

Sven Augustijnen, Lucille
Calmel, Jorge León, Cédric Noël,
Greyzone Zebra

Cara Davies, Elizabeth Haines
& Heide Hinrichs, Pauline Nadrigny,
John P. Ricco & Dean Sameshima,
Akram Zaatari

- 5 Cara Davies, Elizabeth Haines
& Heide Hinrichs
Protocole pour des archives
comme geste
- 21 Akram Zaatari
Trois instantanés et une pose longue
- 41 Sven Augustijnen
Summer Thoughts
- 49 Lucille Calmel
l'animal que donc je suis
- 59 Jorge León
À la recherche de Lucy
- 67 Cédric Noël
Too many rooms, too many
views at the Eden Hotel
- 77 Greyzone Zebra
Films de famille
- 85 John Paul Ricco
La solitude queer: *being alone*
de Dean Sameshima
- 97 Pauline Nadrigny
In memoriam R. Murray Schafer
(1933-2021)
- 117 English Version

A/R

2021

CONTRIBUTEURS & CONTRIBUTRICES

CARA DAVIES (1987)

est une artiste, enseignante et chercheuse britannique, travaillant au croisement des archives, de la documentation et de la performance. Sa pratique explore les potentialités et paramètres des études archivistiques, en questionnant la manière dont les activités liées au travail de l'archive et les normes professionnelles de soin peuvent être intégrées, remises en question et disséminées en tant que stratégies créatives et curatoriales.

ELIZABETH HAINES (1980)

travaille aux Archives nationales du Royaume-Uni, après avoir été membre du rectorat d'Histoire de l'Université de Bristol. Son intérêt multidisciplinaire pour la matérialité de la production de connaissance repose fortement sur sa formation en Arts plastiques. Un des axes de sa recherche tient dans la cartographie et l'expérience effective du droit foncier dans l'Afrique du XX^e siècle. Sur un autre axe de recherche, elle a exploré ce que les universitaires peuvent apprendre du passé récent en utilisant les objets comme point de départ à leurs recherches.

HEIDE HINRICHS (1976)

est une artiste installée à Bruxelles, travaillant à partir de matériaux existants ou trouvés. Elle répond à des situations et continue de tracer des lignes. Pour la première triennale de Kathmandou (2017), elle a développé le projet *On Some of the Birds of Nepal (Parting the Animal Kingdom of the East)*. En 2018, Hinrichs a publié *Silent Sisters / Stille Schwestern*, une traduction allemande non autorisée du texte de Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée* (Tanam Press, New York, 1982). Sa série de dessins *Inscriptions* a été exposée au Columbus College of Art & Design (Ohio), au Wiels (Bruxelles) et à KIOSK (Gand). Elle enseigne actuellement à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers.

AKRAM ZAATARI (1966)

est un artiste travaillant au moyen de la photographie, du film et de la vidéo. Il a produit plus de cinquante films et vidéos qui témoignent d'un intérêt commun pour l'écriture d'histoires, prenant souvent la forme de fouilles. En tant que co-fondateur de la Fondation Arabe pour l'Image, il a apporté une contribution inestimable et sans compromis au discours plus général sur la préservation et la pratique archivistique. Il a représenté le Liban à la Biennale de Venise en 2013 et participé à la Documenta en 2012.

SVEN AUGUSTIJNEN (1970)

vit et travaille à Bruxelles. Ses films, publications et installations sur des thèmes politiques, historiques et sociaux remettent en question le genre du documentaire, reflétant un intérêt plus large pour l'historiographie et un goût pour le *storytelling*. Sven Augustijnen est représenté par Jan Mot (Bruxelles). Il est un des membres fondateurs d'Auguste Orts (Bruxelles).

LUCILLE CALMEL (1969)

est performeuse, metteuse en scène, autrice, artiste numérique et pédagogue. Elle vit à Montpellier où elle initie Les Trifides, un collectif de performeuses, puis dirige avec Mathias Beyler la compagnie théâtrale expérimentale myrtilles ainsi que .lacooperative, un lieu de recherche transdisciplinaire. Depuis son arrivée à Bruxelles en 2005, elle développe des collaborations, recherches et programmations autour de la performance, de la poésie sonore et visuelle, des musiques expérimentales, des scènes numériques et des œuvres interespèces. Depuis 2019, elle enseigne l'installation-performance à l'ERG.

JORGE LEÓN (1967)

a étudié le cinéma à l'INSAS. Sa pratique artistique est fortement influencée par l'éthique documentaire qu'il interroge en invitant la fiction au cœur du processus de travail. La performance, la mise en scène de théâtre, l'opéra et les arts plastiques sont conviés dans ses créations à la croisée des genres. Ses œuvres récentes sont emblématiques de cette démarche ; elles ont été largement présentées tant en Belgique qu'à l'étranger. Jorge León enseigne à l'INSAS, et il est un membre actif du collectif bruxellois SIC.

CÉDRIC NOËL (1978)

est un artiste visuel qui explore la plasticité de l'information et les relations entre les mots et les choses, entre la pensée et ses traductions. Son travail s'inspire des méthodes utilisées dans le domaine de la recherche scientifique qu'il réinvestit dans de nouvelles formes façonnées par le langage. Il a exposé à BOZAR (Bruxelles), CAC (Vilnius), MUHKA (Anvers), Museum of Architecture (Tallinn), etc. Il est co-fondateur de The Mental Masonry Lab (avec Mira Sanders).

GREYZONE ZEBRA

Le projet *Anamnèse coloniale* est porté par une constellation d'artistes chercheurs travaillant sur les formes de transmissions et de réécritures contemporaines des histoires coloniales à l'appui de films privés réalisés entre la fin du 19^e siècle jusqu'aux premières heures de l'indépendance. Les pratiques artistiques développées autour et à partir de ces archives familiales permettent d'engager une réflexion collective sur les processus de mémoire et d'oubli que cristallisent et génèrent aujourd'hui ces images.

JOHN PAUL RICCO (1966)

est l'auteur de *The Logic of the Lure* et *The Decision Between Us: art and ethics in the time of scenes*. Parmi ses publications récentes figurent « Isolation, Loneliness, Solitude: The COVID-19 Pandemic Has Brought Us Too Close Together », *Topia*, 2020 ; « Moths to the Flame: Photography and Extinction », dans *Capitalism and the Camera*, Verso, 2021. Ricco a aussi participé en tant qu'artiste à l'exposition « Intimacy: New Queer Art from Berlin and Beyond », Schwules Museum, Berlin, 2021. Site web: johnpaulricco.com

DEAN SAMESHIMA (1971)

vit et travaille à Berlin. Il a obtenu son master en Arts plastiques de l'Art Center College of Design (Pasadena) et sa licence en Arts plastiques du California Institute of the Arts (Santa Clarita). Il a récemment participé aux expositions de groupe *Devastation*, Queer Thoughts Gallery (New York) ; *Histories of Sexuality*, MASP, (São Paulo) ; *Art/AIDS America*, The Bronx Museum of the Arts (New York). Parmi ses récentes expositions personnelles figurent *647(a)*, Peres Projects (Berlin) ; *Dean Sameshima: Public Sex*, organisé par Andy Campbell, Houston. Ses œuvres sont conservées dans les collections permanentes du Museum of Contemporary Art de Los Angeles et la Henry Art Gallery de Seattle.

PAULINE NADRIGNY (1984)

est maître de conférences en philosophie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses travaux portent sur la musique expérimentale et l'art sonore en général, l'environnement et le réalisme. Elle est l'auteur de *Musique et Philosophie au XX^e siècle* ; *Entendre et faire entendre* (2015), *The most beautiful ugly sound in the world: à l'écoute de la noise* (avec Catherine Guesde, 2018), *Le voile de Pythagore: du son à l'objet* (2021).

CONTRIBUTORS

CARA DAVIES (1987)

is a British artist, educator and researcher that works at the intersection of archives, documentation and performance. Her praxis probes the potentiality and parameters of archive studies, interrogating how activities of archival labour and professional standards of care can be integrated, challenged and disseminated as creative and curatorial strategies.

ELIZABETH HAINES (1980)

works at the National Archives of the United Kingdom, and was previously Vice-Chancellor's Fellow in History at the University of Bristol. Her interdisciplinary interest in the materiality of knowledge production draws strongly on her education in Fine Arts. One strand of her research focuses on mapping and the lived experience of land rights in twentieth-century Africa. In another strand of research, she has been exploring what scholars can learn about the recent past when they begin their research with objects.

HEIDE HINRICHS (1976)

is an artist based in Brussels, who works with found and existing materials. She responds to situations and continues to draw lines. For the first Kathmandu Triennale (2017) she developed the project *On Some of the Birds of Nepal (Parting the Animal Kingdom of the East)*. In 2018 Hinrichs published *Silent Sisters / Stille Schwestern*, an unauthorized German translation of Theresa Hak Kyung Cha's text *Dictée* (Tanam Press, New York, 1982). Her drawing series *Inscriptions* was shown at Columbus College of Art & Design, Ohio; WIELS, Brussels; and KIOSK, Ghent. Currently she is also teaching at the Royal Academy of Fine Arts Antwerp.

AKRAM ZAATARI (1966)

is an artist who works with photography, film and video. He has produced more than 50 films and videos that share an interest in writing histories, often taking the form of excavations. As a co-founder of the Arab Image Foundation, he has made invaluable and uncompromising contributions to the wider discourse on preservation and archival practice. He represented Lebanon in the Venice biennial of 2013 and was part of Documenta in 2012.

SVEN AUGUSTIJNEN (1970)

lives and works in Brussels. His films, publications and installations on political, historical and social themes constantly challenge the genre of the documentary, reflecting a wider interest in historiography and a predilection for the nature of storytelling: Sven Augustijnen is represented by Jan Mot, Brussels and is a founding member of Auguste Orts, Brussels.

LUCILLE CALMEL (1969)

is a performer, stage director, author, digital artist and teacher. She lived in Montpellier where she initiated Les Trifides, a collective of female performers, then directed with Mathias Beyler the experimental theater company myrtilles as well as .lacooperative, a transdisciplinary research space. Since her arrival in Brussels in 2005, she develops collaborations, research and programming around performance, sound and visual poetry, experimental music, digital scenes and interspecies works. She teaches Installation-performance at ERG since 2019.

JORGE LEÓN (1967)

studied film at INSAS. His artistic practice is strongly influenced by the documentary ethic, which he questions by inviting fiction into the heart of the work process.

Performance, theatre, opera and visual arts are invited in his creations at the crossroads of genres. His recent works are emblematic of this approach and have been widely presented both in Belgium and abroad. Jorge León teaches at INSAS and is an active member of the Brussels collective SIC.

CÉDRIC NOËL (1978)

is a visual artist exploring the plasticity of information and the relationships between words and things, between thinking and its translations. His work is inspired by methods used in the scientific field of research, which he reinvests in new forms shaped by language. His work was shown at BOZAR (Brussels), ERBAN (Nantes), CAC (Vilnius), MUHKA (Antwerp), Museum of Architecture (Tallinn), etc. He is co-founder of The Mental Masonry Lab (with Mira Sanders).

GREYZONE ZEBRA

The project *Anamnèse coloniale* ["Colonial Anamnesis"] is being carried out by a wide range of artist-researchers who work on forms of contemporary transmission and rewriting of colonial history using home movies made from the end of the 19th century to the dawn of independence. The artistic practices that have grown up and around these family archives have prompted a collective process of thinking about the role of memory and forgetting in these images.

JOHN PAUL RICCO (1966)

is the author of *The Logic of the Lure*, and *The Decision Between Us: art and ethics in the time of scenes*. Recent publications include: "Isolation, Loneliness, Solitude: The COVID-19 Pandemic Has Brought Us Too Close Together" (*Topia*, 2020); "Moths to the Flame: Photography and Extinction," *Capitalism and the Camera* (Verso, 2021). Ricco was also a featured artist in the exhibition "Intimacy: New Queer Art from Berlin and Beyond," Schwules Museum, Berlin (2021). Web site: johnpaulricco.com

DEAN SAMESHIMA (1971)

lives and works in Berlin, Germany. He received his MFA from the Art Center College of Design, Pasadena, CA and BFA from the California Institute of the Arts, Santa Clarita, CA. Recent group exhibitions include *Devastation*, Queer Thoughts Gallery, New York; *Histories of Sexuality*, MASP, São Paulo, and *Art/AIDS America*, The Bronx Museum of the Arts, New York. Recent solo exhibitions include *647(a)*, Peres Projects, Berlin; *Dean Sameshima: Public Sex*, organized by Andy Campbell, Houston. Sameshima is in the permanent collections of the Museum of Contemporary Art in Los Angeles and the Henry Art Gallery, Seattle.

PAULINE NADRIGNY (1984)

is associate professor in Philosophy at University Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Her work focuses on experimental music and sound art in general, environment and realism. She is the author of *Musique et Philosophie au XX^e siècle*. *Entendre et faire entendre* (2015), *The most beautiful ugly sound in the world. À l'écoute de la noise* (with Catherine Guesde, 2018), *Le voile de Pythagore: du son à l'objet* (2021).

A/R

2021

Ce quatrième numéro de la revue *A/R* témoigne, plus encore que le précédent, de l'ombre projetée par la pandémie sur la recherche artistique. Si les cinq projets qui font l'objet d'un entretien ont reçu le soutien du Fonds de la Recherche en Art avant l'irruption du coronavirus, leur élan a été rapidement freiné par la série de contraintes et interdits qui peuplent aujourd'hui notre ordinaire. Les chercheuses et chercheurs racontent ici, avec franchise et parfois amertume, les nombreuses difficultés rencontrées, celles à se déplacer dans tel centre d'archives ou terrain d'observation ; à rencontrer les partenaires ou spécialistes indispensables au développement du projet ; à préserver la cohésion et la raison d'être d'un collectif face à la dispersion et l'isolement de rigueur ; à conserver la dynamique du travail malgré les temporalités diluées, les reports incessants et la fatigue psychique.

À leur manière, sans aborder nécessairement le sujet de la pandémie, les artistes, penseurs et penseuses invitées traitent également du motif de la crise. John P. Ricco développe une réflexion philosophique *queer* sur la solitude et la finitude en prenant appui sur les images de Dean Sameshima réalisées ces deux dernières années ; Akram Zaatari évoque les guerres

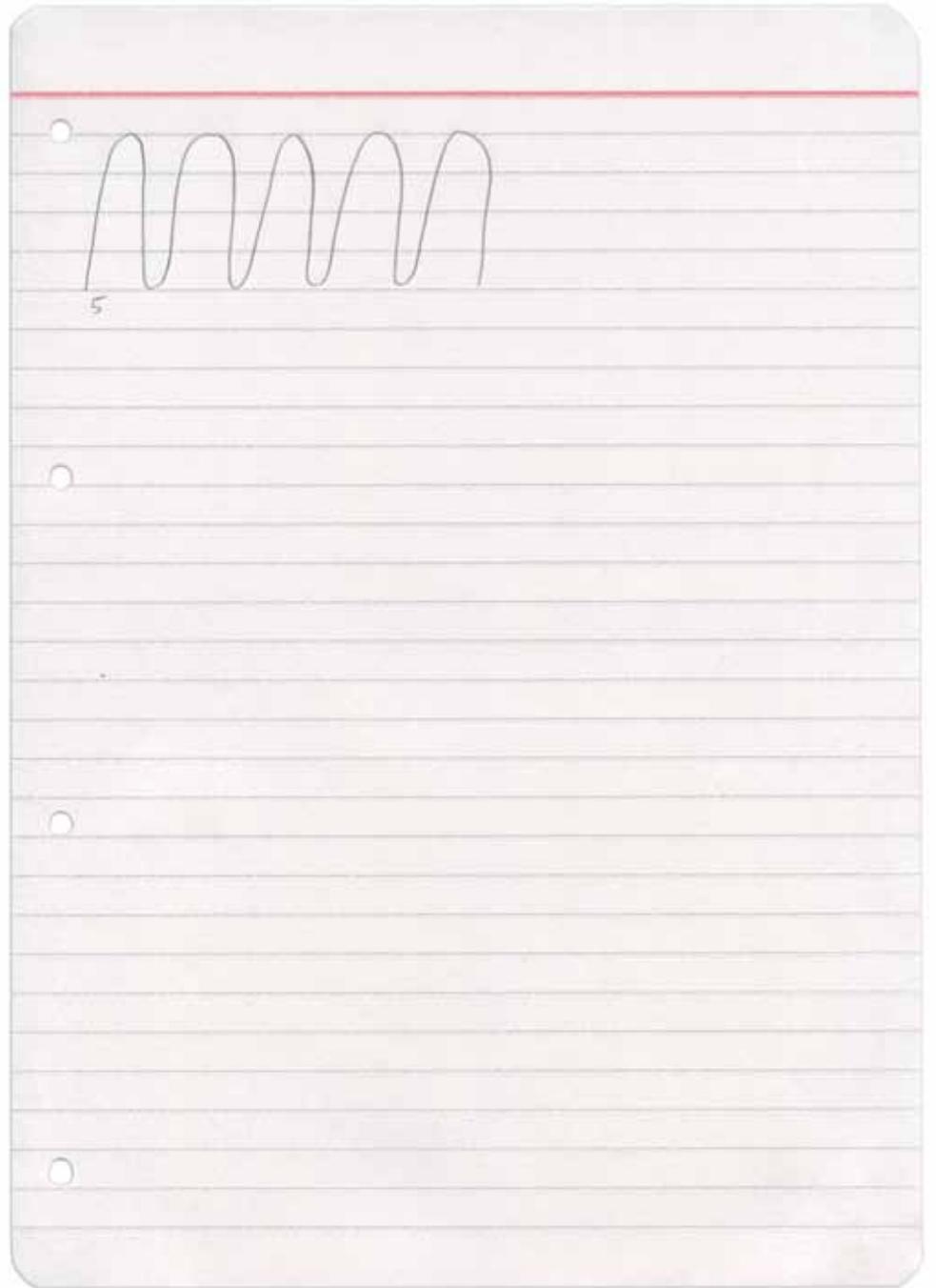
du Liban et le dépeuplement de Beyrouth au travers de projets photographiques divergents ; Pauline Nadrigny rend hommage et examine l'héritage du pionnier de l'écologie sonore R. Murray Schafer, décédé en août 2021.

Avec le *Protocole pour des archives comme geste* de Cara Davies, Elizabeth Haines et Heide Hinrichs que nous publions également, ces contributions ont en commun, quelles que soient leurs options esthétiques, ce que l'on pourrait appeler *une éthique documentaire*. La recherche artistique se trouve en effet présentée dans un rapport consubstantiel à l'enregistrement. À chacune et chacun il importe de conserver la trace d'un certain état du monde, par-delà les guerres, les pandémies, les disparitions, les atteintes irréversibles à l'environnement (sonore ou autre).

La tonalité plus sombre de ce volume ne doit cependant pas masquer les formes variées de résilience, de réinvention et de remise en question salutaire qu'il recèle. Du reste, la continuité même de la revue, et plus encore celle du soutien public à la recherche qu'elle reflète, peut constituer un motif d'encouragement pour les artistes – du moins c'est l'espoir que nous formulons.

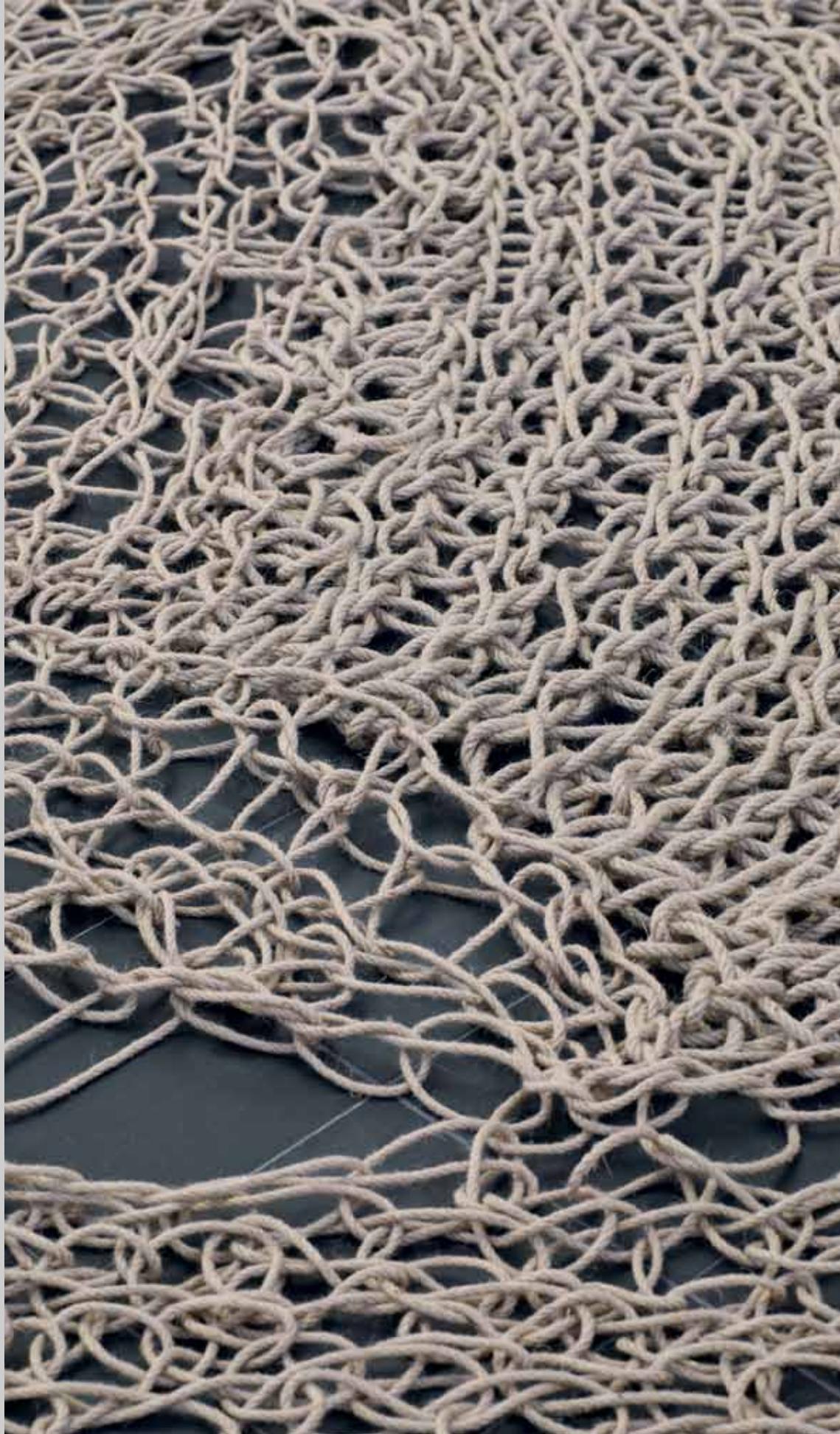
Cara Davies,
Elizabeth Haines
& Heide Hinrichs

Protocole
pour des archives
comme geste



Le Protocole pour des archives comme geste consiste en une série d'incitations à explorer de nouvelles pistes dans l'héritage matériel du passé; une série de conseils sous forme de questions et d'actions afin de provoquer de nouvelles recherches, conversations, perspectives, interactions avec les archives. Le Protocole inscrit notre propre corporéité comme lieu d'une rencontre productive avec cet héritage: on peut entrer dans les archives avec des questions. On peut y entrer pour trouver des questions.

Cependant, nos corps ne sont pas neutres. Entraîner nos corps dans les archives suppose d'affronter des dispositions inégales en termes de voix et de mémoire, de violence et d'exclusion. Cela suppose de perturber les pratiques et comportements habituels au contact des archives. Nous vous invitons à vous déplacer, toucher et toucher par procuration dans un lieu souvent statique. Nous vous invitons à parler avec vos collègues dans un lieu habituellement silencieux. Cela nécessitera une négociation avec les archivistes dont le travail et le soin préservent l'héritage matériel que vous espérez rencontrer.



Seuil : l'entrée

Suggérer que l'on entre dans des archives ne signifie pas pour autant que les archives n'existent qu'à l'intérieur d'un bâtiment ou d'autres contraintes spatiales. Il s'agit plutôt de les voir comme un site pour la pensée et les sens, un site que nous pouvons habiter.

(Tara Fatehi Irani, *Mishandled Archive*, Londres, Live Art Development Agency (LADA), 2020, p.13.)

Vous arrivez.

Lorsque vous passez le seuil des archives, vous entrez dans un espace qui fonctionne d'une manière systématique, selon un système de gouvernance spécifique. Comment pouvez-vous travailler avec votre corps dans cet espace? Comment pouvez-vous travailler selon des règles, et les contourner?

Nous pouvons accroître la subtilité et l'étendue de nos expériences corporelles avec les archives à travers des pratiques qui concentrent notre attention sur les aspects physiques de leurs structures et de leurs systèmes opératoires et contractuels.



Prendre place

Quel est cet espace que vous essayez d'habiter? Dans ce lieu, les artefacts sont conservés dans du papier, du plastique ou du carton pour les maintenir à distance les uns des autres mais aussi d'un contact avec l'air. Le gras et l'acide de votre peau constituent des menaces. Les archivistes essaient même de ralentir les effets du temps sur le papier, le métal, le bois et l'argile. Les corps affectent les archives : les archives affectent les corps. Quel impact les archives ont-elles sur votre respiration? Sur la salive de vos paroles? Sur le sentiment de chaleur émanant d'une personne à vos côtés?

Sensibilisation :

- Tenez-vous debout, les jambes écartées et les bras le long du corps.
- Inspirez lentement et comptez jusqu'à cinq tout en levant les bras jusqu'à hauteur des épaules.
- Expirez lentement et comptez jusqu'à cinq tout en abaissant les bras.
- Répétez cela jusqu'à ce que votre esprit, votre corps et votre respiration s'harmonisent.

Observation :

- Tenez-vous debout, les jambes écartées, et déplacez doucement le poids de votre corps d'un côté puis de l'autre.
- Observez en quoi cela modifie votre centre de gravité, laissez-vous aller, ne résistez pas.
- Pensez à l'espace le long de chaque côté de votre corps, et considérez la manière dont il se contracte et s'étend à mesure que vous bougez.
- Fermez les yeux et concentrez votre attention jusqu'à ce que vous vous sentiez en équilibre.

Relation :

- Trouvez une personne disposée à entrer en relation avec vous.
- Placez-vous devant elle et tenez-vous les mains.
- À tour de rôle, fermez les yeux et laissez-vous lentement guider par l'autre dans l'espace en interprétant les changements de pression dans les mains de l'autre.
- Continuez jusqu'à ce que vos rôles de guide et de personne guidée deviennent interchangeables.



L'infrastructure archivistique

Les mouvements –dans la danse, le sport, la guerre– sont l'intrusion d'événements dans les espaces architecturaux. Et pourtant l'inverse est toujours vrai. Chaque porte suppose le mouvement de quelqu'un dépassant son chambranle ; chaque corridor, la progression qui l'empêche.

(Mike Pearson et Michael Shanks, *Theatre / Archaeology*, Londres, Routledge, 2001, p.24.)

Prendre en considération :

- ▣ Les procédures auxquelles vous devez consentir lorsque vous consultez un artefact.
- ▣ Les accessoires et supports que fournissent les archivistes pour préserver l'intégrité de l'artefact (pochettes en plastique, accoudoirs en mousse, cordons, poids ronds, gants, escabeaux, coussins, etc.).
- ▣ Les gestes et mouvements que ces accessoires convoquent.
- ▣ Le potentiel physique de ces éléments mobiles de l'infrastructure archivistique.
- ▣ La façon dont ces accessoires peuvent faciliter ou entraver votre rencontre avec les artefacts des archives.

Interface :

- ▣ Choisissez un accessoire archivistique.
- ▣ Placez-le sur ou à côté de votre tête, de vos épaules, du dos de vos mains, de vos pieds.
- ▣ Placez ou tenez l'accessoire de telle sorte qu'il soutienne votre corps ou une partie de celui-ci. Essayez différentes positions.
- ▣ Trouvez votre partenaire ou un.e autre partenaire. En travaillant ensemble, placez ou tenez l'accessoire de telle sorte qu'il soutienne son corps ou une partie de celui-ci. Essayez différentes positions.



Cartographie la matérialité

Un tissu utilisé par une mère pour nettoyer le visage de son enfant, une tasse brisée par une main tremblante, une lettre conservée dans une enveloppe qui a été léchée et fermée, un vieux journal intime jeté au fond d'un tiroir et oublié, une corde accrochée d'une voiture qui a calé à une autre.

La matérialité d'un artefact nous offre des échos quant à la manière et à la raison pour laquelle il a vu le jour, la manière dont des corps ont créé et interagi avec sa forme avant qu'il n'aboutisse dans les archives. Quels échos sont les plus éphémères, les plus difficiles à entendre?

Vestiges :

- Faites connaissance avec un artefact.
- Qu'est-ce que vos mains et votre corps peuvent vous enseigner quant aux vestiges de gestes que contient l'artefact?
- Qui a pu toucher l'artefact avant qu'il n'aboutisse dans les archives? Qui n'aurait jamais pu toucher l'artefact avant qu'il n'aboutisse dans les archives? Où est-ce que ses précédents propriétaires auraient pu conserver cet artefact?
- Comment est-il arrivé dans ces archives?
- Qui le manipule dans les archives?

Gestes :

- Quels sont vos gestes propres qui convoquent dans votre présent les échos de l'artefact?
- Partagez un geste que l'artefact a suscité.
- Demandez à votre collègue d'en partager un avec vous.
- Comment vous sentez-vous quand votre collègue adopte votre geste et le reproduit avec son corps?
- Comment vous sentez-vous quand vous adoptez son geste à travers votre corps?
- Vous développez désormais un lexique de gestes.

Paysages relationnels [*relationscapes*]:

- Quels modes de connexion émergent entre vos corps, entre les artefacts dans les archives, entre les artefacts et leurs passés?



Seuil : la sortie

« Je ne suis plus à jeûn, dit Eusthènes. Pour tout ce jourd'hui, seront en sûreté de ma salive : Aspics, Amphibènes, Anerudutes, Abedessimons, Alarthraz, Ammobates, Apinaos, Alatrabans, Aractes, Asterions, Alcharates, Arges, Araines, Ascalabes, Attelabes, Ascalabotes, Aemorroïdes... » Mais tous ces vers et serpents, tous ces êtres de pourriture et de viscosité grouillent, comme les syllabes qui les nomment, dans la salive d'Eusthènes : c'est là que tous ont leur *lieu commun*, comme sur la table d'opération le parapluie et la machine à coudre [...].

(Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 8.)

Qu'arrive-t-il à vos gestes quand vous ressortez des archives ?

Où laisseront-elles leurs vestiges et leurs échos ?

Références et crédits

Tara Fatehi Irani, *Mishandled Archive*, Londres, Live Art Development Agency (LADA), 2020.

Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Erin Manning, *Relationescapes*, Cambridge, MIT Press, 2009.

Mike Pearson et Michael Shanks, *Theatre / Archaeology*, Londres, Routledge, 2001.

Ce protocole a été établi à travers la création et la mise en œuvre de notre atelier *Embodied Identities in the Archive*. Cet atelier a été commandé par l'Institut Brigstow, à l'Université de Bristol, et a été accueilli par la Theatre Collection de la même université, le 11 septembre 2019. Une première version de cet atelier a été présentée à l'Université Queen's de Belfast, comme une partie du colloque *Uncovering Material Knowledge* qui s'est tenu les 30 et 31 août 2019.

Le Protocole pour des archives comme geste est conçu comme un chapitre externe du livre *shelf documents : art library as practice* édité par Heide Hinrichs, Jo-ey Tang et Elizabeth Haines, et publié dans le cadre de la série Track Report par l'Académie royale des Beaux-arts d'Anvers et b_books à Berlin, en 2021.

Il est composé ici par Manuela Dechamps Otamendi d'après une mise en page conçue par Sara De Bondt à l'aide des polices de caractères Diotima de Gudrun Zapf, Lelo de Katharina Köhler et Lunatix de Zuzana Licko.

Le texte est accompagné de photographies documentant l'exposition *ringing critical forests* de Heide Hinrichs, qui s'est tenue au KIOSK à Gand en 2020.

Images 1 et 7:

Inscriptions HD 4, Inscriptions HD 5, 2019

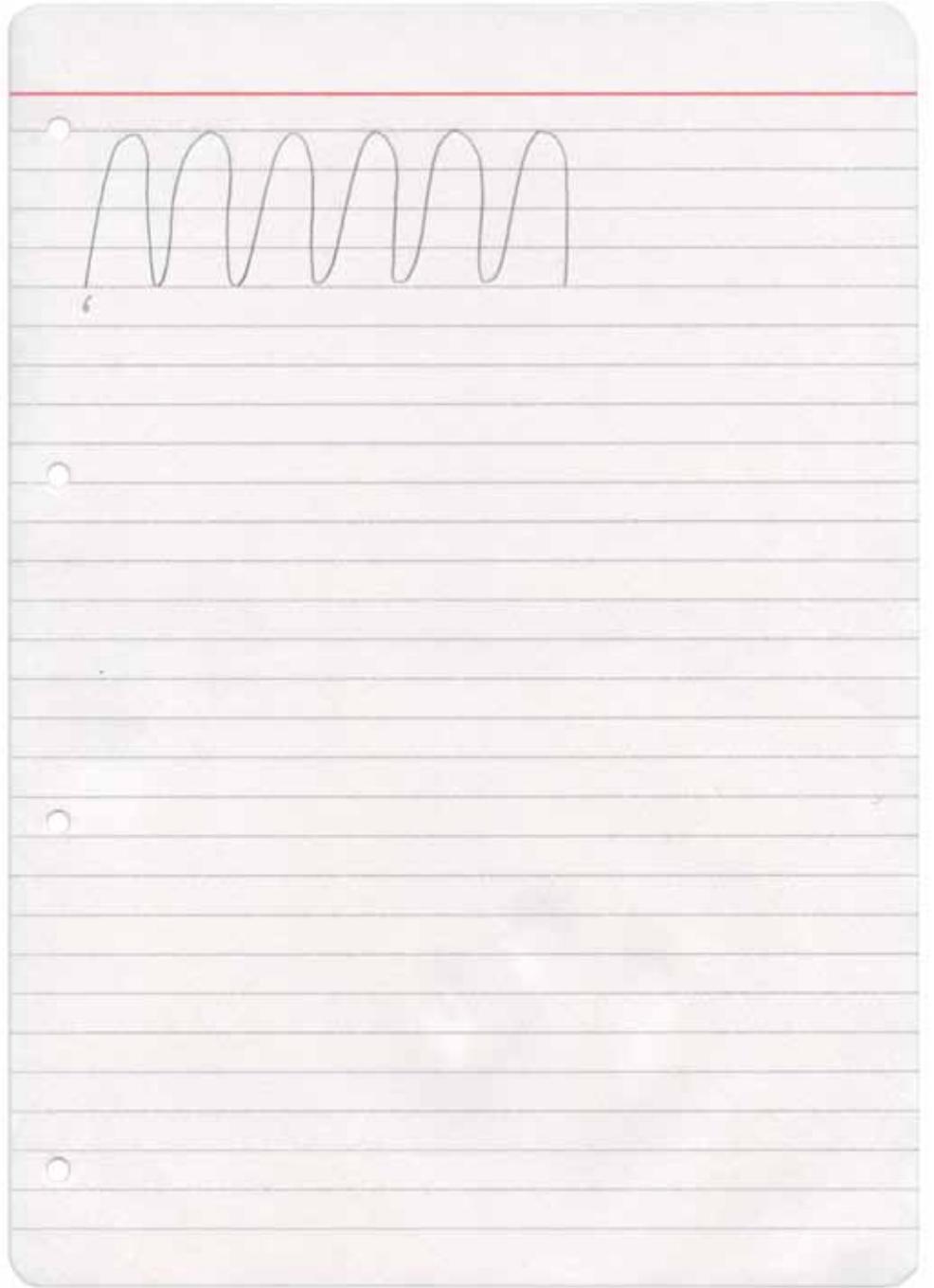
(issues de la série *Inscriptions 2006–2020*, composée de 240 dessins)

Images 2 à 6:

ringing critical forests, 2020, corde en jute

réalisé par Lisa Hinrichs, Nora Cordier et Evert Mets

Photos: Thomas Min



Akram Zaatari

Trois instantanés
et une pose longue



fig. 01

Sur les photographies réalisées avec un long temps de pose, ce qui était le cas pour la plupart des premières prises photographiques telles que *Boulevard du Temple, Paris* (1839) de Daguerre, les sujets en mouvements ne figurent pas du tout à l'image. Mais le fait qu'ils en soient absents ne signifie pas pour autant qu'ils n'étaient pas présents devant l'appareil pendant la durée d'exposition. Ils étaient bien là, mais leur présence s'est évanouie au cours du processus photographique. Même si la photographie nous offre le rendu optique le plus fidèle de ce qui fait face à l'appareil photo, les procédés techniques, depuis la prise d'une photographie jusqu'au développement de la plaque ou pellicule et finalement son tirage, supposent de nombreuses étapes, dont chacune affecte l'impression finale d'une scène photographiée. C'est pourquoi, dans le cadre d'une enquête historique, les documents photographiques demeurent des documents de travail, des images aux facettes multiples qu'il convient d'examiner au regard des contextes de leur production. Qui les a prises ? Dans quel but ? Quelle transaction financière a encadré leur production ? Quels processus techniques étaient disponibles à l'époque et quelles technologies ont été finalement choisies par l'artiste ou le photographe ?

En peinture, une quantité innombrable de facteurs conditionnent la représentation de la figure humaine. La plupart d'entre eux pourraient probablement s'appliquer aussi dans le domaine de la photographie, à ceci près que, une fois enregistrée, la figure humaine est plus difficile à effacer d'une photographie que d'une peinture. Cette dernière est conçue progressivement, dans une certaine durée. Elle peut être sans cesse repeinte, tandis qu'une photographie est exposée à la lumière d'un seul coup, produisant d'abord une image latente qui est ensuite développée chimiquement. Un peintre a tout le temps pour décider ce qu'il désire intégrer ou non à sa peinture ; il a tout le temps pour peindre par-dessus une scène réalisée la veille. D'une foule, il peut n'inclure qu'une seule personne dans sa peinture, laissant peu d'indices quant au réalisme de cette représentation. Nous sommes rarement informés du temps qu'il a fallu pour achever un tableau et pendant lequel le sujet a posé. La photographie engage un rapport au temps très différent de la peinture. Chaque photo est produite dans un intervalle de temps spécifique – en général, dans une fraction ou poignée de secondes. C'est considérablement plus court que le temps nécessaire à la production de n'importe quelle peinture. L'exposition dépend d'un facteur temporel sans lequel produire une photographie – ce qu'on appelle « peindre avec la lumière » – serait impossible, pour des raisons purement physiques liées à l'enregistrement de la lumière et à la chimie¹. Et lorsqu'une scène est saisie, d'un simple déclic, elle est incorporée dans l'image. À partir de là, il serait relativement difficile de la modifier sans intervenir sur le négatif au moyen d'astuces manuelles, ce qui semble aujourd'hui facile à réaliser avec Photoshop.

Ayant été actif dans le domaine de la photographie, du film et de la vidéo au Liban depuis 1988, je ne me souviens pas m'être trouvé une seule fois dans la rue avec un appareil photo sans avoir été interpellé par des gens pour les photographier. J'ai même consacré un jour une courte vidéo, tournée sur une plage publique de Beyrouth, à un garçon qui m'avait suivi toute la journée en insistant pour y prendre part². Et finalement, il est parvenu à en devenir le sujet principal. Lorsque je prenais des photographies du centre-ville de Beyrouth en 1990, alors que c'était encore partiellement un *no man's land* dévasté, pas encore rouvert au public, les soldats de l'armée libanaise qui contrôlaient les points d'entrée au centre-ville me demandaient aussi de les photographier quand je passais devant eux. Pour un photographe, cela représentait un effort de ne pas faire apparaître de personnes dans leurs images.

Or le processus de création photographique et vidéo-cinématographique dépend en grande partie de décisions de la part du photographe ou cinéaste. Même lorsque le sujet insiste et parvient à se frayer

- * Ce travail a bénéficié du soutien de l'École Universitaire de Recherche Humanité, Création, Patrimoine (PSGS HCH), Investissement d'Avenir ANR-17-EURE-0021.
1. Le fait que la photographie constitue un enregistrement mécanique a permis à ses utilisateurs de représenter tout ce qui se présente devant leur appareil avec une rapidité et une fidélité sans précédent, en comparaison de la peinture. C'est le dispositif mécanique très simple intégré à chaque appareil, appelé obturateur, qui a conféré une durée à l'exposition et fait de la photographie la première invention technique à remplacer la tâche laborieuse du peintre. Mais le fait que l'exposition dépende d'un tel mécanisme a aussi contribué à sa faiblesse lorsqu'il s'agit de représenter d'autres mécanismes liés au temps, comme le clignotement de séquences entrelacées par exemple, ou même un signal lumineux chronométré.
 2. *Cadeau* (1994), vidéo, 4 minutes.

un chemin dans une photo, une seconde prise sans le sujet peut toujours avoir lieu. Et si ce n'est pas le cas, le photographe peut toujours essayer d'effacer le sujet manuellement du tirage, que ce soit en rognant ou en utilisant d'autres astuces. Même si cela peut relever d'un choix esthétique, comme la décision de prendre des photographies sans couleur (en utilisant de la pellicule noir et blanc) ou sans flash (en faisant uniquement appel à la lumière naturelle), la décision de vider une scène d'une –ou de toute– présence humaine spécifique est rarement une question strictement esthétique.



Fig. 02

Groupe non identifié, Égypte, années 1920-1930. Photographe inconnu.
Avec l'aimable autorisation de la Fondation Arabe pour l'Image.



Fig. 03

Galal Abul-Ula, dîner au Dar al-Hikmah, Caire, Égypte, 1941. Photographe: Georges Akl.
Avec l'aimable autorisation de la Fondation Arabe pour l'Image / G. Abul-Ula.

Les photographies naissent au sein d'une économie politique spécifique, si bien que chaque image a un rôle à jouer dans un contexte donné. Il était coûteux de produire des photographies à l'ère de l'analogique, et en particulier au XIX^e siècle. C'est pourquoi on est en droit d'affirmer qu'une photographie se soumettait aux choix de son ou ses commanditaires. Lorsqu'un commanditaire désirait qu'un sujet n'apparaisse pas à l'image, celui-ci n'était pas invité à participer à la photo, ou il en était parfois supprimé par des retouches sur le négatif ou le tirage. Dans une photographie prise au cours d'une soirée à Dar al-Hikmah, au Caire, un groupe d'hommes figurent assis autour d'une longue table de repas pour célébrer un événement. Tous les invités réunis autour de la table regardent le photographe. Les seules personnes debout sont les employés, gardes ou serveurs, figurant en arrière-plan. Cependant, le tirage montre clairement que le photographe a fait tout ce qu'il pouvait pour supprimer une figure humaine, celle d'un serveur qui avait été pris dans le cadre, en arrière-plan, avant d'être chassé hors de l'image, après sa prise.

La tache blanche et floue qui remplace la figure du serveur évoque une présence fantomatique, témoignant ainsi du fait qu'une personne dans l'assemblée est parvenue à échapper à sa suppression. Bien que quelqu'un souhaitait lui refuser une place dans la mémoire, cette personne continuera à y figurer, certes sans caractéristiques ni sans traits, ce qui est en soi un signe d'agression. Ce serveur est parvenu à détourner la photographie de la commémoration anodine d'un événement «heureux», pour en faire celle d'une agression exercée sur la photographie, après sa prise.



Fig. 03b

Détail. Galal Abul-Ula, dîner au Dar al-Hikmah, Caire, Égypte, 1941. Photographe: Georges Akl. Avec l'aimable autorisation de la Fondation Arabe pour l'Image / G. Abul-Ula.

En 1997, La Fondation Arabe pour l'Image (FAI) fut fondée par quelques artistes de Beyrouth pour analyser le document photographique et réfléchir sur sa nature, tout en examinant son histoire et sa morphologie. Concrètement, la mission de la fondation consistait à récolter et mener des recherches sur des photographies du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Mais l'ambition plus large de la FAI était de contribuer à l'écriture d'histoires de la photographie, telle que celle-ci était pratiquée par les gens dans cette région du monde. Le travail de terrain mené par les membres de la FAI a souligné la prédominance du vernaculaire dans la plupart des documents, trouvés ou récoltés, qui ont fait l'objet de leurs recherches. La photographie a été très largement pratiquée par la plupart des gens dans la seconde moitié du vingtième siècle. Elle a été pratiquée pour de nombreuses raisons, qui vont de la pure représentation du visage, de la photographie d'identité, à la composition

publicitaire, la médecine, l'architecture, la coiffure, etc. Mais la plupart de ces documents sont restés auprès de leurs premiers propriétaires/photographes ou de leurs héritiers dans des archives privées, lorsqu'ils ne furent pas jetés après leur décès. Chaque photographie est porteuse d'une histoire en relation à un individu, à une personne – au moins une. Cela va de « Voici à quoi ressemblait cette personne » à « Voici la photo qu'a prise une personne alors que... ou quand... » Le projet de la FAI fut créé afin d'identifier et partager toutes ces histoires et les contenir dans un cadre institutionnel. Il a donc constitué, depuis le début, un projet sur les gens, sur les générations d'individus qui ont posé devant un appareil photo en tant que sujet, ou l'ont tenu pour produire des images du monde à travers ce médium. Lorsque les photographies de ces personnes – modèles ou photographes – sont devenues, des années plus tard, des documents historiques, les générations nées à l'ère de la photographie sont devenues de potentiels sujets d'enquête historique.



Fig. 04

Aziza Galal au cours de son voyage de noces à Aswan, 1926. Photographe inconnu.
Avec l'aimable autorisation de la Fondation Arabe pour l'Image / A. Galal.

Une des photographies qui m'a offert le cas inverse à ce qui s'est produit au dîner de Dar al-Hikmah est un cliché que j'ai découvert dans l'album de famille d'Aziza Galal, au Caire. Dans cette photographie, une femme est assise à un balcon, ou peut-être à la terrasse d'un café. Derrière elle se trouve une balustrade. Derrière la balustrade se tient un jeune garçon, à la peau sombre, avec un couvre-chef. Sa posture le montre en alerte, comme s'il était sur le point de partir. Il est probablement nubien. Elle sourit, et tous les deux regardent l'appareil. La différence de classe entre eux est manifeste : cela tient d'une part à leur habillement, et de l'autre à leurs postures différentes, tout cela rendant évident le fait qu'ils n'étaient pas ensemble mais que le garçon était plutôt là pendant la prise de vue. En 1998, j'ai rencontré Aziza Galal, la grand-mère d'une photographe qui m'est chère, la regrettée Leyla Gorchev. Elle s'approchait des quatre-vingts ans. C'est elle qui figure sur la photographie. Lorsque nous avons parlé de celle-ci, elle a dit qu'il s'agissait du « voleur » de cette photo³. Je n'ai pas tout de suite compris l'expression, alors elle a expliqué qu'il s'était imposé et même introduit de force dans l'image. Chaque fois que le photographe s'appêtait à prendre une photo, le jeune garçon surgissait de derrière la balustrade, et il se jetait dans l'eau chaque fois qu'il était grondé, jusqu'à ce qu'elle accepte finalement sa présence. Plutôt que de constituer un souvenir de son séjour à Luxor, cette image lui rappelait

3. Akram Zaatari (éd.), *The Vehicle: Picturing Moments of Transition in a Modernizing Society*, FAI & MTGé, Beyrouth, 2000.

désormais le harcèlement puéril de ce garçon. Celui-ci prétendait ne s'être jamais vu en photo. Or, allait-il un jour la voir ? Aziza était généreuse et drôle, et un peu bizarre⁴. Elle lui a offert un espace où demeurer, dans une image qui n'était pas la sienne, et l'a invité ainsi à figurer dans son album personnel où tant de souvenirs sont enregistrés en photographie. Grâce à cette image, le garçon fait partie de ma recherche et, par conséquent, de ma mémoire et de « mes gens ». Le garçon en était-il conscient ? Peut-être bien, mais de façon indirecte. Sinon, pourquoi aurait-il insisté pour être pris sur la photo d'une étrangère, prise par un étranger ? Il n'en recevrait sans doute jamais un exemplaire. Pourquoi les gens insistent-ils parfois pour être pris en photo par des étrangers, si ce n'est pour s'assurer de voyager, même de façon hypothétique, pour rencontrer des gens différents dans d'autres lieux, d'autres cultures et d'autres temps à venir. Quand les gens se ménagent un espace photographique, ils peuvent ainsi voyager dans le futur. Ils peuvent s'inscrire dans une histoire nationale, institutionnelle, sociale, etc. Mais habiter les photographies d'étrangers implique de s'inscrire dans l'histoire de quelqu'un d'autre, dans une histoire familiale qui n'est pas la sienne, une histoire aléatoire, donnant ainsi à leur image l'occasion de rencontrer des étrangers dans un futur proche ou lointain⁵.

Indépendamment de toutes les personnes qui figurent dans un demi-million d'images conservées par la FAI, on trouve aussi des foyers de photographies – ce que la FAI désigne au pluriel comme des « collections », des ensembles de photographies au sein de la collection plus large. Chacun de ces ensembles possède une histoire différente, une provenance différente. La plupart d'entre eux sont le résultat de travaux de terrain menés par un membre de la fondation dans un certain contexte, qui les a apportés pour les annexer à la collection plus large de la FAI. Chacun de ces ensembles a rejoint la FAI à une date qui correspond à un accord trouvé avec leur propriétaire, faisant don ou dépôt des photographies. Chacun est nommé selon le souhait de cette personne. En général, leur nom est celui de la personne qui a pris les photographies, dans le cas de collections de photographe, ou de celle qui en a hérité, dans le cas de photographies de famille. Dans de rares cas, leur nom provient de celles ou ceux qui les ont récoltées dans différents endroits et collectionnées durant une certaine période de temps, tel le collectionneur libanais Mohsen Yammine, qui a confié à la FAI d'importantes archives de photographes du nord du Liban. Ces noms, tous ensemble, peuplent aujourd'hui la collection photographique de la Fondation Arabe pour l'Image. La provenance ne représente pas seulement le lien d'une photographie à un lieu, mais un ensemble de relations et transactions qui représentent les chemins pris par celle-ci avant de rejoindre la FAI, et cela comprend, entre autres choses, les personnes, situations et modes d'acquisition qu'elle a croisés sur son chemin jusqu'à nous.

Si l'on néglige d'identifier la communauté d'une photographie – les gens qui lui sont liés –, ou les circonstances qui entourent sa prise – le bagage culturel et historique qu'elle porte –, celle-ci devient orpheline. En d'autres termes, les photographies manqueront toujours d'explication, d'information, comme si – même après avoir survécu aux ruptures les plus radicales d'avec leurs communautés en se trouvant enfermées dans un institut de recherche –, elles se voyaient arrachées à leur environnement naturel, et dès lors orphelines. On en a l'exemple quand on achète une photographie sur un marché aux puces, sans la moindre indication sur la personne qui l'a prise ou l'a possédée. Elle est tombée en ruines, ou elle y a été conduite, même si elle est physiquement bien conservée. Lorsqu'une photographie perd sa fonction originelle dans un certain écosystème, lorsqu'elle ne parvient plus à recueillir l'intérêt de quelqu'un et part ainsi à la dérive – qu'elle soit jetée ou vendue sans

4. Sa famille et ses amis la trouvaient étrange à cause de son attitude différente de la plupart des gens dans son entourage. L'histoire d'Aziza est racontée dans Akram Zaatari, *On Photography People and Modern Times* (2010), double installation vidéo intégrant un entretien avec Aziza Galal.
5. Dans ce même contexte, une jeune fille n'aurait jamais agi ainsi. Dans la plupart des cultures arabes, les photographies de femmes et de filles étaient considérées de manière très négative lorsqu'elles étaient entre les mains d'étrangers, et ce jusque dans les années 1970. On peut se référer à mon entretien avec Hashem el Madani dans le film *Twenty-Eight Nights and a Poem* (2015).

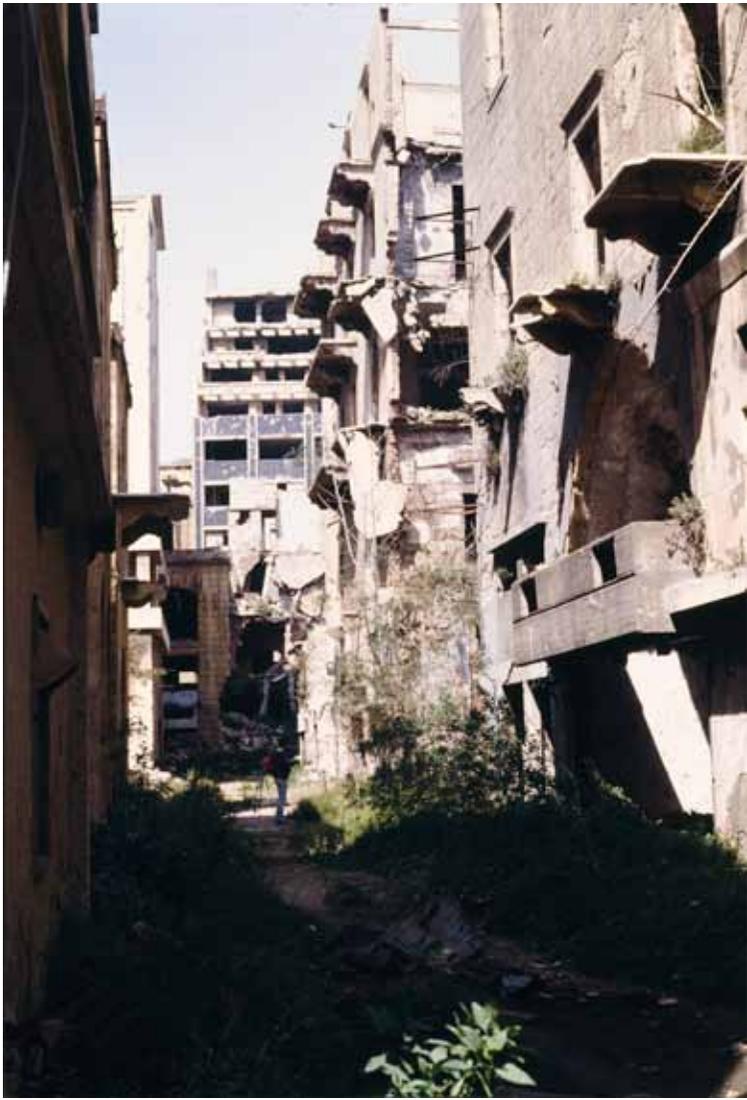


fig. 05



fig. 06

information à un marchand de photographies, ou que les descendants des gens qui lui sont liés ne reconnaissent plus les gens sur les photographies de leurs aïeux –, lorsque ceci se produit, cette photographie devient la ruine d'un moment du passé, plutôt que sa commémoration ou son souvenir. En ce sens, de nombreux documents de l'histoire de la photographie sont tombés en ruine.

Mais que peut signifier le fait de reconnaître la communauté grandissante attachée aux photographies ?

Les valeurs de préservation sont des valeurs de continuité. Elles ne se préoccupent pas seulement de préserver le papier et l'émulsion, mais aussi le registre d'information en expansion qui entoure une photographie, ce que j'aime à considérer comme sa densité croissante. Une photographie acquiert en effet une densité à travers le temps. Au cours de son histoire, elle traverse des moments clés. Elle naît dans une famille de photographes ou de modèles, mais ensuite, il lui arrive de survivre à ces personnes pour se trouver dans les mains d'étrangers. Les photographies sont parfois détruites par les gens qui lui sont liés, ou elles tombent dans les mains d'autres personnes qui les détruisent, les vendent ou les jettent. Les photographies changent de mains. Elles se déplacent. Elles voyagent. Les photographies sont facilement mutilées, ce qui peut les mener à la poubelle, mais elles peuvent aussi être sauvegardées malgré une cicatrice permanente. Elles sont parfois mutilées, littéralement découpées afin d'éliminer une personne de l'image. Elles sont parfois dérobées. Mais elles peuvent aussi tomber entre des mains attentionnées, qui contribuent à leur description ou interprétation. Elles peuvent être désirées, utilisées, étudiées, ce qui les enrichit certainement – elles et le savoir général qui l'environne –, ce qui accroît leur densité. Elles peuvent être utilisées pour illustrer de la fiction. Elles peuvent être sujettes à la spéculation, mais une fois qu'elles sont entre les mains de gardiens et gardiennes dévouées, elles sont en sécurité. La préservation d'une photographie commence par le respect de son passé et la reconnaissance des gens qui lui sont liés, sa communauté. À partir de là, une photographie n'est plus une ruine, même lorsqu'elle est coupée d'un passé inconnu. Une photographie peut récupérer des couches d'information perdue.

En effet, une photographie ne demeure jamais la même au fil du temps.

En novembre 1969, un accord secret entre l'OLP (représentée par Yasser Arafat) et l'armée libanaise (représentée par le général Émile Boustany) fut signé au Caire sous les auspices du président égyptien Nasser, représenté alors par son Ministre des Affaires étrangères Mahmoud Riad. L'accord légitimait la présence militaire palestinienne au Liban et permettait à l'OLP et les partisans de la cause palestinienne de mener leur lutte armée sur le territoire libanais jusqu'à ce que la Palestine soit libérée de l'occupation israélienne. Quelques mois plus tard, l'accord secret reçut l'appui du parlement libanais, à la quasi-unanimité, à l'exception de Raymond Eddé qui s'y opposa par crainte que cet accord ne représente une réelle menace pour la souveraineté du Liban⁶ et ne donne à Israël un prétexte pour considérer que le Liban avait rompu l'armistice de 1948. Eddé ajouta que cet accord finirait par détruire le Liban. Les *fedayin* palestiniens, dont certains avaient déjà infiltré le sud du Liban, commencèrent peu à peu à passer la frontière depuis la Syrie et la Jordanie. En 1975, le budget annuel de l'OLP était plus élevé que celui de l'État libanais, et il possédait plus d'armes et de munitions que l'armée libanaise⁷.

Dans un pays qui n'avait jamais guéri, résolu ou même affronté ses divisions et violences sectaires du passé (à savoir celles de 1840 et 1860), n'avait jamais mis à plat l'intervention française de 1860 ou le mandat français (1923-1943), ni discuté du remaniement de ses frontières par les puissances britanniques et françaises, ni donc de son indépendance en 1943 – elle-même largement disputée sur le plan national et régional –,

6. Anis Muhsen, *Les Palestiniens réexaminent leur histoire au Liban*. Publication en ligne sur LCRC, 16 avril 2012.

7. Avant 1982, il était très difficile de révéler les chiffres relatifs au budget de l'OLP, ainsi que le lieu où il était conservé.

bref avec un tel bagage, la légitimation de l'accès aux armes par le mouvement de libération palestinienne en 1969 ne pouvait aboutir qu'à un affrontement, non seulement avec Israël, mais avec d'autres factions libanaises, ce qui ne tarda pas à se produire. En 1975, de violents incidents à l'encontre de civils palestiniens éclatèrent à l'est de Beyrouth, en l'occurrence à Karantina, Nabaa et Tal el-Zaatar. Petit à petit, Beyrouth se trouva divisé entre l'Est et l'Ouest. L'Est se trouvait sous le contrôle de milices chrétiennes de droite s'efforçant de nettoyer les territoires qu'elles contrôlaient de toute présence palestinienne et musulmane. L'Ouest préservait un relatif mélange religieux, soutenant principalement la cause de la Palestine. Mais dans une région qui n'avait jamais vraiment accepté sa propre invention géopolitique par les puissances coloniales, les forces régionales trouvèrent dans la légitimation de la lutte armée au Liban une faille qui leur permit d'intervenir et, potentiellement, de diviser et contrôler. Très vite, en 1976, l'armée syrienne pénétra au Liban sous le prétexte de protéger les chrétiens, mais les choses changèrent un an plus tard lorsque l'armée retourna les armes contre les phalangistes libanais. Le nombre de factions palestiniennes se multiplia au Liban, celles-ci se battant souvent entre elles à Beyrouth et Saida au cours des années 1980-1981. Chaque faction palestinienne était initiée et financée par un pays arabe différent, principalement la Syrie, l'Irak et la Libye, et toutes étaient présentes au Liban avec leurs armes moyennes et lourdes sous le prétexte de participer à la Libération.

Mais pourquoi le Liban a-t-il accepté les termes de l'Accord du Caire? La lecture de nombreux témoignages de l'époque nous montre qu'il aurait été très difficile de s'opposer à un tel mouvement de libération, d'une part en raison du fait que la « Révolution » et les aspirations anticoloniales faisaient partie de « l'esprit du temps », mais aussi parce qu'il était encouragé par Nasser et Fouad Chehab, le précédent président libanais, deux figures régionales puissantes. Au Liban, le général Boustany avait des ambitions présidentielles⁸, ce qui n'aurait pas été possible sans l'appui de ces deux figures⁹. Mais le général Boustany n'était pas le seul à soutenir l'Accord du Caire. À de rares exceptions, il y avait un consensus général parmi les élites politiques libanaises à ce sujet. S'agissait-il de préserver le pacte national de 1943¹⁰? Ou s'agissait-il de doter les banques libanaises de l'argent de l'OLP? En tout cas, il est certain qu'en signant l'Accord du Caire, le Liban sous-traita indirectement sa partie sud à la Résistance palestinienne, lui donnant le droit d'importer des armes et de les transporter à l'intérieur du Liban tout en menant sa guerre contre Israël. Le Liban traita le Sud comme s'il s'agissait d'une région inhabitée, et contribua ainsi à son dépeuplement progressif au cours des années suivantes, de nombreuses personnes du Sud se voyant déplacées loin de leurs foyers et dispersées dans le pays après avoir fui une guerre qui leur était imposée.

Les implications de l'Accord du Caire sur le Liban ont été véritablement dévastatrices. En premier lieu, elles se sont manifestées par le fait que le pays qui avait soutenu de façon quasi unanime la lutte armée palestinienne devait bientôt se voir divisée à ce sujet, et sa capitale allait refléter cette division. Beyrouth se trouvait divisée entre l'Est et l'Ouest, séparés par une inaccessible zone morte qui avait constitué jusque-là le cœur de la capitale et la fierté de l'Orient. En second lieu, cet accord eut pour conséquence que le sud du Liban allait se trouver, à partir de ce moment-là, dans un état de turbulence constant qui transforma la démographie du pays, et en particulier celle de Beyrouth. Géographiquement, le Liban assista ainsi à l'abandon progressif du quartier central de sa capitale et de sa bande frontalière méridionale. Entre 1975 et 1990, Beyrouth fonctionna sans son centre-ville traditionnel, et c'était d'ailleurs le moindre de ses soucis. Entre 1978 et 2000, le Liban fonctionna sans sa région occupée du sud, et c'était d'ailleurs le moindre de ses soucis.

