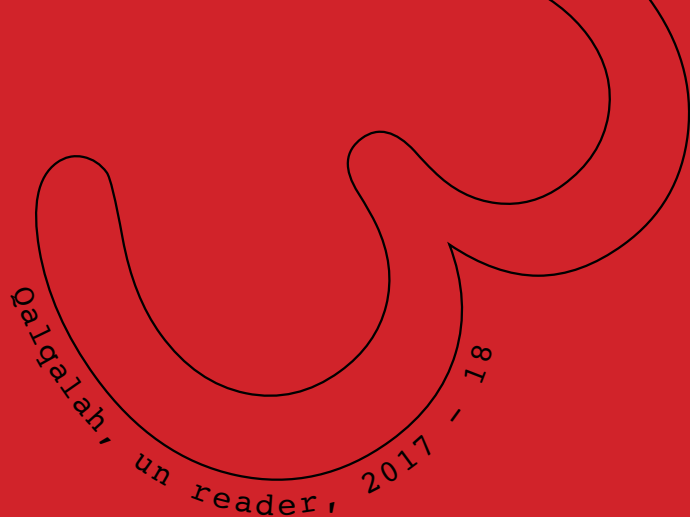




قلقلة

Qalqalah 3, 1/4

Nora Sternfeld

-
- p. 007 Introduction ^{fr}
p. 010 Pourquoi même exposer ? Une réponse venue de l'an 2030. ^{fr}

p. 027 Introduction ^{en}
p. 030 Why Exhibit at All ? An Answer from the Year 2030. ^{en}

Qalqalah 3, 2/4

Trinh T. Minh-ha

-
- p. 049 Introduction ^{fr}
p. 052 L'histoire de grand-mère ^{fr}

p. 099 Introduction ^{en}
p. 102 Grandma's Story ^{en}

Qalqalah 3, 3/4

Aykan Safoğlu

-
- p. 147 Introduction ^{fr}
p. 149 Une statue idiosyncratique de l'amitié ^{fr}

p. 170 Introduction ^{en}
p. 172 An Idiosyncratic Statue of Friendship ^{en}

Qalqalah 3, 4/4

Rasha Salti

-
- p. 195 Calme tes frétilllements, mon cœur, 3^e partie
Une fugue dans l'histoire de l'art fictive ^{fr}

p. 207 Be Still my Beating Heart, Part 3
A Fugue in Fictional Art History ^{en}

p. 221 Éditorial de clôture ^{fr}
p. 224 Closing editorial ^{en}

Qalqalah est coédité par | is jointly published by Bétonsalon – Centre d’art et de recherche | Center for Art and Research avec | with Villa Vassilieff – Pernod Ricard Fellowship et | and KADIST.

^{fr} Signifiant « un mouvement du langage, une vibration phonétique, un rebond ou un écho », Qalqalah est le nom d’une héroïne polyglotte – inventée par la commissaire et critique Sarah Rifky – qui perd graduellement la mémoire dans un futur pas si lointain, où les notions de langage, d’art ou d’économie telles qu’on les connaît aujourd’hui se sont effondrées sans bruit. Elle apparaît dans deux textes de Sarah Rifky publiés dans Qalqalah 1 & 2.

^{en} Meaning “a movement of language, a phonetic vibration, a rebound or echo,” Qalqalah is the name of a polyglot heroine – invented by curator and writer Sarah Rifky – who gradually loses her memory in a not-so-distant future where notions of language, art and economy as we know them today have collapsed. This heroine appears in two of Sarah Rifky’s texts published in Qalqalah 1 & 2.

KADIST

KADIST Paris
19bis/21, rue
des Trois Frères
Paris 18

www.kadist.org

BÉTONSALON —
CENTRE D'ART
ET DE RECHERCHE

ÉTABLISSEMENT
LA VILLE
PERNOD RICARD

CULTUREL DE
DE PARIS
FELLOWSHIP

VILLA VASSILIEFF

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche
9, esplanade
Pierre Vidal-Naquet
Paris 13

www.betonsalon.net

BÉTONSALON —
CENTRE D'ART
ET DE RECHERCHE

ÉTABLISSEMENT
LA VILLE
PERNOD RICARD

CULTUREL DE
DE PARIS
FELLOWSHIP

VILLA VASSILIEFF

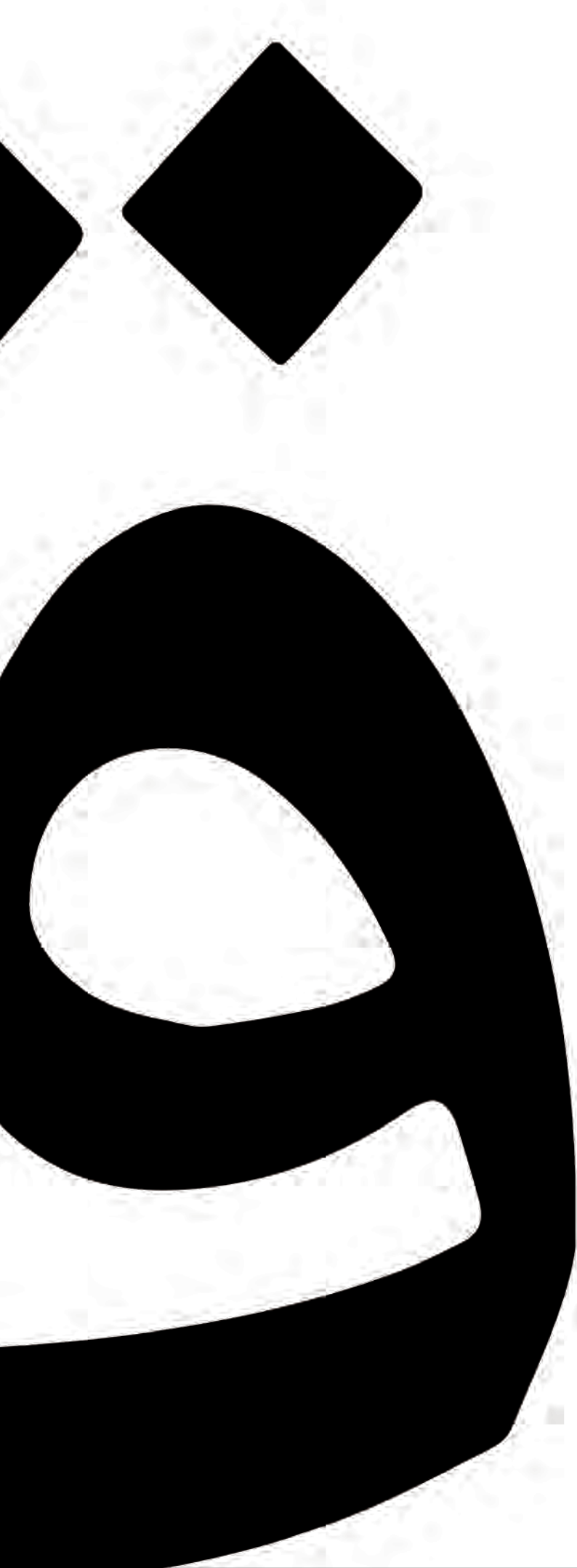
Villa Vassilieff
Chemin du Montparnasse
21 Avenue du Maine
Paris 15

