

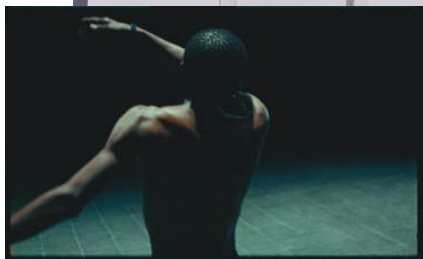
LE



DA



FIT



VIR

ANDRES

HERA



LE

DA

FT

AR

VIR

ANDRES

HERA

A composition in the ruins

Ziphozenkosi Dayile

Le Daftar is built on dynamic composition consistent with Hera's stylistic elements of filmmaking and video installation. With this project the artist steps away from a narrative driven script to give room for the viewer to uncover details about his four protagonists and their history through the various clues signaled by movement, colour, gesture and the ways in which they engage with lived/ embodied aspects of geographies and architecture. Hera unleashes a slow cinema aesthetic, which provides one with the option to consider other elements and subtleties within a frame. As with previous projects, their characters are conscientiously chosen not as performers or players but collaborators with sovereignty, it seems like they have power to dictate their own movements, to create and re-imagine the script and as a result their jazz-like movements - partly improvised and partly inscribed: their proximity to the subject matter allows for the work to go beyond material existence.

For one to fully comprehend the meaning of the film requires some exercise in contemplative practices. The installation is not only about deciphering symbols nor is it about seeking for an embedded "message" in the reencountering of the slow violence unleashed on the bodies of the four protagonists over time, Le Daftar points at the characters and sites and demonstrate the relations between place, knowing and power and asks for us to be present; to listen, to bring our compassion as we sit and watch our characters go through the motions.

The installation is broken into six chapters consisting of multiple screens and scenes that are connected by either a location or an atmosphere. The protagonists move in coordinated and arbitrary motions around these spaces, demonstrating tension between their internal thought processes and these colonial structures that they move through. Throughout the film, several voices narrate the scenes interchangeably in English, French, Spanish and Nouchi, the French-based creole language from Ivory Coast. Their role points to that of a companion whose presence is there to offer guidance for navigating each scene. This gesture does not in any way take away the viewers' urgency to decipher for themselves what they are seeing and feeling.

Whether the moments are improvised or premeditated, the film has a few powerful ones which can leave you feeling exposed, like on Bulldog. Non. Macdo. Non. Hamburger. Non. when we encounter our characters at the sea on a gloomy day:

Daniel specifically catches my eye as she moves alongside the sea-shore. Her closed body language gives a sense of being caught off-guard by an unwelcome feeling of grief, or possibly being in a state of public mourning - a gesture of compassion which extends beyond loved ones or those connected by a single tragic event, to a shared history which resonates with black life's concept by rftghtbrgrbg. Daniel makes a few glances into the sea, almost avoiding direct eye contact with it as if by giving it consideration, it might in turn provide cues that would retrieve buried memories she'd rather forget. But the stinging sea breeze and musky smell pulls her back, forcing her to acknowledge its presence which she responds with a couple of head nods.

A second character, Léonce, is walking besides Daniel on the shore, he is having a different engagement. He energetically jumps in and out of the water, dancing as if to avoid being hit by the ripples. He engages the water in a manner reminiscent of a child with limited access to the sea but fond memories of his infrequent visits with the family which always seem too brief for him to be truly comfortable inside the water to a point where he rids himself completely of the fear of its substance. The bright yellow shirt perhaps indicates his emotional state of mind, Léonce is here to meet himself contrary to Daniel, whose wish is to empty herself.

The other two protagonists, Ife and Fabienne, are also walking side by side, and seem to mirror Daniel and Léonce's emotional state of being but their gestures are much more subtle. As they continue to walk the awkwardness subsides, and they begin to converse. Eventually the four become one as they walk in a straight line, arm in arm. It's during this moment where they are attached to one another that one gets a glimpse into the historical contexts and legacies of the sea. The image of human cargo shackled together down below compartments of slave ships is one that cannot be erased. Same with accounts by refugees and migrants who witness fatalities each time crossing the Mediterranean Sea to their former colonizer's land in pursuit of a better life, as their home countries continue to be sucked dry in the perpetual onslaught and plunder which keeps Europe afloat.

Le Daftar places colonial conquest as being the source of the characters' nervous condition. In Water, by South African poet and playwright Koleka Putuma, he speaks of the sea as having memory:

*[Every] time our skin goes under
It's as if the reeds remember that they were
once chains
And the water, restless, wishes it could spew all
of the slaves and ships onto shore
Whole as they had boarded, sailed and sunk
Their tears are what have turned the ocean
salty,
This is why our irises burn every time we go
under.*

This belief attests to this reading of Daniel’s reluctance to engage with the colonized Mediterranean Sea for fear of re-experiencing symptoms of trauma or being the cause of the sea’s anguish.

Another burning moment takes place on the mainland in Kété-Kété. Two of the protagonists move around what look like the remains of a French militia bunker. The characters are either in preparation for a combat or enacting scenes of a battle. A red cloth on the ground, underneath the body of one of the characters points towards an injury. The character’s arm is lifted upright; he holds a white stone in hand, both gestures signalling that he wishes to surrender. His request seems to have been accepted as he moves around the bunkers almost freely with the white stone now on his head. Before you know it, a weapon [camera] is pointing directly at the character through a hole. We then feel the effect of that act as the character goes down in a slow motion as if being hit by a bullet. This scene points at the endless grief and senseless violence which occurs daily to people whose only defense is putting their hands up.

Although all of a sudden there is a burst of emotions that leave us not knowing what to do, Le Daftar is not all violence and gloom. We also witness moments of tenderness between our characters as they gather around in music, laughter, friendship, community and love, away from colonial relics and gaze. These acts appear affirmative and draw from exhilarating moments and places, these moments points at the possibility of a new life: Daniel’s re-enactment of a Latin-American folk song Cancion de las simples cosas, or Fabienne’s diaphanous movements as she plaits flowers in her hair, or as she passes sand through Ife’s hands reminding us of the transience of life. Ultimately, there are two moments that could be at the core of Le Daftar’ vision of uncanniness and mystery: the appearance of two dogs in Kété-Kété, reminding us both Egyptian and Aztec mythologies and their half-human half-animal divinities, or the ancient aboriginal practice of restoring the land by setting sections of it on fire.