8. À partir de l'élection de l'ancien général des armées Fouad Chehab comme troisième président du Liban (1958-1962), la plupart des généraux libanais ont eu l'ambition de devenir président. Les présidents Émile Lahoud (1998-2007), Michel Suleiman (2008-2014) et Michel Aoun (1988-1990 et 2016-) ont été généraux et commandants des forces armées libanaises.
9. Antoine Saad, *La responsabilité de Fouad Chehab dans l'Accord du Caire*, Beyrouth, Dar sa' er al-Mashreq, 2019.
10. Dans un entretien avec Tony Khalifeh, l'ancien général de brigade libanais Georges Saghbir indique qu'en 1968 les statistiques montraient que la démographie libanaise avait atteint un équilibre entre chrétiens et musulmans (50/50), ce qui menaçait le pacte national libanais (1943) selon lequel la présidence était confiée aux maronites, la présidence du parlement aux chiites et le poste de premier ministre aux sunnites. Il affirme que Pierre Gemayel et l'ancien président Camille Chamoun ont invité Yasser Arafat à se réunir, étant donné son influence sur la communauté sunnite du Liban, et l'ont incité à mettre la pression sur les chefs sunnites libanais afin qu'ils s'abstiennent de demander la révision du pacte national. En retour, Arafat demanda que soit accordé aux *fedayin* un territoire au Liban pour mener leur guerre de libération contre Israël. Chamoun et Gemayel promit à Arafat la région al-Arquub au sud du Liban, qui allait être connue plus tard sous le nom de « Fatahland ». Saghbir souligna que les chefs maronites libanais avaient de la sorte accepté de suspendre la souveraineté libanaise sur le Sud et les camps palestiniens au Liban, en échange de la préservation des privilèges de la communauté maronite tels qu'ils avait été accordés par le pacte national. (Cf. le programme *soual Mouhrej*, SBI, Sawt Beirut International, publié sur YouTube le 21 août 2021.)

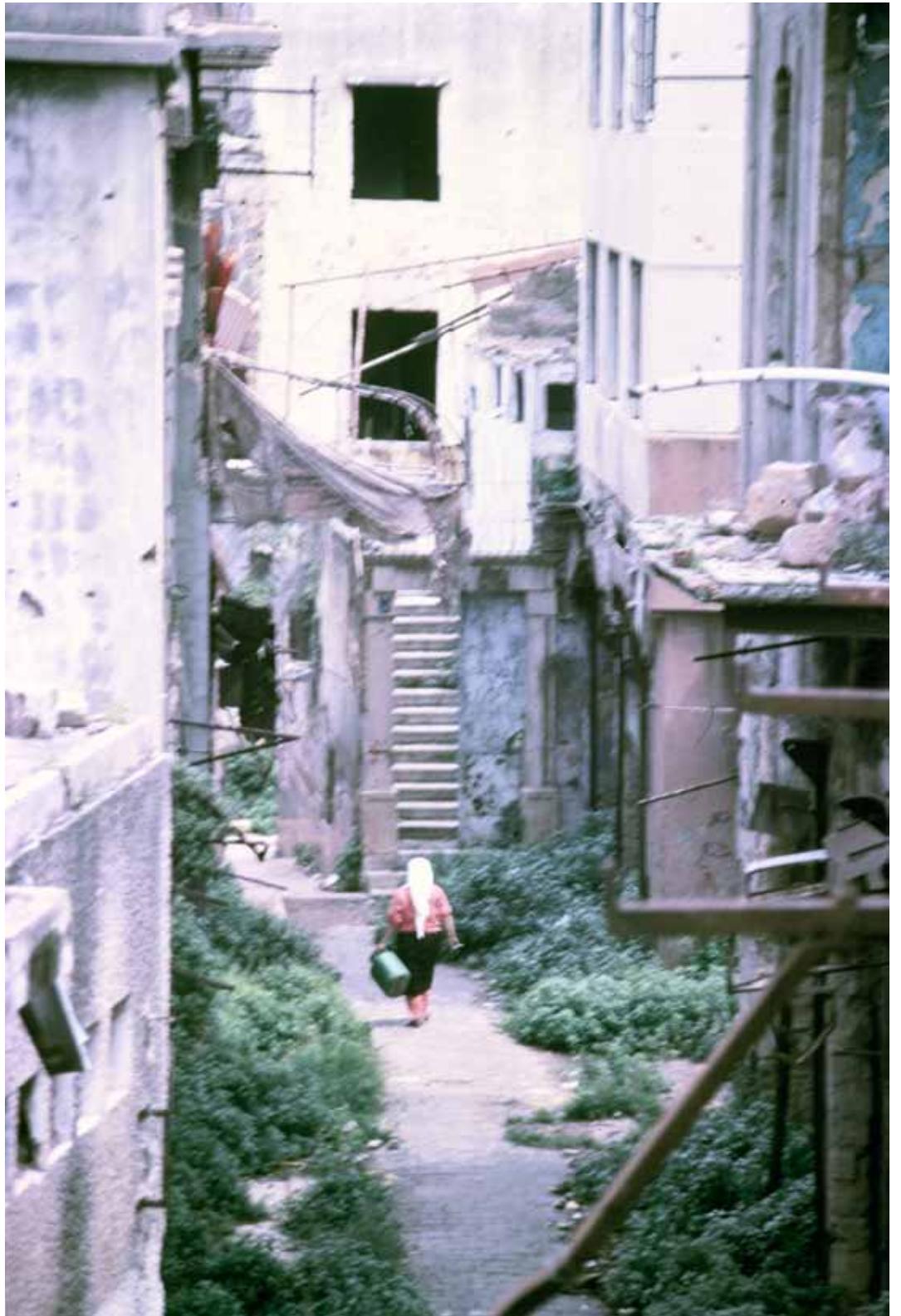


fig. 07

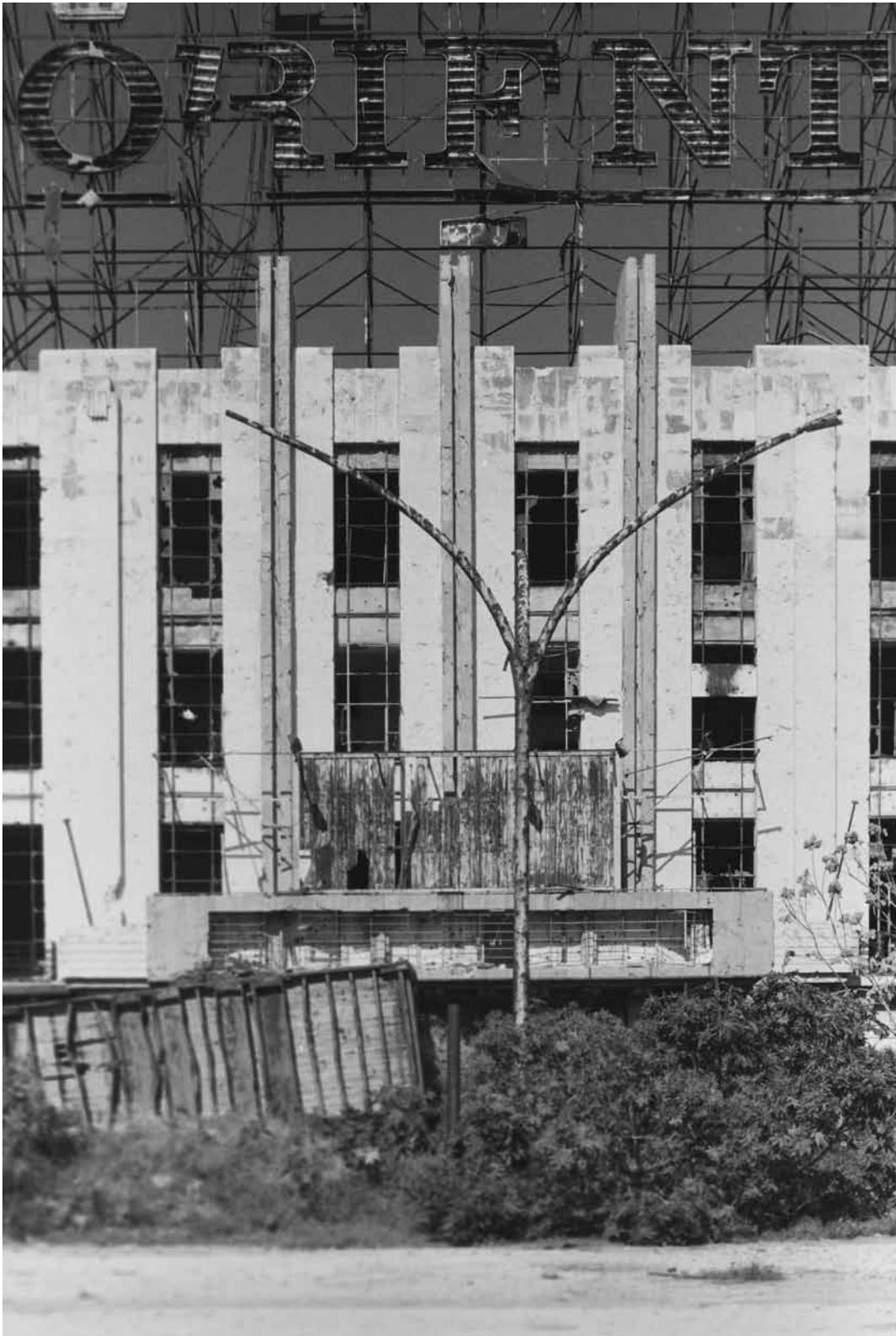


fig. 08

En 1975, de violents heurts anéantirent Beyrouth, laissant son centre-ville détruit, brûlé, pillé et faisant peu à peu de lui un *no man's land* surveillé par les milices de l'Est, qui s'opposaient à celles de l'Ouest. On l'appela la ligne verte, la ligne de démarcation, le quartier des affaires, *al-balad*, le souk ou *assouaq*. Mais ce ne fut jamais véritablement une zone morte, car de nombreux cinémas étaient encore actifs derrière les sacs de sable jusqu'au début des années 1980¹¹, diffusant principalement de la pornographie auprès de la jeunesse militante et d'un public de marginaux et défavorisés. C'était aussi le cas des motels qui accueillaienent une clientèle d'ouvriers. Or, ce kilomètre carré allait peu à peu se retirer de la vie quotidienne de la ville, jusqu'à ce que le projet de reconstruction de Hariri se profile au début des années 1990.

En 1990, dès la fin des guerres libanaises, Dominique Eddé, une écrivaine franco-libanaise vivant à l'époque à Paris, conçut un projet de documentation qui visait à saisir en images l'état du centre-ville de Beyrouth alors en ruine. Elle invita quelques noms importants, tels Robert Frank, Josef Koudelka, Raymond Depardon, Fouad Elkoury, René Burri et Gabriele Basilico, à venir à Beyrouth à l'automne 1991 pour produire des documents sur une ville couverte de cicatrices. La motivation première d'Eddé consistait à produire un état des lieux du tissu urbain, alors que la ville se trouvait à un tournant et faisait face à un avenir incertain. Le projet trouva rapidement un producteur, à savoir la Fondation Hariri, branche culturelle de l'entreprise de construction transnationale de Rafiq Hariri. Le nom de Hariri avait déjà circulé comme celui d'un possible premier ministre. Celui-ci s'était établi en Arabie Saoudite pendant des années et avait entretenu des liens étroits avec la plupart des intervenants libanais et syriens. L'ambition de Hariri consistait à arrêter la guerre civile au Liban et lancer le plus grand projet de reconstruction urbaine au monde. Le père de Dominique Eddé, Henri, devait diriger la conception et le développement du projet. C'est ainsi que le projet de documentation photographique de Dominique Eddé trouva rapidement ses financements. Le projet se conclut sur une exposition au Grand Palais à Paris, dont le commissaire était Robert Delpire, et un livre intitulé *Beyrouth Centre-ville*, publié respectivement en français et en anglais par les Éditions du Cyprès, une petite maison d'édition qu'Eddé créa avec France Cottin en vue de la publication et de la distribution du livre¹².

À travers 167 pages et autant de photographies, le livre montre une ville en ruine, sans personne. De larges avenues datant du début du XX^e siècle, des résidences prémodernes entourées de bâtiments relativement modernes servant de bureau, d'habitat, de bâtiment religieux ou public. Cependant, la ville semble arrêtée dans le temps. Le livre présente Beyrouth, peut-être inconsciemment, comme la ruine par excellence. La ville est perçue comme un lieu qui a clairement été sujet à des vagues de violence et de pillage, laissant partout un nombre infini de stigmates de bombes et balles, de portes et fenêtres brisées. Les arbres et la végétation poussent au milieu des rues comme si personne n'y avait posé le pied depuis des années. Le centre-ville de Beyrouth apparaît dans ce livre comme une ville désertée par sa population.

Mais était-ce vraiment le cas ? Personne n'était-il présent lorsque ces images ont été prises ? Qui a mené cette guerre, et où sont-ils tous allés ? Qui a bénéficié de cette guerre et qui allait bénéficier de la reconstruction du centre-ville ? Qui allait y habiter ? Que recèle son avenir ? En consultant le livre dans une perspective historique, on se demande innocemment si ce projet n'a pas servi à promouvoir Beyrouth en tant que ville dépeuplée, comme une victime d'agresseurs désormais disparus, afin de justifier de futures interventions sur le tissu urbain et une transformation de la structure de ses parcelles, et peu à peu de ses propriétaires. La ville de Beyrouth a véritablement changé de propriétaires après que

11. Muhamad Soueid, *Ya Fu'ady, Une biographie cinématographique des cinémas de Beyrouth sur le point de disparaître*, Beyrouth, Dar Annahar Publishers, 1996.

12. Le livre fut imprimé à 6000 exemplaires (en version française et anglaise) dont la moitié fut distribuée. Le reste fut envoyé dans l'entrepôt d'un ami au nord de Beyrouth. Au milieu des années 1990, l'entrepôt tout entier a brûlé et avec lui les exemplaires restant du livre *Beyrouth Centre-ville*.

le gouvernement se soit mis d'accord pour liquider ses propriétés sous forme d'actions. Une telle hypothèse aurait été trop facile à avancer.

Il est vrai que la seule préoccupation de la Fondation Hariri concernant le contenu du projet était de ne pas politiser la documentation¹³, en d'autres termes de ne placer la responsabilité de la destruction du centre-ville sur aucun des protagonistes politiques locaux. On avait annoncé la fin de la guerre, la loi d'amnistie générale était passée quelques mois avant le début du projet de documentation¹⁴. Le centre de Beyrouth avait déjà été déminé et débarrassé des postes de contrôle de l'armée libanaise dans la partie ouest, ainsi que des postes de contrôle des forces libanaises dans la partie est, et ce centre-ville était devenu relativement désert, plus dépeuplé encore que six mois plus tôt. L'armée libanaise s'occupait de rouvrir toutes les routes qui avaient été bloquées pendant la guerre, partout dans Beyrouth. Ce n'est qu'en 1992 que les chiffonniers se sont mis à arpenter la zone à la recherche de matériaux à récolter et à vendre, et petit à petit de jeunes hommes, puis certaines familles également, commencèrent à descendre des quartiers voisins de Basta al-Tahta et al-Khandaq al-Ghamiq pour s'installer dans les appartements inoccupés, jusqu'à ce que Solidere (la société immobilière chargée du projet de reconstruction) leur paye des compensations pour quitter les lieux. Ces gens ne figuraient pas sur les photographies du temps de guerre (1975-1990). Elles ne figuraient pas sur les photographies de Beyrouth pré-guerre civile (avant 1975). Elles ne figuraient pas dans la documentation photographique de *Beyrouth Centre-ville*. Elles ne figuraient pas dans les photographies de la reconstruction et elles sont retournées d'où elles venaient sans laisser aucune trace dans la sphère publique. Où étaient-elles ? Où sont-elles reparties ? Que représentent-elles dans les registres de la reconstruction ? Sont-elles considérées comme des voyous ? Sont-elles considérées comme de malheureux sujets de migration forcée ou des opportunistes ayant exploité un programme de compensation ? Se sont-elles installées dans le centre de Beyrouth par eux-mêmes, ou ont-elles été incitées à le faire par un leader politique avisé qui leur promettait ainsi une compensation future contre l'assurance de leur loyauté ?

Lorsqu'on examine l'histoire des dépeuplements et déplacements internes au Liban, on remarque qu'ils ont toujours permis de générer du capital. En effet, à la suite de chaque déplacement de population, le gouvernement subsidie le retour des personnes déplacées vers leurs foyers, allouant des fonds pour la reconstruction. Les invasions successives du sud du Liban par Israël, qui ont provoqué tant de fois le déplacement des habitants dans d'autres régions, en constituent un exemple. La bataille de Chouf dans les années 1980, qui a mené au déplacement forcé des communautés chrétiennes hors de la région de Chouf, en représente un autre. Une telle compensation financière semble évidente, comme dans n'importe quelle démocratie, mais au Liban elle était versée de manière à bénéficier à l'autorité politique.

L'économie principale du sud du Liban était historiquement liée à la Galilée au nord de la Palestine, en particulier la région de Bint Jbeil, très proche de la frontière. À partir de la déclaration d'indépendance d'Israël en 1948, la frontière libano-palestinienne a été fermée, provoquant un véritable choc pour l'économie du sud du Liban. Depuis ce moment-là, il n'y a eu aucune tentative ni d'offrir des compensations financières aux habitants de la région pour la baisse de leur économie, ni de mettre à niveau leurs infrastructures et conditions de vie.

Le projet d'irrigation Litani n'a jamais été achevé. Les propriétaires de plantations de tabac, lesquelles avaient constitué la colonne vertébrale de l'économie méridionale tout au long des quatre derniers siècles, souffrirent de la politique du gouvernement visant à réserver les licences de distribution de tabac à la National Tobacco Company (appelée Regi) dans les années 1960. Rares furent les hôpitaux et écoles publiques à être bâties dans le sud du Liban avant les années 1970. Le sentiment général dans

13. D'après des conversations informelles avec Dominique Eddé en 2021.

14. Une loi d'amnistie générale fut signée par le gouvernement libanais le 26 août 1991.



fig. 09



fig. 10

fig. 09 Place des Martyrs, Beyrouth, 1990.

Photographe : Akram Zaatari.

fig. 10 Place des Martyrs, Beyrouth, 1992.

Photographe : Akram Zaatari.

le pays était que tout investissement dans le Sud était condamné à échouer, étant donné l'instabilité de la région et sa proximité avec Israël. Mais cet argument a été utilisé comme prétexte pour suspendre tout simplement le développement du Sud, en le dédiant peu à peu à la lutte armée.

Avec l'Accord du Caire, les *fedayin* palestiniens n'avaient plus besoin de se cacher car leur présence armée était devenue légale. À plusieurs reprises, les autorités libanaises annoncèrent qu'elles ne pouvaient (et ne voulaient pas) assurer la sécurité d'Israël. En 1978, Israël envahit une large partie du sud du Liban et atteint Tyr, repoussant une centaine de milliers de civils vers le Nord. Des vagues de familles déplacées arrivèrent à Beyrouth et s'installèrent dans sa banlieue sud – ce qui formerait plus tard une ceinture de la misère. Ouzai, qui offrait jadis de magnifiques plages de sable telles que celles de Saint-Simon, Acapulco et bien d'autres, se transformèrent peu à peu en taudis aux usages résidentiels et industriels, principalement constitués de constructions à deux étages, légères, souvent illégales, dispersées des deux côtés de la rue principale d'Ouzai, voie d'accès au sud de Beyrouth.

En 1982, Israël envahit le Liban pour la seconde fois après 1978, et parvint jusqu'à Beyrouth dans une tentative de repousser l'OLP au-delà de la frontière nord. Finalement, des déplacements supplémentaires s'ajoutèrent à la détérioration des conditions de vie dans le sud du Liban, laissant Ouzai grandir et passer de constructions simples et légères à un vaste labyrinthe de béton, une favela, un bidonville qui s'étendait jusqu'aux pistes de l'aéroport de Beyrouth.

C'est là, à Ouzai, que – quelque part au milieu des années 1970 – Adel Houmani¹⁵ établit son studio de photographie au rez-de-chaussée d'une construction sommaire qui donnait directement sur la rue principale. Pendant plus de vingt-cinq ans, il offrit ses services à une communauté grandissante d'habitants, d'ouvriers mais aussi de miliciens qui s'arrêtaient dans son studio pour se faire prendre en photo, à l'occasion de leurs allers-retours entre Beyrouth et le sud du Liban ou le district de Chouf.

Ouzai était considérée comme la porte sud de Beyrouth-Ouest, et elle s'est transformée matériellement en un poste de contrôle militaire dirigé par l'une des parties dominantes. Le Fatah, Qouwat Al-Rade'h Al-Arabiyah (les troupes syriennes déployées au Liban sous la bannière des Forces de dissuasion arabes), le PSP (le parti socialiste progressiste mené par le chef druze Walid Joumblat) et le mouvement Amal (les brigades de la Résistance libanaise), tous ont dû faire leur part dans la surveillance de l'entrée sud de la capitale, car tous étaient des protagonistes actifs dans les guerres jusqu'à l'invasion du Liban par Israël en 1982. À partir de la défaite de l'OLP et de ses alliés (les forces patriotiques pro-palestiniennes), les combattants palestiniens furent évacués hors de Beyrouth et s'établirent à Tunis. Les milices libanaises et palestiniennes furent « prétendument » désarmées et leurs bases, récupérées par l'armée libanaise. L'armée syrienne se retira dans la plaine de la Bekaa, à l'est. L'armée libanaise prit le contrôle d'Ouzai et de Beyrouth-Ouest jusqu'en 1984, lorsque les milices libanaises pro-syriennes se rebellèrent contre elle, provoquant sa division en deux armées servant deux côtés, l'Est et l'Ouest, jusqu'à la réconciliation du pays à Taëf (avec l'accord du même nom) en 1989. Jusque-là, Beyrouth-Ouest était gouverné par des gangs et des milices armées qui se battaient entre elles, menant au redéploiement de l'armée syrienne à Beyrouth en 1984.

C'est principalement pour la communauté d'Ouzai que travaillait Houmani. Mais il servait aussi une communauté plus large d'habitants, certains étant nés là tandis que d'autres commençaient à s'y établir suite à leurs déplacements depuis le Sud. À ceux-là vint s'ajouter une communauté de combattants solitaires ayant pris le contrôle du district, et qui avaient besoin d'un photographe pour immortaliser leur passage éphémère à Ouzai.

15.

On connaît peu de choses à propos d'Adel Houmani. Il est né dans le sud du Liban entre 1935 et 1940. Il a ouvert son studio vers 1975 sur la rue principale d'Ouzai. Le studio a fermé en 2000, après la mort précoce de Houmani. (Source : Radwan Matar)

Les négatifs du studio furent dispersés suite à la mort soudaine de Houmani, mais une partie des archives fut donnée par sa femme à l'un de ses vieux amis, le photographe Radwan Matar. Les négatifs 35 mm en couleur étaient développés à la machine au procédé C41 et découpés automatiquement en bandes de quatre images, qui étaient ensuite insérées dans des pochettes en plastique semi-transparentes et fermement ajustées dans de petites enveloppes portant le logo et le numéro de téléphone du studio. Ces enveloppes étaient datées du mois et de l'année de la prise des images ; elles couvrent 1979, 1980, 1981, 1983 et 1984. Pour une raison inconnue, il manque l'année 1982.

À partir de cette masse de pellicule 35 mm se déploie une histoire, une industrie de la production d'image, les rêves d'une génération, les désirs d'une communauté et les visages changeants de combattants posant avec leur arme, espiègles et fiers, devant l'appareil de Houmani. En parallèle se révèle la pratique d'un photographe, cherchant toujours à développer son commerce. Un studio ne fabriquait pas uniquement des portraits, c'était aussi un lieu de reproduction de photographies. C'est là que les gens apportaient les photos qu'ils ou elles voulaient agrandir ou simplement reproduire. Et dans une communauté où les appareils photos n'avaient pas encore leur place dans chaque foyer, le photographe ne manquait pas de quitter son studio en urgence pour prendre des photos dans une usine du coin, l'atelier d'un mécanicien ou un nouveau magasin de vêtements, ou même de documenter les destructions occasionnées par une explosion ou un tir d'obus.

La Fondation Arabe pour l'Image fut créée en 1997 en vue d'écrire une histoire locale de la photographie. Avec l'inauguration de son programme de recherche, la FAI se vit peu à peu dépositaire d'une collection grandissante qu'elle essaie de préserver et promouvoir. Les membres-chercheurs y ont apporté des collections importantes, et par là ils ont peut-être séparé des photographies des gens qui y sont liés – familles ou photographes. Mais à la FAI, les communautés de photographies étaient appelées à se multiplier.



Fig. 11

Ouzai, Beyrouth, 1980. Photographe: Studio Houmani. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de l'auteur.



Fig. 12

Ouzai, Beyrouth, 1983. Photographe: Studio Houmani. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de l'auteur.

La FAI s'intéressait à la conservation de photographies noir et blanc produites aux XIX^e et XX^e siècle, jusqu'aux années 1970. C'est ainsi que la période pendant laquelle ont eu lieu les guerres civiles du Liban s'est trouvée en dehors du cadre temporel de recherche de la FAI. Une collection telle que celle de Houmani ne l'aurait pas intéressée, car elle était trop récente. Néanmoins, la FAI cherchait activement à saisir la fonction et les usages de la photographie dans cette région du monde. Comment et pourquoi les gens décident-ils d'habiter des images, que ce soit en acceptant ou demandant d'être photographiés ? Comment les photographies vivent-elles en compagnie des gens qui lui sont liés ? Depuis le début, nous –les membres– avons été conscients qu'il ne serait pas toujours possible de répondre à toutes ces questions, mais que la réponse se trouvait dans la collection ; un corpus hétérogène qui pourrait changer à la lumière de tout ce qui se produirait à l'avenir. Le simple fait de recueillir relevait d'un geste conscient du bien-fondé de reporter la réponse à un temps futur, quand une matière suffisante aura été recueillie, quand le climat sera propice. À travers ce geste, il est implicitement entendu que les photographies de personnes par d'autres personnes sont des éléments incontournables pour écrire l'histoire. Ce projet de la FAI visait à une approche singulière de la « mémoire ». Plutôt que de proposer un récit historique, elle proposa une collection d'au moins un demi-million de fils, dont chacun allait pouvoir développer au moins un récit, en fonction de ce qu'il allait croiser à l'avenir.



Fig. 13

Ouzai, Beyrouth, 1980. Photographe: Studio Houmani.
Collection privée. Avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Le projet de la FAI concernant la photographie, la conservation et la mémoire est tout autant le produit des années 1990 que ne le sont le projet de documentation *Beyrouth Centre-ville* et le projet de reconstruction de Beyrouth. Malgré les maigres récits que diffusait le discours politique de la reconstruction en termes d'histoire, de mémoire et d'héritage culturel urbain, il est notable que différents récits se soient superposés dans le temps.

Le début de la décennie 1990 a correspondu en quelque sorte à une page tournée, chose assez inhabituelle dans l'histoire du Liban. On avait déclaré la fin de la guerre, et Beyrouth n'était plus divisée. La reconstruction du centre était lancée. Les parcelles, bâtiments et propriétés furent converties sous forme d'actions, lesquelles furent redistribuées aux propriétaires et locataires, ce qui était une solution pragmatique à un problème complexe de propriété partagée pendant plus de cinquante ans. Mais cela signifiait aussi qu'une propriété spécifique n'appartiendrait ou ne serait

plus utilisée par des personnes spécifiques ou leurs descendants, ce qui représentait pour beaucoup l'imposition de nouveaux locataires ou propriétaires, même si ceux d'origines avaient été indemnisés. Le projet de documentation *Beyrouth Centre-ville* est intervenu avec un ton approprié, qui ne reflétait pas ce changement. Il s'intéressait strictement à documenter l'état du paysage urbain à un moment spécifique, vers la fin de la guerre civile. C'était comme un instantané d'un certain état du présent, sans le moindre intérêt pour l'histoire sociale ni pour l'avenir du centre-ville. Dès lors, il ne pouvait pas représenter la moindre menace pour le projet de reconstruction tel qu'il était programmé par l'autorité politique libanaise.

Afin de saisir ce moment des premières années de la décennie 1990 au Liban, il faut faire des allers-retours dans l'histoire, avoir recours à de multiples textes, comme on prend plusieurs « captations » depuis différents angles afin de reconstituer une configuration spatiale pertinente (tridimensionnelle, pour prendre l'exemple la photogrammétrie). Le projet de documentation de Beyrouth s'avère dépourvu des questions qui semblent aujourd'hui sous-entendues, bien que réprimées ou latentes du fait qu'aucun des organisateurs ou contributeurs ne les a abordées ou même formulées directement. Ceux qui ont pris part à la guerre étaient encore là. Ils avaient seulement retiré leur uniforme militaire et s'étaient intégrés à la société d'après-guerre. Les chefs de guerre avaient seulement renouvelé leurs mandats, passant de leaders de milice à leaders politiques, après avoir bénéficié de la loi d'amnistie générale qu'ils avaient eux-mêmes fait passer.

Le projet de la Fondation Arabe pour l'Image, qui vit le jour quelques années seulement après le début du processus de reconstruction du centre-ville, nous rappelle aujourd'hui que le souci de préserver les photographies ainsi que les noms, les histoires et les situations qui leur ont été associées à mesure qu'elles changeaient de main jusqu'à leur entrée dans les archives de la FAI, ce souci appartenait également au discours d'après-guerre dans les années 1990. La différence entre le projet de la FAI et celui de *Beyrouth Centre-ville*, c'est que le second était national, un projet officiel prenant en considération les intérêts de l'élite politique et du microcosme des affaires créé autour d'elle. Au niveau régional, il prenait en considération la nouvelle fonction que Beyrouth était destinée à jouer dans la région à un moment où les Accords d'Oslo entre Israël et Palestiniens étaient en négociation.

Le projet de documentation de *Beyrouth Centre-ville* constituait un relevé ambitieux bien que limité dans sa portée, nécessaire à entreprendre ; il a en quelque sorte exploité le projet de reconstruction avant même qu'il se produise, parce qu'il était financé à travers lui. Pourtant, il n'a jamais été considéré comme une étape nécessaire à son achèvement. Le projet de la FAI se trouvait à une échelle différente et beaucoup plus réduite, presque invisible à côté des autres. Il était, et reste, une initiative privée nourrie par l'investigation culturelle et historique. Il a été mis en place par des artistes et fut ainsi marqué par leurs intérêts et curiosités vis-à-vis du passé, et par les fils que ce passé peut nous avoir transmis aujourd'hui à travers les photographies.

Pareille au tissu urbain du centre de Beyrouth, la matière photographique qui trouve son origine dans l'industrie des images ou dans les archives familiales entretient des liens avec des gens, lesquels peuvent avoir habité le premier physiquement, et continué d'habiter la seconde de façon indicelle ou conceptuelle. Le projet *Beyrouth Centre-ville* invitait des photographes à saisir l'espace physique du centre de Beyrouth, au moment où il se trouvait arrêté dans le temps, vidé de sa population. Mais le projet s'est étendu à l'invitation de photographes internationaux¹⁶ pour leur renommée et expertise, en supposant qu'ils étaient capables de saisir une situation complexe telle que celle de Beyrouth pendant un séjour aussi court. Sans eux, il aurait été difficile d'obtenir une exposition

16. À l'exception de Fouad Elkoury, tous les photographes invités à contribuer à ce projet avaient peu de liens avec Beyrouth et connaissaient très peu son histoire.

dans un lieu aussi prestigieux que celui du Grand Palais, sous le commissariat de Delpire. Pour Beyrouth, c'est devenu une exposition en forme de monument, un court instant de gloire, mais quoi qu'il en soit, une glorification de la ruine.

La FAI fut créée comme une structure locale, plus petite et moins pompeuse que le projet de documentation du centre-ville. Elle a été conçue comme une entreprise de recherche ouverte dans le temps qui – par la simple nécessité du travail de terrain qui la soutient – s'est constamment trouvée en conversation avec les gens au sujet de leurs vies et de leurs souvenirs enregistrés sur les photographies. Mais dès les premiers jours de la FAI, un aspect du projet consistait à libérer les photographies de leurs liens à ces gens, de tout passé, tandis qu'un autre cherchait à prémunir la collection de tout « dépeuplement » malgré les changements de garde et même de propriété¹⁷. Mais cette immunité reste si fragile dans un monde de spéculation. Les tentations que la FAI continue de brider et les défis qu'elle continue d'affronter sont énormes, alors que les tendances du monde de l'art – si attiré par l'usage inconditionnel¹⁸ – et du secteur non-lucratif – si obsédé par l'« accès » –, sont très peu sensibles à la responsabilité sociale et émotionnelle qui accompagne la question des archives, de plus en plus considérées comme un « lourd fardeau ». La FAI cèdera-t-elle un jour aux tentations ou se soumettra-t-elle aux désirs des utilisateurs, présentant sa collection comme la ruine d'une communauté évanouie ?

17. Elle y est arrivé en conservant au maximum les noms des gens qui ont pris ces photos ou qui y figuraient, en limitant leur usage pour illustrer de la fiction, ou en interdisant les recadrages, découpes d'images ou collages. Par contre, la FAI a insisté jusqu'à aujourd'hui pour ne pas mentionner les noms des chercheurs et chercheuses qui ont fait le travail de terrain pour identifier les collections photographiques et les lui apporter. Elle a encore un long chemin à faire pour reconnaître le spectre plus large des gens qui sont liés à sa collection, saisissant en même temps le parcours de chaque image au fil de ses usages, pour générer un registre d'usages grandissant.
18. Un large pourcentage des demandes d'utilisation d'images que reçoit la FAI, parfois même de ses propres membres, vise à utiliser la collection comme une banque d'images. La FAI a été parfois critiquée par les artistes, notamment pour être assez rigide quand il s'agit d'accorder les droits d'usage libre pour la plupart de ses images. De nombreux artistes veulent avoir carte blanche quand ils ou elles coupent une image de son passé afin de la réinventer.

Summer Thoughts est un projet de recherche au long cours. Il est né d'une invitation du magazine *A Prior* à réagir à la dOCUMENTA 13 de Kassel en 2012. Inspiré par les tapisseries de l'artiste norvégienne Hannah Ryggen (1894-1970) qui y étaient exposées, Sven Augustijnen a donné à son intervention la forme d'une lettre adressée à la conservatrice Marta Kuzma. Une correspondance s'est ensuivie, définissant pour l'auteur un espace de recherche et de spéculation sur une série de thèmes, de personnages et de lieux. Dans une analogie au travail de Ryggen, ceux-ci sont devenus autant de fils patiemment et densément tissés, nouant les récits familiaux et l'Histoire, les événements passés et contemporains.

Par le détour d'une tapisserie de 1935 traitant de la montée du fascisme, il s'agit en effet ici de s'interroger sur l'état actuel de l'Europe, la fragilité des démocraties, la résurgence des mouvements d'extrême droite, le passé qui ne passe pas (pour reprendre la formule de Henry Rousso). Comme l'indique l'auteur, les lettres ont été écrites « par nécessité de s'exprimer et de partager, d'essayer de comprendre et de résister à la montée du fascisme autour de nous ». Pour des raisons familiales, suivies des contraintes liées à la pandémie, l'ambition que nourrissait Augustijnen de mener des investigations dans plusieurs centres d'archives

en Europe a été compromise. Il a donc concentré ses recherches en Belgique, principalement autour de l'histoire de ses grands-parents ayant vécu la Seconde Guerre mondiale.

L'exploitation de la bibliothèque de son père disparu, des entretiens avec des membres de sa famille, des visites à la Caserne Dossin de Malines et ailleurs, ainsi qu'une série de lectures lui ont notamment permis de préciser et d'incarner une série de récits de la guerre et d'enrichir les associations avec la situation actuelle.

Un autre versant de la recherche se situe dans la consultation du *Time Magazine*, conservé dans la Bibliothèque royale de Belgique. Une lecture intensive d'articles du magazine, depuis les années 1920 jusqu'à aujourd'hui, a offert à l'artiste une vision panoramique et détaillée, bien que nécessairement située, sur l'émergence et l'évolution du fascisme, les variations du discours autour des camps de concentration et d'extermination, la représentation du Moyen-Orient, et autres thèmes qui ont déjà trouvé leur place dans le travail plastique de l'artiste.

Si ces recherches n'ont pas encore pu être restituées publiquement en raison de la pandémie, elles s'incarneront bientôt à travers des expositions, ou sous la forme d'une édition. Quoi qu'il en soit la correspondance, elle, se poursuit.

(A/R) Un des principaux déclencheurs de ce projet semble avoir été votre découverte des tapisseries de l'artiste norvégienne Hannah Ryggen à l'occasion de la dOCUMENTA 13, en 2012. En quoi est-ce que ces œuvres textiles ont pu nourrir votre recherche tout au long de ces années ?

(S.A.) C'est venu au fur et à mesure. Au départ, il y a eu l'invitation de la revue *A Prior* à réagir à la documenta, ce qui a pris la forme d'une lettre. Au début de celle-ci, j'évoque le cas de la tapisserie de Hannah Ryggen, presque comme une anecdote. Petit à petit, à travers d'autres invitations, et aussi du fait que les problématiques abordées dans mes lettres devenaient de plus en plus d'actualité, c'est devenu un projet de recherche en soi. Je suis entré dans le sillage de quelque chose. *Summer Thoughts* synthétise plusieurs de mes intérêts et de mes préoccupations concernant la situation politique que l'on vit aujourd'hui. Or, cette situation trouve son origine dans l'époque où vivaient mes grands-parents.

(A/R) J'imagine que s'est également imposée assez vite à votre esprit l'analogie entre le motif de la tapisserie et cette histoire complexe que vous tissez par l'écriture, au moyen de fils historiques et de fils de pensées densément intriqués.

(S.A.) Oui, je pense que c'est quelque chose qui était présent dans mon travail et dont je suis devenu de plus en plus conscient au cours de la recherche. Il y a comme une sorte de densification progressive.

(A/R) Au-delà de l'analogie formelle, l'œuvre textile d'Hannah Ryggen est surtout l'objet d'un intérêt et d'une enquête historico-politiques, notamment à travers le cas de la tapisserie *Etiopia* (1935), présentée lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1937 et partiellement censurée. [La représentation de la tête de Mussolini transpercée par une lance aurait été dissimulée.] C'est l'un des premiers fils que vous tissez...

(S.A.) Effectivement, comme le point de départ était la documenta, il y avait ce parallèle avec l'exposition de Paris. Une exposition où il y avait beaucoup de choses réunies sur une surface limitée, avec tous les pavillons. Le parallèle renvoie aussi au fait d'exposer, de mettre en lumière certaines choses, certains éléments des archives, certains faits historiques ignorés...

(A/R) Sur la tapisserie elle-même et sa censure, est-ce que la recherche vous a permis de faire des découvertes factuelles ?

(S.A.) Non, la plupart sont hypothétiques. J'avais l'intention de faire des recherches dans les archives des Affaires Étrangères en France, Italie et Norvège, mais pour des raisons familiales, et ensuite le Covid, j'ai dû trouver d'autres stratégies de recherche, par exemple à travers des conversations avec Marit Paasche, commissaire de plusieurs rétrospectives de Ryggen, ou en consultant les archives de *Time Magazine*, qui suit très bien la situation à cette époque, et notamment la guerre en Abyssinie. Mais je n'ai pas vraiment de nouveaux éléments concernant la personne qui a pris la décision de censurer cette œuvre. L'intérêt des lettres que j'écris, c'est de pouvoir faire des spéculations libres, même si elles sont basées sur des éléments précis, historiques. Une des suppositions porte par exemple sur cette deuxième personne de type européen qui apparaît sur la tapisserie. Concernant Mussolini, on est sûr de l'identification, mais pour l'autre figure, l'une des hypothèses de Marit Paasche est qu'il s'agirait de Laval, le premier ministre français de l'époque. Ce qui est très intéressant et probable... bien que ce ne soit sans doute pas correct. En particulier la croix que Ryggen

a figuré ne semble pas correspondre à la représentation de Laval, en tout cas je n'ai pas trouvé de photos de lui comme cela. À partir de ce questionnement, j'ai commencé à interroger d'autres possibilités. On a notamment pensé qu'il pouvait s'agir d'une combinaison de deux personnages, mais ça ne correspond pas vraiment au style de Ryggen, qui représente la plupart du temps des individus précis. Ensuite, il y a l'hypothèse de l'historien d'art Albert Steen, selon laquelle l'image serait un portrait de l'ambassadeur italien en Éthiopie, qui avait juré allégeance à Sélassié juste avant que Mussolini ne commence à bombarder le pays. La main levée, signe d'un serment, confirme cette théorie, de même que la croix. Cependant, l'image que j'ai trouvée dans *Time Magazine* de l'ambassadeur, le Comte Luigi Orazio Vinci-Gigliucci, ne correspond pas. Dans tous les cas, la représentation de Ryggen ressemble plutôt à celle du général Badoglio qui avait lancé la guerre chimique en Éthiopie et fut anobli comme le premier duc d'Addis-Abeba, ou même mieux le roi Victor-Emmanuel III, qui fut déclaré empereur d'Éthiopie par Mussolini. Si je peux apporter quelque chose dans la vérité historique, tant mieux, mais ce n'est pas mon rôle, ni mon but.

(A/R) Dans une lettre, vous avez tout de même indiqué que la manière dont Mussolini était censuré était différente de ce qu'on pensait jusque-là. La tapisserie était repliée plutôt que couverte d'un voile blanc.

(S.A.) Oui. Ceci dit, je ne sais pas comment ils ont fait ça... On peut la plier, mais pas horizontalement, au risque de couper les autres têtes. Donc c'était soit plié verticalement, soit en coin, ce qui serait étonnant. Quand on l'écrit, la phrase tourne bien comme ça, mais quand on est visuel, on se demande comment c'est possible... Une autre hypothèse que je fais, c'est que Hannah Ryggen n'a été au courant de cette censure que plus tard. Il est possible que cet incident n'était pas tellement su, car il n'y avait pas vraiment de dispute diplomatique entre l'Italie et la Norvège. C'était plutôt le cas entre la France, organisatrice de l'expo, et l'Italie. De ce point de vue, la thèse selon laquelle il s'agirait de Laval est très intéressante, car celui-ci voulait garder de bonnes relations avec Mussolini, pour plusieurs raisons...

(A/R) Ces premières spéculations et découvertes ont eu lieu entre 2012 et 2018, année où vous avez présenté un premier état de *Summer Thoughts* à la galerie Jan Mot (Bruxelles). Une fois entré dans un second temps de la recherche, avec l'aide du FRArt, avez-vous suivi de nouvelles pistes, visité de nouveaux lieux ou convoqué de nouveaux objets d'études ?

(S.A.) Pour des raisons familiales, j'ai été forcé de changer le plan de recherche au début de la recherche FRArt. Je n'ai quasiment pas fait de voyages et je me suis concentré sur des archives locales et personnelles. J'ai notamment consulté la bibliothèque et les archives de mon père, décédé il y a presque quinze ans. En fait, j'y fais des recherches chaque fois que je rends visite ma mère. Ces visites sont toujours un peu bizarres, parce que la bibliothèque est restée en l'état depuis la mort de mon père. Chaque fois que je prends quelque chose, je le remets à sa place ! C'est très intéressant, sur le plan psychologique... Il y a une complication.

Mon père a toujours été intéressé par la Seconde Guerre mondiale. Et mon frère, qui est plus âgé, a étudié l'Histoire. Donc quand j'étais plus jeune, je me trouvais toujours entre les deux à suivre leurs discussions. Pendant cette recherche, j'ai consulté des enregistrements que mon frère justement avait pris de notre grand-père maternel. Celui-ci a été envoyé en Allemagne comme travailleur forcé pendant la guerre. J'ai découvert dans quelle usine il a travaillé. C'est dans le cadre de ce travail forcé qu'il semble avoir visité deux fois des camps de concentration.

Or, son usine était aussi présente à Auschwitz, ce qui devenait assez intéressant... Ceci dit, il est plus probable qu'il soit allé dans un camp tout près de Berlin, car il parle d'y avoir fait l'aller-retour en un jour, ce qui est impossible s'il s'agissait d'Auschwitz. Mon grand-père évoque aussi les bombardements, Berlin en feu, le fait qu'il a été envoyé vers l'Est. Apparemment, il a sauté du train et fait le chemin inverse à pied, la nuit. Quand il est rentré en Belgique, il a dû donner toutes ses affaires, ce qui l'a scandalisé. Beaucoup de choses dans son témoignage m'ont marqué. J'ai pu récolter beaucoup d'éléments historiques, topographiques. Ces informations donnent une image plus complexe, plus tissée, de ce qu'il a vécu pendant la guerre.

(A/R) Est-ce que vous avez visité d'autres lieux liés à cette histoire familiale ?

(S.A.) Je suis allé rendre visite à un oncle – un des quatre frères de mon père, beaucoup plus âgé que lui – pour lui demander quelle expérience il avait gardée de la guerre. Je lui ai demandé entre autres ce qu'il pensait d'une vidéo prise par mon frère où on voit ma grand-mère paternelle – la veuve de mon grand-père que je n'ai jamais connue – raconter que celui-ci a été interné à Breendonk et interrogé par un officier allemand. Selon elle, mon grand-père aurait été envoyé là-bas et questionné parce qu'il était secrétaire du village de Bonheiden, près de Malines, et qu'à un certain moment ils ont soupçonné qu'il modifiait les informations relatives aux jeunes Belges censés être envoyés en Allemagne pour travailler dans les camps et les industries. Mon oncle n'était pas au courant de cette histoire. Il pensait seulement que mon grand-père avait été interrogé au commissariat de Malines. J'ai demandé à cet oncle si mon grand-père évoquait souvent la guerre. Or, il m'a répondu qu'il parlait régulièrement de la Première, pendant laquelle il avait été soldat, mais jamais de la Seconde. Ce qui offre aussi des perspectives intéressantes quant à la problématique de l'après-guerre et du témoignage.

Ma question est maintenant de savoir ce qui s'est passé après cette expérience à Breendonk. Est-ce qu'il a ensuite collaboré avec les Allemands en donnant les noms corrects ? Là, on entre dans une zone grise, parce qu'il était obligé de le faire ou alors il restait à Breendonk. Encore récemment, j'étais dans la caserne de Dossin [d'où étaient déportés les Juifs]. Ça reste un tabou à Malines, parce que toute la ville a su ce qui s'y passait, alors que rien n'a été fait pour l'empêcher... C'est intéressant, de concrétiser ces images, même si elles restent verbales. Avec Auguste Orts, nous nous occupons du commissariat de la prochaine Biennale Contour à Malines, et une de nos inspirations vient de Chantal Akerman, dont la mère est passée par Dossin avant d'être envoyée à Auschwitz – elle fut l'une des rares Belges juives envoyées à Auschwitz qui ait survécu.

(A/R) L'autre volet de votre recherche qu'il était possible de développer depuis la Belgique tient au cas de Léon Degrelle, et plus largement au fascisme des années 30 et 40 ainsi que ses résurgences actuelles. Comment avez-vous mené la recherche sur ce front ?

(S.A.) Sur ce plan-là, j'ai surtout élargi ma collection d'*Europe Magazine*, une revue d'extrême-droite éditée à Bruxelles après-guerre. C'était une revue où les opinions pro-rexistes étaient assez présentes. Certains des rédacteurs étaient clairement rexistes. J'ai continué à acheter et consulter tous les numéros que je pouvais trouver.

(A/R) Il était donc possible, juste après la guerre, de publier une revue ouvertement rexiste ?

(S.A.) Oui, oui. D'ailleurs il faut dire qu'elle n'était pas seulement rexiste, mais aussi léopoldiste (Léopold III), catholique à l'extrême, colonialiste, anticommuniste, très capitaliste.

Toutes les bonnes choses réunies... Ceci dit, il y avait beaucoup de tensions au sujet de chaque question. La revue a beaucoup changé de position au gré de l'évolution géopolitique. Ce qui m'a beaucoup intéressé aussi, c'est de voir l'émission *La clave* à la télévision espagnole, une émission dans laquelle Degrelle apparaît. Je me souvenais de l'émission belge sur la collaboration que mon père avait regardée dans les années 80. Donc je n'ai pas été complètement surpris par ce témoignage. Mais à travers la revue, je me suis rendu compte à quel point Degrelle était présent tout le temps, qu'il n'a jamais cessé d'être visible pendant les années 1950, 60, 70. Avant j'avais plutôt l'idée qu'il s'était caché et qu'il était redevenu public à la fin de sa vie, à la fin de Franco, quand l'Espagne changeait, mais ce n'était pas le cas. Ce n'est pas comme s'il était resté underground puis était réapparu sous l'effet d'une nostalgie folk.

(A/R) Ces recherches, aussi bien sur votre famille que sur Degrelle, prennent-elles seulement une forme écrite ? Est-ce que vous avez fait un enregistrement photographique, audio ou vidéo de cette consultation des archives familiales, de l'entretien avec votre oncle, etc. ?

(S.A.) Non, bien que mon oncle m'a montré des choses, des photos, il était surtout scandalisé par le fait que les médailles de la Première Guerre mondiale de mon grand-père avaient été volées par son autre frère, toujours en vie. Après la mort de ma grand-mère, ils se sont disputés, mais ça c'est une autre histoire.

(A/R) Dans votre dossier de candidature, vous vous référez aux mises en garde éthico-esthétiques d'Adorno pour justifier la dimension non-visuelle de votre projet, ou du moins limitée à une représentation minimale. Cependant, connaissant vos films, photographies ou installations passées, on peut se demander si vous n'avez pas été tenté tout de même d'extraire de ces recherches des formes et des images...

(S.A.) Dans l'exposition chez Jan Mot, il y avait non seulement les lettres affichées aux murs de la galerie, mais aussi une table avec des livres, une sorte d'installation. Ce format de « *coffee table books* », c'est une forme problématique mais c'est intéressant parce que ça relie à *Europe Magazine* qui était sur les tables des salons d'après-guerre. J'en ai parlé avec Herman Daled, qui se souvenait très bien d'avoir vu cette revue affichée dans certaines maisons... La collection de cette revue est très visuelle. Elle sera la source d'une installation. D'ailleurs, dans certaines variations de *Summer Thoughts*, j'ai aussi exposé certains documents en vitrine, des photos et des livres, en fonction du format de l'exposition, de l'espace... Enfin, un autre volet visuel, ce sont les pages de *Time Magazine* dont je parlais tout à l'heure...

(A/R) La consultation de ces archives de *Time Magazine* a été déclenchée par vos recherches sur *Etiopia*, l'œuvre de Ryggen ?

(S.A.) Oui, dans le cadre du confinement, j'ai commencé à consulter ces archives en ligne. Au début, j'étais surtout intéressé de savoir ce qui était montré de la guerre en Abyssinie. Mais très vite j'ai commencé à remonter l'histoire à travers les colonnes de la revue. Là aussi c'est une lecture de l'Histoire très tissée, avec ces colonnes de textes et ces images, où tout devient connecté. C'était fascinant. En fait, la guerre en Abyssinie était intitulée « *The War* » [La Guerre], terme qui s'est appliqué sans transition à la Guerre civile espagnole, puis à la Seconde Guerre mondiale. *Time Magazine* a commencé à être publié en 1923, donc on voit comment Mussolini et Hitler ont pris le pouvoir, la montée du nazisme en Allemagne, la guerre puis l'après-guerre.



fig. 02

Brussels, 6 April 2020

Dear Marta,

I take advantage of the confinement to send you a few lines on Hannah Ryggen's exhibition at the Shirn in Frankfurt am Main that Corinne and I managed to see before it closed down beginning of January.

Entering the exhibition one encounters *Bled I gresset (Blood in the Grass, 1966)*, a tapestry we'd never seen in real life before. As the date indicates, it is one of Ryggen's late tapestries—she was seventy-two when she made it—and we were struck by the extraordinary colors and its bold political statement. Not sure you are familiar with the work, but it depicts President Lyndon B. Johnson as a scarlet cowboy going for a walk with his dog while two blue-black bands of missiles shoot across and underneath Johnson's body into the green North Vietnamese grass growing out of the red gullies underneath! In the exhibition, the title of the monumental work is accompanied by a letter that Ryggen wrote when she sat down at the loom: "This evening they said that the South Vietnamese were to pay \$300 million to (the US). That's great, the people pay for the United States to spread poisons over 20 million acres of land so that food cannot be produced on that soil. Those poor folks will pay with money, blood and tears. I cannot fathom that lousy president in the land of Freedom and Lincoln. But most people agree with them because they believe that the United States is going to save them from communism. Yes—the world is no better than it was before."

Another extraordinary work that we'd never seen and that Ryggen wove that same year is *Sisyfos (Sisyphus, 1966)*. It's a much smaller work, but very much similar in its vividness and the movement suggested by the fringing wool. It depicts Kwame Nkrumah, the Pan-Africanist who in 1957 unchained the Gold Coast from British rule, but was removed from power in a CIA supported coup d'état while making a state visit to North-Vietnam and China in 1966.

The work was hung next to *Etiopia*. Marit Paasche, the curator of the exhibition speculates that the second white man depicted on the tapestry may be Pierre Laval, France's Prime Minister at the time. It would thus be a reference to the Hoare-Laval Pact that allowed Italy to annex Abyssinia, as Ethiopia was called at the time, in order to keep Mussolini on the British-French side against Hitler. The failure of Laval's appeasement politics prompted his resignation; Laval would later make a come-back and preside over the Vichy Government during the war, only to be sentenced to death and executed by firing squad in the end. Was it in fact Laval, initially a socialist who then went over to the wrong side in history, that Ryggen was depicting? Photographs of Laval show a striking resemblance with this man with a moustache and hat, but what about the cross, which Paasche sees as "the symbol of the Nasjonal Samling, the Norwegian far-right party and also other Nazi sympathizing parties"? Or could Ryggen have combined the image of Pierre Laval and Samuel Hoare, the British Foreign Affairs Secretary who was decorated with many crosses during his lifetime, and thus be depicting

an incarnation of the Pact that France and England made with Italy? Perhaps we should stick to Albert Steen's suggestion that the image is a portrayal of the Italian ambassador to Ethiopia who had sworn his allegiance to Selassie just before Mussolini started to bombard the country; the raised hand, an oath of allegiance, confirms this theory.

I hoped to have some news from my friend Lucrezia in Italy, if she found any diplomatic papers on the censorship of the speared Mussolini head during the Paris 1937 Exhibition. She contacted the archives of the Ministry of Foreign Affairs and they said they would look for it but, given the present situation, this is unlikely to happen soon. In light of the above, might it be possible that the censorship was an Italian-French matter? Laval was not in power anymore, however France still hoped to keep Mussolini on their side. Mussolini and Hitler didn't get along so well, as a matter of fact in 1935 Nazi Germany had secretly supplied arms to Haile Selassie for defense against the Italian invasion of Abyssinia. The relations improved during their joint involvement in the Spanish Civil War in 1936, in particular the bombing of Guernica. But the Axis only really took hold during Mussolini's state visit to Germany late September 1937, which was after the opening of the 1937 Paris Exhibition on May 25.

To come back to Nkrumah, when I showed my film on the assassination of Lumumba in Accra, I had the opportunity to visit Nkrumah's memorial tomb as well the castles reminiscent of the different colonial areas—Portuguese, Dutch, Danish, Swedish and finally British—without forgetting the location where the slaves were shipped to the Caribbean and the Americas. My wife who is of Congolese Portuguese descent reminds me almost every morning that the killing of the Africans has been going on for about half a millennium and that the Portuguese were the first to do so. This said many if not most Africans, as well native Americans, died not by the guns but from the diseases that the colonizers brought with them. Historically pandemics have forced people to break with the past and many see the current pandemic as a portal for change. We can hope this will be the case and fight to turn this into an opportunity, but it is to be feared that life will become even more brutal, that the logic of power and violence will prevail even more. That the divide between the rich and the poor will lead to more walls and checkpoints. That the predatory extraction of resources and the destruction of rain forests will accelerate.

To end on another note, have you heard that the Norwegian government finally decided to destroy one of the governmental buildings that Anders Breivik bombed. Not sure if it is the building where Ryggen's *We Are Living on a Star* was hanging... I remember how you guided me on the first day of my arrival in Oslo, which was nearly a couple of months after the attacks, to the buildings in question and that you couldn't understand why they left the windows timbered. I believe they still are.

Please send me a word from the woods.

All best, Sven

Tout est documenté et décrit de manière très précise. On a tous les détails sur les camps de concentration, la montée des tourments infligés aux Juifs, les meurtres, les exécutions au sabre, à la guillotine, etc. Et puis on voit les différences de traitement et d'écriture à travers les décennies. En gros, on peut dire qu'il y a l'avant-guerre, la guerre et l'après-guerre. Pendant la guerre, par exemple, l'écriture est devenue de plus en plus floue, générale, avec toujours les mêmes phrases. Et en même temps, rétrospectivement, quand on voit comment les journalistes ont tout décrit avant la guerre, c'est comme si, pendant le conflit, ils savaient ce qu'il se passait mais ne pouvaient pas le dire... Ces contrastes renvoient à des questions assez fondamentales sur ce qu'on a su ou qu'on n'a pas su. C'est intéressant parce que le premier article important sur les camps date du moment où Mussolini et Hitler sont morts. Là il y a eu un grand article sur les camps libérés par les Américains. Les autres informations sont venues petit à petit suite aux procès, à Nuremberg, etc. On comprend pourquoi ce n'est que dans les années 1980 que sont arrivés les films de Claude Lanzmann. Ce qui était choquant, c'était de lire que certains prisonniers de guerre sortaient dans les années 1950 ou 1960, bien avant qu'on ne sache quoi que ce soit... L'apparition de la publicité pendant la guerre dans *Time Magazine* est aussi un élément frappant, avec l'importance de l'industrie du caoutchouc pour faire rouler la machine de guerre, ce qui s'accorde au fait qu'Auschwitz n'était pas seulement constituée de chambres à gaz, c'était aussi une ville industrielle avec notamment une usine de caoutchouc, d'ailleurs bombardée par les Alliés à la fin de la guerre. Les années 1950, 1960 et plus spécifiquement les années 1970 étaient celles de la Guerre froide telle que je l'ai connue dans mon enfance, pendant laquelle Haïlé Sélassié fut renversé par les militaires qui avaient embrassé l'idéologie marxiste-léniniste. Dans mes archives, j'ai trouvé un exemplaire du magazine *Paris Match* avec une photo de l'Empereur, prise à la fin de son règne, alors qu'il conduit une Mercedes, ce que je n'ai pas pu m'empêcher d'associer à l'expérience de mon grand-père maternel à Berlin, et la déportation à l'est, de même que les images des visites d'État de Mussolini en Allemagne avant la guerre.

(A/R) De là a dérivé un projet sur les représentations du Moyen-Orient à travers ce magazine. Est-ce que vous diriez que c'est une prolongation directe de *Summer Thoughts*, ou plutôt une sorte d'excroissance résultant avant tout de la découverte matérielle de ces archives de *Time magazine*?

(S.A.) J'ai été interpellé par des articles de *Time Magazine* datant de 1977 au sujet du détournement d'un avion de la Lufthansa par les révolutionnaires palestiniens liés à la Fraction armée rouge. L'avion avait décollé de Majorque (à l'époque mon grand-père et ma grand-mère y avaient un appartement où ils passaient leurs vacances) et avait atterri à Mogadiscio. La nouvelle du sauvetage des otages était suivie par celle de la mort (et supposé suicide) des membres de la FAR Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan-Carl Raspe à la prison de Stuttgart-Stammheim, au sujet de quoi j'avais déjà écrit. Quoi qu'il en soit, même si le sionisme existait depuis plus longtemps, la fondation d'Israël est quand-même intrinsèquement liée à la Deuxième Guerre mondiale et aux camps de concentration et d'extermination. Et puis, c'est par le conflit israélo-palestinien que je me suis intéressé à la représentation du Moyen-Orient par l'Occident.

(A/R) Vous avez consulté ces archives seulement en ligne?

(S.A.) Dans un premier temps, oui. Puis je les ai photographiées dans leur version papier à la Bibliothèque Royale de Belgique, puis elles ont été imprimées à Aarhus au Danemark, où elles ont été exposées. Une exposition que je n'ai malheureusement pas vue à cause du confinement.

(A/R) Lors d'une exposition de votre collectif Auguste Orts au MUHKA d'Anvers en 2010, exposition intitulée

Correspondence, vous aviez déjà utilisé le médium de la lettre et la dynamique de la correspondance. En quoi celles-ci sont importantes pour vous? Et en quoi vous servent-elles dans une recherche au long cours?

(S.A.) La forme de la lettre est évidemment personnelle. Elle permet de tisser des éléments intimes et historiques, politiques, etc. Elle permet de se déplacer à travers tous ces domaines.

(A/R) Un autre avantage, c'est que la lettre est une forme inscrite au présent. Une lettre est signée mais aussi datée.

(S.A.) Au début, je ne savais pas que ça allait prendre autant de temps et susciter autant d'intérêt. Peu à peu je me suis rendu compte que ça devenait une sorte d'archive du temps présent. On y retrouve les gens qui sont décédés, les événements politiques, les distances entre les continents, etc. Cette question de la date m'a toujours intéressé. Cette inscription dans le temps, dans l'Histoire, a quelque chose à la fois de concret et conceptuel.

(A/R) Ce qui est intéressant également avec cette forme, c'est qu'elle a rencontré la situation inédite qu'ont représenté la crise sanitaire et le confinement. On peut dire que la correspondance répond idéalement à la temporalité du confinement (celle d'un retour sur soi, d'un temps disponible pour lire et écrire), mais également au besoin de tisser des liens pour conjurer l'isolement et l'inquiétude.

(S.A.) Oui, c'est une coïncidence.

(A/R) Est-ce que la crise a modifié votre perception générale du projet, au-delà des contraintes matérielles et temporelles?

(S.A.) C'est vrai que le projet était ambitieux. Je voulais voyager à travers toute l'Europe!

En relisant les premières lettres, je me suis rendu compte à quel point je m'étais déplacé. Le voyage est intéressant parce qu'il crée des liens, il permet de parler d'événements précis. Quand on a visité un lieu, on a quelque chose en commun avec d'autres personnes, on peut s'y référer. Les gens ont toujours voyagé pendant des siècles et c'est fondamental d'avoir d'autres points de vue, de rencontrer d'autres géographies et topographies. Mais en même temps, c'est aussi important d'approfondir tout ce qu'on a vécu ou imaginé. Voyager dans la mémoire et essayer de visualiser ces souvenirs. Donc en ce sens, c'était une expérience intéressante. Sans ça, je n'aurais sans doute pas passé autant de temps à la maison à remonter un siècle d'archives de *Time Magazine*...