www.villavassilieff.net

Éditrice associée Guest Editor	Traductions de by
Lotte Arndt	Virginie Bobin, Elsa Boyer, Erika Doucette, Suzannah Henty, Sara Roumette
Conception éditoriale Editors	Relectures Proofreading
Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup, Victorine Grataloup, Léna Monnier, Élodie Royer, Émilie Villez	David Lê, Gauthier Lesturgie, Mihena Maamouri
Contributions de by	Conception graphique Graphic design
Lotte Arndt, Trinh T. Minh-ha, Aykan Safoğlu, Rasha Salti, Nora Sternfeld	Guillaume Ettlinger & Jérôme Valton (lecteur.club)

qalqalah n° 3 – paris 2017-18

3



p. 007	Introduction ^{fr}
p. 010	Pourquoi même exposer ? Une réponse venue de l’an 2030. ^{fr}
p. 027	Introduction ^{en}
p. 030	Why Exhibit at All ? An Answer from the Year 2030. ^{en}

fr Nous tenons à remercier tout particulièrement Nora Sternfeld pour cette première contribution, Vidha Saumya et les ayants droit des images ici reproduites : Museum of Impossible Forms - *m{if}*, Helsinki, ainsi que le Goethe Institut pour son soutien.

en We would like to thank Nora Sternfeld for this first contribution, Vidha Saumya for the coordination of the visual contributions, Museum of Impossible Forms - *m{if}* for their permission to reproduce the images, and the Goethe Institut for its support.



lotte arndt

fr introduction

Pour son troisième numéro, *Qalqalah* continue de faire circuler des idées et des œuvres, et de partager des questions culturelles et artistiques, toujours dans l'espoir d'élargir leurs portées au-delà des cercles des habitué.e.s. À cette occasion le *reader* renouvelle sa formule pour mieux résonner tout au long de l'année avec les interrogations des artistes et théoricien.ne.s invité.e.s à KADIST, Bétonsalon et la Villa Vassiliev ; les articles paraîtront à un rythme trimestriel. Conçu étroitement avec les équipes des trois centres d'art, l'accompagnement éditorial de ce numéro composite m'a été confié en tant qu'éditrice associée. Provoquant un léger décalage par rapport aux programmations respectives de ces trois lieux, ce dialogue étendu entend ainsi faire surgir des croisements inattendus et en différé entre les projets artistiques.

En regard des conjonctures actuelles, internationales ou locales, s'est dessinée une nécessité de prendre en compte un sentiment de plus en plus aigu d'impuissance face à une période de replis politiques, culturels et sociaux inquiétants, aussi bien en Europe qu'ailleurs.

Ce qui s'impose désormais comme une évidence, c'est l'incapacité des systèmes politiques en place à répondre aux besoins des personnes mises

en péril par les conséquences de l'économie néolibérale, des protectionnismes nationalistes, des guerres et persécutions ou du changement climatique. Des pans entiers de sociétés, de la Turquie à la France, de la Hongrie au Gabon, cherchent leur salut dans des leaders forts, et des politiques autoritaires et xénophobes. L'absence de projet émancipateur, capable de fédérer autour d'alternatives qui seraient à inventer tout en cheminant, « d'avancer en interrogeant » comme l'avaient formulé les zapatistes au Mexique depuis la moitié des années 1990, se fait sentir douloureusement. En revanche, la culture nostalgique est omniprésente, brandie face au déclin. Le sociologue britannique Paul Gilroy parlait de « mélancolie postcoloniale¹ » pour rendre compte d'une blessure narcissique que la perte de l'Empire infligeait aux anciennes puissances coloniales. Il définit un trauma à plusieurs strates (économique, culturel, politique et psychologique) induit par le fantasme de la supériorité raciale et l'impossibilité d'accepter la fin de l'Empire. Selon l'auteur, la mélancolie postcoloniale désigne une entrave à l'ouverture d'une société, due à la réticence d'une partie, culturellement et socialement dominante, à abandonner sa position hégémonique. Dix ans plus tard, le romancier français Mathias Enard voit une Europe qui est « son propre homme malade, vieilli, un corps abandonné, pendu à son gibet, qui s'observe pourrir en croyant que *Paris sera toujours Paris*, dans une trentaine de langues différentes [...] ² ». L'imaginaire culturel est ici une nostalgie languissante, qui sonne de plus en plus faux dans une société en rapide transformation. Une posture peu à même d'inventer des avenir insoupçonnés, d'ouvrir des espaces d'invention et de partage ou même de se rendre compte de l'infinie activité polyphonique et dynamique présente dans sa propre société. Et ce alors qu'une des rares belles certitudes que réserve le temps présent est l'évidence que l'ici et l'ailleurs s'avèrent impossible à séparer ; que l'ici est autant dans l'ailleurs que l'ailleurs dans l'ici et qu'aucune frontière ne pourra l'empêcher.

