

COQF

D



Kader Attia, *Réfléchir la mémoire*, 2016. Vidéo HD, couleur, son, durée 48'. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galleria Continua, de la Galerie Krinzinger, de Lehmann Maupin et de la Galerie Nagel Draxler. © Adagp, Paris 2018

Kader Attia

N° 36

Kader Attia

Les racines poussent aussi dans le béton

**Exposition monographique
Du 14 avril au 16 septembre 2018**

**Commissariat: Frank Lamy assisté de Julien Blanpied
Stagiaire: Francesca Vattuone
Mise en lumière: Serge Damon**

Introduction : le mot du commissaire	5
Une histoire de la violence, entre négation, reconnaissance et réparation	7
Habiter, corps et architectures	29
Quand le corps se souvient, les sens et la mémoire	53
Cafés artistiques et écoles du savoir, petite chronologie inversée des cafés du xxi^e au xvi^e siècle	73

Une grande partie des œuvres de l'exposition « Les racines poussent aussi dans le béton » sont en cours de production au moment de la rédaction de ce document d'accompagnement. Ci-après sont donc présentées des reproductions d'œuvres existantes qui appartiennent au parcours de l'exposition, à côté de reproductions d'autres œuvres de l'artiste susceptibles d'éclairer les thématiques de ce dossier.

Né en 1970 à Dugny (Seine-Saint-Denis), Kader Attia a grandi entre Garges-lès-Gonesse et Alger. Il vit et travaille entre Paris et Berlin. Lauréat du prix Marcel Duchamp en 2016, il est devenu une figure incontournable de la scène artistique internationale depuis le début des années 2000.

Il parcourt le territoire de l'art comme un espace de réflexion et d'action. Psychanalyse, anthropologie, ethnologie, philosophie... Il décline différentes formes analytiques pour faire émerger les refoulés et blessures de l'Histoire, les traumatismes et les peurs inhérentes à nos sociétés. Soulignant les dominations, les replis identitaires, militant pour une *décolonisation* des savoirs et des récits, il met en œuvre depuis plusieurs années le concept de *réparation*.

Sa pratique de l'art étant en prise avec le réel, il a initié ~~La Colonie~~, espace de savoir-vivre et de partage des savoirs, dans le 10^e arrondissement de Paris, près de la Gare du Nord.

Pour cette exposition au MAC VAL, « Les racines poussent aussi dans le béton », Kader Attia imagine une réflexion, en forme de parcours multisensoriel, autour de l'architecture et de sa relation aux corps. Une exposition qu'il imagine comme une « conversation intime avec le public du MAC VAL » pour ensemble « sonder les maux et les joies qui articulent la vie dans les cités ». Ayant grandi en Seine-Saint-Denis, il souligne la familiarité des paysages (architectures, population, transports en commun, etc.), et a la sensation, à chaque fois qu'il vient au MAC VAL, de « rentrer à la maison ».

Quels regards porter sur les grands projets urbains de l'après-guerre, grands ensembles caractéristiques de ce qu'on appelle les cités-dortoirs, qui incarnent des versions fortement digérées des recherches modernistes de la première moitié du 20^e siècle (utopies dont les racines sont pourtant à chercher du côté des architectures égalitaires de terre du M'Zab aux portes du Sahara)? Que reste-t-il de l'utopie? Du vivre ensemble? Quelles relations ambivalentes entretient-on avec son espace de vie, privée ou publique? Avec son histoire familiale? Avec ses racines? Quels récits de l'Histoire? Quelles places pour les corps dans l'espace urbain?

Dans une alternance d'espaces aux respirations diverses, les œuvres s'enchaînent et déroulent ces questionnements mêlant approches poétiques, théoriques, formelles, sensorielles, métaphoriques ou plus documentaires, proposant ainsi des espaces d'ouverture où les regardeurs peuvent s'engouffrer.

Dans une optique de désaliénation, de déconstruction du regard colonial et moderne, de réappropriation des récits collectifs et individuels, l'exposition explore, entre autres, les

relations entre corps et corps social, à travers une interrogation des effets de l'architecture sur la psyché, des affects aux corps, sans esquiver la dimension paradoxale et fantasmatique (le retour au pays par exemple) de ces questions. Poursuivant ses recherches sur les membres fantômes, l'artiste envisage ici l'architecture dans sa dimension de prolongation des esprits et des corps, explorant la tension espace privé/ espace public (notamment au travers des figures du transsexuel et du *chibani*, symboles de tous les corps réprimés et objectivés au détriment de leur subjectivité). Le corps est appréhendé tout autant comme contrôlé, que dans ses possibilités infinies de révolution et d'action.

Frank Lamy
Commissaire de l'exposition

Une histoire de la violence, entre négation, reconnaissance et réparation

Depuis plusieurs années, à travers ses œuvres et ses interventions, Kader Attia interprète les mécanismes d'interculturalité – même s'ils ont pour contexte des situations de domination – grâce à la notion de « réparation ». Ce qui signifie pour lui un processus, constant dans l'histoire humaine, d'adaptation, d'échanges et d'emprunts à l'altérité. Son travail incite à une prise de conscience de ce que les cultures se doivent mutuellement, y compris lorsque l'appropriation s'effectue dans la violence.

Cet usage de la notion de réparation vient de son observation des rapiécages, renforts, sutures et autres agrafages pratiqués par les sociétés anciennes sur des textiles et objets quotidiens dans le but de les réutiliser. Ces réparations laissent plus ou moins apparaître la rupture, ou tentent de l'effacer, de la « passer sous silence ». Attia propose d'envisager ces approches plus ou moins résilientes comme des modèles pour penser notre rapport au traumatisme, corporel ou psychique, vécu individuellement ou collectivement, en direct ou hérité.

Un autre phénomène lui sert de métaphore pour envisager le dépassement et le soin des violences subies par des groupes ou des sociétés entières: celui du « membre fantôme ». Dans le film *Réfléchir la mémoire*, il recueille et croise les connaissances de divers intervenants (chirurgiens, psychanalystes, historiens...) afin

de mobiliser ce phénomène médical et sa thérapeutique à d'autres échelles que celle du corps individuel.

Dans l'espace politique, en regard de l'histoire coloniale, de la dépossession et de la violence passées et actuelles infligées aux peuples dominés, le terme de « réparation » revêt un autre sens. La reconnaissance par l'institution peut se traduire par des lois mémorielles (loi votée le 21 mai 2001 par la France en faveur de la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crimes contre l'humanité), par des décisions de justice (condamnation de la SCNF, assortie du versement d'indemnités, par la cour d'appel de Paris le 31 janvier 2018 pour le traitement « discriminatoire » de 848 cheminots marocains) ou par des gestes plus symboliques de commémoration (installation de plaques ou monuments dans l'espace public).

Dans l'exposition « Les racines poussent aussi dans le béton », plusieurs œuvres se rapportent aux conséquences du fait colonial dans la France d'aujourd'hui, à sa négation, sa dissimulation par l'institution, à l'invisibilité dans laquelle sont rejetées les personnes et les revendications.

Pour Kader Attia, il s'agit justement de faire image, faire histoire, de rendre visible ces composantes d'une histoire partagée.

Œuvres de Kader Attia présentes dans l'exposition



Traditional Repair, Immaterial Injury, 2014 (p.10)



Réfléchir la mémoire, 2016 (p.11)



We Have Never Been Modern (the repair of the plate), 2014 (p.14)

« Depuis toujours, les tissus déchirés, réparés avec une pièce parfois petite, parfois grande, parfois parfaitement intégrée au tissu dans une nuance ton sur ton, ou au contraire totalement en contraste avec la nature colorimétrique du tissu, signent des réparations qui relèvent de l'opposé de ce que la modernité occidentale a toujours défendu, depuis l'avènement de l'Âge de la Raison. Réparer signifie, étymologiquement, dans la culture occidentale, retourner à l'état originel, donc nier la blessure. Dans les sociétés traditionnelles, africaines, asiatiques, et même anté-modernes occidentales, réparer signifiait montrer que l'on a traité la blessure, donner une place aussi importante à cette réparation qu'à la blessure, bref, donner une seconde vie à la chose blessée. »

C'est la raison pour laquelle les tissus réparés sont pour moi non seulement un objet d'étude, mais aussi une forme de création. Je collecte depuis des années ces très vieux tissus, essentiellement glanés en Afrique, où je travaille régulièrement d'Alger à Dakar. [...] La réparation traditionnelle a toujours signé le temps qui passe en l'assumant avec le relief, la couleur parfois, la subtilité du détail marqué qui recouvre la blessure pour la révéler (parfois même en se réappropriant, ou "cannibalisant", pour utiliser ce terme cher à Oswald de Andrade, les restes d'objet d'une autre culture) – comme s'il fallait vivre avec, assumer, ne pas être dans le déni. »

Kader Attia, texte écrit pour l'exposition « Réparer l'invisible », Smak, Gand, Belgique (mars-octobre 2017), 27 mars 2017.



Kader Attia, *Untitled* (détail), 2017. Installation, tissus rapiécés d'Algérie, du Sénégal et du Mali. Vue de l'exposition « Réparer l'invisible » au Smak, Gand, Belgique, 2017. © Adagp, Paris 2018. Photo © Dirk Pauwels.

Kader Attia réalise cet assemblage comme un commentaire à propos de l'influence que l'art africain a exercée sur l'œuvre de Pablo Picasso, puis sur le cubisme. Cette généalogie est pourtant souvent traitée de manière folklorique, différemment en tout cas de celle de maîtres européens comme Francisco de Goya ou Édouard Manet. De même, on abusera de la notion de « tradition » pour regarder les productions extra-occidentales, l'individualité du créateur étant en revanche très valorisée quand on étudie l'art occidental. Il s'agit pour Kader Attia, en recouvrant une partie du masque de morceaux de miroir, de rappeler ce que la fragmentation des plans dans le cubisme doit à la sculpture africaine et de renvoyer le regardeur à lui-même, à son propre oubli des composantes plurielles de sa culture.

L'utilisation des tesselles de miroir, affirmant la dimension réflexive de l'œuvre, est présente dans d'autres productions de l'artiste, notamment *Untitled (Skyline)*, visible dans l'exposition.



Kader Attia, *Mirror Mask*, 2014. Masque africain, miroirs, socle en acier. Masque: 57×21×20 cm. Collection Tiroche DeLeon. © Adagp, Paris 2018.



Kader Attia, *Traditional Repair, Immaterial Injury*, 2014. Sculpture *in situ*, agrafes métalliques, béton. Vue de l'exposition « La Vie moderne », Biennale de Lyon, Lyon, 2016. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Adagp, Paris 2018. Photo © Blaise Adilon.

Les recherches de Kader Attia sur la notion de réparation et ses actualisations selon les époques et les contextes culturels l'ont notamment conduit à adopter une approche comparative d'images d'archives. Ici, il juxtapose des photographies de « gueules cassées », hommes blessés au cours de la Première Guerre mondiale, et des images de statues antiques mutilées. Quand la blessure est plus ou moins assumée.



Kader Attia, *Untitled*, 2014. Collage papier sur carton, 49×69 cm. © VG Bild-Kunst, Bonn. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Krinzinger. © Adagp, Paris 2018. Photo © MMK Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main/Axel Schneider.

Ce film de Kader Attia est une investigation autour du phénomène du « membre fantôme ». Il est structuré par une alternance d'interviews de « spécialistes de la réparation ». Chirurgiens, anthropologues, journalistes, professeurs de théâtre et d'histoire de l'art, mais aussi danseurs de ballet et DJs sont tous confrontés personnellement ou professionnellement à des blessures concrètes ou immatérielles. Le film est ponctué de plans contemplatifs sur des corps, immobiles, dans diverses situations. Au fur et à mesure, la caméra dévoile un dispositif : un miroir est positionné de manière à « restaurer » l'intégrité de ces corps, tous amputés d'un membre. Cet usage plastique de l'image réfléchie fait écho à une thérapie développée par le neuroscientifique Vilayanur Subramanian Ramachandran (né en 1951) pour apaiser les douleurs fantômes en mobilisant la proprioception. Pour en savoir plus, voir <http://www.therapiemiroir.com/notre-esprit-selon-le-dr-ramachandran/>.



Kader Attia, *Réfléchir la mémoire*, 2016. Vidéo HD, couleur, son, durée 48'. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galleria Continua, de la Galerie Krinzinger, de Lehmann Maupin et de la Galerie Nagel Draxler. © Adagp, Paris 2018.



Kader Attia, *Réfléchir la mémoire*, 2016. Vidéo HD, couleur, son, durée 48'. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galleria Continua, de la Galerie Krinzinger, de Lehmann Maupin et de la Galerie Nagel Draxler. © Adagp, Paris 2018.

«Aujourd'hui, un quart, voire un tiers de la population vivant en France est issu de l'immigration pour peu que l'on remonte jusqu'aux arrière-grands-parents. Cette proportion considérable, comparable à celle des États-Unis, occupe dans la mémoire collective une place très différente dans les deux pays. En Amérique, les immigrants sont considérés comme les pères fondateurs de la nation. Dans la mémoire collective française, si "nos ancêtres les Gaulois" ou les héros de la révolution sont en bonne place, l'immigrant n'est pas une figure légitime.»

Gérard Noiriel, in Sabrina Kassa, *Nos ancêtres les chibanis! Portraits d'Algériens arrivés en France pendant les Trente Glorieuses*, Paris, Autrement, 2006, p. 65.

Cette comparaison est récurrente dans les recherches sur les représentations collectives de l'immigration en France. Elle idéalise probablement la situation états-unienne et ne tient pas encore compte du développement des études postcoloniales et subalternes en France, mais met le doigt sur un impensé français. Quelle place dans nos mémoires et nos images pour les émigrés/immigrés issus de l'Empire colonial français? Kader Attia cherche précisément à donner corps à ces groupes sous-représentés, invisibles médiatiquement, cantonnés historiquement à des espaces bien particuliers.

Depuis des années, il photographie «à la volée» des corps dans les rues de Paris. Ses sujets ne posent pas, ils sont en activité, la plupart du temps inconscients de la présence de l'objectif photographique, et toujours de plain-pied puisque, quand l'artiste les capture, il est lui-même un passant à rollers, au regard mobile, un corps parmi les autres. Cette image, à l'instar d'autres présentes dans l'exposition, montre un promeneur âgé sur le boulevard de Belleville. Nous pouvons l'interpréter comme un «type» – celui des travailleurs maghrébins désormais à la retraite –, qui illustre alors un paradoxe de notre société: à force de réduire les immigrants à leur fonction de travailleur et de considérer leur présence comme temporaire, leur retraite et leur vieillissement n'ont été ni anticipés ni accompagnés.



Kader Attia, photographie de rue prise à Paris, années 1990-2000. © Adagp, Paris 2018.

Constituée d'un ensemble de vitrines vides, *Arab Spring [Printemps arabe]* fait allusion aux images médiatiques de musées égyptiens vandalisés lors de la révolution de 2011.

«Brisées par l'artiste lui-même lors de cette performance, les vitrines symbolisent une identité pillée tandis que les bris de verre matérialisent les blessures irrésolues de la colonisation. Le vide de l'après-catastrophe témoigne de l'absence de politique de réparation et de la persistance du sentiment de spoliation de plusieurs générations d'immigrés. Par ailleurs, le dispositif révèle l'ambivalence de la révolte qui a conduit au renversement d'un régime corrompu mais n'a pas conduit à la liberté ni au développement économique escompté.»

Texte accompagnant l'exposition collective «Réparations», Frac Centre-Val de Loire, Orléans (avril-août 2017).



Kader Attia, *Arab Spring*, 2014. 16 vitrines de musée, briques, dimensions variables. Vue de la performance exécutée à la foire Art Basel Unlimited, Bâle, 2015. © Adagp, Paris 2018. Photo avec l'aimable autorisation d'Art Basel.

The Debt [La Dette] rassemble des images témoignant de moments critiques des relations entre les institutions françaises et des sujets de l'empire ou des immigrants venus des anciennes colonies (photographies de soldats maghrébins combattants de la Première Guerre mondiale, photographies d'expulsions par avion...). Parmi elles, Kader Attia insère cette image d'une action de collectifs de sans-papiers devant le musée national de l'Histoire de l'immigration, ouvert en 2007 dans les murs de l'ancien musée des Colonies (1931-1935). Le texte de la banderole est un rappel historique de la responsabilité de la France à l'égard de ses anciennes colonies.



Kader Attia, *The Debt*, 2013 (détail). Projection de diapositives, diptyque. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, de la Galleria Continua et de la Galerie Nagel Draxler. © Adagp, Paris 2018. Photos © Kader Attia et DR.

Le titre de cette photographie est emprunté au philosophe des sciences Bruno Latour, qui dans son essai du même nom (*Nous n'avons jamais été modernes*) publié en 1991, propose d'observer nos sociétés contemporaines comme les anthropologues étudient les sociétés traditionnelles : en reconnaissant l'imbrication des registres culturel, technique, social, mythique, politique, etc. Dans l'action capturée par Kader Attia cohabitent des antennes paraboliques et des plats en terre : les savoirs-faire traditionnels sont toujours d'actualité.



Kader Attia, *We Have Never Been Modern (the repair of the plate)*, 2014. Photographie, caisson lumineux, 128×159×19 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Krinzinger. © Adagp, Paris 2018.

Alexis de Tocqueville

Dans ce texte de 1837, le politicien et penseur français Alexis de Tocqueville (1805-1859) évoque la conquête de l'Algérie. À l'époque, l'objectif n'est pas encore d'en faire une colonie de peuplement et, en France, différentes options sont discutées par le monde politique et l'opinion publique : domination militaire avec extraction de richesses, ou vrai maillage administratif et fondation d'une colonie ?

Tocqueville explique les résistances du peuple algérien par la déstructuration de toute l'organisation sociale, fiscale, juridique, administrative mise en place par les Turcs. Les conquérants français revendiquent en effet leur méconnaissance des dynamiques et traditions du pays.

Pour construire une société nouvelle, le pouvoir d'occupation fait table rase et impose l'amnésie.

Afin de mieux faire disparaître les vestiges de la domination ennemie, nous avons eu soin précédemment de lacérer ou de brûler tous les documents écrits, registres administratifs, pièces authentiques ou autres, qui auraient pu perpétuer la trace de ce qui s'était fait avant nous. La conquête fut une nouvelle ère, et de peur de mêler d'une façon irrationnelle le passé au présent, nous détruisîmes même un grand nombre des rues d'Alger, afin de les rebâtir suivant notre méthode, et nous donnâmes des noms français à toutes celles que nous consentions à laisser subsister.