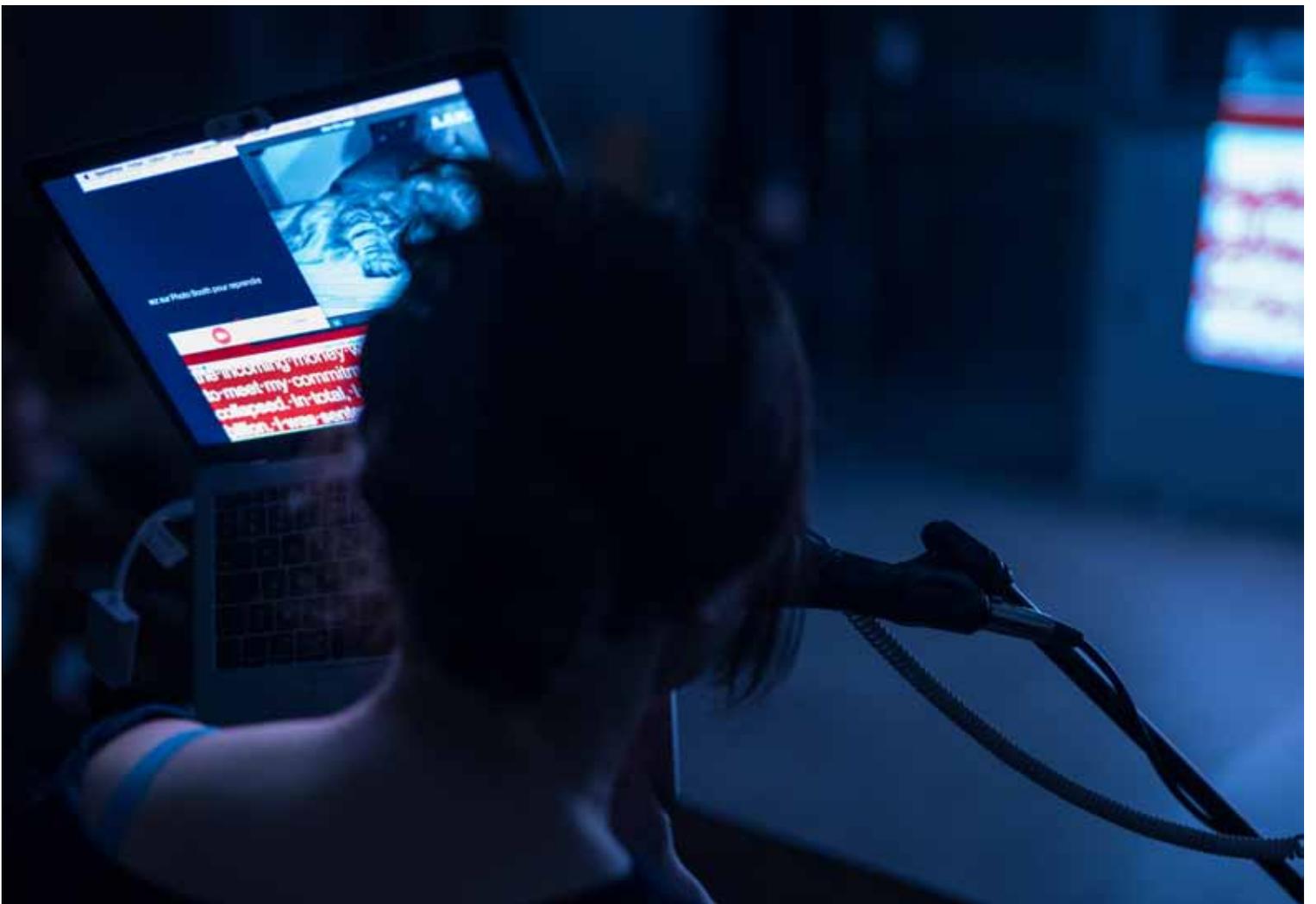
(A/R) Quelles formes de restitution publique de la recherche envisagez-vous?

(S.A.) J'avais prévu plusieurs expos, qui ne se sont pas encore concrétisées. Je devais participer à la Biennale d'Oslo mais celle-ci a été annulée à cause d'un conflit avec la ville concernant le budget. On avait commencé à discuter du projet avec la commissaire Eva González-Sancho, puis tout est tombé à l'eau. Ceci dit, *Summer Thoughts* trouvera bientôt une finalité dans une publication ou une exposition, ça c'est sûr. Ne fût-ce que parce que je vais continuer le projet à l'Université de Malmö dans le cadre d'un programme de Recherche Artistique à partir de janvier 2022. Cela va notamment me permettre de poursuivre le travail dans les archives d'Hannah Ryggen, qui est née à Malmö.

lucille calmel

l'animal que donc je suis

art de la performance avec-
par-pour autres animaux



Le projet de recherche artistique *l'animal que donc je suis* interroge «la création performant-
cielle avec, par et pour des animaux autres». Il est né à la croisée d'une série de questionne-
ments qui animaient lucille calmel depuis un certain temps quant à la définition de l'art de
la performance, les modalités technologiques de communication et création avec les ani-
maux, les conditions d'un partage public de cette création, etc. L'évolution de la recherche
en biologie, éthologie et philosophie a ouvert ces dernières décennies un espace d'interven-
tion interespèce plus vaste et plus riche, et c'est donc en prenant appui sur les travaux des
penseurs et penseuses qui y ont contribué –Jacques Derrida, Vinciane Despret, Donna
Haraway, Joëlle Zask, Eva Meijer et bien d'autres– que calmel s'est engagée dans une
série d'expérimentations mêlant technologie et performance.

L'irruption du Covid a néanmoins bouleversé très tôt son programme. L'un des principaux
terrains d'investigation était le Japon, où calmel ambitionnait de travailler sur les Lolcats et
autres chats célébrés sur Internet, de visiter les îles Tashirojima et Aoshima (connues
pour leur importante population féline) ou encore l'île à lapins Kunoshima, tout en s'im-
prégnant de l'environnement et de la pensée qui a donné naissance au mouvement Gutai,

si important dans l'art de la performance. Ce voyage étant devenu impossible, la cher-
cheuse s'est rendue à Athènes, à l'invitation de la galerie Sub Rosa Space, puis à Sète, en
compagnie de Clyde Lepage, Damien Petitot et Gaëtan Rusquet, où malgré les contraintes
sanitaires, des expérimentations textuelles, gestuelles, vidéo et audio ont été menées avec
et à destination d'oiseaux et de chats.

Un autre pan de la recherche s'est constitué autour de la collecte de références – publica-
tions ou vidéos – provenant d'artistes (mais aussi d'amateurs et d'amatrices) travaillant
dans le domaine de la création interespèce. Cet archivage, mené en collaboration avec
Clyde Lepage, se décline sous la forme de compilations vidéo, lectures-performances et
conférences adaptées selon les circonstances. Une première forme de restitution publique
de la recherche a eu lieu dans le cadre du festival international de performance Trouble
à Amazone (Bruxelles), à travers des inter-
ventions de Marie Lisel, calmel, Lepage et Alexane Sanchez. Elle a été suivie d'une
journée de rencontre à l'ERG le 6 octobre, avec Léa Le Bricomte, Michela Sacchetto
et Véronique Servais. Une troisième présen-
tation est prévue à iMAL (Bruxelles) le 11 décembre 2021 avec Régine Debatty,
Fleur Courtois et Gwenola Wagon.

(A/R) Dans quelles circonstances est né ce projet ?
(L.C.) Le déclic s'est fait à la lecture d'un livre de Vinciane

Despret, *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions?*, et notamment de deux chapitres du livre (à la lettre A comme « Artistes » et O comme « Œuvres »), où elle nous plonge dans les rapports entre animaux et création artistique. Elle y remet notamment à jour la notion d'« *instauration* » d'Étienne Souriau, que je résume et comprends comme ceci : mettre de côté l'idée qu'être artiste consiste à décider quelle production fait œuvre, quelle production se situe dans le champ de l'art, est reconnue comme telle par ses pairs, etc., au profit de l'idée que l'œuvre existe déjà quelque part et que l'être vivant artiste (humain ou autre) la ressent, la complète peut-être, et la concrétise. Il y expose aussi les questions de la perception du beau, du plaisir, du jeu, etc. dans les créations animalières. Tout cela résonnait donc avec des questions que je me posais depuis des décennies, à savoir ce qui fait la différence, dans le domaine de la performance, entre les œuvres d'artistes reconnus et les performances de Jackass, par exemple, qui décide de monter sur un ring de boxe et de se faire démonter en quelques secondes par un boxeur professionnel pour son émission télé, ou d'un Yamakasi, d'un grimpeur de gratte-ciel à NYC défendant une cause (ou aujourd'hui, réalisant des *selfies*), ou d'un champion du Guinness des records plantant un millier de punaises sur son visage... S'il n'y a pas le contexte de la galerie et la signature de l'artiste, qu'est-ce qui différencie ces performances de celles d'artistes ? Tout ça est très poreux. Bref, je me posais des questions de marquage et d'identité, sur ce qui fait art ou non. Déjà quand j'avais vingt ans, j'ai vu ces montreurs d'ombres asiatiques qui refusaient d'être applaudis parce qu'ils disaient n'être que les vecteurs de ce qu'ils donnaient.

Donc quand j'ai lu ces écrits de Despret sur la question de l'instauration, ça m'a donné envie de poursuivre le fil. En sus d'Étienne Souriau (et de son fabuleux livre *Le sens esthétique des animaux* publié en 1965), avec cette idée que l'œuvre d'art préexisterait déjà à son accouchement par l'artiste, qu'elle serait immanente, j'ai aussi retrouvé une résonance dans la notion de *chi*, de souffle vital. Je pense à Hokusai, ce peintre japonais qui, pour un concours, avait trempé les pattes d'un poulet dans de l'encre et l'avait laissé marcher sur la toile. Quand le peintre a gagné le concours, il a dit que c'était le *chi* du poulet qui avait fait œuvre.

Toutes ces réflexions ont également coïncidé avec la découverte et la collection, dès 2008, de Lolcats, des vidéos des chats japonais Maru et Shirone Koshiro, l'apparition des premières chaînes animalières sur Internet, les amateurs et amatrices qui commencent à filmer des individus spécifiques et remarquables, etc. Et aussi avec le développement de technologies nous rendant accessibles les langages de certains animaux tels que les rats, chauve-souris, poissons, et permettant de nouvelles interactions interspèces (écrans tactiles, amoindrissement des tailles et poids des caméras, micros, balises gps, etc.).

(A/R) Si je comprends bien, vous vous trouviez dans une dynamique de remise en question, concernant votre pratique et les frontières de la performance en général, et c'est alors que la perspective animale est apparue comme une issue possible ?

(L.C.) Oui, il y a un peu de ça. Mais il ne faudrait pas se focaliser sur l'entrée trop personnelle et humaine. Parce que tout ça coïncide aussi avec le choc à la lecture d'articles ou à l'écoute d'émissions sur la perte de biodiversité, ce deuil qu'on vit chaque jour, cette séparation avec la nature. Donc je dirais qu'il y a plusieurs entrées.

(A/R) Le projet a été construit et présenté d'emblée avec beaucoup de références scientifiques, artistiques, littéraires, philosophiques. Le titre du projet est d'ailleurs emprunté au dernier livre (posthume) de Jacques Derrida. Quelle importance ce penseur a-t-il eue dans la définition du projet ?

(L.C.) La première fois que j'ai mis le pied sur le terrain en interaction directe avec des chat-te-s de rue, c'est grâce à lui. J'avoue que je n'ai pas lu tout son bouquin, parce que Derrida, c'est un peu ardu pour moi... Mais ce passage sur le chat qui le regarde nu, et la honte qu'il peut ressentir, m'a touchée. C'est une des personnes qui a rappelé que ce qu'on dit être le propre de l'humain (le rire, la technique, le langage, la culture, le deuil, etc.) se fait notamment démonter par les récentes découvertes éthologiques. Et c'est quelqu'un qui a refusé la notion d'animal au singulier, en utilisant le pluriel pour rendre honneur à la diversité des espèces et des individus. Son influence est diffuse, c'est un point de départ, je dirais. J'ai notamment utilisé cette photo d'un chat qui mange des croquettes traçant une phrase de Derrida en espagnol... Et puis son titre est tellement bien ! (Rires)

(A/R) Le projet était conçu en trois volets, avec des recherches personnelles (lectures, écoutes, veille, etc.), des expérimentations artistiques et techniques, puis des rencontres et des restitutions. Comment s'est déroulée cette première phase de collecte et d'étude ?

(L.C.) Elle est infinie. J'avoue qu'avec le Covid, elle en est devenue le cœur... Il y a eu beaucoup de lectures. Et puis surtout un travail, avec Clyde, de référencement d'artistes, penseurs et penseuses liées à ces questions.

(C.L.) C'est une sorte de collection, principalement d'artistes, mais aussi d'amateurs et d'amatrices prenant des vidéos dans un contexte domestique, grâce aux nouvelles technologies qui peuplent notre quotidien. Iels représentent une autre frange de la création interspèces. La collection intègre aussi des pratiques scientifiques, parce qu'il y a beaucoup d'artistes qui travaillent en étroite collaboration avec. Et il y a aussi un référencement de lieux dans le monde qui travaillent sur ces thématiques. Tout ça fait plus de trois cents pages !

(L.C.) Ça fait beaucoup. Clyde a beaucoup travaillé là-dessus. Les artistes, les écrivains et écrivaines qui ont joué avec ça, sont pléthore. Par exemple, je pense à cette femme artiste qui crée des espaces pour les oiseaux...

(C.L.) ...Julie Andreyev ? Oui, elle a créé le « Bird Park Survival Station » au-dessus du toit de sa maison à Vancouver. C'est un espace pour les oiseaux qui ont établi leur territoire dans la région, notamment un couple de corneilles. De l'eau fraîche, des perchoirs et des cachettes sont à leur disposition et la station est équipée d'un système qui enregistre l'activité sonore et visuelle des oiseaux. Julie Andreyev et son équipe analysent les données, notamment pour pouvoir améliorer les propositions du parc. Progressivement, une relation s'est installée entre Andreyev et la corneille mâle. Il y a eu notamment un jeu de galets entre eux, avec un premier galet donné par la corneille, ce qui a été interprété comme un geste de remerciement pour l'eau reçue, auquel a répondu Andreyev, et ainsi de suite. Le tout a donné lieu à une forme d'installation progressive avec différentes sortes de cailloux. Ensuite, cette installation a été lue comme une partition musicale, et ça a donné lieu à une création sonore, composée d'enregistrements de terrains (*field recording*) des alentours. L'idée de base était seulement d'être là pour les oiseaux, d'être à leur service plutôt que de leur imposer quoi que ce soit. Cette démarche traduit aussi l'importance de l'observation comme premier pas vers l'établissement d'une relation respectueuse.



fig. 02



fig. 04-05

(A/R) Quelle forme avez-vous donnée à cette collection ?

(L.C.) On a commencé à travailler sur la façon de la restituer avec un modèle de conférence mobile.

(C.L.) En fonction de l'évolution de la recherche mais aussi du contexte, le contenu est adapté. Par exemple, dans le cadre du festival international de performance Trouble, le thème était « 1 + 1 est supérieur à 2 ». J'ai sélectionné une quinzaine d'exemples de collaborations interspèces où un animal humain et un animal non-humain collaborent.

(A/R) Cette collection va-t-elle aussi donner lieu à une publication, sous une forme papier ou numérique ?

(C.L.) L'idée serait de la publier sur Internet. C'est important de faciliter le travail des futur-e-s chercheurs et chercheuses qui se pencheront sur le même sujet.

(L.C.) C'est une belle base. On s'est aussi attaché à des questions éthiques. On a écarté des artistes qu'on trouvait sensiblement problématiques. Même si on en a laissé quelques-unes pour servir de contre-modèle.

(C.L.) Par exemple, en 1999, Céleste Boursier-Mougenot a créé une installation intitulée *From here to ear* dans laquelle des dizaines d'oiseaux sont retenus dans un espace clos qu'ils partagent avec plusieurs guitares électriques branchées. Les spectateurs et spectatrices sont invité-e-s à circuler dans la volière, ce qui provoque l'envol des oiseaux et donc possible-ment le déclenchement de notes de guitare. Déjà, dès que la liberté de mouvement d'un individu animal est entravée, je me questionne. La condition de la volonté animale à participer à la rencontre interspèce est primordiale. Dans cet exemple, non seulement les oiseaux sont forcés de prendre part à cette performance mais en plus la relation interspèce est volontairement basée sur le fait de les importuner, de leur faire peur ou de les déranger suffisamment pour les forcer à s'éloigner.

(A/R) Outre les lectures, est-ce que vous avez pu faire des rencontres, malgré l'irruption de la pandémie ?

(L.C.) En effet, il y avait toute une partie de la recherche où on devait voyager et participer à des séminaires, mais tout ça est tombé à l'eau. On a par exemple suivi en ligne le séminaire *Art & Animals in the Age of Crispr, Cloning, and Cellular agriculture* de Régine Debatty. C'était riche mais, en même temps, on n'a rencontré personne. Les séminaires, ça consiste aussi à manger avec des gens, les croiser dans les couloirs, prendre l'apéro ensemble. C'est comme ça que des liens se tissent. Avec une approche visio, ça ne permet pas grand-chose. Ça a vraiment été un deuil, de ne pas pouvoir faire toutes ces rencontres... C'est dans ces échanges aussi que se tisse la recherche. Ceci dit, il y a eu d'autres formes de collaboration. Avec Louise Charlier, par exemple, liée à La Cambre, qui a aussi apporté une aide à la production. Pour la partie technologique, il y a eu des recherches avec Damien Petitot. Cette partie devait se développer à travers notre participation à des séminaires et des travaux sur le terrain au Japon, mais évidemment ça n'a pas pu avoir lieu, ou si peu. Puis il y a eu toutes sortes de rencontres, malgré tout, avec des scientifiques, curatrices, artistes, notamment quand nous sommes allé-e-s à Paris où nous avons rencontré Annick Bureau et Gwenola Wagon, Agnès Rosse à Sète ou Sandrine Willems à Montpellier... Ce sont des alliances satellites qui vont résonner ensuite au cours des journées publiques. Et puis il y a eu des discussions avec des enseignantes à l'ERG, et surtout au 75 avec Michela Sacchetto, qui est responsable de la recherche dans cette école et qui nous a accompagnées depuis le début. Au final, quand je fais le bilan, il s'est passé beaucoup de choses, malgré le Covid.

(A/R) Un aspect qui me semble intéressant dans l'évolution de votre recherche, c'est que la dimension collaborative et même pédagogique a pris une importance

grandissante par rapport aux intentions affichées au départ, alors même que le contexte Covid aurait pu vous amener à une forme d'isolement.

(L.C.) Au moment où j'ai reçu le soutien du FRArt, j'ai été sélectionnée pour enseigner dans l'atelier « installation-performance » à l'ERG. La collaboration avec les écoles s'est vue renforcée : il y a eu des workshops au 75 et à l'ERG, et une relation particulière s'est établie avec La Cambre via Antoine Pickels et la commande de performance d'Alexane Sanchez dans le cadre du festival Trouble... Ça a rendu encore plus concrète la recherche FRArt, et surtout sa dissémination dans le réseau des écoles. Cette dimension de partage me semble quand même une part essentielle de la recherche. En plus, avec le Covid, beaucoup d'étudiants et d'étudiantes ont perdu leur emploi. Quand j'ai pris conscience de certains aspects assez lourds de la recherche, j'ai cherché une personne pour m'assister. Le directeur du 75, Christophe Alix, m'a conseillé de faire appel à Clyde. Par coïncidence, elle se trouvait justement en installation-performance à l'ERG avec moi...

(C.L.) Oui, c'était assez inattendu.

(A/R) Et vous, Clyde, d'où vient votre intérêt pour le sujet de recherche de Lucille ?

(C.L.) Ma porte d'entrée de la recherche a été davantage mon intérêt pour les animaux non-humains que ma pratique de la performance. Ça fait une dizaine d'années que je suis végane et que je suis familiarisée avec l'idéologie antispéciste. Ça fait partie des combats politiques qui me tiennent particulièrement à cœur. Donc quand Christophe Alix m'a annoncé le sujet de recherche de Lucille, j'étais ravie de pouvoir utiliser mes connaissances d'ordre politique et philosophique, de pouvoir les appliquer au milieu artistique.

(L.C.) Il y avait aussi tout une partie éco-féministe dans la recherche. Beaucoup d'artistes qui travaillent pour et avec des animaux sont des femmes.

(C.L.) Oui, il y a une attention particulière à ça. L'antispécisme et le féminisme sont des luttes politiques qui sont évidemment connectées. Il y a des liens entre l'oppression et l'exploitation des animaux et celles des femmes : c'est le même système de domination patriarcale qui en est la cause. De nombreuses penseuses travaillent sur ces questions, comme Starhawk aux USA et Emilie Hache en France. L'artiste Maja Smrekar, dans son travail *K_9 Topology*, met en scène ces questions : en allaitant son propre chiot, elle brise la cellule familiale hétéro-normative telle qu'on la connaît dans notre société et revendique une position à la fois féministe et antispéciste.

(A/R) En même temps que l'étude et la lecture, la recherche a-t-elle donné lieu à des travaux d'écriture ?

(L.C.) Oui, pendant le premier confinement, il y a eu ce texte, *we catify*, écrit à quatre mains avec Macklin Kowal. En tant qu'universitaire, il travaille sur les rapports entre politique et genre, et il est aussi directeur d'une galerie de performance à Athènes, Sub Rosa Space. On a fait un travail d'écriture pour la revue universitaire française *Formules*, ce qui a permis d'approfondir à la fois une réflexion sur la notion de langage chez les animaux via une conférence de Eva Meijer et une réflexion politique, notamment sur la question du droit, que cela soit en termes d'identité, d'autorité, de communs ou reconnaissances, comme certaines lois qui sont passées récemment dans le monde reconnaissant les droits des animaux, des rivières... Une question en résonance avec le sujet de notre recherche. Je pense par exemple au Parlement de Loire de Maud Le Floc'h et Camille de Toledo, afin que ce fleuve puisse s'exprimer et défendre ses intérêts à travers un système inédit de représentation. Ce qui résonne avec le Parlement des choses de



fig. 06



fig. 07



fig. 08

Bruno Latour, dans lequel les choses seraient représentées par des scientifiques ou des personnes reconnues pour leur compétence dans un champ particulier...

(A/R) Le virus a empêché un voyage vers un des foyers essentiels de la recherche, à savoir le Japon. Qu'est-ce qui devait y être fait? Et comment avez-vous digéré l'impossibilité de s'y rendre?

(L.C.) Oui, il y avait tellement de résonances avec le fait que les premiers Lolcats sont apparus au Japon, les îles à chats, avec la notion de *chi* dont je parlais, avec le mouvement Gutaï... On a plusieurs fois reporté le voyage, et puis la compagnie aérienne a annulé les billets. Comme toute grosse production, ça a demandé beaucoup de travail pour repenser et reprogrammer les choses. Finalement on s'est dit qu'on irait à Athènes parce qu'il y a beaucoup de chat-te-s dans le quartier d'Exarchia où j'étais déjà allée en janvier 2020. En plus, il y avait des possibilités d'accueil institutionnel, grâce à Macklin Kowal. Mais, à cause du Covid, on n'a pas pu s'y rendre. Le consulat nous a déconseillé de nous y rendre en avril 2021. Finalement, on est parti-e-s une semaine à Sète. Ça a été un moment intéressant, où on a expérimenté et partagé quelques questionnements tout en subissant l'empreinte Covid (couvre-feu à 18h, distances humaines et interespèces, etc.).

(A/R) Est-ce que vous avez quand même pu engager certaines expérimentations techniques et artistiques?

(C.L.) À Sète, dans un quartier du haut de la ville assez huppé, il y a un « cimetière marin ». Je m'y suis rendue plusieurs fois à l'aube pour enregistrer le chant des oiseaux. Plus tard dans la journée, je les restituais aux chats sauvages du quartier de la Pointe-Courte, tout en bas de la ville. Donc il y avait une sorte de hacking spatio-temporel, parce que les chats n'étaient pas censés entendre ces oiseaux-là, ni à cet endroit ni à cette heure-là.

(L.C.) Damien Petitot a expérimenté des modules vidéo. Comme il est vidéaste, il a été emballé par les dispositifs interactifs de micro-caméra au sol. En plus, c'est un endroit où les chat-te-s font ce qu'ils et elles veulent. Il s'est rendu compte que c'était les chat-te-s qui devenaient les réalisateurs et réalisatrices du projet, qu'il y avait un déplacement de l'autorité. Gaëtan avait été invité pour ses recherches et connaissances en bioénergie notamment, avec un axe sur les formes de communication animale. Moi, j'ai eu plutôt un rapport éthologique à cette bande de chats et de chattes. J'ai passé beaucoup de temps à les observer pour comprendre de qui il s'agissait, pour les rencontrer. Dans un groupe d'une trentaine ou quarantaine, comme avec les humains, c'est difficile de tisser des relations fines. J'ai passé une semaine d'observation, en fait. En les regardant, j'ai vraiment vécu des installations-performances perpétuelles, à travers leur manière de se mouvoir et de s'agencer dans l'espace. C'était magnifique. Ça m'a rendue contemplative, spectatrice. Ça a changé ma perception des choses.

(A/R) C'est intéressant, parce que la notion d'observation, qui est essentielle à la recherche en éthologie et dans d'autres disciplines scientifiques, est rarement convoquée et encore moins revendiquée dans les projets de recherche artistique...

(C.L.) L'historienne de l'art Estelle Zhong Menguel revendique également « un style d'attention où la connaissance du vivant a pour ambition explicite de faire entrer en relation avec lui ». Elle s'inspire des écrivaines naturalistes anglaises et étasuniennes du XIX^e siècle qui, en apprenant à nommer et distinguer les êtres (animaux et végétaux) qui les entourent, « s'invitent à la fête du vivant ». Cette démarche s'inscrit en opposition avec la pensée moderne qui vide le vivant de toute intériorité, pour en faire une matière morte exploitable par les êtres humains.

(L.C.) Oui. J'essaie encore maintenant de retrouver ce type d'être au monde, malgré ce temps passé avec les écrans et tout cet aspect productif de la recherche. D'ailleurs, on est très vite passé au temps de la restitution publique, avec la journée « 1+1 interespèces » au sein du festival Trouble, et toutes ces questions d'organisation...

(A/R) En quoi a consisté précisément cette journée?

(L.C.) Il y a d'abord eu une performance de ma part, au cours de laquelle j'ai fait la lecture (quasi exhaustive et arrêtée par le temps) du titre des articles et émissions explorées depuis le début de la recherche. Puis il y a eu la conférence de Clyde dont on a parlé. On a également pris le parti de commander une œuvre à une jeune artiste sortant de La Cambre, Alexane Sanchez, sur la thématique création interespèces, dont elle était déjà proche. Elle a utilisé une application en ligne pour trouver son âme sœur chien-chienne, une sorte de Tinder interespèces. Au final, elle s'est retrouvée avec le chien de ses voisins, Walter, avec lequel elle interagit via une sélection d'objets. Enfin, il y a eu un workshop hypnose interespèces. Marie Lisel a proposé un voyage du point de vue d'un oiseau. Elle proposait de voler et donc de vivre une expérience sensible autre qu'humaine, peut-être une forme d'introduction à d'autres savoirs comme ceux développés dans ce magnifique livre de l'anthropologue Nastassja Martin *Croire aux fauves*.

(C.L.) Oui, c'est une tentative d'exploration d'autres manières d'être vivant.

(A/R) Vous prévoyez d'autres journées de ce type à l'ERG et à iMAL. Quel en est le programme?

(L.C.) À l'ERG, le 6 octobre, il y aura une conférence avec Véronique Servais, anthropologue à l'ULB de Liège; une contribution de Léa Le Bricomte, qui est artiste et travaille notamment avec des pigeons; une lecture mienne, le tout modéré par Michela Sacchetto, ainsi qu'un atelier de discussion de Clyde. À iMAL, il y aura une performance de Gwenola Wagon, une discussion entre Fleur Courtois, Régine Debatty et moi, et une modulation de la conférence de Clyde sur le thème de la technologie. On présentera aussi une autre collection réalisée avec Clyde et Renaud Giuliano, étudiant à l'ERG. Comme je collectionne les vidéos animalières depuis presque treize ans, suite à une commande de Lucile Haute, on a fait un film sur les rapports animaux et machines, en essayant d'être inclusives – parce qu'il y a déjà beaucoup de chat-te-s et d'oiseaux-parleurs en ligne...



Ce projet de recherche vise l'invention d'un personnage, celui de Lucy, considérée comme l'un des spécimens d'Australopithèque les plus anciens de l'histoire de l'humanité. Celle-ci est amenée à servir de guide au sein d'un film du cinéaste Jorge León. Provisoirement intitulé *Incandescences*, ce projet porte sur la question de l'immortalité telle que la promeut l'idéologie transhumaniste, et sur ce qu'un tel fantasme millénaire peut représenter aujourd'hui, à l'heure où la survie de l'espèce humaine est plus que jamais mise en doute.

La recreation de Lucy a été menée essentiellement sur trois plans. D'abord, dans le souci d'en proposer une forme d'incarnation la plus crédible possible, l'artiste s'est attaché à reconstituer l'entièreté du squelette au moyen de l'imagerie digitale, grâce à l'étroite collaboration de Maurice Taieb (l'un des découvreurs de Lucy) et du CNRS. Cette modélisation a permis de réaliser des impressions en 3D de chaque os, qui ont ensuite servi à leur reproduction dans un matériau à la puissante charge symbolique, à savoir le verre. Dans le cadre de résidences artistiques au CIRVA

(le Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts plastiques, situé à Marseille), Jorge León a supervisé la reconstitution intégrale du squelette sous cette forme translucide. Il s'est attaché aussi à créer des lentilles et autres dispositifs permettant d'inventer, après le corps de Lucy, ses « visions ». Une manière de construire et d'affirmer la subjectivité du personnage autant que celle de son auteur. Le troisième aspect de cette recreation consiste à permettre au personnage de s'exprimer. En compagnie de l'écrivaine Caroline Lamarche, Jorge León a entrepris de donner la parole à Lucy, de définir sa musique. Une série de personnalités seront bientôt invitées à prêter voix à leur illustre ancêtre. Cette dimension discursive et collective, parmi d'autres développements de cette recherche pluridisciplinaire, et au gré d'imprévus dont le moindre n'aura pas été la pandémie, a amené le chercheur à se concentrer provisoirement sur la forme scénique du projet, dans l'attente de la mise en production du film. Cette œuvre théâtrale est programmée par le Théâtre National de Bruxelles pour la saison 2022-2023.

(A/R) Votre recherche dans le cadre du FRArt concerne la reconstitution de Lucy, mais elle s'inscrit dans un projet beaucoup plus vaste. En quoi consiste celui-ci ?

(J.L.) Le projet a pour ambition de questionner le fantasme d'immortalité. C'est un sujet qui prend sa source dans un film précédent, un long-métrage intitulé *Before We Go* que j'ai réalisé avec les résidents d'un centre de soins palliatifs, des gens qui se savent atteints d'une maladie incurable. Topaz est un centre de jour, créé par le Professeur Wim Distelman avec le soutien de l'UZ VUB [Vrije Universiteit Brussel], il offre une alternative à l'hospitalisation classique. J'y ai beaucoup travaillé, en tant que bénévole puis en tant qu'artiste. Le contact avec ces personnes m'a amené inévitablement à questionner cette dimension de la fin de vie, qui reste pour moi une abstraction malgré le fait d'avoir été confronté à la mort autour de moi. Il m'a semblé pertinent de soulever cette question de la représentation que l'on se fait de la mort avec des personnes directement concernées.

Le film a été tourné à la Monnaie, avec certains résidents de ce centre et des artistes et amis que j'ai conviés (Meg Stuart, Simone Aughtertony, Benoît Lachambre, Walter Hus, etc.). Ces rencontres, à la charge émotionnelle intense, ont produit des formes visuelles et sonores qui questionnent cette notion de la fin, tout en affirmant la vie à travers l'acte de création. Suite à cette expérience fondatrice, j'ai été invité à intervenir dans une conférence à Bozar dont l'intitulé était « The End of Death ». C'est à cette occasion que j'ai rencontré Aubrey de Grey, un des grands idéologues du transhumanisme. Pour lui, la mort n'est qu'une maladie qui finira par être éradiquée. Cette affirmation interpellante est à l'origine de mon nouveau projet. Elle suscite des questions philosophiques et politiques. Nous savons aujourd'hui que toute une économie se développe autour de ce fantasme d'immortalité alors que paradoxalement, la plupart des scientifiques ne cessent de nous annoncer la fin de notre humanité. C'est cette tension, ce paradoxe que j'aborde à travers un projet qui sera à la fois un film et une expo-performance.

(A/R) D'où vous est venu cet intérêt pour la figure de Lucy ?

(J.L.) J'aimais beaucoup l'idée de travailler à l'élaboration d'un personnage, un être dont l'existence a été confirmée suite à la découverte de cinquante-deux ossements mais dont la biographie reste parcellaire. Ce que l'on sait de Lucy, c'est ce que l'on imagine d'elle sur base de quelques repères scientifiques régulièrement remis en question (sa date de sa naissance, son âge, son genre, son mode de vie, etc.). Mis à part ce squelette incomplet, nommé différemment selon les lieux (les Ethiopiens le prénomment « Dinkesh » et son nom de code scientifique est AL 288-1), Lucy n'a laissé aucune trace mais s'est imprimée dans nos imaginaires.

(A/R) C'est dans le cadre de ce projet dédié au fantasme d'immortalité que vous décidez de reconstituer la personne de Lucy, être éminemment mortel puisque mort depuis plus longtemps que quiconque... La dimension ironique du personnage est affirmée ?

(J.L.) Oui, oui, elle est totalement assumée. Lucy sera ce personnage, symbole des origines, mortelle mais également immortalisée dans les musées et nos imaginaires, qui, au fil de son incarnation dans le film, vient questionner notre monde aujourd'hui. En ce sens, elle est à comparer au personnage créé par Frankenstein, à la différence majeure que Lucy, elle, est consciente du dispositif mis en œuvre pour la créer. Ce sera pour elle une occasion de porter un regard critique sur les modes de production technologiques et artistiques qui la ramènent à la vie. Au départ, il y a une question dramaturgique assez simple : quel personnage pourrait incarner cette question de la fin ? L'enjeu n'est pas de faire un film autour de Lucy, mais de s'emparer de

cette figure afin qu'elle nous guide à mesure qu'elle est créée. La bourse du FRArt a été l'occasion, absolument incroyable, de pouvoir travailler à ce personnage en devenant.

(A/R) Si j'ai bien compris, il s'agissait de recréer le personnage selon trois modalités : par une reconstitution digitale de son squelette, par une forme d'invention vocale et par la conception d'œuvres en verre. Par quoi avez-vous commencé ?

(J.L.) J'ai lancé ces trois pistes sans aucune hiérarchie. D'une part, il y avait le travail de la voix, pour lequel je suis entré en contact avec l'IRCAM afin de travailler avec des logiciels spécifiques, mais le processus a été mis à mal à cause de la pandémie. D'autre part, le travail sur la dimension purement digitale des ossements a été mené avec le CNRS, à Marseille, où nous avons eu la possibilité de digitaliser tous les ossements, ce qui n'avait jamais été fait en France. C'est donc sous l'impulsion de cette recherche FRArt que le CNRS a scanné tous les éléments du squelette de Lucy. Il existe désormais un fichier 3D de chacun des cinquante-deux éléments. Quand je suis entré en contact avec le CNRS, je pensais naïvement que j'allais pouvoir disposer de ces fichiers pour commencer à travailler à une possible animation. Et j'ai été très surpris que la première étape reste à faire. Cela m'a permis de documenter ce processus de digitalisation de Lucy.

(A/R) À votre initiative, le FNRS a donc stimulé le CNRS...

(J.L.) Oui, très concrètement, c'est ce que ça a généré. Ça a été laborieux, complexe. Nous avons eu recours à la photogrammétrie. Les chercheurs du CNRS ont commencé à imprimer en 3D certains des ossements et j'ai poursuivi le travail à Bruxelles, la pandémie ayant rendu les allers-retours moins évidents. Le FabLab IMAL à Bruxelles m'a permis de travailler à l'impression de ces ossements et, plus tard, à la transformation de certains d'entre eux. L'idée du clonage s'est naturellement invitée dans le processus au vu de la thématique abordée... Nous avons exploré la piste des dérèglements d'une logique digitale pouvant donner naissance à d'autres formes d'ossements. Par la suite, ces impressions 3D ont servi à l'étape suivante, à savoir les moulages et soufflages en verre.

(A/R) D'où vient votre envie d'utiliser ce matériau singulier ?

(J.L.) D'un point de vue métaphorique, il y a cette idée prométhéenne du feu civilisateur, du phénix qui renaît de ses cendres. J'avais envie de convoquer cette imagerie archaïque dans le récit. J'aimais l'idée que Lucy émerge des flammes. C'est une façon pour le film de mettre le personnage en lien avec les réalités inquiétantes que nous vivons aujourd'hui sur le plan écologique. Lucy naît du feu, pour nous rappeler à quel point la Terre est en feu. Il y a ce paradoxe qu'elle s'immortalise en s'incarnant, et cela pour nous confronter à notre finitude.

(A/R) Le travail avec ce matériau visait la recréation des ossements mais aussi la création de filtres.

(J.L.) Avec les filtres de verre, il s'agissait d'inventer une forme de perception qui serait celle que Lucy « choisirait ». L'enjeu n'est pas de prétendre à une quelconque véracité quant à la façon dont voyait Lucy, mais au contraire de nous autoriser à regarder le monde différemment. Nous avons commencé à travailler sur des filtres classiques, qui suivent un peu le modèle de l'industrie cinématographique. Des filtres standards qu'on applique devant la caméra. Plus tard, avec les souffleurs de verre, nous en avons créé qui sont tout à fait hors-norme, des sortes de bulles assez démesurées, que j'ai placées devant l'optique de la caméra et avec lesquelles j'ai déjà réalisé une série de prises de vues. C'est visuellement assez intrigant. Nous avons mené toute une série d'études concernant l'épaisseur, la déformation et la coloration.

Ce travail de recherche a été mené avec les techniciens verriers du CIRVA [Centre International du Verre et Arts Plastiques à Marseille], qui m'ont permis de décliner une série de lentilles et ensuite d'accumuler des images. Le travail est toujours en cours. Les résidences au CIRVA se poursuivront au-delà de la bourse FRArt pour aboutir à une période de tournage spécifique liée au film. Ce tournage dépendra de la mise en production du projet, il sera en quelque sorte l'aboutissement de cette longue période de recherche.

(A/R) Vous allez reconstituer l'intégralité du squelette en verre ?

(J.L.) Oui. Durant le processus de recherche, j'ai rencontré Maurice Taïeb, le géologue qui a co-découvert Lucy. C'est lui qui a donné le feu vert pour la digitalisation des ossements. Monsieur Taïeb est décédé cet été. Il avait émis le souhait d'exposer le squelette de verre aux côtés du squelette de Lucy à Addis-Abeba en 2024 pour les cinquante ans de sa découverte. Je souhaite me rendre sur les lieux où Lucy a été trouvée mais la pandémie et la situation politique actuelle compliquent sérieusement ce voyage.

(A/R) Quand nous nous sommes rencontrés l'année dernière, vous avez évoqué les problèmes liés au volet éthiopien de la recherche. Vous m'avez fait part des difficultés pratiques à vous y rendre, en raison du Covid, mais aussi les remises en question que ce volet suscitait dans votre approche du projet, notamment en termes d'appropriation culturelle. Qu'en est-il aujourd'hui ?

(J.L.) Je souhaiterais me rendre en Éthiopie avant la fin officielle de cette recherche. Comme je l'évoque dans un texte publié dans *La Part de l'œil*, la dimension du récit est très importante. Lucy répond à un récit occidental et il m'importe de comprendre à quel récit répond sur place Dinknesh, prénom éthiopien dont la traduction pourrait être « tu es merveilleuse ». Je souhaiterais que le projet questionne la démarche des archéologues, la façon dont l'Occident va à la recherche de l'origine de l'humanité, dans une région qui a été bouleversée historiquement. Et là, je ne peux me prononcer que sur base des rencontres faites sur place. D'où l'importance du voyage.

(A/R) Revenons à la dimension vocale du personnage de Lucy. La création d'une voix suppose d'une part une recherche sonore, technique en quelque sorte, et d'autre part une écriture, la définition d'un ton, d'une musique. Pour cela, vous avez fait appel à des scientifiques d'un côté, et à une écrivaine de l'autre, Caroline Lamarche.

(J.L.) Ce dernier pan du travail n'était pas prévu dans la recherche. Mais l'IRCAM a fermé ses portes durant la pandémie. Il n'y avait pas de rencontre possible. Or pour moi, l'enjeu de la recherche était de découvrir le potentiel de leurs logiciels en travaillant sur place avec les ingénieurs. Le but n'était pas de passer commande à quelqu'un pour produire une voix. Je voulais au contraire travailler sur la faille, sur ce qu'un ingénieur n'aurait peut-être pas l'intuition d'explorer. Être sur place me paraissait fondamental. Pour des raisons sanitaires, cette partie de la recherche était impossible. J'ai donc proposé à Caroline Lamarche de me rejoindre. Ça nous a permis de passer du temps ensemble pour questionner la voix de Lucy, à la fois au niveau du contenu mais aussi de sa forme. Quelles consonances fallait-il donner à cette voix ? Caroline a évoqué le slam, par exemple. C'est une forme qu'elle ne pratique pas elle-même, mais qui est intéressante en termes d'affirmation politique. L'écriture poétique que Caroline met en place convoque cet aspect-là. Pour ce pan de la recherche, nous avons été accueillis par la Fondation Camargo, à Cassis dans le sud de la France. Isabelle Dumont nous a rejoint dans le travail.

(A/R) L'envie de faire appel à Caroline Lamarche est donc née en réaction à votre incapacité à travailler sur le volet technique de la voix ?

(J.L.) Non, l'idée d'écriture était déjà présente et j'avais sollicité Caroline préalablement, mais dans le cadre de la recherche FRArt, il s'agissait d'abord de travailler sur la dimension technologique. À partir du moment où j'en ai été empêché, j'ai proposé qu'on avance sur cet aspect du travail.

(A/R) Techniquement, comment envisagez-vous de produire la voix de Lucy ?

(J.L.) L'idée est de convoquer une série de personnalités fortes pour dire ce texte. Je songe d'abord à Claron McFadden, qui intervenait dans mon précédent projet, *Mitra*. Cette soprano d'ascendance afro-américaine, dont la voix parlée autant que chantée m'inspire énormément, est aussi une artiste très sensible aux discriminations, en particulier raciales. Elle m'apparaît comme la première porte-parole de Lucy, sa lointaine parente africaine. Je rêverais aussi de pouvoir convoquer la voix de Christiane Taubira, représentante de la sphère politique qui s'est fait traiter de guenon en défendant le mariage pour tou-te-s, et celle de Paul B. Preciado, philosophe dont la chronique « Guenons de la république », publiée dans son recueil *Un appartement sur Uranus*, part de cette assignation au singe pour inviter à « ne plus réclamer notre [celle des Noirs et des homosexuels] appartenance à l'humanité en reniant le primate »...

L'idée est d'accumuler une série de voix singulières qui seront mélangées, elles s'enchevêtreront pour produire une voix unique.

(A/R) Une voix de *synthèse*, en ce sens...

(J.L.) Une voix synthétique mais qui aura été nourrie par des voix humaines.

(A/R) Votre travail, sur ce projet comme sur vos films précédents, est par nature très collaboratif. Est-ce que vous aviez déjà travaillé avec des scientifiques ?

(J.L.) La logique de la collaboration est importante pour moi. J'aime convoquer des gens qui investissent des champs différents, produire une rencontre et voir ce qui découle de cette altérité. Par contre, c'est la première fois que je travaille avec des scientifiques et ces collaborations m'ont permis de découvrir que la logique de recherche est finalement la même. J'ai eu le plaisir de travailler avec des gens dont la créativité était très comparable à celle des artistes. Une même chose nous anime : le désir d'explorer un territoire inconnu. Les chercheurs que j'ai rencontrés intègrent pleinement la notion de faille, d'erreur dans leur processus de travail, ils savent que les impasses qu'ils rencontrent ouvrent parfois la porte vers des territoires impensés.

Ce que j'ai initié à partir de la reproduction des ossements en verre a permis la rencontre de deux mondes qui n'étaient pas particulièrement amenés à se rencontrer. Valérie Olléon, technicienne verrière au CIRVA, a visité les laboratoires de l'Institut Fresnel à Marseille, et nous y avons découvert une technique de coloration du verre impressionnante. Les scientifiques de l'Institut sont venus au CIRVA et ont découvert les résultats du travail sur les ossements. Ils en ont intégré plus concrètement les enjeux et ont proposé des interventions plus précises de leur part. Ma recherche s'est nourrie de ces deux univers, l'artisanat et les hautes technologies. Des questionnements inédits sont nés de ces croisements.

À ce propos, il y a eu un événement très important, pas du tout prévu dans la recherche : l'Institut Fresnel produit des lentilles pour construire des télescopes destinés à observer des planètes situées à des distances très éloignées. Le travail des chercheurs consiste à colorer les lentilles de façon à corriger les aberrations chromatiques lorsque la lumière traverse leurs



fig. 02-03

- fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien :
Moulage en cours, CIRVA, Marseille, 2021.
Toutes les photos sont de Jorge León.
- fig. 02 Mâchoire de Lucy réalisée au CIRVA sur fond
de vitrine irisée à l'Institut Fresnel, 2021.
- fig. 03 Sacrum de Lucy réalisée au CIRVA, 2021.



fig. 04-05



fig. 06-07



fig. 04-05 Création d'une lentille, CIRVA, Marseille, 2021.
fig. 06 Lentille non découpée, CIRVA, Marseille, 2021.
fig. 07 Essai caméra avec lentille, 2021.

appareils de mesure. Cette coloration a lieu dans des fours spéciaux où le verre placé en haut du four est coloré par des métaux placés à la base et portés à des chaleurs extrêmes. La mise sous vide du four autorise l'écart de température entre le bas et le haut et évite que les lentilles déjà polies ne se brisent sous le choc thermique. La température est telle que les métaux émettent des vapeurs qui s'élèvent et viennent se déposer sur les lentilles. Le type de métal détermine la couleur qui se dépose. Grâce à cet outil, les chercheurs parviennent à anticiper l'épaisseur du dépôt au micron près... La rencontre avec cette technique a été un vrai choc pour moi. Alors que j'avais passé tout ce temps avec des techniciens verriers dont le travail est tellement organique, intuitif, où le geste et le souffle ont un impact déterminant sur une forme en devenir, tout à coup j'étais face au pendant ultra-scientifique de la recherche. En outre, je me suis aperçu qu'il y avait une série d'irisations aux couleurs extrêmement belles sur les parois métalliques des fours de l'Institut Fresnel. Ce sont les vapeurs de métaux non contrôlées, des résidus qui viennent s'y perdre. En parallèle, je travaillais au CIRVA à la construction de vitrines muséales pour y conserver les ossements de Lucy, des vitrines traditionnellement transparentes. J'ai eu l'idée au contraire de les rendre très visibles, en les colorant avec ces vapeurs résiduelles. Nous avons donc placé des plaques de verre destinées à la création des vitrines sur les parois des fours. Les chercheurs de l'Institut ont poursuivi leur travail de coloration tout en remplaçant régulièrement ces plaques qui sortaient du four, irisées de façon aléatoire. Ils étaient à la fois surpris et amusés du résultat. Là où leur travail relève d'une extrême précision, totalement maîtrisée, je m'immisçais en récupérant le résidu de leur production. Cette idée de récupération d'un surplus me plaît beaucoup et illustre de façon assez concrète la porosité qui naît de la rencontre entre les pratiques scientifiques et artistiques. La prochaine semaine de travail au Cirva va consister à produire un premier prototype de vitrine.

(A/R) C'est un beau détour, une manière intéressante de concilier la science et l'art, des champs traditionnellement confinés dans leurs exigences respectives d'exactitude et d'imagination.

(J.L.) Oui, cette rencontre a produit quelque chose d'inattendu, tant pour les scientifiques que pour moi. Il me semble important de souligner que le rapport à la fiction est aussi important dans la recherche scientifique. Les chercheurs nous transmettent des récits, eux aussi ont besoin de s'inventer des histoires pour mener à bien leurs recherches. Le simple fait d'imaginer un nom pour une découverte est déjà révélateur. Cela implique et impose un imaginaire. Pour Lucy, cela tient au fait que les archéologues écoutaient la radio pendant les fouilles et que passait *Lucy in the Sky with Diamonds* des Beatles. Cette dimension poétique fait partie de l'ADN des chercheurs, même si certains s'en défendent. Et puis on parle de « rigueur scientifique », mais la rigueur et une certaine logique sont également à l'œuvre dans la création artistique. La rencontre de ces logiques de travail peut produire quelque chose d'intéressant.

(A/R) Vous parliez d'inattendu. La pandémie en a été un bon exemple... Votre projet porte sur les illusions de l'immortalité, le fantasme de toute-puissance, et voilà qu'arrive un virus qui vient justement montrer à la planète entière, si besoin était, la précarité de l'humanité, la fragilité de nos corps. D'une certaine manière, le virus est venu confirmer votre approche. Avez-vous réintégré cet événement dans le processus de recherche ?

(J.L.) Comme pour tout le monde, ça a été confrontant. Je me suis retrouvé confiné à Bruxelles alors que la recherche impliquait des échanges avec des collaborateurs et collaboratrices résidant ailleurs. Mais je me suis inventé des rituels afin de maintenir le lien avec le travail, et pendant cette période je me suis donné comme tâche de mouler un os par jour avec de la pâte à modeler. C'est devenu une pratique méditative. J'ai accumulé toutes ces formes, elles ont inspiré les formes digitales que nous avons imprimées plus tard en 3D... Malgré les empêchements, j'ai fait en sorte de conserver un lien avec Lucy. Elle m'a aidé en quelque sorte à traverser cette période. Les questions soulevées par ce thème de l'immortalité sont vertigineuses, abyssales en fait et, oui, l'état actuel du monde me laisse penser que ce marché florissant de l'immortalité à une époque où on ne cesse de nous annoncer la fin est lié à l'angoisse... de disparaître. Étrangement, je sens que ce que cela produit dans le travail est un désir de légèreté. Je me dis que si tous les faisceaux convergent pour nous rappeler que le monde va mal, qu'il touche à sa fin, l'art est peut-être là pour produire autre chose, non pas de façon naïve ou juste divertissante – dans le sens de faire diversion – mais pour nous connecter à cette urgence radicale, l'urgence d'être en vie qu'une certaine pulsion de mort met à mal. J'éprouve le besoin de mettre en place quelque chose de l'ordre du rituel, de la mise en lien. C'est en cela que la version scénique du projet prend pour l'instant plus de place que la version purement cinématographique. La scène nous rappelle ce besoin de partage.

Pierre Thys, le directeur du Théâtre National à Bruxelles, a inclus le projet dans sa programmation pour la saison 2022-2023. À l'instar de *Mitra*, le projet que j'ai réalisé précédemment et qui se déclinait à la fois en film et en spectacle, les pratiques artistiques seront poreuses.

(A/R) Vous expliquiez qu'un de vos films précédents, *Before We Go*, se déroulait à l'Opéra de la Monnaie et comportait déjà une dimension chorégraphique. Il y aurait donc une continuité dans l'ordre des arts de la scène.

(J.L.) Oui, La pièce a été créée à Bruxelles dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts. Cette fois-ci, l'espace de la scène sera un moyen de convoquer tous les éléments de la recherche. Il y aura un souffleur de verre, des vitrines muséales, des images animées, des voix multiples, des performeurs et performeuses... L'espace de la scène évoquera à la fois l'espace du musée et l'espace de l'atelier, avec cette idée du musée comme lieu qui immortalise les œuvres, qui se charge de faire en sorte qu'elles survivent à leurs créateurs et créatrices et l'espace de l'atelier où la création est à l'œuvre, en devenir. Le corps de Lucy sera au cœur de la pièce. D'une certaine façon, cette pièce sera une réponse au confinement, elle naît d'une envie de mettre en lien dans un même moment présent, avec la participation active des spectateurs et spectatrices.

(A/R) Est-ce qu'il y a déjà eu des formes de restitution publique de la recherche ? En prévoyez-vous d'autres ?

(J.L.) J'ai présenté le travail à l'école des Beaux-Arts d'Aix-en-Provence, auprès d'étudiants qui suivent un enseignement spécifique intitulé « animation squelettique », un cours qui consiste à produire du mouvement avec des squelettes prédéfinis par leur programme informatique. Un des chercheurs ayant travaillé à la digitalisation du squelette de Lucy est venu présenter le travail effectué en laboratoire et leur a fourni provisoirement des fichiers 3D. Les étudiants ont pu travailler à l'animation de ces ossements. Ma proposition, en allant vers eux, consistait à demander à des jeunes, qui entrent dans la vie adulte à une période un peu critique, d'animer Lucy,

de l'imaginer aujourd'hui ou de la penser comme un être en devenir avec l'idée que ça constituerait une des scènes du film. Il y a eu cette contribution écrite, avec Caroline Lamarche, dans le numéro 35-36 de *La Part de l'œil*. Une présentation documentée du travail est également envisagée à l'INSAS. Enfin, je souhaiterais qu'on organise une présentation à la Fondation Camargo, pour faire à nouveau se rencontrer les scientifiques, les gens du CIRVA et toutes les personnes en France qui ont rendu ce projet possible.

Cédric Noël

Too many rooms, too many views at the Eden Hotel

Regards croisés sur un territoire empreint par la fabrication d'un cerveau



Too many rooms, too many views at the Eden Hotel se propose d'interroger la relation d'un territoire particulier – celui du quartier Sécheron de Genève – avec le projet de création d'une Intelligence Artificielle qu'il accueille, au sein d'un campus dédié aux biotechnologies. Cette recherche scientifique de pointe, intitulée Human Brain Project, constitue donc le cœur – si l'on peut dire – d'une recherche artistique menée par Cédric Noël.

Si l'artiste en est l'initiateur, le projet a néanmoins été conçu comme un exercice multidisciplinaire et collectif. Comme l'indique son sous-titre, il est en effet question de « regards croisés », d'une vision kaléidoscopique sur la relation entre cet écosystème et cette vie artificielle. Il s'agissait à l'origine de recueillir les regards de sept chercheurs et chercheuses, à savoir Raymond Balau, Anaïs Chabeur, Laure Cottin Stefanelli, Pauline Hatzigeorgiou (en remplacement de Benoît Dusart), Mira Sanders, Joachim Olender et Cédric Noël lui-même, dont les compétences respectives dans les domaines de l'architecture, de l'art, de l'édition, etc. auraient permis de saisir cette réalité complexe. Le premier axe de la recherche a consisté dans l'examen et la critique des représentations de nos relations à l'IA. À travers des workshops organisés à La Cambre et à l'Académie royale des Beaux-Arts (ArBA), les étudiants et étudiantes ont fait de l'analyse d'image, cherché des typologies, examiné les récits qui entourent l'existence du cerveau synthétique, que ce soit à travers les films,

internet, la presse, les publications scientifiques, etc.

Le second axe est ancré dans l'espace urbain. Il prend pour appui l'Hôtel Eden, établissement genevois qui donne son nom au projet. Sa situation en face du campus constituait, aux yeux de Cédric Noël, un lieu privilégié pour mener l'enquête, à la fois en tant que point de vue et position de retrait, mais aussi microcosme servant de métonymie au projet cérébral voisin.

Or, le projet *Too many rooms...* a subi de plein fouet les conséquences de la crise sanitaire. Sa dimension collective a été rapidement empêchée par l'isolement forcé de chacun et chacune ; l'inspiration au contact du terrain et la recherche à même le territoire ont été rendues impossibles par l'interdiction de déplacement ; la spontanéité requise a été découragée par l'incertitude ; et l'espoir de rencontrer et interviewer sur place les scientifiques du campus ont été réduits à néant par la généralisation du télétravail.

Malgré ces empêchements, les artistes ont pu participer à l'exposition *Risquons-Tout* au Wiels, en 2020-2021, au cours de laquelle ils ont déployé un certain état de la recherche, notamment à travers une architecture virtuelle conçue en collaboration avec le Fieldstation Studio, permettant de visualiser la masse des documents réunis jusque-là. Cette masse de données devrait faire bientôt l'objet d'une édition ou d'un film conçus par Cédric Noël et Mira Sanders.

(A/R) Le projet a été conçu à votre initiative, mais en visant une forme collective ou du moins collaborative. Comment vous êtes-vous entouré ?

(C.N.) Il s'agit d'un collectif constitué d'amis, de connaissances, de personnes ayant des expertises diverses nécessaires à ce projet aux multiples couches. En effet, à l'écriture du projet, je me suis rendu compte assez vite que je voulais traiter de beaucoup de choses : la dimension scientifique (la traduction digitale d'un cerveau humain), urbanistique (Genève, son territoire, ses réseaux), philosophico-historique (la question de l'artificialité et les références à l'histoire de l'art), géopolitique, etc. Il y avait quelque chose de roboratif dans ce sujet, mais aussi comme la boîte de Pandore : une fois qu'elle était ouverte, beaucoup de choses en sortaient, difficiles à capter. Je ne voulais pas me perdre là-dedans, je n'étais pas prêt à y passer dix ans. Donc je suis allé chercher cette expertise autour de moi. Comme le FRArt suppose une relation à une école d'art, j'ai regardé du côté de mes collègues à La Cambre. J'ai fait la proposition à Raymond Balau, qui travaillait avec moi dans l'atelier Espace urbain et qui écrit sur l'architecture. Je me suis adressé à Joachim Olender, un réalisateur que je connais très bien et avec qui j'avais le désir de travailler. Il travaille beaucoup sur la nature de l'image, non seulement l'image cinématographique mais aussi l'image virtuelle, sur la digitalisation, etc., et cela avec un bagage littéraire et philosophique solide. Il y a aussi Mira Sanders, qui est artiste et avec qui je travaille depuis longtemps. Elle a une grande expérience de l'espace public, à travers des captations graphiques de formes et d'informations. Sa sensibilité aux espaces, sa capacité à produire des traductions poétiques du terrain me touche. J'ai invité Anaïs Chabeur, une ancienne étudiante qui est plasticienne, pour apporter sa sensibilité aux phénomènes d'apparition, aux fantômes, au féminisme. Laure Cottin Stefanelli nous a également rejoints. C'est quelqu'un qui a un travail orienté vers les limites du corps ou entre les corps. Benoît Dusart, commissaire d'exposition et critique d'art, s'était engagé dans le projet mais n'a finalement pas travaillé avec nous pour des raisons d'emploi du temps, et c'est finalement Pauline Hatzigeorgiou qui l'a remplacé. Elle a amené sa qualité d'historienne de l'art et ses connaissances dans l'art des systèmes.

(A/R) Malgré cette dimension collaborative du projet, il était question de commencer les choses à deux, avec Mira Sanders, dans une première étape de la recherche plutôt théorique, notamment en bibliothèque.

(C.N.) Oui, l'idée c'était de ne pas convoquer le groupe tout de suite, mais d'abord de débroussailler le terrain. Avec Mira on a travaillé sur les questions de représentation de l'Intelligence Artificielle (IA). J'avais le sentiment qu'il fallait d'abord explorer et évacuer toute une série de clichés. En me documentant avant l'écriture du projet, j'avais repéré assez vite que les illustrations d'articles scientifiques passaient par des situations cinématographiques, *Blade Runner*, *Terminator*, des choses de ce genre. Ou alors des images de synthèse alléchantes, hyper colorées et lumineuses, du cerveau. Toutes ces images posaient problème et je voulais qu'on mette ça de côté. On a donc imaginé un format workshop avec des étudiants de La Cambre et de l'Académie royale des Beaux-Arts (ArBA), en mettant en lien les deux écoles. On a fait de l'analyse d'image, notamment en étudiant comment certains secteurs de la recherche communiquent au grand public sur ces questions de l'IA. On a repéré une série de typologies, de formes, des récurrences, etc. Les étudiants ont pu se saisir de ces images, des notions qui se cachaient derrière ces images. Il y a eu quelques extrapolations performatives, aussi.

(A/R) Comment s'est faite la collecte des images ? Sur un mode intuitif, chacun et chacune apportant ses propres représentations ?

(C.N.) Oui, c'était de cet ordre. Les workshops étaient assez courts, en fait. Il s'agissait de constituer collectivement un répertoire de représentations de l'Intelligence Artificielle, en allant sur Internet ou en bibliothèque, à l'ULB essentiellement, pour consulter les articles scientifiques. Au final, une série de posters a été éditée à partir d'associations d'images. Une édition a également été produite. Elle devait être diffusée mais le Covid est arrivé... Elle se trouve toujours dans des caisses à l'ArBA. Nous avons communiqué au groupe ces recherches sur la représentation de l'IA dans l'espace médiatique, en particulier lors d'une journée de séminaire au Bac Art Lab à Louvain en décembre 2019.

(A/R) Le titre du projet de recherche s'inspire d'un lieu réel, l'hôtel Eden, situé en face du campus Biotech où est développé le Human Brain Project (HBP). Comment avez-vous pris connaissance de cet hôtel et qu'est-ce qui vous a attiré vers lui ?

(C.N.) L'hôtel, je l'ai découvert à distance. J'ai d'abord flâné sur Google Street View, j'ai beaucoup fouillé les alentours du Campus Biotech, le quartier Sécheron de Genève, Genève et les alentours. L'hôtel est arrivé pendant cette période où on cherche des choses, on ne sait pas très bien quoi mais on observe. En tournant autour du campus, je suis souvent tombé sur cet hôtel. Je butais sur quelque chose, et c'était évidemment son nom. L'association entre ce nom et le sujet de recherche pouvait être utile de plusieurs façons. D'abord, c'est un terme qui a du potentiel. Peu usité à ma connaissance – sauf dans l'hôtellerie, les spas, etc. – on devine vaguement à quoi ça renvoie. Il y a cette dimension biblique nettoyée et en même temps supérieure. La dimension hôtelière m'intéressait aussi dans son association au collectif, au projet de résidence prévu avec le groupe de recherche. L'hôtel était un lieu d'accueil. Je me suis aussi focalisé sur ce lieu parce qu'au début de la recherche, je ne savais pas si on pourrait rentrer dans les laboratoires. Ça relevait d'une stratégie de repli, au cas où on aurait essuyé un refus. Une manière de prendre position pour pouvoir travailler quoi qu'il arrive. Et puis, tout ce qui était aux alentours, dans le quartier Sécheron et au-delà, commençait à éveiller ma curiosité : les références à Paul Otlet, Mary Shelley, Le Corbusier, John Milton, Robert Cailliau, Jorge Luis Borges, etc. Je détectais des histoires d'artificialité et de cerveau résolument ancrées dans ce territoire. Quelque part, cette stratégie de retrait a créé beaucoup de liens. Ça m'a donné une forme d'assurance quand je me suis adressé aux personnes du laboratoire.

(A/R) Justement, à qui vous êtes-vous adressé ? Au Human Brain Project en général ou à des scientifiques en particulier ?

(C.N.) Je me suis d'abord adressé à leur service communication-médiation. La réponse a tardé, mais le « oui » a fini par arriver. Pour l'anecdote, quand on est parti la première fois en repérage avec Anaïs Chabeur, on n'avait pas encore de permission. C'est seulement à l'aéroport de Bruxelles que j'ai reçu un email confirmant qu'on serait bien reçu... Il semblerait que je sois tombé sur la mauvaise interlocutrice au départ. Le Human Brain Project est financé par de l'argent public européen, cela fait partie de leurs missions d'informer sur ce qu'ils font, etc. Il faut dire aussi que, grâce à la subvention du FRArt et le soutien du FNRS, ça a été beaucoup plus facile de les convaincre de nous rencontrer. On ne savait pas s'ils allaient nous ouvrir les lieux. Mais ils ont vu qu'on était sérieux et informés sur ce

qui s'y passait. Au final, on a pu discuter avec beaucoup de gens, on a reçu des badges, on pouvait entrer et sortir comme on voulait.

(A/R) Qu'est-ce que vous avez fait dans ces bâtiments ? Il s'agissait essentiellement d'entretiens ou avez-vous pris des images, enregistré les lieux ?

(C.N.) On a fait des rencontres ; on a collecté des informations, vérifié si les nôtres étaient correctes ; on a fait des repérages ; on a interrogé la technique de traduction du biologique vers le numérique. On était prêts. Les contacts étaient bons, les questions étaient posées. Du type : existe-t-il une forme d'intelligence, de conscience de soi dans les simulations ? Tout ce travail préparatoire était prévu justement pour y retourner et faire des entretiens avec le matériel adéquat. On a fait un dernier voyage préparatoire en février 2020, juste avant que tout le monde soit invité à rester chez soi en confinement...

(A/R) Concrètement, quelles rencontres et observations avez-vous faites ?