¹ Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, 2005, pp. 98-102.

² Mathias Enard, *Boussole*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 205.

³ Emilie Hache, « Where The Future Is », dans : *Starhawk : Rêver l'obscur. Femmes, magie, politique*, Paris, Cambourakis, 2015, p. 20.

Dans les projets menés et accompagnés par KADIST, Bétonsalon et Villa Vassiliev, il est souvent question des capacités que nous avons à imaginer d'autres futurs, à mettre en place d'autres pratiques, d'autres gestes, d'autres modes de détournement, sans se laisser gagner par le pessimisme. Le défi reste de « devenir capable [...] d'inventer collectivement des dispositifs qui nous protègent à la fois du désespoir et du cynisme, comme des paroles qui suspendent le cours habituel des choses et (re)créent du possible³. »

Les propositions de ce numéro évolutif poursuivent cette orientation tout en se construisant sur un difficile point de départ : afin de tenter de formuler des réponses justes et nécessaires, les contributrices et contributeurs de *Qalqalah* choisissent justement de partir de ce présent plutôt que de le fuir.

Pour cette première contribution, nous avons invité la théoricienne viennoise Nora Sternfeld, qui s'aventure sur le terrain de la fiction afin d'y trouver le décalage nécessaire pour mieux saisir les enjeux du temps présent. Depuis un futur hypothétique dans lequel les gouvernements autoritaires auraient réussi à élargir davantage leurs zones de contrôle, elle retrace les choix faits par un certain nombre de praticien.ne.s et théoricien.ne.s du musée aujourd'hui. Il s'agit de s'interroger sur leurs capacités à maintenir la charge critique de leurs approches conceptuelles ou militantes, sans les voir assimilées au fonctionnement néolibéral des institutions culturelles, ou se retirer dans un espace social de plus en plus privatif, sans réelle prise en dehors de cercles restreints. Comment les espaces d'art contemporain et les musées peuvent-ils aujourd'hui participer à résister aux replis réactionnaires ambiants et contribuer par leurs pratiques à ouvrir des voies jadis invisibles, à faire résonner des sonorités inouïes, résultant de rencontres entre voix et corps trop souvent séparés par les hiérarchies sociales, et à esquisser ainsi, dans une transversalité baroque et parfois grinçante, un langage qui s'invente en cheminant.

fr pourquoi même exposer ? une réponse venue de l’an 2030¹

¹ Ce texte est né du projet de livre *Kuratieren als antirassistische Praxis* de Natalie Bayer, Belinda Kazeem et Nora Sternfeld, à paraître à l’automne 2017 aux éditions De Gruyter, dans la série *curating. ausstellungstheorie und praxis*, de la collection Edition Angewandte de l’université des Arts appliqués de Vienne. Les éditeurs de la série sont Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld et Luisa Ziaja, l’éditeur de la collection Edition Angewandte est Gerald Bast.

² Marcelo Rezende, *Invest Week Interview #18*, <http://jegensentevens.nl/2016/06/invest-week-interview-18-marcelo-rezende>

« Tout a été ébranlé par le contrecoup politique... le combat continue mais l’image est très claire : le Brésil se trouve face à un putsch, un coup d’État mené par les forces de droite et d’extrême droite dans le pays. Et bien sûr, comme d’habitude dans ce type de situation, la gauche a été incapable d’être ... disons une vraie gauche ! En raison de ce climat ambiant, on m’a *invité* à quitter le Musée d’art moderne de Bahia (MAM-BA) fin décembre – mes fonctions de directeur étant considérées comme une *menace politique* pour la nouvelle administration de Bahia. Pourquoi ? Parce que pendant les quatre dernières années, nous avons remis en question la hiérarchie entre le musée, les visiteurs et l’État. Le MAM-BA est un musée public, voyez-vous². »

Marcelo Rezende, ancien directeur du Museum of Modern Art à Bahia dans une interview de juin 2016.

Nous rassemblons des exemples, nous administrons des récits. Nous allons commencer cette année 2030 avec une nouvelle exposition sur l’histoire des luttes au sein des musées et des académies d’art. L’inauguration est prévue dans quelques semaines. Nous voulons comprendre ce que nous pouvons faire. Lors de la dernière AG, les paramètres de notre travail et les marges de manœuvre que nous avons n’étaient toujours pas clairs : voulons-nous gagner – même si cela semble peu probable vu les conditions politiques autoritaires actuelles ? Ou voulons-nous seulement durer ? Bien sûr, nous ne sommes pas seuls, mais ce n’est tout de même pas clair. Parfois, je suis bien contente de passer la plupart de mon temps au milieu de toutes ces archives, d’examiner des documents et d’élaborer de nouvelles interprétations à leur propos. S’il s’agit de l’histoire des luttes, ne faudrait-il pas concevoir cette histoire comme une lutte elle-même ? Et en conséquence montrer ces luttes ? Je me pose la question au moment où je mets en ordre les citations et écris les cartels pour l’exposition tout en cherchant à trouver le ton juste. Mieux comprendre les implications de notre travail me semble aussi difficile qu’important. J’espère réussir à trouver les mots justes et prendre les décisions pertinentes au milieu des empoignades du présent.

