copains et copines de l'époque. On était tous et toutes hyper-looké·es. On avait des Vespas, on roulait en Renault Dauphine, on dansait dans des clubs à la mode, on écoutait du rhythm and blues, du jazz français, américain ou encore anglais... J'étais alors plus puriste que je ne le suis aujourd'hui où j'ai tendance à mélanger un peu plus les styles. J'aime aussi beaucoup le design qu'on qualifie de *mid-century*, la qualité de conception des meubles, les lignes générales. Tout mon intérieur à Londres est agencé avec du mobilier des années 1960-1970. Et c'est clairement visible dans la troisième partie de l'installation *Standing Here Wondering Which Way to Go* (2019) que j'ai présentée au Jeu de Paume, et qui s'intitule *Way of Life*. Cette dernière propose un diorama, soit une maquette échelle 1 de mon salon avec mes meubles et objets. Je précise qu'il ne s'agit pas de reconstituer mon intérieur,

mais de présenter concrètement mon intérieur. Ce sont en effet mes meubles vintages, que j'ai fait venir de Londres, qui sont visibles dans l'exposition, et j'ai utilisé le budget de production pour en chiner d'autres. Le « sacrifice », consistant à donner ses meubles, fait partie du concept même de la pièce, et se répètera à chaque nouvelle présentation de celle-ci. Il faut savoir toutefois qu'il ne s'agit jamais, sauf à quelques exceptions près, de pièces vraiment exceptionnelles, mais d'un mobilier assez standard pour lequel il est possible de trouver des équivalents...

une vraie Algérienne. Bon, je rigole... Toujours est-il que c'est vrai, j'ai grandi en France, et de fait je n'ai pas la même culture que les Algérien·nes natif·ves. Si j'ai certes reçu à la maison une éducation algérienne et musulmane, j'ai aussi eu une éducation française et une éducation anglaise. Je n'ai donc pas les mêmes repères que si j'avais grandi uniquement en Algérie. J'ai accès à des opportunités que beaucoup d'Algérien·nes n'ont pas, et cela génère automatiquement une distance, une différence...

W comme Wine* [*Vin en anglais]

WOAW !
Tchin-Tchin !



Zineb Sedira, *Standing Here Wondering Which Way to Go*, 2019
Scene 3: Way of Life
Diorama avec différents objets et œuvres, dimensions variables
Vue de l'exposition *L'espace d'un instant*, Jeu de Paume, Paris, 2019-2020
© Zineb Sedira / DACS, Londres
© Photo : archives kamel mennour
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris/Londres

X comme Xénophobie

C'est ma vie, enfin ça a été ma vie lorsque j'étais plus jeune, car ce n'est plus du tout le cas. C'était ma vie en grandissant en France ou lorsque j'allais en Algérie. Pour mes enfants, qui ont été élevés en Angleterre, la situation est différente... Et cela s'explique en partie en raison d'un changement de classe sociale. Je suis sortie de ce qu'on appelle le prolétariat, la *working class*. J'appartiens aujourd'hui, en tant qu'artiste, plus à la *middle class*, enfin disons que je me situe entre la *working class* et la *middle class*. Mes enfants connaissent et reconnaissent le lourd héritage de la *working class*, tout en sachant dans le fond qu'ils n'ont pas vraiment souffert de discrimination « sociale et raciale » comme j'ai pu, moi-même, en souffrir étant jeune. Lorsque je vais aujourd'hui en Algérie, même si on ne me dit plus « Retourne dans ton pays ! », je sens très bien que je n'ai pas le statut d'une Algérienne née sur place. Enfin disons que c'est un peu quand cela les arrange... Je veux dire par là que lorsque je fais un projet super-important, là je suis

Y comme Yallah

Mon objectif, mes projets ? Partir en vacances... Non, plus sérieusement je suis à fond sur la Biennale et impatiente de voir où cela va me mener, voir quelles opportunités et quels projets vont en découler.

Sur un plan très concret, je suis en train de laisser derrière moi la phase d'études dans les archives des trois cinémathèques sur lesquelles j'ai focalisé mes recherches – la Cinémathèque d'Alger, la Cinémathèque française et la Cinémathèque de Bologne. Même s'il m'a été difficile de me rendre à Alger l'année passée en raison des restrictions de voyage liées au Covid, j'avais par chance d'ores et déjà pu faire mes investigations sur place lors de la préparation de l'exposition du Jeu de Paume, dont le projet de Venise découle. La Biennale approchant à grands pas, je suis occupée à lancer la production du projet dans son ensemble. Le tournage du film est prévu en décembre... C'est l'étape la plus intéressante, car tout va enfin prendre forme !

Z comme Zineb Sedira



Zineb Sedira
© Photo : archives kamel mennour

GAZOUILLEMENT DES DISEAUX #JARGONS

Baptiste Brun

En 1532 paraît la première édition de *Pantagruel*. Le récit est publié sous le pseudonyme d'Alcofribas Nasier, anagramme de François Rabelais. Au chapitre vi, l'auteur raconte la rencontre du géant Pantagruel, se promenant avec sa suite au nord de la ville d'Orléans, avec un jeune clerc limousin, étudiant revenant de la Sorbonne par la route de Paris. Les deux hommes dialoguent. Le garçon péroré, palabre, pontifie, ergotte dans un langage cuistre, alignant néologismes et formules latinisantes, pur jargon. Pantagruel s'esclaffe : « Je croy quil nous forge icy quelque langaige diabolicque, et quil nous cherme comme enchanteur. » Fâché d'entendre le galimatias prétentieux du jargonnant « eschollier », lui reprochant de « contrefaire le Parisien », Pantagruel le prend au collet et l'engueule vertement. Mort de peur, l'étudiant perd contenance. Il se met à geindre en patois limousin, tout en chiant dans son froc. Le géant et sa suite s'éloignent, déplorant l'odeur. Mais qu'on écoute l'échange, « leschollier » prenant la parole [à lire à haute voix] :

« Seigneur, mon genie nest point apte nate a ce que dit ce flagitiose nebulon, pour escorier la cuticule de nostre Vernacule Gallicque, mais vicecersement ie gnave opere et par veles et rames ie me enite de le locupleter de la redundance latinicome. Par dieu dist Pantagruel ie vous apprendray a parler. Mais devant responds moy, dont es tu. A quoy dist leschollier. Lorigine primeve de mes aves et ataves fut indigene des regions lemovicques ou requiesce le corpore de lagiotate saint Martial. Ientends bien dist Pantagruel. Tu es Lymousin pour tout potaige. Et tu veulx icy contrefaire le Parisien. Or viens ça que ie te donne ung tour de peigne. Lors le print a la gorge, luy disant. Tu escorches le latin, par saint Iehan ie te feray escorcher le renard : car ie te escorcheray tout vif. Lors commença le pauvre Lymousin a dire. Vee dicou gentilastre. Ho saint Marsault adiouda mi, hau hau laissas aquau au nom de dious, et ne me touquas grou. A quoy dist Pantagruel. A ceste heure parles tu naturellement, et ainsi le laissa : car le pauvre Lymousin se conchoyit toutes ses chausses, qui estoient faictes a queheue de merluz, non a plain fons : dont dist Pantagruel. Saint Alipentin corne my de bas, quelle cyvette. Au diable soit le mascherabe tant il put. »