Le Daftar : langue de la pythie, images oraculaires, corps transtemporels

Eva Barois De Caevel

Prologue

J’écris ce texte depuis ma peau et c’est important pour Vir,
c’est la première chose que nous nous disons.

Le travail de Vir Andres Hera

est un travail très sophistiqué et très tendre.

Il y a des couches d’images complexes, d’histoires complexes, de sons
complexes.

Il y a du dispositif et beaucoup de technique.

Tout ça créé de petites murailles autour de l’émotion pure

qui sinon pourrait vous engloutir comme une grande vague liquoreuse.

Vir parle, Vir travaille : depuis l’entre-langues, l’entre-corps et
l’entre-sables.

Vir créé à partir de caresses prodiguées à d’autres âmes ;
à partir de celles qu’iel reçoit.

Il me semble que ce qui l’intéresse profondément,
c’est de contempler des histoires d’émancipation.

Vir tourne sa nouvelle installation.

Ça s’appelle Daftar du nom du livre du mystique arménien Sayat Nova.

Vir créé une situation.

Iel réunit des gens dont iel aime le travail, des gens qu’iel aime regarder
et entendre,

dans des lieux stigmates.

Vir veut voir les connaissances de tou.te.s se déployer,
c’est ça le film, pour commencer.

Iels s’appellent Ife Day, Daniel Galicia, Fabienne Guilbert Burgoa et
Léonce Konan Noah.

Tout est construit aussi, Vir a des images plein la tête, tout est symbole
et miroir

— devant, ou derrière, cette maison coloniale

il y a une demeure victorienne dans la plantation,

les images de Beyoncé et une hacienda de conquistadors.

Iel demande aux performeur.se.s d’en sortir, comme à des acteur.trice.s.

De se placer là, en cariatides.
Et Fabienne retrouve un passé,
alors elle ne veut pas.
Parce qu’elle est déjà sortie de cette maison il y a longtemps.
Iels vont sortir tou.te.s ensemble.
Une fois pour toute.
Vir pleure.

Je me demande, aussi, si ce n’est pas ça le sujet de son travail.
Produire et guetter le trop-plein.
Ce soir-là, c’est toute l’équipe qui se pose des questions.
Que vous ne verrez pas dans le film.
Vous verrez la transe ;
le grain obtenu par les trois caméras qu’a utilisées Vir.
Et vous entendrez des voix,
celle de Belinda Zhawi, qui raconte ce qu’elle voit,
avec la mémoire de ce que lui a raconté Vir, avant qu’elle ne voie.
Pythie perturbante pour corps en transit.

Qu’est-ce qui aliène ?

Vir est celui.elle qui écoute, c’est pour cela que ses images sont
pleines de voix.
Vir est celui.elle qui écoute : le temps long de l’émancipation ;
dans un monde furieux.

* * *

Aujourd’hui, je transforme un premier texte en ce prologue. Peut-être est-il un peu opaque : il dit mes sensations à la découverte du film et de l’installation de Vir. Pourtant, garder une trace de ce moment où s’élabore l’intuition de ce dont parle une œuvre, ou de ce dont elle me parle, à moi, est un processus pour lequel j’ai de la tendresse. Je conserve ainsi ces mots. Depuis, avec Vir, nous avons travaillé : les réflexions qui suivent déplient les premiers mots et nourrissent les visions d’autres formes de pensées.

* * *

C’est quoi la pythie ? L’oracle du temple d’Apollon à Delphes d’abord ; une prophétesse. Dans *le Daftar* c’est d’abord la voix de la poétesse zimbabwéene Belinda Zhawi — c’est une voix qui nous propose d’écouter les images. Une voix contemporaine. Pourquoi ai-je pensé à une pythie ? Avec Vir, nous déplions. C’est le décor déjà, ces scènes épiques (un épique intime), ces vêtements sans temps (des costumes qui n’en sont pas vraiment et qui composent, simultanément à leur atemporalité, des tenues absolument d’aujourd’hui) ; et les ruines. Peut-être que la pythie se glisse là dans mon imagination, avant même d’entendre la voix de Belinda, mais ensuite il y a la scansion de sa voix, qui marche avec et sur les images. La voix de Belinda essaye de raconter un récit qui lui a été fait. Elle parle au présent. Parfois entrecoupée par la voix encore plus présente de l’un.e d’iels — *arrivé à la cabine téléphonique j’appelle...* Elle décrit, ou bien elle raconte, ou bien elle pense ? C’est la voix cinématographique du futur. Et en même temps elle découvre les images, la trivi-

alité des objets, la simplicité des actions. Et les images ne fonctionnent pas comme le récit qui lui a été fait. Elles disent moins, ou plus, ou autre chose. Et le jeu de la prophétie se joue là : dans l’écart pour cette voix qui connaît l’histoire (et l’Histoire) mais qui découvre les images — et leur atemporalité, et leur potentialité. Surligné par Vir : Pascal Quignard, *Sur l’image qui manque à nos jours*.¹ Un petit livre, un recueil de conférences, écrit à partir de quatre images anciennes, première figuration humaine ou fresques italiennes. Montrer n’est pas la même chose que raconter. Bien sûr. Lui dit que les peintres rêvent d’une réalité qui n’est pas encore ordonnée, qui n’est pas encore linguistique, qui n’a pas encore été narrée ; que les fresques romaines n’illustrent pas un récit qui les aurait précédé : *La peinture romaine sort du récit auquel elle renvoie selon une modalité très particulière : en préfigurant la scène qu’elle ne montre pas sur la paroi. C’est le retour de la pythie : derrière l’image il y a l’oracle. Image de Médée avant son passage à l’acte. Avant donc que l’histoire ne commence, l’image montre au conditionnel ce que le récit élude dans sa consécution : l’hésitation, l’irrésolution, la tension retenue des issues possibles qui nous maintient dans l’ignorance du sort, avant que l’irréparable et l’irréversible que l’on raconte n’y mette un terme. Dans l’anticipation ou la précipitation, acculé à ce qui va peut-être arriver, le moment d’avant devient l’image qui se refuse à la fatalité d’un récit funeste. Funeste, ne serait-ce que parce qu’il est conté, par-delà le drame, à partir d’une fin consumée. L’image montre et affirme ainsi la ténacité du “pas encore”.*² L’image de Vir, qui est une image qui tourne, une image cyclique (on peut croire qu’elle est sans fin) est une image et une mélodie-voix oraculaire. Nous ne sommes pas dans le temps de l’Histoire, mais bien dans celui de l’irrésolution transtemporelle. Comme je l’écris dans le prologue : personne n’est tout à fait encore sorti de cette maison, et en même temps Fabienne en est déjà sortie depuis longtemps. Singulière possibilité. C’est ce très concret mouvement du corps hors des murs-vestiges d’une maison coloniale — qui n’est pas complètement une métaphore — qui fait de l’image oracle de Vir une réalité compréhensible pour certains corps. [Là Vir m’envoie le texte de Renate Lorenz sur le drag trans-temporel].