Depuis que nous avons repris le musée, nous nous demandons dans quel but nous faisons tout cela, ici. Nous nous sommes d’abord battus pendant des années pour réclamer une autre façon d’exposer. Nous avons occupé des universités et mobilisé des foules pendant les élections, nous avons enseigné les théories postcoloniales et décoloniales, nous avons repoussé la frontière entre le monde artistique et l’action politique, organisé des interventions historico-politiques et exigé la démission du gouvernement. Mais surtout, depuis plus d’un quart de siècle, nous réfléchissons à d’autres musées possibles. Nous avons critiqué les collections exotiques et les objets coloniaux, souligné les collusions de la muséographie occidentale avec l’histoire de cette production

de savoir raciste ; nous avons exigé de meilleures conditions de travail et de nouvelles instances de décision. Nous avons interpellé les musées, nous les avons critiqués, infiltrés, et nous les avons occupés. Puis nous avons décidé d'accomplir ensemble ce que nous savons faire, et nous avons profité d'une occasion pour devenir nous-mêmes un musée. En 2021, lors de la privatisation des institutions, nous avons repris de façon collective et autogérée ce magnifique vieux bâtiment, où nous passons maintenant nos jours et parfois nos nuits.

Nous sommes devenus un para-musée, dirigé, administré et entretenu de façon collaborative. Nous sommes un groupe de militant*s et d'organisateur*trices – tou*s sont également commissaires d'expositions, médiateurs et médiatrices – certains sont des historien*s migrant*s, théoricien*s noir*s, artistes de couleur, technicien*s poétiques, pédagogues prolétaires, conservateur*trices, progressistes, artisan*s subversifs et subversives et ethnologues émancipateurs. Nous avons repris à notre compte le slogan d'une initiative née à Berlin au siècle dernier, Kanak Attak³ – à qui nous avons d'ailleurs dédiée notre première exposition au début des années 2020 : nous, nous ne demandons « pas à voir le passeport et l'origine », au contraire nous nous dressons « contre toute question sur le passeport et l'origine ».

Le musée où nous nous sommes retirés est à la fois un refuge et en danger. Il est encore là seulement parce que cette institution encombrante ne semblait pas très convoitée, que la société était divisée et que tant d'autres institutions étaient reprises de façon réactionnaire. Il a même un budget, mais il est faible. Il a un programme d'expositions et d'activités, et des livres de compte impeccables. Il le faut bien, car ils sont souvent contrôlés, vu que le musée s'oppose aux politiques fascistes et racistes depuis une perspective cosmopolite.

Depuis dix ans, nous essayons de comprendre le rôle des musées à l'ère des transformations politiques autoritaires. Je travaille particulièrement sur la période 2013-2023 : elle commence

³ Kanak Attak et Basta!,
Manifest,
→ http://www.kanak-attak.de/ka/down/pdf/manifest_d.pdf



img Ali Akbar Mehta,
West Complex, 2016.
© Museum of Impossible
Forms - m{if}, Helsinki.

avec l’occupation du Ludwig Museum à Budapest et sa répression par le gouvernement d’Orban en 2013 et se termine avec la destruction des structures institutionnelles autogérées dans la France de 2023. Je m’intéresse particulièrement aux processus qui ont eu lieu avant et après le grand tournant. J’étudie les événements de différents pays, et même si mon travail porte plus particulièrement sur l’Autriche, ces derniers mois j’essaie de discerner, de rassembler et de comprendre des exemples venus d’un peu partout. Au fil des ans, la plupart des musées ont été mis au pas. Avec de nouvelles politiques culturelles sont arrivés peu à peu de nouveaux directeurs et directrices, de nouvelles équipes. Les orientations ont changé, parfois de façon insidieuse, parfois de façon brutale. C’est ce moment de transition surtout qui m’intéresse. Car avant les changements, dans plusieurs endroits du monde, des acteurs et des actrices politico-culturels avaient réussi à s’imposer, à rassembler des fonds pour des projets de recherche liés à la confrontation critique avec l’histoire des musées et leurs implications avec l’histoire coloniale et les discours racistes. Pour l’exposition, j’ai choisi cette citation extraite d’un appel à candidatures pour une bourse de recherche, en 2016, en Allemagne :

Avec son programme Museum Global, la Fondation culturelle de la Fédération allemande souhaite renforcer au sein du paysage muséographique allemand l’impulsion vers une réorientation globale et une resignification des collections dans une perspective non occidentale – impulsion qui est déjà chose courante dans d’autres musées internationaux. Dans notre société marquée par la globalisation, la migration et la transculturalité, il est capital que les musées d’art participent à ces développements et internationalisent leurs pratiques de collections, de recherche et d’exposition de façon plus nette⁴.

Dans les écrits sur les musées de la deuxième décennie du ^{xxi}e siècle, on peut lire qu’à cette époque, l’idée était de désapprendre, de déconstruire les images coloniales, racistes

et exotiques qui caractérisaient les musées (dans leur histoire et dans leur présent). Il était même déjà souvent question de luttes autour et dans les musées. Des années de combats antiracistes et de revendications militantes avaient donc fait bouger les choses, mais sans parvenir à les structurer. Les archives que je lis et que je classe pour la documentation de l’exposition témoignent du terrain gagné et des arrangements trouvés avec les formes d’organisations capitalistes spécifiques de cette époque, que les critiques appelaient alors le « néo-libéralisme ».