Ce récit drôle a pour thème la dimension parfois absurde que peut revêtir un certain usage de la langue lorsqu'elle se prend au sérieux et qu'elle s'écoute. À l'heure de l'humanisme naissant, Rabelais prend pour cible l'entre-soi des clercs universitaires, leur prétention à une certaine technicité du langage qui exclut le commun. Ainsi dénonce-t-il ce que Georges Duby – dans son étude sur les fondements du nouvel humanisme – qualifiait de « dessèchement du formalisme » propre au monde universitaire et à la scholastique en déclin à la fin du Moyen Âge. L'occultisme de l'étudiant opacifie le savoir pour en faire la propriété exclusive d'un groupe restreint d'initiés. Or qui dit occultation dit camouflage : l'opération d'escamotage dissimule fort bien ce que l'on n'a pas ! Rendre un texte incompréhensible, ce peut être manifester sa faiblesse, la vacuité qui l'habite et l'anime. N'est-ce pas là la contrefaçon du Parisien qu'évoque Pantagruel en enguirlandant le jeune prétentieux ? La frayeur du bonhomme est telle face au courroux du géant que sa langue se desserre tout comme ses sphincters et l'ensemble reprend la voie du commun : « A ceste heure parles tu naturellement. » Une langue qui n'a pas d'odeur est suspecte. Rabelais plagie par anticipation le gai savoir, enjoignant les amoureux de la connaissance à parler simplement et sans suffisance, comme l'on mange ou l'on pète.

Quatre cent trente-six ans plus tard, à quelques mois et jours près, l'éditeur Jean-Jacques Pauvert publie un ouvrage d'une grande singularité : *La Langue verte et la cuite*. Ce livre absolu est l'œuvre d'Asger Jorn, alors directeur de l'Institut scandinave de Vandalisme comparé. Noël Arnaud, pataphysicien et futur oulipien, l'aide à la manœuvre. En exergue, Rabelais : « Tout homme d'esprit qui bâtit commence sagement par fonder sa cuisine. » En toile de fond, se joue une critique radicale des travaux du structuralisme, notamment ceux de Roman Jakobson et de Claude Lévi-Strauss. Ce dernier avait publié le premier volume des *Mythologiques. Le cru et le cuit*, en 1964. Jorn leur oppose *La Langue verte et la cuite* qui s'institue comme « étude marmythologique ». En ethnologue déglingué, il y compare les us et coutumes gastrosophiques des tribus M et 14A dont « l'aire de sédentarisation sauvage et mitoyenne se situe à l'intérieur de l'agglomération parisienne ». Extrait [à lire en geulant] :

« L'heureusologie scolaire de la futuration futétique implique un problématisme étrologique inévitable pour la diamarche glossoculinaire. Sa nullité étronomique ne s'applique ni au culticiel ni au naturafficiel puisque, artificielle, la glossificacité de sa naturalisation gastreuse s'achève par la culination de sa culstructabilité nationale qui trouve son originalité dans la formule logique *qui-sine, qua none*. Une nouvelle détermométrie détermythique récemment déterrée par la computologie diatermostatistique révèle ici un mouvement qui va de mal en pire – en termes piométriques – vers le déculte dénaturé, donc artificiel. »

Tout comme Rabelais racontant la rencontre de Pantagruel et de « leschollier », ces textes délibérément jargonnant parodient la langue des savants, sa composante occulte. Les théorisations, modélisations et schémas du structuralisme qui cherchent à décrire le langage comme système sont littéralement singés. Pour Jorn et Arnaud, celui-ci ne saurait s'épuiser, encore moins être réduit à des grilles qui l'enchaînent et l'enferment. L'illustration extrêmement abondante du livre enfonce le clou. Plus de trois cents œuvres peintes, dessinées ou sculptées, issues de toutes les époques et de toutes les régions du monde, sont reproduites en noir et blanc. Toutes figurent des personnages, animaux ou êtres fantastiques tirant la langue, une langue systématiquement colorée par l'artiste. En donnant la part belle à l'image, Jorn s'inscrit en faux contre la prééminence du *logos* sur les manières de penser le monde. En outre, il insiste sur le caractère arbitraire d'une approche prétendue universaliste telle que portée par le structuralisme : tirer la langue serait l'un de ses universaux, une forme du génie de l'espèce.

La langue vernaculaire de l'institution savante et de l'institution administrative trouve ainsi une critique plus ou moins directe dans cette surenchère d'un langage qui se barre et affole, aux limites du sens. Dans cette perspective, la genèse et la forme de certains écrits réalisés par des patients dans les asiles et hôpitaux psychiatriques retiennent l'attention. L'écart qu'ils produisent face à ces modèles normatifs est stupéfiante. Paradoxalement, ils révèlent le caractère aliénant et exclusif de ces cadres qui font société.

La sauvegarde de ces si fragiles documents de la folie fut rendue possible par le biais de l'intérêt esthétique que leur portaient des artistes et des écrivains comme Jean Dubuffet, ami et complice de Jorn d'ailleurs, ou les surréalistes avant lui. Les collections telles la Sammlung Prinzhorn à Heidelberg, la Collection de l'Art Brut à Lausanne, celle du Lam à Villeneuve-d'Ascq mais aussi les archives des hôpitaux psychiatriques de France et d'ailleurs, regorgent de ces textes. Souvent, ce sont des lettres qui demandent, voire supplient leurs destinataires de mettre fin à l'internement, ou tout simplement d'entendre leur parole de sujet, non celle de l'aliéné. Pour les aliénistes et les psychiatres, ces missives et leur libellé apparaissent souvent comme les symptômes des pathologies de leurs ouailles : glossolalies, aphasies, dysphasies, jargonophasies, dyslogies et autres dyslalies sont scrutées au fil des lignes, des répétitions, des stéréotypies, des homophonies, des glissements, des néologismes et autres mots-valises. Pour les artistes et écrivains qui les lisaient, ces textes étaient la possibilité d'un ailleurs du lanlangage, le lieu d'une invention radicalissime justement manifestée par ces répétitions, ces stéréotypies, ces homophonies, ces glissements, ces néologismes et autres mots-valises. Dans le portfolio qui suit, les lettres et messages d'Aloïse Corbaz, Gaspard Corpateaux, Jeanne Tripier, Samuel Daiber, Aimable Jayet, Joseph Heuer, Jules Doudin ou Justine Python signifient tour à tour l'exclusion du langage nonnormé, la volonté de le réintégrer *via* une reprise maladimaladroite, voire délirante du langage véhiculé dans le monde de l'administratimotivaon, ou encore la fuite autistique hors de la réalité commulune, qui est aussi reconstruction de soi envers et contre tout, en louvoyant au milieu des écueils et des récifs de l'aliénation mentale et de l'aliénation sociale. Prêter l'oreille à leur jargon, dont l'étymologologie renvoie au gazouillis des oiseaux, c'est cueillir la fleur de l'humain dans sa commune et précieuse fragilitétété.

5. I. 28

Madame

Brouille matérielle de Pappas

1922

Tous êtes un ange de lumière
 et couronnez tous les fronts
 de vos rayons de votre hôtel ou
 répandez des flots d'or et
 d'argent en écrivant les
 bienfaits de notre docteur
 en amphitricide de gerbes astrales
 universelles de couronne im-
 marcescible, astrale de la
 charité sur lui en Saint
 Rosaire fusent avec l'œil
 d'or et l'archet pour au lieu de la
 montre dans l'œil du voisin
 les Rochers du Kaiser dans l'im-
 mensité de l'Élysée en
 l'enlevant en Tyndylla
 à l'apogée au giron de
 la gloire de la
 couronnement des roches
 pierres et de son trône d'argent
 de roses de la robe
 universelle
 de foyers de corollations et de
 travail un monde en profonde
 beauté et au-delà des misères sur
 sa grande et admirable figure

1922

LAUSANNE
1, AVENUE DE RUMINE

WILLY WILLY



MODES

« Qui! » ^{Salut.} Médecin - Directeur. S'uit.