Alexis de Tocqueville, *Deuxième lettre sur l'Algérie*, 1837. Édition électronique, Université du Québec à Chicoutimi, collection « Les classiques des sciences sociales », 2002. Consultable sur http://classiques.uqac.ca/classiques/De_tocqueville_alexis/de_la_colonie_algerie/lettre_sur_algerie/lettre_sur_algerie.html.

Il est aussi question de déni dans ce texte qui cherche à reconstituer l'historique de la position française vis-à-vis des composantes « racisées » de sa population.

Le philosophe camerounais Achille Mbembe (né en 1957) croise ici l'histoire et l'histoire de l'art pour étudier la spécificité du racisme en France, à la fois comme politique mais aussi comme lecture tronquée de la réalité, présente dans tous les aspects de la vie sociale.

À plusieurs égards, la logique française d'assignation raciale se caractérise par trois traits distinctifs. Le premier – et sans doute le trait capital – est le refus de voir – et donc la pratique de l'occultation et de la dénégation. Le deuxième est la pratique de ravalement et de travestissement, et le troisième la frivolité et l'exotisme. En effet, il existe en France une très longue tradition d'effacement, de relégation de la violence de la race dans le champ de ce qui ne mérite pas d'être montré, d'être su ou d'être donné à voir. Cette tradition de la dissimulation, du déni et du camouflage dont on peut constater la réactualisation dans les conditions contemporaines date précisément des XVI^e-XVII^e siècles. Elle émerge dans un contexte fondateur, à un moment où la France entreprend de codifier ses rapports avec ses esclaves.

En effet, en 1570, est promulgué un édit qui limite non seulement l'entrée des Noirs sur le territoire métropolitain, mais aussi l'exhibition ou le chargement d'esclaves noirs dans les ports du pays. À travers ce geste inaugural, la France marque sa volonté de ne rien savoir des victimes de sa logique de races – logique dont l'esclave noir représente, à l'époque, le témoin accompli. Que l'esclave fasse l'objet d'une telle interdiction s'explique alors sans doute par le fait qu'en l'esclave noir il n'y a strictement rien à voir sinon un « rien d'être ». Mais, en excluant du champ du représentable tout ce qui y ferait apparaître la figure de l'esclave noir, l'on cherche sans doute aussi à jeter un voile sur les mécanismes économiques et marchands par lesquels l'esclave vient à être produit et à exister en tant qu'esclave. [...]

Le deuxième trait distinctif de la logique française d'assignation raciale est la pratique du ravalement, de la défiguration et du travestissement. Dans le cas qui nous préoccupe, l'assignation de l'esclave noir dans le champ de l'irreprésentable et de *ce dont on ne veut rien savoir* n'est pas l'équivalent d'une interdiction pure et simple de mise en figure ou de mise en scène du Noir. Au contraire, dès l'origine, la logique française des races opère par annexion de l'Autre racial et son ravalement dans le triple filet de l'exotisme, de la frivolité et du travestissement. Ainsi, le Noir que l'on admet de voir doit toujours faire, au préalable, l'objet de déguisement soit par le costume, soit par la couleur ou par les décors. Jusqu'à une époque relativement récente, il fallait, dans la peinture ou dans le théâtre par exemple, toujours l'affubler

d'un costume oriental, de turbans et plumages, de culottes bouffantes ou de petits habits verts. Paradoxalement, pour qu'il émerge dans l'ordre du visible, sa figure ne doit surtout pas évoquer la violence fondamentale qui, l'ayant au préalable destitué de son humanité pure et simple, le reconstitue précisément en tant que « Noir ».

[...] Dans une large mesure, le racisme à la française a donc été volontiers un racisme insouciant, libertin et frivole.

Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013, p. 103-105.

Dans un livre-témoignage, Robert Linhart (né en 1944) raconte une année de travail dans une usine Citroën, porte de Choisy, à Paris. Juste après mai 1968, ce sociologue et philosophe marxiste militant a choisi de travailler sur une chaîne de montage pour vivre les conditions d'existence du monde ouvrier. Il fait le récit du fonctionnement brutal, destructeur, parfois absurde, de l'usine. Tout y est hiérarchisé à l'extrême, en fonction notamment de critères raciaux, là où la main-d'œuvre est en grande partie étrangère. Dans ce passage, Linhart cherche à restituer l'entièreté du parcours de ces personnes immigrées qui, avant d'être employées comme force de travail, appartenaient bien à un autre espace social et culturel, celui de leur pays d'origine.

Citroën concentre les nationalités par boîtes. À Choisy des Yougoslaves, à Javel des Turcs... On engloutit des collectivités entières pour pouvoir les encadrer en bloc, les quadriller, les espionner: on dissémine des interprètes maison, on combine la surveillance à l'usine et au foyer, on facilite la pénétration des redoutables polices politiques, flics espagnols et marocains, indicateurs de la PIDE portugaise. À Javel, les Turcs arrivent par villages entiers, trimbant intacts leurs hiérarchies féodales. Bonne affaire pour Citroën, le féodalisme! Le chef de village entre dans l'usine le matin, à la tête de son groupe de vingt ou vingt-cinq hommes; on lui porte sa serviette; de la journée il ne touchera un outil. OS comme les autres sur le papier, il se borne en réalité à surveiller, avec la bénédiction de Citroën. Et les autres Turcs, sur leur salaire, lui versent encore une redevance. Vertigineux tourbillon de nations, de cultures, de sociétés détruites, éclatées, ravagées, que la misère et l'extension mondiale du capitalisme jettent, en miettes, dans les multiples canaux de drainage de la force de travail. Camarades turcs, yougoslaves, algériens, marocains, espagnols, portugais, sénégalais, je n'ai connu que des bribes de votre histoire. Qui pourra jamais la raconter en son entier, cette longue marche qui vous a un à un happés vers le travail d'OS ou de manœuvre, les vampires recruteurs de main-d'œuvre, les laquais des multinationales venus écumer la misère des plus lointains villages, les bureaucrates et les trafiquants d'autorisations en tous genres, les passeurs et les trafics de papiers, les bateaux surchargés, les camions brinquebalants, les cols passés à l'aube frileuse et l'angoisse des frontières, les négriers et les marchands de sommeil?

Robert Linhart, *L'Établi*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 34-35.

Le groupe de rap La Rumeur est créé en 1995 par quatre musiciens qui partagent une vision politique du monde et de la société française en particulier. Dans l'entretien, Hamé éclaire leur positionnement vis-à-vis de leur héritage: ils sont tous les quatre fils d'immigrés. En quatre couplets, le morceau «Le cuir usé d'une valise» donne corps et visibilité aux parcours de leurs parents, arrivés en France par le biais de l'immigration de travail.

Je suis allé faire parler le cuir usé d'une valise sous un drap de couleur fade contrastant ses souvenirs. Dar Beïda, un embarcadère ensoleillé au départ, une arrivée sur un ponton terne et un visage hilare. Celui d'un contremaître, de l'encre, un tampon à la main, frappant le flanc de cette valise retenant la douleur. Ces visages s'engouffrant dans un train, direction l'usine de camions pour un bien dur labeur. Les sirènes n'ont pas de voix mélodieuse, leurs appels stridents aux forçats cinglent leurs espoirs telles des moqueuses. Ces vestiges de période dure qu'elle garde en elle, ses séquelles marquent son cuir et le morcellent.

Je suis allé faire parler le cuir usé d'une valise entreposée sous la poussière, terre d'une vieille remise. Des gerçures crues l'ont balafrée de part en part, une étiquette fanée rappelle son premier départ, et janvier 53 l'a tatouée d'un plein cap sur le froid. Au fond de ce bagage, pas d'invitation au voyage mais la plaine de Relizane qui pleure un fils parti gagner le droit de ne plus errer affamé. Au fond de ce bagage, la coupure tachée d'un journal où s'étale le résumé du procès des agitateurs d'une usine embrasée. C'est une valise dans un coin, qui hurle au destin qu'elle n'est pas venue en vain...

La Rumeur, «Le cuir usé d'une valise» (extrait), album *L'Ombre sur la mesure*, EMI, 2002.

Notre maître-mot, c'était réappropriation. On estime faire partie de ces populations auxquelles on a tout pris, pas uniquement ici et maintenant, mais aussi hier et ailleurs, et ce sentiment s'inscrit immédiatement dans le type de rap qu'on veut faire: quelque chose qui est de l'ordre du retour sur tout ce qu'on ne nous a pas dit, tout ce qu'on nous a pris, tout ce qu'on nous cache, tout ce à quoi on nous prédestine...

[...] Avant nous, personne dans le rap n'articulait comme on le fait l'immigration avec l'histoire du colonialisme. Personne ne rendait hommage à l'immigration comme on l'a fait. Il y avait un certain nihilisme dans le rap, un certain culte de la génération spontanée, un côté punk. Il n'y avait pas cette volonté d'aller plus loin. Nous, on s'est clairement positionnés, on a clairement dit qu'on n'était pas les «beurs»

ou les « blacks » des années SOS. On m'a demandé un jour comment je qualifiais mon rap, et j'ai répondu que c'était du *rap de fils d'immigré*, de fils de travailleur immigré. À l'époque, c'était nouveau.

[...] Pour moi, c'est ça le génie, le bouleversement, la révolution du rap : ce renversement du regard. Ce n'est plus la société et les médias dominants qui regardent l'immigration ou les jeunes de quartier, ce sont les jeunes de quartier qui regardent la société et qui donnent leur avis. C'est un renversement symbolique inouï.

Pierre Tévanian, entretien avec Mohamed Bourokba, dit Hamé, du groupe La Rumeur, in *Mouvements*, n° 57 (« Cultures populaires. Populisme et émancipation sociale »), 2009, p. 120-136. Texte et intégralité de la revue disponibles sur <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-1.htm>.

Achille Mbembe

Dans l'épilogue de sa *Critique de la raison nègre*, exploration de ce que l'invention de la race a produit comme divisions, souffrances et déformations de la réalité, Achille Mbembe envisage l'avenir. Pour lui, le dépassement du racisme et la transformation du monde en espace commun nécessitent que l'on s'implique dans une démarche de « restitution, réparation et justice ».

L'on aura beau ériger des frontières, construire des murs et des enclos, diviser, classifier, hiérarchiser, chercher à retrancher de l'humanité ceux et celles que l'on aura rabaissés, que l'on méprise ou encore qui ne nous ressemblent pas, ou avec lesquels nous pensons que nous ne nous entendrons jamais. Il n'y a qu'un seul monde et nous en sommes tous des ayants droit. Ce monde nous appartient à tous, également, et nous en sommes tous des cohéritiers, même si les manières de l'habiter ne sont pas les mêmes – d'où justement la réelle pluralité des cultures et des façons de vivre. Le dire ne signifie en rien occulter la brutalité et le cynisme qui caractérisent encore la rencontre des peuples et des nations. C'est simplement rappeler une donnée immédiate, inexorable, dont l'origine se situe sans doute au début des Temps modernes – à savoir l'irréversible processus d'emmêlement et d'entrelacement des cultures, des peuples et des nations. [...]

Pour construire ce monde qui nous est commun, il faudra restituer à ceux et celles qui ont subi un processus d'abstraction et de chose-fication dans l'histoire la part d'humanité qui leur a été volée. Dans cette perspective, le concept de réparation, en plus d'être une catégorie économique, renvoie au processus de réassemblage des parts qui ont été amputées, la réparation des liens qui ont été brisés, la relance du jeu de réciprocité sans lequel il ne saurait y avoir de montée en humanité.

Restitution et réparation sont donc au cœur de la possibilité même de la construction d'une conscience commune du monde, c'est-à-dire de l'accomplissement d'une justice universelle. Les deux concepts de restitution et de réparation reposent sur l'idée selon laquelle il y a une part d'humanité intrinsèque dont est dépositaire chaque personne humaine. Cette part irréductible appartient à chacun de nous. Elle fait qu'objectivement nous sommes à la fois distincts les uns des autres et semblables. L'éthique de la restitution et de la réparation implique par conséquent la reconnaissance de ce que l'on pourrait appeler la part d'autrui, qui n'est pas la mienne, et dont je suis pourtant le garant, que je le veuille ou non. Cette part d'autrui, je ne saurais l'accaparer sans conséquence pour l'idée de soi, de la justice, du droit, voire de l'humanité tout court, ou encore pour le projet de l'universel, si tant est que telle soit effectivement la destination finale.

Réparation, par ailleurs, parce que l'histoire a laissé des lésions, des entailles. Le processus historique a été, pour une large part de notre humanité, un processus d'accoutumance à la mort d'autrui – mort lente, mort par asphyxie, mort subite, mort déléguée. Cette accoutumance à la mort d'autrui, de celui ou de celle avec lequel l'on croit n'avoir rien en partage, ces formes multiples de tarissement des sources vives de la vie au nom de la race ou de la différence, tout cela a laissé des traces très profondes à la fois dans l'imaginaire et la culture et dans les rapports sociaux et économiques. Ces lésions et entailles empêchent de faire communauté.

Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013, p.260-262.

Abdelmalek Sayad

Dans ce chapitre nourri d'observations de terrain collectées aussi bien dans les espaces d'origine (espaces géographiques, sociaux, mentaux, culturels...) que dans la société d'accueil, le sociologue algérien et français Abdelmalek Sayad (1933-1998) analyse la relation du travailleur immigré à son propre corps, quand il a été arraché à une structure sociale cohérente, déplacé pour sa seule force de travail, puis inséré dans un nouvel espace où il est amputé de certaines de ses dimensions.

Au fil de son œuvre, Sayad étudie les violences implicites de ces changements de statut et de légitimité que cause l'émigration-immigration, entre l'Algérie et la France en particulier.

Dans l'univers communautaire qui était le sien et pour l'homme communautaire qu'il était, l'émigré avait de son corps une autre représentation et, surtout, un autre usage: sans dire que le corps était ignoré comme *corps-labeur* – comment cela se pourrait-il alors que l'expérience que l'émigré faisait quotidiennement de son corps était celle d'un corps *laborieux*? – il était éprouvé, avant tout et indistinctement, comme une manière d'être, d'être au groupe et au sein du groupe: c'est à travers le corps comme objet *cultivé*, c'est-à-dire comme produit d'une pédagogie implicite ou d'un travail d'inculcation qui ne dit pas son nom, que s'opère l'identification de chacun avec le groupe et que le groupe à son tour peut être présent en chacun de ses membres. [...]

Dans l'immigration, l'émigré fait une autre expérience de son corps; il le découvre à la fois différent de celui des autres et différent de la représentation qu'il s'en faisait jusque-là, telle que la lui renvoyait le groupe auquel il s'identifiait. Immergé dans un univers économique et social dont l'individualisme généralisé est la vertu cardinale, soumis à l'action de mécanismes (économiques, sociaux, juridiques, culturels, etc.) qui, par-delà la réglementation qu'ils imposent et par-delà ou en même temps que la régulation des comportements qu'ils opèrent, chacun en son domaine, ont tous pour effet d'inculquer la morale individualiste dont ils sont empreints à des étrangers, et des étrangers *de basse condition sociale* (les immigrés), le travailleur immigré (surtout maghrébin) fait l'apprentissage, souvent à son corps défendant et presque toujours à ses dépens, de l'*individuation* qui est caractéristique de la société d'immigration. En même temps qu'il découvre, à la faveur du travail salarié, le temps mathématique, temps mesurable et comptable (quantité de temps ouvré convertible en monnaie), temps individualisé (n'engageant que sa personne et le travail de sa seule personne) et, corrélativement, les dimensions individuelles du travail effectué (même dans le travail en équipe, l'effort fourni ainsi que le produit qui en résulte restent individualisés), de la

rémunération reçue (il découvre qu'elle est en rapport direct avec la durée, la quantité, voire la qualité du travail accompli) et, par suite, du budget qu'il est contraint d'adopter (budget-temps, budget-espace ou budget des déplacements, budget des dépenses et des économies, etc.), le travailleur immigré originaire des sociétés (et des économies) du tiers-monde découvre d'abord l'*individuation* de son corps, en tant qu'organe ou outil de travail, en tant que siège de fonctions biologiques et en tant que « corps » socialement et *esthétiquement* désigné comme corps étranger. [...]

Seul travailleur dont les autres fonctions sont toutes réductibles à la fonction première et dernière du travail (à la limite, ces autres fonctions sont inexistantes), le seul aussi, n'étant pas citoyen, c'est-à-dire membre du corps social et politique (la nation) dans lequel il vit, à n'avoir de fonction que le travail, l'immigré aurait dû n'être, « idéalement », qu'un corps pur, une machine purement corporelle, une pure mécanique, un système de leviers qui demanderait que lui soit seulement concédé le minimum nécessaire à l'entretien du bon fonctionnement de ses rouages.

[Le texte détaille ensuite d'autres « pratiques et techniques du corps » qui conduisent à cette expérience de l'individuation, puisque leur « nature individuelle » était dans la société d'origine « habituellement masquée sous des dehors communautaires ou sous l'apparence d'un cérémonial collectif » : les achats, la préparation et la consommation des repas, le sommeil, l'habillement, les soins corporels, etc.]