Je me rends compte en relisant un des cartels que je suis en train de rédiger qu’il est trop marqué par la terminologie des années 2010. Aujourd’hui, ces notions semblent datées, pompeuses, voire un peu naïves :

Après ce qu’on a appelé une « crise des représentations », l’impératif de « participation » a fait son entrée dans le vocabulaire muséographique des années 2010. Il était de plus en plus question du « pouvoir d’agir » (agency). Le discours progressiste autoproclamé par les musées et les expositions devenait de plus en plus « radical⁵ ». C’est pourquoi les coopérations avec des militants politiques étaient devenues monnaie courante, dans le domaine de l’art⁶ tout comme dans les musées municipaux ou certains musées d’ethnologie. À rebours de leurs logiques de représentation, les expositions et les musées devinrent des lieux d’action. Dans une perspective curatoriale, la théoricienne Irit Rogoff proposa un concept pour définir la participation : « Participer, c’est poser les bases pour de futures revendications⁷ ». En ce sens, il s’agissait d’un espace rendant possible la formulation d’une exigence ou d’un changement de pratiques, qui n’existait pas avant et n’existe peut-être toujours pas.

Je me demande ce qui fait si daté dans ce texte. Peut-être est-ce le contexte qui a changé, et non la revendication ? Ou peut-être parce qu’être « radical » n’est plus à la mode ? En synthétisant ces documents, je réalise que ces nominations de nouvelles équipes de direction ont aussi

5 Cf. Claire Bishop, *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Cologne, 2014.

6 Comme par exemple au sein du musée Reine Sofia à Madrid, du Van Abbemuseum à Eindhoven ou lors de la 7^e Biennale de Berlin en 2012, pour ne citer que quelques exemples très discutés.

7 Cf. Irit Rogoff, *LookingAway-Participating Singularities, Ontological Communities, Forschungsprojekt am Internationalen Kolleg für Kulturforschung und Medienphilosophie*. Weimar, 2010-2011. Voir : http://www.ikkm-weimar.de/frontend/index.php?page_id=159&v=d_v&id=133

4 Extrait du programme *Museum Global. Collection du ^{xx}e siècle dans une perspective globale*, Fondation culturelle de la Fédération allemande, 2016.

témoigné de rares et courageux moments dans les politiques culturelles officielles avant qu'il ne soit trop tard. Pourtant, malgré l'encouragement de débats critiques par ces nouvelles équipes, les structures institutionnelles restèrent les mêmes. J'ai découvert parmi ces documents de nombreux dossiers sur les occupations et coopérations, entre par exemple des militant**s* réfugié**s*, des artistes et des militant**s* antiracistes à Vienne. Peut-être devrais-je en montrer une partie dans l'exposition.

*Un débat a été organisé dans la grande salle de l'Académie des Beaux-arts de Vienne le 9 octobre 2013 sous le titre « Art, Activism, Academy », réunissant des militant**s* du mouvement Refugee Protest ainsi que des enseignants et des étudiants. Après la réunion, les militant**s* ont occupé l'Académie. Puisque l'institution et sa direction avaient à plusieurs reprises exprimé publiquement leur soutien aux réfugiés, l'endroit paraissait adéquat comme lieu d'action et de refuge. Mais brandissant la menace de faire intervenir la police, la direction de l'Académie a exigé que les occupant**s* quittent l'institution – ce qu'ils durent faire après un ultimatum, le 4 novembre.*

Dans l'exposition, nous pourrions montrer deux lettres rédigées par le bureau des doyens de l'Académie :

*Chers Réfugiés,
Veuillez s'il vous plaît quitter l'Académie le 4 novembre. Cela signifie que vous devez quitter l'auditorium et la salle M20 où vous avez dormi, ainsi que toutes les autres salles de l'Académie.*

Eva Bliminger, Andrea B. Braidt, Karin Riegler

Plus tard, elles ajoutèrent :
Pour vos réunions, débats et conférences de presse, vous pouvez utiliser l'auditorium, mais aucune autre salle. Voici le calendrier de nos activités prévues dans cette salle en novembre 2013. Voici notre proposition si vous acceptez de quitter l'Académie aujourd'hui⁸.

⁸ Voir :
<https://refugeecampvienna.noblogs.org/page/5/>

Dans ces documents, on peut lire combien les années qui ont précédées le tournant autoritaire furent presque partout marquées par le décalage entre des discours qui incitaient à la réflexion critique et des formes d'organisation qui devaient se plier aux critères économiques. Les migrant**s* parlaient dans les meetings, les militant**s* antiracistes écrivaient dans les catalogues d'exposition.

Le ton déterminé de leurs luttes quotidiennes posait de nouveaux jalons jusque dans les médias traditionnels. Ils exigeaient de nouvelles façons de gérer les archives ainsi que la décolonisation des musées. Ils se demandaient ce que pourrait être une « archive des migrations », critiquant les archives nationales existantes qui fonctionnaient comme des « lieux de conservation d'artefacts collectés selon les orientations d'un discours national institutionnel dont on sait qu'il a pris position pendant des décennies contre les migrant**s*⁹ ».

À propos des fonds des archives nationales, le sociologue des migrations Ljubomir Bratić écrivait en 2016 : « Ces matériaux racontent une histoire des tentatives d'organisation dans ce domaine, celle des tentatives de régulation en matière de politique migratoires, et de standardisation dans les processus d'intégration. Ça ne veut pas dire que ce n'est pas important. Au contraire, ces documents sont nécessaires pour comprendre les processus d'assignation externe ».