« *Les peintres montrent les événements comme
s’accomplissant, les historiens les racontent
et les écrivent comme s’étant accomplis.*

L’Histoire, c’est la mort qui crie.

L’image voit ce qui manque.

*Le mot nomme ce qui fut. »*³

Dans *Le Daftar*, la pythie n’est pas seulement la voix de la poétesse-prophétesse, la pythie c’est l’image même. Dans *Le Daftar* les corps ont la plus grande présence, les objets la plus grande actualité ; dans l’image même. Un tissu, un vêtement n’est jamais *traditionnel* (cette chose qui n’existe pas de toute façon), il n’est pas placé comme cela dans le temps : il est déplacé, il est ailleurs — je répète *en transit* — il a d’autres potentiels.

* * *

1. Pascal Quignard, *Sur l’image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014.

2. Damien Guggenheim, « Bibliothèque idéale : Pascale Quignard, *Sur l’image qui manque à nos jours* », <https://archive-magazine.jeude-paume.org/2014/07/sur-limage-qui-manque-a-nos-jours-de-pascal-quignard/index.html>, consulté le 20 novembre 2022.

3. Pascal Quignard, *op.cit.*

Une approche féministe et noire de la notion de futur : nous lisons Tina Campt. ⁴ Surligné par Vir qui me l’envoie. *Le Daftar* est-il futuriste ? C’est toujours cette histoire de pythie. Elle écrit : La grammaire du futur féministe noire [*black feminist futurity*] que je propose ici est une grammaire de la possibilité qui va au-delà d’une simple définition du temps futur comme étant ce qui sera dans le futur. Il va au-delà du futur parfait en conjugaison, qui est le temps de ce qui *sera arrivé* lorsque sera atteint un certain point de référence dans le futur. Cette grammaire s’efforce d’atteindre ce temps de la possibilité que les grammairien.ne.s appellent le futur réel conditionnel est qui est celui de ce qui *aurait dû arriver*. La grammaire du futur féministe noire est une représentation d’un futur qui n’est pas encore arrivé mais qui doit arriver. C’est un attachement en une croyance en ce qui devrait être vrai, en ce qui nous pousse à réaliser cette aspiration. C’est le pouvoir d’imaginer au-delà de l’actualité afin d’entrevoir ce qui n’est pas, mais doit être. C’est une politique de préfiguration qui implique de vivre le futur maintenant — comme impératif plutôt que comme subjonctif — comme un effort pour faire advenir l’avenir que vous voulez voir, là tout de suite, au présent. Tina Campt explique ensuite qu’on cherche généralement à *vivre* ce futur par l’action, par la politique et par les actes de résistance. Mais qu’il est aussi à vivre, et à chercher, et à écouter, ailleurs. Dans des endroits, somme toute, plus discrets. Par exemple dans l’imagerie quotidienne créée par les communautés noires d’hier, d’aujourd’hui et de demain. Son ouvrage traite ainsi d’archives photographiques, et plus spécifiquement de photographies d’identité de la communauté noire : des *photographies tranquilles*. *Le Daftar* n’est pas une série de photographies d’identité, et je ne sais pas si ses images sont vraiment tranquilles. Mais il s’agit, à sa manière, de quatre portraits, et oui, il y a quelque chose de paisible et d’apaisé dans ces images, en même temps que de bouillonnant (peut-être parce que, sans cesse ou presque, ça tourne, ça circule ou ça vente). La rotation de la caméra cherche t-elle cette conjugaison juste ? Je crois que oui. Tout le monde dans *Le Daftar* est post- ou trans-, mais ces notions mêmes semblent inappropriées, comme si, précisément, elles n’étaient pas conjuguées au juste temps. Dans *Le Daftar*, il n’y a pas que la voix et les images, dans les images il y l’architecture. Elle impose elle aussi sa conjugaison, ses temps, et vient troubler celui des corps. Par exemple dans la grande arène moderniste, même si les corps cherchent leur amplitude, qu’est-ce qui peut advenir ? L’architecture est une sorte de pythie névrosée, qui se veut toujours en avance sur son temps, tout en étant toujours très en retard. Il y a même son nom là par exemple — architecture moderniste — on sait que c’est pénible pour les corps, et en même temps joyeux parce que si bêtement présomptueux dès qu’on commence à réussir à en faire quelque chose, malgré tout.