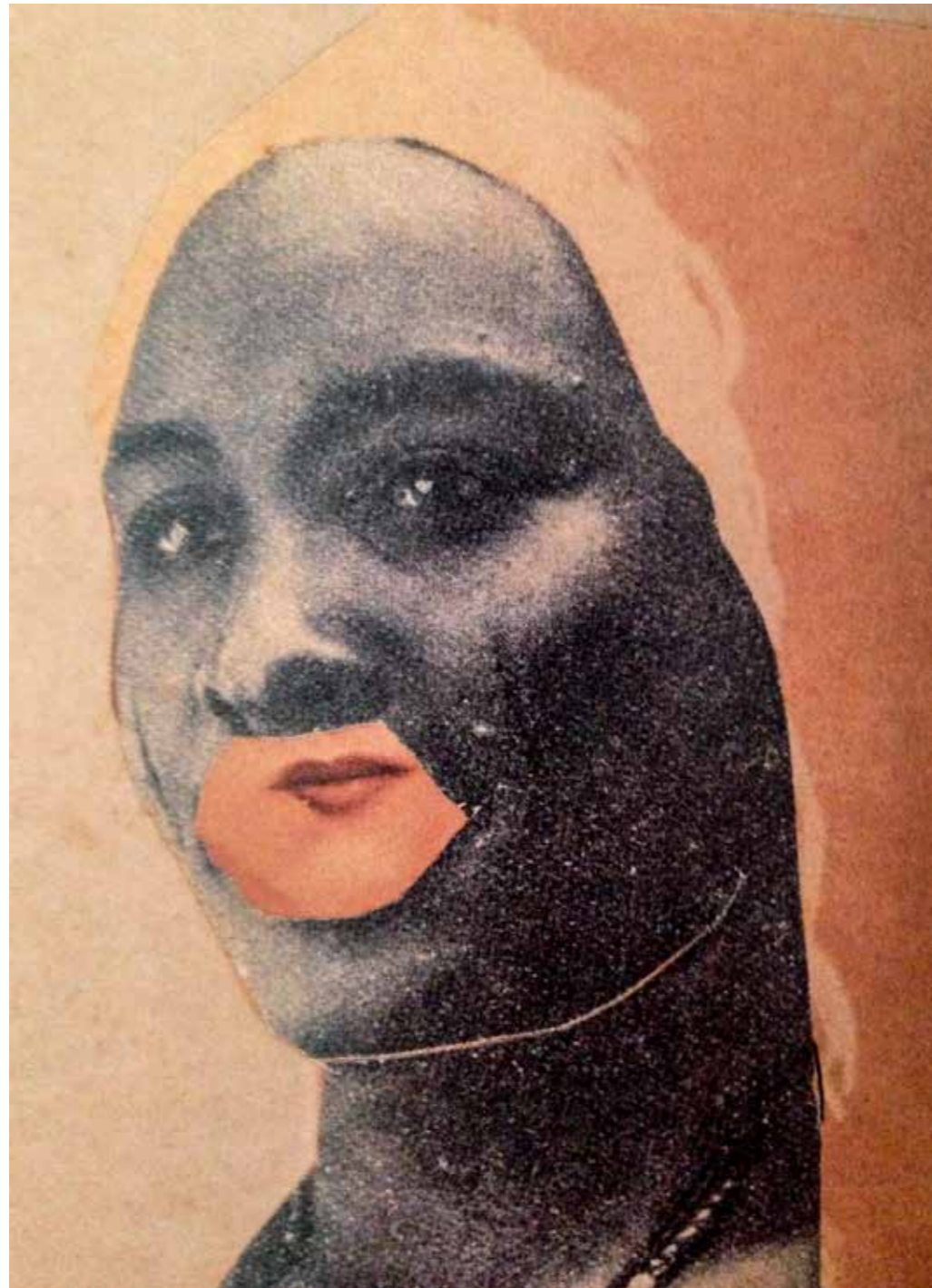
Abdelmalek Sayad, « L'individuation du corps », in *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999, p.356-359.

Ce portrait est sans doute une étude puisque l'on retrouve ce jeune homme dans des portraits de cour peints par Rigaud à la même époque. Il donne à voir une figure de l'altérité absolue. Le collier en métal signifie le statut d'esclave, l'arc, la chéchia et le turban ont l'exotisme de l'étranger. L'homme porte la livrée verte des domestiques du prince de Bourbon-Conti, tandis que le traitement pictural des tissus, des lumières et de sa peau détourne l'attention de la marque la plus terrible de sa déshumanisation.



Hyacinthe Rigaud (1659-1743), *Jeune Nègre tenant un arc*, vers 1710. Huile sur toile, 56,8×43,7 cm. Musée des Beaux-Arts, Dunkerque. Photo © DR.

L'artiste dada et féministe Hannah Höch a utilisé le collage pour sa force expressive et l'efficacité des télescopes critiques qu'il permet entre des images que l'on n'associe pas *a priori*. Dans les années 1920, elle détourne des photographies extraites de magazines de mode ainsi que des reproductions d'œuvres africaines trouvées dans les revues d'avant-garde, mêlées sans hiérarchie. Ce collage « métisse » deux portraits de femmes: l'une a la peau sombre et scarifiée, l'autre n'est qu'une bouche maquillée à la mode européenne. Nous pouvons voir dans ce montage une apologie de l'internationalisme, ou encore une allusion aux normes et aux regards qui régissent, ici comme ailleurs, le corps des femmes.



Hannah Höch (1889-1978), *Mischling [Métis]*, 1924. Collage, photomontage, 11×8,2 cm. Collection du Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Allemagne. © Estate of Hannah Höch

Le 17 octobre 1961, à l'appel de la branche française du FLN (Front de libération nationale), les Algériens de la région parisienne manifestent pacifiquement contre le couvre-feu imposé par le préfet de police Maurice Papon. Ils rejoignent Paris mais, en plusieurs endroits, la violence policière et celle de passants se déchaîne: entre cinquante et cent vingt Algériens sont tués et 11500 personnes arrêtées.

Comme le ferait un monument, qui signale la violence sur les lieux mêmes où elle se produit, ce graffiti anonyme met des mots sur les faits et proteste contre leur oubli complaisant.

Ce « pogrom officiel », tel que le nomme instantanément l'historien Pierre Vidal-Naquet, ou « massacre colonial », ainsi que l'appelle aujourd'hui l'historien des violences impériales Jim House, fut longtemps occulté pour diverses raisons. Il faut attendre les années 1980 pour que commence le travail de mémoire. En 2001, le Conseil de Paris vote la pose d'une plaque et, en 2012, le président François Hollande déclare dans un communiqué officiel: « le 17 octobre 1961, des Algériens qui manifestaient pour le droit à l'indépendance ont été tués lors d'une sanglante répression. La République reconnaît avec lucidité ces faits. Cinquante et un ans après cette tragédie, je rends hommage à la mémoire des victimes ».



Jean Texier, photographie de reportage, quai de Conti, Paris, octobre ou novembre 1961. Publiée pour la première fois dans *L'Humanité*, 18 octobre 1985. Archives départementales de Seine-Saint-Denis, Bobigny.

Le photographe communiste Jean Texier raconte la naissance de sa photographie dans un entretien consultable sur <http://archives.valdemarne.fr/content/jean-texier-raconte%E2%80%A6>.

Ernest Pignon-Ernest (né en 1942) travaille en grande partie dans la rue, où il construit depuis presque cinquante ans une sorte d'« Histoire populaire ». Il colle sur les murs des dessins à échelle 1 de personnages connus ou anonymes symbolisant un besoin de liberté : Pier Paolo Pasolini, Pablo Neruda, Jean Genet, des femmes mourant d'avortement clandestin, des personnes expulsées du fait de la gentrification... Il s'agit de donner corps aux non-dits et de rendre proches les actions de résistance.

En 1974, le maire de Nice, d'où est originaire l'artiste, décide de jumeler la ville avec Le Cap, capitale de l'État sud-africain qui pratique alors l'apartheid. « Sur le parcours des "festivités" qui célébraient ce rapprochement, de la place Masséna jusqu'au stade où jouaient les Springbok, j'ai figuré le cortège des absents : des centaines d'images d'une famille noire parquée derrière des barbelés » (Ernest Pignon-Ernest).

Habiter, corps et architectures



Ernest Pignon-Ernest, *Jumelage Nice/Le Cap*, 1974. Action de collage sauvage dans l'espace public. Photo © DR. © Adagp, Paris 2018.

Particulièrement sensible à l'architecture, à une autre, Kader Attia porte son attention déterminante dans le contrôle du corps social, sur la forme et la plasticité de ces constructions et sur ce qu'elles induisent et produisent en lien avec la ville et l'habitat. Il y propose une relecture critique du récit de l'architecture moderniste. Ainsi, *Untitled (Ghardaïa)* évoque l'influence de l'architecture vernaculaire africaine dans le vocabulaire moderniste, la trace (manquante) des cultures locales dans l'esthétique universaliste de Le Corbusier. Par les rapprochements ou les oppositions, formels, géographiques et chronologiques, d'*Oil and Sugar #2*, ou d'extraits de films mettant en scène Jean Gabin de la Casbah d'Alger aux banlieues parisiennes, d'une architecture ces espaces.

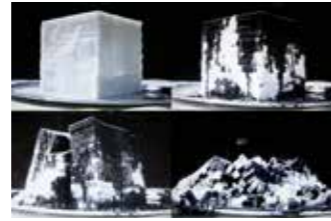
Œuvres de Kader Attia présentes dans l'exposition



Untitled (Ghardaïa), 2009 (p. 31)



Untitled (Skyline), 2007-2012 (p. 31)



Oil and Sugar #2, 2007 (p. 32)



The End and the Beginning, 2013 (p. 33)

« Cette œuvre part d'une réflexion de l'artiste sur les phénomènes d'influences et les signes de réappropriation au sein des espaces culturels. Enfant de l'immigration, élevé entre deux territoires et deux cultures, Kader Attia n'oublie pas combien le voyage de Le Corbusier en Algérie au début des années 1930 marqua profondément sa Charte d'Athènes et donc l'architecture occidentale du xx^e siècle. Les principes modernistes du "toit-terrasse" ou de la "façade libre" sont ainsi déjà présents depuis le xi^e siècle dans les constructions traditionnelles du désert nord-africain. L'artiste transpose au plan esthétique ce jeu d'influences en construisant une image poétique et sensitive du désert algérien. Un paysage circulaire de dunes est déployé au sol sur 3 mètres de diamètre. Au centre de ce tapis ondulant et baigné d'une lumière chaude sont ménagés des espaces vides qui rappellent, par le tranchant et l'orthogonalité de leurs contours, l'architecture d'un village mozabite. En s'emparant ainsi du vide comme matrice de l'espace construit – donné à voir "en négatif" – et en utilisant des graines de couscous pour figurer le sable, Kader Attia souligne le lien organique et culturel qui sédimente l'architecture au paysage. [...] »

Aurélien Vernant, notice d'œuvre publiée sur le site Internet du Frac Centre-Val de Loire : <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/attia-kader/untitled-64.html?authID=248&ensembleID=814>.



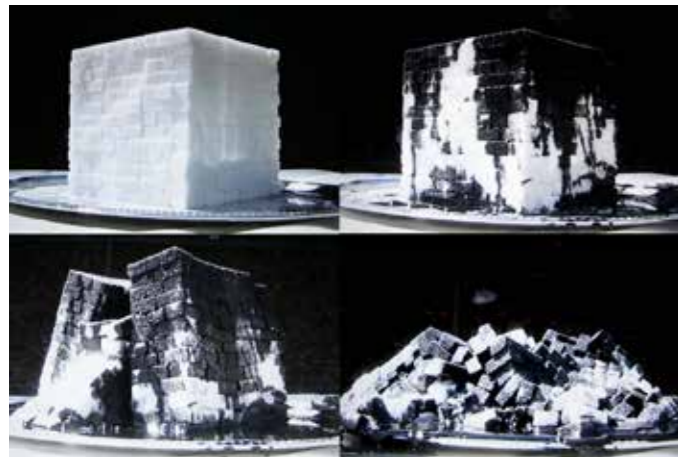
Kader Attia, Untitled (Ghardaïa), 2009. Installation, couscous fin, 20 moules, peinture acrylique noire, 15×400×400 cm. Collection Frac Centre-Val de Loire. © Adagp, Paris 2018. Photo © François Fernandez.

Dans cette installation, Kader Attia juxtapose des réfrigérateurs de récupération selon une disposition qui reproduit la perspective d'immeubles de grande hauteur. En les recouvrant entièrement de tesselles de miroir, il leur donne un brillant qui semble transformer ces rebuts en horizon séduisant de la modernité. Toutes les fantaisies formelles ou volumétriques présentes dans la vraie vie des villes sont ici anéanties au profit d'une image mentale de la banalité. Entre vision pessimiste de certaines banlieues et ville idéalisée, à l'image des vues de Manhattan diffusées à foison dans les films et les publicités, l'artiste surjoue le rêve américain des années 1970 et 1980, pour proposer autant une réflexion sur la ville moderne et ses gratte-ciel qu'une expérience du mirage consumériste, entre inquiétude et fantasmagorie.



Kader Attia, Untitled (Skyline), 2007-2012. Réfrigérateurs, peinture noire, tesselles de miroir. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2018. Photo © Marc Damage.

Dans cette vidéo réalisée en 2007, un cube fait de morceaux de sucre blanc s'écroule progressivement sous l'effet d'une coulée noire de pétrole. Cette construction cubique en « briques » n'est pas sans rappeler la forme iconique et élémentaire de la plupart des architectures, des temples aux maisons en passant par les tombeaux, de la Ka'aba (lieu de pèlerinage à La Mecque, en Arabie Saoudite) au *white cube* symbolisant un espace d'art, et jusqu'aux grands ensembles modernistes. Jouant sur des oppositions – noir et blanc, solide et liquide, ordre et chaos –, ce qui apparaît au début de la vidéo comme une mise en relation anormale finit par fondre pour constituer une nouvelle forme, une autre norme. On passe de deux éléments appartenant chacun à un domaine précis – le sucre au comestible et le pétrole au combustible – à une masse visqueuse, luisante et noire, dont l'identité ne répond plus qu'à elle-même. Ces deux matériaux sont également chargés d'une histoire liée à l'exploitation et au commerce des ressources et des corps: le sucre, matière première et enjeu central des colonies durant des siècles, supplanté par le pétrole au xx^e siècle.



Kader Attia, *Oil and Sugar #2*, 2007. Vidéo, couleur, son, durée 4'30". Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nagel Draxler. Collection Tate Modern, Londres, Grande-Bretagne, et ICA (Institute for Contemporary Art), Boston, États-Unis. © Adagp, Paris 2018.

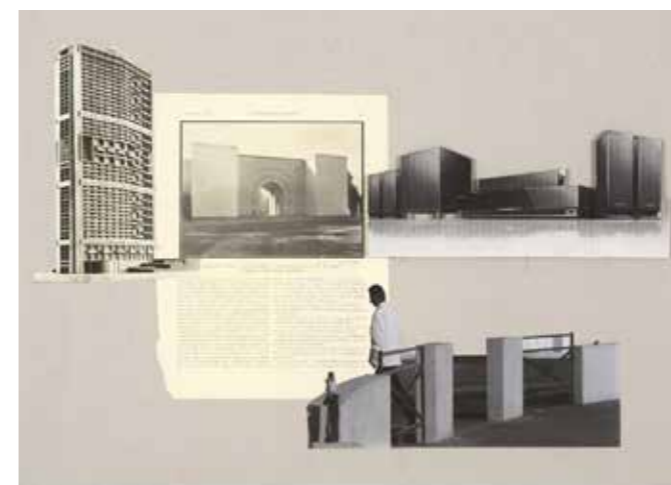
Les scènes inaugurales de deux films avec Jean Gabin, *Pépé le Moko* de Julien Duvivier en 1937 et *Mélodie en sous-sol* d'Henri Verneuil tourné en 1962, s'ouvrent sur des visions cinématographiques d'espaces architecturaux: la Casbah d'Alger et les grands ensembles de Sarcelles. Si les scènes de la Casbah ont été tournées dans des décors de studio en banlieue parisienne, les vues de Sarcelles accompagnant le générique de *Mélodie en sous-sol* ont été réalisées sur le chantier des grands ensembles. Prises de vues à hauteur d'homme, en plongée ou en contre-plongée, longs panoramiques verticaux sur des tours, plans aériens sur les terrasses enchevêtrées de la Casbah: ces deux séquences traduisent la complexité supposée de ces espaces et provoquent une perte de repères spatiaux. Faisant écho à sa propre histoire familiale, le rapprochement par Kader Attia de ces deux extraits rappelle aussi la filiation et les pérégrinations des formes et du vocabulaire moderniste de l'Algérie aux banlieues parisiennes.



Photogramme du film *Pépé le Moko*, Julien Duvivier, 1937, durée 94'. © DR



Photogramme du film *Mélodie en sous-sol*, Henri Verneuil, 1962, durée 103' (version colorisée). © DR



Kader Attia, collages de la série *Following the Modern Genealogy*, 2012-2018. Carton, photographies, documents d'archive, photocopies. © Adagp, Paris 2018.

Entre comparaison et filiation, Kader Attia rapproche deux images: l'une d'un puits au M'Zab, l'autre d'une friche abandonnée. Le titre *The end and the beginning* semble indiquer une chronologie ou un « aller-retour » entre origines et ruine, usage et abandon, nature et culture.



Kader Attia, *The End and the Beginning*, 2013. Diptyque, photographies, caissons lumineux, 96×120×15 cm chaque. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Krinzinger. © Adagp, Paris 2018.

Au cours de l'année 1931, Le Corbusier se rend au M'Zab, en Algérie. « Il y découvre une civilisation urbaine millénaire, le monde insulaire d'un peuple persécuté à cause de sa foi, une pentapole encore peu touchée par les apports extérieurs. » Il retourne au M'Zab en mars 1933, cette fois en avion triplace. Grâce à son carnet de bord retrouvé, nous savons que cette dernière visite ne dura que huit heures. En tournant en spirale au-dessus de Ghardaïa, l'architecte découvre l'organisation savante de son plan. « Survolant ensuite Beni Isguen, il admire la disposition en damier de sa partie basse, se caractérisant par "l'unité absolue de toutes les maisons", leur forme étant "un coquillage bien rempli". Il croit voir dans les patios de véritables jardins, faisant de cette "Ville sainte" une "Ville radieuse", ce type de ville du futur qu'il aurait voulu réaliser. »

Un exemple d'une préfiguration reconnue de cette architecture vernaculaire se trouve dans la description qu'il fait, en 1934, de sa Villa Savoye: « On continue la promenade. Depuis l'étage, on monte sur le toit de la maison où est le solarium. L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied: c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe. »

Auparavant déjà, il avait émis son opinion à ce sujet: « Architecture arabe, la plus mathématique qui soit. Une maison arabe est mesurée au pas des jambes, à la hauteur des épaules. Les patios et chambrettes sont dimensionnés à la calme mesure des pas, et les hauteurs du tout sont celles qu'estime une tête portée sur des épaules: colonne à la hauteur d'épaule, et avec au-dessus, passage de tête. Dans l'architecture arabe, on marche. Marcher là-dedans est une fonction digne. »

Selon Jean de Maisonneuve, qui fut le guide de Le Corbusier lors de ses visites répétées de la Casbah, l'idée du Modulor – ce système de « mesure harmonique à l'échelle humaine » que son ami allait publier en 1950 – était née à Alger. Ensemble ils avaient relevé les composantes de ses maisons. Ces documents ont disparu, mais de nombreux commentaires [...] permettent de confirmer cette thèse. Le Modulor est basé sur la série de Fibonacci (ce mathématicien de Pise qui introduisit l'utilisation des chiffres dits « arabes »), où chaque terme est la somme des deux précédents. [...] Toute sa vie durant, il mesurait les bâtiments, vérifiant, après 1950, si les dimensions y étaient conformes, si elles respectaient l'échelle humaine. On pense au monde de l'islam où, selon le peintre algérien Mohammed Khadda, « toutes les distances et l'espace stellaire même furent converties en coudées, en pas d'homme ».