En lisant ce passage, je remarque combien Bratić était convaincu à l'époque que le travail dans les archives, lieu de la mise en écriture par excellence, recelait un potentiel subversif. J'ai repris son texte pour l'exposition :

« Les archives peuvent être considérées comme le lieu du contrôle, le lieu de l'ordre, le lieu de la mise aux normes, mais elles peuvent aussi être le lieu où se cache la possibilité d'un accès au savoir pour les autres, pour les laissé.e.s-pour-compte. L'utilisation des archives n'est pas immanente mais dépend des archivistes et des

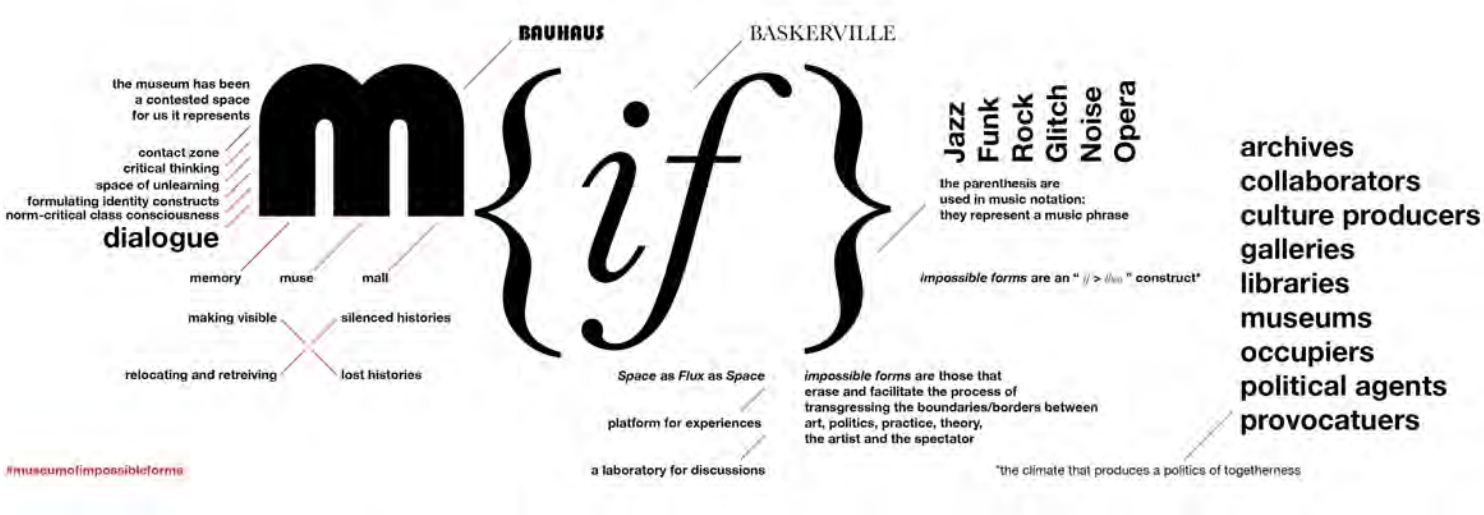
⁹ Voir Ljubomir Bratić :
« Auf dem Weg zu einem Archiv der Migration », in :
Büro trafo.K (Hg.), *Strategien für Zwischenräume. Verlernen in der Migrationsgesellschaft*, Vienne, 2016 (à paraître).

usagers et usagères. Tout dépend par qui, comment et pourquoi les fonds sont exposés à la lumière discursive du domaine public. »

Il est aussi important pour moi de montrer que certains projets autogérés ont réussi, au moins pendant un certain temps. Au début de l'année 2017 par exemple, un groupe d'artistes a fondé de façon autogérée le *Museum of Impossible Forms* - **m{if}**, à Helsinki. Conçu comme un projet antiraciste et queer-féministe, il est parvenu à créer un espace hétérogène, générant un vaste horizon avec ses formes d'expression expérimentales et migrantes, son évidence politique, son accessibilité et son ouverture, sa bibliothèque multilingue et les ateliers et débats qui s'y tenaient. Il a sûrement constitué pour nous un modèle – un peu comme une organisation sœur dans un autre contexte¹⁰.

Pourtant, ceux qui profitaient le plus souvent de ces discours critiques étaient en réalité les acteurs et actrices de la culture dominante, bourgeoise, qui avaient trouvé leur compte dans le capitalisme critique. Les institutions alternatives n'étaient pas mises à disposition comme on pouvait le lire dans les « missions statements » d'avant le grand tournant. Elles étaient à conquérir, voire, lorsqu'elles se fossilisaient, à reprendre. À l'époque, les contenus activistes coexistaient pourtant avec la reproduction sociologique des équipes et les structures d'organisation du travail relevant de l'exploitation, dans les musées comme dans les universités.

Mark Fisher, l'auteur du livre *Capitalist Realism* s'était suicidé à Londres en janvier 2017. Il travaillait à l'*Institut of Visual Culture* qui dépendait du célèbre – à l'époque – Collège Goldsmith de l'université de Londres, et il subissait de plein fouet les contradictions résultant simultanément de la capitalisation de la critique et de l'exploitation de sa force de travail jusqu'à épuisement. Il avait alors signalé qu'avec de telles conditions de travail et de vie, il ne pouvait plus y avoir de présent sur lequel travailler ou à partir duquel imaginer un futur. Dans l'un des espaces multimédia de l'exposition,



10 Le *Museum of Impossible Forms* a ouvert ses portes au printemps 2017 comme « zone libre » collectivement organisée à Kontula, un quartier de la banlieue est d'Helsinki. À côté d'une bibliothèque multilingue, d'une imprimerie et d'une médiathèque, c'est aussi un espace qui accueille des ateliers, des événements et des expositions, en échange permanent avec le quartier où il se trouve. Son programme se compose de manifestations discursives et artistiques, qui ont trait à la décolonialité, au féminisme postcolonial et à la théorie queer.

img Cartographie du *Museum of Impossible Forms* - **m{if}**, 2017. © *Museum of Impossible Forms* - **m{if}**, Helsinki.

on pourra voir l'enregistrement original d'un exposé qu'il a tenu en mai 2014, deux ans avant son suicide. Il y parle de « la lente annulation du futur qui s'est accompagnée de la déflation des attentes¹¹ ». Le suicide de Fisher a été un élément clé dans l'ajournement insidieux de nos possibilités d'action, bien que ce ne fût pas immédiatement perceptible.