« Simplement. Sagement. Sagement. »
« En tout de sûreté. »

« L'honneur à qui l'honneur. »

C'est assez dénigrer
Injurier - mépriser:
D'office au grand devoir
En bon sauveur de droit
Finissant dans l'endroit
Bien guérir le malade
Et me sortir guéri

Par vos soins corps-esprit
Ordonnez mon départ
Avec le nécessaire
A teneur de la loi

Marsens, 1880-1906.

G. M. B. Corpataux
citoyen-avocat

« Procurez-moi retour. »
« Procurez-moi cœur bonheur. »
« Procurez-moi vieillesse. »
« Procurez-moi santé. »

« Voici. »

« Merci. »

Mon devoir bien sortir.

« Par 26 ans 8 mois »

« Et votre me sortir: »

« De travaux en émois »

Opérez tout d'office

Sortez mon tout d'office

« Ou bien retirez-vous »

« Ou bien retirez-vous »

En dignité chez vous.

En bon congé de droit.

« Voilà. »

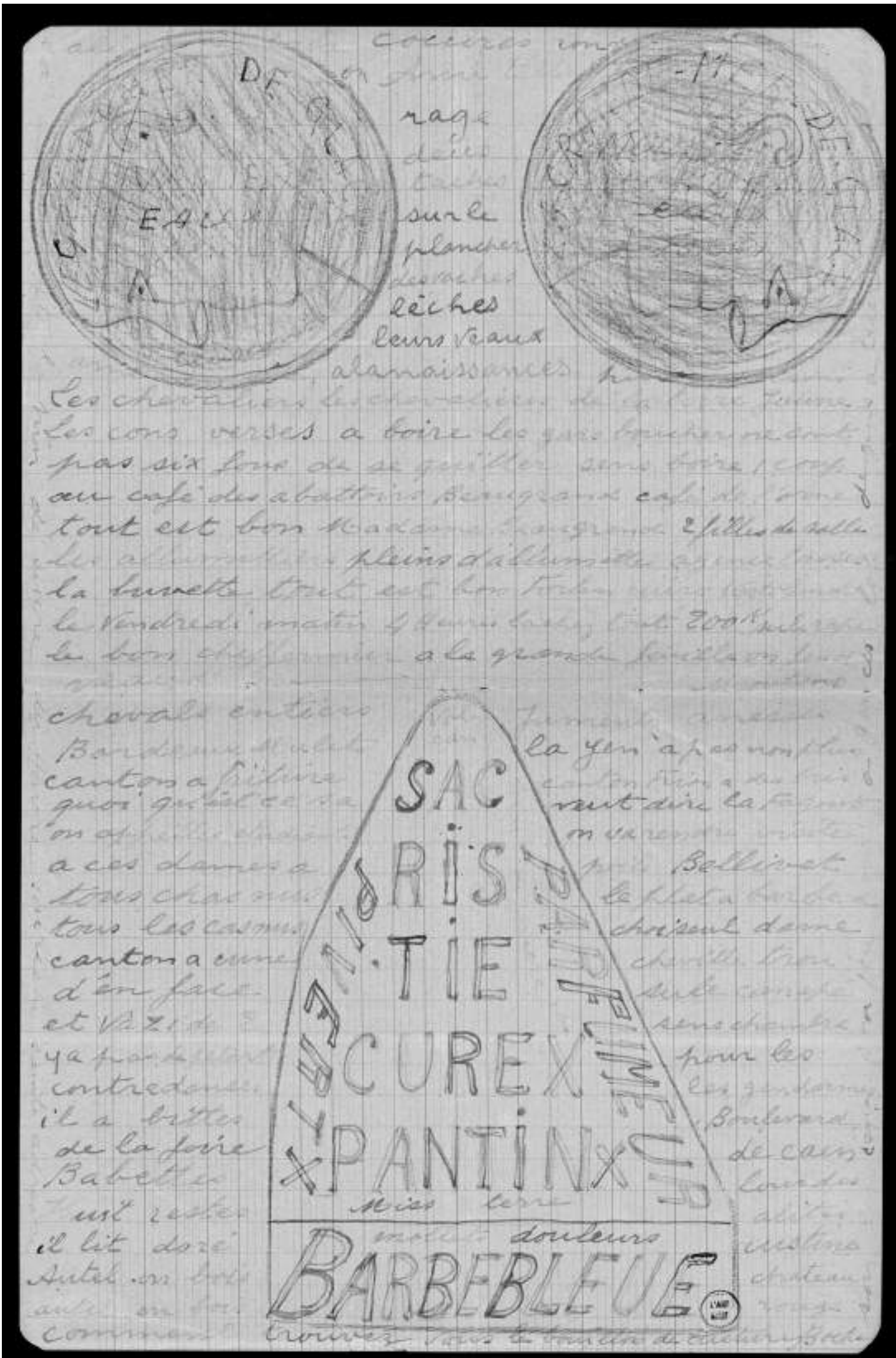
« VA. »

« Cela. »

Gaspard Corpataux, Saïur Médecin - Directeur - Vêrité, 1906
encore de Chine sur papier quadrillé, 23.5 x 15.6 cm
photo : Marie Humair, Atelier de numérisation - Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausanne
n° inv. cab-10881

J'étais ambassadeur aux trois Suisses Vissabiss
Vitt d'ut chevaid Blanc

Je vins par la présente vous dire de mort
la faculté d'ici c'est n'est pas pour tout qui
meurent comme des cochons. quand on serait
as la maison il ferait chaud se parait
mont seingts La ditant pour pour pour
Jours Je vaît contre les Royaumes des
trappe. Je sui de pour de mort se vien
Voigtz c'ist tu peit parer un mochois des
Lobes as Lule Daudin. qui et Meppizer
dant ceus Debatoit. Pour Hétent Crave
chiz Pétit je parait me Vantoz de la
Loloois Eclappé Belle. Je sui mépitzer achiz
Par tère. Ci Vaut trouver qu'on quit
quit ont sagement Heurtant qui soit
Ammeteri le soit dant le royaumes
Des cieus Je soit trouvaliret mieux
Pour la couvrez cettent Demenozellent
qui Vieu des passer. je parait mon sang
affreuzerous pour d'ut bures qu'elle soit
Par leut c'ist me brigeant pas pour
Elle
Le Directeur est L'Huizier du gurent de payme
Jules Daudin



Aimable Jayet, Sans titre, 1949
 encre et crayon de couleur sur papier, 33,5 x 22 cm
 photo : Amélie Blanc, Atelier de numérisation - Ville de Lausanne
 Collection de l'Art Brut, Lausanne
 n° inv. cab-539

Double page précédente :
Justine Python, *Lettre chargée du 8 décembre 1932*, 1932
encre sur papier, 21 x 27 cm
photo : Marie Humair, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausanne
n° inv. cab-14885-2

Page de droite :
Heinrich Anton Müller, *Une [...] pensée à tons Emmanuelle*, s.d.
mine de plomb et crayon de couleur sur carton, 38 x 25,7 cm
photo : Caroline Smyrliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne
Collection de l'Art Brut, Lausanne
n° inv. cab-14479