* * *

Vir m’avait aussi envoyé quelques lignes à propos du *drag transtemporel* de Renate Lorenz. Je restitue ses lectures, nous avançons comme cela ensemble, et je nourris ma vision — entrevue dans le tourbillon — de la pythie du *Daftar*. Le drag transtemporel fait exister (ou parce qu’il existe, elle existe) une politique queer qui doit tendre vers une *chronopolitique* du drag qui peut dépasser les limites du temps, proposer une alternative aux cycles temporels de l’État et du marché pour s’opposer aux concepts de progression et de régression. La chronopolitique est

4. Tina M. Campt, *Listening To Images*, Durham, Duke University Press, 2017. Notre traduction.

un concept qui désigne, au plus simple, les diverses façons dont sont articulés passé, présent et avenir au niveau politique, entre tradition, gestion de crise et téléologie, mais un autre usage du terme, plus critique, fait du temps une relation de pouvoir politique, par exemple chez Hartmut Rosa ⁵ : « Le fait de savoir qui définit le rythme, la durée, le tempo, l’ordre de succession et la synchronisation des événements et des activités est l’arène où se jouent les conflits d’intérêts et la lutte pour le pouvoir. La chronopolitique est donc une composante centrale de toute forme de souveraineté ». Chez Lorenz, le drag transtemporel est *une alternative à la soumission à des concepts historiques et biographiques du temps*.⁶ Il transforme les corps en un instrument historiographique. Dans *Salomania* (2009), la danse et la performance permettent au drag Salomé, transtemporel, non seulement de dénoncer le colonialisme, mais aussi d’être considéré comme *un devenir Salomé, une action où la figure de Salomé est prise dans une utilisation sociale en vue de produire des connexions avec un ensemble d’actions, de mouvements, de costumes et de contextes*. Comme l’énonce Lorenz, le drag transtemporel pourrait être considéré *comme une méthode permettant de remonter l’évènement, de s’installer en lui comme dans un devenir*. Il favoriserait une rencontre entre des corps contemporains et le corps historique, pour ré-ouvrir le futur. Cette dernière phrase s’applique bien aux corps du *Daftar* ; qui sont chargés de connexions. *Pythie perturbante pour corps en transit*. Je ne croyais pas si bien dire. Mais en fait, dans *Le Daftar*, plus que la voix, ce sont les corps eux-mêmes qui sont soudain devenus des oracles.

novembre 2022

5. Hartmut Rosa, *Accélération, une critique sociale du temps*, Didier Renaud (trad.), Paris, La Découverte, 2010.

6. Renate Lorenz, *Art Queer, Une théorie Freak*, Marie-Mathilde Bortolotti (trad.), Paris, B42, 2018.

UNE COMPOSITION DANS LES RUINES

- *Ziphozenkosi Dayile*

Le Daftar est composé de façon dynamique avec les éléments stylistiques du cinéma et de l’installation vidéo que Vir Andres Hera utilise. Avec ce projet, l’artiste s’éloigne d’un scénario narratif pour permettre aux spectateur-ices de découvrir des détails sur ses quatre protagonistes et leur histoire à travers les divers indices signalés par le mouvement, la couleur, le geste et la manière dont iels s’engagent dans les aspects vécus/incarnés des géographies et de l’architecture. Hera met en place une esthétique de cinéma lent, qui offre la possibilité de considérer d’autres éléments et subtilités dans un cadre. Comme dans ses projets précédents, ses personnages sont consciencieusement choisis non pas comme des interprètes ou des joueurs mais comme des collaborateurs souverains, il semble qu’ils aient le pouvoir de dicter leurs propres mouvements, de créer et de réimaginer le scénario et, par conséquent, leurs mouvements de type jazz - en partie improvisés et en partie inscrits : leur proximité avec le sujet dont il est question permet aux images d’aller au-delà de leur existence matérielle.

Pour comprendre pleinement le sens des images, il faut s’exercer à des pratiques contemplatives. L’installation ne consiste pas seulement à déchiffrer des symboles ni à chercher un “message” intégré dans la réapparition de la lente violence qui se déchaîne sur les corps des quatre protagonistes au fil du temps. Le Daftar pointe du doigt les personnages et les sites et démontre les relations entre le lieu, le savoir et le pouvoir et nous demande d’être présent-e-s, d’écouter, d’apporter notre compassion alors que nous sommes assis-e-s et que nous regardons nos personnages faire leur travail.

L’installation est divisée en six chapitres composés de plusieurs écrans et scènes reliés par un lieu ou une atmosphère. Les protagonistes se déplacent dans des mouvements coordonnés et arbitraires dans ces espaces, démontrant la tension entre leurs processus de pensée internes et ces structures coloniales qu’ils traversent. Tout au long du film, plusieurs voix racontent les scènes de manière interchangeable en anglais, en français, en espagnol et en nouchi, la langue créole française de Côte d’Ivoire. Leur rôle est celui d’un compagnon dont la présence est là pour offrir des conseils de navigation dans chaque scène. Ce geste n’enlève en rien l’urgence des spectateur-ices de déchiffrer elleux-mêmes ce qu’iels voient et ressentent.

Qu’il s’agisse de moments improvisés ou prémédités, le film en compte quelques-uns puissants, qui peuvent vous mettre à nu, comme dans *Bulldog. Non. Macdo. Non. Hamburger. Non.*, lorsque nous rencontrons nos personnages au bord de la mer lors d’une journée morose : Daniel attire particulièrement mon attention lorsqu’elle se déplace le long du rivage. Son langage corporel fermé donne l’impression d’être pris au dépourvu par un sentiment de chagrin malvenu, ou peut-être d’être en état de deuil public - un geste de compassion qui va au-delà des proches ou de ceux qui sont liés par un événement tragique, par une histoire partagée qui résonne avec le concept de vie noire (Black life). Daniel jette quelques coups d’œil à la mer, évitant presque tout contact visuel direct avec elle, comme si, en lui accordant de la considération, elle pouvait à son tour fournir des indices qui lui rappelleraient des souvenirs enfouis qu’elle préférerait oublier. Mais la brise marine piquante

et l’odeur musquée la ramènent en arrière, la forçant à reconnaître sa présence, ce à quoi elle répond par quelques hochements de tête.

Un deuxième personnage, Léonce, marche à côté de Daniel sur le rivage, il a un engagement différent. Il saute énergiquement dans l’eau et hors de l’eau, dansant comme pour éviter d’être frappé par les ondulations. Il s’engage dans l’eau à la manière d’un enfant qui n’a qu’un accès limité à la mer, mais qui a de bons souvenirs de ses rares visites avec la famille, qui semblent toujours trop brèves pour qu’il soit vraiment à l’aise dans l’eau, au point de se débarrasser complètement de la peur de sa substance. La chemise jaune vif indique peut-être son état d’esprit émotionnel, Léonce est ici à la rencontre de lui-même contrairement à Daniel, dont le souhait est de se vider.