À travers un exemple tiré de 2013 à Istanbul, on peut noter que dans les premières années de ce tournant autoritaire, le capitalisme, l'autoritarisme et la présentation de discours critiques n'étaient pas encore contradictoires – c'était trois ans avant qu'Erdogan, prétextant une tentative de putsch, ne confisque les passeports de ceux et celles qui le critiquaient et que les vagues de licenciements et d'arrestations ne commencent. Voici le texte que j'ai assemblé à partir du catalogue de la biennale d'Istanbul et d'un article de presse de l'époque :

À qui appartient l'espace public ? La veille de l'ouverture pour les journalistes de la biennale d'Istanbul, le 14 septembre 2013, au moment où des manifestations anticapitalistes éclataient à nouveau en Turquie, un militant a été tué dans la ville d'Antakya. Cela déclencha des manifestations à Istanbul, réprimées à tirs de gaz lacrymogène. La biennale d'art a ouvert ses portes au milieu de cette situation politique, en posant la question : à qui appartient l'espace public ? En cela, elle rejoignait les revendications et les causes des manifestations contre la gentrification turbo-capitaliste d'Istanbul, nées suite à l'occupation du parc Gezi à l'été 2013. « Rarement l'art a été si proche de la réalité comme lors de la biennale d'Istanbul de cette année », avançait à l'époque le magazine culturel Titel Thesen Temperamente¹², de la chaîne de télévision publique allemande ARD, le 22 septembre 2013. Pourtant, même si son orientation conceptuelle était formulée de façon politique, la biennale d'Istanbul – qui tombait d'ailleurs la même année qu'une nouvelle foire d'art – était en réalité bien plus impliquée dans la mise en valeur capitaliste de la ville que dans les manifestations. Et c'est ainsi que la

commissaire d'exposition Fulya Erdemci, au moment où le mouvement social prenait forme pendant l'été 2013 et bien avant sa répression, décida de changer le concept et de quitter l'espace public pour se replier dans le White Cube. Ce qu'elle a justifié auprès de l'équipe de commissaires comme un « repli stratégique », par lequel elle voulait éviter d'instrumentaliser les manifestations, a alors mené à une complète impossibilisation de la participation publique : tous les événements du programme et toutes les discussions prévues en public ainsi que toutes les œuvres situées dans l'espace public furent suspendus.

Selon les pays, il a fallu plus ou moins longtemps avant que les effets des structures autoritaires ne deviennent manifestes. Les voix critiques ont eu rapidement l'occasion d'en sentir les effets, les frontières se sont fermées, les passeports sont devenus un privilège toujours plus rare, les expulsions se sont multipliées, beaucoup ont perdu leur place. L'espace critique a d'abord été attaqué par l'entremise de contrôles fiscaux, puis a été de plus en plus ouvertement harcelé politiquement. Les dénonciations et l'espionnage sont réapparus. Et surtout, la peur s'est infiltrée dans les décisions. Parfois les conséquences pour les musées étaient à peine notables, parfois cela a pris des années, parfois cela fut instantané, comme j'ai pu le lire dans cet extrait d'un article datant de mai 2013 sur le Ludwig Museum en Hongrie :

Depuis jeudi soir, le Ludwig Museum dans le Palais des Arts, le musée d'art contemporain le plus important de Hongrie, a été occupé par des militants et des employés. La raison, comme c'est arrivé dans d'autres lieux déjà, a été le renvoi du directeur. L'occupation et les manifestations seraient, selon le ministère, le signe de l'hystérie habituelle, surgie d'une campagne politique qui cherche à ternir l'image de la Hongrie... Le ministère transfère de plus en plus de compétences de l'administration culturelle publique vers l'ancienne association privée « Académie de la culture hongroise ». Cette dernière a reçu un soutien financier et officiel,

11 « Pourtant, peut-être à cause de tout cela, la culture aurait graduellement perdu sa capacité à saisir et articuler le présent. Ou est-ce parce qu'il n'y aurait même plus de présent à saisir ni à articuler. » Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zer0, 2013. Voir son exposé : <https://www.youtube.com/watch?v=aCgkLICTskQ>

12 *Titel Thesen Temperamente*, du 22 Septembre 2013, <http://www.daserste.de/information/wissenskultur/ttt/sendung/ndr/istanbul100.html>

sa direction suit une orientation strictement nationaliste et impose la « mentalité nationale » comme critère d'engagement. Le président Fekekete a proféré des insultes antisémites contre les écrivains György Konrád et Imre Kertész, entre autres, il a censuré l'art qui n'est pas dans la ligne du gouvernement lui reprochant d'être « blasphématoire contre la nation » et a épuré le personnel de la majorité des directions générales¹³.

13 Extrait d'un reportage de Pester Lloyd le 11 Mai 2013, <http://www.pestertloyd.net/html/1319besetzungludwig.html>

Les dix années du tournant autoritaire s'étendent de 2013 à 2023, de façon certainement différenciée selon les régions, mais avec beaucoup de points communs.

Notre para-musée est comme une hétérotopie dans un monde inquiétant. Nous avons souvent eu peur. Nous étions heureux de ne pas être seuls, et nous avons discuté si souvent les différentes options à notre disposition, ou en tout cas celles auxquelles on pensait. Parfois nous sommes forts et courageux, et parfois nous nous aidons à surmonter nos peurs, ou à ne pas devenir arrogants. Nous avons examiné, discuté, classé les fonds toujours grandissants du musée. Nous avons remis en question les hiérarchies entre les histoires et les objets. Nous avons mené des recherches sur les provenances de nos collections, et ce faisant exhumé beaucoup de douleurs. Car quand les histoires avec leurs lacunes se retrouvaient exposées au grand jour, bien des choses apparaissaient soudainement plus claires qu'on ne l'aurait imaginé, mais d'autres aussi bien plus confuses. Souvent nous n'avions pas de solution en vue. Nous avons mis les collections en mouvement, restitué beaucoup d'objets à ceux à qui ils avaient été volés, et nous avons réfléchi ensemble avec de nombreux collègues internationaux – eux aussi chercheurs et militant*s, comme nous – à ce que nous devions faire et comment nous pourrions le faire précisément. Il ne s'agissait pas juste de développer des théories, mais aussi d'en tirer les conséquences pratiques. C'était relativement facile comme nos collections semblaient n'intéresser personne. Ça nous paraissait important à



img Ali Akbar Mehta,
image extraite de *Maurice*,
film, 3min18sec, 2017.
© Museum of Impossible Forms
- m{if}, Helsinki.