Quinze Une belle pensée à ton Emmanuel. Contente
d'entendre ce nom connoître entendu autrefois. Par d'autres
et ton Emmanuel, ce doit être un homme représentant
Dieu, Emmanuel et un nom complexe et bis art, et je
crois que c'est un espèce de tronc de bois, chériou de
sapin, ou un nom d'alpiniste, mais je crois que sont
vrais noms et Jésus, à ton Emmanuel représente
un être macabre. Les salutistes s'endorment dans leurs
sermons et prient à genoux à leurs baubeurs Emmanuel,
et il reçoivent de cet être inconnu une dévotion, et sont sau-
vés, c'est un espèce de Dieu, mais toutefois, je crois que
c'est le fils de Dieu; apart que des personnes lui ont don-
né le nom d'Emmanuel, les gens croient que c'est
l'empereur d'Allemagne, ou les rois d'Autriche Hongrie,
et aussi de Russie à la secouse espèce de bois en bois
de Brusse. L'Allemagne prient à cet être, et dit à ton
Emmanuel, comme chez nous les salutistes, et sont
sauvés, il prient par les âmes à ton Emmanuel, à ton
Emmanuel. à ton Emmanuel. et leurs âmes est
sauvés, et reçoivent le pardon. Je n'ai jamais été chez
les Autrichiens, et chez les allemands de Brusse, mais
je crois qu'ils font les mêmes grimaces, et prient aussi
à cet être inconnu, et invisible, et disent dans leurs
prièrements à ton Emmanuel, et par ce moyen
reçoivent le pardon, ce doit être un être fort par son
invisible, plus il se tient caché plus sa force et
grande, ce doit être le fils de Dieu. C'est bien sûr que
le nom d'Emmanuel qui fait sa force, c'est cepen-
dant je crois le fils de Dieu, et prient à ton
Emmanuel et sont sauvés. C'était une fois près de
l'Allemagne et de la Brusse, ce nom d'Emmanuel
a pris naissance, c'est bien sûr une espèce de
corde, je me souviens une fois près de l'Allemagne,
et de la Brusse ont tirés à la corde, et on nous criait
courez à Volgenmont. C'est bien sûr à ton Emma-
nuelle, c'est cette Emmanuel venu d'Allemagne et je
crois toujours que c'est l'Empereur, et les salutistes
de Lyon et de Land. ont entendu ce nom venu
d'Allemagne, et s'endorment dans leurs sermons et sont
sauvés, c'est un nom bisart comme le nom de
Brussiens, et je crois que c'est bien sûr un nom de
Brussiens en bois. ou de César de Cossaux espèce
de salutistes allemands, près de Geney et de Land.
Espèce de César d'autrefois, grand grimaceur,

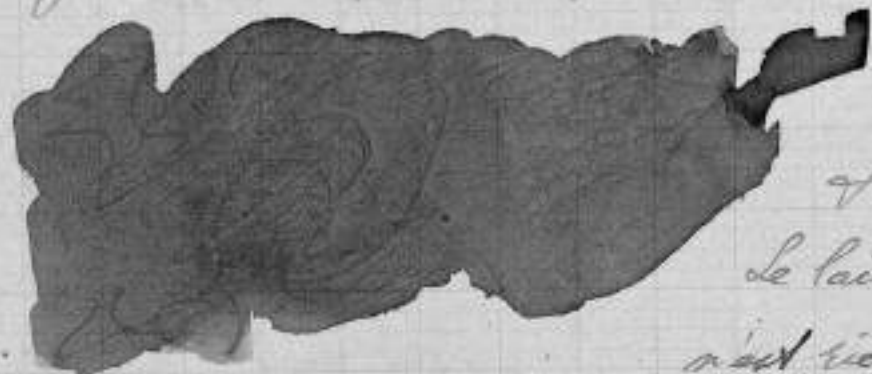
12

 T. BRUT
 633/9

Mère que, au lieu tu dois faire pas, que les hommes, sur la point
 d'avoir, une guerre, et qu'il en fallait, que chacun de usait
 tous, rendent ses services, or, voilà ce qui va arriver? — Le
 Ministre de l'Intérieur fait envoyer des Circulaires, lui, ne
 sait pas, si c'est juste, ou pas, il s'en rapporte à son personnel,
 or, le mieux, que tu auras à faire, sera d'écrire toi-même
 au Ministre de l'Intérieur, fete dieu, du reste moi-même
 une lettre à ce sujet; — c'est J. de L. 1^{er} Philodan, 2^e L; qui te
 la dicta, sur une dictée que je lui donnerai moi-même
 car enfin, il n'est pas drole, non plus, d'être traqué comme il
 l'est continuellement, de ne pas même, aller se coucher, ou
 il demeure, ne pas pouvoir aller travailler, dans la crainte
 d'être: — Mais enfin, si il était un mathématicien honnête, je
 comprendrais cela! Mais il est: Et je me fais, que c'est à se
 demander, pourquoi us vivons, dans un tel état de chaos,
 sans que rien; ne puisse us rétablir; regardes donc
^{et les regards}
 J'ai été de us tous, lorsque j'ai fait le procès qui a
 duré, de 1917 à 1924 le 27 Mars, et sans arrêt, j'en ai fait le
 nécessaire, avec la même confiance que j'ai eue autrefois, mais
 sans toutefois savoir, que j'étais Médium; j'ai suivi tous vos
 conseils: Et je suis parvenue à quoi: à rien du tout; — Et
 aujourd'hui, je suis Intérieur, et Séquestrée, et je n'ai plus
 aucun Droits, aucun recours, puis que je serai toujours
 considérée, comme folle, et me dit, une chose, qui est juste
 quand je lui dis: Je crois ch j'ai confiance en la J. Divine et me
 répond: Je vois, sur la terre, ce n'est pas pareil. P.D. N° 6
 M. Dupuis

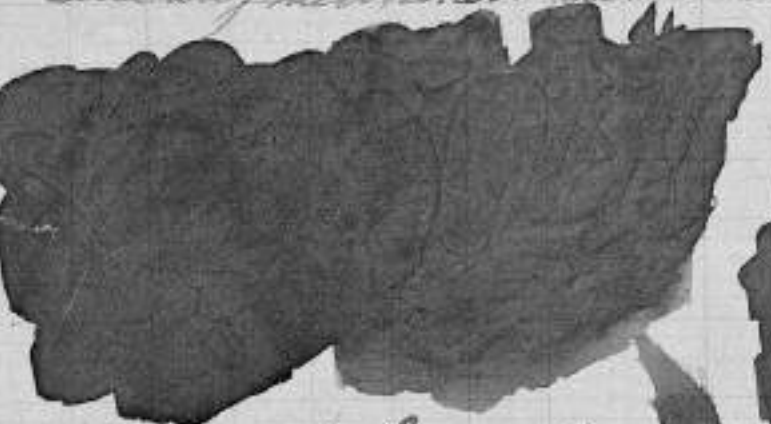
Oct 24/94
ES. ART. 10

Dans la Tourmente agissons, il n'est que temps, car
bientôt, us serons liés pacifiquement. Le coup a pénétré dans la
bergerie; Et ce ne sera pas facile, de l'en faire sortir;



Ce voilà Baptiste, que s'est
d'il passé au fond d'ici,
Le lait a augmenté d'un bon, ce
n'est rien, mais repété souvent; c'est

une augmentation tout de même



frère d'ici en ça du bon
la gallette est crüe, préparons
à la bien digérer,
de l'arrêter
myrtiline
fruit de l'âme

chargeons la locomotive
Et pas, de vous prier la
marquise est prêt à bouillir
que de Salz destin, se préparant

Père Corston



chez moi chez le boalaizien
Stauslas 1/2 voir des Augmentations
d'arrêter



ch! ch! la
cette
est honnêtement
clarment -
le juraire et l'antiquaire
vite cachons
Puffance d'annoncer
Puffance

Biographies des auteur·rices

par ordre alphabétique

Lotte Arndt

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

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

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

Minia Biabiany

Née en 1988 en Guadeloupe, où elle vit et travaille. Elle obtient son DNSEP Art à l'Ensba de Lyon en 2011. Elle questionne principalement comment un contexte guadeloupéen – sa poétique, son histoire coloniale, son présent comme territoire dominé – influence la relation aux mots, à la parole et au récit.