Les deux autres protagonistes, Ife et Fabienne, marchent également côte à côte et semblent refléter l’état émotionnel de Daniel et Léonce, mais leurs gestes sont beaucoup plus subtils. Au fur et à mesure qu’iels marchent, la gêne s’estompe et ils commencent à converser. Iels finissent par ne faire plus qu’un en marchant en ligne droite, bras dessus, bras dessous. C’est pendant ce moment où ils sont attachés les un-e-s aux autres que l’on a un aperçu des contextes historiques et des héritages de la mer. L’image des cargaisons humaines enchaînées ensemble dans les compartiments inférieurs des navires négriers ne peut être effacée. Il en va de même pour les récits des réfugiés et des migrants qui, à chaque fois qu’ils traversent la Méditerranée pour se rendre sur les terres de leur ancien-ne-s colonisateur-ices à la recherche d’une vie meilleure, sont témoins de leur mort, alors que leur pays d’origine continue d’être asséché par les assauts et les pillages perpétuels qui maintiennent l’Europe à flot.

Le Daftar place la conquête coloniale comme étant la source de la condition nerveuse des personnages. Dans *Water*, du poète et dramaturge sud-africain Koleka Putuma, il parle de la mer comme ayant une mémoire :

[Chaque] fois que notre peau est immergée

C'est comme si les roseaux se souvenaient qu'ils étaient autrefois des chaînes.

Et l'eau, agitée, aimerait pouvoir vomir tous les esclaves et les bateaux sur le rivage.

Entiers comme ils ont embarqué, navigué et coulé.

Ce sont leurs larmes qui ont rendu l'océan salé,

C'est pourquoi nos iris brûlent chaque fois que nous plongeons.

Cette métaphore pourrait expliquer la réticence de Daniel à s’engager dans la mer Méditerranée colonisée par crainte de revivre les symptômes du traumatisme ou d’être la cause de l’angoisse de la mer. Un autre moment scintillant a lieu sur les terres fermes dans *Kété-Kété*. Deux des protagonistes se déplacent dans ce qui ressemble aux restes d’un bunker de la milice française. Les personnages sont soit en train de se préparer à un combat, soit de mettre en scène une bataille. Un tissu rouge sur le sol, sous le corps d’un des personnages, indique une blessure. Le bras du personnage est levé à la verticale ; il tient une pierre blanche à la main, ces deux gestes indiquant qu’il souhaite se rendre. Sa demande semble avoir été acceptée car il se déplace dans les bunkers presque librement avec la pierre blanche maintenant sur sa

DAFTAR: LANGUAGE(S) OF THE PYTHIA, ORACULAR IMAGES, TRANSTEMPORAL BODIES

- *Eva Barois De Caevel*

tête. Avant même de s'en rendre compte, une arme [caméra] est pointée directement sur le personnage à travers un trou. Nous ressentons alors l'effet de cet acte lorsque le personnage s'effondre au ralenti, comme s'il était touché par une balle. Cette scène met en évidence la douleur infinie et la violence insensée qui frappent quotidiennement des personnes dont la seule défense est de lever les mains.

Bien que l'on assiste soudain à une explosion d'émotions qui nous laissent désespérés, Le Daftar n'est pas que violence et morosité. Nous assistons également à des moments de tendresse entre nos personnages qui se retrouvent autour de la musique, des rires, de l'amitié, de la communauté et de l'amour, loin des reliques et du regard colonial. Ces actes semblent affirmatifs et puisent dans des moments et des lieux exaltants, ces moments laissent entrevoir la possibilité d'une nouvelle vie : Le re-enactment par Daniel d'une chanson folklorique latino-américaine, Cancion de las simples cosas, ou les mouvements diaphanes de Fabienne lorsqu'elle tresse des fleurs dans ses cheveux, ou lorsqu'elle passe du sable dans les mains d'Ife, nous rappellent le caractère éphémère de la vie. Finalement, deux moments pourraient être au cœur de la vision de l'étrange et du mystère de Le Daftar : l'apparition de deux chiennes dans *Kété-Kété*, qui nous rappellent les mythologies égyptienne et aztèque et leurs divinités mi-humaines mi-animales, ou encore, l'ancienne pratique aborigène consistant à restaurer la terre en y mettant le feu.

Prologue

I am writing this text from beneath my skin and it is important to Vir, it is the first thing we say to each other.

The work of Vir Andres Hera

is a very sophisticated and tender work.

There are layers of complex images, complex stories, complex sounds.

There are mechanisms and great technique.

All this creates small walls around the pure emotion

that would otherwise swallow you whole like a large wave of liquor.

Vir speaks, Vir works: from the in-between languages, the in-between bodies and the in-between sands.

Vir above all creates from the caresses bestowed on other souls;

from those they have received.

It seems to me that they are deeply interested in contemplating stories of emancipation.

Vir is shooting their new video installation.

It is entitled *Daftar*,

named after the book of the Armenian mystic Sayat Nova,

Vir created a situation.

They brought together people whose work they like, people they like to look at and listen to in stigmatized places:

Vir is interested in seeing everyone's knowledge unfold,

and that's what the film is about, to begin with.

Their names are Ife Day, Daniel Galicia, Fabienne Guilbert Burgoa and Leonce Konan Noah.

Everything is constructed too, Vir's head is bursting with images,

“everything is a symbol and a mirror”

— in front of or behind this colonial house

there is a Victorian mansion on the plantation,

images of Beyoncé and a hacienda of conquistadors.

They ask the performers to come out of it, as if they were actors.

To stand there like caryatids.

And Fabienne finds a past,

though she doesn't want to.

Because she “already left this house a long time ago.”

They all go out together.

Once and for all.

Vir cries.

I wonder, too, if that's not what their work is about.

Producing and waiting for the overflow,

That evening, the whole team was left asking questions.

You won't be able to see these questions in the film.

You will see the trance;

the grain obtained by the three cameras Vir used.

And you will hear voices,

Belinda Zhawi's, who tells what she sees,
with the memory of what Vir told her, before she saw.
A disturbing pythia for bodies in transit.

What alienates?