Le Corbusier résume en 1941, une année avant son ultime voyage à Alger, sa pensée concernant la meilleure façon de tirer profit de la leçon d'architecture que lui avait fourni la médina. Après avoir admirablement décrit cette Casbah détenant « le secret des dimensions humaines », il conclut : « Tout est encore debout dans la Casbah d'Alger engorgée ; tous les éléments d'une architecture infiniment sensible aux besoins et aux goûts de l'homme. La ville européenne peut tirer un enseignement décisif, non qu'il s'agisse d'annoncer un glossaire d'ornements arabes, mais bien de discerner l'essence même d'une architecture et d'un urbanisme. »

Alex Gerber, « Le Corbusier et le mirage de l'Orient. L'influence supposée de l'Algérie sur son œuvre architecturale », in *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n° 73-74 (« Figures de l'orientalisme en architecture »), 1994, p. 363-378.

Le Corbusier

La Charte d'Athènes est rédigée en 1933 à l'occasion d'un CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne). Ces congrès ont réuni de nombreux architectes et urbanistes entre 1928 et 1956, dont Le Corbusier (1887-1965) qui en était l'un des instigateurs principaux. Tel un manifeste, cette charte, qui établit en quarante-cinq points un programme pour la planification et la construction des villes, contient les grands principes de l'architecture et de l'urbanisme modernistes. Son influence est visible dans les « grands ensembles » construits après la Seconde Guerre mondiale. Sévèrement critiquée au sein de la profession pour son approche rigide et fonctionnaliste, La Charte d'Athènes fait, aujourd'hui plus qu'auparavant, l'objet de vifs débats, voire d'une remise en cause fondamentale de ses théories.

La plupart des villes étudiées offrent aujourd'hui l'image du chaos : ces villes ne répondent aucunement à leur destinée qui serait de satisfaire aux besoins primordiaux biologiques et psychologiques de leur population.

L'avènement de l'ère machiniste a provoqué d'immenses perturbations dans le comportement des hommes, dans leur répartition sur la terre, dans leurs entreprises ; mouvement réfréné de concentration dans les villes à la faveur des vitesses mécaniques, évolution brutale et universelle sans précédent dans l'histoire. Le chaos est entré dans les villes.

Le dimensionnement de toutes choses dans le dispositif urbain ne peut être régi que par l'échelle humaine.

Des tracés d'ordre somptuaire, poursuivant des buts représentatifs, ont pu ou peuvent constituer de lourdes entraves à la circulation. [...]

L'alignement traditionnel des habitations sur le bord des rues n'assure d'insolation qu'à une partie minime des logis.

Un nombre minimum d'heures d'ensoleillement doit être fixé pour chaque logis. L'alignement des habitations au long des voies de communication doit être interdit. [...]

L'emploi de styles du passé, sous prétexte d'esthétique, dans les constructions neuves érigées dans les zones historiques, a des conséquences néfastes. Le maintien de tels usages ou l'introduction de telles initiatives ne sera toléré sous aucune forme.

Les clefs de l'urbanisme sont dans les quatre fonctions : habiter, travailler, se recréer (dans les heures libres), circuler. Les plans détermineront la structure de chacun des secteurs attribués aux quatre fonctions clefs et ils fixeront leur emplacement respectif dans l'ensemble. [...]

Il doit être tenu compte des ressources des techniques modernes pour élever des constructions hautes [qui,] implantées à grande distance l'une de l'autre, doivent libérer le sol en faveur de larges surfaces vertes.

Les croisements à fort débit seront aménagés en circulation continue par changements de niveaux. Les rues doivent être différenciées selon leurs destinations : rues d'habitation, rues de promenade, rues de transit, voies maîtresses.

Le Corbusier, *La Charte d'Athènes* (1933), Paris, Seuil, 1971, p.192.

Hassan Fathy

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'architecte égyptien Hassan Fathy (1900-1989) se lance dans l'aventure architecturale du village de Gournah. Proposant des bâtiments économes, il expérimente de nouveaux procédés constructifs. Militant de l'auto-construction et d'une esthétique de qualité, il associe les habitants à la réalisation de leurs maisons et valorise les traditions locales. La réception de son œuvre pose la question d'une architecture pour le peuple et d'une rupture douce avec le passé.

C'est un problème de base, à mon avis, quand on traite d'urbanisme, que d'imposer quelque chose. Dans un sens, l'architecte et l'urbaniste sont des dictateurs. Quand je fais une porte ici, j'oblige tout le monde à passer par cette porte. Et si je la change de place, je vais encore les obliger à passer par cette autre porte. [...] Au M'Zab, les formes concilient toutes les forces : sociales et techniques. L'équilibre de la société elle-même s'y exprime ; l'unité, l'égalité sociale, religieuse, d'après la foi. Ainsi, toutes les maisons ont la même hauteur, pareille à la mosquée. La forme exprime aussi la vérité dans les moyens, la forme structurale.

Les arcades du M'Zab sont faites avec des branches de palmier incorporées ; comme dans le béton, l'armature est cachée. C'est très intéressant car les matériaux locaux donnent une forme, et cette forme doit être belle... La forme est donc ici implicite et elle est belle car elle concilie toutes ces forces. Vous ne pouvez pas faire autrement. Il y a implicité. C'est un mode de construction qui dicte la forme et qui en donne l'esthétique. [...]

Prenons un homme du M'Zab, il a construit sa maison selon sa quotidienneté. Chaque ligne exprime l'être qui l'a faite. Comme dans un habit à sa taille : dedans il se sent à l'aise, il n'est ni trop grand ni trop serré. Voilà une chose interdite à l'homme moderne.

Vous avez vu les maisons traditionnelles nubiennes, et celles que les architectes ont construites maintenant pour eux ? C'est un exemple frappant du changement qui atrophie la culture de l'homme : enlever l'homme de son propre milieu, l'exiler de sa propre nature, lui donner des facilités absurdes ! Mais comment résister au changement facile dans une voie étrangère à la sienne, faire la discrimination entre l'interchangeable et le non-interchangeable, les constantes et ce que l'on peut transposer ?

Hassan Fathy, « De l'implicite en architecture », in André Ravéreau, *Le M'Zab, une leçon d'architecture*, Aix-en-Provence, Sindbad-Actes Sud, 2003, p.10-11.

En 1930, Le Corbusier entame une série de grands voyages. Après Moscou, c'est l'Amérique latine (Argentine, Brésil, Uruguay) en 1929-1930; puis l'Algérie en 1931, enfin les États-Unis en 1935-1936. De ces voyages, il élabore des plans expérimentaux de l'ordre de l'utopie qui le conduiront au plan *Obus* d'Alger. [...]

À Alger, Le Corbusier exploite comme à Rio les données du site, la morphologie du terrain très escarpé, les hauteurs autour du « Fort l'Empereur », la Casbah et la courbe de la baie. Il en fait des matériaux bruts disponibles et exploitables. [...]

Puis les esquisses pour le projet continuent à partir de son atelier parisien « sans enquêtes sur le terrain ». La cité des affaires, dénommée « poste de commandement » – pour rester dans la terminologie de la « cité radieuse » –, est d'abord placée dans l'axe du square Bresson (aujourd'hui square Port Saïd), reprenant une figure de son propre projet pour Montevideo. Ensuite, le même projet change de place pour aller vers la Marine qui sera reliée au « Fort l'Empereur » par un viaduc. Enfin, dans son plan directeur de 1942, ce même projet émigre au pied du boulevard Laferrière (actuel Khemisti, au lieu-dit parking de Tafourah) afin, dira-t-il, de respecter la Casbah, « patrimoine d'art unique au monde ».

Cette méthode de projet, qui relève plus de l'utopie, a pour Le Corbusier valeur d'expérience de laboratoire. Or, il est absolument impossible de faire passer un modèle de laboratoire dans la réalité.

Le Corbusier appartient de fait à un courant de pensée qui se veut universaliste, où le monde entier va désormais être façonné par le moule industriel. L'espace est pensé selon les normes du mobilier urbain ou domestique fabriqué à la chaîne dans des usines: des parkings pour les mêmes voitures, des trottoirs pour les mêmes mobiliers urbains et des cuisines pour les mêmes cuisinières. [...]

Or, comme l'écrit Manfredo Tafuri [architecte, théoricien et historien italien] sur le sujet, « l'objet industriel ne présuppose aucune situation univoque dans l'espace. La production en série implique au départ le dépassement radical de toute hiérarchie spatiale. L'univers technologique comme l'avaient déjà compris les cubistes, les futuristes et les élémentaristes, ignore l'« Ici » et le « Là ». C'est tout le lieu humain – comme simple champ topologique – qui est le lieu naturel de ses opérations. »

Mais avec tout ce bruit autour de Le Corbusier, ces théories et projets urbanistiques ne se sont concrétisés que dans deux réalisations: la cité Pessac à Bordeaux et le plan directeur de Chandigarh.

Pourtant, ses théories ont dominé toute l'utopie urbanistique du xx^e siècle. Comment se fait-il que son projet pour Alger, ses plans pour les villes européennes et sud-américaines et ses propositions théoriques n'aient pas abouti? Il y a ici son échec personnel, en contradiction avec sa notoriété! D'autant plus que son projet, comme le souligne Tafuri, est « considéré comme l'hypothèse la plus avancée et la plus achevée de l'urbanisme moderne ».

Nadir Djermoune, « L'urbanisme d'Alger et les pérégrinations intellectuelles de Le Corbusier », in *Contretemps*, juin 2015 (<https://www.contretemps.eu/lurbanisme-dalger-et-les-peregrinations-intellectuelles-de-le-corbusier/>).

Marc Perelman (né en 1953) est architecte et professeur des universités en esthétique. Auteur de plusieurs ouvrages sur l'architecture, il a également développé une approche très critique de l'œuvre théorique et architecturale de Le Corbusier.

Je voudrais maintenant insister sur l'aspect directement idéologique de la question du logement par rapport à celle du corps. Le logement est d'abord considéré pour une puissance étrangère que l'on doit acquérir (location ou achat), que l'on croit connaître mais qui peut nous être parfois hostile. L'architecture est le miroir de la modernité. Elle présente et manifeste, à son échelle, ce qui se passe au niveau de la vie réelle. Car si tout est conduit aujourd'hui par un appauvrissement généralisé, un asservissement aux choses produites de façon débordante, et finalement par cette « négation de la vie réelle », que disait Guy Debord, l'architecture en est la forme la plus spectaculaire, et sûrement la suprême illusion. L'architecture est l'incarnation de l'idéologie qui se déploie sur tout le territoire. En outre, l'architecture favorise et crée un ensemble de comportements typiques de notre société. En son cœur – serait-ce même là son cours actuel? –, l'architecture établit une tendance permanente à la schizophrénie. Divisant l'espace en autant de cellules que de familles, puis d'enfants, et ainsi de suite, l'architecture impose *de facto* le règne de l'impossible rencontre, la coupure entre soi et l'autre, cette « défaillance de la faculté de rencontre », voire, plus grave, cette « défaillance de la faculté d'habiter » (Joseph Gabel). Ainsi l'idéologie est-elle dans l'architecture comme on le dit d'un virus, d'abord extérieure puis faisant corps avec l'individu. [...] l'architecture est non seulement ce qui participe de la souffrance, mais surtout – c'est là le côté insidieux –, elle atomise radicalement l'individu entre quatre murs (sans oublier les sols et plafonds).

[...]

L'architecture est universelle puisque tout le monde habite dans un espace enveloppant; elle est un fait social total et universel que l'on produit, et qui circule selon des modes et se reproduit sur toute la planète. Il n'est pas d'existence possible sur la planète sans lieu de protection, et par conséquent sans architecture. Elle entre de ce fait en relation avec les hommes au fur et à mesure de son expansion et prend véritablement forme avec l'ère industrielle dans sa phase urbaine. Cette relation est néanmoins très particulière, comme on l'a déjà compris. Si pour tout homme, vivre signifie habiter, c'est, à mon avis, là – si tant est que l'on puisse montrer l'« origine » de telle ou telle

idéologie – que commence la question de l'architecture moderne en tant qu'appareil spatial de coercition du corps ou appareil idéologique spécifique de contrainte sur le corps.

Marc Perelman, *Construction du corps, fabrique de l'architecture*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1994, p.103-106.

Les recherches récentes du géographe français Jean-François Staszak (né en 1965) portent sur les représentations géographiques dans les champs de l'art et du tourisme et, plus largement, sur la question de l'altérité et de l'exotisme. Son analyse des articulations entre les représentations, les pratiques et la réalité s'inscrit dans une perspective constructiviste, intégrant les apports des théories du postmodernisme, du postcolonialisme et du genre.

Le tournage [de *Pépé le Moko*] a eu lieu principalement dans les studios Pathé à Joinville-le-Pont, dans des décors de Jacques Krauss. Les scènes portuaires ont été réalisées à Sète et à Marseille. Duvivier et son équipe n'ont été que deux fois à Alger, pour environ cinq minutes d'images sur le film d'une heure et demie.

Au début du film, l'inspecteur Meunier, algérois, présente la Casbah à l'inspecteur Janvier, parisien, qui vient s'enquérir de l'arrestation de Pépé le Moko. La séquence part d'une carte du quartier de la Casbah pour passer à des plans de la Casbah, que l'inspecteur Janvier ne voit donc pas (il n'a que la voix de Meunier) : c'est bien Duvivier qui présente indirectement la Casbah au spectateur. La carte fonctionne ici comme une fenêtre, tout en jouant sur l'effet de réel. La voix off modifie, quant à elle, le pacte narratif : il s'agit de dire la vérité sur la Casbah à l'inspecteur parisien mais aussi aux spectateurs.

Cette séquence a donc un statut complexe, du fait du changement de style narratif, de pacte narratif, de l'incertitude quant à qui entend la voix off et qui voit la séquence. Sa fonction est de justifier l'impuissance de la police, de présenter/caractériser/décrire un quasi-personnage (la Casbah) mais aussi de faire ressentir les émotions associées à cet espace, et notamment la fascination/répulsion de l'inspecteur Meunier à son égard. Or, c'est bien ce qu'annonce Duvivier aux presses française et algéroise quand il commence le projet de film en 1936 : il veut faire un film sur la Casbah, pour en restituer « l'atmosphère », confiant son mélange de fascination et de répulsion pour la vieille ville, regrettant même de ne pouvoir restituer au cinéma le métissage des odeurs propre au lieu.

En plus de justifier l'impuissance de la police et de présenter la situation de Pépé, la séquence présente la Casbah, et il s'agit avant tout de faire ressentir au spectateur ce mélange d'émotions. On passe ainsi à un régime narratif, et le style de film change de ce fait, épousant les codes du documentaire, multipliant les angles de vue, les mises au point ou les cadrages « ratés » (où des personnages passent devant la caméra par exemple). Si le texte narratif de Meunier est éloquent, multipliant les hyperboles (de la multitude de peuples habitant la Casbah), Algériens et Français, ceux qui peuplent réellement Alger, ne sont pas cités. Dans un langage très imagé, la Casbah est

présentée comme un dédale inquiétant. Si les émotions de Meunier (dégoût, appréhension) sont perceptibles, ce ne sont pas les principales vectrices des émotions. La musique, la rapidité du montage, comme les mouvements incessants de la caméra visent à déstabiliser le spectateur. On nous force à voir ce quartier urbain comme autre chose que ce qu'il est.

Ce quartier de la Casbah est constamment présenté comme n'étant pas une ville, du fait de son organicité, de sa verticalité, de son échelle (trop grand et trop petit) et des sensations qui lui sont associées. Les qualités de document et de témoignage du film sont d'ailleurs vantées en premier lieu par la presse française, alors que ces scènes n'ont pour la plupart pas été tournées à Alger (seules les vues panoramiques). Cela vise à produire une atmosphère et est reçu comme tel. La dimension documentaire qui vise à nous faire croire que la Casbah est comme cela (c'est-à-dire sale, grouillante, pauvre, avec des prostituées) est lourde de conséquences politiques : quels effets sur les spectateurs, notamment chez les touristes ? Est-ce que cela fonctionne toujours aujourd'hui ?

Jean-François Staszak, *La Casbah : émotions (post)coloniales*, ENS Ulm, Paris, conférence du 4 juin 2015.