Dans ses installations et vidéos, le tissage/tressage sert de paradigme pour penser les structures de la narration et du langage. En plus de dénoncer une situation identitaire complexe, elle s'intéresse particulièrement aux notions de soin, de guérison et de dignité en lien avec la terre et les plantes, à l'oubli des savoirs et aux héritages historiques intériorisés.

Minia Biabiany a initié le projet *Semillero Caribe* en 2016 à Mexico avec l'artiste dominicaine Madeline Jimenez et l'artiste mexicain-portoricain Ulrik López. Ce projet a donné lieu à une publication trilingue support de sessions d'ateliers expérimentaux des discussions autour de la pensée d'auteurs de la Caraïbe engageant le corps et la perception. MB continue ses recherches en lien avec la pédagogie en Caraïbe avec Doukou, plate-forme d'expérimentation abordant des concepts d'auteur·es caribéen·es par le corps et le ressenti.

Elle reçoit le prix Sciences-Po Paris pour l'art contemporain et le prix du festival du Tout-Monde en 2019 et présente les expositions monographiques *J'ai tué le papillon dans mon oreille* au Magasin des horizons à Grenoble et *Musa Nuit* à la Verrière à Bruxelles en 2020. Son travail a notamment été montré à la X^e Biennale de Berlin, à TEOR/ÉTica au Costa Rica, au Witte de With à Rotterdam, à SIGNAL en Suède,

au Centro León en République dominicaine, au Corcoran à Washington...
En 2021, elle participe au prix Future Generation Art Prize de la Pinchuk Foundation à Kiev et au prix Ricard à Paris. Sa première monographie, *Ritmo Volcàn* sera publiée par les éditions Temblores, Mexico en décembre de la même année.

Jean-Roch Bouiller

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

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

Baptiste Brun

Baptiste Brun est né dans les Alpes où il a vécu les vingt premières années de sa vie. Son arrière-grand-tante a été l'objet de grandes collectes du MNATP (Musée national des arts et traditions populaires).

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

John Cornu

Artiste¹, John Cornu propose une esthétique héritée du minimalisme et du modernisme (monochromie, sérialité, modularité) tout en convoquant un rapport fort au contexte (contexte historique, architectural, sociétal) et une forme de romantisme contemporain (prédisposition à la ruine, à l'usure et à la cécité). S'intéressant à des thèmes comme la ruine moderne, les logiques de pouvoir, les structures coercitives sociétales ou encore le passage du temps, l'artiste instaure dans ses productions une atmosphère à la fois poétique et sans concession. Qu'elles soient sculpturales, performatives, ou encore installatives, ces dernières mélangent un ensemble de forces paradoxales, et induisent une multiplicité de sens, de lectures.

Maître de conférences en arts plastiques à l'université Rennes II, John Cornu a également été responsable de la programmation artistique de la Galerie Art & Essai² de 2014 à 2020. Depuis 2006, il a mené un grand nombre d'entretiens avec des artistes contemporains³ notamment au Frac Bretagne dans le cadre du séminaire « Contacts » qu'il anime depuis 2015.

1. Il a exposé au Palais de Tokyo, à la Maison rouge et au CNEAI (Paris), à Mains d'œuvres (Saint-Ouen), au Prieuré de Pont-Loup (Moret-sur-Loing), au Hub Hug/40mcube (Rennes), au Parvis Centre d'art contemporain (Ibos), aux Trinitaires (Metz), à la BF15 (Lyon), à l'Espace de l'Art Concret (Mouans-Sartoux), au BBB centre d'art et aux Abattoirs, Musée – Frac Occitanie (Toulouse), au musée des Beaux-Arts de Rennes et de Calais, chez Attic et Maison Particulière (Bruxelles), au Sainsbury Center for Visual Arts (Norwich), au Museo di Arte contemporanea di Roma (Rome), à CIRCA (Montréal), à la Chambre Blanche (Québec), chez ZQM et à la Galerie Gilla Lörcher (Berlin) ; et dans le cadre de la Biennale de Lyon et de la Biennale de Busan (Corée du Sud).

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

3. Daniel Buren, Cécile Bart, Mathieu Mercier, Michel Verjux, Claude Rutault, Felice Varini, Étienne Bossut, Jean-Luc Moulène, Valentin Carron, Francis Raynaud, Laurent Tixador, Mohamed Bourouissa, Eva Nielsen, Clément Laigle, Anne-Charlotte Yver, Yann Sérandour, Karina Bisch, Nicolas Chardon, Liam Everett, Marc Geneix, Estèla Alliaud, Claire Chesnier, Ivan Liovik Ebel, Quentin Lefranc, Capucine Vandebrouck, Éléonore Saintagnan, etc.

Jocelyn Cottencin

De l'âge de 15 à 20 ans, Jocelyn Cottencin participe au circuit international Windsurfer. Après un dernier championnat du monde en Afrique du Sud, il suit une double formation en arts et architecture.

Il est diplômé de l'École nationale supérieure des arts décoratifs à Paris.

Depuis la fin des années 1990 il travaille sur les questions de forme, d'image, de signe et d'espace à travers des thèmes récurrents tels que la notion de groupe et de communauté. Il utilise pour ses projets l'installation, le film, le graphisme, la typographie, la performance, le livre.

Il fonde en 2001 le Studio Lieux Communs, une plate-forme de travail sur la typographie, l'édition et le graphisme. Artiste et graphiste, il traite particulièrement des codes et des langages, des questions d'émission et de réception des images et de la notion de récits.

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

Ses derniers projets sont une pièce performative pour 12 performers, *Monumental* (2016 - 2022),

une installation *Chronique d'un automne, les formes du travail 1%* (2020) pour l'IUT C de Roubaix, un film *Faire feu* (2018) et *Échauffement général* (2019) une collection d'échauffements pensée comme des textes poétiques, politiques et potentiellement fonctionnels.

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

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

Il a quatre enfants, un fils et trois filles. Il vit et travaille partout, et aime habiter des espaces où les deux sont possibles.

Jocelyne Dakhli

Jocelyne Dakhli est historienne et directrice d'études à l'EHESS, au Centre de recherches historiques. Après avoir commencé par étudier des enjeux de mémoire collective au Maghreb, elle a entrepris une longue recherche sur les modèles politiques de l'islam méditerranéen. Le troisième volet de cette recherche, consacré au harem sultanien et à la question du despotisme, est son actuel terrain de recherches. Cette échelle méditerranéenne de la réflexion historique l'a conduite à étudier l'histoire des circulations et des langues en Méditerranée, à partir de la *lingua franca*, outre deux ouvrages collectifs dirigés sur les musulmans en Europe et sur les modalités du contact entre Europe et Islam en Méditerranée. Cette perspective historique revisite et réhabilite notamment les périodes du XVI^e au XIX^e siècle que l'on a longtemps considérées comme des périodes de déclin.