Vir is the one who listens, that's why their images are full of voices.
Vir is the one who listens: the long emancipation, in a furious world.

* * *

Today I am turning my first text into this prologue. Perhaps it is a bit opaque: it tells of my sensations upon discovering the film and Vir's installation. However, keeping track of this moment when the intuition of what a work speaks of, or what it speaks of to me, is a process for which I have a tenderness. So I keep these first words. Since then, with Vir, we have worked: the reflections that follow unfold the first words and feed the visions of other forms of thought.

* * *

What is the Pythia? First of all, it is the oracle of the temple of Apollo at Delphi; a prophetess. In *Daftar* it is first the voice of the Zimbabwean poet Belinda Zhawi — a voice that suggests we listen to the images. A contemporary voice. Why did I think of a pythia? With Vir, we unfold. It is now the setting, these epic scenes (an intimate epic), these timeless clothes (costumes that are not really costumes and that, as much as they are atemporal, compose today's clothes without a doubt); and the ruins. Perhaps, the pythia slips into my imagination even before hearing Belinda, but then comes the cadence of her voice, which walks with and over the images. Belinda's voice tries to tell a story that has been told to her. She speaks in the present tense. At times interrupted by the even more present voice of one of them — *when I get to the phone booth I call...* She describes, or does she tell, or does she think? It is the cinematographic voice of the future. And at the same time she discovers the images, the triviality of objects, the simplicity of actions. And the images do not work like in the story that was told to her. They say less, or more, or something else. And there is where the game of prophecy is played: in the space for this voice that knows the story (and History), yet discovers the images — and their timelessness, and their potential. Highlighted by Vir: Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours* (*Oh the Image We Are Missing Today*). A small book, a collection of lectures concerning four ancient images, the first human representations or Italian frescoes. Showing is not the same as telling. Indeed, it is not. He says that the painters dream of a reality which is not yet ordered, which is not yet linguistic, which has not yet been narrated; that the Roman frescoes do not illustrate a narrative that would have preceded them: *Roman painting comes out of the narrative to which it refers in a very particular way: by prefiguring the scene that is not shown on the wall*. It is the return of the Pythia: behind the image there is the oracle. The image of Medea before her act. *Before the story begins, the image shows in the conditional what the narrative avoids in its progression: the hesitation, the indecision, the restrained tension of possible outcomes that keeps us oblivious of fate, before the irredeemable*

1 : Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014. Our translations.

and irreversible of what is narrated puts an end to it. In anticipation or haste, cornered to what may come, the moment before becomes the image which refuses the fatality of a fateful tale. Fatal, if only because it is told, beyond the drama, from a consumed end. The image shows and affirms the tenacity of the "not yet." ² Vir's image, which is one that revolves and is cyclical (one can believe that it is endless), is both an image and an oracular voice-melody. We are not in the time of History, but in the time of transtemporal irresolution. As I wrote in the prologue: no one has quite left this house yet, and at the same time Fabienne already left it long ago. Singular possibility. It is this very concrete movement of the body out of the wall-remains of a colonial house — which is not entirely a metaphor — that makes Vir's oracle image a comprehensible reality for certain bodies. [Thus Vir sends me Renate Lorenz's text on trans-temporal drag].

*Painters show events as they are happening, historians tell and write about them as already having happened.
History is death screaming.
The image sees what is missing.
The word names what was.* ³

In *Daftar*, the pythia is not only the voice of the poetess-prophetess, the pythia is the image itself. In *Daftar* bodies have the greatest presence, and objects the greatest actuality, in the image itself. A fabric, a garment is never *traditional* (which does not exist anyway), it is not placed like that in time: it is displaced, it is elsewhere — I repeat *in transit* — it has other potentials.

* * *

A feminist and black approach to the notion of the future: we read Tina Campt. ⁴ Highlighted by Vir who sent it to me. Is *Daftar* futuristic? It's always that pythia tale. She writes: The grammar of *Black feminist futurity* that I propose here is a grammar of possibility that moves beyond a simple definition of the future tense as *what will be* in the future. It moves beyond the future perfect tense of that which will have happened prior to a reference point in the future. It strives for the tense of possibility that grammarians refer to as the future real conditional or *that which will have had to happen*. The grammar of the black feminist future is a representation of a future that has not yet happened but must happen. It is an attachment to a belief in what should be true, in what drives us to achieve that aspiration. It is the power to imagine beyond the present in order to glimpse what is not, but must be. It is a politics of prefiguration that involves living the future now — as an imperative rather than a subjunctive — as an effort to make the future you want to see happen, right now, in the present. Tina Campt goes on to explain that we generally seek to *live* this future through action, through politics and through acts of resistance. But that it is also to be lived, and sought, and listened to, elsewhere. In places that are, in fact, more discreet. For example, in the everyday imagery created by the black communities of yesterday, today and tomorrow. Her book deals with photographic archives, and more specifically with identity photographs of the black community: *quiet photographs*. *Daftar* is not a series of identity photographs, and I

2 : Damien Guggenheim, « Bibliothèque idéale : Pascale Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours* », [Ideal library : Pascal Quignard, *On the image that is missing in our days*]. <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2014/07/sur-limage-qui-manque-a-nos-jours-de-pascal-quignard/index.html>, consulted on november 20th 2022.

3 : Pascal Quignard, *op.cit.*

3 : Tina M. Campt, *Listening To Images*, Durham, Duke University Press, 2017.

don't know if its images are really quiet. But it is, in its own way, four portraits, and yes, there is something peaceful and calming about these images, as well as lively (perhaps because, almost incessantly, they are spinning, moving or blowing in the wind). Does the rotation of the camera seek this right conjugation? I think so. Everyone in *Daftar* is post- or trans-, but these very notions seem inappropriate, as if they were not conjugated in the right tense. In *Daftar*, there is not only the voice and the images, but in the images there is architecture. It also imposes its own conjugation, its own tenses, and disrupts those of the bodies. For example, in the great modernist arena, even if the bodies seek their amplitude, what can happen? Architecture is a kind of neurotic pythia, which wants to always be ahead of its time, while always arriving very late. Even its name for example — modernist architecture — we know that it is difficult for the body, and at the same time joyful because one becomes foolishly presumptuous as soon as one starts to succeed in making something of it, in spite of everything.