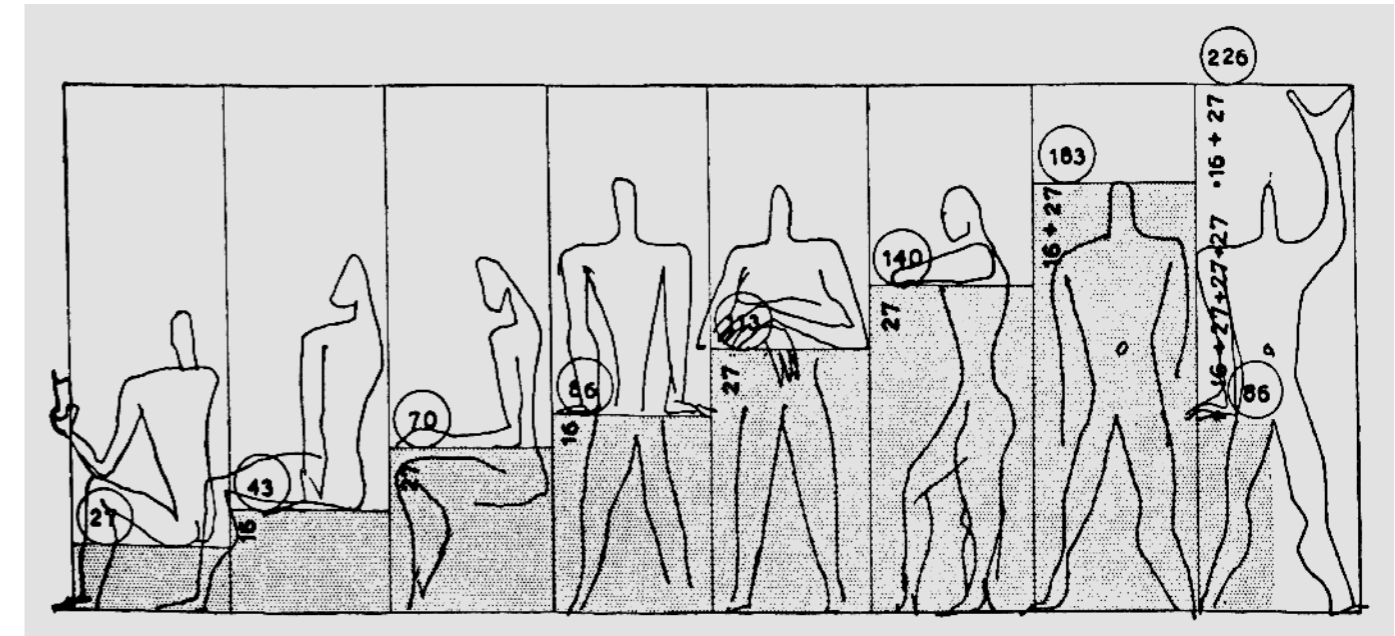
Outre l'importance plastique et fonctionnelle de cette ville, construite au XI^e siècle, pour les conceptions modernes de Le Corbusier et de Fernand Pouillon — soulignée par Kader Attia dans ses différentes versions de l'œuvre éponyme —, le ksour de Ghardaïa est désormais un enjeu touristique, sociopolitique, linguistique et culturel, puisque la communauté mozabite, berbérophone, se sent soumise à une arabisation forcée. Ghardaïa est aujourd'hui un laboratoire extraordinaire de « signes de réappropriation culturelle », notion clé pour Kader Attia, qui explique : « L'esthétique de son architecture minimale et millénaire, faite de chaux et de gypse, est depuis peu réappropriée par ses habitants, pour la réalisation de mobilier urbain contemporain local. »



Vue de Ghardaïa, jour de marché © Manuelle Roche

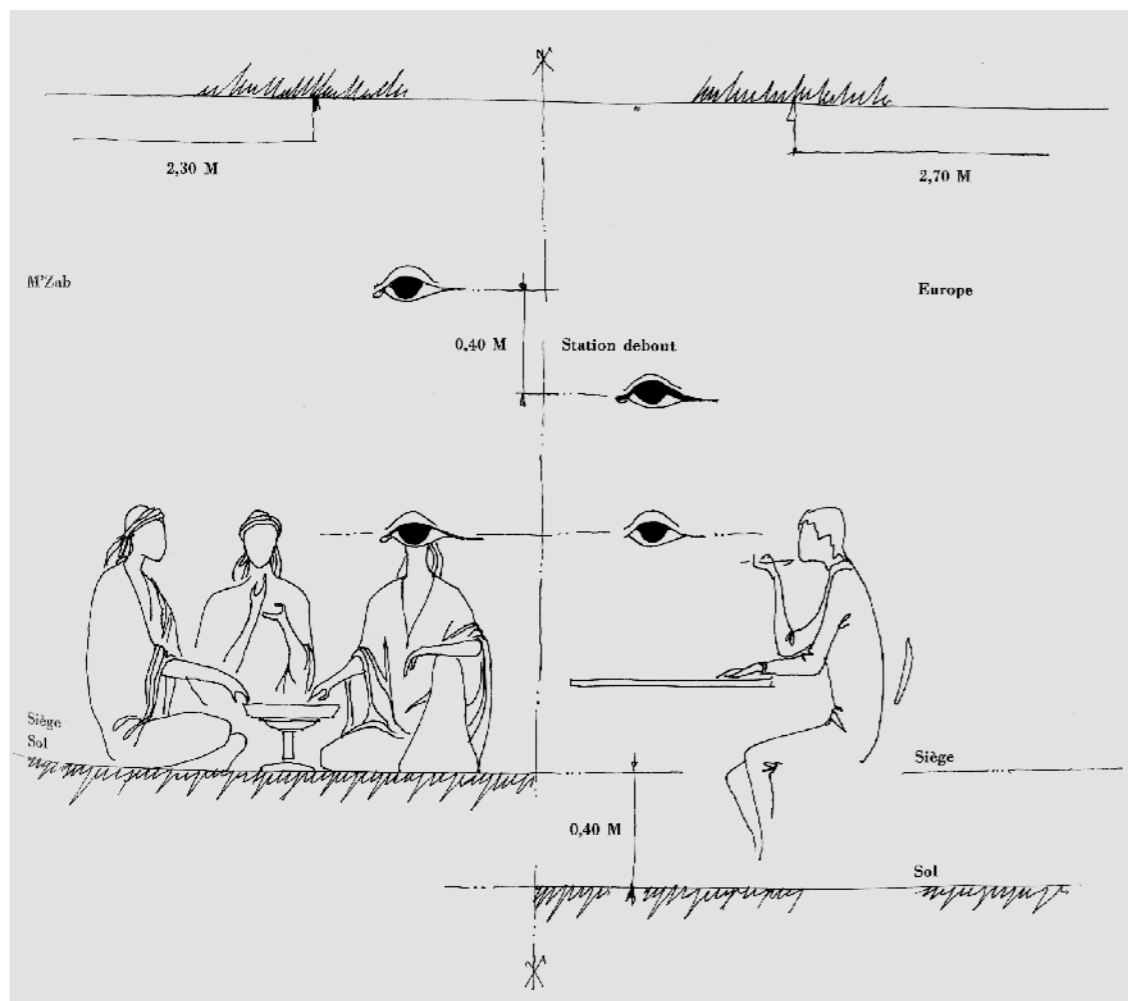
Dans un souci de reconstruction lié à l'après-guerre, Le Corbusier décide, en 1945, de travailler sur un système de mesures harmoniques en accord avec la stature humaine. Sa réflexion sur le comportement de l'homme, sur l'équilibre des volumes, de leurs dimensions et proportions, l'amène à établir une grille de mesures s'appuyant sur le « nombre d'or ». Cette grille élaborée par rapport aux différentes parties du corps humain, qu'il nomme *Le Modulor*, permet de définir une échelle unique et universelle qui ne se réfère pas au système métrique ni à celui des pieds et pouces. Conçu afin de créer un espace fonctionnel et optimisé pour l'homme, faisant de la maison une « machine à habiter », *Le Modulor* est appliqué aux dimensions de la maison, mais aussi à celles des meubles.

En contrepoint, (cf. page suivante) un relevé de l'architecte André Ravéreau, auteur de *Le M'Zab, une leçon d'architecture*.

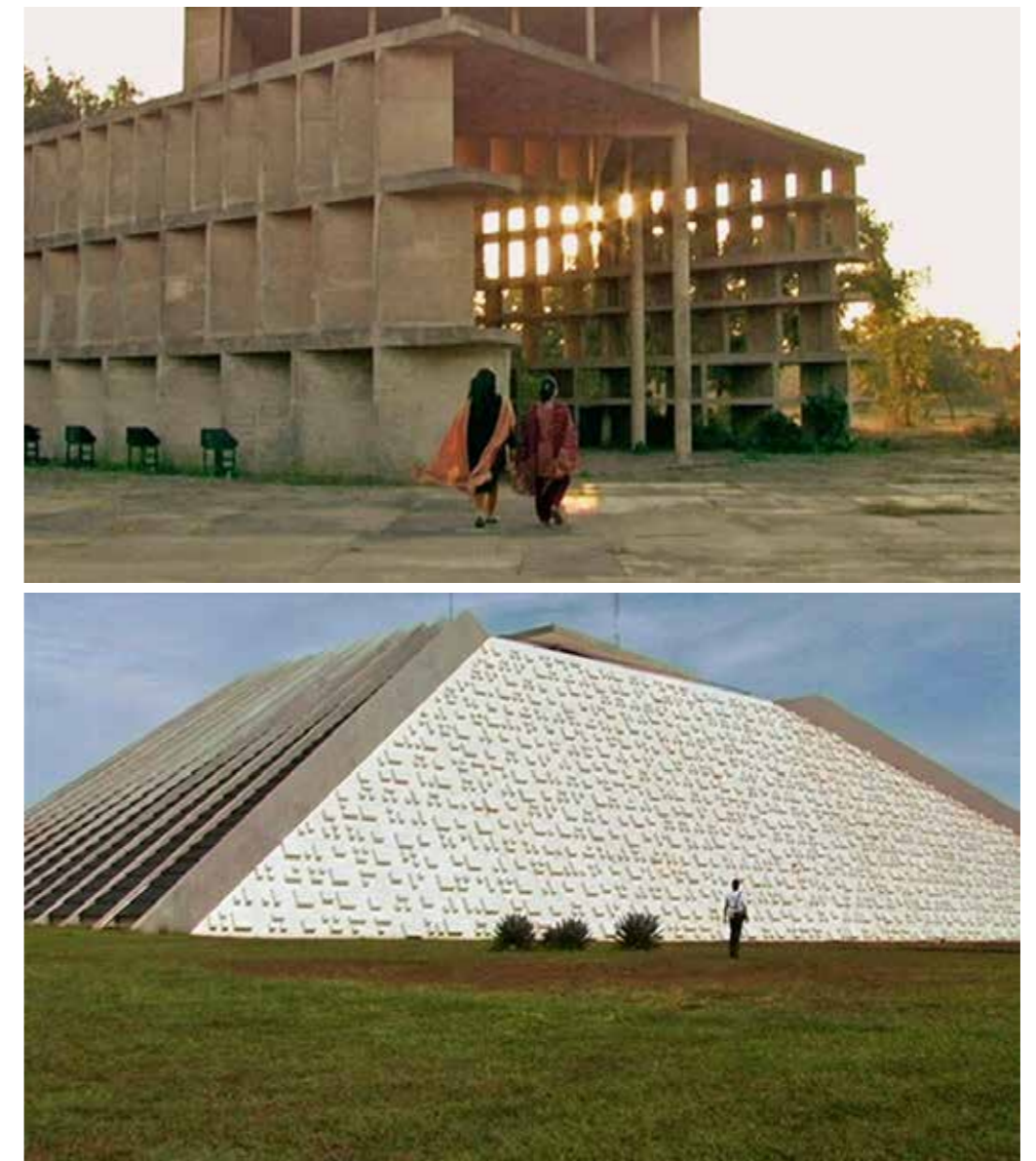


Le Corbusier, *Le Modulor, silhouette universalisée permettant de concevoir la structure et la dimension du mobilier et des unités d'habitation*, 1945, dessin publié in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1963. © DR.

Louidgi Beltrame réalise un travail sur les modes de documentation de l'organisation humaine à travers l'histoire du xx siècle. Il se rend sur des sites définis par leur relation paradigmatique à la modernité: Hiroshima, Rio de Janeiro, Brasília, Chandigarh, Tchernobyl... Ses films, fondés sur l'enregistrement de la réalité et la constitution d'archives, utilisent la fiction en tant que moyen d'envisager l'Histoire. Le film *Brasília/Chandigarh* et son dispositif d'exposition sont conçus tel un espace possible d'appropriation de la ville à travers les errances de trois personnages fictionnels. Aujourd'hui, presque un demi-siècle après leur construction, ces deux villes ayant l'apparence d'espaces désertés, voire postapocalyptiques, s'étendent dans leur environnement tels des mémoriaux dédiés aux idéaux de leurs créateurs respectifs (Oscar Niemeyer et Le Corbusier), signes de l'indépendance postcoloniale et visions d'identités nationales encore irréalisées. Au fur et à mesure que les tracés et les cartes se matérialisent, une sorte de dialogue entre les deux villes s'instaure: l'architecture moderniste devient l'incarnation d'un rapport mélancolique au monde.



André Ravéreau (1919-2017), *En station assise, dans l'habitation du M'Zab comme dans celle d'Europe, le regard se trouve à la même distance du plafond*, dessin publié in *Le M'Zab, une leçon d'architecture*, Aix-en-Provence, Sindbad-Actes Sud, 2003, p.173. © DR

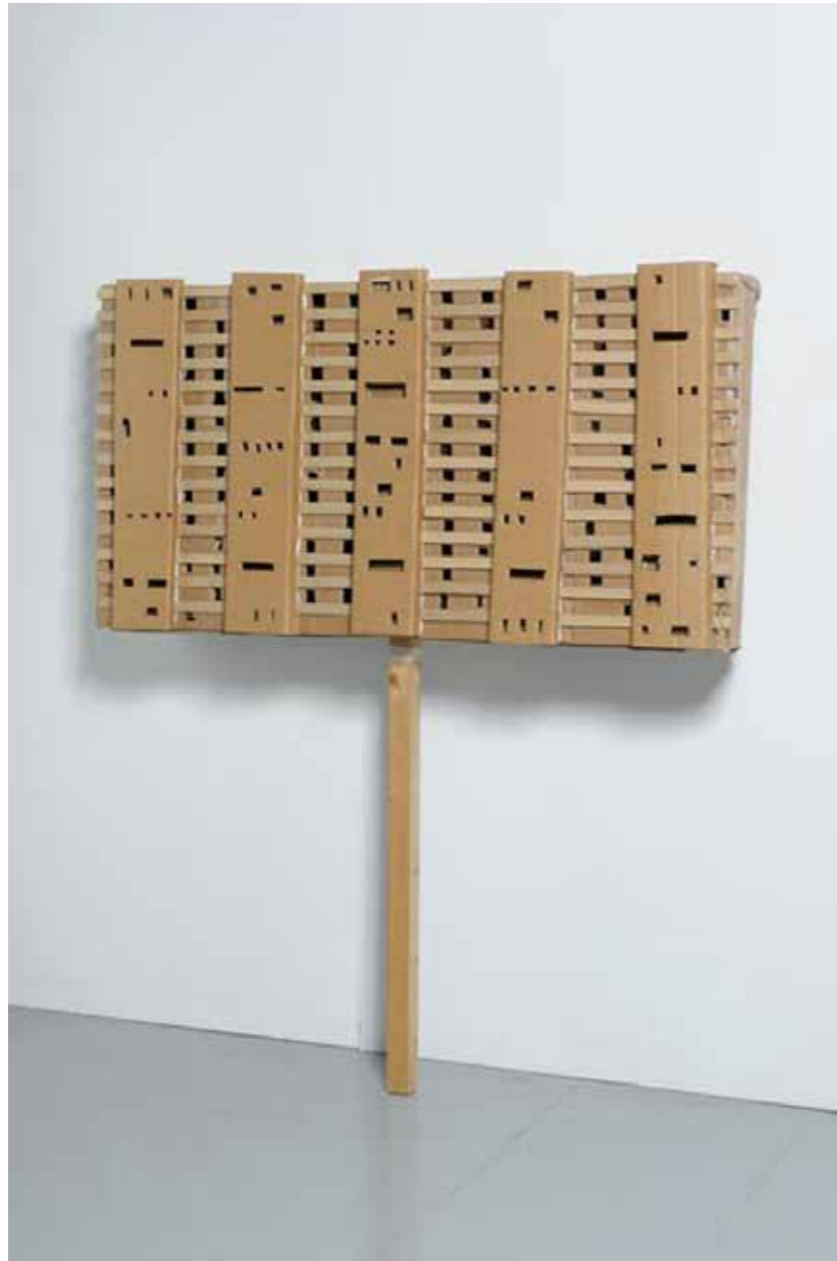


Louidgi Beltrame (né en 1971), *Brasília/Chandigarh*, 2008. Vidéo couleur, son, durée 26'. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Jousse entreprise.

Jordi Colomer étudie l'architecture dans l'effervescence de l'Espagne postfranquiste. Son intérêt pour l'architecture, la performance, le théâtre, le cinéma et la photographie le décide à construire sa pratique artistique au carrefour de ces différents domaines.

Une série de performances photographiées dans diverses grandes villes du monde est à l'origine d'*Anarchitekton* (2002-2004). Ce terme est une contraction d'*architekton*, mot grec signifiant architecte et urbaniste, et d'Anarchitecture, groupe notamment fondé par l'artiste américain Gordon Matta-Clark. Il fait également référence aux *Architectones* de Kasimir Malevitch.

Un personnage nommé Idroj Sanicne (Jordi Encinas à l'envers), double imaginaire de l'artiste, manifeste seul. En guise de banderole et de slogan, il brandit, dans les villes de Barcelone, Brasília, Bucarest et Osaka, les modèles réduits de bâtiments emblématiques de l'urbanisation moderniste. S'agit-il d'une revendication ou d'une position critique? Jordi Colomer laisse planer le doute, mais le renversement des échelles spatiales, accentué par l'exposition des maquettes ayant servi lors des différentes performances, invite à questionner la place que nous occupons dans la ville, ainsi que nos rapports avec l'architecture et le monument.



Jordi Colomer (né en 1962), *Anarchitekton, Barcelona, 2002*. Maquette : bois, carton, 154×130×22 cm. Collection Frac Centre-Val de Loire, photo © François Lauginie, © Adagp, Paris 2018.



Jordi Colomer, *Anarchitekton (Bucarest), 2004*. Tirage lambda contrecollé sur Alu-Dibond, 75×60 cm. Collection du Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris © Jordi Colomer © Adagp, Paris 2018.

Figure majeure des avant-gardes russes, Kasimir Malevitch se détourne en 1915 de la peinture figurative pour créer un art fondé sur des formes élémentaires: le carré, le cercle et la croix. Puis il cesse de travailler le plan au profit du volume. Dans les années 1920, il réalise des maquettes qu'il nomme *Architectones*, parmi lesquelles *Ornements suprématises*. Les *Architectones* permettent à Malevitch de passer à la troisième dimension et de célébrer le mouvement du cube dans l'espace en transposant ses conceptions suprématises à l'architecture et à l'urbanisme. Le cube, considéré comme le «degré zéro» de l'architecture, y apparaît en tant qu'unité minimale, un volume parfait libéré de toute finalité concrète. Reconstitués en 1978 par l'artiste danois Poul Pedersen (né en 1933), les *Architectones* sont emblématiques de l'œuvre volumétrique de Malevitch. Recherches théoriques cherchant à faire évoluer le suprématisme de la peinture, jugée dépassée, vers l'architecture, elles sont destinées à servir d'objets d'étude pour les jeunes générations d'architectes.



Kasimir Malevitch (1878-1935), *Ornements suprématises*, 1927/1978. Reconstitution par Poul Pedersen, plâtre, 27,5×45×60 cm. Collection Centre Pompidou, musée national d'Art moderne, Paris. Photo © Jacques Faujour - Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN-GP.

Quand le corps se souvient, les sens et la mémoire

Kader Attia insère dans ses œuvres des éléments de la vie de tous les jours pour leur pouvoir symbolique. Il aime ainsi mettre en scène des aliments, des sons ou des objets à forte capacité d'évocation. Par ce biais, la notion d'expérience sensible devient un véritable enjeu de représentation. Dans l'exposition « Les racines poussent aussi dans le béton », Kader Attia réunit un corpus d'œuvres qui stimulent plusieurs sens: la vue certes, mais aussi l'odorat, le goût et l'ouïe. Ils ouvrent l'expérience plastique à d'autres dimensions que celle de la seule visibilité, historiquement dominante. Leur importance n'est pas hiérarchisée, on pourrait même affirmer que l'artiste cherche à les déhiérarchiser. Par la stimulation sensorielle, il joue sur une mémoire affective à la fois individuelle et collective plutôt que sur la mémoire sémantique, associée aux mots, aux concepts et aux connaissances générales sur le monde.