Elle a publié *L'Oubli de la cité. La mémoire collective à l'épreuve du lignage dans le Jérid tunisien*, Paris, La Découverte, 1990 ; *Le Divan des Rois. Le politique et le religieux dans l'Islam*, Paris, Aubier, 1998 ; *L'Empire des passions : l'arbitraire politique en Islam*, Aubier, Paris, 2005 ; *Islamicités*, Presses universitaires de France, Paris, 2005 ; *Lingua franca. Histoire d'une langue métisse en Méditerranée*, Arles, Actes Sud, 2008 ; *Tunisie. Le pays sans bruit*, Arles, Actes Sud, 2011 ; et dirigé *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam. Des arts en tension*, Paris, Éditions Kimé, 2006 ; ainsi que *Les Musulmans dans l'histoire de l'Europe*, tome I, *Une intégration invisible*, avec Bernard Vincent, Paris, Albin Michel, 2011 et avec Wolfgang Kaiser, *Les Musulmans dans l'histoire de l'Europe*, tome II, *Passages et contacts en Méditerranée*, Paris, Albin Michel, 2013.

Famille Rester. Étranger
Voir page 51.

Emma-Charlotte Gobry-Laurencin

Emma-Charlotte Gobry-Laurencin est née en 1982, elle est directrice de la galerie kamel mennour, Paris/London.

Petrit Halilaj

Petrit Halilaj est né en 1986 à Kostërrc, Kosovo, il vit et travaille entre l'Allemagne, le Kosovo et l'Italie.

Son travail est profondément lié à l'histoire récente de son pays et aux conséquences des tensions politiques et culturelles dans la région. Tout en se confrontant à une mémoire collective, son travail trouve souvent son origine dans une expérience personnelle, il est généralement le résultat d'un processus intime et d'un moment partagé avec quelqu'un qu'il aime. Sa façon unique et parfois irrévérencieuse de faire face de manière ludique à la réalité aboutit à une réflexion profonde sur la mémoire, la liberté, l'identité culturelle et les découvertes de la vie.

En 2013, Halilaj représente le Kosovo pour la première participation du pays à la Biennale de Venise. En 2017, il participe à la 57^e Biennale de Venise, où il obtient une mention spéciale du jury. En 2017, il obtient le prix Mario Merz, qui donne lieu à un important projet de commande qu'il présente en 2018 au Zentrum Paul Klee, à Berne et à la Fondazione Merz à Turin. Il est actuellement professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, où il partage sa classe avec Alvaro Urbano.

Son travail a été présenté dans de nombreuses expositions collectives et individuelles, notamment : Tate St Ives, Royaume-Uni ; Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid ; Louisiana Museum of Modern Art, Danemark ; Fondazione Merz, Turin ; Palais de Tokyo, Paris ; Hammer Museum, Los Angeles ; New Museum, New York ; Pirelli HangarBicocca, Milan ; Kölnischer Kunstverein, Cologne ; Bundeskunsthalle, Bonn.

Vir Andres Hera

Vir Andres Hera est né en 1990 à Yauhquemehcan, Tlaxcala au Mexique. Il est artiste vidéaste et chercheur, diplômé du Mo.Co. – Montpellier Contemporain (2015), du Fresnoy studio national des arts contemporains (2020) et de l'Université du Québec à Montréal (2020). Il a été membre artiste de la Casa de Velázquez à Madrid (2015-2016). Il est enseignant à l'ESAAA – école supérieure d'art Annecy-Alpes. En 2019, il rejoint le comité éditorial de Qalqalah قَلْقَالَة. Son travail a été récemment présenté à : La Gaîté-Lyrique, Paris (2022) ; Art by Translation, Lisbonne-Cergy (2022) ; Dare-Dare,

Montréal (2021) ; Mucem, Marseille (2021) ; Institut français, Rome (2021) ; Frac Occitanie, Montpellier (2020) ; La Kunsthalle, Mulhouse (2020).

La pratique de Vir Andres est pluridisciplinaire, son imaginaire se situe à l'interstice de l'expérimentation sonore et vidéo, cherchant à réfléchir autour de pratiques filmiques, d'oralité et de littérature. Dans son travail, toutes les réalités des langues se mélangent : aztèque, fon, arabe, créole, otomi et d'autres langues secrètes. Cette pratique s'enchevêtre avec une idée globale de l'écriture : le récit est central dans ses œuvres, souvent parsemées d'histoires et d'anecdotes étranges, de littérature et de récits lointains, de mythes religieux et de figures oniriques, de paysages sacrés. Il jette un coup d'œil sur l'histoire coloniale au travers de la langue et sur sa matérialisation et son opacité. À travers ses films, installations et textes, il disloque le signifiant, atrophiant les similitudes, générant des interstices.

Katia Kameli

Katia Kameli est une artiste et réalisatrice franco-algérienne. Elle est née en 1973 en Auvergne, de la rencontre incongrue sur un *dancefloor* entre Moussa, ouvrier algérien à la coupe afro et Danièle, jeune infirmière berrichonne.

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

Sophie Kaplan

Sophie Kaplan est née en 1974 à Paris, diplômée en lettres modernes et en histoire de l'art, elle a été chargée des expositions à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (1999-2006), puis directrice du Centre rhénan d'art contemporain d'Altkirch (2007-2012).

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

Son approche critique et sa pratique curatoriale se développent autour de l'importance accordée aux collaborations – notamment avec les artistes *via* la mise en place à La Criée des cycles thématiques et des artistes associé-es ; de la place laissée aux récit-s comme moteurs de la recherche, de la création et de la transmission ; de l'intérêt porté au croisement des arts, des disciplines et des savoirs. Elle a notamment été commissaire des expositions de Su-Mei Tse et Virginie Yassef (2008), Simon Faithfull et Christoph Keller (2010), Shannon Bool et Julien Bismuth (2010), Aurélie Godard et Ann Veronica Janssens (2011), Jan Kopp (2013), Amalia Pica (2014), Gareth Moore (2014), Runo Lagomarsino (2015), Ariane Michel (2016), Joana Escoval (2016), Felicia Atkinson (2017), David Horvitz (2019). Elle (co)édite régulièrement des catalogues et livres d'artistes (Julien Bismuth, Marcel Dinahet, Allan Sekula, etc).

Lukian Kergoat

Linguiste, Lukian Kergoat est maître de conférences honoraire.

Après avoir enseigné l'histoire et la géographie au lycée, il a exercé à l'Université Rennes 2 où il a, un temps, dirigé le Département de breton et celtique. Sa thèse de doctorat, préparée sous la direction de Léon Fleuriot dans le cadre de l'Institut armoricain de recherches historiques, porte sur la parémiologie de langue bretonne. Lorsqu'il a pris la direction du Département de breton, un cursus de formation complet s'est mis en place allant de la licence jusqu'au doctorat. Dans son enseignement relevant de ce cursus, Lukian Kergoat a abordé le fonctionnement de la langue (grammaire, phonologie, etc.) ainsi que la question de sa normativisation (norme et variation), également envisagée au regard de son histoire sociale.