* * *

Vir had also sent me some lines about Renate Lorenz's *transtemporal drag*. I re-establish their interpretation, we're moving forward together, and I'm feeding my vision — seen in the whirlwind — of the *Daftar*'s pythia. Transtemporal drag creates a queer politics (or because it exists, these politics do) that must tend towards a chronopolitics of drag that can go beyond the limits of time, and propose an alternative to the temporal cycles of the State and the market to oppose the concepts of progression and regression. Chronopolitics is a concept that designates, at its simplest, the various ways in which past, present and future are articulated at the political level, between tradition, crisis management and teleology. But another more critical use of the term makes time a political power relation, for example in Hartmut Rosa⁵: “The fact of knowing who defines the rhythm, duration, tempo, order of succession and synchronization of events and activities is the arena in which conflicts of interest and the struggle for power are played out. Chronopolitics is thus a central component of any form of sovereignty.” For Lorenz, transtemporal drag is *an alternative to subjection to biographical and historical concepts of time*.⁶ It transforms bodies into a historiographic instrument. In *Salomania* (2009), dance and performance allow the transtemporal Salome drag not only to denounce colonialism, but also to be seen as ‘*becoming*’-*Salome, an action in which the Salome-image is set in a social context in order to produce connections with a set of actions, movements, costumes, and contexts*. As Lorenz states it, the transtemporal drag could be considered as a method allowing “*to go back into the event, to take one's place in it as in a becoming*.” It would support a meeting between contemporary bodies and the historical body, to re-open the future. This last sentence applies well to the bodies of the *Daftar*, which are charged with connections. *Disturbing pythia for bodies in transit*. I didn't think I was saying it right. But in fact, in *Daftar*, more than the voice, it is the bodies themselves that have suddenly become oracles.

November 2022

VIR ANDRES HERA

Filmmaker and time-based media artist, born in Yauhquemehcan, Mexico. They conceive their projects as research fields plowed with the complicity of a community of artists and production sites oscillating between video installations, moving image(s), sound and text pieces. Questioning the multiple relationships between reality and memory, they interrogate vernacular and scholar H/history to invent emancipatory narratives and redefine the weight of colonial history. They graduated from Mo.Co. Art School, from Le Fresnoy Studio National, and is pursuing a PhD at the University of Quebec in Montreal. They have held residencies at La Casa de Velazquez, Triangle-Asterides, among others, they are part of the editorial board of Qalqalah قالقالق and teach at the Experimental School of Annecy-Alps.

IFE DAY

Visual and performance artist born in Port-au-Prince. Their work combines text, video, installation and movement. Attached to the multiple discharges that displacement provokes, they seek and invite the protean playground of dreams in order to perceive possible possibilities of social, familial and political metamorphosis. In their compositions, they develop spatio-temporal and corporal textures inspired by Caribbean worlds. They are currently preparing *l'odeur des e a u x*, a show in three volumes including *Dépays* and *Les retournéex*, they have been in residency at La Becque (CH) and Triangle-Asterides (FR), among others.

FABIENNE GUILBERT BURGOA

A graduate of the Beaux-Arts de Paris-Cergy, her work is situated between contemporary art and textile design. She develops a body of work over time including *Apolatl* (2016-), *PALANGANA* (2020-), or more recently the synesthetic and mobile installation *FLA-C!* (2021-). Her work has been supported by the Alfredo Harp Helú Foundation, the Museo Textil de Oaxaca, the DRAC PACA, the Alliance Française du Mexique, Versant Sud, Dos Mares and the Collection Lambert. She has done residencies in several Mexican communities specialized in textile production and in Addis Ababa, where she collaborates with crafts-women from Kechene.

DANIEL GALICIA

Performer and artist born in Mexico, Daniel Galicia works on a rich and polymorphic repertoire making visible the essential stages of the reappropriation of oneself and the return to one's origins. Having studied at Concordia University in Montreal and the Beaux-Arts de Lyon, and recently graduated from the Beaux-Arts de Paris, Daniel Galicia is congratulated for The Quinceañera Project. He-she questions identities, migrations, and explores the borders of the intimate. His-her drawings and painted works, imbued with surrealism, write a daily life tinged with exile, nostalgia and sweetness. His-her performances open up to a rewriting of the self; realities lined with fictions, poetry, and struggle.

LÉONCE KONAN NOAH

Choreographer, performer and visual artist from Ivory Coast living in France. His work summons heterolingual languages which are Baule, French, and particularly Nouchi: the language of Ivorians of the working class, a mixed and creolized language with contributions from indigenous Ivorian languages. He summons everyday gestures, and explores with spontaneity the constant transformation of the body and space. Writing is an integral part of his approach, reflecting the movement and orality of languages, while at the same time questioning the colonial heritage.

BELINDA ZHAWI

She is a Zimbabwean literary & sound artist, her work explores Afro-diasporic research & narratives while examining, among other things, the impact of colonialism across Africa and the British immigrant experience. She experiments with sound/text performance as MA.MOYO; her work has been featured on various platforms including The White Review, NTS, Boiler Room & BBC Radio. She's held residencies with Triangle France, Serpentine Galleries and ICA London. Belinda's the co-founder of literary arts platform, BORN::FREE and author of *Small Inheritances* (ignitionpress, 2018).

ALEXANDRE CABANNE

French-Tunisian cinematographer and director of photography based in Brussels. He graduated from the Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion (INSAS Film School). He has collaborated in a number of experimental cinema, free cinema and mainstream cinema projects. He notably worked with Ken Loach on his last two films *Sorry We Missed You* (2019) and *The Old Oak* (2023).

TOM GINEYTS

Director of Photography graduated from INSAS. He puts his critical eye at the service of the universe of other artists, in the search for the frame and the light capable of sublimating characters and situations. He has worked in collaboration with cinematographers such as Ruben Impens, Robbie Ryan, Juliette Van Dormael or Ken Loach. In addition to working on fiction and documentary, he has also worked on theater plays involving live broadcasting, notably *Arctique*, by Anne-Cécile Vandalem.