Support de perceptions synesthésiques, le corps, ses sensations et émotions conjuguées, est représenté en chair et en os, ou en creux, à travers le prisme de l'histoire des sensibilités et des neurosciences. En opposition à une vision purement mécaniste de l'organisme, Kader Attia cherche des conceptions moins

autoritaires, plus relatives et locales, voire traditionnelles pour envisager le corps. Il produit ainsi des représentations à partir de corps modifiés, réappropriés, cicatrisés. En valorisant les marques de ces passages, ses œuvres font écho à des recherches scientifiques centrées sur les perceptions intimes et internes du corps.

L'exposition « Les racines poussent aussi dans le béton » comporte plusieurs œuvres réalisées spécifiquement pour l'occasion, qui proposent des expériences sonores, olfactives ou culinaires:

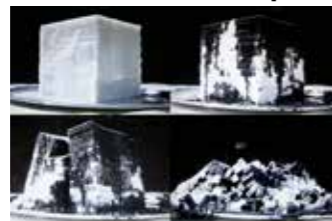
- une bétonnière brassant des clous de girofle (*Untitled*, 2018);
- des environnements de piments, de menthe fraîche et de pains de semoule;
- une installation composée d'un événement sonore unique, évoquant une déchirure;
- une barrière anti-émeute métaphoriquement incrustée de pierres.

Les œuvres de l'artiste présentées ci-après, plus anciennes et donc documentées, sollicitent aussi tout particulièrement les perceptions sensorielles des spectateurs et la mémoire qui en découle.

Œuvres de Kader Attia présentes dans l'exposition



Untitled (Ghardaïa), 2009 (p. 55)



Oil and Sugar #2, 2007 (p. 55)



Réfléchir la mémoire, 2016 (p. 56)



Untitled, 2017 (p. 57)

«[...] Un paysage circulaire de dunes est déployé au sol sur 3 mètres de diamètre. Au centre de ce tapis ondulant et baigné d'une lumière chaude sont ménagés des espaces vides qui rappellent, par le tranchant et l'orthogonalité de leurs contours, l'architecture d'un village mozabite. En s'emparant ainsi du vide comme matrice de l'espace construit – donné à voir "en négatif" – et en utilisant des graines de couscous pour figurer le sable, Kader Attia souligne le lien organique et culturel qui sédimente l'architecture au paysage. Ce jeu métonymique d'inversion génère pour le spectateur une expérience visuelle forte, et les contrastes – formels, volumétriques, lumineux – trouvent à se résoudre dans une image d'équilibre et d'harmonie cosmique.»

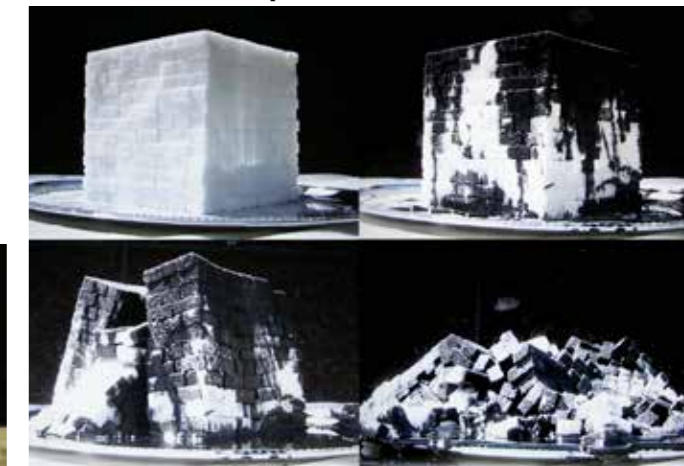
Aurélien Vernant, notice d'œuvre publiée sur le site Internet du Frac Centre-Val de Loire : <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/attia-kader/untitled-64.html?authID=248&ensembleID=814>.



Kader Attia, *Untitled (Ghardaïa)*, 2009. Installation, couscous fin, 20 moules, peinture acrylique noire, 15×400×400 cm. Collection Frac Centre-Val de Loire. © Adagp, Paris 2018. Photo © François Fernandez.

Au début de la vidéo, un cube constitué de dizaines de morceaux de sucre évoque une sculpture minimale. Du pétrole, noir, est versé sur cette structure immaculée. La vidéo capte le lent processus d'imprégnation et d'effondrement des morceaux de sucre dans un plat de présentation.

La forme cubique et la couleur noire semblent renvoyer à la fois au vocabulaire formel de l'architecture moderniste et à la Ka'aba de La Mecque (Arabie Saoudite). Le sucre et le pétrole : deux ressources qui s'échangent sur les marchés internationaux, deux produits phares du monde consumériste et aussi deux matières ordinaires à fort pouvoir évocateur.



Kader Attia, *Oil and Sugar #2*, 2007. Vidéo, couleur, son, durée 4'30". Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Nagel Draxler. Collection Tate Modern, Londres, Grande-Bretagne, et ICA (Institute for Contemporary Art), Boston, États-Unis. © Adagp, Paris 2018.

Le pain de semoule, appelé *matlouh* en Algérie, est un aliment traditionnel de la cuisine du Maghreb. Kader Attia l'utilise comme un élément sculptural dans plusieurs de ses œuvres. Dans celle-ci, le disque de pain est fiché dans le mur, à portée de main des visiteurs.

Fonctionnant comme un « agent évocateur » culturel, cette sculpture renvoie à la tradition culinaire mais aussi à des formes abstraites typiques de la peinture moderne, et notamment de l'abstraction géométrique. Le cercle, comme la grille et le carré, constitue un motif récurrent dans l'œuvre de Kader Attia. Ces formes mobilisent un imaginaire culturel lié, en histoire de l'art, aux recherches autour de l'abstraction.



Kader Attia, *Untitled*, 2016. *Matlouh* (pain de semoule). Vue de l'exposition « Kader Attia » au Museum of Contemporary Art, Sydney, Australie, 2017. © Adagp, Paris 2018. Photo © Anna Kucera.

Dans le film *Réfléchir la mémoire*, le pain de semoule est présent de manière indicielle: coupé en deux, il renvoie d'une manière détournée aux amputations corporelles et à toutes les problématiques de perception que ces mutilations engendrent. Le pain est aussi dans le film un symbole culturel faisant le lien entre amputation réelle et amputation mémorielle.



Kader Attia, *Réfléchir la mémoire*, 2016. Vidéo HD, couleur, son, durée 48'. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galleria Continua, de la Galerie Krinzinger, de Lehmann Maupin et de la Galerie Nagel Draxler. © Adagp, Paris 2018.

Une femme en costume traditionnel algérien réalise les gestes de préparation du couscous. Les grains de semoule sont remplacés par des fragments de miroirs brisés. La routine quotidienne, familiale devient ainsi un protocole délicat, voire dangereux. La présence du miroir et ses remises en jeu illustrent également la question de la représentation.



Kader Attia, *Couscous Aftermaths (3000 Years Old Movement)*, 2009. Vidéo, couleur, durée 12'. © Adagp, Paris 2018.

Dans cette installation sculpturale, les chaussures évoquent des corps absents: l'un masculin, l'autre féminin. Le face-à-face de deux miroirs produit une mise en abîme ainsi que des perspectives qui soulignent l'absence. Cette œuvre semble reprendre les réflexions de l'artiste à propos de la disparition et du membre fantôme, développées dans le film *Réfléchir la mémoire*. L'emploi du miroir y évoque une réflexion métaphysique sur le rapport à soi et sur l'oubli.



Kader Attia, *Untitled*, 2017. Miroir, contreplaqué, poutres en acier, chaussures, 160 x 156,2 x 95,3 cm. Vue de l'exposition « Reason's Oxymorons » à la Lehmann Maupin Gallery, New York, États-Unis, 2017. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Lehmann Maupin Gallery. © Adagp, Paris 2018. Photo © Max Yawney.

Depuis les années 1960, des travaux dans le champ des sciences humaines, en philosophie, en histoire mais aussi en sociologie ou en anthropologie, explorent la connotation symbolique des sens et des perceptions. L'historien Alain Corbin (né en 1936) met l'accent sur une histoire des sensibilités. Son ouvrage *Le Miasme et la jonquille* raconte l'histoire de l'odorat à partir du XVIII^e siècle. Quel rôle l'odorat joue-t-il au fil du temps dans la culture occidentale, européenne ? L'auteur met en perspective les manières d'envisager les odeurs dans la pensée collective.

Au bonheur de laisser glisser le regard sur le paysage construit des jardins anglais ou sur les épures de la cité idéale, répond au XVIII^e siècle l'horreur de respirer les miasmes de la ville. [...] Comment s'est opérée cette mystérieuse et inquiétante désodorisation qui fait de nous des êtres intolérants à tout ce qui vient rompre le silence olfactif de notre environnement ? Quelles ont été les étapes de cette profonde modification de nature anthropologique ? Quels enjeux sociaux se cachent derrière cette mutation des schèmes d'appréciation et des systèmes symboliques ? [...]

Contrairement à l'ouïe et à la vue, dont la promotion se fonde sur un préjugé platonicien sans cesse réaffirmé, ce sens [l'odorat] disqualifié est de peu d'utilité dans l'état social. [...]

L'odorat figure tout en bas de la hiérarchie des sens, en compagnie du toucher, et Kant s'emploie à sa disqualification esthétique. [...]

Cependant depuis l'Antiquité, les médecins ne cessent de répéter que, de tous les organes des sens, le nez est le plus proche du cerveau et donc de « l'origine du sentiment ». [...] De là, l'extrême délicatesse des sensations olfactives ; celle-ci, contrairement à l'acuité proprement dite, croît avec l'intelligence de l'individu. L'odeur exquise des fleurs « paraît être faite pour l'homme seul ».

Sens des affects et de leur mystère – Rousseau dira de l'imagination et du désir –, l'odorat ébranle le psychisme plus profondément que l'ouïe et la vue ; il semble plonger aux racines de la vie. Bientôt, il apparaîtra comme un sens privilégié de la réminiscence, le révélateur de la coexistence du moi et du monde, le sens de l'intimité. [...]

Mais la novation est bien le pouvoir d'exaltation de la mémoire affective ; la quête du signe mémoratif selon l'expression de Rousseau ; cette brutale confrontation du passé et du présent imposée par l'odeur reconnue ; jonction imprévue qui, loin d'abolir la temporalité, fait éprouver et révèle au moi sa propre histoire. [...]

Yves Castan, après Lucien Febvre et Robert Mandrou, montre comment l'ouïe s'est longtemps imposée comme le sens du réseau social, face à la vue, source des certitudes intellectuelles. L'ascension du rôle du regard qui s'opère aux Temps Modernes se manifeste dans

le champ des procédures judiciaires ; au tribunal, le oui-dire se trouve peu à peu subordonné à l'implacable constat du visuel.

Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles* (1982), Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2008, p. 12-15, 124-125.

Nélia Dias / Nathalie Richard

Dans une même réflexion sur l'histoire et sa construction, Nélia Dias, professeure d'anthropologie à l'Instituto Universitário de Lisbonne, a étudié en quoi l'organisation d'une hiérarchie des différents sens du corps humain se conforme à la construction d'une hiérarchie raciale, sociale et sexuelle. Le texte ci-après est un compte rendu de lecture critique de son ouvrage intitulé *La Mesure des sens* (2004), rédigé par Nathalie Richard. Il synthétise ces enjeux à l'œuvre au cœur de la pensée occidentale et fait écho à certaines problématiques de la réflexion de Kader Attia: les notions de hiérarchie, de tradition et de modernité, la construction idéologique des sciences.

[L'ouvrage] s'attache surtout aux correspondances complexes entre une hiérarchie sensorielle établie par la science et un système de valeurs, notamment sociales et raciales, alors dominant. L'auteure expose dans un premier temps les bases anatomiques qui autorisent à référer les sens à une partie du cerveau et à les classer en fonction d'une hiérarchie des centres nerveux. Une telle démarche acquiert une légitimité nouvelle avec les travaux de Paul Broca. En 1863, ce médecin, fondateur et principal animateur de la Société d'anthropologie de Paris depuis 1859, publie en effet les résultats de ses recherches sur l'aphasie, localisant la faculté du langage dans une circonvolution frontale gauche. Ses conclusions donnent un nouvel essor à des travaux déjà anciens sur la localisation des facultés et des sens dans le cerveau, et encouragent les réflexions sur la différence entre les lobes cérébraux gauche et droit, frontaux et pariétaux. Broca et nombre d'anthropologues français contemporains trouvent dans ces recherches un argument supplémentaire pour faire de la taille et de la forme du cerveau un critère de différence de race, de classe ou de genre. La localisation cérébrale des sens conforte une hiérarchie qui privilégie la vue. La vision des couleurs devient ainsi un thème majeur de débat. Celui-ci se pose en termes de codification de l'observation, lorsqu'il s'agit par exemple pour les anthropologues et leurs correspondants provinciaux et coloniaux de rendre compte de manière standardisée de la couleur des yeux dans une population donnée. La discussion se pose aussi en termes d'inégalité – sociale, sexuelle et raciale – dans la sensibilité aux nuances colorées. Une controverse s'engage ainsi sur la perception de la couleur bleue chez les peuples antiques, chez les femmes issues des catégories populaires et chez les peuples primitifs. Certains soutiennent que la perception du bleu implique un développement des centres nerveux et de la sensibilité de la vue qui est la marque du seul homme civilisé. Autour des maladies de la vue s'articulent par ailleurs discours anthropologique et pratiques de contrôle social. La myopie ou le daltonisme, mieux détectés

et mieux compris grâce à de nouveaux instruments ophtalmologiques, concernent directement l'hygiène publique. Dans le contexte de la fin du XIX^e siècle, la question de la fréquence de ces maladies chez l'homme blanc européen fait surgir la hantise de la dégénérescence de l'Occident civilisé et alimente des doutes sur l'objectivité de l'observateur dans des sciences jusque-là fondées sur l'idéal positiviste de l'incontestable fiabilité des faits d'observation. Ces mêmes thèmes sont aussi débattus à propos des autres sens. Mettant en jeu et contribuant à renforcer les croyances et les craintes d'anthropologues français qui sont autant de représentants de la bourgeoisie blanche, masculine et occidentale de la fin du XIX^e siècle, les débats abordés par Nélia Dias sont très importants pour qui veut saisir ces préjugés et ces valeurs.

Nathalie Richard, « Nélia Dias, *La Mesure des sens. Les anthropologues et le corps humain au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 2004, 357 p., 27 € », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 53-1, 2006, p. 207 (<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2006-1-page-207.htm>).

René Démoris

L'historien de l'art René Démoris (1935-2016) explore lui aussi la dimension symbolique d'éléments sensibles du quotidien en effectuant une analyse des œuvres littéraires des XVII^e et XVIII^e siècles ainsi que des peintures de Jean Siméon Chardin. Le symbolisme des objets et des aliments du quotidien présents dans les tableaux de Chardin révèle une peinture sociale d'un temps donné.

« Crois-tu qu'on puisse être bien tendre lorsqu'on manque de pain ? » écrit Manon à des Grieux. Énoncé malsonnant, qui menace l'histoire tragique dont l'ex-futur chevalier de Malte se rêve le héros. Du cœur à l'estomac, il y a tout l'espace de la différence des genres. Mais ce « manque de pain » est-il ignoble en lui-même, ou d'être la figure honteuse d'un manque d'argent ? [...] Le rapport à la nourriture, au siècle des Lumières, ne va pas sans ambivalence. Rappel sommaire : depuis fort longtemps, en société féodale, le manger est un des moyens par lesquels le maître manifeste, en mangeant, en donnant à manger, sa supériorité et sa richesse. Le rituel de la fête aristocratique montre au peuple la destruction spectaculaire des biens qu'il a produits – leur consommation (on reconnaîtra là un des aspects du système d'échanges décrit par Marcel Mauss, sous le nom d'échange agonistique, ou potlatch). La capacité d'absorption fait pendant à la fonction destructrice du guerrier et la complète. Est ainsi mise en scène la différence avec ces autres qui sont soumis, de façon plus ou moins constante, à l'empire du besoin et de la faim (Sartre a bien montré, dans *Saint-Genêt comédien et martyr*, que la figure de l'ascète volontaire fait couple, dans ce système, avec celle du trop-mangeant).

Cette fonction symbolique de l'alimentation subit, notamment au XVII^e siècle, d'importantes modifications. D'abord parce que la fête, aristocratique, puis royale, se civilise progressivement et que la dépense somptuaire s'y exerce, de plus en plus, en d'autres domaines que la nourriture et la boisson : vêtements, bijoux, équipages, théâtre, musique, etc., avec une extension marquée de la part culturelle, la fête populaire restant, elle, marquée par le niveau alimentaire (et notamment l'ivresse). On peut parler d'une chute de la valeur différentielle de la nourriture. D'autre part, avec son déclin politique, l'aristocratie voit ses pratiques d'échange symbolique, pour reprendre le terme de Baudrillard, perdre signification et efficacité. Louis XIV est peut-être le plus gros mangeur de son royaume et Versailles un lieu de fêtes : mais le tout pris dans une intention politique précise, qui espère tirer un bénéfice des pratiques traditionnelles de dépense et de consommation, les pervertit, en quelque sorte. D'autres valeurs gouvernent déjà ce règne que Saint-Simon qualifiera de « bourgeois ». Face à l'ensemble dépense-consommation-destruction se dessine un autre ensemble : épargne-investissement-transformation de la

nature-production, etc., termes entre lesquels il existe des contradictions, mais qui ont en commun de s'opposer à cet emblème d'une destruction sans bénéfice qu'est la consommation alimentaire. [...]

À l'opposition entre ceux qui mangent trop et ceux qui mangent trop peu, s'en superpose et substitue une autre, entre un monde où il n'est pas question du manger et un autre où le rapport à l'aliment fait événement. Ce n'est pas pour rien que les dévotes du *Paysan parvenu* se dissimulent à elles-mêmes leur gourmandise. Le corps bourgeois, non marqué par la différence du nom, épris de distinction, répugne à exhiber des signes qui pourraient le rapprocher du populaire.

René Démoris, « Chardin ou la cuisine en peinture », in *Dix-huitième siècle*, n° 15 (« Aliments et cuisine »), 1983, p. 137-154 (http://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1983_num_15_1_1435).