(C.N.) On a rencontré de nombreux scientifiques. On a pu observer leurs méthodes de travail et leur matériel, on a pu leur poser des questions de fond. Nos regards et nos questions les intéressaient. Ils rencontraient tout à coup des gens qui leur permettaient de prendre du recul sur ce qu'ils faisaient. Il y avait beaucoup d'enthousiasme. Très vite, on leur a dit que leur travail devait intéresser les artistes, on leur a demandé pourquoi ils n'avaient pas mis des artistes dans leurs laboratoires. Il y a déjà des designers graphiques, des gens qui travaillent la représentation à partir de référents que nous avons détecté dans la première phase de notre recherche, le cinéma de SF, le jeu vidéo. D'ailleurs, quelqu'un chargé de la modélisation avait auparavant travaillé sur *Toy Story*... Nous, en tant qu'artistes et auteurs, on trouvait normal d'être là. Nous apportions des références différentes, une approche transversale. On a rencontré le directeur du Campus, fan de bande dessinée et auteur. C'était très drôle, parce que tout le monde commençait à nous parler de leurs affinités avec les arts plastiques, le cinéma, l'architecture, la musique... On a aussi rencontré le co-directeur du Blue Brain Project, Felix Schürmann, qui est venu spécialement pour nous toute une matinée. Il nous a fait une longue présentation. C'était super. Il semblait intéressé par notre présence et les possibilités que nous offrions d'ouvrir leurs recherches à l'art.

(A/R) Quelles nouvelles pistes ou réflexions avez-vous pu tirer de cette première étape, même interrompue ?

(C.N.) Il faut peut-être remonter aux sources du projet. Le Human Brain Project est né à la suite du Blue Brain Project, un projet suisse imaginé par Henry Markram, qui est considéré comme un génie par quelques-uns de ses collaborateurs. L'objectif de ce projet consistait à cartographier et simuler le cerveau d'un rat et celui d'une souris, ce qui a été fait. Le HBP fut l'un des deux « FET Flagships », c'est-à-dire un phare de la recherche européenne soutenu par l'Union à hauteur d'un milliard d'euros sur dix ans. Objectif affiché : cartographier et simuler le cerveau humain dans un super-ordinateur. Très vite, des critiques ont fait leurs apparitions dans la communauté scientifique, à juste titre pour des questions de faisabilité et d'intérêt scientifique. Markram a été écarté de sa position et le HBP fut subdivisé en une série de catégories de recherche orientées vers le cerveau. La simulation du cerveau humain existe encore dans le programme, mais elle est reportée à plus long terme. Le rat fonctionne, on l'a observé. Il a un corps digital, comme dans un jeu vidéo : on voit un rat modélisé qui se déplace dans un environnement. Quand ses moustaches ou ses pattes touchent quelque chose, on voit s'activer une série de signaux dans son cerveau. Ce qui m'intéressait personnellement, c'est la rétro-ingénierie, les mécanismes de compréhension du vivant,

le codage, l'écriture du vivant, etc. Comment traduire du biologique en numérique ? Ça a été un long processus pour comprendre comment un programme imite un neurone.

Tout ça nous a menés à une découverte essentielle en termes de territoire. Dans les laboratoires de Biotech, les scientifiques travaillent sur les petites parties du cerveau, mais le super-ordinateur se trouve à Lugano. On nous a informés qu'il y avait un câble enterré qui part de Genève et va jusque-là, où se trouve un grand centre de calcul avec tous les super-ordinateurs que peut comprendre la Suisse... Ce câblage du territoire nous a fait beaucoup fantasmer. Le hardware répandu sur plusieurs centaines de kilomètres. Cela renvoyait à l'idée abstraite d'un cerveau-monde. Et c'est une direction que je veux suivre, faire le voyage entre Genève et Lugano.

(A/R) Dans ce cas-là, il faudra se résoudre à quitter l'hôtel Eden...

(C.N.) Oui. L'hôtel Eden existe encore comme support de la recherche, mais on savait collectivement qu'on allait en sortir un jour. C'était une sorte de base, de sujet partagé. Je n'ai jamais imaginé qu'il reste tel quel. Ce serait contradictoire avec la part d'inattendu inhérente à la recherche. Commencer en un lieu et le quitter.

(A/R) Quelle part de la recherche a été menée dans l'hôtel lui-même ?

(C.N.) On y a fait quelques rencontres, elles aussi avortées... Le directeur nous a généreusement accueilli. Le contact était très bon, il était ravi qu'on s'intéresse à son hôtel. On avait carte blanche pour prendre des photos, filmer, etc. On a eu beaucoup de mal à trouver des informations historiques sur l'hôtel, donc on avait prévu de faire l'entretien de l'ancien directeur, mais ça n'a pas pu se faire... On a tout de même pu réaliser une modélisation en papier du vis-à-vis de l'hôtel et du HBP, une maquette extrêmement précise réalisée en collaboration avec une architecte Jolien De Nijs. Elle a été montrée au Wiels dans le cadre de l'exposition *Risquons-Tout*, entre septembre 2020 et mars 2021.

(A/R) En quoi a consisté cette présentation au Wiels ?

(C.N.) On a décidé de travailler sur trois axes. Dans le premier, chaque intervenant montrait des documents de travail. La recherche en était encore à mi-parcours. Comme il y a plusieurs plasticiens dans le groupe, on avait déjà des formes, des images, des sons, la maquette, etc. On a opéré une sélection, en se concentrant sur des points de coïncidence. La deuxième partie concernait les éléments de recherche enfouis dans nos ordinateurs : des références, des photographies sur place, etc. On a travaillé avec deux architectes qui constituent le groupe Fieldstation Studio, à qui on a demandé de nous aider à développer une sorte d'architecture à travers cette masse de documents invisibilisés dans nos ordinateurs. On a travaillé à l'élaboration d'une intelligence faible, en créant des « chambres » (en référence à l'hôtel), des thématiques, etc. C'est un travail qui doit encore être poursuivi, notamment au niveau des images. Il y avait quelque chose de contemplatif dans ce software, une archive en mouvement, qui danse, c'était assez beau. Mais on a surtout découvert des associations inédites entre des documents. Ça nous a aidés sur nos réflexions pour la suite. J'ai d'ailleurs un livre de photographie en tête qui est né de la production de ce système informatique. Plusieurs associations parmi mes propres images me sont apparues. Ensuite, la troisième partie était discursive. On a fait des invitations à plusieurs personnes : Nicolas Antille, ingénieur biomédical qui a collaboré au HBP ; Milad Doueïhi, chercheur, historien des religions, qui se dit « numéricien par accident », l'artiste Claire Malrieux, nos amis de Fieldstation Studio,

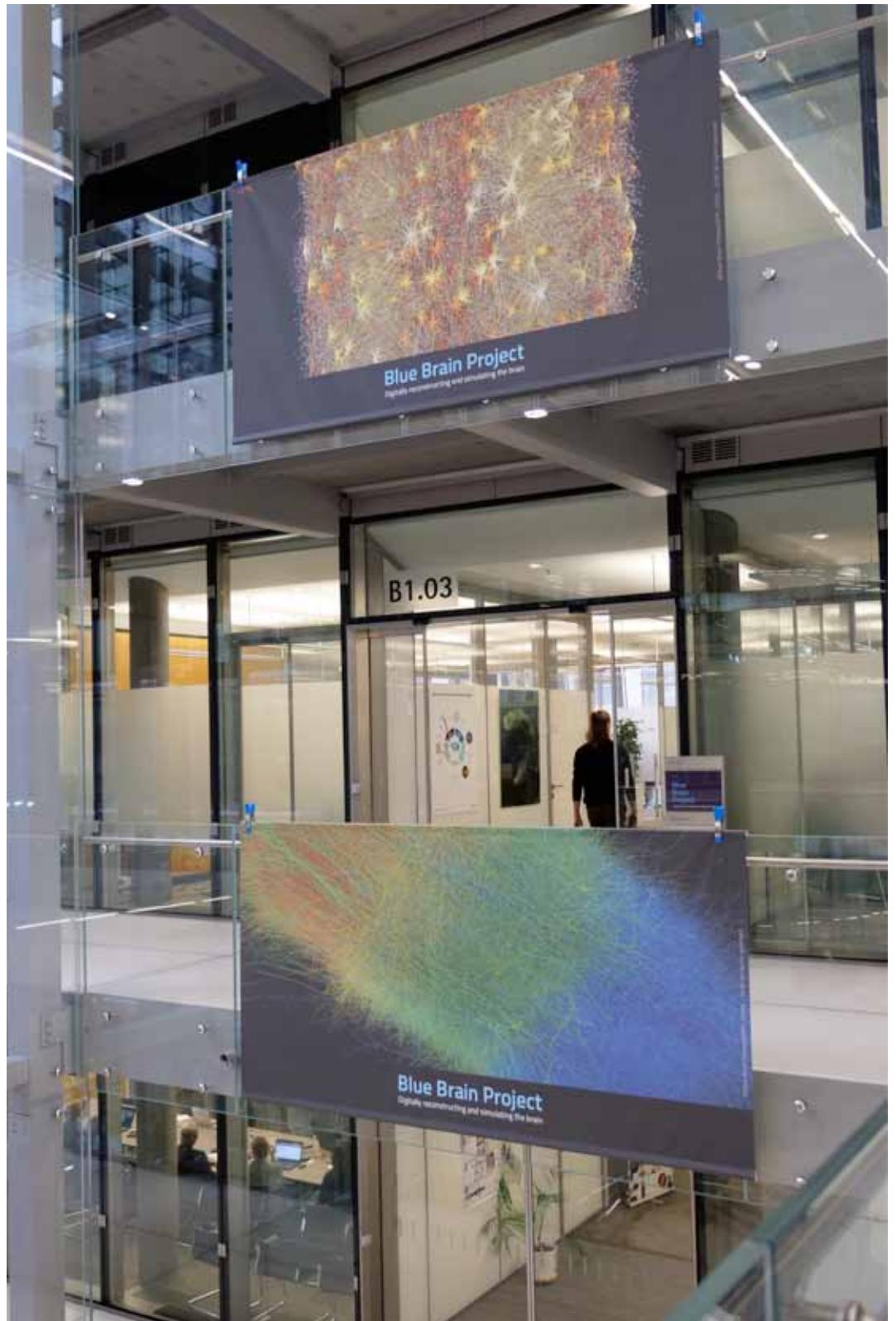


fig. 02

- fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien :
L'Hôtel Eden et le Campus Biotech de
Genève, 2019. Crédit photo : Cédric Noël.
- fig. 02 Repérage au Campus Biotech, 2019.
Crédit photo : Anaïs Chabeur.



fig. 03



fig. 04

fig. 03 *Eden Studies*, Open school, dans le cadre de l'exposition *Risquons-tout*, Wiels, 2020. Crédit photo : Laure Cottin Stefanelli.

fig. 04 Vue du séminaire « Entering the Eden Hotel » au Bac Art Lab, Louvain, 2020. Crédit photo : Mira Sanders.

l'anthropologue Emmanuel Grimaud et Marie Lisel praticienne en hypnose. Il était question que ces formes discursives se déploient dans l'espace, que ces archives produisent une dynamique, soient montrés et fassent l'objet de discussion. Mais à cause des mesures Covid, ça n'a pas pu se faire comme nous le voulions.

(A/R) Pendant la préparation de l'exposition, où en était l'état du collectif ?

(C.N.) Tout le monde était là, même si un retrait avait commencé un peu avant, celui de Raymond Balau. Il a pris ses distances, par désintérêt pour les formes publiques... Mais il continuait à travailler de son côté. C'est suite à l'expérience du Wiels que le collectif s'est délité. L'exposition a duré longtemps. Les tables rondes ont été disséminées sur plusieurs mois, mais à cause de la situation sanitaire, on n'a réussi à en faire que deux en présence physique. Pour le reste, c'était chacun chez soi derrière son ordinateur... Je pense qu'on est tous sortis épuisés de cette expérience. Il nous manquait la présence, les échanges, etc. Il y a aussi que la recherche devait se produire sur un an. J'ai pris l'initiative de la prolonger, mais ça a été difficile de relancer la dynamique. Tout le monde s'était engagé pour une année, et commençait naturellement à prendre d'autres directions.

(A/R) Vous avez parlé des rencontres avortées ou reportées. Quel impact a eu la pandémie sur le projet de recherche dans son ensemble et à long terme ?

(C.N.) Le Covid a vraiment fait exploser la matrice du projet tel qu'il était écrit. C'était et ça reste très frustrant, parce que beaucoup de choses n'ont pas pu être faites, n'ont pas pu aboutir. Ça a créé une forme de stress généralisé. Il a fallu sans cesse réécrire le projet en fonction des nouvelles possibilités, ou plutôt des impossibilités. La principale impossibilité, ça a été de se rendre à Genève, ce qui constituait quand même l'essence du projet. Le budget du FRArt consistait principalement à assurer les coûts du voyage et du logement, à se rendre sur place pour faire un maximum d'observations de terrain, aller à la rencontre d'un projet scientifique, d'un réseau. De se confronter sur place à des associations que j'imaginai à distance. Ce travail s'est écroulé.

Sur les cinq premiers mois, on s'est quand même rendu à Genève, on a pris beaucoup de contacts, on avait déjà beaucoup de matière préparatoire à partager. Et cette invitation au Wiels nous a permis justement, une fois le Covid arrivé, de passer du temps à analyser cette matière préparatoire. Ce que l'on n'aurait peut-être pas fait si on était resté dans le processus.

Mais après l'expérience du Wiels, ça a été difficile de rebondir. La situation sanitaire n'avait pas beaucoup changé, en fait. Il était devenu possible de voyager à nouveau, bien sûr, avec les restrictions qu'on connaît encore aujourd'hui, mais à Genève, il n'y avait plus rien qui nous attendait. Le personnel du Human Brain Project, les scientifiques travaillaient tous depuis chez eux. Plus personne ne se trouvait dans les laboratoires. Il y avait un assèchement du terrain, de son potentiel. Il faut également souligner le fait que la recherche avait un côté technique, mais aussi un aspect « festif », qui consistait à aller à Genève avec nos enthousiasmes, rencontrer cette matière collectivement. C'est tellement frustrant. Il y avait l'énergie, des rencontres de qualité, le potentiel, le soutien très important du FRArt, le confort et la confiance... Disposer d'autant de moyens et être autant chahuté, c'est pénible.

(A/R) Outre l'exposition au Wiels, est-ce que vous avez pensé à d'autres formes de restitution publique de la recherche ?

(C.N.) Après le Wiels, on a discuté et on s'est dit qu'on allait travailler sur une publication, utiliser nos premières sensations, nos premières réflexions, comme un premier jet. On en est encore là...

(A/R) Ce projet de publication, est-ce que vous n'avez pas songé à l'assumer seul ?

(C.N.) Oui, effectivement, j'en suis là. Je pense que je dois lâcher du lest et repartir sur un projet plus personnel. D'abord sur un livre de photo, un projet consacré à l'espace urbain. Et puis, avec Mira, sur un projet de film, une fiction autour de ce trajet Genève – Lugano. Il faut qu'on fasse ce voyage, c'est important. Au final, les choses restent encore très ouvertes.

Greyzone Zebra

Films de famille

Anamnèse coloniale



Le collectif Greyzone Zebra est né en 2016, à Bruxelles, à l'initiative de chercheurs et chercheuses ayant un intérêt pour les questions de transmission et de réécriture de l'histoire coloniale. C'est à la suite d'un partenariat avorté entre le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) et l'École de Recherche Graphique (ERG), en raison de profondes divergences dans la façon d'aborder cette histoire, que s'est imposée à Anna Seiderer, Alexander Schellow, Antje Van Wichelen, Maxime Jean-Baptiste, Nelson Makengo, Miléna Desse, Fred Mutombo et d'autres la nécessité de se réunir et de travailler collectivement sur des formes de récit de la colonisation. Ayant initialement travaillé sur les films commandités par les gouvernements coloniaux à des fins de propagande politique, par des missionnaires à des fins d'évangélisation et par des chercheurs dans le cadre de missions scientifiques, le collectif s'est ensuite rapidement tourné vers les films de familles tournés en pellicule. L'intérêt de cette production cinématographique réside en effet dans la spontanéité de son geste, dans sa forme à la fois plus libre et ordinaire, ouvrant un espace à l'interprétation historique et à l'intervention plastique. Bien que ces archives privées ne constituent pas explicitement ou volontairement des images de propagande, elles en conservent la trace. Leur caractère privé permet, selon les mots du collectif, de «décentrer nos regards du discours imposé par l'idéologie officielle et nous offre des lectures singulières et intimes de l'Histoire». Dans un premier temps, les pratiques développées autour de ces archives familiales

ont pris la forme de projections performatives au cours desquelles le public était invité à prendre des notes pendant le visionnage des films et à les partager ensuite lors de discussions collectives.

Il s'agissait, comme le raconte Anna Seiderer, de «matérialiser l'expérience de nos propres subjectivités à l'œuvre» afin d'engager une réflexion collective sur les formes de réécritures contemporaines du passé colonial. Après quelques expériences à Khiasma (Paris) et au Wiels (Bruxelles), cette voie s'est toutefois avérée inadaptée, nécessitant un cadre plus circonscrit.

Le collectif s'est alors principalement concentré sur les deux autres axes de la recherche. D'une part, la tenue d'ateliers au cours desquels la projection des films faisait l'objet de performances ou de travaux d'animation graphique. Et d'autre part, la numérisation de ces films familiaux et le développement d'une plateforme numérique où les réunir – ce travail sur les archives s'accompagnant nécessairement d'une réflexion sur leur classification et leur accessibilité.

Outre les difficultés pratiques rencontrées en raison de la pandémie, Greyzone Zebra a régulièrement fait l'objet de remises en question, du fait de dissensions internes quant à l'usage des images et quant à la définition du collectif, ainsi que le met au jour l'entretien qui suit. Malgré cela, le travail d'archivage se poursuit, de même que la conception d'un livre à paraître chez Bartleby & Co. (Bruxelles), une édition destinée à rendre compte de l'expérience d'*Anamnèse coloniale*, projet ambitieux, nécessaire, hétérogène et fragile.

L'entretien qui suit a été réalisé par visioconférence le 23 juillet 2021 et augmenté par correspondance au cours du mois suivant.

Art / Recherche	(A/R)
Freddy Mutombo	(F.M.)
Alexander Schellow	(A.Sc.)
Anna Seiderer	(A.Se.)
Antje Van Wichelen	(A.V.W.)

(A/R) Comment est né ce collectif? Qu'est-ce qui vous a amené à vous réunir pour mener à bien ce projet?

(A.Se.) En 2009, je travaillais comme chercheuse dans la section d'ethnographie du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC), où j'avais participé à la numérisation du corpus de films de propagande officielle, désormais conservé à la Cinémathèque royale de Bruxelles. C'était un matériau très intéressant. On a souhaité développer ultérieurement un partenariat entre le MRAC et l'ERG pour que les artistes puissent accéder plus facilement aux archives et travailler dessus. Dans ce contexte-là, Corinne Dierens, alors directrice de l'ERG, nous avait invités à participer à leur grand séminaire annuel à Bozar pour présenter et officialiser ce partenariat. En réalité, cet événement a tourné au drame politique... Ce sont évidemment des sujets très sensibles, et il y avait beaucoup de monde dans la salle. Le directeur du MRAC a commencé à parler de la rénovation du musée, en se concentrant uniquement sur les éléments formels. Quand la conservatrice et responsable des collections de films est intervenue, elle a abordé l'histoire de ce matériau filmique sous la forme d'un abécédaire, en commençant par A comme «Aventure»... L'aventure de la colonisation, l'aventure du cinéma, etc. La salle était déjà très chargée en électricité avec la première intervention, mais là, ça a explosé. Quelqu'un l'a interrompue dès la lettre B, en disant que ce n'était pas possible de poursuivre dans ces conditions. C'est devenu un moment de discussion très riche sur la mémoire de la colonisation belge, les formes de transmission, etc. Ça a permis d'engager un dialogue important. Il est regrettable que les critiques aient été prises personnellement. Du coup, cet événement censé sceller une collaboration y a mis un coup d'arrêt.

Par ailleurs, différents artistes et enseignants de l'ERG étaient impliqués dans le partenariat, mais quand ils ont vu l'ampleur de la polémique, certains ont pris peur, d'autres se sont sentis incompetents, et la plupart se sont retirés. Sauf Alexander Schellow, qui est resté. À la suite de cela, une série de personnes sont venues nous voir, Alexander et moi, en nous demandant de pouvoir continuer à travailler sur ces images et d'être associés à la réflexion.

(A/R) Le collectif est donc né d'une situation conflictuelle. Dans ces conditions, comment avez-vous posé les bases du projet?

(A.Se.) On a fait un premier workshop, assez modeste, à l'ERG. Pour le préparer, on avait nous-même commencé à travailler sur ces images, qui étaient encore seulement les images de propagande. C'était très difficile de traiter ces documents, de se détacher de leur discours. Un des enjeux était de voir jusqu'où ces images pouvaient porter des informations intéressantes, indépendantes de la propagande. Or, cela s'est avéré possible avec les films de l'ethnologue Armand Hutereau par exemple, dont les images n'avaient jamais fait l'objet d'un montage. Elles avaient été tournées comme matériau d'enregistrement ethnographique pour sa monographie sur les peuples de l'Uele. On était dans un autre registre. C'est à ce moment-là qu'on a compris combien travailler sur des images non-montées nous apportait beaucoup plus de matière et de pistes de recherche.

(A.V.W.) Les bobines de film de Hutereau étaient super intéressantes dans la mesure où elles révélaient dans les marges un cadre hors-champ, non-intentionnel. Les caméras 16mm filment avec un cadre bien plus large que ce que le cinéaste voit dans le viseur de sa caméra. Une tranche supplémentaire est donc enregistrée au-delà du cadre prévu. Cette tranche supplémentaire n'apparaîtra pas avec un projecteur de film 16mm, mais à travers le processus de numérisation, le scanner a copié

cette information. Cela a révélé comment Hutereau construisait ses images supposées donner une image «authentique» de la vie de village. Cela montrait par exemple une femme en train d'attendre – «hors-champ» mais visible pour nous qui voyons la version numérisée du film – un ordre de la personne derrière la caméra pour entrer dans le cadre, ou des spectateurs à côté d'une scène composée de musiciens. C'est un matériau très riche à déconstruire. J'avais l'intention de travailler là-dessus, mais comme nous avons quitté la piste des films de propagande, l'idée est restée dans un tiroir.

(A/R) Pourriez-vous préciser un peu plus ce qui, dans ce contexte précis, distingue le film de propagande classique et le film de famille? Et surtout, qu'est-ce qui rend ce dernier plus adapté à votre projet?

(A.Se.) Les films de famille permettent d'approcher le contexte colonial par le biais de l'intimité, des gestes quotidiens, de «l'infra-ordinaire» comme dit Perec. Ils constituent un contrepoint aux films de propagande, et permettent de relire les versions officielles à travers ces gestes anodins, inconscients. Évidemment ce ne sont que des fragments, à partir desquels on ne peut pas prétendre écrire une contre-histoire, mais ils permettent tout de même d'approcher le passé. Il y avait aussi cette idée du fragment, de l'objet non-édité, permettant d'avoir une forme plus ouverte et de pouvoir la travailler, d'avoir une plus grande marge de manœuvre en termes d'appropriation et d'interprétation. Enfin, une autre raison, plus pragmatique, c'est qu'on ne pouvait plus travailler avec les matériaux officiels du fait de l'incident diplomatique survenu à Bozar...

(A/R) Concrètement, comment avez-vous réuni ces matériaux?

(A.Se.) Au cours du premier workshop, un des participants est arrivé avec une caisse de films privés dont il ne savait pas trop quoi faire. On a commencé à explorer ces bobines, qui étaient très riches. On a compris qu'on ne devait plus être dans une démarche de collecte, mais qu'on devait faire un appel et travailler sur les films qui venaient à nous. En effet, c'est un matériau très sensible, qui pose des questions d'usage. Les gens qui nous les ont apportés n'étaient pas forcément ceux et celles qui les avaient tournés ou qui y figuraient. C'était parfois des films dont ils avaient hérité plus ou moins directement. Ce qui représente une difficulté quant à une mise à disposition publique.

(A/R) En quoi consistaient ces films?

(A.Se.) On avait des films datant des années 1920 jusqu'à la fin de la colonisation. Il y en avait même un datant de quelques jours avant l'indépendance, à Léopoldville (Kinshasa) même. Ce qui est intéressant, c'est de voir la répétition des mêmes motifs: ces familles heureuses, ces jardins fleuris, ces exercices de gymnastiques. On y voit très peu de Congolais, ou de motifs typiques du Congo. Souvent, il est difficile de déterminer le lieu. Ils sont également marqués par une absence de toute tension, ce qui est intéressant en soi.

(A/R) De quelle manière avez-vous cherché à traiter ce matériau intime, ces gestes ordinaires, ces absences, pour révéler leur part signifiante?

(A.Se.) D'abord, au niveau individuel, les formes plastiques permettent de matérialiser ces manques. Chez Alexander Schellow par exemple, ce sont des dessins réalisés à partir de ces images, un travail sur la mémoire. Les animations matérialisent en quelque sorte l'indétermination que l'on peut avoir face à ces matériaux.

(A.Sc.) Ces animations et dessins développés comme résonances s'inscrivent dans la continuité de la pratique de prise de notes que nous explorons depuis le début du projet.



fig. 02-03

- fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien :
Session de travail en atelier.
Crédit photo : Greyzone Zebra.
- fig. 02 Discussion collective à Khiasma, Paris, mai 2018.
Crédit photo : Greyzone Zebra.
- fig. 03 Installation à Khiasma, Paris, mai 2018.
Crédit photo : Milena Desse.

Ils matérialisent un changement du statut épistémologique des images coloniales, celles-ci n'étant plus considérées comme des documents du passé mais comme des traces de mémorisation. Les images des séquences finales, dessinées à l'aide de points noirs sur papier calque, apparaissent comme des formes instables, des fantômes, apparemment dans un état de transition permanente. Elles visent à réaliser au sens fort une expérience insaisissable – plutôt que de fixer nos yeux sur « l'Autre », elles tournent et renvoient notre regard vers la constructivité dans le déroulement de notre propre acte d'observation.

(A.Se.) Au niveau collectif, cela devrait passer principalement par une plateforme numérique qui proposerait une forme de contre-archive coloniale, répondant à d'autres formes de logiques, très subjectives. L'idée est de créer une interface qui permettrait aux personnes intéressées, artistes ou non, d'accéder à ce contenu à travers des index, des clés d'entrée singulières, pour intervenir directement sur ces matériaux. C'est un travail assez compliqué à mettre en place. Une grande partie des films de famille ont été numérisés et sont en train d'être chargés sur la plateforme.

(A.Sc.) Mais le projet ne correspond pas tout à fait à l'état des choses. Le développement est ralenti par les discordes internes de ces dernières années. Pour le moment, la structure est celle d'une base de données plutôt simple incluant (et rendant disponible) les séquences de films familiaux numérisés. Un texte contextualisera le matériau et fonctionnera comme un assemblage permettant d'énoncer les contradictions et la polyphonie qui anime le groupe. Cependant, nous espérons par ailleurs poursuivre cette piste en travaillant sur les modes d'indexation et les catégories à partir desquels appréhender ces images. Il est prévu de développer un système d'annotations basé sur les indexations temporelles dont peuvent s'emparer les futurs utilisateurs et utilisatrices de la plate-forme. Cela signifie que nous fournissons un cadre dans lequel, par exemple, un spectateur éventuel peut ajouter des annotations, des commentaires, des notes en temps réel, qui, sous certaines conditions, deviennent automatiquement partie intégrante du système de navigation pour les autres spectateurs. Cela permet donc un réseau croissant de recherche basée sur ces annotations.

(A.V.W.) Pour moi, le principal intérêt à rendre ces images disponibles réside dans l'intention originale. Nous voulions développer des partenariats avec l'IFAN (Dakar) et l'École du Patrimoine Africain (Porto-Novo) pour partager ces sources inexploitées. La plupart des matériaux filmiques depuis les années 1920 jusqu'aux années 1960 reposent dans les archives et greniers d'Europe. Cette intention de partager, même si le matériau est problématique à plusieurs égards, constitue encore à mes yeux le moteur principal pour continuer à numériser et mettre en ligne les films.

(A/R) Un autre moyen de traiter ce matériau, c'est ce que vous avez désigné comme des « projections performatives ». En quoi cela consiste-il ?

(A.Se.) Au début, il y a eu effectivement des séances de projections collectives avec prise de notes. On identifiait des passages de films, quelques extraits relativement courts, on les projetait en demandant aux membres du public d'écrire sur ce qu'ils voyaient, et ensuite de partager leurs impressions. À partir de cela, on engageait des discussions sur ce qui avait été vu et compris. L'idée était de matérialiser l'expérience de nos propres subjectivités à l'œuvre. C'était un travail d'anamnèse, une façon d'insister sur le processus de réécriture permanent par lequel la mémoire se constitue.

Mais ces projections se sont souvent révélées catastrophiques, du moins quand elles se sont déroulées dans des institutions consacrées de l'art contemporain...

(A/R) Pourquoi cela s'est-il passé aussi mal ?

(A.Se.) Je pense qu'il ne fallait pas faire ça de façon publique, sous la forme de « performances ». Les attentes sont très différentes d'une personne à l'autre. Malgré la force de proposition de certain-e-s participant-e-s, les discussions ont malheureusement été dominées par le registre du pathos. Il aurait fallu préparer le protocole, mais aussi le public. Le partage, cela suppose une forme de confiance, et cela ne peut pas se passer selon la modalité de la représentation. Cela devenait un spectacle, avec l'espoir naïf que la spontanéité de l'émotion donnerait un accès plus immédiat à la vérité de ces archives, ce qui était totalement faux.

Ceci dit, cela s'est mieux passé à Khiasma (Paris), un lieu ouvert sur l'expérimentation et solidement inscrit dans un tissu social local. Là, tout le monde avait travaillé sur les images en amont, dans le cadre d'un workshop rattaché à l'Université Paris-8 où j'enseigne. On a travaillé dans un dialogue continu pendant cinq jours avec Olivier Marboeuf, Catherine Perret, les artistes et des étudiant-e-s. Et cela s'est terminé par une exposition et des projections collectives.

(A.Sc.) Des sessions analogues ont été développées par la suite à l'Université d'Oldenburg en Allemagne et à la Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) à la Haye. Nous avons eu une belle et riche collaboration avec l'artiste Andréa Stultiens. L'artiste colombien Juan-Camilo Gonzales a également proposé des perspectives importantes pour la plateforme numérique. Enfin, pendant des sessions publiques, certain-e-s participant-e-s averti-e-s ont, malgré la maladresse de l'évènement, apporté des commentaires et pensées enrichissantes.

(A/R) Les séances du Wiels datant de début 2019, ces échecs semblent donc précéder votre recherche dans le cadre du FRArt. Pourtant, vous avez continué de décrire ces séances comme un des trois axes essentiels de votre recherche (avec la plateforme numérique et les ateliers de travail proprement dits sur les images). Cela restait donc un modèle, malgré tout ?

(A.Se.) Comme Khiasma avait tout de même été un évènement riche pour l'ensemble des participant-e-s, il restait cet horizon vers lequel on voulait tendre. Et puis tout le monde n'a peut-être pas vécu la chose comme un échec total ou n'a pas identifié les mêmes causes à ces échecs... L'idée était de reformuler les choses, de trouver un autre format de travail collectif, mais la pandémie nous a joué un mauvais tour.

(A/R) Quelles ont été les autres difficultés provoquées par la pandémie sur le plan de votre travail de recherche ?

(A.Se.) On avait prévu d'organiser un workshop avec Penny Siopis, une artiste-peintre sud-africaine qui produit aussi des installations vidéos à partir de films de famille achetés sur les brocantes. C'est une artiste magnifique. Elle avait accepté de venir faire un workshop de cinq jours à l'ERG. On comptait énormément sur sa présence pour relancer notre dynamique de travail. Elle était censée venir en avril 2020, ce qui n'a évidemment jamais pu avoir lieu.

(A/R) Le troisième axe de votre recherche se présentait comme des ateliers où les artistes étaient amenés à « approfondir l'analyse des matériaux collectés ». Il y a notamment eu un workshop au centre Picha à Lubumbashi. Comment cela s'est-il déroulé ?



fig. 04

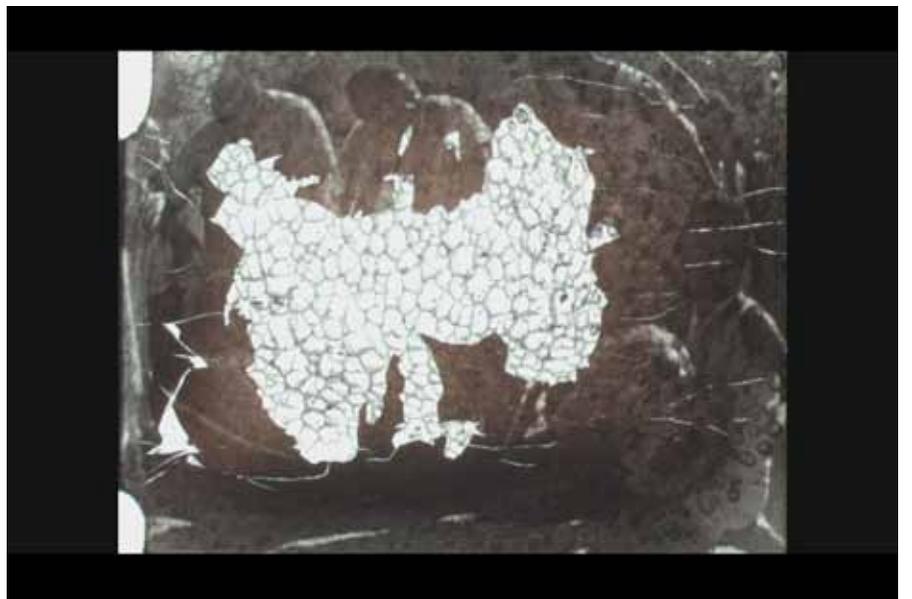
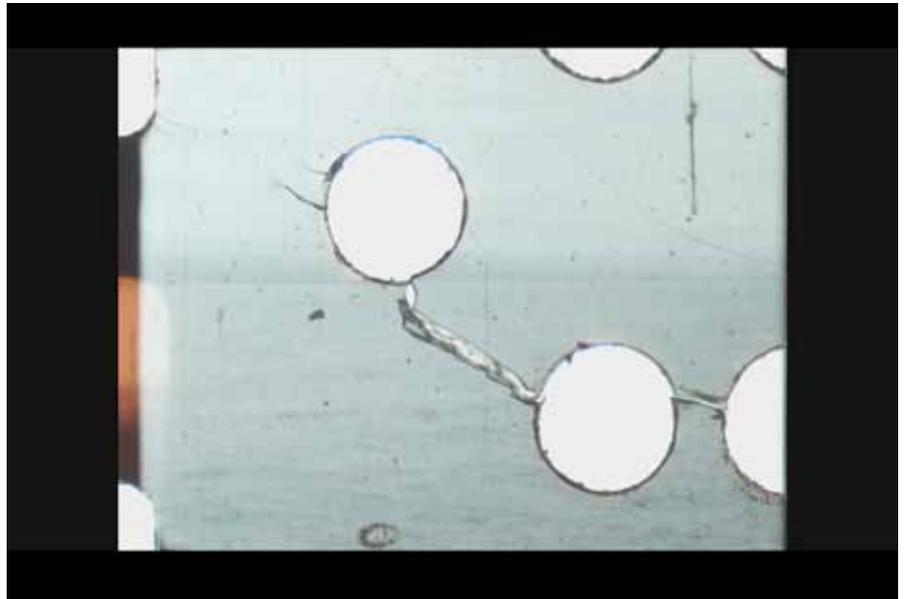


fig. 05

- fig. 04 Workshop au centre Picha, Lubumbashi, février 2019. Crédit photo : Kevin Kakami.
fig. 05 Projet de livre d'artiste chez Bartleby & Co. Crédit photo : Milena Desse.

(A.V.W.) En raison de problèmes de visa, je suis arrivée quelques jours en retard à Lubumbashi. D'autres membres ne sont même jamais arrivés sur place, ce qui a rendu le groupe incomplet et déséquilibré. Nous avons dû nous passer de certaines de nos penseuses et penseurs les plus stimulants. Pour être honnête, je suis aussi arrivée impréparée, dans la mesure où je sortais à peine d'un intense processus de travail. Les membres de Greyzone avaient entamé une formule à base de danses et performances, ainsi que des séances de prise de notes. Les artistes de Lubumbashi sélectionnés par Picha étaient dans l'ensemble d'une qualité impressionnante. C'était leur second workshop de « décolonisation ». Dans les jours qui ont suivi, nous avons eu des séances de prise de notes pendant des projections et des expressions performatives, principalement en petits groupes. Du très bon travail a été mené par certains artistes, mais une atmosphère désagréable a commencé de se diffuser dans le groupe. Des expressions de colère et d'inconfort ont pris la main et n'ont pas pu être résolues n'ont pas pu être résolues. Comme dans un jeu de rôle, il y avait d'un côté les responsables et de l'autre les victimes de l'époque coloniale. Les discussions sont restées confinées à ce cadre. Cependant, dans les derniers jours, j'ai passé des moments, dans le cadre d'ateliers sur les films d'animation, qui ont apporté une certaine lumière bienfaisante dans l'atmosphère. Pareil lorsque nous avons regardé des extraits de film que je voulais partager, ou pendant certaines prises de vues réalisées avec des membres du groupe. Les matériaux visionnés au préalable ont pris un tournant plus inspirant.

(A/R) Le collectif était donc constitué d'artistes, à l'exception d'une seule chercheuse issue du monde universitaire. Quel était votre rôle, Anna Seiderer ?

(A.Se.) Bonne question... Au début, c'était un travail de recherche au sens large. Mais quand ce projet est devenu le projet d'un collectif artistique, j'ai proposé de me retirer, car je ne voulais pas tomber dans le piège d'être la théoricienne qui spéculait sur les pratiques des uns et des autres. Mais Alexander et moi avons tout de suite trouvé des modalités d'échange. Il est lui-même très réflexif dans son propre travail, ce qui suscite une dynamique intéressante. Puis, ce qu'on a cherché à construire, c'est un travail collectif où nos rôles seraient tous indéterminés, avec notamment pour objet la construction de la plateforme numérique, ce qui suppose d'inventer ensemble des modalités d'indexation. Parallèlement, contrairement aux autres qui avaient aussi des projets artistiques singuliers, ma proposition était de faire des entretiens avec les uns et les autres, dans la perspective d'un livre d'artiste.

(A/R) En quoi consistera ce livre ?

(A.Se.) La première piste était de faire des entretiens avec tous les membres du collectif. Mais Thorsten Baensch, éditeur de Bartleby & Co., qui est lui-même artiste, m'a demandé de lui laisser le champ libre. L'idée est de ne pas mettre trop de texte, d'en faire un livre graphique et plastique. Finalement, les entretiens vont se réduire à quelques citations et j'écrirai, avec Alexander, un avant-propos et une bibliographie.

(A/R) À vous entendre, plutôt que d'un « collectif » au sens fort, il semble que vous ayez plutôt constitué une « constellation ».

(A.Se.) Oui, personnellement, je n'ai jamais vraiment cru au collectif, à cette identité qu'il fallait porter. Le projet a rencontré beaucoup de difficultés. L'une des approches de ce projet consistait justement à ne pas choisir les membres, et ainsi permettre à toute personne intéressée de s'y agréger. Forcément, ça a créé des dynamiques de travail assez contradictoires. Avec la pression politique et médiatique qui a pris le dessus, c'est devenu très difficile. Certains ont quitté ce collectif parce qu'ils

ne se sentaient pas entendus. Or, en réalité, cela correspondait plutôt à un refus de la part d'autres membres de travailler l'affect de façon politique et critique. Ce qui est étonnant, c'est que cette vision était plutôt portée par des jeunes femmes européennes, dans une forme de culpabilité projetée sur nos interlocuteurs et interlocutrices d'origine congolaise ou de la diaspora, qui se sentaient parfois instrumentalisées. Quelques membres étaient à l'aise avec cette idée d'être les porte-parole d'une réalité supposée, mais d'autres en avaient marre et ont quitté le projet, se sentant circonscrits à des rôles et des postures identitaires. D'autres en revanche l'ont quitté parce que ces projections identitaires suscitaient aussi des résistances internes qu'ils ou elles ne souhaitaient ou ne parvenaient pas à remettre en question.

En même temps, cet échec fait sens. Il est intéressant parce qu'il est fondé sur des désaccords politiques et épistémologiques qu'il est nécessaire de réinterroger, sans cesse, pour ne pas céder à des postures dogmatiques et idéologiques. Certaines dynamiques de travail collectives étaient passionnantes. Ce qui nous a vraiment manqué, c'était des sessions qui puissent articuler et matérialiser cette polyphonie autour d'une proposition concrète.

(A/R) Avez-vous l'impression que les débats sur ces questions, dans la société au sens large, ont fondamentalement évolué au cours de ces quelques années de recherche ?

(A.Se.) Je pense qu'ils se sont plutôt renforcés. Cela correspond à la situation du groupe, où l'on a vu assez vite des postures antinomiques se cristalliser et se durcir, au point de pousser certains à quitter le navire. Or, je pensais qu'il était important que cette hétérogénéité soit conservée. D'ailleurs, dans le livre d'artiste, j'aimerais qu'il en reste la trace. Je pense que ça a freiné la productivité du projet, mais ça a permis de révéler des contradictions politiques, ce qui était une des visées du projet.

(F.M.) Les débats sur ces questions souffrent toujours d'une ignorance de ce que ressentent vraiment les colonisés et leurs descendants. Ces films d'archive ne parlent pas du point de vue des colonisés. Je me pose souvent la question de savoir pourquoi les films donnés par les familles étaient la plupart du temps oubliés dans des caves, comme cachés. Beaucoup de personnes étaient ignorantes de cette partie de l'histoire de leur famille dans les colonies. En découvrant ces films, elles n'accèdent qu'à un point de vue sur la colonisation. Voilà *pona nini Bokabuani ekoti na lisanga* [voilà la raison des divergences et des fractures dans notre groupe].

(A/R) Est-ce que vous voyez encore un avenir à ce groupe ?

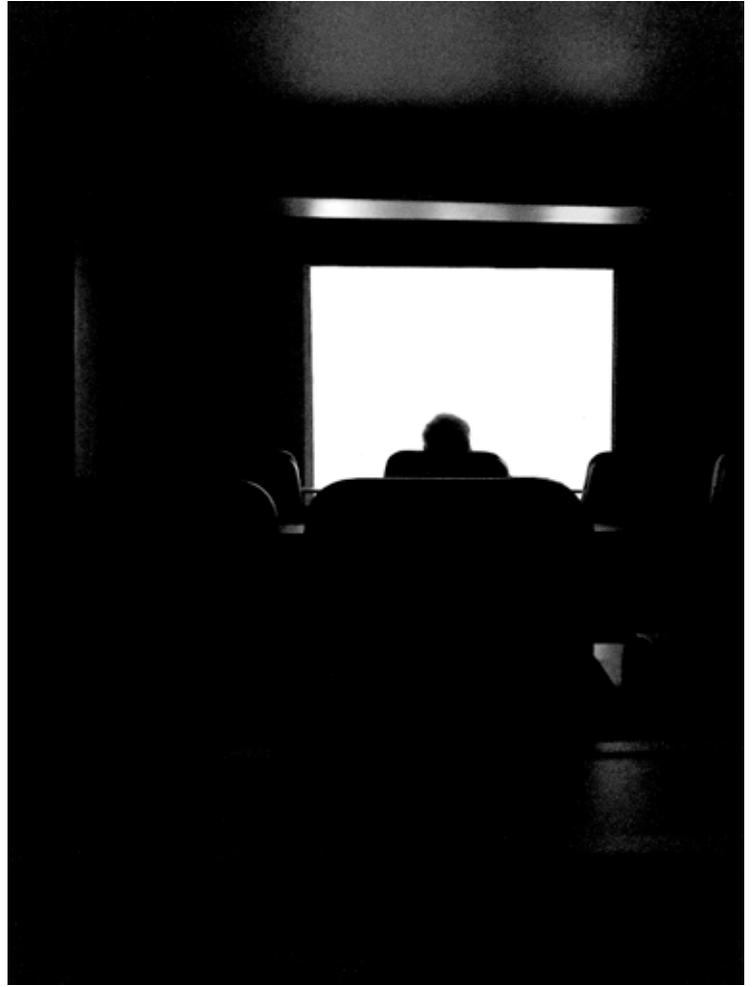
(A.Se.) Certaines pistes vont tout de même être poursuivies par l'un ou l'autre. Par exemple, je travaille maintenant sur des films d'archive au Musée Albert Kahn, dans le cadre d'un projet de recherche français en partenariat avec le Bénin et l'Afrique du Sud. C'est une continuité du projet FRArt. Le dialogue engagé avec Alexander Schellow au sujet des pratiques d'animations réalisées sur des images animées coloniales est lui aussi inscrit de manière pérenne. Antje Van Wichelen entame une collaboration avec le cinéaste Gustave Fundi Mwamba qu'elle a rencontré pendant l'atelier à Lubumbashi, avec un film d'archive au cœur du projet.

John Paul Ricco

La solitude queer:
being alone de Dean
Sameshima







Photographiées à différents moments au cours de l'année écoulée, les deux séries de clichés prises par Dean Sameshima, *being alone* [être seul] et *zu verschenken* (*to give away*) [à donner], nous permettent de conceptualiser une éthique et une érotique queer de la finitude, avec laquelle être seul dans un sex-club ou faire don d'objets divers sur les trottoirs de la ville deviennent des affirmations existentielles et empiriques de la perception du temps qui reste – en particulier au cœur de la pandémie actuelle. Dans cette attente indéterminée qui peut offrir un caractère extatique à la solitude du *cruising*¹, et dans cet abandon de possessions superflues, se manifeste une temporalité d'immanence queer : ici, maintenant, ça. Il ne s'agit pas d'un retour en arrière historique (Heather Love), ni d'un progrès infini vers un futur utopique (José Esteban Muñoz), ni même d'un « no future » (Lee Edelman), mais d'une temporalité queer en tant que jouissance du présent – pour reprendre une expression de Jean-Luc Nancy –, un avenir vierge (et non un futur comme le souligne Nancy) qui n'est pas non plus une succession, un héritage, une durée ou un devenir, mais plutôt une interruption, un déshéritage, une cessation, un non-devenir, une inconvenance [unbecoming]².

Le temps qui reste est un temps qui advient, une jouissance. Et la joie ou la jouissance du temps, sa lisière qui approche et effleure jusqu'à son surgissement, n'est pas seulement le temps des personnes et des choses incommensurables, en certains lieux et à certains moments, c'est aussi le sentiment jubilatoire et débordant de l'incommensurabilité du temps lui-même. Dans la simultanée disjointe de l'instant à l'instant, la jouissance du présent est l'évidence de la surprise qui a conduit Nancy à parler de l'existence du monde comme étant toujours inattendue. Le présent comme surprise n'est donc pas éloigné de l'individu étranger, intrus. Celui qui, dans son incongruité et son indétermination chronologique – c'est-à-dire dans son anachronisme (que l'on pourrait aussi comprendre comme son anarchisme) – est l'avènement du temps dans son intemporalité, et en tant que tel, est la singularité quelconque que Giorgio Agamben a définie comme le contemporain.

À l'image des objets délaissés et des figures solitaires révélées par les photographies de Sameshima, le contemporain (dont l'un des noms est Dean Sameshima), est l'anormal, le lumpen, le non-catégorique et le non-nommé, qui dans son dévouement au mutisme absolu des lieux et des choses, et leur indifférence profane au langage et à l'image, est la manifestation d'une éthique queer de la finitude. En tant qu'existence même du temps qui reste – comme existence de cette urgence – le contemporain est ce qui n'est pas pertinent, ce qui n'invoque pas ou ne parle pas de l'existence queer, mais la vit tout simplement. Pourtant, précisément, en tant que détachement désœuvrant de son actualité et de ses conditions actuelles, conjointement avec son attention à ce qui de la vie restera infiniment non-vécu. Comme le dit Agamben : « L'attention à ce "non-vécu" est la vie du contemporain »³. Et c'est dans cette attention au non-vécu que le contemporain fait un usage nouveau et inappropriable de la vie.

C'est à l'éthique et à la politique liées à ce type d'attention que le virus qui continue de sévir partout dans le monde (notamment en Afrique, en Amérique du Sud et dans certaines régions d'Asie) nous demande de nous confronter. Je fais ici référence à l'article anonyme publié le 16 mai 2020 sur le site *lundimatin*, et intitulé « Monologue du virus ». Ce texte, qui nous est adressé directement par le virus, se conclut par cet appel et cette exigence pour notre vocation éthique :

Prenez soin de vos amis et de vos amours. Repensez avec eux, souverainement, une forme juste de la vie. Faites des *clusters* de vie bonne, étendez-les, et je ne pourrai rien contre vous. Ceci est un appel non au retour massif de la discipline, mais de

l'attention. Non à la fin de toute insouciance, mais *de toute négligence*. Quelle autre façon me restait-il pour vous rappeler que le salut est *dans chaque geste*? Que tout est dans l'infime.⁴

Alors que je m'embarquais dans cette tentative de liaison conceptuelle entre la solitude et les choses en tant que temps qui reste, la seule coïncidence d'un artiste réalisant actuellement deux œuvres qui, ensemble, présentent cette même hypothèse, m'a émerveillé. À mes yeux, il semble que l'existence même de ce corpus soit à la fois l'illustration et la confirmation de mon argumentation – toutes les « preuves » dont je pourrais avoir besoin afin d'étayer mon raisonnement. Ce qui m'incite à interchanger les titres des deux séries d'images, de sorte que les scènes d'intérieur prises dans le sex-club seraient intitulées « à donner » et les objets déposés dans des cartons seraient « être seul ».

Ces corps et ces choses – anormales et anonymes – signalent que l'ontologie est non seulement singulière plurielle, mais aussi singulière impersonnelle. Une telle ontologie trouve sa disposition éthique dans une esthétique érotique queer, où se conjuguent deux tendances (opposées par Kant) : un appétit sexuel radicalement impersonnel pour l'impersonnel, et une attention particulière accordée aux qualités et aux détails spécifiques des autres et des choses anonymes, ainsi qu'aux espaces et aux lieux où ces rencontres anonymes surviennent. Ce libre usage et ce commerce anonyme des corps et des espaces correspondent à une théorie que je développe dans un des livres que je termine actuellement, à savoir l'intimité des dehors. Selon Agamben, profaner, c'est faire usage sans s'approprier ni posséder⁵. En rendant la chose, le lieu ou l'action inopérante, infructueuse et inappropriée [unbecoming], la profanation se manifeste dans les petits détails où les raisonnements s'arrêtent. Un tel ethos queer profane et son goût pour un empirisme purement inintelligible, c'est aimer la façon dont au moins deux adjectifs de l'ontologique font preuve de *finitude* et *d'inconvenance* [unbecoming].

Pendant la pandémie, la persistance du *cruising* est facilitée par la possibilité de s'y adonner seul, en public et en plein air. Mais également à l'intérieur d'espaces presque vides, comme le montrent les photographies de Sameshima, où les corps peuvent être espacés et cloisonnés. D'où le plaidoyer des services de santé publique en faveur des *glory holes*, en tant que méthode prophylactique, un peu comme porter un masque pendant une fellation. Il ressort également que la séparation et l'exclusion apparaissent comme fondamentales et irréductibles à l'ontologie du sexe et de l'érotisme, du plaisir et de la jouissance.

C'est pourquoi j'aimerais maintenant me référer à un article d'Adam Phillips, récemment publié dans la *London Review of Books*, intitulé « On Being Left Out », qui propose une longue méditation sur l'exclusion comme élément ontologique de l'existence⁶. C'est à la croisée de la profanation et de la perversité du fait d'« être seul », comme en témoignent les photos de Sameshima, et de la négativité non rédemtrice du fait d'« être exclu », comme le théorise Phillips, que je situe ce que j'appelle le plaisir extatique de la « solitude queer ».

Phillips ne parle pas seulement d'être exclu, mais aussi de s'exclure soi-même (on pense à Franz Kafka, Bartleby et d'autres figures solitaires, parias et exilées). Bien souvent, lorsqu'on s'exclut, nul ne s'en aperçoit. Pourquoi? Parce que la socialité se construit sur une logique de reconnaissance, qui se fait pour et au nom de l'identité, une bataille menée en quête des modalités de l'inclusion. Toutefois, comme l'affirme Phillips, remarquer sa propre exclusion peut être la source d'une reconnaissance de soi, désormais sans domination, autorité ou pouvoir (c'est-à-dire sans identité). Être personne plutôt qu'une personne, comme pourrait le dire Dean Spade. C'est ici la condition existentielle de n'importe quelle singularité en sa solitude, où exister c'est être en désaccord, en décalage

avec soi-même. À notre tour, nous pourrions nous interroger, en faisant écho à Alex Düttmann : que signifie être en décalage (de manière queer) avec le Covid, être mis à l'écart, non pas de la pandémie, mais dans la pandémie ? Cette position est-elle nécessairement une si mauvaise chose ?

L'exclusion toujours-déjà-là que je conceptualise n'est pas réductible à l'historique ou au sociologique, mais elle est ontologique (ou existentielle), autant qu'elle est psychologique (et psychanalytique – d'où Adam Phillips et son argument). Psychanalytique selon la notion de Freud qui oppose la pulsion de mort à la pulsion de vie, cette dernière intégrant le désir de réalisation de soi. Comme le souligne Phillips : « Tous deux [Kafka et Freud] insistent sur le fait qu'être et se sentir laissé de côté sont des problématiques humaines, et qu'aucune personne n'est ou n'a jamais été exclue de l'expérience d'être laissé de côté. »⁷ La devise pourrait donc être : je suis exclu donc je suis.

La pandémie actuelle nous a renvoyés à cette condition a priori, à l'exclusion inhérente à l'existence, comme en témoigne l'étymologie du mot « existence », qui désigne le fait de sortir de ou d'être mis en dehors, à l'extérieur, à l'écart. En d'autres termes, l'existence est ce que signifie ne pas appartenir, et c'est cette non-appartenance essentielle qui donne le sentiment du commun comme toujours, l'impossible sentiment du commun (comme l'a soutenu William Haver). En étant l'affirmation éthique que le peuple manque (Gilles Deleuze à propos de Kafka), la non-appartenance est aussi la limite d'une politique de la démocratie. Face à une pandémie, la question éthique est de savoir comment le demos (peuple) est et n'est pas affecté de quelque manière que ce soit, à travers le monde ou le globe (pan-) : savoir qui sont les personnes incluses, qui sont les exclues. Mais une seconde question éthique, tout aussi importante, se pose : comment réagir face à l'exclusion ? Que penser ou que faire de son exclusion ?

Nous avons pleinement conscience que la perte et la mort sont deux événements qui nous renvoient à notre exclusion existentielle (et donc à la solitude de notre singularité). Le désir en est un autre, y compris le désir sexuel. En effet, c'est ce qui rend le sexe queer, et ce qui rend la solitude queer, et donc toute discussion sur le sexe et la pandémie est une invitation à réfléchir à ce que cela signifie de faire face à son exclusion et à comment y réagir sans esprit de vengeance ni de rancune. Au regard du climat politique actuel et de ses appels à l'équité, à la diversité et à l'inclusion, mon discours pourrait avoir une résonance quelque peu hérétique. C'est pourtant bien dans cette direction que j'aimerais m'engager, en réfléchissant à une éthique (et peut-être une politique) de l'inéquivalence, de la perversité et de l'exclusion. En d'autres termes : penser une éthique queer du sexe et de la solitude, au cœur même de la pandémie, et de ses innombrables exclusions.

Car le sexe est par définition, et non pas seulement en théorie, mais également en pratique, l'expérience systématique d'être mis à l'écart de la sexualité et des désirs des autres. Sinon la totalité des autres, alors certainement la plupart, quelle que soit la promiscuité vertueuse dans laquelle on se drape. Le sexe, à savoir l'expérience vécue, est antithétique de l'équité et de l'inclusion. On n'est jamais aussi exclu que lors de l'acte sexuel, et comme j'y ai déjà fait allusion et j'y reviendrai dans un instant, le sexe exclut également l'autre ou les autres personnes avec lesquelles on le pratique. Qu'il s'agisse de la chambre à coucher ou des saunas gays, les espaces dédiés au sexe sont des espaces d'exclusion.

Dans la tradition psychanalytique, la sexualité n'est pas simplement une forme d'exclusion, elle en est la toute première scène – ce que Freud appelait la « scène primitive ». Adam Phillips évoque avec humour la scène primitive comme « la première fête à laquelle nous ne sommes pas conviés ». Or, nous savons bien qu'en grandissant, bien d'autres fêtes de ce genre viendront.

Tout épisode pandémique, et plus précisément toute pratique sexuelle au sein d'une pandémie, implique donc une série de désirs non mutuels : celui d'exclure (les autres) ; celui d'être mis à l'écart (sûreté et sécurité) ; celui de vaincre (ne pas contracter le virus ; survivre au virus) ; et celui de faire cesser la mise à l'écart (ne pas se sentir défavorisé, démuni). C'est précisément là que se pose, comme je l'ai déjà souligné, la problématique éthique : que fait-on avec le sentiment de mise à l'écart ? Adopte-t-on une attitude négative, excluant à son tour ce qui nous a exclu ? C'est ici, comme l'explique Phillips, la position et l'action du héros tragique : une revanche vindicative qui, de fait, pérennise l'exclusion (bannissement absolu). En demandant sans cesse et avec force : « Sais-tu qui je suis ? ! » la tragédie réside précisément dans cette insistance du sujet tragique à affirmer son identité dans un contexte d'exclusion ou dans son sillage.

Il existe toutefois une réponse plus positive et moins tragique face à l'exclusion, qui peut permettre de penser une éthique de la solitude : être exclu sans riposte vindicative. Cette position s'accompagne de certains « avantages » (si l'on peut dire) liés à l'exclusion :

- Des opportunités qui ne sont autrement pas accessibles dans l'inclusion.
- Revenir à ses désirs dans toute leur radicalité ; à ce que l'on souhaite véritablement au moment présent, sans se laisser entraver par la recherche de l'accomplissement de soi et le besoin de se sentir inclus.
- La réapparition de la curiosité, du questionnement et de la réflexion, sans pour autant qu'elles soient paranoïaques ou réparatrices, puisque, là encore, on se déleste de l'obsession de se sentir inclus.
- Se constituer un soi divorcé du pouvoir, de la domination, de la souveraineté de l'hétéro-patriarcat et de la suprématie blanche, qui (suivant Leo Bersani sur le phallocentrisme) constituent « le déni de la valeur de l'impuissance ».

En somme, il s'agit de considérer la pandémie comme une scène primitive (une scène d'exclusion) qui est, comme je l'ai signalé, par le biais du sexe et de la sexualité, un retour à l'exclusion originelle, et donc à ses désirs les plus radicaux – à savoir ceux qui sont inassimilables, inappropriés, pervers et profanes. Ces moments de solitude queer sont ceux où, comme nous le montrent les photographies de Sameshima, le fait d'être laissé de côté n'est pas maquillé ou masqué par le désir d'identité et d'inclusion.

Du fait précisément de la convergence des sentiments à la fois de plénitude et d'exclusion, le *cruising* et les autres formes de promiscuité sont rarement motivées par la crainte de manquer quelque chose. La promiscuité touche n'importe qui, mais pas tout le monde, un désir non-totalisant que l'on pourrait voir comme une distinction entre deux préfixes : l'épi-(sur) d'épidémie et le pan- (tout) de pandémie. C'est précisément dans notre difficulté à déterminer si les photographies au sex-club ont été prises par Sameshima avant ou pendant la pandémie, que nous éprouvons un sentiment d'indécidable, précipité par les scènes de solitude queer. Des scènes d'exclusion qui ne correspondent ni à l'exclusion incluse (la vie nue) ni à l'inclusion exclue (l'exemple) au cœur de l'élucidation par Agamben de la souveraineté et de la production biopolitique de l'*homo sacer*. Plutôt, nous sommes ici en présence de la figure de l'exclu à proprement parler : la personne infidèle, solitaire, invertie, anormale, perverse, clandestine, exilée et paria. Alors que nous réclamons avec véhémence un retour à l'inclusion, nous ferions bien de nous arrêter pour réfléchir à la triple qualité de l'exclusion dans le domaine du sexe et de la sexualité :

- La sexualité, en raison de la loi de l'attraction, complique le maintien de la solitude.
- La sexualité nous exclut et peut susciter le sentiment d'être seul et isolé.
- La sexualité nous renvoie à nos solitudes.

Je termine donc en citant quelques lignes du récent roman de Torrey Peters, *Detransition, Baby*, que je reformule pour souligner le solipsisme essentiel du sexe comme le moyen même d'inventer l'intimité à partir de la solitude queer.

L'acte sexuel est un plaisir partagé [d'exclusion] qui permet de maintenir une solitude existentielle [liée à l'intimité]. Ainsi, lorsqu'elle disparaissait à l'intérieur d'elle-même [pendant l'acte sexuel], ses partenaires plus expérimentés ressentaient cette absence et sa disparition [ne] les blessait [pas].⁸

1. La notion de « solitude extatique » est inspirée des travaux de Leo Bersani et d'Adam Phillips, et peut-être plus précisément d'un sujet, patient en analyse avec Phillips, qui parlait manifestement de « l'extase de la solitude ». Voir Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, Columbia University Press, New York 1986 ; Leo Bersani, *Homos: repenser l'identité*, traduit de l'anglais par Christian Marouby, Paris Éditions Odile Jacob, 1998. Adam Phillips, *La boîte de Houdini: l'art de s'échapper*, traduit de l'anglais par Jean-Luc Fidel, Payot, Paris, 2005. Pour une analyse plus approfondie dans le contexte de l'œuvre de Bersani, voir Mikko Tuhkanen, *The Essentialist Villain: On Leo Bersani*, Albany, SUNY Press, 2018.
2. Jean-Luc Nancy, *Que faire?*, Paris, Éditions Galilée, 2016, pp.96, 110.
3. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 2008, p. 36.
4. « Monologue du virus », dans *lundimatin*, # 234, 16 mars 2020. Cf <https://lundi.am/monologue-du-virus>
5. Agamben, Giorgio, *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, *Profanations*, Paris, Payot et Rivages, 2005.
6. Adam Phillips, « On Being Left Out », *London Review of Books*, 20 mai 2021.
7. *Idem*, p. 15.
8. Torrey Peters, *Detransition, Baby*, Londres, Penguin Books, 2021, p. 129.







Pauline Nadrigny

In memoriam R. Murray
Schafer (1933-2021)

(P.C.) J'ai rencontré la figure de R. M. Schafer à la fin des années 1970, lorsque j'ai lu pour la première fois *The New Soundscape* et *The Tuning of the World*. À l'époque, je faisais partie du London Musicians Collective et nous publiions le magazine *Musics* qui traitait de musique improvisée/expérimentale mais dans une perspective culturelle et politique très large. Le numéro 5 était consacré à l'environnement et contenait un article de Bruce Davies sur le Vancouver Soundscape Project. Cet article m'a fait découvrir les écrits de R. M. Schafer et toute cette idée de « paysage sonore » et d'« écologie acoustique ». Je me souviens de cette lecture comme d'un moment très fort et décisif. Je pense que cela correspondait à beaucoup de choses que je réalisais instinctivement mais que je n'avais pas formulées ou conscientisées.