Après avoir coordonné les travaux de préparation d'un enseignement secondaire à Diwan, la filière bilingue breton-français immersive, Lukian Kergoat a continué à accompagner le développement de ce réseau en s'investissant particulièrement dans la normalisation terminologique qu'impose l'utilisation de la langue bretonne comme vecteur d'enseignement. Il dirige toujours Kreizenn ar Geriaouiñ, un centre de terminologie qui propose un imposant dictionnaire scientifique et technique en ligne : <https://www.brezhoneg21.com>

Si la langue bretonne a commencé à réinvestir l'école, elle entreprend, de même, à se faire une place dans la vie publique et apparaît ainsi dans le paysage au travers d'une signalétique bilingue. Lukian Kergoat est à l'origine de la création d'une Commission de toponymie au sein de l'Institut culturel de Bretagne qui va œuvrer à la normalisation orthographique des principaux noms de lieux ainsi qu'à la fixation des énoncés de la signalétique. L'Office public de la langue bretonne poursuit aujourd'hui, avec une autre ampleur, ce cheminement vers une reconnaissance officielle du breton. Lukian Kergoat est membre de son conseil scientifique.

ayoh kré

Sa démarche implique un travail d'enquête documentaire sur des situations de l'histoire coloniale et contemporaine. Les recherches donnent lieu à des productions fictionnelles hétérogènes ; textes, images, installations vidéo, etc. Le texte « Les enfants peuvent-elles parler ? » est nourri d'une réflexion sur la colonisation par la langue à partir de son parcours personnel entre l'Afrique de l'Ouest et l'Europe occidentale. Sa pratique se développe aussi avec une importance accordée aux rencontres et collaborations ; en 2021, il a entamé, en dialogue avec Sammy Baloji, un projet qui porte sur la relation entre les formes de l'Art nouveau belge ou « Style Congo » et l'expansion impériale au début du xx^e siècle. Il collabore ponctuellement avec Sophie Sénécaut dans le cadre du projet *CRAWL* (résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2021).

Depuis 2018, il explore différentes modalités d'hybridation de méthodes de recherche en art avec Déborah Levy, Lionel Maes et Antoine Wang. En 2021, ils ont présenté l'exposition *What Does It Have To Do With Everything Else* à iMAL, Bruxelles. Il est également cofondateur de la revue (en 4 numéros) *Sika* avec l'association Mossò et enseignant à l'École de recherche graphique (ERG), où, de 2018 à 2021, il a coordonné le programme de l'atelier pluridisciplinaire *Design et politique du multiple*. Depuis 2009, au sein de l'atelier de design graphique et numérique à la Villa Hermosa, il travaille avec et pour des collectifs, institutions, lieux et associations dont il fait le choix, pour un temps, de partager la responsabilité de leurs actions qu'elles soient sociales, culturelles, artistiques ou militantes.

Marianne Mispelaëre

Marianne Mispelaëre est née en 1988 dans les Alpes. Avec pour principal champ d'action le dessin, elle produit et reproduit des gestes simples, précis, éphémères, inspirés de phénomènes actuels et sociétaux. Elle observe les relations sociales. Elle étudie le langage, sa structure, pour repenser ses formes conventionnelles. Elle convoque les sentiments d'appartenances, processus identitaires et imaginaires de nos pratiques langagières. Que se passe-t-il entre nous, en nous, tout au long de l'infinie tâche politique ordinaire qu'est le côtoiement ? Nous nous tenons côte à côte, imprégné·es des autres – d'autres corps, langues, images, d'autres récits, espaces, d'autres façons de dire, de raconter et de penser le monde.

Depuis quelques années, les modes de communication alternatifs et les contre-récits orientent sa recherche. Le silence, le vide, la discrétion y sont politiques, proposant d'autres lectures de nos sociétés contemporaines et de l'Histoire. Son action consiste à enregistrer ce qui d'apparence n'existe pas, à faire apparaître l'implicite, à donner la parole, à révéler les hypnotisations, les vulnérabilités, autant que les désirs et les impulsions collectives. Quels rôles occupe l'invisible pour nous aider à lire le monde ? Comment agit-il sur nos regards ? Sur certains corps, certains récits, paroles tues, espaces publics disparus ? Comment agit-on avec lui ? Comment le silence, la discrétion, ou certains symboles culturels peuvent-ils à leur tour formuler des formes alternatives de résistance ? Ses expositions personnelles *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir* (Paris, Palais de Tokyo, 2018), *Sounds Make Worlds* (Timsioara, Roumanie, Art Encounters Foundation, 2018) ou *Die Sonne scheint noch* (CEAAC, Strasbourg, 2022) explorent ces questions.

Émilie Renard

Curatrice et critique d'art depuis 2000, actuellement autrice associée à La Criée centre d'art contemporain, Rennes, Émilie Renard est directrice de Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, depuis janvier 2021. De 2012 à 2018, elle a dirigé La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec et de 2009 à 2012, elle a été curatrice associée de la Triennale de Paris avec Mélanie Bouteloup, Claire Staebler, Abdellah Karroum et Okwui Enwezor, son directeur artistique.

Sa pratique curatoriale prend appui sur la capacité de l'art à agir au sein des structures sociales et de l'imaginaire, à transformer perceptions personnelles et représentations collectives. Dans une approche féministe intersectionnelle, elle est attentive aux rapports de pouvoir qui opèrent au sein des institutions et des collectifs en distribuant les rôles et en hiérarchisant les pratiques. Pour dépasser ces clivages, elle s'applique à relier ce qui est habituellement séparé : le travail de l'art et son administration, les pratiques artistiques et de médiation, les états majoritaires et les états minoritaires, l'histoire de l'art et les cultures politiques. Elle s'attache par ailleurs à articuler le monde de l'art avec celui du travail ainsi qu'avec des formes d'organisations solidaires, au sein de collectifs ou encore en prenant part à la mission sur « L'auteur et l'acte de création » (2019) ainsi qu'au bureau de d.c.a., association de développement des centres d'art contemporain en France (2013-2018).

Zineb Sedira

Née en 1963 à Paris, Zineb Sedira vit à Londres et travaille entre Alger, Paris et Londres

Depuis plus de quinze ans, sa démarche artistique enrichit le débat autour des concepts de modernisme, de modernité et de ses manifestations de manière inclusive. L'artiste a également sensibilisé le public à l'expression artistique et à l'expérience contemporaine en Afrique du Nord. Si l'artiste a d'abord trouvé son inspiration dans la recherche de son identité de femme, elle a progressivement déplacé ses recherches vers des idées plus universelles telles la mobilité, la mémoire et les questions liées à la transmission.

Le travail de Zineb Sedira a fait l'objet de nombreuses expositions personnelles au

BildMuseet à Umeå en Suède, au Scottsdale Museum of Contemporary Art (SMoCA) aux États-Unis, au Jeu de Paume à Paris, à l'IVAM Institut Valencià d'Art Modern en Espagne, au Beirut Art Center, au Sharjah Art Foundation Art Spaces aux Émirats arabes unis, au Blaffer Art Museum à Houston, à la Charles H. Scott Gallery à Vancouver, au Prefix Institute of Contemporary Art à Toronto, au [mac] musée d'Art contemporain de Marseille, au Palais de Tokyo à Paris, au Nikolaj Kunsthal – Contemporary Art Center à Copenhague, au Pori Art Museum en Finlande, au New Art Exchange à Nottingham, au Wapping Project et à la Photographer's Gallery à Londres.

L'artiste a également exposé au sein de nombreuses expositions collectives dans des institutions telles que la Tate Britain et la Tate Modern à Londres, le Centre Pompidou à Paris et à Metz, le Mori Art Museum à Tokyo, le Musée d'art moderne d'Alger, le Brooklyn Museum et le Studio Museum in Harlem à New York, le Mathaf – Musée arabe d'art moderne au Qatar, le Centre d'art contemporain de Thessalonique, le Gwangju Museum of Art en Corée du Sud, le MMK Museum für Moderne Kunst à Francfort-sur-le-Main, le Power Plant – Contemporary Art Gallery à Toronto ainsi que dans le cadre de Biennales et Triennales, dont la Biennale de Venise, la Triennale pour la photographie et la vidéo organisée par l'International Center of Photography de New York, la Biennale de Sharjah, la Triennale de Folkestone et l'exposition internationale d'art de La Nouvelle-Orléans.