Alain Berthoz

Nos goûts, nos gestes et nos manières d'agir sont influencés par des données culturelles et collectives. Ils sont également commandés par des logiques organiques et fonctionnelles. De nombreuses œuvres de Kader Attia semblent explorer la façon dont l'individu est pris dans ce réseau culturel et physiologique. La question de la relation entre la représentation, le travail de la mémoire et le cerveau y est très importante. Les chercheurs en neurosciences ont travaillé à faire apparaître les liens entre les images mentales et le fonctionnement du corps, du cerveau. Loin de la vision moralisante du corps et de l'action liée à la culture occidentale et, historiquement, à la religion, les neurosciences explorent les rapports entre le mouvement et le cerveau pour mieux comprendre les interactions entre histoire individuelle et collective, mémoire corporelle et capacités projectives.

L'ingénieur, psychologue et neurophysiologiste Alain Berthoz (né en 1939), professeur au Collège de France et membre de l'Académie des sciences, explique dans son domaine scientifique l'importance de la mémoire pour la construction de nos perceptions, de nos mouvements, de nos actions, selon une dimension physiologique.

La perception est guidée par l'action. Il n'y a pas de relais sensoriels sans qu'on y ait trouvé des signaux moteurs. Donnons un exemple. On parlait tout à l'heure du regard, eh bien, dans les noyaux du cerveau qui traitent les informations vestibulaires et visuelles du mouvement, les neurones qui codent ces informations sensorielles sont influencés par la direction du mouvement de l'œil. L'intention de l'action modifie la perception. À partir du moment où l'on accepte de renverser cette idée du fonctionnement cérébral, il est clair que la mémoire va jouer un rôle important.

Le cerveau a pour fonction de prédire les conséquences de l'action. Pour cela, il se base sur la mémoire des actions passées et de leurs conséquences afin de prédire les conséquences de l'action. La mémoire n'est pas seulement faite pour se rappeler le passé, c'est un outil fondamental de *prédiction du futur*. Elle aide à préparer les sens à sélectionner l'information. Elle sert au cerveau à projeter ses souvenirs pour interpréter les données des sens. Quand le soir, dans la campagne, on voit des rochers, on a l'impression que c'est un éléphant, une vache, un crocodile. Cela veut bien dire que la mémoire projette, préfigure – c'est le cas de le dire – l'analyse que va faire la vision d'une forme. La mémoire organise notre perception.

« Le sens du mouvement », interview d'Alain Berthoz par Florence Corin, in *Nouvelles de danse*, n° 48-49 (« Vu du corps »), Bruxelles, Contredanse, 2001 (extrait).

«Au milieu d'objets fréquemment peints par l'artiste, tels une écuelle de Meissen, quelques macarons, deux pêches et des cerises, trône une opulente brioche dans laquelle est plantée une branche d'oranger aux boutons blancs. Cette œuvre prend place parmi les natures mortes tardives du peintre, caractérisées par la rigueur et l'harmonie. Ici, la composition en pyramide est à la fois contredite par la boursouffure de la brioche et affirmée par le bouquet de fleurs d'oranger triomphant. Le précieux carafon, unique dans sa peinture, ainsi que l'écuelle, disposés symétriquement, contribuent à la dignité un peu fantaisiste de la pâtisserie. À ce moment de sa carrière, Chardin s'attache particulièrement à peindre les effets de la lumière et fait montre d'une absolue virtuosité dans le rendu des textures. Cette alliance délicate de sobriété et de virtuosité fascine véritablement les jeunes peintres des années 1860 qui, tels Henri Fantin-Latour ou Édouard Manet, découvrent Chardin chez Louis La Caze. Manet réalise même en 1870, au moment où le Louvre accueille définitivement dans ses murs la collection La Caze, une libre variation sur le thème de *La Brioche* (New York, collection particulière), qui est le plus bel hommage de la peinture moderne à l'art de Chardin.»

Notice du tableau extraite du site Internet du Musée du Louvre: <https://www.louvre.fr/routes/peinture-francaise>.



Jean Siméon Chardin (1699-1779), *Un dessert ou La Brioche*, 1763. Huile sur toile, 56×47 cm. Collection musée du Louvre, Paris. Photo © Musée du Louvre – A. Dequier – M. Bard.

Les banquets futuristes italiens veulent établir une nouvelle relation entre art et nourriture. Certains plats, notamment de viande, sont sculptés afin d'attirer l'œil et de favoriser l'imagination. Un changement radical est proposé dans l'organisation du repas: ne devant pas être mangés, certains plats ont une vocation purement esthétique.

En 1931, *La Cuisine futuriste* écrit avec Fillia, alias Luigi Colombo, a des retombées encore plus jouissives. Les auteurs y attaquent un des fondements de la cuisine populaire, déclarant la fin des macaronis. La nouvelle cuisine qui apparaît dans les années 1970 semble souvent influencée par ce texte: associations inhabituelles voire paradoxales, ruptures avec la tradition, désordre de l'ordre des plats. Pour vous donner envie, voici quelques plats dont les recettes sont passées dans le domaine public:

- Antipasto Videsidero: entrée composée de différents aliments raffinés que le serveur fait admirer aux convives, qui se contenteront de tartines de beurre.
- Porcoeccitato: un saucisson cru sans peau flottant dans du café mélangé à une grande quantité d'eau de Cologne.
- Fragolammammella: un plateau rose avec deux seins érectiles faits de ricotta parfumée au Campari et, au sommet, des tétons roses en fraises confites. Des fraises fraîches entourent la ricotta, permettant de mordre dans de multiples seins imaginaires.
- Superpassione: une tarte à la pâte sucrée, très compacte, décorée de fleurs emplies de graines d'anis, de menthe glacée, de rhum, de genièvre et de liqueur d'amande amère.
- Paradoxe de printemps: un grand cylindre de glace qui mène à son sommet, tel un palmier, à des bananes épluchées. Parmi les bananes sont cachés des œufs à la coque sans jaune, remplis de confiture de prune.

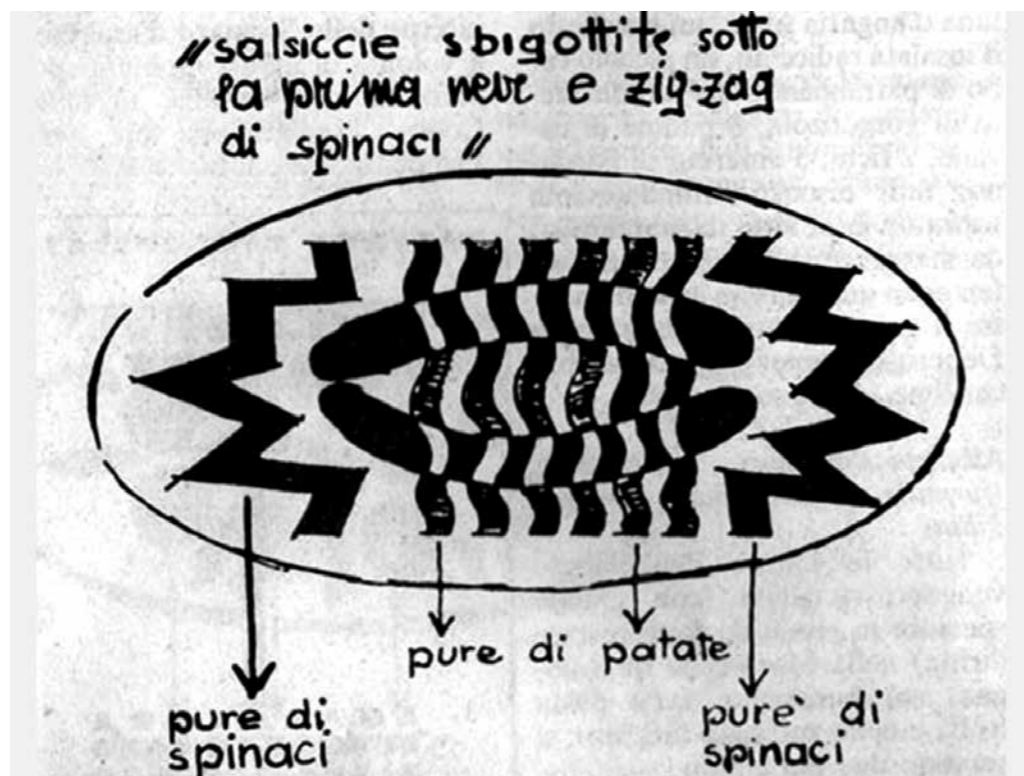


Illustration extraite de Filippo Tommaso Marinetti et Fillia, *La Cucina futurista* (1931), Milan, Longanesi, 1986.

« Chef de file de la scène artistique brésilienne, Ernesto Neto est célébré dans le monde entier pour ses imposantes sculptures-installations qui se caractérisent par leurs éléments olfactifs et tactiles. Tout son œuvre invite à une participation sensorielle. *We Stopped Just Here At The Time* est ainsi constituée d'une toile accrochée au plafond, en tissu souple et transparent, dont certaines parties, remplies d'épices aux couleurs chaudes, pendent comme des grappes. Si les diverses épices (clou de girofle, cumin, poivre, curcuma...) emplissent et structurent les formes de cette sculpture, elles lui confèrent aussi sa dimension d'installation multisensorielle. Ces formes voluptueuses, les couleurs vives et les parfums diffusés sollicitent le regard et l'odorat. Ils invitent le visiteur à dépasser la hiérarchie de la perception qui place conventionnellement le regard au premier plan. »

Cartel du musée national d'Art moderne, rédigé pour l'accrochage « Fruits de la passion 2012-2013 » (<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbLEa5X/rGb9EKK>).



Ernesto Neto (né en 1964), *We Stopped Just Here At The Time*, 2002. Lycra, clous de girofle, curcuma, poivre, 450×600×800 cm. Collection Centre Pompidou, musée national d'Art moderne, Paris. © Ernesto Neto. Photo © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN-GP.

Pierre Schaeffer est un compositeur, pionnier de la musique électroacoustique. Ses compositions intègrent des sons concrets.

«Le projet était ici de faire une étude à partir de sons de train. Des séances de prises de sons furent spécialement organisées gare des Batignolles en vue de cette composition. Le train entretient depuis longtemps un rapport privilégié à la musique. Nombreux sont les compositeurs qui ont tenté de rendre par l'écriture instrumentale le son du train (Arthur Honegger, Dimitri Chostakovitch, Steve Reich, etc.).

Y avait-il une possibilité de faire de la musique à partir de "vrais trains"?

Voici ce qu'en écrit Schaeffer: "Cette étude rude et naïve c'est le primitif par excellence où l'on sent percer l'audace essentielle de la découverte concrète. Selon la naturelle ambivalence des bruits d'un chemin de fer, on peut considérer soit l'évocation sonore de l'objet (il s'agit alors d'un bruitage de caractère dramatique), soit l'objet sonore arraché à son contexte, coupé de toute allusion, par l'artifice de la déformation ou de la répétition (et c'est, à la limite, une musique)." Comme on le voit, la pièce pose le problème de l'écoute. Y entend-on simplement un train? Une image de vitesse et de mouvement? Ou des valeurs musicales abstraites? Ces questions seront plus tard pensées et développées par Schaeffer dans le *Traité des objets musicaux* (cf. notamment la théorie des quatre écoutes). »

Source: <http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00003/pierre-schaeffer-cinq-etudes-de-bruits-etude-aux-chemins-de-fer.html>.

« En juxtaposant ces symboles apparemment contradictoires, je cherche à mettre en phase ce que produit l'univers des loisirs et l'amnésie presque totale qui nous caractérise » (Claude Lévêque). Claude Lévêque utilise le son depuis ses toutes premières pièces: *Anniversaire* (1983), *La Nuit* (1984) ou *Le Jardin* (1984). Le son, comme les objets et la lumière, participe à la création d'une ambiance, il conditionne et oriente l'ensemble de nos perceptions. L'artiste a constitué un monde dont l'élément principal est l'émotion ressentie. Une installation de Claude Lévêque, c'est un espace où l'émotion est activée, voire suractivée, dans le corps. Le dispositif en question n'est pas une image en trois dimensions, mais un espace dans lequel ce qui se joue est une expérience à la fois visuelle et sensorielle.



Claude Lévêque (né en 1953), *I Wanna Be Your Dog*, 1996. Dispositif *in situ*, Atelier Sainte-Anne, Bruxelles. Équipements de salle de spectacle, éclairages programmés, tessons de bouteilles, débris de fête, sons d'applaudissements lointains. Conception sonore en collaboration avec Éric Madeleine. © Adagp, Paris 2018. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Kamel Mennour, Paris. Photo © Claude Bricage.

Cafés artis- tiques et écoles du savoir, petite chronologie inversée des cafés du XXI^e au XVI^e siècle

Kader Attia a créé ~~La-Colonie~~, un lieu indépendant qui s'inscrit à la fois dans la longue histoire des cafés et dans celle des espaces alternatifs fondés par des artistes. Entre ces deux traditions, de nombreux croisements et chevauchements existent. Ce qui les rapproche certainement leur caractère informel, non académique, qui en fait des endroits privilégiés pour le débat, la création et le partage de savoirs. Ouvertement ou non, ils apparaissent comme des lieux de contre-pouvoir, offrant une possibilité d'émancipation par rapport aux institutions officielles (musées, universités, organismes gouvernementaux...).

2016: ~~La-Colonie~~, une création de Kader Attia

Lorsque ~~La-Colonie~~ ouvre ses portes, le 17 octobre 2016, Kader Attia explique: « C'est un lieu que j'ai pensé pendant plusieurs années. Il s'agit d'un espace hybride entre un lieu où l'on peut prendre un café, un verre, se détendre, travailler ou même retrouver des amis le soir et un espace de débat très porté sur la théorie, le verbe et l'émotion. Je parle de la poésie, de l'art ou du théâtre. L'idée est que dans ce lieu on puisse réunir des communautés de pensée très différentes, dans des dialogues. Comme dans une agora qui réunirait les voisins du quartier, les gens de passage et les universitaires qui font vraiment figure de penseurs, tout comme d'autres moins reconnus. »



Dans une interview accordée au magazine anglophone *Spikeart*, Kader Attia revient sur la signification du nom ~~La-Colonie~~. Il insiste également sur les notions de savoir, de réflexion, de débat sans hiérarchie.

Catherine Hug: Pourquoi avoir choisi le nom ~~La-Colonie~~? J'y vois beaucoup d'ironie et de critique, mais aussi un potentiel utopique. Est-ce que vous projetez de coloniser Paris? Je veux dire dans un sens métaphorique et constructif: est-ce une stratégie d'inversion et de déviation pour secouer et alerter les gens?

Comme beaucoup de mots, « colonie » a plusieurs sens et, à Paris, en raison de l'histoire coloniale de la France, il est très chargé. C'est évidemment relié à cette histoire et à l'idée de la réparer, mais il y a encore plus l'idée de créer un lieu où tout un chacun peut se réapproprier sa liberté de penser et d'agir. C'est aussi pour cela que nous ne voulons pas inviter uniquement des universitaires qui font un travail critique sur l'histoire de la colonisation, mais aussi des féministes, des réfugiés, des architectes, des activistes et, bien sûr, des artistes et des penseurs qui travaillent sur l'anthropocène.

[...]

Quels sont les gens que vous souhaitez atteindre? C'est un tel défi aujourd'hui de donner accès à des espaces publics diversifiés, et de s'affranchir de notre soi-disant chambre d'écho et de notre zone de confort.

Tout d'abord, le lieu est proche de la gare du Nord; il y a cinq arrêts de bus devant et nous faisons face à la rue, ce qui signifie beaucoup. Contrairement au Palais de Tokyo ou à un autre musée, vous n'avez pas besoin d'aller dans un quartier différent ni d'acheter un billet d'entrée pour venir ici et avoir le sentiment d'appartenir à un autre monde, qui reflète la réalité. C'est un lieu où tout le monde peut entrer. C'est pour cela que le café du rez-de-chaussée est si important: il attire un public très large. À Paris mais aussi ailleurs, les cafés sont depuis la Révolution française des lieux de résistance politique, et ils ont avant tout créé des liens au sein du peuple.

Catherine Hug, « Une interview de Kader Attia à propos de ~~La-Colonie~~ à Paris », *Spikeart Magazine*, 16 janvier 2017 (extraits traduits de l'anglais). Interview complète disponible en anglais sur <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/re-appropriating-colony/>.

2007-1960 : ni écoles ni ateliers, les lieux de contre-culture fondés par des artistes

Sophie Howarth est la cofondatrice de The School of Life, un lieu indépendant ouvert à Londres en 2008. Ancienne conservatrice à la Tate Modern, elle retrace ici l'histoire des initiatives qui visent à associer la pratique artistique et la transformation sociale.



Rencontre avec John Latham et Joseph Beuys pour l'Artist Placement Group, documenta VI, Kassel, 1977. Photo © Caroline Tisdall. Avec l'aimable autorisation de Tate Archives © Éditions Staeck.

[Il y a eu] de nombreuses initiatives de contre-culture à la fin des années 1960, incluant l'Anti-université de Londres, l'Arts Lab et l'Artist Placement Group. Chacun à leur manière, ces mouvements ont essayé de briser la hiérarchie entre l'art et la vie, de créer des espaces de dialogue qui aboutiraient à de nouvelles formes d'éducation. Jim Haynes, le fondateur de l'Arts Lab, décrivait ainsi l'ambition utopique de son cinéma/galerie/salon de thé/salle d'attente :

« Les gens entraînent – jeunes, vieux, à la mode, démodés, beaux, désœuvrés, laids, tristes, agressifs, amicaux –, cinq balles si vous pouviez, moins si vous ne pouviez pas. Ils demandaient : “C’est quoi le produit ? C’est quoi son nom ?” La vraie réponse, c’était “humanité” : vous ne pouvez pas le peser, vous ne pouvez pas l’estimer, vous ne pouvez pas l’étiqueter et vous ne pouvez pas le détruire. Vous pouvez le toucher et il répondra, vous pouvez le libérer et il s’envolera, vous pouvez le créer et il grandira ; si vous le tuez, c’est un meurtre. »

[...]