Un homme âgé enfle des vêtements chauds : des souliers de cuir, une veste polaire, une toque de fourrure. Il ouvre une grande baie vitrée et sort dans le froid de la campagne encore sombre. C'est l'heure juste avant l'aube, en hiver. Ses pas crissent doucement sur la neige. Il se place devant sa maison, à la lisière de son terrain, et écoute. Comment savoir qu'il écoute ? En off, une voix que nous devinons être la sienne se livre à une description diligente du paysage sonore dénudé dans lequel il se situe :

On peut entendre le train qui passe au loin. On entend des oiseaux bien sûr. On entend le bruit du trafic de l'autoroute 7, assez loin. La chose la plus intéressante à cette heure de la journée, c'est bien sûr les oiseaux. On les entend de toutes parts.

La caméra désigne, dans un mélange de travellings et de plans fixes sur les sources, la structure et les éléments de ce paysage déjà détaillé sous son apparente simplicité, puisque chaque élément y est désigné selon sa place et son importance. Le travelling entoure cette figure hiératique, au regard fixe, comme tourné vers son écoute – ni exactement dans l'objet source qu'il vise, ni tout à fait en lui-même. Le temps de l'écoute s'écoule dans une ellipse : d'un plan à l'autre, le jour s'est levé.



Fig. 01 David New, *Listen*, 2019.

La voix off énonce : « Lorsque vous écoutez attentivement le paysage sonore, il devient presque miraculeux... En écoutant attentivement, vous vous émerveillez... » Tandis qu'un doux chœur féminin monte en accompagnement, l'homme quitte sa position de vigie, remonte dans le terrain et pénètre dans une grange en bois où s'entassent un dragon géant en papier, des tambours, des tubes métalliques et ce qui semble être du matériel agricole. Il fait s'entrechoquer les tuyaux de métal, fait résonner un grand tambour. La voix continue de nous expliquer ce qu'est un paysage sonore, en quoi l'écoute des paysages sonores peut enrichir notre vie, en quoi ces paysages sont menacés : le monde est une immense composition musicale, il ne tiendrait qu'à nous de favoriser l'harmonie ou de la compromettre. Aussi, nous ne devons pas contribuer au brouillage de ses voix. Ce brouillage a bien des sources mais s'origine dans un phénomène : la profusion des sons enregistrés et diffusés *ad libitum* et, de ce fait, la concomitance de plusieurs espaces en un lieu.

Mais n'est-ce pas le cas dans l'espace de ce film ? Les chœurs, la voix off, les sons du paysage filmé et bientôt la voix même de cet homme, qui surgit d'un écran apparaissant dans le champ de la caméra, comme une doublure trompeuse... C'est bien cet homme qui nous parle, car,

subrepticement, nous apercevons ses lèvres bouger. Elles collent à cette voix off qui ne venait de nulle part. Au milieu de la grange, un tourne-disque est en marche : les douces voix viennent donc de là, et non d'un arrière monde, d'un studio où un ingénieur du son les aurait collées sur la bande-son de ce court film. D'une composition abstraite, le film se resserre sur le paysage sonore vécu, dans la grange où l'homme se tient. Et il se déplace dans ce dispositif de reflets sonores, un monde schizotopique où le son circule entre objet source, lieu de diffusion et lieu d'écoute. Le son est partout, énonce la voix, et, depuis qu'il est ainsi disponible, nous ne prenons plus la peine de vraiment l'écouter. Dans ce contexte, il s'agirait d'abord de revenir au son original, unique, au son « réel », celui qui « se suicide » à chaque fois qu'il résonne, en une seule apparition fugitive, et éteindre, réduire les sons omniprésents diffusés autour de nous. Ainsi, l'homme arrête la marche du tourne-disque et l'image se fige, dans le silence de la grange où les sons se sont tus. Il brandit une pancarte où est inscrit un seul mot suivi d'un point.



Fig. 02 David New, *Listen*, 2019.

Que s'agit-il alors d'écouter ? Dans l'héritage de John Cage, on ne nous invite pas seulement à ouvrir l'oreille à l'espace à présent muet de la grange, mais à écouter autour de nous, depuis et vers l'espace où, derrière notre propre écran, nous regardons cet homme écouter lui-même.

QUELQUES BALISES DANS LE PAYSAGE SONORE

L'homme à la toque de fourrure est Raymond Murray Schafer, le père de l'écologie acoustique. Il est décédé le 14 août 2021, des suites de la maladie d'Alzheimer. Le court film décrit plus haut, réalisé par David New en 2009, et l'expérience qu'il nous invite à mener réunissent en quelques minutes l'essentiel des thèmes qui traversent l'œuvre de ce penseur et compositeur canadien : la notion de paysage sonore, forgée par Schafer et pour laquelle il est principalement connu, l'invitation à ce qu'il nomme la « clairaudience », le thème de l'harmonie du monde et de notre rôle dans cette harmonie, l'attachement au territoire canadien et à son identité sonore, une réflexion sur la schizophonie introduite par les moyens de diffusion électroacoustiques, une méfiance à l'égard de l'enregistrement, l'attention au rapport entre son naturel et composition musicale et, surtout, ce geste final qui consiste à nous interpeller, à nous renvoyer à nos propres pratiques d'écoute. Car R. Murray Schafer fut tout autant un théoricien et compositeur qu'un passeur : « Cela ne dépend que de nous », conclut-il ici. Mais ce film nous livre aussi toute la complexité du personnage. Car, derrière le caractère didactique et un peu manichéen de

(F.B.) Dès que l'on parle d'un enregistrement, d'une pièce sonore, d'une captation, qui prendrait ce nom, la question se pose : le *scape* ou le paysage ? Et qu'est-ce qui est paysage ? Est-ce qu'une suite de gros plans sonores constitue un paysage ? Peut-on parler de paysage imaginaire ? Intime ? Sur le plan visuel, à partir du moment où on s'arrête au bord de la route, on est assez d'accord pour parler de paysage. Mais dans le cas d'une prise de son ? On aura un bruit de trafic, du mouvement... On va devoir se rapprocher, chercher des sons isolés. Mais alors cela devient-il vraiment un paysage ? A-t-on alors des matières sonores ? Des portraits sonores ? C'est une limite compliquée à fixer, mais c'est aussi cela qui est intéressant.

(G.S.) Il y a deux plans : la fascination pour l'écoute – on peut être très séduit par la matière sonore que l'on récolte au casque –, et à la fois, il faut garder une distance pour garder une vision plus globale, pour, comme le voudrait Schafer, penser une approche du cosmos, réfléchir à la relation entre les sons, à leur organisation naturelle. Mais écouter tout en même temps, est-ce possible ?

ce portrait qui semble condamner les sons enregistrés pour ne privilégier que les sons naturels, différents éléments posent des questions explicites. D'abord, le tourne-disque que R. Murray Schafer arrête ne diffuse pas n'importe quel son : il s'agit de *Snowforms*, une composition pour chœur de Schafer lui-même, dans laquelle l'observation de l'hiver depuis la fenêtre de sa maison dans l'Ontario prête des formes à une notation graphique inspirée des différentes apparences de la neige. À ces formes font écho les différents termes Inuit qui les désignent et composent le livret de cette pièce : *apingaut, mauyak, akelrorak, pokaktok...* C'est donc sa propre

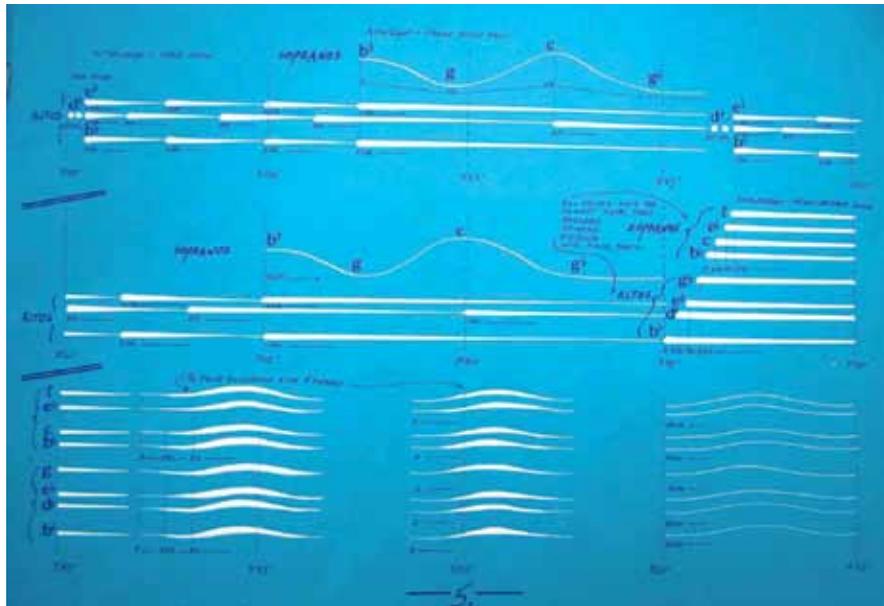


Fig. 03 *Snowforms* (1982-1986), créé par le Vancouver Chamber Choir et enregistré par l'Elektra Women's Choirs, Skylark, 1992.

musique que Schafer éteint dans cette grange : toute son œuvre est traversée par cette dualité entre composition instrumentale et paysage sonore, dualité qui voudrait se résoudre dans deux gestes, peut-être idéaux. Il s'agit d'abord d'une composition où se reflètent les paysages presque arcadiens chers à Murray Schafer, des motifs francs à la mesure de la beauté de l'Est canadien, qui lui donnent parfois cette tonalité *new-age* que l'on a pu lui reprocher. Dans cette perspective, le musicien doit collaborer avec l'harmonie des paysages que l'on souhaite préserver et en continuer la composition, en opérant selon les mêmes modes. Un autre geste traite du désir de réunir *in situ* composition et sons naturels, dans des pièces instrumentales jouées dans l'environnement acoustique : ainsi du gigantesque cycle *Patria*, pensé depuis les années 1960, où Schafer « intègre musique, danse, comédie, rencontres sensorielles dans des environnements alternatifs et [par l']interaction participative entre artistes, public et environnement »¹ ou de *Music for Wilderness Lake* (1979), qui reprend l'image chère à Charles Ives de la musique parcourant un plan d'eau. Ces œuvres environnementales, comme le rêve d'un jardin *sonifère* (« a soniferous garden »²), révèlent le désir d'atténuer la césure entre l'espace du son naturel et celui de la composition, qui implique des dispositifs d'écoute dont nous ne maîtrisons pas toujours les conséquences complexes.

Mais avant d'en venir aux ambiguïtés de cette pensée et de saisir en quoi elle reste, par-delà les réserves et les critiques, centrales pour de nombreux acteurs des arts sonores et du *field recording*, revenons brièvement sur les termes que nous avons énoncés plus haut et qui constituent les balises de cette œuvre à la fois théorique et concrète³. À la marge de l'institution musicale et de l'écriture d'œuvres instrumentales et chorales, Schafer développe, dans les années 1960, à l'université Simon-Fraser (Burnaby, Colombie-Britannique), un ensemble de recherches sur

(F.L.) Je soutiens fermement la thèse suivante : la perspective typique du paysage sonore – ainsi que celle du « field recording » qui prévaut aujourd'hui – n'écoute pas et n'enregistre pas les sons, mais plutôt des relations causales primordiales, qu'elle appréhende en termes de contenu sémantique indexé. Le son lui-même devient un simple support de second ordre dans le réseau indexical des identifiants logiques que nous appelons les sons « des » choses.

l'environnement sonore. Ces recherches ne s'effectuent pas dans la solitude d'un studio, mais dans une collaboration active avec d'autres personnalités comme dans l'expérience directe de l'écoute, des marches sonores et de l'enregistrement de terrain. Le World Soundscape Project, fondé en 1969, réunit aux côtés de Schafer des personnalités comme Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Howard Broomfield, Bruce Davis et Peter Huse, qui contribuent à la constitution d'un fonds d'archives sonores et d'un recueil impressionnant d'études acoustiques. De ces recherches naissent plusieurs publications, sous forme de disques (*Five Village Soundscapes*, 1977 et *The Vancouver Soundscape*, 1996) et de textes théoriques (*The Book of Noise*, 1970, *The Music of the Environment*, 1973). De là naissent les premiers écrits de R. Murray Schafer, qui aboutissent à la publication de son texte le plus célèbre : *The Tuning of the World* (1977)⁴.



Fig. 04 R. M. Schafer, *Five Village Soundscapes*, 1977.

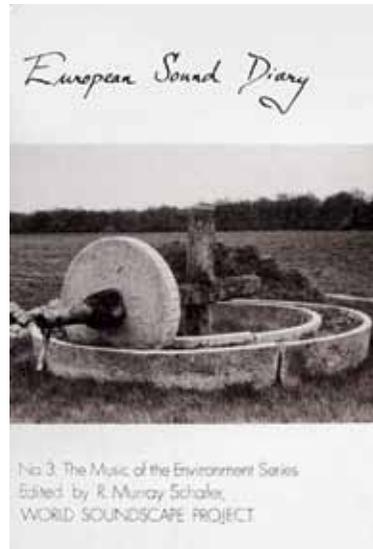


Fig. 05 R. M. Schafer, *European Sound Diary*, 1977.

Soundscape : ces dernières décennies, la notion s'est diffusée dans l'ensemble de la musicologie, des sciences humaines, de la sociologie à l'archéologie, des *sound studies* aux sciences de l'environnement, en architecture, en urbanisme... Avant d'en comprendre l'écho actuel, revenons sur sa définition liminaire et sur ses présupposés intellectuels. Le *soundscape* n'est autre que l'environnement sonore d'un sujet ou d'une communauté déterminée, toute partie de l'environnement sonore visée comme un champ, un objet d'étude : le terme peut ainsi désigner des environnements acoustiques comme des constructions musicales. Or – c'est ce qu'indique aussi bien le terme anglais que sa traduction française – comme tout paysage, le *soundscape* est construit selon une certaine structure : le point de vue se transforme en fenêtre d'écoute, à partir de laquelle s'organisent les sons en trois catégories, sur fond d'une dualité que Schafer hérite de sa lecture de Marshall McLuhan, à savoir le couple perceptif figure/fond.

- Les sonorités maîtresses ou toniques, souvent traduites par tonalités (*keynote sounds*). S'ils conditionnent souvent notre perception globale, ces sons restent souvent inaperçus et ne se rappellent à nous que par leur absence soudaine ou un effort de l'attention.
- À l'opposé du fond tonal, le signal sonore (*signal sound*) fait saillance comme un événement pour le sujet qui le perçoit. Souvent, il renvoie à autre chose que lui-même (cause, représentation, contexte) et oriente le paysage comme un ensemble signifiant.
- Enfin, les marqueurs ou empreintes sonores (*soundmarks*, dérivé de *landmarks* : bornes qui délimitent des parcelles) renvoient à une identité.

(F.B.) Pour R. M. Schafer, un paysage sonore doit être complet ; dès lors que je l'enregistre, il faut y être fidèle. Là, cela devient dangereux : ne risque-t-on pas de produire une sorte de catalogue des paysages sonores ? Et que signifie donc ce tout ? Plus qu'une fidélité à un paysage sonore, j'essaie d'être fidèle à une expérience d'écoute, qui serait la mienne ou celle d'un groupe de personnes selon les projets. En étant fidèle à une expérience, on accepte dès le départ que cette écoute est subjective, individuelle, on écarte la possibilité d'être objectif.

Ces sons « possède[nt] certaines qualités qui le[s] rendent unique[s], remarquable[s] »⁵. Le statut de la borne sonore est intermédiaire : en tant que signal sonore, il fait saillance, mais, comme son familier, il se fond dans notre expérience commune. L'exemple favori de Schafer est le marqueur sonore de sa propre communauté natale, celle de Vancouver : le son de la corne de brume dans le port.

« A CONCERT ALWAYS IN PROGRESS »

(P.C.) [Parler d'harmonie du monde, de la nature comme d'une « immense composition musicale »], c'était, il y a quarante ans, une provocation utile. À cette époque, personne ne pensait au paysage sonore et cela a certainement permis d'attirer l'attention sur l'impact massif que nous (les humains) avons sur l'environnement acoustique. Ce qui est très important également, c'est d'avoir affirmé que nous devrions assumer l'entière responsabilité des sons que nous produisons et de toutes leurs conséquences. Pour moi, cette dernière déclaration est la plus importante qu'il ait formulée. C'était vrai à l'époque, c'est vrai aujourd'hui, c'est vrai aussi longtemps que l'homme existera. C'est là le cœur de l'« écologie acoustique ».

Plusieurs thèses problématiques sous-tendent cette conception de l'environnement acoustique. La première consiste dans une conception qui tend à projeter sur l'expérience sonore une structure historiquement constituée dans le cadre d'un autre médium sensible : la vision et, plus particulièrement, son médium pictural. La deuxième est une approche axiologique de l'environnement sonore. Schafer opère en effet une série d'oppositions : entre sons naturels et des sociétés agrestes traditionnelles d'une part et sons des sociétés fortement industrialisés, postindustrielles et fortement urbanisées d'autre part ; entre environnements sonores dits *hi-fi* (« *high-fidelity* » : où la structure du paysage est audible et où les conditions d'écoute sont optimales) et *lo-fi* (« *low fidelity* » : ainsi des paysages urbains où le trafic aérien ou automobile, et les bruits rémanents comme les climatiseurs écrasent la dimensionalité et les rythmes que nous trouvons dans des environnements préservés) ; enfin, entre écoute des sons originaux *in situ* et écoute de sons enregistrés puis diffusés dans d'autres espaces (ce que Schafer appelle la schizophonie, description d'une situation pathologique dont il reprend l'analyse à Günther Anders⁶). Cet ensemble de prises de position constitue l'épine dorsale de l'écologie acoustique, qui se résout en deux gestes principaux : écouter et réharmoniser, l'étude et l'intervention par le design sonore.

Les critiques à l'égard de ces différentes positions sont aujourd'hui bien connues. Sur le premier point, nous renvoyons par exemple aux réserves de Jean-François Augoyard, qui souligne avec justesse qu'il n'est pas évident d'appliquer à l'audition une « esthétique paysagère », du fait des particularités propres à ce sens : caractère éphémère, fugitif, métabolique...⁷ Mais ce sont les oppositions mentionnées ici qui constituent l'objet principal des critiques adressées au penseur canadien. De Michel Chion à Francisco Lopez s'expriment des réserves à l'égard d'une approche arcadienne des sonorités naturelles et d'une conception simplificatrice de l'écoute et de l'enregistrement de terrain (chargé de capter simplement les paysages sonores entendus)⁸. Ces critiques ont été, depuis les années 1990, publiées et commentées. La pertinence de ces commentaires n'est pas en question, mais ne constitue pas, cependant, l'objet de ce texte. Du moins souhaitons-nous ici considérer le legs schaférien dans une autre perspective, celle des pratiques concrètes liées à l'environnement sonore : la prise de son *in situ* (*field recording*) et ses expressions à la fois documentaires et musicales.

(F.B.) J'essaie de partir d'une sensation, d'une envie, d'une idée ou d'une expérience et je réfléchis à la manière dont je vais la partager via une création, un montage sonore. Pour être au plus proche d'une sensation, les micros ne sont pas suffisants. Ils ne remplacent pas le cerveau qui élimine des sons, se focalise sur d'autres... À cet égard, je me reconnais plus dans ce que fait Hildegard Westerkamp, par exemple dans *Kits Beach Soundwalk*, où, de manière très didactique pour le coup, elle explique comment se produit une réception très subjective d'un paysage sonore.

R. Murray Schafer affectionnait particulièrement la forme chorale : après avoir quitté la vie urbaine de Toronto, il crée ainsi un chœur amateur avec les paroissiens de l'Église luthérienne de son village de l'Ontario. C'est donc sous forme chorale que nous avons choisi de lui rendre ici hommage, en revenant, avec un regard qui se voudrait débarrassé des réserves aujourd'hui attendues, sur l'homme qui, sous sa toque de fourrure, contemple cette froide matinée. Ce chœur est composé de voix qui ne se disent pas toutes musiciennes. Certaines nous viennent du monde documentaire : ainsi de Félix Blume (France), dont les installations sonores et les pièces de *field recording* s'enracinent dans une pratique du documentaire et du voyage, ou de Peter Cusack (Royaume-Uni), figure

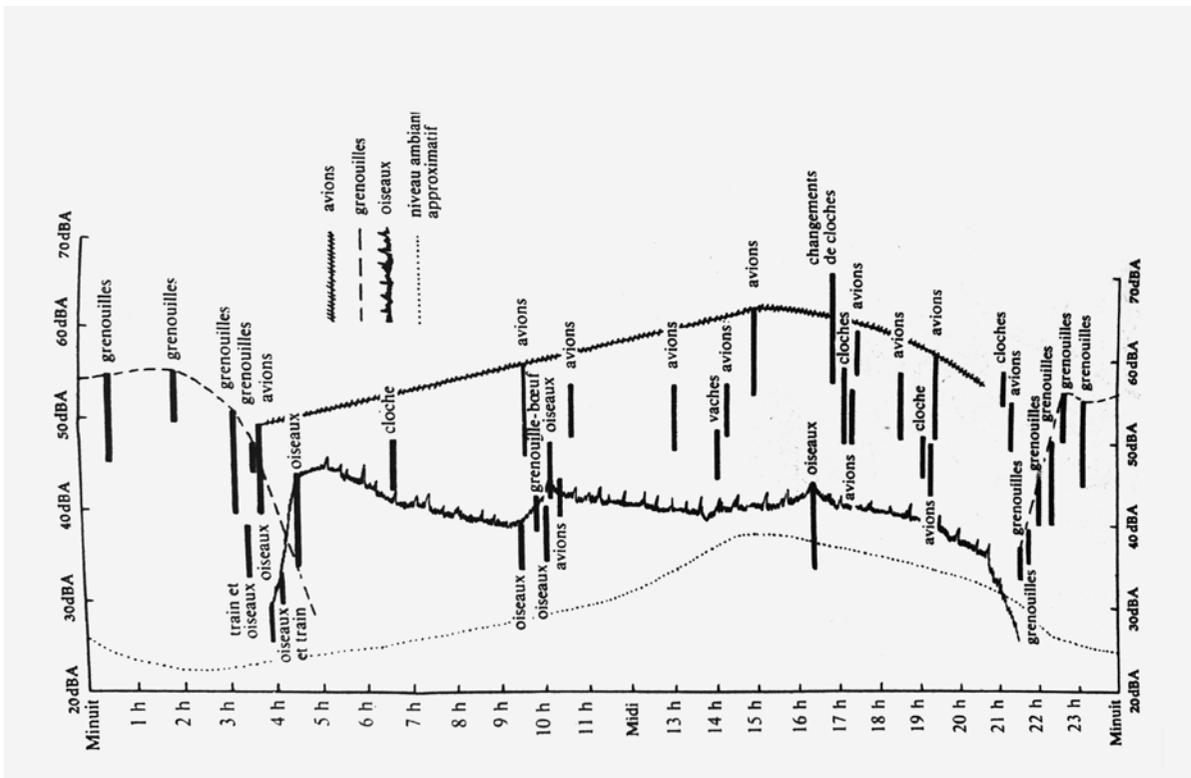


Fig. 06 R. M. Schafer, extrait de « Soundscape of Canada », programme radio de dix heures basé sur l'environnement acoustique canadien, présenté pour la première fois sur CBC-FM, « Ideas », 21 octobre – 1^{er} novembre 1974.

éminente du *field recording*, dont les projets *in situ* jalonnent une pratique dite du « journalisme sonore » (*audio journalism*). Chez ces deux praticiens du son, l'enjeu esthétique n'est jamais loin de la tâche documentaire. Ainsi, lorsque Félix Blume, dans *Rumors from the Sea*, enregistre les souffles des bambous dressés dans la mer de Thaïlande pour lutter contre l'érosion du littoral, les vagues se font-elle, explicitement, « instruments » de la mer. Et lorsque Peter Cusack enregistre les champs pétrolifères d'Azerbaïdjan, il reconnaît qu'il « existe souvent une dichotomie extrême entre une réponse esthétique et la connaissance du danger ». Les recherches sonores de Jana Winderen (Norvège) relèvent plutôt de la bio-acoustique. Sondant les environnements hostiles de l'arctique, à la recherche des vies minuscules qui restent inaudibles pour les oreilles humaines, elle nous rend sensibles à tout ce qui se situe hors de notre portée et de nos échelles, dans une expérience holistique de l'environnement où elle place ses hydrophones et ses micros contacts. Questionnant nos ontologies et notre regard sur l'environnement, son œuvre a également une forte portée musicale, du fait de sa dimension énergétique et de la richesse des timbres qu'elle capte et compose. Gaël Segalen (France) mêle enregistrement de terrain, marqué par l'idée d'étude qu'elle hérite des sciences sociales, et fiction musicale, avec une prédilection pour les voix et les identités qu'elles portent et déplacent. Enfin, Francisco Lopez (Espagne) se situe, quant à lui, résolument dans une approche musicale. S'il est certainement l'un des critiques les plus récurrents de l'audio-naturalisme et de l'écologie acoustique impulsés par Schafer, et se réclame d'une approche décontextualisée des sons plutôt héritée de son homonyme Pierre Schaeffer, il n'en reste pas moins un des acteurs les plus réfléchis du *field recording* actuel et reste, de ce fait, déterminé – même négativement – par les questions posées par l'initiateur du World Soundscape Project. Cet ensemble de voix se veut représentatif de la diversité des pratiques sonores contemporaines en matière de *field recording* en Europe. Toutes doivent quelque chose à R. Murray Schafer et portent ici un regard qui, s'il n'est pas dénué de réserves, reconnaît ce legs et sa résonance.

(J.W.) Je ne me placerais pas dans un quelconque mouvement, comme l'écologie acoustique. Ce que je fais, c'est de continuellement écouter, pratiquer, prendre des décisions sur les types d'enregistrement. Lorsque j'ai travaillé sur *Spring Bloom in the Marginal Ice Zone*, au Groenland, je souhaitais aller sur place pour ressentir non seulement le son mais aussi tout ce que l'on y éprouve : la température, la lumière... et comment vous y rendre réellement, et ce que les populations locales peuvent vous dire – pas seulement les scientifiques. Comment la glace ancienne sonne différemment de la glace jeune : une glace d'un an comparée à une glace de six ans, à une glace de dix mille ans, à une glace qui fond... Vous commencez à développer des façons d'écouter, mais vous ne pouvez le faire qu'en vous rendant sur place. Si on me présentait ces enregistrements, j'aurais du mal à les trouver intéressants. C'est tout l'intérêt d'y aller : c'est difficile de travailler par -40 degrés, il y a cette lumière intensément blanche, en permanence, il y a les mouvements de la glace qui fond... Voilà ce que je veux communiquer au public.

(F.B.) Ce qui m'intéresse, dans cette idée d'écologie, c'est une diversité sonore qui vient rejoindre l'idée de biodiversité. Le sonore peut être un élément, un marqueur qui nous alerterait sur une dégradation de la diversité. Sur ce point je suis d'accord avec les audio-naturalistes comme Bernie Krause ou Gordon Hempton, qui nous alertent sur le déclin d'une partie de la biodiversité.

(J.W.) Récemment, quelqu'un a voulu mettre en boucle un enregistrement que j'avais fait. Je ne pouvais pas laisser faire ça. Je ne tenais pas à l'utiliser comme un instrument. Cela enlève totalement la puissance du son et de la voix de l'animal. Bien sûr, lorsque je les enregistre, les animaux n'ont pas accepté d'être écoutés. Et je dois me poser ce genre de questions. Mais les accorder et les utiliser comme des boîtes à rythmes... Ça ne sonnait pas bien. Le son perdait cette sorte de puissance qui lui est propre. Ce n'était pas bien.

Si le terme «*soundscape*» pose assurément de nombreuses questions, de la traductibilité du visuel au sonore en passant par l'imaginaire pittoresque qui le sous-tend, il garde aujourd'hui une pertinence qui tient d'abord de l'expérience inaugurale. De fait, on ne vient pas au *field recording* comme à n'importe quel champ de création musicale, depuis une formation institutionnelle ou, du moins, une pratique instrumentale. Ses praticiens s'inventent souvent à partir d'une série de glissements, fréquemment amorcés à partir de l'univers de l'audiovisuel, du cinéma au documentaire. La dimension autodidacte de ces parcours invite à considérer comme une rencontre inaugurale une forme de pensée dans laquelle on se retrouve, à partir de laquelle on s'autorise enfin à mener à bien une pratique d'abord sauvage et personnelle.

C'est peut-être là le paradoxe d'une pensée qui entretenait une distance assumée à l'égard des pratiques d'enregistrement. Si Schafer s'est toujours désintéressé du monde foisonnant du *field recording* – cette pratique restant pour lui un simple moyen d'étude, et non une fin en soi – pour se concentrer sur ses projets de composition environnementale, c'est pourtant dans leurs premiers gestes que les praticiens du son rencontrent sa pensée en une heureuse reconnaissance. *Rencontrer* la pensée de Murray Schafer ou, plus largement, les recherches qu'il diffuse avec ses collaborateurs depuis les années 1970, consiste donc dans bien des cas en une forme de baptême, que l'on a ultérieurement pu mettre à distance mais dont l'événement reste constitutif. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la question de la terminologie soit alors abordée : il s'agit d'abord de pouvoir *mettre un nom* sur ce que l'on fait : *field recording*, marches sonores, écologie acoustique... Félix Blume affirme ainsi avoir « rencontr[é] » la figure de Schafer « en commençant à faire des prises de sons et à les partager » :

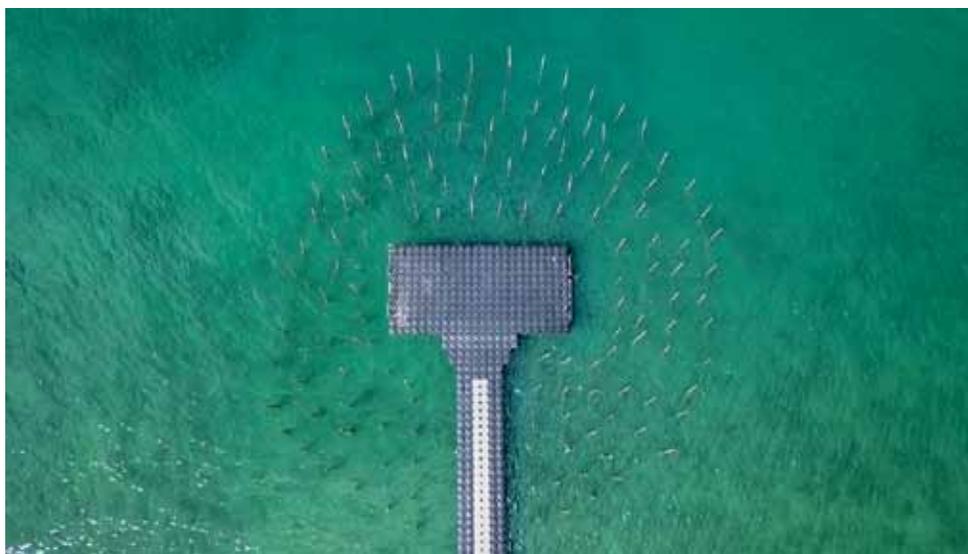


Fig. 07 Félix Blume, *Rumors from the sea*, 2020.

Quand j'ai découvert ce que l'on appelle le *field recording*, j'ai découvert alors qu'il y avait une catégorie sonore ou musicale qui pouvait s'inscrire sous ces catégories. J'ai d'abord découvert son œuvre *The Tuning of the World*. C'était vraiment au moment où j'ai commencé moi-même à faire des créations sonores. Ça m'a semblé très intéressant de pouvoir mettre un terme sur cela – même si ce n'est pas Schafer qui invente ce type de pratique sonore.

De même pour Gaël Segalen qui, venant du cinéma, se retrouve au début des années 2000 sur la côte californienne et émancipe sa pratique sonore au contact des membres de l'American Nature Sound Society. Chez Peter Cusack, c'est depuis l'expérimentation musicale et la rédaction de la revue *Music*, à l'occasion d'un numéro dédié à la question de l'environnement. On trouve dans son récit la même idée de rencontre décisive :

Je me souviens de cette lecture [*The Tuning of the World* et l'article de Bruce Davies consacré à ce sujet dans le numéro] comme d'un moment très puissant et déterminant. Je suppose que cela correspondait à beaucoup de choses que je réalisais instinctivement, mais que je n'avais pas formulées ou conscientisées.

Cette dernière expression révèle l'un des apports essentiels de la pensée de Schafer : la possibilité de mettre en résonance, de rendre explicite et d'articuler un certain nombre d'expériences plus ou moins intuitives, qui s'ancrent dans une pratique de l'écoute avant d'être une pratique de la prise de son. À cet égard, le travail du World Soundscape Project sur la présence de l'environnement sonore dans les textes littéraires relève d'une même démarche de conscientisation que relève d'emblée Félix Blume :

Son livre, au-delà du concept de paysage sonore, m'a intéressé par cette réflexion qui commence bien avant l'usage de l'enregistreur et des micros. Je trouve très intéressant de se demander comment étaient perçus les sons avant cette époque, en étudiant les textes littéraires notamment. Schafer a fait un travail gigantesque de réflexion sur ce point.

Au-delà des pratiques d'enregistrement *in situ*, c'est donc l'acte d'écoute auquel invite Schafer qui reste essentiel pour bien des acteurs du *field recording*, « l'initiative extraordinaire de porter l'attention sur l'écoute » (Gaël Segalen), voire des gestes liés à l'écoute, que les membres du World soundscape Project ont mené méthodiquement : l'archivage, la cartographie, la marche sonore... Peter Cusack reconnaît ainsi l'apport du groupe dans sa méthodologie de recherche : « la marche sonore, l'enregistrement de terrain, la cartographie, la consultation de témoins oraux aussi bien que d'experts, la prise en compte de petits récits sonores anecdotiques... Toutes ces méthodes ont été reprises depuis par de nombreux chercheurs et artistes. » Qu'elles soient considérées dans une perspective naturaliste, comme des méthodes pour aller à la rencontre du monde sonore ou, dans une approche artistique plus assumée, comme les moyens de le (ré)inventer (Segalen), ces pratiques constituent des coordonnées pour tous les acteurs actuels du *field recording*, sans égard à leur situation dans un spectre qui va de la bioacoustique à la composition électroacoustique assumée.

(F.L.) Dans mon cas, l'épiphanie qui se produit spontanément lorsque l'on vit et que l'on travaille intensément et passionnément avec le son est la révélation – paradoxale seulement en apparence – que les sons sont des choses existant par elles-mêmes. Contrairement à ce que l'on croit habituellement, il ne s'agit pas du tout d'une séparation d'avec la « réalité » mais précisément du contraire, d'une véritable pénétration en elle.

MISES À L'ÉCHELLE

Une telle mise en résonance n'implique cependant nulle orthodoxie : personne ne se sent tenu au lexique que Schafer a diligemment constitué, du *soundscape* à la « schizophonie », en passant par la « clairaudience » ou « l'impérialisme sonore ». Le concept de *soundscape*, d'abord, s'il est assez communément convoqué, est pris avec distance et souplesse, dans un travail de redéfinition qui chemine entre différentes échelles, différents formats, différentes focales : paysage, portrait, plan, mais aussi lieu sonore. L'appropriation se pose d'abord au niveau même de la traduction, comme le note finement Félix Blume : « dans *soundscape*, on enlève le *land*, là où dans paysage sonore, on garde le pays ». C'est une nuance importante qui signe, dans sa propre pratique, l'attachement aux identités sonores :

L'idée qu'il y a une identité sonore des lieux, que des sons marquent un lieu, que ces sons sont importants, qu'il convient d'en prendre conscience et de se poser la question de leur sauvegarde. C'est quelque chose que Murray Schafer a pensé et dans quoi je me retrouve vraiment.

De même, chez Peter Cusack, le *soundscape* reste un ensemble général à partir duquel s'organise un travail de délimitations, de choix, ciblant des lieux sonores (*sonic places*), qui fonctionnent comme les « composants de base » (*building blocks*) d'un ensemble acoustique. « Les paysages sonores sont souvent trop vastes pour être entendus (ou enregistrés) comme un tout, et sont donc pour nous, considérés individuellement, des combinaisons fluides de la réalité immédiate et de quantités de souvenirs/pensées/spéculation », précise Peter Cusack. Ainsi, le terme initié par Schafer reste une sorte d'abstraction à partir de laquelle le *field recording* vise et organise son matériau thématique. Pour Jana Winderen, il y a ainsi quelque chose d'absurde dans le fait de distinguer la dimension strictement sonore de l'environnement dans lequel son activité se situe : « Je n'ai pas l'impression de sortir dans un paysage sonore. Je sors dans un environnement qui implique de nombreuses données différentes. [...] C'est difficile de travailler par -40 degrés. Il y a cette lumière intensément blanche, en permanence, les mouvements de la glace qui fond... » La notion de *soundscape* serait ici inadaptée au caractère holistique d'une expérience qui n'est jamais seulement sonore. Se pose aussi la question



Fig. 08 Peter Cusack, *Favourite Berlin Sounds*, 2013.

(G.S.) Ce serait caricatural de n'insister que sur l'entreprise de classification, sur le fait d'archiver les sons qui vont disparaître, de le taxer de nostalgique, de grand romantique, qui jugerait certains sons bons et d'autres mauvais. Il est aussi attentif aux nouveaux sons, aux sons des machines, de la technologie. Il les écoute. Il parle aussi beaucoup de la mémoire du son. Après, on peut avoir la nostalgie des sons perdus. En cela Schafer a pu être taxé de réactionnaire. Mais, au final, on peut travailler avec les archives d'une autre manière. Ce qui est important, c'est de se demander comment réinventer ces sons qui nous ont marqués par leur musicalité, par leur identité, leur *Gestalt*.

du passage du ponctuel au cosmos, du gros plan sonore, allant à la rencontre de l'élément individu, à une prise de champ plus englobante. Dans cet équilibre, le concept de *soundscape* est résolument du côté de ce que Gaël Segalen reconnaît comme une « cosmogonie », qui ne va pas sans une conception problématique de l'écoute comme saisie de la totalité.

C'est donc toujours à la généralité du *soundscape* – manifestement forgé pour convenir à des réalités diverses et à différents degrés de concrétisation – que se heurte la pratique du *field recording*, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on pense que le concept, initialement, vise bien un objet d'étude et non pas, en particulier, l'objet d'un travail de captation pour lequel un tel cadre est à la fois trop englobant et trop réducteur. De fait, l'expérience de la prise de son, contrairement à la posture de l'écoute, invite à prendre conscience d'un certain hiatus entre le modèle paysager (qui implique la complétude d'un espace délimité) et les ajustements, les

choix, les prises de position parfois tranchées qu'implique toute captation audio. Cette idée de complétude ou d'exhaustivité est d'emblée jugée illusoire: «Et que signifie donc ce tout?» demande Félix Blume. «Mais écouter tout en même temps, est-ce possible?» demande Gaël Segalen. Ces réserves nous mettent en garde contre l'idée de fidélité, que la conception schaférienne peut en effet inviter à sacraliser: fidélité dans l'écoute, qui serait chargée de rendre compte de la teneur d'un paysage donné, comme de la prise, conçue de manière naturaliste, comme un document factuel⁹. «Ce grand respect de la matière sonore, c'est une illusion», affirme Gaël Segalen qui, si elle forme ses étudiants à la question de la fidélité et à ses techniques, la présente bien comme une certaine grammaire du son, et non comme une valeur absolue.



Fig. 09 Gaël Segalen, *Bande Originale*, Audiowalk, Pantin, juin 2014.
Source : <http://ihearau.org>

Pour autant, la généralité même de la notion de *soundscape* n'est pas absolument inopportune: elle permet aussi de se situer face à des problématiques très vives. Par exemple, face à la séduction qu'opère la matière sonore que le preneur de son, parfois sous l'image du «chasseur de sons», récolte dans ses expéditions de terrain, le concept de paysage sonore invite à l'écoute en situation «naturelle»: cette écoute à «oreille nue» (Gaël Segalen) est aussi importante en ce qu'elle évite le piège d'une expérience hyperesthétique et autocentrée, voire d'une forme de «fétichisme sonore» que Schafer et ses collaborateurs redoutaient¹⁰. À cet égard, la méfiance du père de l'écologie acoustique à l'égard de l'enregistrement, si elle n'est nullement partagée par les acteurs actuels du champ, trouve bien une certaine résonance.

Dans le vocabulaire schaférien, d'autres termes que celui de «*soundscape*» trouvent cependant un écho plus fort: les tonalités que sont les *keynote sounds* d'abord. Ainsi, chez Francisco Lopez, qui en fait l'objet de certaines de ses compositions à base de *field recording*, hommage en négatif puisqu'il s'agit alors d'enregistrer et imposer les sonorités même que Schafer juge abrutissantes dans le paysage sonore *lo-fi* des milieux fortement urbanisés: climatiseurs, son du trafic, drones urbains multiples que Lopez s'emploie à écouter en se libérant de toute axiologie. Sans envisager ces sons de manière aussi polémique, Peter Cusack souligne l'importance de ce type de prise sur le phénomène sonore, à la croisée de la description morphologique et d'une prise en compte de l'affectivité de l'auditeur: «Cela renvoie à la notion d'atmosphère ou d'ambiance, qui constitue ce que nous retenons réellement d'un lieu et évoque l'importance des relations entre nos différents sens.»

Le concept de *soundmarks* trouve aussi un écho très riche dans des pratiques qui visent précisément à refigurer, par la prise de son, des identités remarquables. «L'idée qu'il y a une identité sonore des lieux», avance Félix Blume, «que des sons marquent un lieu, que ces sons sont importants,

(F.B.) Je trouve cette idée d'harmonie du monde et tous ces concepts ont très mal vieilli. Comme si l'harmonie existait, ou pouvait s'atteindre. C'est le côté *new age* de sa pensée et aujourd'hui, près de cinquante ans plus tard, ces concepts tiennent beaucoup moins la route. Cela dit, effectivement, cette idée d'une nature comme interprète, ou l'idée de créer des choses pour que la nature puisse avoir sa voix, s'approche d'une même idée de recherche d'harmonie. *Rumors from the Sea* est bien jouée par la nature. La différence, c'est que je ne présente pas cela comme une harmonie de la nature mais plutôt comme un son dans lequel on peut entendre aussi un cri, une alerte. Dans cette l'installation, en fonction de la taille des vagues, on peut passer du murmure à des sons beaucoup plus violents... C'est peut-être passé de mode, mais ce n'est pas l'idée de la harpe éolienne, où l'on écoute un universel, un être quasi-divin à travers la nature. Ce que j'aime là dedans, c'est le fait que les écoutes soient multiples et que chacun puisse y entendre ce qu'il recherche: un chant ou un cri.

(F.L.) En fin de compte, pour moi, tout cela relève essentiellement d'une question de défense et de respect de la liberté et de la diversité créatrice, philosophique et expérimentale quant à notre appréhension de l'audible autour de nous et de notre être-au-monde par le son. Il ne s'agit évidemment pas d'un jugement sur Schafer en tant que personne (je ne l'ai jamais rencontré mais je présume que c'était un type sympa) mais sur des idées, des perspectives, des conceptions et leurs conséquences. J'ai l'impression que je ne suis peut-être pas le seul à être potentiellement touché par celles-ci. En général, mes arguments se veulent la défense d'un territoire collectif –et pas seulement personnel– de liberté et de diversité.

qu'il convient d'en prendre conscience et de se poser la question de leur sauvegarde... C'est quelque chose que Murray Schafer a pensé et dans quoi je me retrouve vraiment.» Quelle soit thématisée comme une identité (Blume), une saillance, un événement affectif (Segalen), comme équivalent sonore d'un portrait, d'un dessin (Winderen), l'idée de marqueur sonore reste pertinente, mais dans un sens qui ne retient pas le conservatisme de Schafer. Du moins l'idée de préservation s'allie-t-elle à la conscience du fait que l'enregistrement ne saurait être une quelconque restitution objective. La sauvegarde consiste alors tout autant à remarquer le son dans une écoute attentive qu'à «reprojeter, réinventer les sons perdus» (Segalen) ou à composer des trames où ces identités se mêlent en une recomposition fictive, où, par exemple, les ultrasons produits par certaines créatures marines sont descendus pour passer à notre échelle et participer d'un grand ensemble de voix (Winderen). Une telle fiction peut se mettre au service d'un rêve d'entente sociale (ainsi, chez Segalen, avec *Thinking of you*) ou d'une cause écologique (comme dans *Sounds from dangerous places* de Peter Cusack). C'est l'idée même d'archivage qui se trouve dès lors visée: «Préserver l'identité sonore d'un lieu ne veut pas dire qu'il faut bloquer les choses comme dans un musée. L'identité sonore évolue.» Les «cartes postales sonores» de Félix Blume ne sont pas des catalogues de lieux sonores remarquables; de même la librairie sonore de Gaël Segalen, si elle a bien une dimension pédagogique, reste une matière première dans laquelle il s'agit de puiser, de forer, opérant délocalisations, dépaysements et rencontres polyphoniques.

BIODIVERSITÉ SONORE

Cette méfiance à l'égard de l'idée de complétude, de fidélité, d'exhaustivité dans l'écoute comme dans la prise a pour conséquence une interprétation assez souple de l'écologie acoustique. Comme nous l'avons annoncé, c'est bien la vision axiologique de l'environnement sonore dit naturel que développe Schafer qui pose largement problème: conception arcadienne de l'espace sonore social, idéalisation du son naturel comme intrinsèquement rythmé, audible, concept éculé d'une harmonie du monde... En un sens, il est intéressant de voir que, chez tous ces acteurs de la prise de son, cette dernière notion (*tuning of the world*) sonne comme un héritage *new age* voire, pour Schafer, une conception puritaine de l'écoute (un «jugement moral néo-puritan sur les différents types de sons, qualifiés de bons ou mauvais») –alors que l'on pourrait avancer qu'elle remonte à une conception antique de la musique des sphères (que Schafer revendique bien, par ailleurs). Ces critiques sont celles que l'on adresse communément à l'écologie acoustique telle que Schafer l'a pensée. Pour autant, elle ne constitue nullement le cœur du propos de la plupart des praticiens interrogés quand il s'agit de penser le legs schaferien sur le plan écologique. D'abord, car les concepts d'harmonie et de musicalité intrinsèque de la nature sont repris et réinterprétés dans un sens plus souple, qui se nourrit de sources multiples: musique expérimentale (avec l'idée d'une vibration intrinsèque à la matière sonore)¹¹, bio-acoustique (chez Winderen, ce thème vibratoire est compris à l'échelle de petits organismes avec l'idée de continuité entre phénomènes naturels et organologie humaine), voire une forme de spiritualité implicite (Segalen). L'harmonie devient alors pulsation, rythmicité organique que le preneur de son, par le type de prise comme par la composition ultérieure, se charge de révéler. Ce travail se joue sur une ligne de crête. Car il s'agit, comme l'exprime Jana Winderen, à la fois de rendre justice aux organismes dont elle souhaite capter les expressions minuscules, et, en cela, les porter à notre échelle, sans pour autant les réduire à l'état d'instruments. Elle manifeste alors une méfiance réelle à l'égard de toute

utilisation musicale de la nature qui traiterait les «voix» animales comme un simple matériau, sans les reconnaître comme telles, et sans rendre compte d'une façon ou d'une autre, de notre relation à elles à travers l'enregistrement et l'écoute. La mise en scène visuelle de l'enregistrement (par des photographies publiées sur un site ou par des documentaires photo sur le terrain) participe donc moins d'une vision romantique de l'artiste face à la matière sonore que d'une manière de rendre compte de cette rencontre, dans sa dimension à la fois technique et sensitive.

Dès lors, l'enjeu se focalise sur un autre aspect de la préoccupation écologique: la diversité des voix, plutôt que leur supposée «audibilité», la polyphonie du monde plutôt que son harmonie fondamentale. *Spring Bloom in the Marginal Ice Zone* de Jana Winderen est emblématique de cette approche: l'œuvre se focalise sur la zone glaciaire marginale, frontière dynamique entre la mer ouverte et la glace de mer, un lieu hautement vulnérable sur le plan écologique, qui, au printemps, constitue le puits de CO2 le plus important de notre biosphère. Jana Winderen capte à l'aide d'hydrophones ultrasensibles les sons des créatures vivant dans ces zones immergées et mouvantes. L'oreille devient consciente de la prolifération du plancton, des craquements de la glace qui fond de manière exponentielle, mais aussi d'une vie aquatique menacée: sons des phoques barbus, des baleines à bosse et des orques, du lieu noir, de la morue, des crustacés... Loin de ne constituer qu'un bestiaire sonore, il s'agit de travailler à partir de ce que le son peut porter –leur «pouvoir» propre, selon les termes de l'artiste norvégienne. Là où la vue présente de manière ponctuelle des identités disposées sur un territoire plus ou moins monotone, et dans



Fig. 10 Jana Winderen. Crédit photo: Finnbogi Pétursson.

des plans nécessairement distincts du fait du changement d'échelle, la prise de son et le montage permettent ici d'unir en un même chœur la prolifération exubérante de la faune arctique, contrevenant à l'image d'un milieu désertique. La même préoccupation s'exprime du côté de Félix Blume, se réclamant également des travaux de Bernie Krause et de Gordon Hempton: «Ce qui m'intéresse, dans cette idée d'écologie, c'est une diversité sonore qui vient rejoindre l'idée de biodiversité. Le sonore peut être un élément, un marqueur qui nous alerterait sur une dégradation de la diversité.» La nature ferait dès lors entendre moins un chant qu'un cri d'alarme. Corrélée à la question des identités sonores, cette approche consiste donc en un engagement à préserver non pas les paysages sonores dans une complétude par ailleurs illusoire qu'une forme de richesse du monde sonore, mise à mal, notamment, par l'uniformisation des sonorités à l'échelle mondiale: climatiseurs, trafic automobile et aérien, bétonisation, standardisation des espaces, insonorisation... Si un artiste comme Francisco Lopez contrevient à ce constat en proposant d'écouter

réellement ces espaces – gageant qu’il existe suffisamment de matière sonore dans ces sons rémanents pour nourrir une écoute qualifiée –, il existe un consensus relativement général autour de l’opposition entre mondialisation et diversité sonore, qui catalyse une approche politique du *field recording*. En ce sens, les projets de cartographie sonore, par exemple le projet collaboratif *Your Favorite London Sound*, lancé par Peter Cusack en 1998, ou encore *Berlin Sonic Places: A Brief Guide*, visent bien à documenter cette diversité et à y intégrer les expériences d’auditeurs divers, que ces derniers soient invités à participer par la prise de son ou à expérimenter par eux-mêmes les lieux sonores proposés à l’écoute. À cet égard, la dimension collaborative de l’étude des paysages sonores et le caractère interdisciplinaire des acteurs de cette étude sont essentiels, qu’ils viennent des sciences naturelles, des sciences sociales, des milieux associatifs, de la composition musicale ou de la création documentaire...

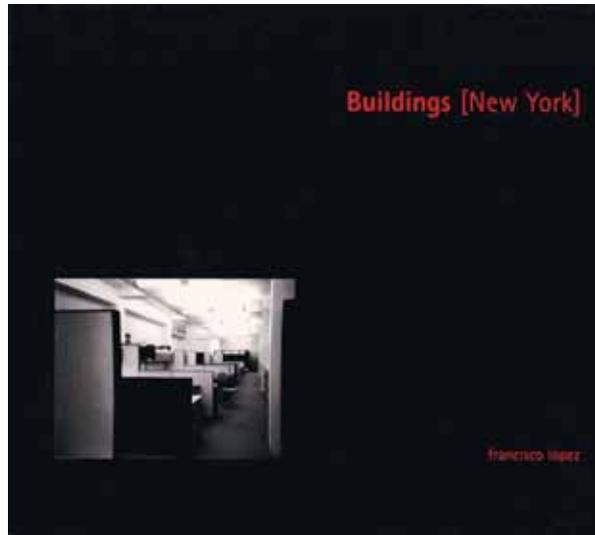


Fig. 11 Francisco Lopez, *Buildings [New York]*, Pays-Bas, 2001.

(G.S.) On pense à l’homme caché dans un buisson, avec son microphone brandi comme une arme. La terminologie autour de la capture, la fierté de capter un son rare, que l’on va chercher au bout du monde. Tout ce folklore autour du chasseur de son pose question. De même que les termes autour du son pur, de la fidélité. Je mets beaucoup mes étudiants en garde quant à ces choses. Ce grand respect de la matière sonore, c’est une illusion. Tout conserver, tout cartographier. Comment ne pas s’y perdre de toute façon? En tant qu’artiste, il s’agit plutôt de travailler sur des saillances, des émergences, sur ce qui surgit.

Ainsi, en-deçà de ces reprises sur les motifs fondamentaux de l’écologie sonore, Schafer apporte à ces praticiens du son une idée bien plus simple : celle d’une forme de responsabilité collective à l’égard du monde sonore – « we all have sonic responsibilities », souligne Peter Cusack. Cette responsabilité touche d’abord à une posture d’écoute. Il existerait un devoir à l’égard des sons, ce qui reconduit l’idée, développée d’abord par John Cage, selon laquelle chaque son compte et mérite d’être recueilli dans une écoute attentive – même ceux, péjorés, de la civilisation standardisée (ainsi Schafer disait-il que la meilleure façon de lutter contre la *muzak* était, précisément, de l’écouter). Ainsi des travaux de Jana Winderen, qui cherche à révéler les petits êtres (« tiny ones »), comme la corixa, dans *The listener*, puce aquatique dont elle s’emploie non seulement à capter l’expression sonore à l’hydrophone mais dont elle dessine aussi le portrait d’après nature. Il s’agit de s’entraîner à entendre, sous des ordres de grandeurs qui ne sont pas les nôtres, les êtres qui constituent le soubassement d’écosystèmes complets. Dans cet exercice de l’attention, le microphone est un outil qui n’est pas absolutisé mais sert de médium, de passeur dans une prise de conscience pouvant s’appliquer dans l’expérience commune de l’oreille nue. Ainsi des installations sonores de Félix Blume qui donnent une voix à l’océan dans le contexte de la montée des eaux en zone littorale ou nous immergent dans l’espace sonore d’un essaim. Ainsi du journalisme sonore de Cusack, qui sillonne des lieux rendus dangereux par la pollution humaine. Il s’agit, dans chaque cas, d’explorer une piste sonore qui apporte des informations originales et pertinentes pour comprendre des enjeux transversaux. De différentes manières, impliquant



Fig. 12 Jana Winderen, *The Listener*, Ash International, 2016.

différentes techniques de prise de son (de la captation ORTF classique à l'usage des hydrophones ou des micros contact) et différents paradigmes épistémologiques (du journalisme acoustique à une méthodologie inspirée des sciences de la nature), ces praticiens du son permettent de comprendre à la fois ce que la piste sonore apporte à notre conscience environnementale, et en quoi cet apport est qualitativement distinct d'une perspective visuelle.

Pour Schafer, cette responsabilité renvoyait à la figure du designer sonore et de son engagement pour la préservation et la réparation d'un certain paysage, idéalisé. Les sons naturels possèdent en effet une audibilité supérieure et leur environnement – comme celui des sociétés peu industrialisées – favorise une écoute qualitative (*hi-fi*). Chez les acteurs actuels du *field recording*, une telle partition est évidemment caduque : déjà parce que la nature est reconnue dans sa dimension entropique, voire chaotique (Francisco Lopez, dans *La Selva*, insiste ainsi sur le caractère *lo-fi* de l'espace sonore qu'est la forêt amazonienne), mais également parce que l'urbanisation et l'empreinte humaine sont reconnues comme un fait indépassable, à partir duquel il convient plutôt de travailler – à cet égard, le désir schaférien d'ériger un temple du silence au centre de son « jardin sonore » n'a plus réellement de sens. Les critiques de Francisco Lopez dépassent ici un simple refus de l'axiologie proposée par Schafer. Ells touchent à un problème ontologique : au fond, c'est la propension de l'écologie acoustique à assigner chaque son à une certaine source, dans une perspective naturaliste, qui corrobore une objectivation du monde sonore problématique. Une perspective réellement écologique devrait ainsi reconnaître le caractère particulier du monde sonore, non réductible à celui de la visibilité : selon Lopez, « l'«écologie acoustique» est une forme discutable d'«écologie», car elle attribue, par principe, un statut ontologique de second ordre aux sons relativement à leurs sources. » Cette critique, qui reprend celle adressée à l'écologie acoustique par Michel Chion dans *Le Promeneur écoutant*, se place dans un héritage musical distinct (celui de la musique électroacoustique). Mais elle questionne, dans sa radicalité, les relations entre audio-naturalisme et écologie. Car comment soutenir une approche écologique des sons en ne prenant pas en compte, d'abord, leur ontologie propre ?

Au fond, la conception pulsatile, vibratoire de l'environnement sonore développée par les acteurs du *field recording* que nous avons interrogés répond déjà à ce reproche. Mais cette critique reste pertinente, quand on la rapporte à l'idée de responsabilité à l'égard des sons léguée par Schafer. C'est ici la conscience de notre propre position dans l'environnement acoustique qui se trouve engagée et mise en question : position de surplomb, de capture, d'extériorité relative permettant l'identification, la classification, la hiérarchisation... Ainsi, il existe dans la scène actuelle du *field recording* une forme de prise de conscience à l'égard de la figure problématique du « chasseur de son » (« la fierté de capter un son rare, que l'on va chercher au bout du monde », met en garde Gaël Segalen). Cette image d'un homme en tenue de camouflage, dont le micro tendu évoquerait presque une arme, assez fréquente dans le réseau de l'audio-naturalisme, est souvent perçue comme inadéquate au propos qui consiste à alerter sur le déclin de la diversité acoustique et sur ce dont elle est le symptôme. Cette figure peut dès lors être critiquée, comme chez Gaël Segalen qui lui oppose une approche ouverte et honnête du lien entre preneur de son et sujet (en adoptant un matériel plus simple et en se méfiant de la sur-technicité). Elle peut également être mise à distance avec un sens certain de l'autodérision et du comique, comme chez Félix Blume. Dans *Son Seul*, une série de 35 courts-métrages nous invite à « regarder avec une nouvelle oreille », en jouant sur l'opposition entre statisme de la prise de vue et point d'écoute en mouvement. On en vient à voir à partir du sonore, dans une réorganisation souvent comique de ces deux plans sensibles. L'œuvre, avec une poésie qui n'est pas sans évoquer les jeux sonores de Tati, souligne alors le caractère parfois absurde de la situation du preneur de son et vient saper l'imaginaire



Fig. 13 Félix Blume, *Son Seul*, 2014.

exotique de l'audio naturalisme comme celui d'une collecte de trophées acoustiques. L'honnêteté n'est alors plus celle, illusoire, de la fidélité acoustique, mais renvoie plutôt à la conscience d'être soi-même impliqué dans le tissu sonore que l'on capte et compose. Schafer accordait beaucoup d'importance au son des pas dans toute marche sonore : ce souci est reconduit dans ces approches réflexives de la captation audio.

PAR-DELÀ L'HARMONIE DU MONDE

L'auteur du *Paysage sonore* considérait la nature comme intrinsèquement musicale, suivant le motif romantique de la harpe éolienne. Sur ce point, la pensée de Schafer n'a certainement pas d'héritage chez la plupart des acteurs contemporains du *field recording*. Mais c'est à la fois simplifier Schafer – qui fut d'abord témoin avant d'être juge – et rester sourd à une influence plus subtile, qui touche à un legs fondamental : un engagement pour le monde sonore, une conception de sa valeur, de sa pertinence pour traiter de questions transversales à notre humanité contemporaine, questions à la fois écologiques et sociales – urbanisation, vie commune, industrialisation, traitement des matières premières et des déchets, préservation de la biodiversité... En cela, l'idéalisme utopique reproché à Schafer est inséparable de ce qui fonde la résonance réelle de sa pensée : « Oui, Schafer peut être simple/naturaliste. Pour moi, ce n'est pas forcément une mauvaise chose. Il a été l'un des premiers à aborder ces sujets – historiquement, c'est une avancée majeure », insiste Peter Cusack. Mais ce n'est pas seulement le caractère pionnier de ses recherches qui est pointé mais l'accord profond entre une théorie et une expérience, dans laquelle les praticiens du son interrogés se reconnaissent. C'est peut-être la force d'une pensée qui fonde une conception idyllique du paysage sonore sur une vie entière d'expérience de la sonorité – laquelle comportait assurément scories, chaos, incohérences, jusque dans les expérimentations musicales d'œuvres environnementales réalisées loin de toute habitation humaine. Il existe pourtant une cohérence profonde entre l'Ontario de Schafer et le concept même de *soundscape*, son caractère entier, franc et implacable et l'idéal de pureté qu'est la clairaudience. Ce rêve est assurément étranger à la plupart des acteurs actuels du *field recording*. Cette cohérence, elle, ne l'est pas. Ce que Schafer nous lègue ainsi de plus précieux est bien d'avancer ce qu'il pense depuis l'expérience de territoires définis, où les oreilles refroidissent pendant les marches sonores d'hiver, où l'humidité qui nous étouffe assourdit aussi nos voix, où les pas s'anulent dans le maelstrom d'une avenue, où c'est l'individu entier qui écoute, et non seulement une oreille.

- * D'après une série d'entretiens avec Félix Blume, Peter Cusack, Francisco Lopez, Gaël Segalen et Jana Winderen. Merci à eux pour leur disponibilité. Merci à Barry Truax pour l'accès aux archives du World Soundscape Project.
1. Source : Brahms–Ircam, par Laurent Feneyrou, Kate Galloway.
 2. Cf. Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore : Le monde comme musique* [1977], Marseille, Wildproject Éditions, 2010, p. 351.
 3. Nous ne revenons pas ici dans le détail de la pensée de Schafer, par ailleurs très commentée. Pour une analyse approfondie des notions en jeu ici, nous renvoyons aux textes suivants : Barry Truax, « Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition », *Contemporary Music Review*, vol. 15, n^{os} 1-2, 1996, pp. 49-65 ; Barry Truax, « Soundscape studies : an introduction to the world soundscape project », *Numus West*, vol. 5, 1974, pp. 36-39 ; Pauline Nadrigny, « Paysage sonore et écologie acoustique », *Revue Implications philosophiques*, 2010 ; Élise Geisler, « Du "soundscape" au paysage sonore », *Métropolitiques*, 23 octobre 2013. URL : <https://metropolitiques.eu/Du-soundscape-au-paysage-sonore.html> ; Makis Solomos, « From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance », *Paragraph*, Edinburgh University Press, vol. 41-1, 2018, pp. 95-109.
 4. Raymond Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* [1977], Destiny Books, 1993. Pour la traduction française, voir note 3.
 5. R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 32.
 6. Cf. Pauline Nadrigny, « Schizophrénie, schizophonie », dans *Pouvoirs du son, sons du pouvoir, actes du colloque d'Amiens*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021 (à paraître).
 7. Jean-François Augoyard, « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? », *Le Débat*, Gallimard, 1991, p. 9.
 8. Michel Chion, *Le Promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*, Paris, Plume, 1993 ; Francisco Lopez, « Schizophonia vs. l'objet sonore : le paysage sonore (soundscape) et la liberté artistique », CEC Concordia, 1997 ; Francisco Lopez, « Deep Listening and Environmental Sound Matter », dans C. Cox & D. Warner (éds), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York, Continuum, 2004 ; Francisco Lopez, « Sonic Creatures », self-published Creative Commons, 2019 : <http://www.franciscolopez.net/pdf/creatures.pdf>
 9. Sur ce point, la critique de Francisco Lopez est restée la même depuis ses premiers écrits sur l'écologie acoustique.
 10. Cf. Hildegard Westerkamp, « Listening and Soundmaking: A Study of Music-as Environment », thèse de maîtrise, Burnaby, Simon Fraser University, 1998, p. 33 ; Makis Solomos, *art cit.*, p. 106.
 11. On songe à la noise et à des performers comme Zbigniew Karkowski qui, dans son livre *Physiques sonores*, rapproche le paradigme de l'harmonie naturelle et celui de la vibration sonore que la noise met en jeu. Cf. Zbigniew Karkowski, *Physiques sonores*, traduit du polonais par Christian Indermuhle et Thibault Walter, Paris, Van Dieren, 2008.