MAHESH BATSOU

French-Indian composer and audiovisual sound designer. He graduated from S.A.T.I.S. Aubagne (Sciences, Arts and Techniques of Image and Sound). He creates experimental proposals in contact with visual artists and performers that infuse his work. He created the soundtrack for Maya Perusin Mysorekar's film, *Une Lutte enchantée [An Enchanted Struggle]* (2021). He also performs under the name *Shivboy*, the name under which he produced the album *A Shivboy dreamshow* (2022).

CHEB RUNNER (real name Reda Senhaji)

He is a musical hurricane rooted in Moroccan soil. Based in Europe, his work is nurtured by both worlds. Using first hand sounds and recordings of his own sample bank based on traditional instruments, he mixes analog and digital effects coming from his collection of synthesizers. Cheb Runner has produced under different names and genres the last 10 years. Both as producer, composer and DJ he is merging traditional and contemporary electronic sounds together moving from Moroccan chaabi, spiritual sounds to eclectic disco, techno and gabber.

AURÉLIEN POTIER

Artist. Inhabited by the meeting of contradictory forces, Aurélien Potier's work is nourished by the interweaving of paradoxes where fragility gives rise to a language filled with affect. In a vitality that brings forth sounds, words, written, graphic, performed, drawn or sculptural forms, his work tends to create sensitive environments crossed by disorientation. He expresses with force the power of vulnerability and asserts the central place of the intimate. He lives and works in Marseille.

EVA BAROIS DE CAEVEL

Independent curator, she lives and works in Pantin, France. Her fields of work are feminism, postcolonial studies, the body and sexualities, the critique of Western-centric art history and thus the renewal of writing and critical speech. Winner of the Cnap curatorial research grant in 2020 and of the ICI Independent Vision Curatorial Award in 2014, she has published numerous texts in exhibition catalogs and specialized journals. She worked for the art center RAW Material Company in Dakar from 2013 to 2019 and now teaches at the École supérieure des Beaux-Arts de Montpellier.

ZIPHOZENKOSI DAYILE

Artist and curator born in South Africa where she lives and works. Communality and encounter are at the heart of what characterizes her artistic work. She has been part of the South African art community for over ten years and is involved in some of the most innovative creative projects, such as the artist collective Gugulective and the film screening program KinoKadre. Along with Unati Silinga and Thobile Ndenze, she co-founded Breaking Bread, a multidisciplinary space based in Cape Town that uses food as a vehicle for engagement with contemporary cultural practices.

PERFORMEUSES
PERFORMEURS
PERFORMEURXS
(Création)

Ife Day, Daniel Galicia,
Fabienne Guilbert Burgoa,
Léonce Konan Noah

NARRATION
(Création)

Belinda Zhawi, Daniel
Galicia, Léonce Konan Noah

CHEF OPÉRATEUR

Alexandre Cabanne

MUSIQUE
(Création)

Mahesh Batsou,
Cheb Runner

ASSISTANT.E.S

CAMÉRA
Tom Gineyts, Onni Devii

ÉDITION

VIDEO & SON
Vir Andres Hera

ÉTALONNAGE

Malika Najoua

MIXAGE

Mahesh Batsou

COSTUMES

By Elote, Fabienne Guilbert
Burgoa

MAKE-UP ARTIST

Martha Sousa Mota Da Silva

HÉBERGEMENT &

CATERING
Quebra Costas Rooms,
Elena Luciano

INSTALLATION

Les Tanneries, Centre d'Art
Contemporain
Centre d'art contemporain
YGREC-ENSAPC

TECHNICIEN·NE·S
INSTALLATION

Nino Valette, Alys Manceau,
Idris Benai, Hortense
Raynaud, Jade Mahrou, Ba-
sile Guillaume

GRAPHISME

Aurélien Potier

TEXTES

Ziphozenkosi Dayile,
Eva Barois de Caevel

FONTS

The Neue Black - Vocal Type,
Self-Modern - Bretagne
Foundry

TRADUCTION

Vir Andres Hera,
Mariana Oliart

IMPRESSION

Trykiviis, Estonia

UNE PRODUCTION

Mécènes du Sud
Montpellier-Sète-Beziers,
Mo.Co., Ensa-Bourges, La Box,
CHINAMPA

PELLICULE

Dejonghe Film production

MATÉRIEL

Camescoop Belgium

AVEC LE SOUTIEN

DE
Les Tanneries-Amilly,
CAC Torres Vedras, Câmara
municipal de Torres Vedras,
Art by Translation, Termas
dos Cucos, Ex convento de
Santa Rita

REMERCIEMENTS

Teresa Antunes Silva, Drea
Hera, Armelle Perreau, Frida
Ramirez, Lourdes Ramirez,
Sébastien Perreau,
Nicolas Bourriaud,
Rahmouna Boutayeb,
Guillaume Breton, Eric
Bullot, Eric Degoutte,
Arnaud Deshayes, Marianne
Feder, Véronique Frejabue,
Delphine Gouttes, Céline
Koop, Emmanuel Latreille,
Marine Lang, Elena
Luciano, Yann Mazeas,
Shirin Mirachor, Perrine
Wens. Quebra Costas Rooms
(Sara Cunha, Luis Vicente),
Câmara Municipal de
Torres Vedras (Beatriz Silva),
Termas dos Cucos,
Ex convento de Santa Rita,
FRAC Occitanie Montpellier,
Triangle-Astérides France.
The art by translation fel-
lowship: Maud Jacquin,
Sébastien Pluot, Jesse Chun,
Laura Genes, Vinit Agarwal,
The CAC Torres Vedras team:
Milton Edgardo Batres, Rui
Brás, Rui Coelho, Virgílio
Pestana, Angela Silva, Mari-
na Xavier

UN FILM DE

Vir Andres Hera



IFE DAY

DANIEL GALICIA

LÉONCE KONAN NOAH

FABIENNE

GUILBERT BURGOA

BELINDA ZHAWI

ALEXANDRE CABANNE

MAHESH BATSOU

CHEB RUNNER

TOM GINEYTS

AURELIEN POTIER

EVA BAROIS DE CAEVEL

ZIPHOZENKOSI DAYILE



VIR

ANDRES

HERA