Zineb Sedira est la fondatrice d'aria (artist residency in algiers), un programme de résidence visant à soutenir le développement de la scène artistique contemporaine en Algérie par le biais d'échanges et de collaborations interculturelles internationales.

L'artiste exposera prochainement au pavillon De La Warr à Bexhill-on-Sea au Royaume-Uni (2021-2022), au musée Calouste Gulbenkian à Lisbonne (2022), et investira le Pavillon français dans le cadre de la 59^e Biennale de Venise en 2022.

Christina Werner

Christina Werner est diplômée en *Cultural Studies* des universités de Hildesheim et de Tübingen, en Allemagne ; elle a également suivi un cursus en *Critical Studies* à l'université de Lund/Malmö Art Academy, en Suède.

Elle est actuellement directrice de l'Institut für Raumexperimente e.V, à Berlin. Elle codirige ce lieu au sein de l'université des arts de Berlin, depuis sa fondation en 2009.

De 2007 à 2009, elle a été curatrice pour le Kulturkreis der deutschen Wirtschaft, dont elle a organisé les prix et exposition *ars viva*. Auparavant, elle a été directrice de la galerie Wohnmaschine, à Berlin, a participé à l'ouverture d'un espace d'art dans le quartier chinois de Los Angeles et a été co-commissaire de plusieurs projets d'exposition à la nGbK de Berlin. Elle a également été l'assistante d'Okwui Enwezor pour la Documenta11 de Cassel, en 2002. En 2000-2001, elle a travaillé comme assistante de recherche à l'Institut des arts contemporains de l'Académie des beaux-arts de Vienne. Elle a également collaboré avec la Fondation Heinrich Böll, Berlin et a réalisé des projets avec l'IFA (Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart) à Addis-Abeba, en Éthiopie. Elle a par ailleurs cofondé le projet *Acting Archives-Media Lab for Artistic Research and Education*, qui développe des formats artistiques et éducatifs collaboratifs entre des artistes et théoriciens éthiopiens, allemands et internationaux sur le thème de la traduction artistique, de la recherche et de l'archivage proactif.

Colophon

Directrice de la publication

Sophie Kaplan

Éditeur-rices

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

Relectures

Pascale Braud

Suivi d'édition et d'impression

Marion Sarrazin

Graphisme

Jocelyn Cottencin, Studio Lieux Communs, Rennes assisté par Ronan Aulagnier

Retranscriptions

Mathilde Vaillant

Diffusion pour la France, la Belgique et la Suisse

paon-diffusion.com

Note au sujet de la forme :

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

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

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

Dans une volonté de respecter les formes originales, il a ainsi employé pour chaque contribution les typographies que les auteur-rices utilisent pour écrire. La typographie des autres textes est composée en Miedinger versus Licko, typographie de labeur créée pour La Criée.

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

Typographies

Agenda (2005), *Back to Sète* (2019), *BBB Rouge*, *BBB Bleu*, *BBB vert* (2012), *BPZH* (2013), *BF15* (2007), *FLPDEPDDF Free Tibet* (2007), *Leprosy* (2010), *Miedinger VS Licko* (2008), *On entend les bruits de la rue* (2015), *Oro* (2009), *RDSBO* (2009), *This is not a love song* (2013), *Switzerland Heritage* (2013), *Vertov versus Judd* (2008) :

Jocelyn Cottencin, Studio Lieux Communs, Rennes.

Arial (1982) : Robin Nicholas, Patricia Saunders

Arial Nova (1982) : Robin Nicholas, Patricia Saunderson

Antique Olive (1960) : Roger Excoffon

Avant Garde (1970) : Herb Lubalin

Arial (1982) : Robin Nicholas et Patricia Saunders

Bradford (2018) : Laurenz Brunner

Calibri (2004) : Lucas de Groot

Clarendon (1845) : Robert Besley

Courier (1955) : Howard Kettler

Founders Grotesk (2010) : Kris Sowersby

Helvetica (1957) : Max Miedinger et Eduard Hoffmann

La marseillaise.

Typographie du collège Vieux Port (2021) : Marianne Mispelaëre

Minion (2000) : Robert Slimbach

Neue Haas Grotesk (1957) : Max Miedinger

Palatino (1948) : Hermann Zapf

Plantin (1913) : Christophe Plantin

Roboto (2016) : Christian Robertson

Roswell Four ITC (2000) : Jim Parkinson

Theinhardt (2018) : François Rappo

Times (1931) : Stanley Morison

Times New Roman (1932) : Stanley Morison

Reproductions d'images :

Tous droits réservés les auteur-rices, les ayants droit pour toutes les images reproduites.

Les éditeur-rices ont recherché les ayants droit de l'ensemble des images reproduites, mais il se peut qu'elles et ils n'aient pas réussi à identifier certain.es d'entre elles ou eux.

Remerciements :

Les contributeur-rices : Vir Andres Hera, Lotte Arndt, Minia Biabiany, Jean-Roch Bouiller, Baptiste Brun, Emma-Charlotte Gobry-Laurencin, John Cornu, Jocelyne Dakhli, Petrit Halilaj, Katia Kameli, Sophie Kaplan, Lukian Kergoat, ayoh kré, Marianne Mispelaëre, Famille Rester. Étranger (Hassan Abdallah, Mohamed Bamba, Nicole Koffi, Barbara Manzetti, Juliette Pollet, Sabrina Pennacchietti, Caroline Sebilliau), Zineb Sedira, Christina Werner, Qalqalah قَلْقَلَة.

L'équipe de La Criée centre d'art contemporain : Patricia Bagot, Christelle Bourgeois, Amandine Braud, Carole Brulard, Benoît Mauras, Norbert Orhant, Marion Sarrazin ainsi que Yann Esnault.

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

Pour les reproductions de *Lecture affolée. Portfolio de lettres conservées à la Collection de l'Art Brut* : la Collection de l'Art Brut, Lausanne, Paul-André Daiber, ayant droit de Samuel Daiber, Jean-David Mermod et D' Andreas Steck de l'Association Aloïse et Gilbert Python ayant droit de Justine Python.

Ainsi que l'équipe de Bétonsalon -centre d'art et de recherche, Nadjim Bigou-Fathi, Soto Labor, Estelle Lecaille et Serena Rota du Studio Petrit Halilaj.

Impression

Imprimerie de Rennes Métropole

Tirage de 500 exemplaires pour la version française.

Traduction

Pascal Poyet pour la traduction en français du texte de Christina Werner.

Versions numériques

Disponibles en français et en anglais sur la-criee.org

© 2022 tous droits réservés La Criée centre d'art contemporain, les auteur-rices, les artistes, les ayants droit
© Adagp, Paris, 2022, pour les artistes membres

La Criée centre d'art contemporain est un équipement culturel de la Ville de Rennes qui reçoit le soutien du ministère de la Culture – Drac Bretagne, de la Région Bretagne et du Département Ille-et-Vilaine. La Criée est labellisée centre d'art contemporain d'intérêt national.

Achévé d'imprimer en février 2022.

Publié par
La Criée centre d'art contemporain, Rennes

ISBN 978-2-906890-36-7

LA CRIÉE
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
RENNES - F