This fourth edition of the journal *A/R* bears witness—even more so than the previous edition—to the shadow cast by the pandemic onto artistic research. Although the five projects highlighted in the interviews here received funding from the Fonds de la Recherche en Art (Fund for Research in Art) prior to the Coronavirus outbreak, they quickly lost momentum due to the measures and restrictions that now punctuate our ordinary life. In the following pages, researchers speak frankly, and some with bitterness, of the many challenges they encountered, such as going to visit an archive or field of observation; meeting with partners or experts vital to the project's development; preserving the cohesion and drive behind a collective when facing an increased tendency toward dispersion and isolation; maintaining a work rhythm despite dilated temporalities, incessant reports and mental exhaustion.

Each in their own way, without necessarily speaking directly about the pandemic, the contributing artists and thinkers also deal with the theme of crisis. John P. Ricco unfolds a queer, philosophical reflection on solitude and finiteness echoed in images created by Dean Sameshima over the past two years;

Akram Zaatari combs diverging photographic projects to delve into the wars of Lebanon and the depopulation of Beirut; Pauline Nadrigny pays homage and examines the legacy of sound ecology pioneer R. Murray Schafer, who passed away in August, 2021.

With the *Protocol for the Archive as Gesture* by Cara Davies, Elizabeth Haines and Heide Hinrichs, which we are also publishing, these contributions, no matter what their esthetic options, share what we might call *a documentary ethic*. Research in art is indeed often presented in a consubstantial relationship to recording. Each researcher seeks to preserve the trace of a specific state of the world, beyond the wars, pandemics, disappearances and irreversible incursions onto the (sonic or other) environment.

The somber undertones of this edition are not intended, however, to overpower the various forms of resilience, re-invention and beneficial critical questioning hidden within. The very fact that this journal carries on—all the more as a reflection of ongoing public support for research—might act as a source of encouragement for artists. At least that is our hope.

Protocol for the Archive as Gesture is a series of prompts for navigating new routes into the material legacy of the past; a series of guidance questions and actions to catalyse new research, new conversations, new perspectives, new interactions with the archive. The Protocol situates our own bodily materiality as a productive form of encounter with that legacy. You may go into the archive with questions. You may be going into the archive to find questions. Our bodies have a role to play either way.

Yet, our bodies are not neutral. Bringing our bodies to the archive means to confront the uneven patterns of voice and remembrance, of violence and exclusion, head on. It means disrupting standard practices and behaviours in archives. We invite you to move, touch, and touch by proxy in a place that is often static. We invite you to talk with a colleague in a place that is usually silent. This will require negotiation with the archivists whose labour and attention preserves the material legacy you hope to encounter.

THRESHOLD: ENTRANCE

To suggest that we enter an archive is not to hint that an archive only exists within a building or other spatial constraint. It is, rather, to view it as a site of thinking and sensing that we can inhabit.

(Fatehi Irani, 2020: 13)

You arrive.

When you step over the threshold of the archive you enter a space that operates in a systematic way, with a specific mode of governance. How can you work with your body in this space? How can you work with the rules, and around them?

We can increase the subtlety and scope of our bodily experiences of the archive through practices that focus our attention to the physical aspects of its structure, systems of operation and engagement.

TAKING SPACE

What is this space you are trying to inhabit? In this place artefacts are stored in paper, plastic and card to keep them in isolation from the air and from each other. The fat and acid

in your skin is a threat. Archivists even attempt to slow time's effect on paper, metal, wood, clay. Bodies affect the archive; archives affect the body. What impact does the archive have on your breath? To the saliva of your speech? To the feeling of warmth coming from someone beside you?

Attunement:

- Stand still with feet apart and your arms by your side.
- Breathe in slowly, to the count of five while raising your arms to the height of your shoulders.
- Breathe out slowly, to the count of five, while lowering your arms back down.
- Repeat until your mind, body and breathe are attuned.

Attention:

- Stand still with feet apart, gently shift your weight from side to side.
- Notice how this alters your centre of gravity, go with the flow, do not resist.
- Think about the space along each side of your body, consider how it contracts and expands as you move.
- Close your eyes, focus your attention until you feel balanced.

Connection:

- Find a person willing to connect with you.
- Stand facing them and bring your hands to touch.
- Close your eyes take it in turns to slowly lead each other around the space by reading clues from the changes of pressure in the other's hands.
- Continue until your roles as guide and guided are interchangeable.

ARCHIVAL INFRASTRUCTURE

Movements—of dance, sport, war—are the intrusion of the events into architectural spaces. And yet the reverse is always true. Each door implies the movement of someone crossing its frame; each corridor the progression that blocks it.

(Pearson, 2001: 24)

Consider:

- The procedures to which you must adhere to when viewing an artefact.
- The props and aides that archivists provide to maintain the integrity of the artefact (plastic sleeves, foam rests, snakes, or round weights, gloves, push-steps, cushions and so on).
- The gestures and movement those props invoke.
- The physical potential of those mobile pieces of archival infrastructures.
- How these props might help or hinder your encounter with archival artefacts.

Interface:

- Choose an archival prop.
- Place it on or next to your head, shoulders, the back of your hands, the top of your feet.
- Place or hold the prop so that it supports you or a part of your body. Try a few different positions.
- Find your partner or a new partner. Working with them, place or hold the archival prop so that it supports them or a part of their body. Try a few different positions.

MAPPING MATERIALITY

A cloth used by mother to wipe her child's face, a cup broken by a shaking hand, a letter kept in an envelope that was licked and sealed, an old diary thrown into the back of a drawer and forgotten, a rope knotting a car to another car which had stalled. The materiality of an artefact offers us echoes of how and why it came into being, of how bodies created and interacted with its form before it arrived in the archive. Which echoes are more ephemeral, harder to hear?

Vestiges:

- Meet an archival artefact.
- What can your hands and your body tell you about the remnants of gesture it contains?
- Who would have touched the artefact before it arrived in the archive? Who would never have touched the artefact? Where would former owners have kept this object?
- How did it travel into the archive?
- Who touches it in the archive?

Gestures:

- What gestures of your own bring the artefact's echoes into your present?
- Share one gesture that the artefact has prompted.
- Ask your colleague to share one with you.
- How does it feel when they take on your gesture and reproduce it with their body?
- How does it feel when you take their gesture into your body?
- You are now developing a lexicon of gestures.

Relationscapes:

- What patterns of connection emerge between your bodies, between the artefacts in the archive, between the artefacts and their pasts?

THRESHOLD: EXIT

"I am no longer *hungry*," Eusthenes said. "Until the morrow, safe from my *saliva* all the following shall be: Aspics, Acalephs, Acanthocephalates, Amoebocytes, Ammonites, Axolotis, Amblystomas, Aphislians, Anacondas, Ascarids, Amphisbaenas, Angeworms, Amphipods, Anaerobes, Annelids, Anthozoans..." But all these *worms and snakes*, all these creatures redolent of decay and slime are *slithering*, like the syllables which designate them, in Eusthenes' *saliva*:

that is where they all have their common locus, like the umbrella and the sewing-machine on the operating table [...]

(Foucault, 2002 [1970]: xvii)

What happens to your gestures when you step out of the archive again?

Where will they leave remnants or echoes?

REFERENCES AND CREDITS

Fatehi Irani, Tara (2020) *Mishandled Archive*, London: Live Art Development Agency (LADA).

Foucault, Michel (2002 [1970]) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London: Routledge.

Manning, Erin (2012 [2009]) *Relationscapes*, Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Pearson, Mike and Michael Shanks (2001) *Theatre/Archaeology*, London: Routledge.

This protocol was established through the creation and delivery of our workshop *Embodied Identities in the Archive*. This workshop was commissioned by the Brigstow Institute, University of Bristol and hosted at

the Theatre Collection, University of Bristol on 11 September 2019. An earlier iteration of the workshop was presented at Queen's University, Belfast as part of the *Uncovering Material Knowledge* conference, 30-31 August 2019.

Protocol for the Archive as Gesture is intended as an external chapter to the book *shelf documents: art library as practice* edited by Heide Hinrichs, Jo-ey Tang, and Elizabeth Haines and published in the series Track Report by the Royal Academy of Fine Arts Antwerp and b_books, Berlin, 2021.

It is typeset by Manuela Dechamps Otamendi, based on the layout of Sara De Bondt in Diotima by Gudrun Zapf, Lelo by Katharina Köhler and Lunatix by Zuzana Licko.

The text is accompanied by photographic documentation of Heide Hinrichs' exhibition *ringing critical forests* at KIOSK, Ghent [BE], 2020.

Images one and seven:
Inscriptions HD 4, Inscriptions HD 5, 2019 (from the series *Inscriptions* 2006–2020 of 240 drawings)

Images two to six:
ringing critical forests, 2020, jute rope executed by Lisa Hinrichs, Nora Cordier and Evert Mets

Photos: Thomas Min

In photographs exposed for a long duration of time, very much the case with early photographic captures such as Daguerre's "Boulevard du Temple, Paris, 1839", moving subjects do not register at all. But the fact that they do not appear in the picture does not mean they did not figure there, facing the camera, at the time of exposure. They were there, but their presence has been folded in the photographic process. Even though photography presents us with the most optically-faithful description of whatever faces the camera, technical processes, starting from capture to the development of the plate or film, and finally, its printing, involve many steps that affect the final print of a photographed scene. That's why within a historical inquiry, photographic documents remain working documents, multi-faceted captures that need to be examined in the context(s) of their making: Who made them? For what purpose? What kind of financial transaction surrounded their making? Which technical processes were available at the time and which technologies were finally picked by the artist or maker?

An unlimited number of factors govern the depiction of human figures in paintings. Most of them would probably apply to photography as well, except that—once registered—it is harder to erase a human figure in a photograph than in a painting. A painting is built, gradually, over a period of time. It might be painted over and over, whereas a photograph is flashed with light all at once, producing a latent image first, before this surface gets chemically processed. A painter has ample time to decide what to include in a painting and what not to. A painter has ample time to change their mind and paint over a scene produced a day before. From a crowd, a painter may depict only one person to include in a painting, with little indication as to how realistic that depiction is or was. We are rarely told how long it took to complete a painting and for how long a subject posed. Photography has a completely different rapport with time than painting. Every photograph is produced in a specific time lapse; normally either in a fragment or a multiple of a second. It's significantly shorter than any time needed for the production of any traditional painting. Exposure depends on a time factor, without which the process of photography (known as *painting with light*) cannot be achieved, for purely scientific reasons related to light registration and chemistry¹. And when a scene is captured, with a simple click, it is folded into a picture. From there

onwards, it would be relatively hard to change it without intervening on the negative with manual tricks, in what seems easily achievable today with Photoshop.

Being active in photography and film/video in Lebanon since 1985, I do not recall a single instance when I was out on the street holding a camera and not being asked by people to take pictures of them. I even once dedicated a short video, which I was shooting at a public beach in Beirut, to a boy who followed me all day wanting and insisting to be part of my video². And eventually, he ended up being its main subject. When I was taking photographs of downtown Beirut in 1990, when it was still a partly-destroyed no-man's-land and before it re-opened to the public, Lebanese Army soldiers guarding the city center entry points also used to ask me to take pictures of them while I was on my way in and out of there. It demanded an effort for a photographer not to depict people in pictures.

But the process of authoring films and videos depends to a large extent on decisions by the photographer or filmmaker. Even when the subject insists and succeeds in making its way into a photo, there could always be another take without the subject. And if not, the photographer could still try erasing the subject manually from the print, either by cropping or other tricks. As much as it might seem an esthetic choice, like deciding to shoot without color (i.e. using black and white film stock) or without flash (relying only on ambient light), the decision to clear a scene from a specific human presence, or any, is rarely only about esthetics.

Photographs are born into a specific political economy, so every picture has a function to play in a given context. It was costly to produce photographs in analog times, especially in the nineteenth century. This is why it is fair to say that a photograph naturally submits to the choices of its commissioner(s). When a commissioner didn't want a subject in the picture, that subject was either not invited to take part in the photo, or sometimes eliminated from it by retouching the negative and print. In a photograph taken one evening at Dar al-Hikmah in Cairo, a group of men sit around a long dinner table to commemorate a social occasion. All the guests who sit around the dining table look at the photographer. The only figures standing are the personnel,

either guards or waiters, who stand in the background. However, the print clearly shows that the photographer tried his best to withdraw one human figure, a waiter, who had been captured standing in the background, in the frame, but who has been forced out of the picture post-making.

When one looks at the blurred, white mark that replaced the figure of the servant, one is confronted with a ghostly presence that testifies that a person in the crowd has succeeded in resisting withdrawal. Despite someone's wish to deny him that place in memory, the person continues to figure there, even with no features or traits, which in itself is a sign of aggression. A servant has succeeded in shifting the photograph from a seamless commemoration of a "happy" occasion into a memory of an aggression exercised on the photo after it was captured.

In 1997, the Arab Image Foundation was created by a few artists in Beirut to examine the photographic document and reflect on its nature, while addressing its history and its morphology. The foundation's mission, in practical terms, meant to research and collect photographs from the Middle East and North Africa. But the AIF's larger ambition was to contribute to writing histories of photography, as practiced by people in that part of the world. The fieldwork that AIF's members led highlighted the predominance of the vernacular in most of the researched, found or collected documents. Photography has been so widely practiced among most people in the second half of the twentieth century. It has been practiced for so many ends ranging from pure facial description, ID photography, to composing publicity, to medicine, architecture, hairstyling, etc. But most of these documents stayed with their primary owners/makers or their inheritors in private archives, if not thrown away after their passing. Every photograph carries a story in relation to an individual, a person, at least one. It varies from: "This is what that person looked like" to "this is the picture that a person took while... or when...". The AIF project was created to identify and share all those stories and contain them in an institutional framework. Thus, it has been, from the beginning, a project about people, about the generations of individuals who posed for a camera as subjects or who held a camera and produced

images of the world through this medium. When their photographs, as sitters or makers, turned into historical records years later, generations born in the age of photography turned into potential subjects of historical inquiry.

One of the photographs that presented me with the reverse of what happened at the Dar el Hikmah dinner is a photograph that I discovered in the family album of Aziza Galal in Cairo. In this photograph, a woman sits on a balcony, or probably at an outdoor café. Behind her is a balustrade. Behind the balustrade stands a young boy, dark-skinned, with a head outfit. He is standing in an alert posture, as if he was going to leave immediately. He is probably Nubian. She is smiling and they are both looking at the camera. The class difference is clear between them; on the one hand, it's the difference in their outfits, on the other hand, it's their differing postures that make it clear they are not sitting together, but rather the boy was there most probably for the time of exposure. In 1998, I met Aziza Galal, the grandmother of a dear photographer, the late Leyla Gorchev. She was in her late seventies. She is the woman in the picture. When we talked about this picture, she said, he was the "thief" of this photo³. I did not understand the expression at first, but then she explained that he imposed himself or even forced himself onto the picture. Every time the photographer got ready to take the picture, the young boy would pop up from behind the balustrade and then jump into the water when he was scolded, until she finally accepted his presence. Instead of this picture being a souvenir of her stay in Luxor, it turned into a souvenir of that boy's childish harassment. He claimed he had never seen himself in a picture. But was he going to see that one? Aziza was generous and funny, and a bit queer⁴. She offered him a space to inhabit in a picture that is not his own, and therefore invited him to figure in her personal repertoire of so many memories registered on photographs. Thanks to this picture, he became part of my research and consequently my memory and "my people." Was the boy aware of it? Maybe yes, but in an indirect way. If not, why would he insist on being captured on a photograph of a stranger, by a stranger? He would most likely never get hold of a copy. Why do people sometimes insist on being photographed by strangers if not for securing a chance to travel elsewhere, even hypothetically, meeting different people in other locations, in other cultures, in other times in the future? When people secure photographic space for themselves, they get to travel in time into the future. They get to inscribe themselves in a history, national, institutional, social, etc. But to inhabit photographs of strangers is to inscribe oneself in someone else's history, a family history that's not their own, a random history, and thus give their image chances to meet strangers in the near or far future⁵.

At distance from all those who figured in half a million pictures in the holdings of the AIF, one is confronted with clusters of photographs;

what the AIF designates in plural as "collections", groups of photographs within the larger collection. Each one of those groups has a different story, a different provenance, or origin. Most of them resulted from fieldwork, each of which carried by a member of the foundation in a certain context, and brought to be annexed to the AIF larger collection. Each one of them joined the AIF at a date that corresponds to an agreement with a specific owner donating or depositing photographs. Each of those clusters is named according to the wish of its donor or depositor. They are normally named after people who either took the photographs, in the case of photographer collections, or those who inherited them and decided to donate them to the AIF, in the case of family photography. In rare instances, they are named after those who had collected them from different places over a period of time, such as the Lebanese collector Mohsen Yammine, who entrusted the AIF with important records made by photographers from North Lebanon. Those names, altogether, populate the photographic collection of the Arab Image Foundation. Provenance does not only represent a photograph's link to a location, but a set of relations and transactions that represent the paths that a photograph has taken before reaching the AIF and that involve, among others, people and situations and a mode of acquisition that it (the photograph) encountered while on its way to us today.

Without identifying a photograph's community, its people, and without identifying the circumstances surrounding the taking of photographs, the cultural and historical baggage that comes along with them, photographs would be orphaned. In other terms, photographs would always be missing an explanation, information, as if—even when they survived the most radical ruptures with their communities when they are found in the custody of a research institute—they find themselves extracted out of their natural environment, thus orphaned. An example of this is a photograph that one buys from a flea market with no indication whatsoever on who took it or who it belonged to. It has turned, or has been turned into ruin, even when it's been physically well preserved. When a photograph loses its original function in a certain ecosystem and fails to raise anyone's interest in what it has to offer, and thus drifts out—either when thrown away or sold without any information to a photo dealer, or when descendants of its people do not recognize anymore the people in their parent's photographs—when this happens, a photograph becomes a ruin of a past moment as opposed to its celebration or its memory. From that perspective, many samples of photographic history have turned into ruins.

But what does it mean to acknowledge the growing community attached to photographs?

The values of preservation are values of continuity. They do not intend to preserve paper and emulsion only, but care for the preservation of an expanding register of

information surrounding a photograph, what I like to consider as its increasing density. A photograph thus acquires density over the course of time. It goes through key moments in its history. It is born into a family of makers and sitters, but then, sometimes, outlives its people to find itself in the hands of strangers. Photographs are sometimes destroyed by their makers or by their people, or fall in the hands of other people, who destroy them or sell them or throw them away. Photographs change hands. They move locations. They travel. Photographs are easily injured, which may send them to the trash, but they may get saved even when left with a permanent injury. They are sometimes mutilated, physically cut out to eliminate a person in the picture. They are sometimes looted. But they may fall into the hands of those who truly care for them and add to their description or interpretation. They may be desired, used, studied and that would certainly enrich them and the general understanding of them, which increases their density. They may be used to illustrate fiction. They may be subject to speculation, but once in the custody of dedicated caretakers, a photograph may be safe. The preservation of a photograph starts with the respect of its past and the acknowledgement of its people, its community. From there onwards a photograph is never a ruin, even when separated from an unknown past. A photograph may recover layers of lost information.

A photograph indeed never stays the same over time.

In November 1969, a secret agreement between the PLO (represented by Yasser Arafat) and the Lebanese Army (represented by General Emile Boustany) was signed in Cairo under the auspices of Egypt's president Nasser, represented by Egypt's minister of foreign affairs Mahmoud Riad. The agreement legitimized the Palestinian military presence in Lebanon and allowed the PLO and the partisans of the Palestinian cause to lead their armed struggle on Lebanese territory until the liberation of Palestine from Israeli occupation. The secret agreement was endorsed a few months later by the Lebanese parliament, almost unanimously, except for Raymond Eddé, who objected to it, fearing this agreement would represent a real threat to Lebanon's sovereignty⁶ and would give Israel a pretext to consider that Lebanon breached the armistice agreement of 1948. Eddé added that this agreement would eventually destroy Lebanon. The Palestinian Fedayeen, some of whom had already infiltrated South Lebanon, started moving gradually into Lebanon through Syria and Jordan. By 1975 the PLO's yearly budget was higher than the Lebanese state's budget and possessed more arms and ammunition than the Lebanese Army⁷.

In a country that has never healed, resolved or even addressed its past divisions and sectarian violence (namely in 1840 and 1860), never unpacked the French intervention of 1860 or the French Mandate (1923-1943) and never discussed the redrafting of its borders by British and French powers, thus its independence in 1943, itself largely disputed nationally and regionally; with that much

baggage, legitimizing the Palestinian liberation movement's access to arms in 1969 meant a future clash not only with Israel, but with other Lebanese factions, which did not take long to happen. In 1975, scattered violent incidents against Palestinian civilians started taking place in East Beirut, namely in Karantina, Nabaa and Tal el-Zaatar. Gradually, Beirut was divided, East and West. The East was under the control of right-wing Christian militias, which did their best to clear the territories they controlled from any Palestinian and Muslim presence. The West preserved a relative religious mix that predominantly supported the Palestinian cause. But, in a region that never really accepted its own geopolitical invention by colonial powers, regional forces found in legitimizing military struggle in Lebanon a crack that allowed them intervention and, potentially, divide and control. Very soon, in 1976, the Syrian Army entered Lebanon under the pretext of protecting Christians, but that changed a year later and the Syrian Army turned its arms against the Lebanese Phalangists. The number of Palestinian factions multiplied in Lebanon and often clashed among themselves in Beirut and Saida in 1980-1981. Each Palestinian faction was initiated and financed by a different Arab country, mainly Syria, Iraq and Libya, and all of them were present in Lebanon with their medium and heavy weapons under the pretext of taking part in Liberation.

But why did Lebanon accept the terms of the Cairo Agreement? Reading many testimonies from the time period shows that it would have been very difficult to oppose a liberation movement, partly because "Revolution" and anti-colonial sentiments were the "spirit of the times," and partly because Nasser and Fouad Chehab, the former Lebanese president, in other terms two powerful regional figures, were for it. In Lebanon, General Boustany had ambitions to run for presidency⁸, which wouldn't have been possible without the endorsement of these two figures⁹. But Gen. Boustany wasn't alone in endorsing the Cairo Agreement. Apart from very few, there was consensus among the political elites in Lebanon over it. Was it to preserve the National Pact of 1943¹⁰? Or was it to endow Lebanese banks with PLO money? What is sure is that by signing the Cairo Agreement, Lebanon indirectly subcontracted its South to the Palestinian Resistance, giving it the right to import arms and carry them in Lebanon, while leading its war against Israel. Lebanon handled its South as if it were an uninhabited region and thus contributed to its gradual depopulation over the years, after so many Southerners were displaced away from their homes and spread all over Lebanon, fleeing a war that was imposed onto them.

The implications of the Cairo Agreement on Lebanon were truly devastating. First, they meant that the country that endorsed, almost unanimously, the Palestinian armed struggle was soon going to be divided over it and its

capital was to mirror that divide. Beirut was divided between East and West, separated by an inaccessible dead zone, which was once the heart of the capital and the pride of the Orient. Second, it meant that South Lebanon was going to be—from then onward—in constant turbulence that would change the country's demographics, particularly Beirut's. Geographically, it meant that Lebanon was to witness the slow withdrawal of its capital's central district and its southern border strip. Between 1975 and 1990, Lebanon functioned without its traditional city center and could not have cared less. Between 1978 and 2000, Lebanon functioned without its occupied South and could not have cared less, either.

In 1975 violent clashes shattered Beirut, left its city center destroyed, burnt, looted and turned it gradually into a no-man's-land guarded by militias from the East and opposing militias from the West. It was called the Green Line, the demarcation line, the business district, *al-balad*, the souks or *assouaq*. But it was never really a dead zone, as many of the cinemas were still functioning behind the sandbags until the early eighties¹¹, showing mostly pornography to militant youth and underprivileged marginal public. So were the motels that catered for a small clientele of workers. Yet, that one square kilometer was to gradually fade away from the city's daily life until Hariri's reconstruction project loomed on the horizon in the early 1990s.

In 1990, upon the end of the Lebanese wars, Dominique Eddé, a French Lebanese writer living in Paris at the time conceived a documentation project that aimed to capture the current state of Beirut city center in ruins. She invited a few important names such as Robert Frank, Josef Koudelka, Raymond Depardon, Fouad Elkoury, René Burri and Gabriele Basilico to come to Beirut in the autumn of 1991 and work on producing documents of a city full of scars. Eddé's primary motivation was to produce a snapshot of the city's fabric at an important crossroad, facing an uncertain future. The project quickly found a producer, the Hariri Foundation, a cultural arm of Rafiq Hariri's transnational contracting enterprise. Hariri's name had already been circulating as a possible next Prime Minister. He had established himself in Saudi Arabia for years and had close ties to most of the Lebanese and Syrian players. Hariri's ambition was to stop the civil war in Lebanon and launch the world's largest reconstruction project in an urban context. Dominique Eddé's father, Henri, was to lead the design and development of the project. This is how Dominique Eddé's *Beirut City Centre* photographic documentation project quickly found funding. The project culminated in an exhibition at the Grand Palais in Paris, curated with Robert Delpire, and

a book entitled *Beirut City Center*, published in French and in English separately by Editions du Cyprès, a small publishing house that Eddé created with France Cottin for the sake of publishing and distributing the book¹².

The book, in 167 pages and 167 photographs, shows a city in ruins with no people. Large avenues dating back to the early twentieth century, pre-modern residences surrounded by relatively modern buildings, serving as offices, residences, religious and public buildings. Yet the city looks as if arrested in time. The book promotes Beirut, maybe unwillingly, as the ruin of all ruins. The city comes across as a place that has clearly been subject to waves of violence and looting that left infinite traces of bombs, bullets and broken doors and windows, everywhere. Trees and vegetation grow in the middle of streets as if nobody had stepped foot there in years. In this book, Beirut city center looks like a city that has been deserted by its people.

But was that really the case? Was there no one present at the time of taking these pictures? Who made this war and where did they all go? Who benefitted from this war and who would benefit from the city center's reconstruction? Who will live there? What does its future hide? Looking at the book, from a historical perspective, one asks innocently if that project did not serve to promote Beirut as a city deserted by its people, as a victim of aggressors no longer there, thus justifying future intervention on the very fabric of the city and a transformation of its plot structure and gradually its ownership. Beirut city center truly changed ownership after the government agreed to liquidate its ownership of specific property into shares. Such a hypothesis would have been too easy to posit. It is true that the only concern the Hariri Foundation had, with regards to the contents of the project, was to not politicize documentation¹³, in other terms to not point at any of the responsibilities of local political parties in the destruction of the city center. The war had been announced over and the general amnesty law had been passed¹⁴ a few months before the documentation project started. Downtown Beirut had already been cleared from mines and from Lebanese Army checkpoints on the West side, and from the Lebanese Forces checkpoints on the East side, and had become relatively deserted, more deserted than six months earlier. The Lebanese Army was busy opening all the roads that had been blocked during war times, everywhere in Beirut. It was only in 1992 that junk collectors targeted the area looking for material to pick and sell and slowly young single men, and later some families as well, started coming down from the neighboring districts of Basta al-Tahta and al-Khandaq al-Ghamiq and settling in vacant apartments, until Solidere (the real estate company that was entrusted with the reconstruction project) paid them compensations to leave. Those did not figure

in the photographs of war times (1975-1990). They did not figure in the photographs of pre-civil-war Beirut (before 1975). They did not figure in the photographic documentation of the *Beirut City Center*. They did not figure in the photographs of reconstruction and they returned to where they came from without leaving a trace in the public sphere. Who were they? Where did they leave to? What do they represent in the register of reconstruction? Are they considered thugs? Are they considered unfortunate subjects of displacement, or are they opportunists who exploited a compensation program? Did they settle in downtown Beirut by themselves, or were they incited to do so by an informed political leadership, who assured them future compensation and insured for itself their loyalty?

When one looks at the history of depopulation and displacement in Lebanon, one realizes that it has always had capital-generating potential. Following every displacement, the government subsidized the return of the displaced into their homes, allocating funds for rebuilding. The consecutive Israeli invasions of South Lebanon, which displaced Southerners so many times to other regions, is one example. The Chouf battle in the eighties, which led to the displacement of Christian communities away from the Chouf region, is another example. In random democracies, such a remuneration sounds evident, but in Lebanon, it would be distributed in such a way as to benefit political leadership.

South Lebanon's primary economy has been historically tied to the Galilée in the north of Palestine, especially the region of Bint Jbeil, very close to the border. Upon the declaration of the state of Israel in 1948, the Lebanese-Palestinian border closed, giving a major blow to South Lebanon's economy. Since then, there were no attempts to either compensate Southerners for the fall of their economy, or upgrade their infrastructure or living conditions.

The Litani irrigation project was never completed. Owners of tobacco plantations, which had been the backbone of Southerners' economy throughout the past four hundred years, suffered from government policies restricting licensing tobacco distribution to the National Tobacco Company (known as Regi) in the sixties. Very few public hospitals and schools were erected in South Lebanon before the seventies. The general attitude in the country was that any investment in South Lebanon was condemned to fail, given the instability of the area and its proximity to Israel. But that argument was used as a pretext to simply suspend the development of the South, dedicating it gradually to the armed struggle.

With the Cairo Agreement in place, the Palestinian Fedayeen did not need to hide anymore as their armed presence had become legal. The Lebanese authorities announced in many circumstances that it cannot (and does not want to) ensure Israel's security. In 1978 Israel invaded a large part of South Lebanon and reached Tyr, pushing hundreds

of thousands of civilians north. Waves of displaced families reached Beirut and settled in its southern suburbs; what would later constitute an urban "Misery" belt. Ouzai, which once offered beautiful fancy sand beaches like the St. Simon, the Acapulco and many others, gradually transformed into slums of mixed residential and industrial uses, mostly settling in light, often illegal, two-floor-constructions scattered on both sides of Ouzai's main street, Beirut's southern gateway.

In 1982 Israel invaded Lebanon for the second time after 1978 and reached Beirut in an attempt to push the PLO away from its northern border. Eventually more displacement followed the deterioration of living conditions in South Lebanon, which led Ouzai to grow beyond simple and light construction into a large concrete maze, a favela, a *bidonville* that reached Beirut airport's runways.

It is there, in Ouzai, that — somewhere in the mid-seventies — Adel Houmani¹⁵ opened his photographic studio on a ground floor of a simple construction that gave directly onto the main street. For over twenty-five years he would serve a growing community of inhabitants and workers, but also members of militias stopping by his studio to have their pictures taken while on their way back and forth to Beirut from South Lebanon or the Chouf area.

Ouzai was considered to be the southern gateway to West Beirut, which translated physically into a military checkpoint controlled by one of the dominant parties there. Fatah, Qouwat Al-Rade'h Al-Arabiyah (the Syrian troops deployed into Lebanon under the banner of *Arab Deterrent Forces*), the PSP (the progressive socialist party led by the Druze leader Walid Joumblat) and AMAL (Brigades of the Lebanese Resistance) all must have had their shares in guarding the southern entrance to the capital, as all of them were active players in its wars until the Israeli invasion of Lebanon in 1982. Upon the defeat of the PLO and its allies, the patriotic pro-Palestinian forces, Palestinian fighters were evacuated out of Beirut to resettle in Tunis. Lebanese and Palestinian militias were "supposedly" disarmed and their bases were taken over by the Lebanese Army. The Syrian Army withdrew back to the Beqaa Valley in the East. The Lebanese Army took control over Ouzai and West Beirut until 1984 when the pro-Syrian Lebanese militias rebelled against it, causing its division into two armies serving two sides, East and West, until the country's reconciliation in Taif (aka the Taif Agreement) in 1989. Until then, West-Beirut was governed by armed gangs and militias that led their own wars against each other and led to the redeployment of the Syrian army in Beirut in 1984.

It was for the Ouzai community that the Houmani studio primarily worked. But he served a wider community of inhabitants, some of whom were born there, whereas others gradually settled there following their displacement from the south. To those came to add a community of single fighters who took control over that district and who also needed a photographer to commemorate their ephemeral passage through Ouzai.

The negatives of Houmani Studio were dispersed following Houmani's sudden death, but a part of the studio's archive was given by his wife to one of his old friends, photographer Radwan Matar. The 35mm color negatives were C-41 machine-developed and machine-cut into strips of 4 frames, housed in semi-transparent industrial plastic sleeves and tightly fitted into small envelopes carrying the Studio Houmani's logo and telephone number. These envelopes were dated with the month and year of capture and covered 1979, 1980, 1981, 1983 and 1984. For an unknown reason the year 1982 was missing.

Out of this bulk of 35mm films unfolds a history, unfolds an industry of image making, unfold the dreams of a generation, the desires of a community and the changing faces of fighters posing with their arms playfully and proudly in front of Houmani's camera. Parallel to that, stands the practice of a photographer, always interested in expanding his business. A photo studio was not only a place to take portraits, it was also a place to duplicate photographs. It is there where people brought pictures they needed to enlarge or duplicate. And, in a community where cameras were not yet part of every household, the photographer did not mind to leave the studio in situations of emergency to take pictures in a factory nearby, or at a mechanic's workshop or a new clothing store or even to document destruction due to an explosion or shelling.

The Arab Image Foundation was created in 1997 to write a local history of photography. With the inauguration of its research program, the AIF would gradually find itself custodian of an expanding collection that it is trying to preserve and promote. Researcher-members brought significant collections into the AIF and might have separated photographs from their people; families or photographers. But in its custody at the AIF, the photographs' communities were meant to expand.

The AIF was interested in the conservation of black and white photographs produced in the nineteenth and twentieth centuries up until the 1970s. So, the period in which the Lebanon's civil wars took place fell outside the timeframe of AIF's research. A collection like Houmani's would not have interested it, because it was too recent. Nevertheless, the AIF was actively seeking to understand photography's function and its uses in this part of the world. How and why do people decide to inhabit pictures; ask or accept to be photographed? How did photographs live in proximity

to their people? From the beginning, (we) members were aware that we wouldn't be able to answer all these questions, but the answer was in the collection; a heterogeneous corpus that might change in light of all that could happen in the future. The mere act of collecting was a gesture, conscious of the validity of delaying the answer to a future time, when enough material will have been collected, when the climate will be suitable. In that gesture is implicit that photographs of people by people are inevitable elements in writing history. That project of the AIF, proposed a singular approach to "memory." Instead of proposing a historical narrative, the AIF proposed a collection with at least half a million threads, each of which would develop at least one narrative in light of what it encounters in the future.

AIF's project on photography, conservation and memory, was as much a byproduct of the nineties as the *Beirut City Center* documentation project and the Beirut reconstruction project. Despite the thinned narratives about history, memory and urban cultural heritage as propagated by the political discourse of reconstruction, the fact that different narratives overlapped in time is worth noting.

The nineties were years of relative closure, slightly uncommon in Lebanon's history. War was announced over and Beirut was no longer divided. The reconstruction of its central district was launched. Plots, buildings and property were liquidated into assets and allocated to former owners and tenants, which was a pragmatic solution for complicated property ownership, shared for more than fifty years. But it meant that a specific property would no longer be owned or used by specific persons or their descendants, which, for many, was a flagrant imposition of new ownership, even when original owners were compensated with assets. The *Beirut City Center's* documentation project came in with a suitable tone that did not address this shift. Interested, strictly, in documenting the state of cityscapes at a specific moment, towards the end of the civil war, the project was like a snapshot of a moment in the present, with absolutely no interest in social history or the future of the city center, and therefore it could not have represented any threat to the reconstruction project as planned by Lebanese political leadership.

To seize that moment in Lebanon in the early 1990s, one needs to go back and forth in history, use multiple texts, like taking multiple "exposures" from different angles in order to constitute a well-informed spatial configuration (three-dimensional, in the case of photogrammetry for example). The Beirut documentation project is found to be missing questions that today seem implicit in the project, even though repressed or latent because none of the organizers or contributors addressed or vocalized them in a direct way. Those who took part in war were still there. They had just taken off their military

uniforms and were integrated in post-war society. Warlords just renewed their mandate, with a shift from militia-leaders into political-leaders, benefitting from the general amnesty law they had passed themselves.

The Arab Image Foundation's project, which saw the light only a few years after the Beyrouth Central District reconstruction process had started, comes to tell us today that the care to preserve photographs and names, stories and situations associated with them as they were changing hands while entering the archive of the AIF, belongs to the post-war discourse of the nineties as well. The difference between them is that one was a national project, an official project that took into consideration the interests of the political elite and of the corporate microcosm they created around them. On a regional level, it considered the new function Beirut was getting prepared to play at a time when the Oslo Accords between Israel and the Palestinians were being negotiated.

The *Beirut City Center* documentation project was an ambitious *relevé* that was limited in scope, necessary to undertake, and somehow exploited the reconstruction project before it even happened, because it was funded through it, yet never seen as a necessary step towards its achievement. The AIF project was on a different and much smaller scale, almost invisible next to the other ones; it was and still is a private initiative driven by a cultural and historical inquiry. It was put in place by artists and this was marked by their interests and curiosities vis-à-vis the past and the threads that it might have sent us today through photographs.

Like the urban tissue of downtown Beirut, photographic material originating from the image industry or from family records has ties to people, who might have inhabited the first physically, and continue to inhabit the second indexically or conceptually. The *Beirut City Center* project invited photographers to seize the physical space of downtown Beirut, once found arrested in time, without its people. But the project extended the invitation to international photographers¹⁶ for their fame and expertise, assuming they had the ability to seize a complex situation such as Beirut's in such a short stay. Without them, it would have been hard to get a high-profile venue such as the Grand Palais, under Delpire's curatorship. For Beirut, it ended up being a landmark exhibition, a short moment of fame, but nevertheless, a glorification of ruin.

The AIF was created as a local structure, much smaller and less pompous than the *Beirut City Center* documentation project. It was meant to be an open-ended enterprise that—for the mere nature of the fieldwork behind it—found itself constantly in conversation with people about their lives and about their memories registered on photographs. But from the first days of the AIF, part of it wanted to liberate

photographs from their ties to people, from every past, while another part was working to immunize the collection against depopulation, despite the shifts in custody and sometimes ownership¹⁷. But that immunity remains so fragile in a speculative world. The temptations that the AIF continues to silence and the challenges that it continues to face are enormous as the tendencies in both the art world, so fond of unconditional use¹⁸, and the non-profit sector, so obsessed with "access," are so little sensitive to any social or emotional responsibility that comes with archival matter, now more and more seen as "heavy baggage." Will the AIF one day submit to temptation or cede to the demands of users and announce its collection as ruin of people gone?

* This work was supported by the EUR Humanities, Creation, Heritage (PSGS HCH), "Investissement d'Avenir ANR-17-EURE-0021".

- 1 The fact that photography is a mechanical capture enabled its users to represent anything facing their cameras with an unprecedented speed and a greater fidelity when compared to painting. It's the shutter, that simple mechanical device that's built into every camera, that gave exposure a duration and made photography the first techno-fabrication to replace the laborious task of a painter. Yet, the fact that exposure depended on a mechanism also made photography's weakness while representing other time-dependent mechanisms like flickering, for example, of interlaced sequences or even timed flash light.
- 2 *Gift*, 4 minutes, 1994
- 3 Akram Zaatari (ed.), *The Vehicle: Picturing Moments of Transition in a Modernizing Society*, Beirut, AIF & MTGé, 2000.
- 4 She was considered strange by her family and friends because her behavior was different from the majority in her entourage. Aziza's story is told in Akram Zaatari, *On Photography People and Modern Times*, two-channel video installation including an interview with Aziza Galal (2010).
- 5 In that same context, a young girl could never have done it. Photographs of women or girls would have been very negatively seen if held by strangers in most of the Arab cultures, until the 1970s. Refer to my interview with Hashem el Madani in the film *Twenty-Eight Nights and a Poem* (2015).
- 6 Anis Muhssen, *Palestinians are reviewing their history in Lebanon*. Online publication in LCRC April 16, 2012.
- 7 It has been very difficult to disclose numbers in relation to the PLO's budget and where it was kept before 1982.
- 8 Since the election of former Army General Fouad Chehab, Lebanon's third president (1958-1962), most Lebanese generals had ambitions to become president. Presidents Emile Lahoud (1998-2007), Michel Suleiman (2008-2014) and Michel Aoun (1988-1990 and 2016-) were generals, commanders of the Lebanese armed forces.
- 9 Antoine Saad, *Fouad Chehab's Responsibility for the Cairo Agreement*, Beirut, Dar sa'er al-Mashreq Publishers, 2019.
- 10 In an interview with Tony Khalifeh, former Lebanese Army Brigadier Georges Saghir mentioned that in 1968, statistics showed that the Lebanese demographics reached a balance between Christians and Muslims (50/50), which jeopardized the Lebanese National Pact (1943) that had granted the presidency for Maronites, the parliament speaker seat for Shias and the Prime Minister post for Sunnis. He says that Pierre Gemayel and former President Camille Chamoun invited Yasser Arafat to meet, being an influential figure on the Lebanese Sunni community, and urged him to put pressure on the Lebanese Sunni leaders to refrain from calling to revise the National Pact. In return Arafat asked that the *fedayin* be granted a Lebanese territory to lead their liberation war against Israel. Chamoun and Gemayel promised Arafat al-Arquq region in South Lebanon, which became known later as "Fatahland." He underlined that by doing so, the Lebanese Maronite leaders have accepted to suspend Lebanon's sovereignty over the South and the Palestinian camps in Lebanon, against preserving the privileges of the Maronite's community as granted by the National Pact. (Cf. the *Soual Mouhrej* program, Sawt Beirut International, Youtube, accessed on August 21, 2021.)

- 11 Muhamad Soueid, *Ya Fu'ady, A Cinematic Biography of Beirut's Dying Movie Theaters*, Beirut, Dar Annahar Publishers, 1996.
- 12 The book was printed in 6000 copies (French and English version) of which half was sent to distribution. The rest of the copies were sent to a friend's storage in the north of Beirut. Sometime in the mid-nineties, the whole storage burnt down and with it all the remaining copies of the *Beirut City Center* book.
- 13 Based on informal conversations with Dominique Eddé, 2021.
- 14 A general amnesty law was signed by the Lebanese government in August 26, 1991.
- 15 Little is known about Adel Houmani. He was born in South Lebanon between 1935-1940. He opened his studio around 1975 on Ouzai's main street. The studio closed in 2000 after Houmani died relatively young. (Source: Radwan Matar)
- 16 With the exception of Fouad Elkoury, all the photographers invited to contribute to this project had little connection to Beirut and very little knowledge of its history.
- 17 It did so by keeping track as much as possible of names of people who made the photos or figured in them, by limiting their uses to illustrate fiction, or by forbidding cropping or cutting images and making collages with them. Compared to its efforts in the above, the AIF has done little effort in acknowledging researchers behind collections, insisting not to publish the names of those who had looked for or located specific photographic records as part of their fieldwork before they brought them to add to its collection. So, the AIF has a long way to go if it were to acknowledge the full specter of a photograph's people and therefore seize the growing

density of an item in its collection over time, including keeping track of each of its uses, generating for every item an expanding usership record.

18 A large percentage of the image-use requests that the AIF receives, sometimes from its own members, want to use its collection like a stock image bank. The AIF was sometimes criticized by artist-users for being too rigid while licensing most of its images. Many artists want a *carte blanche* in muting a photograph's past, to be able to re-invent it.

CAPTIONS

- | | | | |
|----------|---|---------|--|
| fig. 01 | Beirut Central district, 1990. Photographer: Akram Zaatari. | fig. 06 | Beirut souks, 1990. Photographer: Akram Zaatari. |
| fig. 02 | Unidentified group, Egypt, 1920s-1930s. Photographer: unidentified. Courtesy of the AIF. | fig. 07 | Beirut souks, 1990. Photographer: Akram Zaatari. |
| fig. 03 | Galal Abul-Ula, dinner at Dar al-Hikmah. Cairo, Egypt, 1941. Photographer: Georges Akl. Courtesy of the AIF/ G. Abul-Ula. | fig. 08 | Cinema Rivoli building, Beirut, 1990. Photographer: Akram Zaatari. |
| fig. 03b | Detail. Dinner at Dar al-Hikmah. Cairo, Egypt, 1941. Photographer: Georges Akl. Courtesy of the AIF/ G. Abul-Ula. | fig. 09 | Martyrs Square, Beirut, 1990. Photographer: Akram Zaatari. |
| fig. 04 | Aziza Galal during her her honeymoon trip to Aswan, 1926. Photographer: unidentified. Courtesy of the AIF / A. Galal. | fig. 10 | Martyrs Square, Beirut, 1992. Photographer: Akram Zaatari. |
| fig. 05 | Beirut souks, 1990. Photographer: Akram Zaatari. | fig. 11 | Ouzai, Beirut, 1980. Photographer: Studio Houmani. Private collection. Courtesy of the author. |
| | | fig. 12 | Ouzai, Beirut, 1983. Photographer: Studio Houmani. Private collection. Courtesy of the author. |
| | | fig. 13 | Ouzai, Beirut, 1980. Photographer: Studio Houmani. Private collection. Courtesy of the author. |

Summer Thoughts is a long-term research project that began with an invitation by the magazine *A Prior* to react to documenta 13 in Kassel in 2012. Inspired by the tapestries woven by Norwegian artist Hannah Ryggen (1894-1970) that were on exhibit there, Sven Augustijnen's intervention took the form of a letter addressed to curator Marta Kuzma. A correspondence ensued through which the author defined the scope of his research and speculated on a number of issues, people, and places. Analogously to Ryggen's work, these became patiently and densely interwoven threads that brought together family histories and our general History, past events and the present day.

A tapestry woven in 1935 that dealt with the rise of fascism became a way to address Europe's current state, the fragility of democracies, the resurgence of far-right movements, a past that hasn't passed (to paraphrase Henry Rousso). As the author indicates, the letters were written "out of a need to express myself and share, to try to understand and resist the rise of fascism around us."

Augustijnen's ambition of conducting investigations at several archive centers in Europe was thwarted first due to family reasons and then, to the constraints brought by the pandemic. This led him to focus his research on Belgium, mainly around the history of his grandparents, who lived through WWII. The use he made of his deceased father's personal library, interviews with members of his family, visits to the Dossin barracks in Malines and elsewhere, as well as a series of readings helped him clarify and concretize a series of narratives about the war and build on the associations with our current situation. Another area of his research focused on his consultation of *Time Magazine* at the Royal Library in Brussels. An intensive reading of the magazine's articles from the 1920s until the present day gave the artist a broad and detailed—although inevitably situated—overview of the emergence and growth of fascism, the variations in discourse around concentration and death camps, the representation of the Middle East, and other issues that Augustijnen has already incorporated into his artworks.

Although this research has not yet been publicly presented, due to the pandemic,

it will soon take the form of an exhibition, or a book. Anyway, the correspondence is ongoing.

(A/R) One of the main inspirations for this project appears to have been your discovery of Norwegian artist Hannah Ryggen's tapestries at documenta 13 in 2012. How have these textile works stimulated your research in these years?

(S.A.) It came about gradually. First came the invitation from the magazine *A Prior* to react to documenta, which took the form of a letter in which I mentioned the case of a tapestry by Hannah Ryggen, almost anecdotally. Bit by bit, through other invitations, and also because the problems I was addressing in my letters were becoming increasingly topical, this turned into a research project in and of itself. I had picked up on the scent of something. *Summer Thoughts* brought together several of my interests and concerns about the political situation we are currently living through, and which actually began at the time of my grandparents.

(A/R) I imagine that it didn't take long to see the similarities between the tapestry as a motif and this complex history that you yourself weave in words, using these dense and intricate historical and conceptual threads.

(S.A.) Yes, I think this was present in my work, and I've become more aware of it through my research. There is a kind of progressive densification.

(A/R) Aside from the formal analogy, Hannah Ryggen's textiles above all represent an interest and a source of a historical and political inquiry, especially the tapestry *Etiopia* (1935), which was exhibited at the 1937 Paris World's Fair and which was heavily censored. [The depiction of Mussolini's head pierced by a spear was apparently covered up.] This is one of the first threads that you wove...

(S.A.) Since documenta was the starting point, there was in fact a parallel with the Paris World's Fair: an exhibition is a place where a lot of things are put together within a limited amount of space, in all these pavilions.

There is also a parallel in terms of the act of exhibiting, of highlighting certain things, certain elements from the archives, certain ignored historical facts...

(A/R) Did your research into the tapestry itself and its censoring lead to any factual discoveries?

(S.A.) No, most of them remain hypothetical. It was my intention to research the Foreign Affairs archives in France, Italy and Norway, but due to family reasons, and then Covid, I had to find other strategies to research, for example through conversations, especially with Marit Paasche, who curated a number of retrospectives of Ryggen's work, or by consulting the *Time Magazine* archives, which reported extensively on the situation at that time, especially the war in Abyssinia. But I don't really have any new elements on the person who made the decision to censor this piece. My interest in writing these letters is to speculate freely, even if this is based on precise, historical elements. For example, one of my suppositions concerns the second European person depicted in the tapestry. As regards Mussolini, we are sure it's him, but for the other figure, one of Marit Paasche's hypotheses is that this is Laval, France's prime minister at the time, which is very interesting and likely, though not proven beyond all doubt. Especially the cross that Ryggen depicted doesn't seem to correspond with Laval's depiction, at least

I haven't found any photographs of him like that. Starting with this question mark, I began to explore other possibilities. We thought it might be a combination of two figures, but that's not really Ryggen's style, as she most often depicted specific individuals; then there is the hypothesis by art historian Albert Steen that the image is a portrayal of the Italian ambassador to Ethiopia who had sworn his allegiance to Selassie just before Mussolini started to bombard the country; the raised hand, an oath of allegiance, confirms his theory, as well that the cross could be.

However, the image that I found of the ambassador in *Time Magazine*, Count Luigi Orazio Vinci-Gigliucci doesn't correspond. In any case, Ryggen's depiction resembles more general Badoglio who launched the chemical warfare in Ethiopia and was ennobled as the first Duke of Addis-Abeba, or even more King Victor-Emmanuel III who was declared by Mussolini the Emperor of Ethiopia. Then again, if I can contribute something in the way of a historical truth, that would be great, but that's not my role or my ambition even.

(A/R) However, in one letter, you say that the way that Mussolini was censured was different from what we thought, namely that the tapestry was folded rather than covered with a white sheet.

(S.A.) Yes. That said, I don't know how they did that. You can fold it, but not horizontally, without risking cutting off the other heads. So, it was either folded vertically or on the corner, which would have been surprising.

It sounds good when you write it; the sentence has a good ring to it, but when you are a visual person, you wonder how that could be. Another theory I have is that Hannah Ryggen only learned of this censoring later on. It is possible that not many people knew of this incident, because there wasn't any sort of diplomatic dispute between Italy and Norway. It was more so the case between France, host of the exposition, and Italy. On these terms, the idea that it was Laval is very interesting, because he wanted to stay on good terms with Mussolini for a number of reasons.

(A/R) These initial speculations and discoveries took place between 2012 and 2018, the year when you exhibited an initial version of *Summer Thoughts* at the Jan Mot Gallery in Brussels. During the second research phase, with the support of FRArt, did you explore new avenues, visit new sites, or consider new topics to study?

(S.A.) I was forced to change my research program at the start of my FRArt research for family reasons. I barely traveled and I focused on local and personal archives. In particular, I went through my father's library and archive. He passed away nearly 15 years ago. In fact, I conduct research every time I go see my mother. These visits are always a little strange, because my father's library has remained as it was since the time of his death. Every time I take something, I put it back right where it was! It's very interesting, psychologically speaking. And there is a twist.

My father was always interested in WWII. And my older brother studied history. So, when I was little, I was always in the middle between them, listening to their discussions. During this research, I listened to recordings that my brother had made of our maternal grandfather. He was sent to Germany to do forced labor during the war. I found out which factory he worked on. As part of this forced labor, it appears that he twice went to the concentration camps. So, this company also had a factory in Auschwitz, which is pretty interesting. That said, it is far more likely that he went to a camp close to Berlin, because he said he went and came back the same day, which would be impossible if it had been Auschwitz. My grandfather also talked about the bombings, Berlin burning, and being sent to the East. He jumped from the train and walked back under the cover of night. When he returned to Belgium, he had to surrender his belongings, which scandalized him. There were a lot of things about his story that

I found striking. I was able to collect a lot of historical and topographical elements. This information yields a more complex, more intricately woven view of what he lived through during the war.

(A/R) Did you visit other places tied to this family history?

(S.A.) I visited an uncle, one of my father's four brothers, who was much older than him, to ask him what he remembered about the war. Among other things, I asked him what he thought about a video that my brother had made in which our paternal grandmother (the widow of my grandfather whom I never knew) describes his internment in the camp at Breendonk and being interrogated by a German officer. She said that my grandfather was sent there because he was secretary of the village of Bonheiden, close to Malines, and that at a certain point, they suspected him of altering the information about young Belgians who were supposed to be sent to Germany to work in the camps and factories. My uncle didn't know this story. He thought that my grandfather had merely been interrogated at the Malines police commissioner's office. I asked my uncle if my grandfather talked about the war often. He told me that he often talked about WWI, in which he fought as a soldier, but never about WWII. This shed an interesting light on the problem of the postwar and on its testimony.

My question now is, what happened after this experience at Breendonk? Did he then collaborate with the Germans by providing the correct names? That's somewhat of a gray area, because he may have been obliged to do so; otherwise, he would have remained at Breendonk. I was recently at the Dossin barracks [from where Jews were deported]. This remains a taboo subject in Malines because the entire city knew what was going on, but nothing was done to stop it. It's interesting to concretize these images, even if they remain verbal. With Auguste Orts we are curating the next Contour Biennale in Malines, and one of our inspirations is Chantal Akerman, whose mother passed through Dossin before being sent to Auschwitz—she was one of the few Belgian Jews sent to Auschwitz who survived.

(A/R) Your other line of research that you were able to do within Belgium concerns the case of Léon Degrelle, and more generally, fascism in the 30s and 40s and its current resurgence. How did you conduct your research on this?

(S.A.) I mainly expanded my collection of *Europe Magazine*, a far-right periodical published in Brussels during the postwar in which pro-Rexist beliefs abounded. Some of the editors were blatantly Rexist. I continued to buy and comb through all the issues I was able to find.

(A/R) So, was it possible to publish an openly Rexist periodical right after the war?

(S.A.) Yes. It should also be said that the magazine was Rexist and also Leopoldist (for Léopold III): extremely Catholic, colonialist, anticommunist, and capitalist. All the good things in life, all at once... That said, there was a lot of friction over each topic. The magazine often changed position as the geopolitical situation evolved. I was also very interested in the Spanish television show *La clave*, on which Degrelle was a guest. I remembered a Belgian television special on collaboration that my father watched in the 80s. So, I wasn't totally surprised by this testimony. But this magazine made me realize just how present Degrelle remained over time; he continued to be visible in the 1950s, 60s, and 70s. I used to think that he had hidden and become a public figure again at the end of his life, at the end of Franco's reign, when Spain began to change, but that's not what happened. It's not as if he stayed underground and then reappeared as the result of some sort of folk nostalgia.

(A/R) Was your research into your family histories and into Degrelle only written in form? Did you make photographic, audio, or video recordings of these consultations of family archives, the interview with your uncle, and everything else?

(S.A.) No, even though my uncle did show me things, photographs, he was mostly scandalized by the fact that my grandfather's WWI medals had been stolen by his other brother, who is still living. They had a falling out after my grandmother died, but that's another story.

(A/R) In your application, you referred to Adorno's ethical and esthetic admonitions as a way to justify the non-visual side of your project, or rather, its limitation to a minimal representation. And yet, knowing your past films, photographs, and installations, one might wonder whether you weren't tempted to extract forms and images from this research anyway.

(S.A.) At the show at Jan Mot, I had letters posted on the gallery walls and a table with books, a kind of installation. The "coffee table book" format is problematic but interesting, because it ties into *Europe Magazine*, which could be found on people's living room tables during the postwar period. I discussed this with Herman Daled, who remembered seeing this magazine in people's homes. This magazine collection is very visual, and I will use it in an installation. For that matter, in some of the variations of *Summer Thoughts*, I have exhibited documents in a vitrine, photos and books, depending on the exhibition format, the space, and other factors. Another visual aspect concerns the pages from *Time Magazine* I mentioned earlier.

(A/R) Was your consultation of the *Time Magazine* archives prompted by your research into *Etiopia*, Ryggen's piece?

(S.A.) Yes, during the lockdown, I began consulting these archives online. At first, I was mainly interested in finding out what they said about the war in Abyssinia. But I quickly began to reconstruct the period through the magazine's articles. There as well, the interpretation of history is very densely woven with its columns of texts and images, where everything became connected. It was fascinating. As a matter of fact, the war in Abyssinia was titled *The War*, which seamlessly transited in the Spanish Civil War, and then the Second World War. *Time Magazine* started publishing in 1923, so you can see how Mussolini and Hitler took power, the rise of Nazism in Germany, the war, and then, the postwar. Everything was documented and described very precisely. There are all the details of the concentration camps, the rising Jew-baiting, the murders, the decapitations by sword, guillotine and more. And you can see the differences in approach and writing over the decades. Basically, we can say that there was prewar, war, and postwar. For example, during the war, the writing became increasingly mushy and generic, always using the same phrases. And at the same time, in retrospect, when we see how journalists described before the war, it was as if during the conflict they knew what was going on, but couldn't say it. These contrasts evoke the very fundamental issues of what people did or didn't know. It's interesting, because the first major article on the concentration camps was published on the date of the deaths of Mussolini and Hitler. There was a very long article on the camps that the Americans had liberated. Other information trickled out after the Nuremberg trials, for example. You can see why it took until the 80s for Claude Lanzmann's films to come out. It was shocking to read that some prisoners of war were freed in the 50s and 60s, long before we knew anything... The appearance of advertising in *Time Magazine* during the war is also striking, with the importance of the rubber industry to the progress of the war machine, which corresponds to the fact that there was more to Auschwitz than the gas chambers; it was an industrial city that had a rubber factory that the Allies bombed at the end of the war, by the way. The 50s, 60s and more specifically the 70s, was also the Cold War as I have known during my childhood, during which Haile Selassie was overthrown by the military that espoused Marxist-Leninist ideologies. In my archives I found a *Paris Match* magazine with a picture of the emperor taken at the end of his reign driving in a Mercedes, which of course I couldn't help associate to my maternal grandfather's experiences in Berlin, and deportation to the East,

as well the images of Mussolini's state visits to Germany before the War.

(A/R) That led to the project on representations of the Middle East in this magazine. Would you call this a direct extension of *Summer Thoughts*, or rather a kind of outgrowth that resulted mainly from the discovery of the material in the *Time Magazine* archives?

(S.A.) I was triggered by *Time Magazine* reports of the hijacking by Palestinian revolutionaries related to the Rote Armee Fraction of a Lufthansa airplane that took off from Mallorca (at that time my grandfather and mother had an apartment in Mallorca where they spend their holidays), and ended in Mogadishu, 1977. News of the rescue of the hostages was followed by the deaths (and alleged suicides) of RAF members Andreas Baader, Gudrun Ensslin and Jan-Carl Raspe at the Stuttgart-Stammheim Prison on which I have been writing before. In any case, even though Zionism had been around for some time, the foundation of Israel was nevertheless closely linked to WWII and the concentration and death camps. And the conflict between Israel and Palestine led to my interest in the West's depiction of the Middle East at large.

(A/R) Did you only consult these archives online?

(S.A.) At first, yes. I did then photograph their printed versions at the Belgian Royal Library, and they were then printed and exhibited in Aarhus in Denmark. Unfortunately, I was unable to see this exhibition due to the lockdown.

(A/R) You had already used the medium of the letter and the dynamic of correspondence in an exhibition by your collective Auguste Orts at the MUHKA in Antwerp in 2010, which was titled *Correspondence*. What specifically makes these things important for you? And how do you use them in your research over the long term?

(S.A.) The letter as a form is obviously personal. It allows you to interweave private, historical, political, and other threads. It allows you to move between one and the other.

(A/R) Another advantage is that the letter is a form recorded in the present. A letter is signed and dated.

(S.A.) At first, I didn't know it would take up so much of my time and generate so much interest. I slowly realized that it was becoming a kind of archive of the present. It contains people dying, political events, the distances between continents, and so forth. I have always been interested in the issue of the date. This recording in time and in history is both concrete and conceptual.

(A/R) What is also interesting about this form is that it has addressed the unprecedented situation of the healthcare crisis and the lockdown. We could say that correspondence was the perfect response to the sense of time that the lockdown gave us (focusing on oneself, having the time to read and write), and that it also embodied our need to form bonds as a way of dispelling our isolation and worries.

(S.A.) Yes, there is that coincidence.

(A/R) Did the crisis change your general perspective on the project, aside from the material and temporal limits it imposed?

(S.A.) The project was admittedly ambitious. I wanted to travel across all of Europe! When I reread the first letters, I realize how much I was moving about. Travel is interesting because it creates connections and gives you the chance to talk about specific events. When you visit a place, you share something with other people that you can refer to. People have always traveled across the centuries, and it is essential to form other points of view, to encounter other geographies and topographies. But at the same time, it's also important to explore everything you experience or imagine in greater depth. Traveling through your memories and trying to visualize these recollections. So, in this sense, it was an interesting experience; without it, I would never have spent so much time at home combing through a century's worth of archives at *Time Magazine*.

(A/R) What forms of public presentation of your research are you contemplating?

(S.A.) I have planned several shows, but nothing concrete yet. I was supposed to participate in the Oslo Biennale, but it was cancelled because of a disagreement with the city on the budget. I had begun to discuss the project with the curator, Eva González-Sancho, and then everything fell through. But *Summer Thoughts* is about to be finalized in the form of a publication or exhibition—that much is sure. If only for the fact that I will continue the project at the University of Malmö as part of an artistic research program starting in January 2022. That will let me continue my work on Hannah Ryggen's archives, because she was born in Malmö.

CAPTIONS

- fig. 01 Interview opening page: *Time*, November 16, 1970, 2021.
 fig. 02 *Summer Thoughts*, letter to Marta Kuzma, April 6, 2020.
 fig. 03 Family library, 2021.

lucille calmel

The artistic research project *l'animal que donc je suis* ["the animal who i am (following)"] looks at "performance-based creation with, by, and for other animals." It arose from a set of issues that lucille calmel had been mulling over for some time, including the definition of the art of performance, the technology of communication and creation with animals, and the conditions for sharing such creations with audiences, among others. The evolution of research in biology, ethology, and philosophy has in the last several decades opened a vaster and richer field of inter-species initiatives. It was based on the work of thinkers who contributed to this development—including Jacques Derrida, Vinciane Despret, Donna Haraway, Joëlle Zask, Eva Meijer, among many others—that calmel undertook a series of experiments combining technology and performance.