L'émergence de l'art relationnel des dernières années doit beaucoup à ces initiatives pionnières. L'art contemporain a connu ce que l'on pourrait appeler un tournant pédagogique, avec des pratiques collaboratives et de recherche occupant une place rarement vue depuis que Joseph Beuys fonda son Université internationale pour la créativité et la recherche interdisciplinaire en 1972. Deux exemples récents sont la Copenhagen Free University (CFU), une organisation gérée par des artistes, active entre 2001 et 2007, et Oda Projesi à Istanbul, officiellement établie depuis 2000. La CFU a produit des éditions, accueilli des débats, organisé des événements participatifs et lancé une chaîne de télévision locale. Ses fondateurs, Henrietta Heise et Jakob Jakobsen, se décrivaient préoccupés par le fait de « tourner le savoir vers la vie ». Leur rhétorique fait écho à l'esprit de l'Internationale situationniste, dont leur projet était une continuation : « Nous travaillons avec des formes de savoir qui sont flottantes, fluides, schizophréniques, sans compromis, subjectives, anti-économiques, aca-pitalistes, produites dans la cuisine, produites quand nous dormons ou pendant une excursion sociale – collectivement. » Comme la CFU, Oda Projesi – littéralement « Room Project » –, à l'origine situé dans un appartement (de 2000 à 2005), cherche de nouvelles façons de faire se rejoindre la vie quotidienne et les pratiques des trois artistes qui s'en occupent – Özge Açikkol, Günes Savas et Seçil Yersel – avec les communautés locales de leur quartier. Les projets ont inclus jusqu'à présent des pique-niques, des danses, des boutiques de troc et une station de radio.

Sophie Howarth, « The school of life », in *Tate Etc* (revue de la Tate Gallery), Londres, septembre 2008. Texte complet en anglais consultable sur <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/school-life>.

1970: *The House of Dust*, une plateforme collaborative dans un campus universitaire

En 1967, Alison Knowles réalise *The House of Dust*, l'un des premiers poèmes générés par ordinateur. Composé aléatoirement par un logiciel, chaque quatrain représente un programme architectural commençant par « Une maison de... », suivi de propositions de matériaux, de sites, de sources lumineuses et de types d'habitants. Il en résulte 84 672 permutations possibles (une simulation est disponible sur <http://zachwhalen.net/pg/dust/>).

En 1969, Knowles traduit l'un des quatrains, « A house of dust / on open ground / lit by natural light / inhabited by friends and enemies » [« Une maison de poussière / dans un espace ouvert / éclairée par la lumière naturelle / habitée par des amis et des ennemis »], sous la forme d'une architecture nomade. En 1970, elle installe cette « maison » sur le campus du California Institute of the Arts (CalArts), où elle enseigne. Nicole L. Woods montre comment, dans ce contexte, la maison devient une plateforme collaborative qui suscite la création de nouvelles œuvres, de performances, de concerts et de rencontres.



Alison Knowles (née en 1933), *House of Dust*, 1969-1975. Projection de film. California Institute of the Arts, Valencia, États-Unis. Œuvre détruite. © Alison Knowles. Photographe inconnu.

Ce sentiment de participation constituait une différence essentielle dans la réitération de la *House of Dust* à CalArts. Manquant souvent de bureaux, Knowles conçut les « poèmes-maisons » comme des sites actifs dédiés à des échanges avec les étudiants et les enseignants. Les sculptures fonctionnaient aussi comme des espaces alternatifs pour la poésie, la musique, la méditation, les performances et les happenings du cursus « Art et Musique ». L'un des événements les plus notables fut le « Poetry Drop Event » organisé par l'étudiant Norman Kaplan [des impressions papier du poème d'Alison Knowles furent larguées d'un hélicoptère au-dessus de la *House of Dust*].

Un reporter du *Los Angeles Times* qui couvrait la performance nota la nature multifacée de ces activités simultanées : « Alors que les papiers tombaient sur le campus, les étudiants mimèrent symboliquement les vers du poème. » Comme beaucoup d'événements et de happenings à la *House of Dust*, le lancer de poèmes offrait une pause dans la routine quotidienne et donnait un espace d'expression aux idées et expériences, aux perceptions et humeurs partagées. Cette sensibilité était évidente dans une autre performance de Knowles, intitulée *99 Red North* (1971-1972). Ici, l'espace environnant l'objet-poème consistait en quatre-vingt-dix-neuf pommes rouges, disposées en un quart de cercle coloré orienté vers le nord. Les participants étaient invités à échanger un objet contre une pomme. De nombreuses personnes laissèrent quelque chose (par exemple, des clefs de voiture), mais beaucoup de pommes restèrent à pourrir pendant des semaines. Comme Hannah Higgins l'a observé, l'œuvre « généra un échange d'idées et d'expériences tout autant qu'elle montrait la nature profondément sociale de l'alimentation ».

Nicole L. Woods, « Object/Poems: Alison Knowles's Feminist Archite(x)ture », in *X-TRA*, vol. 15, n° 1, automne 2012. Texte complet en anglais consultable sur <http://x-traonline.org/article/objectpoems-alison-knowless-feminist-architexure/>.

1917: Le Cabaret Voltaire, un lieu politique et artistique fondateur

Dada, mouvement artistique foisonnant et subversif, naît à Zurich pendant la Première Guerre, puis se déploie à travers plusieurs foyers: Berlin, Paris, New York... Par leurs œuvres nouvelles – poésie sonore, danse, collages, performance –, les artistes dadaïstes interrogent la société occidentale aux prises avec la Grande Guerre. Leur radicalité et leurs innovations passent aussi, comme l'exposition « Dada Africa » (musée de l'Orangerie, Paris, octobre 2017-février 2018) s'est attachée à le rappeler, par l'influence et l'appropriation de formes culturelles et artistiques extra-occidentales.



Marcel Janco (1895-1984), *Cabaret Voltaire*, 1916. Lithographie, 57×41 cm.

Les origines de Dada sont indissolublement liées à la carrière éphémère du Cabaret Voltaire, club iconoclaste qui fut le premier lieu de rencontre public des artistes et écrivains dadaïstes. Hugo Ball – fondateur du Cabaret avec Emmy Hennings, sa compagne – est le chef de file intellectuel du mouvement. [...] Emmy Hennings est une véritable professionnelle du spectacle, associée depuis 1905 environ aux milieux du théâtre, du vaudeville et des cabarets, mais aussi à certains mouvements d'avant-garde.

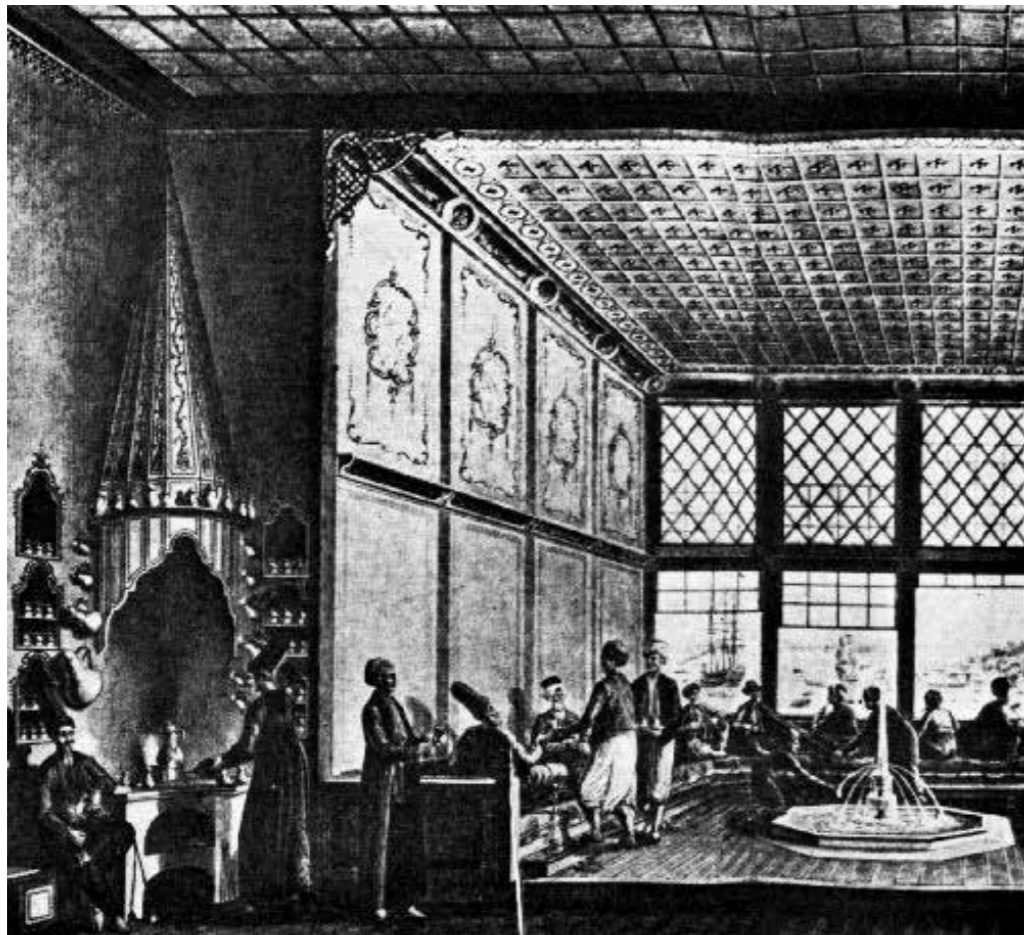
[...]

Néanmoins ce local étroit et sans prétention [le Holländische Meierei Café, situé Spiegelgasse 1] possède déjà une identité culturelle puisqu'il a accueilli en 1914 le Cabaret Pantagruel, lieu de rencontre d'un groupe de poètes suisses modernes et premier « café littéraire » de Zurich. En inscrivant le nouveau lieu dans cette continuité, Ball rend vraisemblablement hommage à ses prédécesseurs, mais le choix du nom est sans doute partiellement motivé par le souci d'obtenir plus facilement l'autorisation officielle. Quoiqu'il en soit, c'est le nom du grand satiriste des mœurs et philosophe des Lumières qui donne le ton au Cabaret; [Richard] Huelsenbeck rappelle que Ball était, dès son époque berlinoise, fasciné par Voltaire, notamment par son opposition féroce à la religion comme institution et par son hostilité ironique vis-à-vis de toute vertu sectaire. [...] Par sa pratique de l'irrespect, la tradition du cabaret exprime aussi cet héritage: « Les idéaux culturels et artistiques – pris comme programme de variété –, écrit Ball dans son journal, c'est là notre façon de faire du *Candide* contre l'époque. » Comme Ball l'avait imaginé, le cabaret prend une orientation très clairement politique et devient le lieu de rencontre de tous les artistes modernistes étrangers attirés par Zurich pendant la guerre, un lieu où les participants « non seulement » jouissent de leur indépendance mais en donnent la preuve.

Leah Dickerman, « Zürich », catalogue de l'exposition « Dada », Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 986 et 989.

1554: Les cafés, une invention du monde musulman au xvi^e siècle

Gérard-Georges Lemaire (né en 1948) est un historien de l'art, spécialiste de l'histoire des cabarets et des cafés littéraires et de leur rôle dans les avant-gardes artistiques des xix^e et xx^e siècles. Dans *Les Cafés littéraires*, il montre que les établissements servant du café apparaissent au xvi^e siècle dans le Bassin méditerranéen musulman. Les chroniques de l'époque lui permettent d'identifier la genèse de ce lieu social particulier, à la fois espace de divertissement et de débat, religieux ou politique.



Anonyme, *Café turc*, illustration du xvii^e siècle. © DR

Des établissements réservés à la libation obscure, d'abord dans les grands caravansérails où les chameliers faisaient une halte après l'harassante traversée des déserts, s'installèrent ensuite dans les villes arabes, persanes et celles du Bosphore. Ils devinrent des lieux de rendez-vous des doctes et des poètes, des prédicateurs errants et des hérétiques. Le premier café digne de ce nom a été créé en 1554 sur la Corne d'Or par deux marchands, Hakim, originaire d'Alep, et Gems, qui venait de Damas.

[...]

Les auteurs des siècles précédents ont fait coïncider l'ouverture du premier café dans l'ancienne Constantinople à peine conquise et ornée de minarets triomphants et d'oriflammes verts brodés des versets du Coran avec la naissance des « Mekteb-i-irfam » ou « écoles des personnes cultivées » ou, plus simplement, « écoles du savoir ». On surnomma alors le café « lait des joueurs d'échecs et des penseurs ». Gian Francesco Morosi, dans ses *Relazioni di ambasciatori veneti*, notait dans les souvenirs de son séjour à Istanbul entre 1582 et 1585 que les Turcs « s'assoient presque sans arrêt et pour le plaisir, ayant coutume de boire en public, dans les négoce ou dans la rue, non seulement les hommes de basse extraction, mais aussi de la plus élevée, une eau noire brûlante ».

[...]

Le seul [voyageur européen] qui ait cependant compris le rôle culturel joué par ces débits sommaires devenus, en son temps, des lieux beaucoup plus luxueux et élégants, est Jean Chardin, dans son superbe *Voyage en Perse* [publié en 1686]: « [...] comme je n'ai point encore parlé des maisons où l'on va boire le café en Perse, je dirai comment elles sont faites. Ces maisons, qui sont de grands salons spacieux et élevés, de différentes figures, sont d'ordinaire les plus beaux endroits des villes, parce que ce sont les rendez-vous et les lieux de divertissement des habitants. [...] On les ouvre dès le point du jour, et c'est alors et vers le soir qu'il y a le plus de compagnie. On y boit le café, fort proprement servi, fort vite, et avec grand respect. On y fait conversation, car c'est là où l'on débite les nouvelles, et où les politiques critiquent le gouvernement en toute liberté, et sans être inquiétés, le gouvernement ne se mettant pas en peine de ce que le monde dit. On y joue à ces jeux innocents dont j'ai parlé, qui ressemblent au damier, à la marelle et aux échecs; et outre cela, il y a des récits en vers ou en prose, que des *molla*, ou des *derviches*, ou des *poètes* font tour à tour. Les discours des *molla* ou des *derviches* sont des leçons de morale, et comme nos sermons; mais ce n'est point un scandale de n'y être point attentif. On n'oblige personne à quitter son jeu ou sa conversation pour cela. Un *molla* se met debout, au milieu, à un bout du *cahué* Khoné, et commence à prêcher à haute voix, ou bien un *derviche* entre tout d'un coup, et apostrophe la compagnie sur la vanité du monde,

de ses biens et de ses honneurs. Il y arrive souvent que deux ou trois personnes parlent en même temps, l'une à un bout, l'autre à l'autre, et quelquefois l'un sera un prédicateur, et l'autre un faiseur de contes ; enfin, il y a là-dessus la plus grande liberté du monde. »

Gérard-Georges Lemaire, *Les Cafés littéraires*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1987, p. 11-12.

L'équipe des publics

Responsable des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud
T + 33 (0)1 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Pauline Cortinovis
T + 33 (0)1 43 91 14 67
paulinecortinovis@macval.fr

Coordinateur de la programmation culturelle

Thibault Capéran
T + 33 (0)1 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
T + 33 (0)1 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
T + 33 (0)1 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Réservation des groupes

Marie Flahaut et Anaïs Linares
T + 33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Publication

Kader Attia. Les racines poussent aussi dans le béton
Textes de Pierre Amrouche, Kader Attia, Jalil Bennani, Alexia Fabre, Richard Klein, Jacinto Lageira, Olivier Marboeuf, Marion von Osten, Chiara Palermo, Françoise Vergès.
Éditions du MAC VAL. 368 pages, 390 reproductions, bilingue français/anglais.
Format 21×27 cm. Prix de vente: 25 euros.
Design graphique: Jean-Michel Diaz.

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Sou-Maëlla Bolmey
soumaëlla.bolmey@macval.fr
Valérie Bouvier
valerie.bouvier@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Emma Cossée
emma.cossee@macval.fr
Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr

Professeur relais

Jérôme Pierrejean,
professeur relais de la DAAC du
rectorat de l'Académie de Créteil
jerome_profrelais@hotmail.com

Stagiaire

Iris Medeiros
iris.medeiros@valdemarne.fr

MAC VAL

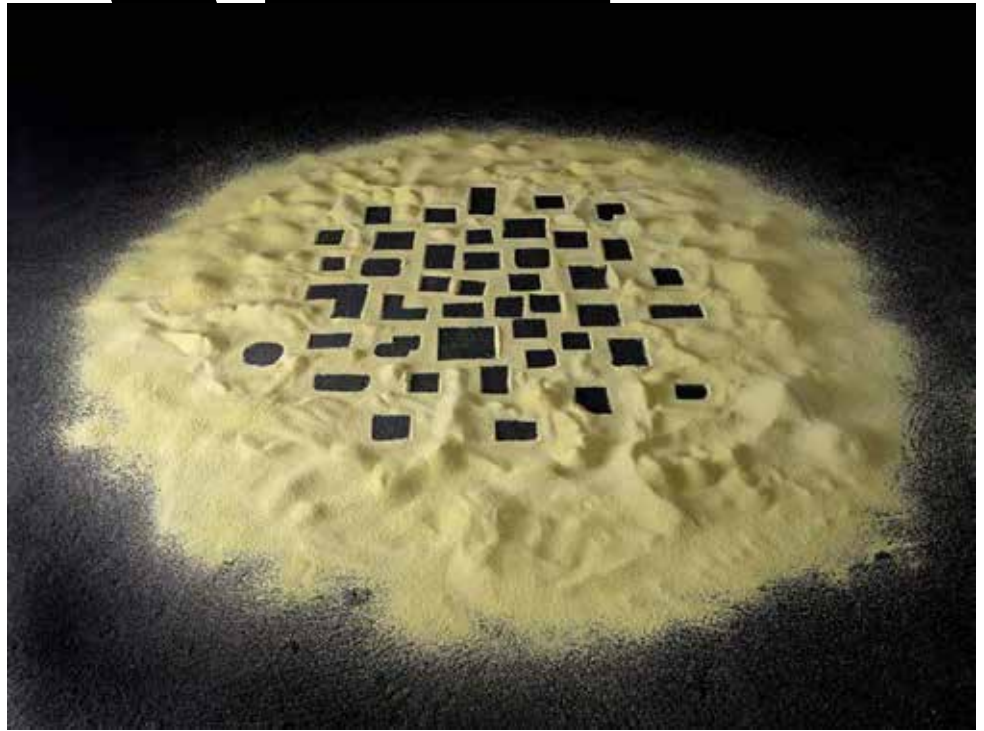
Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Place de la Libération 94400
Vitry-sur-Seine
T + 33 (0)1 43 91 64 20
F + 33 (0)1 79 86 16 57
www.macval.fr

Impression :
Imprimerie départementale

Design graphique :
Spassky Fischer

MIAO

VAL



Kader Attia, *Untitled (Ghardaïa)*, 2009. Installation, couscous fin, 20 moules, peinture acrylique noire, 15×400×400 cm. Collection Frac Centre-Val de Loire. © Adagp, Paris 2018. Photo © François Fernandez.