The outbreak of Covid nevertheless overturned her plans quickly. One of the main areas of investigation was Japan, where calmel had planned to work on Lolcats and other famous online felines, to visit the islands of Tashirojima and Aoshima (known for their large cat populations), as well as the rabbit island of Ōkunoshima, while immersing herself in the environment and thought that gave rise to the Gutaï movement, which is essential to performance art. As this trip became impossible, calmel went to Athens at the invitation of the gallery Sub Rosa Space, and then to Sète in the company of Clyde Lepage, Damien Petitot, and Gaëtan Rusquet, where—the healthcare constraints notwithstanding—they conducted experiments in words, gestures, video, and audio with and for birds and cats. Another aspect of the research involved the collection of references, printed and audiovisual, from artists as well as amateurs working in the field of inter-species creation. This archiving process, conducted together with Clyde Lepage, took the form of video compilations, performance readings, or lectures, depending on the circumstances. The initial presentation of the research to the public took place as part of the international performance festival Trouble at Amazone in Brussels, with interventions by Marie Lisel, calmel, Lepage, and Alexane Sanchez. This was followed by a day-long conference at ERG on October 6 with

Art / Recherche (A/R)
lucille calmel (L.C.)
Clyde Lepage (C.L.)

the animal who I am (following)

Léa Le Bricomte, Michela Sacchetto, and Véronique Servais. A third presentation is slated to take place at iMAL in Brussels on December 11, 2021 with Régine Debatty, Fleur Courtois, and Gwenola Wagon.

(A/R) Under what circumstances did this project arise?
(L.C.) It all started with reading a book by Vinciane Despret, *What Would Animals Say If We Asked The Right Questions?*, two of its chapters in particular (the letter A for "Artists" and O for "Oeuvres" [Artworks]), which immerse us in the relationship between animals and artistic creation. She has updated Étienne Souriau's notion of "instauration", which I understand and would sum up as follows: setting aside the idea that being an artist consists of deciding which production makes a work, which production is situated within the field of art and is recognized as such by one's peers, etc., and instead embracing the idea that the work already exists to some extent and that the artist-living being (human or otherwise) feels this and perhaps completes and concretizes it. He also addresses the issue of the perception of the beautiful, of pleasure, and of play, among others, in animal creations. All of this resonated with questions I had been asking myself for decades, such as, what is the difference in the field of performance between recognized works of art and the performances in the television show *Jackass*, for example, where the protagonist climbs into the boxing ring only to be knocked out in just a few seconds by a professional boxer, a Yamakasi, someone climbing a skyscraper in New York City for a cause (or these days, to take a selfie), or someone who is admitted to the Guinness Book of World Records for covering his face with 1,000 bugs? Once you remove the context of the gallery and the artist's signature, what distinguishes these performances from those of artists? It's all a bit hazy. At any rate, I wondered a lot about delineation and identity, about who does or doesn't make art. Already at the age of twenty, I remember watching Asian shadow puppeteers who refused applause because they said they were merely vessels for what they gave.

the art of performance with, by, and for other animals

Reading Despret's writing on the issue of instauration encouraged me to pursue this thread. In addition to Étienne Souriau (and his fabulous book *The Esthetic Sense of Animals*, published in 1965), and this idea that an artwork exists before the artist gives birth to it, that it is immanent, I also found a certain resonance in the concept of *chi*, the vital breath. I think of the Japanese painter Hokusai, who during a competition dipped a chicken's feet in ink and let it walk across the canvas. When he won the competition, he said that it was the chicken's *chi* that gave rise to the work.

All of these thoughts coincided with my discovery and collection, starting in 2008, of Lolcats, videos of the Japanese cats Maru and Shirone Koshiro, the appearance of the first online animal networks, and amateurs who began filming specific, remarkable individuals, and so on. Not to mention the development of technologies that have rendered the languages of certain animals accessible (for example, rats, bats, and fishes) and which have enabled new kinds of interactions between the species (tactile screens, the reduction in size and weight of cameras, microphones, GPS beacons, and so on).

(A/R) If I understood correctly, you were in a phase where you were asking yourself a lot of questions about your practice and the borders of performance in general. Was that when the animal perspective surfaced as a potential way forward?

(L.C.) Yes, there was some of that, but we shouldn't focus too much on the personal, human angle, because this also coincided with my shock at reading articles and listening to radio programs on the loss of biodiversity, this mourning and separation from nature that we experience every day. I would say there were several avenues of approach.

(A/R) The project was constructed and initially presented with a number of scientific, artistic, literary, and philosophical references. For that matter, the title comes from Jacques Derrida's last (posthumous) book. What importance did this thinker play in the shaping of your project?

(L.C.) The first time I set foot in the field and interacted directly with street cats, it was thanks to him. I confess that I haven't read

the whole book, because I find Derrida a bit arduous. But the passage where the cat looks at him naked, and he feels ashamed, is touching. He was one of the people who reminded us that what we think is unique to us as humans (laughing, technology, language, culture, and mourning, among others) has been disproven by recent ethological discoveries. He also refused the notion of the animal in the singular, using the plural to pay homage to the diversity of species and individuals. His influence is far-reaching. I would call it a point of departure. In particular, I used this photograph of a cat eating crunchies in the form of a sentence of Derrida's in Spanish. And his title is just great!

(Laughter)

(A/R) The project was conceived in three phases: personal research (reading, listening, watching, and so on), artistic and technical experimentation, and then meetings and restitutions. How did this first collection and study phase play out?

(L.C.) It's endless. Actually, because of Covid, it became the core of the project. I did a lot of reading. And most of all, I worked with Clyde on the references to artists and thinkers who addressed these issues.

(C.L.) It's a sort of collection, mainly of artists, but also of amateurs who made videos in domestic settings using the new technologies that have become part of our daily lives.

They represent another aspect of inter-species creation. The collection also includes scientific practices that many artists have integrated into the core of their work. And then there were the references to the places in the world where these issues are being addressed. All of this made for more than three hundred pages!

(L.C.) It was a lot. Clyde worked a lot on this. There is a plethora of artists and writers who have played with this. For example, I think of the woman artist who creates spaces for birds...

(C.L.) ...Julie Andreyev? Yes, she created the "Bird Park Survival Station" on the roof of her house in Vancouver. It's a space for birds who established their territory in that area, a couple of crows in particular. It provides them with fresh water, perches, and hiding places. The station is also equipped with a system that records the birds' visual and acoustic activities. Julie Andreyev and her team analyze the data, specifically to improve what the station can offer. Over time, a relationship grew between Andreyev and the male crow. They had a game of pebbles that began with the crow giving her a pebble, which she interpreted as a gesture of thanks for the water received, and to which she responded. It went on from there. This all gave rise to a kind of ongoing installation with different kinds of pebbles. Then, this installation was construed as a musical score, and this led to the creation of a sound piece composed of field recordings of the surroundings. The base concept was simply to be there for

the birds, to be at their service, rather than imposing anything and everything on them. This approach also highlighted the importance of observation as the first step in establishing a respectful relationship.

(A/R) What form did you give to this collection?

(L.C.) We began by working on how to give back using a mobile lecture model.

(C.L.) The content was adapted to the evolution of our research, as well as to the context. For example, as part of the international performance festival Trouble, the theme was "1 + 1 is greater than 2." I selected some fifteen examples of inter-species collaborations between a human animal and a non-human animal.

(A/R) Will this collection be published as well, either on paper or in digital form?

(C.L.) We are thinking about publishing it online. It's important to facilitate the work of future researchers interested in this same topic.

(L.C.) It's a great foundation. We also considered ethical issues. We removed certain artists whom we found problematic, although we did leave some in as a counter-model.

(C.L.) For example, in 1999, Céleste Boursier-Mougenot created an installation called *From here to ear*, in which dozens of birds were held in a closed space that they shared with several plugged-in electric guitars. Spectators were invited to walk through the aviary, which caused the birds to take flight and, therefore, possibly hit notes on the guitars. The moment that an animal individual's movement is hindered, I begin to have my doubts. The condition of the animal's wish to participate in the inter-species encounter is paramount. In this example, not only were the birds forced to participate in this performance, but the inter-species relationship was intentionally based on inconveniencing them, scaring them, or bothering them enough to force them to fly off.

(A/R) In addition to reading, were you able to have any meetings, despite the outbreak of the pandemic?

(L.C.) There was in fact a whole segment of the research that involved traveling to attend seminars, but that all fell through. We did attend an online seminar called *Art & Animals, in the Age of Crispr, Cloning, and Cellular Agriculture* by Régine Debatty. It was very informative, but at the same time, we didn't meet anyone. These seminars are also about eating with people, running into them in the hallways, having a drink together. That's how bonds form. Video doesn't really allow for much growth in that regard. It was really quite sad not to be able to meet people. These interactions also help shape the research. That said, there are other forms of collaboration. For example, we worked with Louise Charlier,

who is connected to the La Cambre Visual Arts School, and who also provided support for the production. With regard to the technological part, we conducted research with Damien Petitot. We were supposed to develop this part by attending seminars and doing field work in Japan, but this obviously didn't happen, or rather, it did only to a very limited extent. Despite everything, we did meet all kinds of scientists, curators, and artists, especially when we went to Paris, where we met Annick Bureaud and Gwenola Wagon, Agnès Rosse in Sète, and Sandrine Willems in Montpellier. These are satellite alliances that will resonate during our next public presentations. We also had discussions with teachers at the ERG Art School and especially at the 75 Visual Arts School, with Michela Sacchetto, the head of research at this school, who has supported us from the beginning. Ultimately, when I make my list, a lot of things did happen, Covid notwithstanding.

(A/R) Something I find interesting in the evolution of your research is the collaborative and pedagogical aspect. This has increased in importance relative to your initially stated intentions, even though Covid could very well have led you to work in isolation.

(L.C.) When I received funding from FRArt, I had been selected to teach in the "installation-performance" orientation at the ERG. The collaboration with the schools grew; we conducted workshops at the 75 and at the ERG, and we formed a special relationship with La Cambre through Antoine Pickels and the commission for Alexane Sanchez's performance as part of the Trouble festival. This made the FRArt research that much more concrete, as well as its dissemination throughout the school network. I ultimately consider this quotient of sharing to be an essential part of the research.

What's more, a lot of students lost their jobs because of Covid. When I started working on some of the more complex aspects of my research, I began looking for someone to help me out. Christophe Alix, Director of the 75, suggested that I contact Clyde. As luck would have it, she was working with me in the installation-performance orientation at the ERG.

(C.L.) Yes, it was quite unexpected.

(A/R) So, Clyde, where does your interest in Lucille's research topic stem from?

(C.L.) My connection to the research grew out of my interest in non-human animals as well as my own performance practice. I have been vegan for ten years now, in which time I have familiarized myself with anti-specist ideology. This forms part of the political struggles that are very important to me. So, when Christophe Alix told me about Lucille's research topic, I was excited to be able to use my political and philosophical experience and to apply it in an artistic setting.

(L.C.) There was a whole eco-feminist component to the research too. A lot of artists who work for and with animals are women.

(C.L.) Yes, we paid particular attention to that. Anti-specism and feminism are political struggles that are obviously closely linked. There is a connection between the oppression and exploitation of animals and that of women; both are due to the same system of patriarchal domination. A number of women thinkers have been working on these issues, such as Starhawk in the US and Emilie Hache in France. The artist Maja Smrekar stages these issues in her work *K_9 Topology*: by nursing her own puppy, she is breaking the framework of the hetero-normative family unit as we know it in our society and making a stand that is at once feminist and anti-specist.

(A/R) At the same time that you were reading and studying, did your research yield any writing?

(L.C.) Yes, during the first lockdown, I wrote the text *we catify a quattro mani* with Macklin Kowal. As a university professor, he works on the relationship between politics and gender, and he also directs a performance space in Athens called Sub Rosa Space. We wrote something for the French academic journal *Formules*, which allowed us to explore in greater depth the notion of language among animals through a lecture by Eva Meijer. It also led to a political reflection, especially in terms of the law and questions of identity, authorship, commonality, and recognition, like certain laws that have recently been passed to recognize the rights of animals and waterways. This topic resonated with our research topic. For example, there is the *Parliament of Loire* by Maud Le Floc'h and Camille de Toledo, which gives the river a means to express itself and defend its interests, by way of a novel system of representation. This echoes Bruno Latour's *Parliament of Things*, in which things are represented by scientists or individuals known for their expertise in a given field.

(A/R) The virus prevented a trip to one of the main focal points of your research, namely Japan. What had you hoped to do there? And how did you process not being able to go?

(L.C.) Yes, there were so many points of resonance between the first Lolcats, which appeared in Japan, the cat islands, and the notion of *chi* that I mentioned, and the Gutai movement, among others. We delayed our trip several times, and then, the airline cancelled our tickets. Like any major production, it took a long time to reimagine and reschedule things. We ended up deciding to go to Athens, because there are lots of cats in the Exarchia neighborhood, where I had already been in January 2020. There was also an opportunity for institutional hosting, thanks to Macklin Kowal. But, because of Covid, we couldn't go. The consulate advised

us against going in April 2021, so in the end, we went for a week to Sète. That was an interesting time. We experimented and shared approaches, all the while in the shadow of Covid (curfew at 6:00 pm, human and inter-species distances, and so on).

(A/R) Were you nevertheless able to carry out certain technical and artistic experiments?

(C.L.) There is a "sailor's cemetery" in one of the posh neighborhoods in Sète, on top of the hill. I went several times at dawn to record the birdsongs. Later on in the day, I gave this back to the wild cats in the Pointe-Courte neighborhood, down in the lower part of the city. It was a kind of spatial and temporal hacking, because the cats don't normally hear those birds in that place or at that time.

(L.C.) Damien Petitot experimented with video modules. As a video artist, he was fascinated by interactive mechanisms, using micro-cameras placed on the ground. What's more, this is a place where the cats do what they feel like doing. He realized that the cats were becoming the project's directors, that there was a shift in authorship. Gaëtan was invited because of his research and specific experience with bio-energy, which included a focus on forms of animal communication. I instead had a more ethological relationship to this clowder of cats. I spent a lot of time watching them to understand what was going on before meeting them. As with humans, when the group numbers thirty or forty, it's hard to form deep relations. I spent a week observing them, actually. I experienced a kind of perpetual installation-performance watching them move about and occupy the space. It was magnificent. It made me contemplative, a spectator. It changed my perception of things.

(A/R) That's interesting, because the notion of observation, which is essential to research in ethology and other scientific disciplines, is rarely invoked, much less championed in artistic research projects.

(C.L.) The art historian Estelle Zhong Mengual argues for "a style of attention in which knowledge of living beings explicitly seeks to create a relationship with them." She took her inspiration from 19th century English and American women naturalists who, in learning to name and distinguish the (animal and plant) beings that surrounded them, "invited themselves to the festival of life." This approach stands in counterpoint to modern thought, which despoils life of any interiority, turning it into a dead material for humans to exploit.

(L.C.) Yes. I am still looking for this kind of being in the world, despite all the time spent looking at screens and all the production aspects of our research. For that matter,

we moved very quickly to the public restitution phase, with the "1+1 inter-species" at the Trouble festival, and all these organizational issues.

(A/R) What was that day about specifically?

(L.C.) It began with a performance of my own, in which I read out the titles of the articles and programs we had explored since starting our research; this was almost exhaustive, and it was limited only by the time factor. Then Clyde gave the lecture that we mentioned. We also commissioned a work from a young artist who had graduated from La Cambre, Alexane Sanchez, on the topic of inter-species creation, which she had already been working on. She used an online app to find her dog soulmate, a kind of inter-species Tinder. In the end, she found herself with her neighbors' dog Walter, with whom she interacted using a series of objects. Lastly, we held an inter-species hypnosis workshop. Marie Lisel proposed a trip from a bird's perspective. She proposed flying and thereby having a different sensory experience from humans, perhaps a kind of introduction to other kinds of knowledge, like the ones developed in that magnificent book by the anthropologist Nastassja Martin *In the Eye of the Wild*.

(C.L.) Yes, it was an attempt to explore other ways of being alive.

(A/R) You have scheduled other days like this at the ERG and the iMAL. What do you have planned?

(L.C.) On October 6 at the ERG, there will be a conference with Véronique Servais (an anthropologist at the ULB in Liège), Léa Le Bricomte (an artist working and living with pigeons), and a reading by me, all moderated by Michela Sacchetto; and a discussion workshop by Clyde. At iMAL, there will be a performance by Gwenola Wagon, a discussion between Fleur Courtois, Régine Debatty, me and the audience, and a modulation of Clyde's lecture on the theme of technology. We will also present another collection assembled with Clyde and Renaud Giuliano, a student at the ERG. Since I have been collecting animal videos for almost thirteen years, following a commission by Lucile Haute, we made a film about the relationships between animals and machines, all the while trying to be inclusive, because there are already a lot of talking cats and birds on line...

CAPTIONS

- fig. 01 Interview opening page: CATSCROLLING, performance by Lucille calmel, Sub rosa space, Athens, January 2020. Photo credit : Alexandra Masmanidi.
- fig. 02 lucille calmel & cats, *aadk blanca*, 2016.
- fig. 03 Cat island in Japan.
- fig. 04 Maru, internet celebrity, 2008.
- fig. 05 Shironeko, Japon, 2011.
- fig. 06 *Flair*, performance by Alexane Sanchez & Walter, Festival international de performance Trouble, Maison Amazone, July 2021. Photo credit: Colin Delfosse.
- fig. 07 Léa Le Bricomte, *Surveillance pigeon*, 2014.
- fig. 08 Damien Petitot and cats, Pointe courte, Sète, April 2021.

This research project entails the invention of a character: Lucy, believed to be one of the oldest, known specimens of Australopithecus in existence. Lucy will act as a guide within the project by filmmaker Jorge León. The film, which bears the working title *Incandescences*, will address the notion of immortality as promoted by transhumanist ideology, and what this millenary specter might represent in the present day, at a time when the survival of the human species has been called into question more than ever before.

Lucy was essentially recreated in three ways. In his quest to create the most credible incarnation possible, the artist decided to reconstitute the entire skeleton using digital imaging, which was carried out in close collaboration with Maurice Taieb (one of Lucy's discoverers) and France's CNRS national research center. This modeling led to 3D printings of each bone, which were then reproduced in a symbolically highly laden material: glass. During his artist residencies at CIRVA (the International Research Center for Glass and the Visual Arts), Jorge León supervised the skeleton's complete reconstitution in this translucent form. And after creating Lucy's body, he then created lenses and other mechanisms to invent her "visions." This proved a way to construct and assert the subjectivity of this character, as well as that of the artist. The third aspect of this recreation consists of how the character expresses itself. In collaboration with the writer Caroline Lamarche, Jorge León sought to give Lucy her voice, to define her music. Several personalities will soon be asked to lend their voices to their illustrious ancestor. This discursive and collective dimension, amidst other developments in this interdisciplinary research and a variety of unforeseen events, not the least of which was the pandemic, led León to focus first on staging the project before producing the actual film. This theatrical work will be featured during the National Theater in Brussels's 2022-2023 season.

(A/R) The research you performed with the support of FRArt concerns the reconstitution of Lucy, but it forms part of a much vaster research project. Can you tell us about it?

(J.L.) The project questions the specter of immortality. This topic originated with *Before We Go*, a feature-length film that I had made with residents of a palliative medicine clinic, people who knew they had an incurable disease. Topaz is a day center created by Professor Wim Distelman with the support of UZ VUB [Vrije Universiteit Brussel] that provides an alternative to traditional hospitalization.

I worked there a lot, both as a volunteer and an artist. My contact with these people inevitably led me to question the issue of end of life, which remains an abstraction for me, even though I saw death all around me. I thought it was relevant to question how we portray death when dealing with people for whom it feels so immediate.

The film was shot at La Monnaie, with some of the residents of this center and with artists and friends I invited (Meg Stuart, Simone Aughtterlony, Benoît Lachambre, and Walter Hus, among others). These very emotionally loaded encounters produced visual and acoustic forms that question this notion of an end by asserting life through the act of creation. After this major experience, I was invited to speak at a conference at Bozar titled *The End of Death*. That's when I met Aubrey de Grey, one of the major theorists of transhumanism. He believes that death is simply an illness that will one day be eradicated. This striking assertion is at the heart of my new project. It raises philosophical and political issues.

We know that an entire economy has grown up around the specter of immortality, even though, paradoxically, most scientists are incessantly telling us that humanity is coming to an end. This was the tension, the paradox that I addressed in a project that will become both a film and an exhibit-performance.

(A/R) Where does your interest in the figure of Lucy stem from?

(J.L.) I really loved the idea of developing a character, a being whose existence was confirmed following the discovery of fifty-two bones, but whose biography remains fragmented. What we know about Lucy is what we have imagined her to be based on a few scientific findings that are routinely called into question (her date of birth, age, gender, lifestyle, and so on). But apart from this incomplete skeleton, which is named differently, depending on the place (Ethiopians call her "Dinknesh," and her scientific code name

is AL 288-1), Lucy has not left any other traces; nevertheless, she remains embedded in our imaginations.

(A/R) It was in the context of the specter of immortality that you decided to reconstitute Lucy as a person, eminently mortal for having died so much longer ago than anyone else. Is the ironic aspect of this character intentional?

(J.L.) Yes, it was entirely deliberate. Lucy is a character who symbolizes our origins, who is mortal but also immortalized in museums and in our imaginations, who through her incarnation in the film, questions our contemporary world. In this sense, she is comparable to the character created by Frankenstein, with the major difference that Lucy is aware of the system that was enacted to create her. This is an opportunity for her to cast a critical glance on the technological and artistic modes of production that brought her to life. It begins with a fairly simple dramaturgical question: which character could embody this question of the end of the end? It's not a question of making a film about Lucy, rather embracing this figure so that she can guide us as she is being created. The FRArt fellowship was an absolutely incredible opportunity to work on this character who is becoming what she is.

(A/R) If I understood correctly, you wanted to recreate the character in three ways: through a digital reconstitution of her skeleton, through an invention of her voice, and through the design of works in glass. Where did you start?

(J.L.) I embarked on these three paths without any sense of priority. I worked on her voice, which led me to contact the IRCAM sound and music research center to be able to work with specific softwares, but the process was undermined by the pandemic. I conducted the purely digital work on the bones with the CNRS research facility in Marseille, where we were able to digitize all the bones, something that had never been done in France. So, it was at the behest of this FRArt research that the CNRS scanned all the elements of Lucy's skeleton. We now have a 3D file for each of the fifty-two elements. When I contacted the CNRS with the support of Thierry Botti, I naively thought I would be able to access these files to start working on a potential animation. I was very surprised that this first phase has yet to be completed, but this allowed me to document the process of digitizing Lucy.

(A/R) So, at your initiative, the Belgian FNRS encouraged the French CNRS...

(J.L.) Yes, that is concretely what happened. It was laborious and complex. They used photogrammetry. The CNRS researchers began to print some of the bones in 3D and I continued my work in Brussels, because the pandemic had made traveling harder. The iMAL FabLab in Brussels let me work on printing these bones and then, transforming some of them. Of course, the idea of cloning arose in this process, given the issue we were addressing. We explored what happens when the deregulation of a digital logic gives birth to other forms of bones. These 3D printings were then used for the next phase: the molds and the glassblowing.

(A/R) Where does your desire to use this singular material come from?

(J.L.) Metaphorically speaking, there is this promethean idea of the civilizing fire, the phoenix reborn out of its own ashes. I wanted to invoke this archaic imagery in the narrative. I liked this idea of Lucy emerging from the flames. It's a way for the film to relate the character to the unsettling environmental realities we are now living through. Lucy was born out of the fire to remind us that the earth is on fire. There is this paradox that she immortalizes by becoming incarnated, and this serves to confront us with our own finite nature.

(A/R) The work with this material sought to recreate the bones but also to create filters.

(J.L.) The glass filters are about inventing a form of perception that represents what Lucy "would choose." It wasn't an issue of claiming any sort of truthfulness about how Lucy saw the world; to the contrary, it allows us to see the world differently. We began to work on traditional filters, which follow the model of the film industry to some extent: standard filters that you mount in front of the camera. Then, with the glassblowers, we made some that were totally unconventional, these disproportionate bubbles that I mounted on the camera lens and with which I shot a few tests. It's rather visually intriguing. We conducted a whole series of studies on thickness, deformation, and coloration. We conducted this research with the glazier technicians at CIRVA, the International Center of Glass and Visual Arts in Marseille, which helped me generate a series of lenses and then record images. This work is still in progress. The CIRVA residencies will continue past the FRArt fellowship and they will lead to a specific filming period tied to the film. This filming will depend on the project's production, and it will be the culmination of this long research period.

(A/R) Are you going to reconstitute the entire skeleton in glass?

(J.L.) Yes. During the research process, I met Maurice Taieb, the geologist who co-discovered Lucy. He was the one who gave the green-light for the digitization of the bones.

Mr. Taieb died this summer. He had expressed his wish for the glass skeleton to be exhibited alongside Lucy's skeleton in Addis-Abeba in 2024 for the fiftieth anniversary of her discovery. I would like to visit the site where Lucy was discovered, but the pandemic and the current political situation have seriously complicated my travel plans.

(A/R) When we met last year, you mentioned problems with the Ethiopian component of the research. You talked about the practical difficulties of traveling there due to Covid, but also about the doubts that this component elicited in your work on the project, especially in terms of cultural appropriation.

Where does this all stand now?

(J.L.) I would like to go to Ethiopia before this research officially ends. As I said in a text published in *La Part de l'œil*, the dimension of the narrative is very important. Lucy responds to a Western narrative, and I want to understand to which narrative she responds on site as *Dinknesh*, her Ethiopian name, which translates to something along the lines of "You are marvelous." I would like for the project to question how archeologists work, how the West has gone looking for the origins of humankind in such a historically tumultuous region. And I would rather go there first before I formulate anything; hence, the importance of this trip.

(A/R) Let's come back to the vocal dimension of Lucy's character. The creation of a voice presupposes both an acoustic and somewhat technical research, as well as writing, defining a tone, a music. To do that, you consulted both scientists and a writer, Caroline Lamarche.

(J.L.) I had not planned for this last aspect to form part of the research. But the IRCAM closed down during the pandemic, and it wasn't possible to meet with anyone. The point of the research was to discover the potential of their software by working on-site with their engineers. I didn't want to place an order with someone to produce a voice. I instead wanted to work on the cracks, which an engineer might not have had the intuition to explore. So, I thought it was essential for me to be there on site. This part of the research was impossible because of the healthcare situation, which is why I asked Caroline Lamarche to work with me. This gave us the chance to spend time together to imagine Lucy's voice, both in terms of its content and its form. What kind of consonances should her voice be given? Caroline thought of "slam poetry", for example. That's not a form she uses herself, but it's interesting in terms of political assertion. The poetic writing that Caroline is doing summons that. We conducted this phase of the research at the Fondation Camargo in Cassis, in the south of France. Isabelle Dumont joined us for the work.

(A/R) Did you want to involve Caroline Lamarche because you were unable to work on the technical part of the voice?

(J.L.) No, I was already considering the idea of writing, and I had already asked Caroline, but during the FRArt research, I first had to work on the technology part. The moment I couldn't do that, I proposed that we work on this part of the project.

(A/R) In technical terms, how do you envision producing Lucy's voice?

(J.L.) The idea is to summon a series of strong personalities to read out this text. I am thinking first of all of Claron McFadden, who participated in my previous project, *Mitra*. She is an African American soprano, whose voice, both sung and spoken, inspire me greatly, and she is also very aware of discrimination, especially racism. I thought if her as the first spokesperson for Lucy, her distant African relative. I would also love to use the voice of Christiane Taubira, a representative from the political sphere who was once called a "monkey" for standing up for gay marriage, as well as the voice of Paul B. Preciado, a philosopher whose article "Monkeys of the Republic," published in his book *An Apartment on Uranus*, uses this label of a monkey as a way "to no longer reclaim our belonging [that of black and gay people] to humanity by denying the primate in us."

The idea is to collect a series of singular voices that will be blended together to create a unique voice.

(A/R) A synthesizing voice, one could say.

(J.L.) A synthetic voice that was fed with human voices.

(A/R) Your work on this project, as on your previous films, is by nature highly collaborative. Had you already worked with scientists?

(J.L.) The logic of collaboration is important to me. I love involving people who come from different spheres and having them meet to see what comes out of this difference. That said, this was the first time that I myself had worked with scientists, and these collaborations helped me see that the logic underlying the research is ultimately the same. I had the pleasure of working with people whose creativity was highly comparable to that of artists. We are driven by the same thing: the desire to explore uncharted territory. The researchers I met completely incorporate the notion of faults and errors into their working process; they know that the impasses they run up against sometimes open the door to possibilities they had never dreamed of. What I initiated with the reproduction of the bones in glass led to the meeting of two worlds that were not necessarily likely to mingle. Valérie Olléon, the glazier at CIRVA, visited the laboratory at the Institut Fresnel in Marseille, where we discovered a very impressive glass coloring technique. The scientists from the Institute came to CIRVA and were able to see the results of the work on the bones. They were able to comprehend

more concretely what I was trying to do, and they proposed making more precise interventions. My research fed off these two worlds of craft and high technology. These intersections yielded many new lines of inquiry.

There was one, very important event that was not at all foreseen within the research: the Institut Fresnel produces lenses for telescopes used to observe very faraway planets. The researchers tint the lenses to correct for the chromatic aberrations when light passes through their measuring devices. This tinting is done in special ovens where the glass, which is placed in the upper part of the oven, is tinted by metals placed at the bottom of the oven that are brought to extreme temperatures. The vacuum sealing of the oven allows for differences in temperature between the upper and lower parts, which prevents the already polished lenses from cracking from thermal shock. The temperature is so high that the metals emit vapors that rise and come to rest on the lenses. The type of metal determines the color it leaves. With this tool, the scientists are able to gauge the thickness of the deposit almost down to the micron. Seeing this technique was like a shock for me. I had spent all this time with glaziers whose work is very organic and intuitive, where gesture and breath have a decisive impact on a form in the making, and here I was, suddenly confronted with the ultra-scientific side of the research. I also realized that there were these really beautiful iridescent colors on the metal walls of the ovens at the Institut Fresnel. These came from the uncontrolled metal vapors, residues that had dispersed. At the same time, I was working at CIRVA on constructing museum display cases to hold Lucy's bones, which are traditionally transparent. I had the different idea of rendering them very visually prominent by coloring them with these residual vapors. So, we placed the sheets of glass that would be used for the display cases along the oven walls. The researchers at the Institute continued their tinting work, routinely replacing these sheets that came out of the oven with this randomized iridescence. They were both surprised and amused by the result. Where their work entailed extreme precision and control, I participated by recovering the residues of their production. I liked this idea of recovering a surplus. It illustrates fairly concretely the porousness that arises when scientific and artistic practices meet. The next working week at CIRVA will involve producing an initial prototype of the display case.

(A/R) It's an interesting detour, and interesting way to reconcile science and art, fields that are traditionally hemmed in by their respective needs for exactness and imagination.

(J.L.) Yes, this encounter yielded something unexpected, both for the scientists and for me. I think it's important to underline that the relationship to fiction is equally important in scientific research. Researchers transmit

narratives to us and they also need to invent stories to conduct their research successfully. The simple fact of imagining a name for a discovery is in itself revealing. It entails and imposes an imaginary realm. For Lucy, this was because the archeologists were listening to the radio during the excavations, and they heard the Beatles song *Lucy in the Sky with Diamonds*. This poetic dimension is part of a researcher's DNA, even if some of them deny it. And even though we talk about "scientific rigor," rigor and a certain kind of logic are equally at work in artistic creation. The meeting of these working logics can yield interesting things.

(A/R) You were talking about the unexpected. The pandemic was a good example of that. Your project addresses illusions of immortality, of being all-powerful, and suddenly a virus came along that proves to the whole planet—as if we needed this—how precarious humanity is, how fragile our bodies are. In a certain way, the virus confirmed your approach. Were you able to integrate this event into your research process?

(J.L.) As for everyone else, it was something I had to deal with. I found myself locked down in Brussels, even though the research involved interacting with collaborators who lived elsewhere. So, I invented rituals to maintain a link with the work, and during this period, I assigned myself the task of molding a bone per day with modeling clay. This became a meditative practice. I accumulated all these forms, and they inspired the digital forms we later printed in 3D. Despite the setbacks, I was able to preserve a connection to Lucy. She somehow helped me get through this period. The questions that this issue of immortality raises are dizzying, if not abyssal, and yes, the current state of the world makes me think that this blossoming market of immortality at a time when we are constantly being told that the end is nigh is tied to our anxiety of... disappearing. Oddly, I sense that this is producing a desire for lightness in my work. I tell myself that if all these strands are converging to remind us that the world is going to hell in a handbasket and coming to an end, art is perhaps a way to do something different, not naively or just for the sake of amusement or distraction, rather to connect us to this fundamental urgency to be alive right as a certain death drive is undercutting us. I feel the need to implement a kind of ritual, a connection. That is why the theatrical version of the project is for now taking up more room than the purely cinematographic version. The stage reminds us of this need to share.

Pierre Thys, Director of the National Theater in Brussels, has included the project in his programming for the 2022-2023 season. Like *Mitra*, the last project I did and which also

took the form of a film and a performance, the artistic practices will be porous.

(A/R) You explained that one of your previous films, *Before We Go*, took place at the Opéra de la Monnaie and had a choreography component to it. And your film *Mitra* also had an operatic part. So, there is a continuity also in terms of the performing arts.

(J.L.) Yes, the piece was created in Brussels as part of the Kunstenfestivaldesarts festival. This time, the stage as a space will be a means of incorporating all the aspects of the research. There will be a glassblower, museum display cases, animated images, multiple voices, performers, and more. As a space, the stage will evoke both the space of the museum and of the workshop, toying with this idea that the museum is a space that immortalizes works, that makes itself responsible for their surviving their creators and the workshop where creation happens, where it materializes. The body of Lucy will be at the center of this piece. To some extent this piece will be a response to the lockdown; it is born of a desire to create a connection in the present, with the active participation of the audience.

(A/R) Have you already presented the research to the public in some way? Do you foresee doing other such presentations?

(J.L.) I presented my work at the School of Fine Arts in Aix-en-Provence to students enrolled in a specific curriculum called "skeletal animation," a course that involves producing movement with skeletons that are predefined by their software program. One of the scientists who worked on the digitization of Lucy's skeleton came to present his work during a workshop, and he gave them some 3D files on a provisional basis. The students were able to work on animating these bones. My proposal to them was to ask young people who are entering adulthood at a somewhat critical juncture to animate Lucy, to imagine her today and to envision her as a future being. I hope to make that one of the scenes in the film. There was this written contribution with Caroline Lamarche in issue number 35-36 of *La Part de l'œil*. We have also planned a documented presentation of the work at the INSAS. Lastly, I hope we can organize a presentation at the Fondation Camargo so we can once again have a meeting between the scientists, the people from CIRVA, and everyone else in France who made this project possible.

CAPTIONS

- fig. 01 Interview opening page: Molding in progress, CIRVA, Marseille, 2021. All photos by Jorge León.
 fig. 02 Lucy's jawbone made at CIRVA and iridescent showcase at Institut Fresnel, 2021.
 fig. 03 Lucy's sacrum made at CIRVA, 2021.
 fig. 04-05 Creation of a lense, CIRVA, Marseille, 2021.
 fig. 06 Uncut lens, CIRVA, Marseille, 2021.
 fig. 07 Camera test with lenses, 2021.

Cédric Noël

Too many rooms, too many views at the Eden Hotel looks at the relationship between a particular place, the Sécheron neighborhood in Geneva, and the project to create an artificial intelligence at a biotechnology campus located within this area. This cutting-edge scientific research, called the Human Brain Project, constitutes the heart, if you will, of the artistic research conducted by Cédric Noël. Although the artist initiated this project, it was nevertheless envisioned to be an interdisciplinary, collective exercise. As its subtitle indicates, these were in fact “intersecting perspectives,” a kaleidoscopic vision on the relationship between this ecosystem and an artificial life. Originally, the project sought to bring together the perspectives of seven researchers: Raymond Balau, Anaïs Chabeur, Laure Cottin Stefanelli, Pauline Hatzigeorgiou (in replacement of Benoît Dusart), Mira Sanders, Joachim Olender, and Cédric Noël himself, whose respective competencies in the domains of architecture, art, and publishing, among others, would help describe this complex reality.

The first part of the research examined and critiqued depictions of our relationship to AI. Through workshops organized at La Cambre and the Royal Academy of Fine Arts (ArBA), students analyzed images, looked for typologies, and examined the narratives surrounding the existence of a synthetic brain in films, on the Internet, in the media, in scientific publications, and elsewhere. The second part was rooted in the urban space. It is based on the Hotel Eden in Geneva, which gave its name to the project. For Cédric Noël, its location facing the campus represented a privileged site for conducting his inquiry, both in terms of its distanced perspective, and as a microcosm that served as a metonymy for the cerebral project next door. The project *Too many rooms...* bore the full brunt of the consequences of the healthcare crisis. Its collective side was quickly quashed by everyone’s forced isolation. The inspiration from the on-site contact and the research of the area were rendered impossible by the prohibition of travel. The necessary spontaneity was discouraged by the ensuing uncertainties, and the hope of meeting and interviewing campus scientists on site was dashed by the fact that everyone began working from home.

Too Many Rooms, Too Many Views at the Eden Hotel

Despite these obstacles, the artists were able to participate in the exhibition *Risquons-Tout* [Let’s Risk Everything] at Wiels in 2020-2021, during which they presented a version of their research in the form of a virtual architecture designed in collaboration with Fieldstation Studio; this enabled a visualization of all the documents collected until that point. This data set will soon be published in book form or made into a film directed by Cédric Noël and Mira Sanders.

(A/R) The project was conceived at your initiative, but it strove for a collective, or at least a collaborative form. How did you surround yourself?

(C.N.) This is a collective of friends, acquaintances, and people with various kinds of expertise that this multi-layered project needs. In fact, when I was conceiving the project, I realized fairly quickly that I wanted to address a number of things: the scientific dimension (the digital translation of a human brain), urban planning (Geneva, its surrounding area, its networks), the philosophical and historical aspect (the question of artificiality and the art-historical references), geopolitics, and so on. There was something invigorating about this subject, but it was also somewhat of a Pandora’s box: once opened, a lot of things flew out that were hard to grasp. I didn’t want to get lost in that. I wasn’t willing to spend ten years on this. So, I looked for this expertise all around me. Just as FRArt presupposes a relationship to an art school, I looked around among my colleagues at the La Cambre visual arts school. I made a proposal to Raymond Balau, who had worked with me in the urban space workshop and who writes about architecture. I contacted Joachim Olender, a filmmaker I know very well and with whom I had wanted to work. He works a lot on the nature of images, not just the cinematographic image, but also the virtual image, digitalization, and the like—and all that with a solid literary and philosophical background. Then there is Mira Sanders, an artist I have worked with for a long time. She has lots of experience in the public space, with graphic depictions of forms and information. I found her sensibility of spaces, her capacity to produce poetic translations of the terrain very moving.

Intersecting Perspectives on a Territory Permeated with the Manufacturing of a Brain

I invited Anaïs Chabeur, a former student and visual artist, to contribute her take on the phenomena of apparitions, ghosts, and feminism. Laure Cottin Stefanelli also joined us. Her work is about the limits of the body or between bodies. Benoît Dusart, exhibition curator and art critic, had committed to the project, but he ultimately didn’t work with us because of his schedule, and so, Pauline Hatzigeorgiou took his place. She brought her experience as an art historian and her knowledge of the art of systems.

(A/R) Despite the project’s collaborative dimension, things really began a *quattro mani* with Mira Sanders, in an initial, fairly theoretical phase, especially in the library.

(C.N.) Yes, the idea was to not summon the group right away, but to clear the ground first. Mira and I worked on the issues of depicting artificial intelligence, or AI. I thought we should first explore and get rid of a whole set of clichés. In collecting documentation before I wrote up the project, I noticed early on that the illustrations in scientific articles emulated cinematographic situations from *Blade Runner* and *Terminator*—things of that sort. Or synthetic images of the brain that were enticing, hyper-colorful, and luminous. All of these images were problematic and I wanted to get rid of that. So, we envisioned a workshop format with students at La Cambre and the Royal Fine Arts Academy (ArBA) where we put the two schools in touch. We analyzed images, and we specifically studied how certain kinds of research communicate about AI issues to the public. We found a set of typologies, forms, and recurrences. Students were able to grasp these images and the notions that remained hidden behind them. There were a few performance extrapolations as well.

(A/R) How did you collect the images?
On an intuitive basis, each person bringing their own representations?

(C.N.) Yes, something of that sort. The workshops were rather brief, actually. We wanted to form a collective repertory of representations of artificial intelligence, going online or to the library (basically to the ULB) to consult scientific articles. In the end, we published a series of posters based on associations of images. We also produced an edition. We were supposed to distribute it,

but then Covid hit... It's still in boxes at the ArBA. We communicated this research on the presentation of AI in the media to the group, specifically during a day-long seminar at the Bac Art Lab in Leuven in December 2019.

(A/R) The project title is inspired by a real place, the Hotel Eden, which is right across from the Biotech campus where the Human Brain Project (HBP) was developed. How did you find out about this hotel, and what drew you to it?

(C.N.) I discovered the hotel via remote, wandering around on Google Street View. I had explored a lot of the surroundings of the Biotech Campus, the Sécheron neighborhood in Geneva, Geneva as a whole and its surroundings. The hotel showed up during this period when we were looking for things. We weren't sure what, but we were looking. In ambling around the campus, I often ended up at this hotel. I was obsessing about something, and obviously, it was the name. The association between the name and the research topic was potentially useful in a number of ways. First of all, the term has potential. It's barely used, as far as I know (except for hotels, spas, and the like), and one can only vaguely guess what it is referring to. There is this Biblical aspect that is cleaned up, at the same time superior. I was also interested in the hotel's association with the collective and the residence project planned with the research group. The hotel was a place that welcomed people. I focused on this place, because when we started our research, I didn't know whether or not we would be granted access to the laboratories. It was a kind of fallback in case we were refused, a way to be able to work, no matter what. And everything around it, in and around the Sécheron neighborhood, began to pique my curiosity: references to Paul Otlet, Mary Shelley, Le Corbusier, John Milton, Robert Cailliau, Jorge Luis Borges, and others. I could detect stories of artificiality and the mind that were firmly rooted in this place. Actually, this backup plan ended creating a lot of connections. It provided me with a kind of reassurance when I approached the people at the laboratory.

(A/R) So, whom did you approach? The Human Brain Project as a whole, or certain individual scientists?

(C.N.) I first contacted their communications office. The response was slow in coming, but it was a "yes," and it finally showed up. Actually, when we did our first scout with Anaïs Chabeur, we didn't have permission yet. It was only at the Brussels airport that I received an email confirming that we were welcome to come... I guess I was talking to the wrong person at the beginning. The Human Brain Project is financed with European public money. It's part of their job to provide information about what they're doing. It's also true that, because of the grant from FRArt and the support of the FNRS, it was a lot easier to convince them to meet with us.

We didn't know whether they would let us visit the premises, but they saw that we were serious and well-informed about what they did. So, in the end, we were able to talk to a lot of people and we were given badges, so we could come and go as we pleased.

(A/R) What did you do in these buildings?

Did you interview people or take photographs and record the premises?

(C.N.) We met people, collected information, checked to see whether ours was correct, scouted the place, and thought about the technology of translating the biological to the digital. We were ready. We had a good rapport and we had prepared our questions of self-consciousness in a simulation? We had planned all of this preparatory work precisely so that we could go back to them and conduct interviews with the right materials. We made one last preparatory trip in February 2020, right before we were all asked to stay at home until further notice...

(A/R) What kind of meetings and observations did you end up with?

(C.N.) We met a lot of the scientists. We were able to observe their working methods and equipment, and we were able to ask them substantive questions. They were interested in our questions and our view of things. They got to meet people who gave them a different perspective on what they were doing. They were very enthusiastic. We told them early on that their work would interest artists and we asked them why they hadn't placed artists in their labs. There are already graphic designers, people who work on representation using reference points that we had discovered during the first phase of our research, science fiction movies, video games, and the like. Actually, the person in charge of modeling had worked on *Toy Story*! As artists and writers, it felt totally normal for us to be there. We brought different references to bear, a multidisciplinary approach. We met the Campus Director, a writer and a fan of graphic novels. It was pretty funny actually, because everyone started telling us about their interest in the visual arts, cinema, architecture, music, and so on. We also met the Co-Director of the Blue Brain Project, Felix Schürmann, who came in just to meet with us for an entire morning. He gave us a long presentation that was just great. He seemed interested in our presence and the opportunities that we were offering to open up their research to the world of art.

(A/R) What new possibilities or realizations did you walk away with after this first phase, despite the fact that it was interrupted?

(C.N.) We probably have to go back to the source of the project. The Human Brain Project came out of the Blue Brain Project, a Swiss project envisioned by Henry Markram, who is

considered a genius by some of his colleagues. The goal of this project was to map and simulate the brains of a rat and of a mouse, which they did do. The HBP was one of the two FET Flagships, one of the leading European research projects supported by the EU to the tune of one billion euros over ten years. The stated goal was to map and simulate the human brain using a supercomputer. Critics appeared quickly within the scientific community, questioning the feasibility and scientific interest, which was fair. Markram was removed from his position and the HBP was subdivided into a set of brain-oriented research categories. The simulation of the human brain is still on the program, but it has been put on the backburner for now. The rat works. We watched it. It has a digital body, like in a video game. You see a modeled rat that moves around in an environment. When its whiskers or paws touch something, you can see a series of signals activate in its brain. What interested me was the reverse engineering, the mechanisms for understanding life, coding, writing life, and so on. How do you translate the biological into the digital? It took a long time to understand how a program imitates a neuron. All of this led us to make an important discovery in terms of territory. Scientists in biotech laboratories work on small parts of the brain, but the supercomputer is in Lugano. We were told that there was an underground cable that ran from Geneva to there, where there was a large calculation center with all the supercomputers that Switzerland manages to hold. We were just fascinated by this cabling of the territory. Hardware stretching out over hundreds of kilometers. It evoked this abstract notion of the world brain. And this is something I want to explore: traveling from Geneva to Lugano.

(A/R) In that case, you're going to have to leave the Hotel Eden...

(C.N.) Yes. The Hotel Eden still exists as a research support, but we all knew that we would leave one day. It was a kind of base, a shared subject. I never thought it would remain as such. That would contradict the sense of the unexpected that is inherent to research. You begin somewhere and then, you move on.

(A/R) What part of the research was conducted in the hotel itself?

(C.N.) We had a few meetings, but those were aborted. The director very generously welcomed us. We had a very good rapport. He was thrilled that we took an interest in his hotel. He gave us carte blanche to take photos, film, etc. We had a hard time locating historical information about the hotel, so we planned on interviewing the former director, but we weren't able to pull that off. But we were able to do a paper modeling of the hotel and of the HBP; this was an extremely precise model that we made in collaboration with the architect Jolien De Nijs. It was exhibited as part of the exhibition *Risquons-Tout* ("Let's risk everything"), which ran from September 2020 to March 2021.

(A/R) What did the presentation at the Wiels contemporary arts center consist of?

(C.N.) We decided to work on three areas. In the first one, each participant showed their working documents. The research was still only halfway done. Because the group included several visual artists, we already had forms, images, sounds, the model, and other things as well. We made a selection that focused on the coincidences. The second part concerned the research buried in our computers: references, photographs of the site, and more. We worked with the two architects that make up Fieldstation Studio, whom we asked to help us develop a kind of architecture for this mass of invisible documents in our computers. We developed a kind of “low-tech intelligence” by creating “rooms” (in reference to the hotel), themes, and so on. We still have to push this forward, especially in terms of the images. There was something contemplative about this software, an archive in motion; it was quite beautiful. But above all, we discovered new associations between the documents. This helped us think about the next steps. I am also thinking about a book of photographs based on the production of this IT system. I discovered new associations between some of my own images. And finally, the third part was discursive. We invited several people: Nicolas Antille, a biomedical engineer who worked at the HBP, Milad Doueihy, a researcher and historian of religion, who calls himself a “digital person by accident,” the artist Claire Malrieux, our friends Fieldstation Studio, the anthropologist Emmanuel Grimaud, and Marie Lisel, a hypnotist. These discursive forms had to be deployed in space and the archives had to generate a dynamic; they had to be shown and discussed. But because of the Covid measures, we couldn’t do this the way we wanted to.

(A/R) What was the collective up to during the preparation of the exhibition?

(C.N.) Everyone was there, even if Raymond Balau had begun to pull back somewhat. He had stepped away because he wasn’t

interested in the public forms, but he kept on working on his own. It was after the experience at Wiels that the collective split up. The exhibition lasted a long time. The round tables were held over a period of several months, but because of the health situation, we were only able to hold two of them in person. Otherwise it was everyone by themselves at home, behind a computer. I think this experience left us all exhausted. We were missing being in one another’s presence, interacting with one another. And the research was supposed to be completed within one year’s time. I decided to extend it, but it was hard to restart the process. Everyone had committed for a year and then, they obviously started to drift off in other directions.

(A/R) You talked about aborted or delayed meetings. What impact did the pandemic have on the research project as a whole and in the long-term?

(C.N.) Covid really blew up the project matrix as we had conceived it. It was and still is very frustrating, because we weren’t able to do a lot of things, to complete a lot of them. This created a general climate of stress. We kept having to reshape the project to adapt to new possibilities, or rather, impossibilities. The main impossibility was going to Geneva, which was the essence of the project. The FRArt budget consisted mainly of covering our travel and lodging costs, of going places to make as many observations on site as possible, to come face to face with a scientific project, a network. To consider associations in person that I had only imagined at a distance. This part of the work fell apart. We did go to Geneva in the first five months, though. We met a lot of people and we had already amassed a lot of preparatory material to share. And this invitation to Wiels allowed us, once Covid hit, to spend time analyzing this preparatory material. Which we wouldn’t have been able to do if we had remained within the process.

But it was hard to bounce back after the experience at Wiels. The health situation

hadn’t changed all that much, in the end. Yes, we could once again travel, with the restrictions that we still face, but there was no longer anything waiting for us in Geneva. Among the Human Brain Project staff, all the scientists have been working at home ever since. There was no one left in the laboratories. The terrain and all its potential just dried up. It should also be said that the research had its technical side, but that there was a “festive” aspect of our going to Geneva with all our enthusiasm to deal with this material collectively. It’s really frustrating. There was lots of energy, excellent meetings, potential, the very important support from FRArt, comfort, trust, and more. Having so many means at one’s disposal and to be disrupted like this is just pathetic.

(A/R) In addition to the exhibition at Wiels, did you think of other ways of presenting the research to the public?

(C.N.) After Wiels, we talked about it and we said that we would work on a publication, that we would use our initial impressions and thoughts as a first point of takeoff. That’s where we left off...

(A/R) Have you ever imagined doing this publication project by yourself?

(C.N.) Yes, that’s where I am these days, actually. I think I have to let go of things and start over with my own personal projects. For starters, on a photography book, a project about urban space. And then, together with Mira, on a film project, a fictional story set around this journey from Geneva to Lugano. It’s important that we take this trip. Things are still very open-ended.

CAPTIONS

- fig. 01 Interview opening page: The Eden hotel and the Campus Biotech in Geneva, 2019. Photo credit: Cédric Noël.
- fig. 02 Scouting at Campus Biotech, 2019. Photo credit: Anaïs Chabeur.
- fig. 03 “Eden Studies”, Open school, as part of *Risquons-tout*, Wiels, 2020. Photo credit: Laure Cottin Stefanelli.
- fig. 04 Mira Sanders, *Tagging reflections on a scenography Eden Studies*, mixed media, 29,7 x 21 cm, 2020.
- fig. 05 “Entering the Eden Hotel” seminar at Bac Art Lab, Leuven, 2020. Photo credit: Mira Sanders.

Greyzone Zebra

Family Films

A Colonial Anamnesis

The collective Greyzone Zebra was founded in 2016 in Brussels by a group of researchers interested in the issue of transmission and the rewriting of colonial history. Following the aborted partnership between the Royal Museum for Central Africa (MRAC) and the École de Recherche Graphique (ERG) due to profound differences in approaches to this history, Anna Seiderer, Alexander Schellow, Antje Van Wichelen, Maxime Jean-Baptise, Nelson Makengo, Miléna Desse, Fred Mutombo, and others felt the need to come together and work collectively on the narrative forms of colonization. The collective began working with the films commissioned by the colonial governments to be used as political propaganda, by missionaries to evangelize, and by researchers as part of their scientific explorations, but the artists quickly shifted to looking at amateur home movies that had been shot on film. The interest in this cinematographic production lay in the spontaneity of gesture and its form that was at once freer and ordinary, and which allowed for historical interpretation and visual intervention. Even though these private archives do not explicitly or consciously constitute propaganda images, they nevertheless preserve a trace of this. In the collective's own words, their private nature "decenters our gaze from the discourse imposed by the official ideology and provides us with unique, intimate readings of history."

Initially, the practices that grew up and around these family archives took the form of performative projections during which the public was asked to take notes while watching the films, which they would then share during the collective discussions that followed. As Anna Seiderer describes it, the challenge was to "materialize the experience of our own subjectivities in relation to the work," to spur a collective dialogue about the forms that a contemporary rewriting of our colonial past could take. After a few experiences in Khiasma in Paris and at Wiels in Brussels, this process turned out to be unable to achieve this, as it required a more limited context. The collective then focused on two other areas of research. They held workshops during which the projection of the films was the subject of performances or animations. They also digitized these home movies and developed a digital platform to house them,

an archiving process that also prompted considerations about how to classify them and make them accessible. In addition to the practical difficulties experienced during the pandemic, Greyzone Zebra often called itself into question, whether because of internal dissent over the use of the images or how the collective defined itself, as the following interview explains. Despite all this, the archiving work continues, as does the design of a book to be published by Bartleby & co in Brussels, an edition that recounts the experience of *Colonial Anamnesis*, an ambitious, necessary, diverse, and fragile project.

(A/R) How did this collective come about? What led you to join forces to carry out this project?

(A.Se.) In 2009, I was working as a researcher in the ethnography department at the Belgian Royal Museum of Central Africa (RMCA), where I helped with the digitization of the archive of official propaganda films that is now housed at the Royal Cinematheque in Brussels. The material was very interesting. We wanted to develop a partnership between the RMCA and the ERG Art School so that artists could more readily access the archives and work with them. It was in that setting that Corinne Diesers, then Director of the ERG, asked us to participate in their major annual seminar at Bozar to present this partnership to make it official, but this turned into somewhat of a political drama. These are clearly very sensitive topics, and there were a lot of people in the room. The Director of the RMCA began to talk about the museum's renovation, focusing on the formal aspects. When the curator and head of the film collections began to speak, she discussed the history of this film material in terms of A-B-Cs, beginning with A as "Adventure," as in the "adventure" of colonization, the adventure of film, and so on. The room was already bristling with tension after the first speech, but at that point, it just erupted. Someone interrupted her after the letter B to say that it was impossible to continue under such conditions. It turned into a very deep discussion of the memory of Belgian colonization and forms of transmission, among other things.

It led to a very meaningful dialogue, but unfortunately people took the criticisms personally. So, this event, which was supposed to formalize a collaboration, actually put an end to it.

Various artists and teachers at the ERG were involved in the partnership, but when they witnessed the scale of the polemic, some of them became afraid, others felt incompetent, and most of them withdrew. Except for Alexander Schellow, who stayed. After that, people started to come see us, Alexander and myself, to ask us if they could continue to work with these images and be associated with this process of reflection.

(A/R) So, the collective was born out of a conflictual situation. How did you establish the project's foundations under such conditions?

(A.Se.) We held a rather small initial workshop at the ERG. To prepare for it, we had ourselves begun working on these images, which were still merely propaganda images. It was really hard to work with these documents and to step back from their discourse. One of the challenges was seeing to what extent these images conveyed interesting information independently of their propaganda. This was possible with the films by the ethnographer Armand Hutereau, for example, whose images had never been edited. They were filmed as ethnographic footage for his monograph on the peoples of the Uele. These were in another register, and that's when we discovered that working on unedited images gave us much more material and many more research possibilities.

(A.V.W.) The Hutereau film reels were extremely interesting in that they revealed an unintentional "out of frame", past the borders. 16mm-cameras film a larger frame than what the filmmaker can see through the camera viewfinder, which means that an extra space is filmed around the intended frame. This extra space will not be shown by a 16mm film projector. But in the digitization process, the scanner had copied this extra information. This revealed how Hutereau constructed his images, which were meant to give an "authentic" image of village life. For example, he showed a woman waiting—"outside the frame" but visible to us looking at the digital version of the film—for an order from the person behind the camera to walk into the frame, as well as onlookers next to a composed scene of musicians. This is material well worth deconstructing. I had intended to work with this, but when

Art / Recherche (A/R)
Freddy Mutombo (F.M.)
Alexander Schellow (A.Sc.)

Anna Seiderer (A.Se.)
Antje Van Wichelen (A.V.W.)

we left the avenue of the propaganda films behind, the idea was shelved too.

(A/R) Can you specify in greater detail what in this specific context distinguishes a traditional propaganda film from a home movie? And especially, what makes the latter better suited to your project?

(A.Se.) Home movies approach the colonial context through the prism of intimacy and everyday gestures: the “infra-ordinary,” as Percec terms it. They represent a counterpoint to the propaganda films and allow us to reinterpret the official versions through these anodyne, unconscious gestures. Obviously they are nothing more than fragments, which we cannot use to write a counter-history, but they nevertheless allow us to approach the past. There was also this notion of the fragment, the unedited object with its more open and workable form, its larger room for maneuvering in terms of appropriation and interpretation. And lastly, there was another, more pragmatic reason, which was that we were no longer able to work with the official materials after the diplomatic incident at the Bozar...

(A/R) In concrete terms, how did you put these materials together?

(A.Se.) During the first workshop, one of the participants came with a box of private films that he didn't know what to do with. We began by looking through the reels, which were full of material. We understood then that we shouldn't just be collecting anymore, and instead calling out for films and working on the ones that came to us. The material is very sensitive, because it raises issues in terms of its usage. The people who brought these to us were not necessarily the people who filmed them or who were depicted in them. Sometimes these were films that people had inherited, more or less directly. This made it hard to make them publicly available.

(A/R) What were these films about?

(A.Se.) We had films from the 1920s until the end of colonization. There was even one dated just a few days before independence, and which was filmed in what was then Léopoldville, now Kinshasa. What's interesting is seeing the repetition of the same motifs: all these happy families, flowering gardens, people doing gymnastics. You see very few Congolese people or motifs typical of the Congo. It's often hard to pinpoint the place. They are also characterized by a lack of any tension, which is in and of itself interesting.

(A/R) How did you deal this private material, these ordinary gestures, these absences, to reveal their significant part?

(A.Se.) First of all, the artistic gestures give a form to these absences. For Alexander Schellow, for example, this consisted of drawings made on the basis of these images that address the issue of memory. The animations in some way express the indeterminacy one can experience when dealing with these materials.

(A.Sc.) These animations and drawings that were developed in resonance are an outgrowth of a practice of notetaking that we have conducted since the project's beginning. They concretize a change in epistemological status for the colonial images, as we no longer saw them as documents of the past, rather as traces of memorization. The images of the final sequences, which were drawn by making black dots on tracing paper, appear as unstable forms, ghosts appearing in a state of permanent transition. They seek to bring about an ungraspable experience, in the strongest sense of the term; rather than focus our gaze on “the Other,” they point to the nature of our own process of observation as something that is ultimately constructed.

(A.Se.) At the collective level, this is supposed to happen primarily via a digital platform that will propose a kind of colonial counter-archive which follows other, very subjective forms of logic. The idea is to create an interface that will grant interested individuals, artists and not, access to this content using indices, individual entry points so they can work directly with these materials. This is proving rather complex to implement. A large portion of the home movies have been digitized and are in the process of being uploaded to the platform.

(A.Sc.) Nevertheless, the project does not correspond to the state of things. Internal disagreements have slowed down our progress in these last several years. For the time being, it is structured as a rather simple database that includes (and makes available) the digitized home movie sequences. A text will contextualize the material and will serve as an assemblage that highlights the contradictions and the polyphony that characterize and inspire the group. However, we do hope to pursue this possibility by working on the indexing modes and categories for sorting these images. We plan to develop an annotation system based on the temporal indexations that future users of the platform can appropriate. This means that we will provide a framework within which, for example, a potential viewer can annotate, comment, and add notes in real time. Under certain conditions, this could automatically become an integral part of the navigation system for other viewers and create a growing research network, based on these annotations.

(A.V.W.) For me, the interest in making these images available formed part of our initial intentions. We sought to forge partnerships with the IFAN (Dakar) and École du Patrimoine Africain (Porto-Novo) to share these still unmined sources. Most of the film material from the 20s to the 60s lies in archives and attics across Europe. This intention of sharing, even if the material is problematic in many

ways, is still the driving force for me to continue digitizing and uploading the films.

(A/R) You have identified another way of processing this material, which you have termed “performative screenings.” What does that entail?

(A.Se.) In the beginning, we did hold collective screenings and take notes. We identified passages of films, relatively brief excerpts, which we then screened. We then asked the audience members to write about what they saw and to share their impressions. Based on that, we held discussions about what they had seen and understood. The idea was to concretize the experience of our subjective reactions to the images. This was a process of anamnesis, a way of insisting on the permanent process of rewriting that forms the basis for our memory. However, these screenings were often catastrophic, at least when they were held in institutions devoted to contemporary art.

(A/R) Why did it go so badly?

(A.Se.) I think that we shouldn't have done this publicly, as a “performance.” Expectations vary greatly from one person to the next. Despite the strength of certain participant's perspectives, the discussions were unfortunately dominated by a sense of pathos. We should have prepared a protocol, and we should have prepared the public too. Sharing implies a kind of trust, and that might not be there, depending on the means of representation. It became a performance with the naïve hope that spontaneity of feeling would provide a more immediate access to the truth of these archives, which was not the case at all.

That said, things went more smoothly at Khiasma in Paris, a place that is open to experimentation and which is very much embedded within the local social environment. Everyone there had worked on the images ahead of time, before the workshop we conducted in affiliation with University of Paris-8 (Vincennes–St-Denis), where I teach. We held an ongoing dialogue over five days with the Director Olivier Marboeuf, my colleague and philosopher Catherine Perret, the artists, and the students, and it resulted in an exhibition and collective screenings.

(A.Sc.) We developed similar sessions at the University of Oldenburg in Germany and the Royal Academy of Art (KABK) in The Hague. We had a lovely and highly fruitful collaboration with the artist Andréa Stultiens. The Colombian artist Juan-Camilo Gonzales also contributed significant insights regarding the digital platform. Lastly, during the public sessions, some of the experienced participants were able to provide very helpful comments and thoughts, despite the awkwardness of the event.

(A/R) As the Wiels sessions were in early 2019, these setbacks seem to pre-date your FRArt research. And yet, you have continued to describe these sessions as one of the three

main focal points of your research (together with the digital platform and the workshops for working on the images). So, is this still a model, despite everything?

(A.Se.) Since Khiasma was nevertheless a highly rewarding experience for all the participants, this goal towards which we were heading has remained. And at any rate, not everyone thought it was a total failure; people also gave different reasons for these setbacks. The idea was to reformulate things, to find another collective working format, but the pandemic dealt us a lousy hand in that regard.

(A/R) What were the other difficulties in your research that were provoked by the pandemic?

(A.Se.) We had planned to hold a workshop with Penny Siopis, a South African artist who produces video installations using home movies that she buys at flea markets. She's a terrific artist. She had agreed to conduct a five-day workshop at the ERG. We were really counting on her presence to restart our working process. She was supposed to come in April 2020, but obviously there wasn't any chance of her doing that.

(A/R) The third area of your research took the form of workshops where artists would "further their analysis of the collected materials." Specifically, there was a workshop at Centre Picha in Lubumbashi. How did this play out?

(A.V.W.) I problems with my visa, so I arrived a few days late in Lubumbashi. Other members did not make it at all. This left the group incomplete and unbalanced, as we were missing some of our most inspiring thinkers. To be honest, I also came unprepared, because I was engaged in an intense work process just before this. The Greyzone members had started a dance and performance-based formula, along with notetaking sessions. The Lubumbashi artists selected by Picha were overall impressively good artists. It was their second workshop on "decolonization." In the following days, we held notetaking sessions during screenings and performances, mostly in small groups. Some of the artists made really good work, but an uneasy atmosphere crept over the group. Expressions of anger and discomfort took the upper hand and remained unresolved. In the role-playing, there were the perpetrators and the victims of colonial times. Discussions stayed in that loop. In the last days, however, there were moments during the workshop on animation film that breathed fresh air into things, both as we watched excerpts of films I wanted to share, and in some of the filming I did with members of the group. The materials we had looked at before became more inspirational.

(A/R) So, the collective consisted of artists, except for one researcher from the world of academia. What was your role, Anna Seiderer?

(A.Se.) Good question... In the beginning my work involved research in the broad sense of the term. But when this project became one for an artistic collective, I proposed withdrawing, because I didn't want to fall into the trap of being a theoretician who speculates on this or the other person's practice. But Alexander and I immediately found ways to interact. He is very self-analytical in his work, which created an interesting dynamic. Given that what we wanted to construct was a collective effort, within which our roles would all remain indeterminate, and the goal was the construction of the digital platform, this presupposes that we invent the indexing methods together. At the same time, unlike the others who were also conducting individual artistic projects, I proposed conducting interviews with everyone with the aim of creating an artist's book.

(A/R) What will this book consist of?

(A.Se.) The first idea was to conduct interviews with all the members of the collective. But Thorsten Baensch, editor of *Bartleby & co* and himself an artist, asked me to give him free rein. The idea is not to include too much text, for the book to be visually and graphically driven. In the end, the interviews will be just a few quotes, and I will write a foreword and a bibliography together with Alexander.

(A/R) To hear you describe it, it seems that you have established more of a "constellation" than a "collective" in the strict sense of the term.

(A.Se.) Yes, I myself never believed in the collective, in this identity that had to be maintained. The project experienced a lot of difficulties. One of the conditions was not choosing its members and therefore letting anyone who was interested join. That necessarily created working dynamics that were rather contradictory, and when the political and media pressure gained the upper hand, things became very difficult. Some people left the collective because they didn't feel they were being heard. In reality, this was due to the refusal of some of the other members to work in a political and critical manner. What was surprising was that this was mainly the viewpoint of young European women, and it took the form of a kind of guilt that was projected on our Congolese and diaspora counterparts, who at times felt as if they were being instrumentalized. Some of them were at ease with this idea of being spokespeople for a supposed reality, but others got tired of this and quit the project, because they felt that they were limited to roles and postures based on identity politics. Other quit instead because these identity-based screenings stirred up internal resistances that they did not want or manage to question.

At the same time, this setback makes sense. It is interesting because it is based on political

and epistemological differences that need to be reexamined constantly to avoid giving in to dogmatic, ideological posturing. Some of the collective working dynamics were very inspiring. What we really missed were sessions that could have articulated and concretized this polyphony around an actual proposition.

(A/R) Are you under the impression that the debate over these issues within society as a whole has evolved during the several years of your research?

(A.Se.) I think they have hardened instead. This corresponds to the group's situation, where we saw opposing viewpoints form and harden, to the point of compelling some people to jump ship. I do think it was important to preserve this heterogeneity. For that matter, I would like for the artist's book to preserve a record of that. I think this hampered the project's productivity, but it also revealed the political contradictions, which was one of the project's goals.

(F.M.) The debates over these issues always suffer from an ignorance of what the colonized and their descendants really feel. These archive films do not speak from the perspective of the colonized. I often wonder why the movies given by families had for the most part been forgotten in a cellar, as if they had been hidden. A lot of people didn't know about this part of their family's history in the colonies. When they discover these movies, they only gain access to one perspective on colonization. Hence, *pona nini Bokabuani ekoti na lisanga* ["This is the reason for the divergences and fractures within our group"].

(A/R) Do you believe that this group has a future?

(A.Se.) This or that other person will nevertheless pursue certain avenues. For example, I am now working on archive films at the Musée Albert Kahn as part of a French research project conducted in partnership with Benin and South Africa. This is an extension of the FRArt project. The dialogue with Alexander Schellow on the practice of making animated films using colonial images is also ongoing. Antje Van Wichelen has begun a collaboration with the film director Gustave Fundi Mwamba, whom she met at the workshop at Lubumbashi, a project that is centered on an archive film.

CAPTIONS

- fig. 01 Interview opening page: Work session in the studio. Photo credit: Greyzone Zebra.
- fig. 02 Discussion at Khiasma, Paris, May 2018. Photo credit: Greyzone Zebra.
- fig. 03 Installation at Khiasma, Paris, May 2018. Photo credit: Milena Desse.
- fig. 04 Workshop at Picha Center, Lubumbashi, fébruary 2019. Photo credit: Kevin Kakami.
- fig. 05 Artist's book project to be published by Bartleby & Co. Photo credit: Milena Desse.

Taken at various points over the past year, Dean Sameshima's two photo series, *being alone* and *zu verschenken (to give away)*, enable us to conceptualize a queer ethos and erotics of finitude, in which being alone at a sex club, or the leaving of things for the taking on city sidewalks prove to be existential and empirical affirmations of the sense of time—perhaps especially in the midst of the current pandemic—as only ever the time that remains. In the indefinite waiting that can make the solitude of cruising ecstatic,¹ and in the abandonment of extraneous possessions, one discovers a temporality of queer immanence as here, now, this. Not an historical looking backward (Love); not an infinite progress toward some utopian future (Muñoz); and not exactly “no future” either (Edelman), this is queer temporality as the *jouissance* of the present—to borrow a phrase from Jean-Luc Nancy—a pure coming (*avenir* not *futur*—as Nancy stresses) that is also not succession, inheritance, duration, or becoming, but interruption, dis-inheritance, cessation, and unbecoming.²

The time that remains is time in its coming, its *jouissance*. And the joy or *jouissance* of time, the edging of time and its coming, is not only the time of incommensurable someones and somethings, in some places and at some-times, it is also the overflowing and joyous sense of the incommensurability of time itself. In the disjunct simultaneity of moment to moment, the *jouissance* of the present is the patency of the surprise that led Nancy to speak of the existence of the world as always unexpected, and therefore, the present as surprise is not unlike the stranger, the intruder. The one who, in their incongruity and chrono-indetermination—that is, in their anachronism (which might also be understood as their anarchism)—is the coming of time in its untimeliness, and as such, is the whatever singularity that Agamben has defined as the contemporary.

Like the solitary figures and rejected items that we see in Sameshima's photographs, the contemporary (one name for which is Dean Sameshima), is the anomalous one, the lumpen, the non-categorical and no named, that in its dedication to the absolute muteness of places and things, and their profane indifference to language and image, is the exigent of a queer ethos of finitude. As the very existent

of the time that remains—as the existent of that exigency—the contemporary is the irrelevant one, the one that does not invoke or speak about queer existence but simply lives it. Yet precisely as the inoperative detachment from its actuality and current conditions, along with its attention to what of life will infinitely remain un-lived. As Agamben states, “The attention to this ‘un-lived’ is the life of the contemporary.” And it is in this attention to the un-lived, that the contemporary puts life to a new and in-appropriable use.

The ethics and politics of this kind of attention is what the virus that is continuing to plague the world (especially in Africa, South America, and parts of Asia), has called upon us to take up. I am referring here to the anonymous article posted on May 16th, 2020, on the website *lundimatin*, and titled, “What the Virus Said.” The article, an address to us by the virus, ends with this call and demand for our ethical vocation:

Take care of your friends and those you love. Rethink along with them, decisively, what a just form of life would be. Organize clusters of right living, expand them, and I won't be able to do anything against you. I am calling for a massive return, not of discipline, but attention. Not for the end of insouciance, but the end of all carelessness. What other way remained for me to remind you that salvation is in *each gesture*? That everything is in the tiniest detail?” (Emphasis in the original).³

As I embarked on this attempt to conceptually link solitude and things as the time that remains, I marvelled at the sheer coincidence of a single artist currently creating two bodies of work, that together present this very hypothesis. For me, it's almost as though the very existence of this body of work is at once the instantiation and confirmation of my argument—all the “evidence” I would ever need in order to make my case. Which in turn tempts me to transpose the respective titles on to the other series of images, such that the sex club interiors would be labelled “to give away” and the boxed items would be titled “being alone.”

These bodies and things—anomalous and anonymous—point to ontology as not only

singular plural, but equally as singular impersonal. Such an ontology finds its ethical disposition in a queer erotic aesthetics, in which two tendencies (that were cast as opposite by Kant) are conjoined: a radically impersonal sexual appetite for the impersonal, and an attention to specific qualities and details in anonymous others and things, as well as the spaces and places where such anonymous encounters take place. This free use and anonymous commerce of bodies and spaces is what one of the books I am currently completing theorizes as the intimacy of the outside. Following Agamben, profanation is to use without appropriating or possessing.⁴ Rendering the thing, place, or action in-operative, unprofitable, and unbecoming, profanation is there in the minor detail, and where reasons end. Such a profane queer ethos, and its avocation to sheer unintelligible empiricism, is what it means to love the way that at least two adjectives of the ontological are *finite* and *unbecoming*.

The persistence of cruising during the pandemic is enabled by the fact that you can do it alone, and in public, and outdoors. But also in nearly empty indoor spaces, as evident in Sameshima's photographs, where there is spacing and partitioning between bodies. Hence the advocacy of glory holes on the part of public health departments, as prophylaxis—something like wearing a mask while giving a blow job. What this also points to is separation and exclusion as fundamental and irreducible to the ontology of sex and erotics, pleasure and *jouissance*.

It is because of this, that I now want to turn to an article by Adam Phillips, recently published in the *London Review of Books*, titled, “On Being Left Out” which is an extended meditation on exclusion as ontological to existence.⁵ It is at the juncture of the profanity and perversity of “being alone” as evidenced in Sameshima's photos and the non-redemptive negativity of “being left out” as theorized by Phillips, that I locate what I am calling the ecstatic pleasure of “queer solitude.”

Phillips is not only speaking about being excluded, but also about excluding oneself (e.g., Kafka, *Bartleby*, and other solitary figures, outcasts, and exiles). Often it is the case that when one excludes oneself, no one notices. Why? Because sociality is built upon the logic of recognition, which is fought for and in the name of identity, a battle waged to find a means of being included. But as Phillips argues, noticing one's own exclusion might be the source of self-recognition, yet now as a self without mastery, authority, or power (i.e., without identity).

Being nobody rather than somebody, as Dean Spade might put it. This is the existential condition of whatever singularity in its solitude—in which living is being at odds with oneself. In turn, we might ask, with echoes of Alex Düttmann: what does it mean to be (queerly) at odds with Covid—to be left out, not of the pandemic, but to be left out *in* the pandemic? And is the latter, always necessarily such a bad thing?

The always-already left outness that I am conceptualizing is not reducible to the historical or the sociological, but is ontological (or existential), as much as it is also psychological (and psychoanalytic—hence Adam Phillips and his argument). Psychoanalytic in the sense of Freud's notion of the death drive as opposite the life drive, the latter of which includes the desire for self-actualization. As Phillips points out: "Both insist [Kafka and Freud] that being and feeling left out are human problems, and that no one is or has ever been excluded from the experience of being left out."⁶ The motto here might be, I am excluded therefore I am.

The current pandemic has returned us to this a priori condition, to the exclusion that is inherent to existence, specifically evidenced in the etymology of the word "existence," as the standing out or being left out of. In other words, existence is what it means to not belong, and it is this essential non-belonging that renders the sense of the common as always, the impossible sense of the common (as William Haver has argued). In being the ethical affirmation that the people are missing (Deleuze on Kafka), non-belonging is also the limit of a politics of democracy. In a pandemic, the ethical question is how the demos (people) is and is not affected in any way, across the world or the globe (pan-): of who is included, who is excluded. But there is a second and equally important ethical question: how to respond to, and what to do or to make of one's being excluded?

We are all fully aware that loss and death are two events that return us to our existential exclusion (and thus to the solitude of our singularity). Desire is another, including sexual desire. Indeed, this is what makes, sex, queer, and what makes solitude queer, and thus any discussion of sex and the pandemic is an opportunity to think about what it means to be confronted with one's exclusion and how to respond to being left out in ways that are not vengeful or vindictive. In the current political climate and its calls for equity, diversity, and inclusion, my argument will no doubt sound heretical. But this is the direction that I wish to head in, by thinking about an ethics (and perhaps a politics) of in-equivalence, perversity, and exclusion. In other words: to think about a queer ethics of sex and solitude, right here in the middle of the pandemic, and its many exclusions.

For sex is—by definition, and not just theoretically, but also in terms of anyone's experience—a matter of always being left

out of the sexuality and desires of others. If not all others, then certainly most others, no matter how virtuously promiscuous you fashion yourself to be. Sex, the actual experience, is antithetical to equity and inclusion. One is never more exclusionary as when having sex, and as I have already alluded to and will return to in a moment, sex is even excluding of the other(s) with whom you are having it. Whether the bedroom or the bathroom, sex spaces are exclusionary spaces.

In the psychoanalytic tradition, sexuality is not simply one form of exclusion, it is exclusions's very first scene—what Freud called the "primal scene." Adam Phillips comically describes the primal scene as "the first party we're not invited to." As we know, as one grows up and older, there will be other such parties.

Any pandemic, and more specifically any sex in any pandemic, is, therefore, about a series of non-mutual desires: the desire to exclude (others); the desire to be left out (safety and security); to be a winner (to not contract the virus; to survive the virus); and the desire to put an end to being left out (to not be deprived). This is exactly where, as I've already suggested, the ethical question arises: what does one do with the feeling of being left out? Do you take a negative route and in turn exclude what has excluded you? This is, as Phillips explains, the position and action of the tragic hero: vindictive revenge that, in fact, makes exclusion permanent (absolute ban). Forcefully and incessantly asking: "do you know who I am?!" the tragedy lies precisely in the tragic subject's insistence on their identity in the midst or wake of exclusion.

Yet there is a more positive and less tragic response to exclusion, one that enables us to talk about an ethics of solitude: of being excluded and not being vindictive about it. With this decision, come certain "benefits" (if you will), of being excluded:

- Opportunities that are otherwise not available to you through inclusion.
- Being returned to your desires in all their radicality; of what you really want now, unencumbered by the goal of self-actualization and the need to feel included.
- The restoration of curiosity, questioning, and thinking—yet in non-paranoid and non-reparative ways, because, again, one is not obsessed with feeling included.
- Being a self that is divorced from power, mastery, and sovereignty of hetero-patriarchy and white supremacy, which (following Bersani on phallo-centrism) are "the denial of the value of powerlessness."

In sum, it is about treating the pandemic as a primal scene (scene of exclusion) that, as I have pointed out is, via sex and sexuality, a return

to one's originary exclusion, and hence to one's most radical desires—those that are unassimilable, in-appropriate, perverse, and profane. Such queer moments of solitude are those moments when, as we see in Sameshima's photos, one's being-left-out-ness is not covered over or masked by the desire for identity and inclusion.

Precisely due to the converging senses of plenitude and exclusion, cruising and other forms of promiscuity are rarely driven by the fear of missing out. Promiscuity is about anybody but not about everybody, a non-totalizing desire that we might think of as a distinction between two prefixes: the epi- (upon) of epidemic and the pan- (all) of pandemic. It's precisely in the difficulty of being able to tell if Sameshima's sex club photos were taken before or during the pandemic, that we arrive at a sense of the undecidable that is precipitated by scenes of queer solitude. Scenes of exclusion that are neither the included exclusion (bare life) nor excluded inclusion (the example) at the heart of Agamben's elucidation of sovereignty and the bio-political production of the homo sacer. Instead, we are dealing here with the excluded simply put: the infidel, the loner, the invert, the anomalous, the pervert, the clandestine, the exiled, and the outcast. As we clamour to be included once again, we might do well to pause and consider the three-fold quality of exclusion in sex and sexuality:

- Sexuality, due to the law of attraction, makes it difficult for anyone to sustain their solitude.
- Sexuality excludes us and can make us feel isolated and lonely.
- Sexuality returns us to our solitudes.

I close then, with a few lines from Torrey Peters' recent novel, *Detransition Baby*, where I re-write them to affirm the essential solipsism of sex as the very means of creating intimacy out of queer solitude.

"People have sex for a shared joy [of exclusion] that keeps an existential loneliness [at bay], so when she disappeared inside herself [while having sex], her more experienced partners sensed that absence and her disappearance [did not] hurt them."⁷

1. The notion of "ecstatic solitude" is derived from Leo Bersani and Adam Phillips, and more specifically perhaps from an analysis of Phillips, who evidently spoke of "the ecstasy of solitude." See Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, New York, Columbia University Press, 1986. Leo Bersani, *Homos*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1995. Adam Phillips, *Houdini's Box: The Art of Escape*, New York, Vintage, 2002. For further discussion within the context of Bersani's oeuvre, see Mikko Tuhkanen, *The Essentialist Villain: On Leo Bersani*, Albany (NY), SUNY Press, 2018.
2. Jean-Luc Nancy, *Doing*, translated by Charlotte Mandell, London-New York-Calcutta, Seagull Books, 2020.
3. "Monologue du virus", in *Jundimatin*, #234, March 16, 2020. See <https://lundi.am/monologue-du-virus>
4. Giorgio Agamben, *Profanations*, New York, Zone Books, 2007.
5. Adam Phillips, "On Being Left Out", in *London Review of Books*, May 20, 2021.
6. *Idem*, p. 15.
7. Torrey Peters, *Detransition, Baby*, London, Penguin Books, 2021, p. 129.

LISTEN, ONE MORNING

An elderly man pulls on his warm clothes: leather shoes, a fleece jacket, a fur-trimmed hat. He slides open a wide glass patio door and exits into the cold, dark countryside. It is the hour just before dawn, in winter. His footsteps crunch lightly in the snow. He stands out before his house, just at the edge of his yard, and listens. How do we know he is listening? In a voiceover, a voice we imagine is his begins a deliberate description of the bare soundscape surrounding him:

We hear the train going off into the distance. We can hear some birds, of course. We can hear some traffic noise from Highway 7, quite distant. The most interesting thing, of course, is the birds at this time of the day. We can hear them in all directions.

Using a combination of tracking shots and wide shots on each source, the camera designates the structure and elements of the landscape, already detailed in its apparent simplicity, since each element is shown according to its place and importance. The camera circles around the staid figured, his gaze unwavering as he goes into a profound state of listening—neither staring at a source object, nor lost entirely in himself. The time for listening passes in an ellipsis: from one shot to the next, morning has broken.

The voiceover continues: “When you listen carefully to the soundscape, it becomes quite miraculous... When you listen carefully and marvel...” As a chorus of female voices swells, the man leaves his vigil, heads up the yard and enters a wooden barn containing piles of giant paper dragons, drums, metal tubes and what seems to be some farm equipment. He jostles the metal tubes, a large drum resonates. The voice goes on, explaining what a soundscape is, how it can enrich our lives to listen to it, and that it is in danger: the world is one huge musical composition, and it is within our power to either nurture or endanger its harmony. Also, we should refrain from making confusion out of these voices. There might be many sources to this confusion, but it originates mainly in one phenomenon: sounds being recorded and amplified *ad libitum*, and as a result, the concurrence of several spaces in one place.

But couldn't that be said about the spaces in this film? The choir, the voiceover, sounds from the filmed landscape, and even the man's voice now emerging from himself on a screen that appears within the camera's frame, like a trick overdub... It is indeed the same man speaking; we see his lips move surreptitiously. They move in time to a voiceover that comes out of nowhere. In the middle of the barn a record player turns: the soft voices must be coming from there, and not some behind-the-scenes world, some studio where a sound engineer has added them back into the short film's soundtrack. The film then leads away from abstract composition to hone in on experiencing the soundscape, in the barn where the man is standing. And it shifts within this device of reflected sound, a schizotopic world where sound moves between a source object, a means of amplification, and the place where it is heard. Sound is all around, claims the voice, and because it is so readily available, we no longer take pains to truly listen to it. In this context, we would first need to return to the original, unique, “real” sound, the one that “commits suicide” each time it resonates, in a single fleeting apparition, and turn off, reduce the omnipresent sounds emitted all around. And so the man cuts off the record player and the image freezes in the silence of a barn where sounds have just hushed themselves. He holds up a sign that shows a single word, followed by a point.

So what does it mean to listen? In the lineage of John Cage, we are not only asked to open our ears to the now mute space of the barn, but also to listen to what is around us, to and from the space where, from behind our screens, we see this man who listens himself.

BEACONS ON THE SOUNDSCAPE

The man in the fur hat is Raymond Murray Schafer, the father of acoustic ecology. He passed away from Alzheimer-related complications on August 14, 2021. The short film described above, directed by David New in 2009, and the experiment it invites us to take part in, gather in a just a handful of minutes the essential themes of this Canadian thinker and composer's works: the notion of a soundscape—forged by Schafer and primarily attributed to him—an invitation to what

he calls “clairaudience”, world harmony and our role in it, a devotion to the Canadian territory and its sonic identity, reflections on the schizophonia induced by electroacoustic broadcasting, mistrust of recording, attention to the relationship between sounds in nature and musical composition and, above all, that final gesture meant to provoke us, to get us to rekindle our own practices of listening. For R. Murray Schafer was as much a theoretician and composer as he was a teacher and a pioneer: “That's all up to us,” he concludes here. However, this film also reveals all of his complexity as a person. Because behind the didactic and sometimes Manichean aspect of this portrait, which seems to shun recorded sounds in favor of only those occurring naturally, different elements raise some very clear questions. For starters, the record player that R. Murray Schafer turns off is not playing any ordinary sound: it is playing *Snowforms*, one of Schafer's own choral works for which he created a graphic form of notation based on observing winter from the window of his Ontario home, inspired by the many shapes and forms of snow. These forms are echoed in the different Inuit terms to describe snow that are part of the booklet accompanying the piece: *apingaut, mauyak, akelrorak, pokaktok...* So in that barn, Schafer is actually turning off his own music: his entire oeuvre is marked by this duality between instrumental composition and soundscape, a duality that seeks resolution in two, perhaps ideal, gestures. First off, a composition reflecting the near-Arcadian landscapes close to Murray Schafer's heart, candid motifs equal to the beauty of the Canadian East that sometimes lend a *new-age* sound that has drawn some reproach. Here, the musician is meant to collaborate with the landscape's harmonies and strives to preserve them and continue the composition by operating along the same modes. Then another gesture, stemming from the desire to unite composition and nature sounds *in situ*, in instrumental works played directly in the acoustic environment: leading for example to the giant *Patria* cycle, in development since the 1960s, wherein Schafer “combines music, dance, acting, sensorial encounters in alternative environments and [by way of] participatory interaction between artists, audience and the environment,”¹ or *Music for Wilderness Lake* (1979), which draws on an image cherished by Charles Ives of music running through a body of water. These environmental works, like the dream of a “soniferous garden”², reveal an aspiration to close the gap between the space of a nature

sound and that of composition, involving ways of listening whose complex results are not always easy to master.

But before we dive into the ambiguities of his thinking and determine how, despite the reservations and critiques, it remains central for many practitioners in the fields of sound art and field recording, let us return briefly to the terms used above, which act as beacons in an oeuvre that is both theoretical and concrete³. While at Simon-Fraser University (Burnaby, British Columbia) in the 1960s, Schafer, working on the margins of the musical institution and of written instrumental and choral works, developed a body of research on sonic environments. The research was not carried on in the solitude of a studio, rather in active collaboration with others as well as in the experience of direct listening, soundwalks and field recordings. The World Soundscape Project founded in 1969 brought people like Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Howard Broomfield, Bruce Davis and Peter Huse to Schafer's side, all working to build a sound library and an impressive collection of acoustic studies. This research led to several publications in the form of discs (*Five Village Soundscapes*, 1977 and *The Vancouver Soundscape*, 1996) and theoretical texts (*The Book of Noise*, 1970, *The Music of the Environment*, 1975). From there, R. Murray Schafer ventured into his first writings, which led to the publication of his most famous text, *The Tuning of the World* (1977).⁴

Soundscape: over the past decades, this notion has spread throughout the realms of musicology, human sciences, from sociology to archeology, from sound studies to environmental sciences, in architecture and urbanism... Before delving into its current application, let's take a moment to recall its preliminary definition and intellectual *a priori*. A soundscape is the sound environment of a determined subject or community, any part of the sonic environment singled out as a field, an object of study: the term can therefore designate acoustic environments as well as musical constructions. However—as indicated by the English term as well as its French translation—like any—*scape*, a *soundscape* follows a certain structure: the point of view transforms into a window for listening, through which sounds are organized into three categories, all based on a duality that Schafer inherited from reading Marshall McLuhan, that is, the figure/ground binary.

Keynote sounds. These leading sounds, often called *tonalities* in other languages, are often imperceptible despite conditioning our global perception, and we recall or notice them only through their sudden absence or with mental effort.

A *signal sound*, as opposed to a background tone, is one that stands out as an event for the perceiving subject. It often refers to something other than itself (cause, representation, context) and orients the *scape* as a meaningful whole.

Lastly, *soundmarks* (derived from landmarks), which refer to an identity. A soundmark “possesses qualities which make it specially regarded.”⁵ Soundmarks have an intermediary status: as a signal sound it stands out, but as a familiar sound, it blends into our shared experience. Schafer's favorite example is the soundmark of his native community, the city of Vancouver: the sound of a foghorn blowing at port.

“A CONCERT ALWAYS IN PROGRESS”

Beneath this understanding of the acoustic environment lie a few problematic theses. The first is a conception that tends to project onto aural experience a structure historically generated within the framework of an other sensory medium: vision and, more specifically, the pictorial mode. The second is an axiological approach to sonic environments. It's true, Schafer enacts a series of oppositions: between sounds of nature and of traditional agrestic societies on the one hand, and the sounds of highly industrialized, post-industrial and extremely urbanized societies on the other; between so-called *hi-fi* sonic environments (“*high-fidelity*”: wherein the landscape's structure is audible and listening conditions are optimal) and *lo-fi* (“*low-fidelity*”: such as in urban landscapes where planes or car traffic and other persistent sounds like air conditioners smother the dimensionalities and rhythms we could encounter in protected environments); and finally, between listening to sounds *in situ*, in their original space, and listening to recorded sounds that are then amplified in other spaces (what Schafer calls “schizophonia”, which describes a pathological situation that Schafer borrowed from analysis by Günther Anders⁶). This set of positions constitutes the backbone of acoustic ecology, which can be summarized in two main gestures: listening and re-harmonizing, and study and intervention through sound design.

The critiques of these different positions are well known today. Regarding the first point, we might refer for example to Jean-François Augoyard's writings that rightfully highlight the difficulty in applying an “esthetic of the landscape” to one's listening faculties, especially due to the specificities of our sense of hearing: its ephemeral nature, fleeting, metabolic...⁷ However, the main target of criticism in the Canadian's way of thinking is the aforementioned oppositional duality. From Michel Chion to Francisco Lopez, today's practitioners are reluctant to adopt such an Arcadian approach to the sounds of nature and an over-simplified conception of listening and recording in the field (which would aim to simply “capture” the soundscapes that are heard).⁸ These critiques have been published

and commented since the 1990s. Their relevance is not being called into question, however they also are not the object of this text. Or at least, our aim is to consider the Schaferian legacy from the perspective of the concrete practices related to the sonic environment: recording sound *in situ* (field recording) and how this expresses itself as both documentary and music.

R. Murray Schafer was particularly fond of choir singing: after leaving behind the urban life of Toronto, he started an amateur choir with the parishioners of the Lutheran church in his Ontario village. This is why we chose to pay homage to him here in choral form, from a point of view we hope has shed the typical reservations held today, and come back to the man who donned a fur cap and contemplated the morning cold. It is a choir composed of voices that are not all musician voices. Some are from documentarians: such as Félix Blume (France), whose sound installations and field recording works are rooted in a documentary practice and travel, or Peter Cusack (United Kingdom), an eminent figure in field recording whose *in situ* projects are characterized by what he calls *audio journalism*. For both of these sound practitioners, the esthetic stakes never stray far from the documentary. Such that, in *Rumors from the Sea*, when Félix Blume records the whistle of bamboo planted along the Thailand sea in an effort to prevent coastline erosion, the waves turn explicitly into “instruments” of the sea. And when Peter Cusack makes recordings in the oil fields of Azerbaijan, he notices how there “is often an extreme dichotomy between an esthetic response and awareness of danger.” Jana Winderen (Norway) conducts sound research that could be characterized as bioacoustics. By plumbing hostile Arctic environments in search of miniscule life forms that remain inaudible to human ears, she teaches us to be sensitive to the things beyond our reach and scale, offering a holistic experience of the environment where she places her hydrophones and contact mics. Her work questions our ontologies and how we see the environment, while also making a strong musical impact through the energetic quality and the tonal richness of her recordings and compositions. Gaël Segalen (France) combines field recording, influenced by the notion of “a study” inherited from the social sciences, and musical fiction, with a predilection for voice and the identities it carries and displaces. Finally, Francisco Lopez (Spain) positions himself firmly in a musical approach. Though he is certainly a vocal critic of the audio-naturalism and acoustic ecology championed by Schafer, and argues for a decontextualized approach to sound more in line with his homonym Pierre Schaeffer, he still remains one of the more rational actors in *field recording* today and is therefore defined—even if by negation—through the questions raised by the World Soundscape Project's initiator. This group of voices rep-

resents, in a way, the diversity of contemporary sound practices in matters of field recording in Europe. They all owe something to R. Murray Schafer and hope to offer a perspective, despite any reservations, that takes into account Schafer's legacy and its resonance.

THE BAPTISMAL "SOUNDSCAPE"

Although the term *soundscape* clearly raises a number of issues, from the translatability of visual to aural by way of an implied pictorial imagination, it still has relevance today first and foremost when it comes to an inaugural experience. People do not just find themselves in *field recording* the way they might enter any other field of musical creation, like through formal education or at the very least, playing an instrument. Field recording practitioners often come to it through a series of lateral shifts, often starting out in the audiovisual universe, film or documentary. The DIY or self-made aspect to their profiles leads one to consider it an inaugural encounter when identifying with a way of thinking, one that serves as a starting point for allowing oneself to finally pursue a practice that is first and foremost wild and personal.

This is perhaps the inherent paradox in advocating taking distance from the practice of recording. Although Schafer remained consistently uninterested in the proliferating world of *field recording*—since for him, this practice was mainly a way to conduct research rather than an end in itself—in order to focus his projects on environmental composition, it is nevertheless in these first gestures that sound practitioners encounter his thought process and joyfully recognize themselves in it. To *encounter* Murray Schafer's thinking, or more generally, the research he has been sharing and disseminating with his collaborators since the 1970s, is a kind of baptismal event that one may later take distance from, but remains nevertheless a rite of passage. It is no coincidence that the question of terminology then comes up: you first have to *name* what you are doing: *field recording*, soundwalking, acoustic ecology... This is what Félix Blume says about "encountering" Schafer "by starting to record and share sounds":

When I discovered what is known as *field recording*, it was also discovering an entire sound or musical category that fit beneath all these categories. First I discovered his work *The Tuning of the World*. It was at the same time as when I was just starting to make my own sound creations. It seemed interesting that there was a term for this—even if Schafer wasn't its inventor.

The same goes for Gaël Segalen who, coming from film, was on the California coast in the early 2000s and found freedom in her sound

practice after meeting members of the American Nature Sound Society. For Peter Cusack, it was through musical experimentation and writing for an issue of the magazine *Music* dedicated to the question of the environment. Here he describes the same feeling of a decisive encounter:

I remember reading that [*The Tuning of the World* and Bruce Davies' article on the themes raised in that issue] as a very powerful and significant moment. I guess it chimed with much that I instinctively realized but had not made articulate or conscious.

What he says reveals one of the essential contributions of Schafer's thinking: the possibility that things can resonate, that one can express and articulate certain experiences that are more or less intuitive, that are anchored in a listening practice before becoming a sound recording practice. In this regard, the World Soundscape Project's compendium of sonic environments in literary texts also stems from critical consciousness process that directly echoes Félix Blume:

his book, beyond the soundscape aspect, interested me because his thinking process starts long before implementing a recording device and microphones. I find it very interesting to wonder how sounds were perceived before that time, notably by reading literary texts. Schafer did an enormous amount of reflection on this point.

Aside from the *in situ* recording practices, it was Schafer's invitation to engage in the act of listening that remains essential to so many *field recording* practitioners, "the extraordinary initiative of paying attention to listening" (Gaël Segalen), as well as the listening-related gestures that the members of the World Soundscape Project so methodically carried out: archiving, mapping, soundwalking... Peter Cusack acknowledges the group's contribution to his research methodology as follows: "soundwalking, field recording, mapping, consulting oral people as well as experts, valuing of small sonic anecdotal narratives... All of which have been built upon since by many researchers and artists."

These practices, be they considered from a naturalist perspective, as in the methods for going out into the sonic world or, in a more self-supported artistic approach such as in (re)inventing methods (Segalen), act as a compass for everyone involved in *field recording* today, no matter where they place themselves on the spectrum, which ranges from bioacoustics to electroacoustic composition.

ADJUSTING THE SCALES

All this resonance does not necessarily imply a need for orthodoxy: nobody seems too precious about the lexicon Schafer so diligently established, from *soundscape* to "schizophonia", by way of "clairaudience" or "sound imperialism". The concept of a *soundscape*, for instance, although used by everyone, is used with detachment and flexibility, aimed at a re-definition that navigates different scales, formats and focal points: the landscape, portrait, map but also place of sound. Even in translation there is appropriation at play. As Félix Blume astutely notes, "in *soundscape* we've taken away the *land*, whereas in *paysage sonore*, we retain the *pays* (French for 'country')." An important nuance that underscores, in his own work, his attachment to sound identities:

The idea that places have a sonic identity, that sounds mark a place, that these sounds are important and worth paying attention to, worth protecting... that's something that Murray Schafer was busy with that really resonates with me.

Similarly, in Peter Cusack's work, the *soundscape* is a general whole in which he seeks to set limits, make choices, targeting sonic places that act as building blocks for an acoustic whole. "Soundscapes are often too large to be heard (or recorded) as a whole, so for us individually are fluid combinations of the immediate reality, plus numerous memories/thoughts/suspicions," he explains. And so the term coined by Schafer continues to exist as a kind of abstraction out of which *field recording* can organize and aim its thematic materials. For Jana Winderen, this makes for something absurd, the attempt to carve out the strictly sonic dimension of an environment in which her activity takes place: "I don't feel I am going out in a soundscape. I am going out in an environment that implies many different inputs... It is hard to work by -40 degrees... There is this enormous white light all the time... The movements of the melting ice..." Here the notion of *soundscape* fails to match the holistic nature of an experience that is never strictly aural. There is also the question of passing from the one-time to the cosmos, the sonic "zooming in", meeting an individual element and transitioning to a larger all-encompassing frame. Balanced in this way, the *soundscape* concept is clearly in line with what Gaël Segalen sees as a "cosmogony", which bears its own problematic conception of listening as a way of grasping a whole.

It is therefore always the generalness of the *soundscape*—clearly forged to account for different realities and varying degrees of materialization—that comes up against *field recording* in practice, which is unsurprising if we consider how the concept was initially meant for research purposes and not specifically as the object of a recording, for which

a framework of this nature would be both too large and too reductive. In fact, the experience of recording sound, contrary to the posture required for listening, leads toward an awareness of the special hiatus between the landscape model (which implies the completeness of a delineated space) and the decisive adjusting, choice-making and positioning required when making any kind of audio recording. This idea of completeness or exhaustiveness is immediately seen as an illusion: “And what should this ‘whole’ actually mean?” asks Félix Blume. “Is it even possible to listen to everything at the same time?” wonders Gaël Segalen. These misgivings make us question the idea of fidelity, which the Schaferian conception might indeed push to sanctify: fidelity in listening, which would mean accounting for the contents of a given landscape as well as the recording, designed in the naturalist tradition, like a factual document.⁹ “This intense respect for the sound material, it’s an illusion” states Gaël Segalen who, though she may teach her students about notions and techniques of fidelity, presents it as a kind of lexicon of sound rather than an absolute truth.

All things considered, however, the generalness of the notion *soundscape* is not entirely ill adapted: it does allow one to take a stance on some very lively issues. For example, when facing the seductive effect of sound material that a sound recordist, who might imagine themselves a “sound hunter”, collects while on expedition in the field, the concept of a soundscape appeals to listening in a “natural situation”: listening with the “naked ear” (Gaël Segalen) is also important because it avoids the trap of a hyper-estheticized, self-centered experience, or even the “sound fetishism” that Schafer and his colleagues dreaded.¹⁰ In this respect, the skepticism maintained by the father of acoustic ecology toward recording, though not at all shared by today’s practitioners in the field, has had a kind of ripple effect.

Other terms from the Schaferian vocabulary than *soundscape* have found greater longevity: the tonalities known as *keynote sounds*, for instance. This is the case in Francisco Lopez’ work, who uses them in some of his field-recording-based compositions. A kind of negative-image homage, since he records and imposes the very sounds that Schafer found repellent in the *lo-fi* soundscapes of highly urbanized areas: air conditioners, traffic sounds, urban droning that Lopez strives to listen to free from any axiology. Coming at it from a less loaded angle, Peter Cusack underlines the significance of this kind of recording for the phenomenon of sound, crossing morphological description with an acknowledgment of affect in the listener: “It points to the notion of atmosphere or ambience, which is something we really remember of a place and suggests the importance of links with all our senses.”

The concept of a *soundmark* also finds a rich echo in practices aimed at reconfiguring specially-regarded identities by way of audio recording.

“The idea that a place has a sonic identity,” offers Félix Blume, “that sounds mark a place, that these sounds are important and worth paying attention to, worth protecting... that’s something that Murray Schafer was busy with that really resonates with me.” Be it in its pertinence to identity (Blume), as something prominent, an emotional event (Segalen), the aural equivalent of a portrait, a drawing (Winderen), the idea of a soundmark is still relevant, it is just no longer imbued with the dimension of Schafer’s conservatism. Or at least, the idea of conservation is tied to the awareness that a recording does not provide any kind of objective restitution. Conservation therefore consists as much in noticing sound through attentive listening as in “re-projecting, reinventing lost sounds” (Segalen), or composing a framework where these identities combine into a fictitious re-composition wherein, for example, ultrasounds produced by certain sea creatures are modulated in order to fit within our scale and take part in a larger ensemble of voices (Winderen). A fiction of this nature could even lend itself to a vision of social harmony (as in Segalen’s *Thinking of you*) or an ecological cause (like in *Sounds from dangerous places* by Peter Cusack). It is the very idea of archiving that now finds itself in the crosshairs: “Conserving the sonic identity of places does not mean freezing things like in a museum. A sonic identity can evolve.” Félix Blume’s “sound postcards” are not catalogs of distinctive sound places; just as Gaël Segalen’s sound library, even though it has a pedagogical aspect, persists as raw material to be used, probed, a site for relocation, cultural shocks and polyphonic encounters.

SONIC BIODIVERSITY

This skepticism about whether or not listening, as well as audio recording, can be complete, ‘faithful’ and exhaustive has resulted in a rather flexible interpretation of acoustic ecology. As we have said, Schafer’s axiological vision of a so-called ‘natural’ sonic environment is what seems to be the most problematic: an Arcadian approach to the social sound space, an idealization of sounds of nature as being intrinsically rhythmic, audible, a worn-out concept of world harmony... In a way, it is interesting how the latter (*tuning of the world*) comes across as something New Age for all of these sound recordists, or even, for Schafer, a puritanical idea of what listening entails (a “neo-puritan moral judgment of different types of sounds as right or wrong”)—whereas one could argue that this could be attributed to the Ancient Greeks and their music of spheres (of which Schafer was also a proponent).

These are the issues that the entire group raised with regards to Schafer’s take on acoustic ecology. Which isn’t to say, however, that they make up the core of what most of the interviewees evoke when reflecting on the Schaferian environmentalist legacy. First of all, because they have a more supple approach to and reinterpretation of nature’s intrinsic harmony and musicality, nurtured through a variety of sources: experimental music (with the idea of sound material’s innate vibration¹¹), bio-acoustics (in Winderen’s works, the theme of vibration is understood on the scale of small organisms, with the idea of continuity between natural phenomena and human organology), and even a form of implied spirituality (Segalen). And so harmony becomes pulsation, an organic rhythmicity that the sound recordist, in their recording method as well as their later compositions, is responsible for revealing. This kind of work walks a thin line. Because, as Jana Winderen explains, it’s about doing the organisms justice while recording their minutest expressions, and in doing so, bringing them to our scale without reducing them to the role of instruments. She shows real skepticism toward any musical use of nature that treats animal “voices” as just raw material, without acknowledging them as voices in their own right, and without accounting, in one way or another, for how our recording and listening builds a relationship to them. The visuals she stages of her recording process (through photographs published on a website or photographic documentation done in the field) is less about providing a romantic rendering of the artist busy with her sound material than a way to acknowledge this encounter in all its technical, and sensorial, dimensions.

From here we can raise another aspect of ecological concern: the diversity of voices, rather than their supposed “audibility”, the world’s polyphony rather than its fundamental harmony. *Spring Bloom in the Marginal Ice Zone* by Jana Winderen is a prime example of this approach: the work focuses on the outermost glacial zone, the dynamic border between open sea and sea ice, and an extremely vulnerable area, ecologically-speaking, that turns into the largest well of CO₂ in our biosphere each spring. Jana Winderen uses highly sensitive hydrophones to record the sounds of creatures living in these submerged, moving zones. The ear hones in on the teeming plankton, the crackling ice as it melts at an exponential rate, but also on the endangered aquatic life: sounds of bearded seals, humpback whales and orca, of pollock, codfish, crustaceans... Far from creating an audio bestiary, it is about working with what a sound carries—a sound’s own “power”, as the Norwegian artist puts it. In a place where these identities can only intermittently be seen, spread across a more or less monotone territory and only by way of very distinct shooting techniques due to the difference in scale, sound recording

and editing allows for uniting this exuberant proliferation of arctic fauna into a single choir, contradicting the image of a deserted place. Félix Blume expresses a similar preoccupation, as he identifies with the works of Bernie Krause and Gordon Hempton: “What interests me in this idea of ecology is a sonic diversity that aligns with the idea of biodiversity. Sound can be an element, a marker, that warns us of a waning diversity.” In which case nature has little to sing about, and most likely needs to sound the alarm. As a correlate to the question of sonic identities, this approach is therefore committed not to protecting the soundscape as a whole, which is actually an illusion, but a form of wealth of the sounding world that is particularly threatened by the standardization of sounds on a global scale: air conditioners, air and road traffic, concrete constructions, standardized spaces, acoustic insulation... If an artist like Francisco Lopez challenges this notion by proposing we actually listen to these spaces—by wagering there is sufficient sound material in these background noises to sustain skilled listening—, there is a relatively general consensus around the opposition between globalization and sonic diversity that is driving the political stakes of *field recording*. In this regard, sound-mapping projects, for example the collaborative project *Your Favorite London Sound* launched by Peter Cusack in 1998, or even *Berlin Sonic Places: A Brief Guide*, clearly aim to document this diversity and have it interact with the experiences of various listeners, be they participants in the recording process or listening first-hand in the chosen places. Here the collaborative aspect of studying soundscapes and the interdisciplinary nature of the people conducting these studies is essential, regardless whether they come from the natural sciences, social sciences, non-profits or community organizations, music and composition, or documentary creation...

And so, beyond reiterating the fundamental motifs of sound ecology, Schafer also brings a much simpler idea to these sound recordists: a form of collective responsibility for the sonic world—“We all have sonic responsibilities,” emphasizes Peter Cusack. A responsibility that applies first and foremost to the posture of listening. There is a duty when it comes to sound, which brings us back to the idea initially developed by John Cage that every sound counts and deserves to be contemplated through attentive listening—even those pejorative ones borne of standardized civilization (which is what led Schafer to state that the best way to fight *muzak* was, precisely, to listen to it). This goes for Jana Winderen’s work, which strives to reveal the “tiny ones”, small beings like the Corixa in *The Listener*, an aquatic flea whose sonic expression she not only records using a hydrophone, but whose portrait she also draws from real life. It is about training oneself to hear, on a scale not set to ours, those beings that make up the substratum of entire ecosystems. By exerting one’s attention this way,

the microphone, as a tool, is no longer an absolute, rather becomes a medium, ushering in an awareness that stems from the common experience of using one’s “naked” ear. This also goes for Félix Blume’s sound installations, which lend the ocean a voice in the context of rising coastal waters, or immerse us in the soundspace of a swarm. The same applies to Cusack’s sound journalism, which travels through places made dangerous by human pollution. In every case, it is about exploring a sonic pathway that brings new and pertinent information to understanding how issues intersect. In different ways and using different sound recording techniques (from classic ORTF recording to hydrophones or contact mics) and different epistemological paradigms (from acoustic journalism to a method inspired by natural sciences), these sound practitioners allow us to understand how the sound aspect contributes to our awareness of the environment, and how this contribution has its own quality distinct from visual perception.

For Schafer, this responsibility harks back to the figure of the sound designer and his commitment to protecting and repairing a certain idealized landscape. The sounds of nature indeed have a superior audibility and their environment—such as that of less industrialized societies—supports qualitative (*hi-fi*) listening. For current practitioners of field recording, this kind of division is obviously antiquated: for one because nature is seen in its entropic, even chaotic, dimension (Francisco Lopez, in *La Selva*, insists here on the *lo-fi* character of the Amazon rainforest’s sound space), but also because urbanization and the human footprint are seen as unavoidable facts that we would do better to simply integrate—in which case the Schaferian wish to erect a temple to silence in the center of his “sound garden” no longer makes much sense. Francisco Lopez’ critiques are more than just a simple rejection of the axiology set up by Schafer. They touch on an ontological problem: deep down, it is the propensity in acoustic ecology to assign a source to every sound, as demanded by the naturalist perspective, which corroborates a problematic objectification of the world. A truly ecological perspective would need to acknowledge the particular nature of the world of sound, which is not reduced solely to the visible: for Lopez, “‘acoustic ecology’ is a questionable form of ‘ecology’, being fundamentally based on a second-rate ontological status for sounds relative to their sources.” This criticism, which echoes Michel Chion’s critique of acoustic ecology in *Le Promeneur écoutant*, is part of a distinct musical heritage (that of electroacoustic music). But in its radicalness, it questions the relationships between audio-naturalism and ecology. Because how can someone support an ecological approach to sound without taking

into account, first and foremost, a sound’s own ontology?

Ultimately the pulsating, vibratory concept of the sonic environment developed by the sound recordists we interviewed is already a response to this criticism. But this criticism remains relevant when we relate it to the Schaferian heritage of responsibility toward sound. Here our awareness of our place in the acoustic environment finds itself activated and re-questioned: a position from above, of capturing, of relative exteriority to enable identification, of classification, hierarchy... In the contemporary field recording scene there is a kind of awareness of the problematic figure of the “sound hunter” (“the pride of capturing a rare sound for which you would go to the end of the Earth,” warns Gaël Segalen). The image of a person in camouflage, brandishing a microphone almost like you would a weapon, a rather frequent image in the audio-naturalist network, is often perceived as inadequate to the purpose of signaling a decline in acoustic diversity and what this could be symptomatic of. This figure can now be critiqued, such as in Gaël Segalen’s work, which counters it with an open and honest approach to the relationship between sound recordist and subject (by using more streamlined material and avoiding the overly-technical). One can even take distance from it for the purposes of self-deprecation and humor, as Félix Blume does in *Son Seul*, a series of 35 short films that invite us to “see with a fresh ear” by playing on the opposition between the stasis of a filmed frame and the movement of a point being listened to. This leads to a kind of sound-based vision arising out of an often-comedic reorganization of these two sensory levels. The work, which has a kind of poetry reminiscent of Tati’s play on sound, highlights the sometimes absurd nature of the sound recordist’s position and undermines the exotic imagery of the audio naturalist as an acoustic trophy-seeker. Honesty is no longer the illusory notion of acoustic fidelity, rather refers instead to one’s awareness of being involved in the sonic tissue of what is recorded and composed. Schafer attached great importance to the sound of footsteps during a soundwalk: this same concern is redirected in these reflexive approaches to recording audio.

BEYOND WORLD HARMONY

The author of *Soundscape* considered nature as inherently musical, in line with the romantic motif of the Aeolian harp. This aspect of Schafer’s thinking certainly did not get passed down to the majority of contemporary *field recording* practitioners. But that would be simplifying Schafer—who acted first and foremost as a witness rather than judge—and playing deaf to his more subtle influence and fundamental legacy: a commitment to the sonic world, an idea of its value, its relevance in addressing questions that touch all aspects of

our contemporary humanity, questions of both an ecological and social nature —urbanization, communal life, industrialization, processing raw materials and waste, protecting biodiversity... In this respect, the utopian idealism reproached in Schafer is inseparable from the real resonance of his thought: “Yes, Schafer can be simple/naturalistic. For me that isn’t necessarily bad. He was one of the first to say anything on these subjects—historically a major breakthrough,” emphasizes Peter Cusack. Not only is his pioneering research singled out, but also the profound agreement between theory and experience, which is what the sound practitioners interviewed here see themselves in. This is perhaps the strength of a way of thinking that bases an idyllic conception of the soundscape on an entire lifetime of sound experiences—which certainly included dregs, chaos, incoherencies, even in the musical experiments with environmental works that were made far, far away from any human habitat. Yet there is a profound coherence between Schafer’s Ontario and the very concept of *soundscape*, its nature as a whole, frank and unremitting, and the ideal of purity that is *clairaudience*. This dream is surely foreign to most of today’s *field recording* practitioners. The coherence, however, is not. The most precious thing that Schafer leaves behind is his insistence on thinking from experience in defined territories, where ears get frosty during winter soundwalks, where the stifling humidity mutes our voices, where footsteps are cancelled out by the maelstrom on the avenue, where an entire individual is listening, and not just an ear.

* Based on interviews with Félix Blume, Peter Cusack, Francisco Lopez, Gaël Segalen and Jana Winderen. Many thanks to them for their participation. Thank you to Barry Truax for granting access to the World Soundscape Project archives.

- 1 Source: Brahms—Ircam, by Laurent Feneyrou, Kate Galloway.
- 2 Cf. Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore : Le monde comme musique* [1977], Marseille, Wildproject Éditions, 2010, p. 351.
- 3 We will not go into Schafer’s thoughts on the matter in detail, as they have already been the object of extensive comment. For a deeper analysis of the notions mentioned here, we recommend the following texts: Barry Truax “Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition”, *Contemporary Music Review*, vol. 15, #1-2, 1996, pp. 49-65; Barry Truax, “Soundscape studies: an introduction to the world soundscape project”, *Numus West*, vol. 5, 1974, pp. 36-39; Pauline Nadrigny, “Paysage sonore et écologie acoustique”, *Revue Implications philosophiques*, 2010; Élise Geisler, “Du ‘soundscape’ au paysage sonore”, *Métropolitiques*, 23 October, 2013. URL: <https://metropolitiques.eu/Du-soundscape-au-paysage-sonore.html>; Makis Solomos, “From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance”, *Paragraph*, Edinburgh University Press, vol. 41-1, 2018, pp. 95-109.
- 4 Raymond Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* [1977], Destiny Books, 1993. For the French translation, see footnote 3.
- 5 R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 32.
- 6 Cf. Pauline Nadrigny, “Schizophrénie, schizophonia”, in *Pouvoirs du son, sons du pouvoir, actes du colloque d’Amiens*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021 (to be published).
- 7 Jean-François Augoyard, “La vue est-elle souveraine dans l’esthétique paysagère ?”, *Le Débat*, Gallimard, 1991, p. 9.
- 8 Michel Chion, *Le Promeneur écoutant. Essais d’acoulogie*, Paris, Plume, 1993; Francisco Lopez, “Schizophonia vs. l’objet sonore : le paysage sonore (soundscape) et

- la liberté artistique”, CEC Concordia, 1997; Francisco Lopez, “Profound Listening and Environmental Sound Matter”, in C. Cox & D. Warner (eds), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York, Continuum, 2004; Francisco Lopez, “Sonic Creatures”, self-published Creative Commons, 2019: <http://www.franciscolopez.net/pdf/creatures.pdf>
- 9 On this point, Francisco Lopez’ critique has remained unchanged since his first writings on acoustic ecology.
 - 10 Cf. Hildegard Westerkamp, “Listening and Soundmaking: A Study of Music-as Environment”, MA thesis, Burnaby, Simon Fraser University, 1998, p. 33; Makis Solomos, *art cit.*, p. 106.
 - 11 Which recalls noise and performers like Zbigniew Karkowski who, in his book *Physiques sonores*, creates proximity between the paradigm of natural harmony and the one of sound vibration that is at stake in noise. Cf. Zbigniew Karkowski, *Physiques sonores*, translated to French from the Polish by Christian Indermuhle and Thibault Walter, Paris, Van Dieren, 2008.

CAPTIONS

- fig. 01 David New, *Listen*, 2019.
 fig. 02 David New, *Listen*, 2019.
 fig. 03 *Snowforms* (1982-1986), created by the Vancouver Chamber Choir and recorded by the Elektra Women’s Choirs, Skylark, 1992.
 fig. 04 R. M. Schafer, *Five Village Soundscapes*, 1977.
 fig. 05 R. M. Schafer, *European Sound Diary*, 1977.
 fig. 06 Extrait de « Soundscape of Canada », 10 one-hour radio programs based on the sounds of Canadian acoustic environment, first presented on CBC-FM «Ideas», October 21 to November 1, 1974, prepared by the World Soundscape Project, Sonic Research Studio, Department of Communication Studies, Simon Fraser University, R. Murray Schafer, director and host; with Howard Broomfield, Bruce Davis, Peter Huse (assistant director), Barry Truax, Adam Woog Félix Blume, *Rumors from the sea*, 2020.
 fig. 07 Peter Cusack, *Favourite Berlin Sounds*, 2013.
 fig. 08 Gaël Segalen, *Bande Originale*, Audiowalk, Pantin, June 2014. Source : <http://ihearou.org>
 fig. 09 Jana Winderen. Crédit photo: Finnbogji Pétursson.
 fig. 10 Francisco Lopez, *Buildings [New York]*, Pays-Bas, 2001.
 fig. 11 Jana Winderen, *The Listener*, Ash International, 2016.
 fig. 12 Félix Blume, *Son Seul*, 2014.
 fig. 13

- (F.B.) Félix Blume
 (P.C.) Peter Cusack
 (F.L.) Francisco Lopez
 (G.S.) Gaël Segalen
 (J.W.) Jana Winderen

(P.C.) In the late 70s, when I first read *The New Soundscape* and *The Tuning of the World*. At the time I was part of the London Musicians Collective and we published the magazine *Musics* covering improvised/experimental music but from a very broad cultural and political perspective. Issue #5 was devoted to the environment and contained an article by Bruce Davies about the Vancouver Soundscape Project. This introduced me to R. M. Schafer’s writing and the whole idea of the ‘soundscape’ and ‘acoustic ecology’. I remember reading that as a very powerful and significant moment. I guess it chimed with much that I instinctively realized but had not made articulate or conscious.

(F.B.) As soon as you talk about a recording, a sound piece, that can be called such, you have to ask: the *-scape* or the *paysage*?

What is this *paysage* [the stretch of land to behold]? Is it a series of zooming in on sounds that creates a landscape? Could we call it an imaginary landscape? Intimate? On a visual level, as soon as we stop on the side of the road, we can pretty much agree on what is the landscape. But when it comes to sound? There is still the noise from traffic, from movement... We would have to get closer, try to find isolated sounds. But then is that really still a landscape? And so are we dealing with sound material? Sound portraits? It is a hard line to draw, but that’s also what is interesting.

(G.S.) There are two levels: the fascination with listening—we can get quite seduced by the sound material that we gather through our headphones—, and at the same time, you have to maintain a distance in order to keep an overview, in order to, as Schafer would have done it, think an approach to the cosmos, consider the relationship between sounds, their inherent organization. But is it even possible to listen to everything at the same time?

(F.L.) I make the strong claim that the prototypical soundscape perspective—as well as the canonical ‘field recording’ one of today—does not listen or record sounds but rather mainly first-order causal relationships in the form of indexical semantic material. Sound itself dissipates as a mere, second-class carrier in the indexical web of logical identifier threads we call the sounds ‘of’ things.

(F.B.) For R. M. Schafer, a soundscape had to be complete: as soon as I start recording it, I have to stay true to it. That is where things get dangerous: don’t we run the risk of producing a kind of soundscape catalog? And what does this ‘completeness’ mean? Rather than try to stay true to a soundscape, I try to stay true to the listening experience, be it mine or that of a group of people, depending on the project. By staying true to an experience, we accept from the start that listening is subjective, individual, and we rule out the possibility of being objective.

(P.C.) Forty years ago, it was a useful provocation at the time when no-one was thinking about the soundscape and certainly served to draw attention to the massive impact that we (humans) have on the acoustic environment. Very importantly, he also backed it up by saying that we (humans) should take full responsibility for the sounds that we make and all their consequences. For me this latter statement is the most significant that he made. True then, true today, true for as long as humans exist. It’s the heart of ‘acoustic ecology’.

(F.B.) I try to start from a sensation, a desire, an idea or an experience and I think about how I will share that through a creation, a sonic medium. In order to get as close as possible to a sensation, micros aren’t enough.

They cannot replace a brain, which filters out sounds and focuses on others... In this respect, I identify more with what Hildegard Westerkamp does, for example in *Kits Beach Soundwalk*, where, in this case rather didactically, she explains how to elicit a very subjective reception of a soundscape.

(J.W.) I wouldn't place myself in any movement like acoustic ecology. What I do is keep listening, practicing, making decision about types of recording. When I worked on *Spring Bloom in the Marginal Ice Zone* in Greenland, I wanted to go out there to sense not just the sound but what it *feels* like: the temperature, the light, and how do you get actually there, what the people there can tell you—not just the scientist. How old ice sounds different from young ice: one-year-old ice compared to 6-year-old ice, to 10,000-year-old ice, to the melting one... You start to develop ways of listening, but you can only do it by going out there. If I were presented these recordings, I would have trouble finding it interesting at all. The whole point is to go there: it is hard to work by -40 degrees, there is this enormous white light all the time... That's what I want to communicate with the audience.

(F.B.) What interests me in this idea of ecology is a sonic diversity that aligns with the idea of biodiversity. Sound can be an element, a marker, that warns us of a waning diversity. On this point, I agree with audio-naturalists like Bernie Krause or Gordon Hempton who warned us about the partial decline of our biodiversity.

(J.W.) Somebody recently started to loop a recording I had done. I couldn't let that happen. I didn't want to use it as an instrument. It totally takes away the power of the animal sound and voice. Of course, when I recorded them, they didn't agree to be played back. And I have to ask myself these kinds of questions.

But to tune them and use them as drum machines. It didn't sound good. The sound loses this kind of power it has *in itself*. It doesn't feel right.

(F.L.) For me, the natural epiphany of living and working intensely and passionately with sound is the revelation—paradoxical only in appearance—of sounds as things-by-themselves. As opposed to what is normally assumed, this is not at all a separation from “reality” but precisely the opposite, a true penetration into it.

(G.S.) It would be caricature to insist solely on his need for classification, for archiving sounds that were doomed to disappear, to see him as nostalgic, overly romantic, judging some sounds good and others bad. He was also attentive to new sounds, machine sounds, technology. He listened to them. He also talks a lot about the memory of sound. Then you can get nostalgic about lost sounds. In that regard, Schafer could be labeled reactionary. But ultimately, we can work with archives in another way. What is important is that we ask ourselves how to reinvent the sounds that touched us through their musicality, their identity, their *Gestalt*.

(F.B.) I find this idea of world harmony and all these concepts a bit dated. As if harmony even existed, or could be achieved. That's the *new age* aspect of this thinking and today, nearly fifty years later, these concepts don't really hold water. That said, indeed, the idea of nature as having agency, or the idea of creating things so that nature can have a voice, this draws closer to that idea of seeking harmony. *Rumors from the Sea* is played by nature. The difference is that I do not present it as nature's harmony, but more as a sound in which one

can also hear nature crying out, sounding the alarm. In this installation, the size of the waves determine whether you go from a murmur to much more violent sounds... It may be out of fashion, but it isn't the idea of the Aeolian harp, where you can hear the universal, a quasi-divine being, through nature. What I like about that is the fact that there are multiple ways to listen and each person can hear what they are looking for: a song, or a scream.

(F.L.) Ultimately, to me all of this is in essence a question of defense and respect of creative, philosophical and experimental freedom and diversity regarding our apprehension of the audible around us and our being in the world through sound. This is obviously not a judgment of Schafer as a person (whom I never met but assume to have been a nice guy) but of ideas, perspectives, conceptions and their consequences. I have the impression that I might not be the only one potentially impacted by these. In general, my arguments are intended as a defense of a collective—not just personal—territory of freedom and diversity.

(G.S.) It makes you think of a man hiding in the bushes, brandishing a microphone the way you would a weapon. The hunting terminology, the pride of capturing a rare sound for which you would travel to the end of the Earth. All this mythologizing around the sound hunter is concerning. Just like the terms concerning the purity of sound, fidelity. I ask my students to be wary of these things. This deep respect for sound material is an illusion. Protect everything, map everything, how can you not get lost, in the end? As an artist, it is more important to work on what stands out, what emerges, what takes you by surprise.

Éditrice responsable/Responsible publisher
Laurence Rassel

Directeur éditorial/Editorial manager
Olivier Mignon

Auteur (entretiens)/Author (interviews)
Olivier Mignon

Conception graphique/Graphic design
Studio Otamendi (Manuela Dechamps Otamendi
avec/with Esther Le Roy)

Mise en page/Typesetting
Studio Otamendi (Manuela Dechamps Otamendi
avec/with Yann Linguinou)

Imprimeur/Printer
Drifosett Printing, Bruxelles (BE)

Traducteurs et traductrice/Translators
Claudio Cambon (fr-en)

Entretiens de/Interviews of Sven Augustijnen,
Lucille Calmel, Cédric Noël, Greyzone Zebra, Jorge León.
Maya Dalinsky (fr-en)

Contribution de/Contribution of Pauline Nadrigny.
Gauthier Lesturgie (en-fr)

Contribution de/Contribution of John Paul Ricco.
Olivier Mignon (en-fr)

Contributions de/Contributions of Cara Davies,
Elizabeth Haines & Heide Hinrichs, et/and Akram Zaatari.

Tous droits de reproduction, traduction et
adaptation réservés pour tous pays.
All reproduction, translation and adaptation
rights reserved.

«Protocol for the Archive as Gesture» was first
published in *Archivoltage*, Thomas Crombez &
Nico Dockx (eds.), Track Report, Antwerp, 2021

A/R asbl
30 rue de Marcinelle, 6000 Charleroi (BE)
www.art-recherche.be

Achévé d'imprimer en février 2022 en Belgique.
Imprint in February 2022 in Belgium.

ISSN 2593-5194

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles
With the support of the Federation Wallonia-Brussels



A/R asbl est une association constituée de toutes les Écoles supérieures des Arts en Fédération Wallonie-Bruxelles, ayant pour vocation la diffusion de la recherche en art.

A/R asbl is an organization uniting the Higher Schools of Art of the Federation Wallonia-Brussels, and aiming to distribute artistic research.