14 Voir Arif Akkılıç, Ljubomir Bratić, *Aufruf für ein Archiv der Migration*, Stimme nr84/2012, http://minderheiten.at/images/stories/stimme84_herbst2012_webs27.pdf ainsi que le cercle de travail Archiv der Migration (Arif Akkılıç, Vida Bakondy, Ljubomir Bratić, Wladimir Fischer, Li Gerhalter, Belinda Kazeem, Dirk Rupnow), *Ideensammlung /Arbeitspapier/ Konzept für ein Archiv der Migration*, mars 2013, http://www.archivdermigration.at/sites/default/files/archivdermigration_konzept_0.pdf

l'époque, ça donnait un sens à notre action. Nous voulions continuer à développer « les archives de la migration » pour lesquelles nous nous étions battu*s et que nous avions fondées en 2010¹⁴ : une archive des histoires du racisme structurel, du quotidien des migrant*s et des luttes antiracistes. Nous avons réuni beaucoup de matériaux et documents et reçu beaucoup de donations d'ami*s et de compagnon*s de lutte. Nous avons parlé à beaucoup de monde, beaucoup écouté, nous nous sommes souvenus de beaucoup de choses et nous avons beaucoup appris.

Nous avons tenté de définir le musée différemment : il était pour nous capital de mettre en exergue l'histoire des violences, de la travailler, de ne pas l'oublier. Il nous paraissait aussi important de ne pas raconter ces histoires de façon trop abstraite, d'envisager l'expérience corporelle des luttes comme une partie du musée même. Nous voulions repenser le musée comme un espace du récit et du mouvement, de l'histoire et de l'action, comme un lieu où ce qui s'est déroulé est commémoré, où les formes de savoir minorisées deviennent audibles et agissantes.

Nous avons transformé certaines salles du musée, afin de pouvoir héberger des collègues – militant*s et chercheurs et chercheuses, comme nous – quand cela était important ou même nécessaire pour elles et eux, pour différentes raisons. Nous avons restauré des objets et programmé des expositions. Parfois nos propositions de programme étaient critiques et dissidentes. Parfois nous souhaitions simplement insister sur une vie intellectuelle stimulante, qui ne soit pas soumise à la contingence politique de la situation. Nous avons fondé des cercles de lecture et avons lu avec de nombreuses personnes qui nous apportaient de nombreux textes dans diverses langues. Nous avons appris à traduire et à penser selon différents contextes de façon simultanée. Et nous nous sommes toujours demandé pourquoi il était si important pour nous de nous battre pour une autre façon d'exposer. Pourtant, même dans le contexte actuel où questionner les pratiques d'exposition est une évidence – du moins dans notre petit monde –

et alors que tant d'autres combats sont restés inachevés et semblent même inatteignables, la question se pose encore, et de façon pressante.

Hier à l'AG, c'est moi qui ai insisté sur l'importance de notre travail. J'ai dit que c'était important car la politique de l'histoire est une forme de politique, et parce qu'elle crée des espaces pour la mémoire qui rendent possibles de futures luttes, même si aujourd'hui nous ne savons pas ce que nous allons faire de tout ce savoir, et où ce travail peut mener. Et aussi parce que c'est un espace où nous nous rencontrons, un espace où un nouveau « nous » peut toujours surgir, et où nous pouvons transformer nos pratiques. Comme souvent, mes arguments étaient hier encore contestés. Où est notre place, entre la révolte et le retrait ? Beaucoup d'entre nous ont déjà quitté le collectif – parfois pour un moment seulement, parfois pour toujours. Souvent pour de bonnes raisons et parce qu'on avait besoin d'eux ailleurs. Mais toujours de nouvelles personnes nous ont rejoints. Le cheminement de notre musée ne nous assure pas de *happy end*, mais nous n'avons aucune raison d'arrêter. J'écris un dernier cartel pour aujourd'hui à ce sujet et je quitte le bureau. Il se fait tard à nouveau.

Après le putsch au Brésil en 2016, six des commissaires d'exposition du Museum of Modern Art of Bahia (MAM-BA) sont partis vivre dans la forêt avec leur famille. Jusqu'à leur départ, ce musée avait conservé l'esprit de l'architecte brésilienne Lina Bo Bardi¹⁵ et avait continué à se développer comme un lieu de formation émancipatrice avec un horizon démocratique, dans le sens où l'entendait Paulo Freire¹⁶. Après la démission forcée de l'ancien directeur Marcelo Rezende et le renvoi de l'équipe, tous sont partis sans hésiter dans la campagne brésilienne – vers Mucugê, sur un terrain situé dans le parc national Chapada Diamantina, au pied de la Sierra Sincorá à Bahia. Là, ils fondèrent le Museo do Mato, conçu comme un laboratoire muséographique et artistique, avec pour ambition d'explorer « l'héritage naturel, culturel, matériel et immatériel » de la région, au moyen de recherches collectives expérimentales,

15 Roger M. Buergerl, « 'This Exhibition Is an Accusation': The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi », <http://www.afterall.org/journal/issue.26/this-exhibition-is-an-accusation-the-grammar-of-display-according-to-lina-bo-bardi1>

16 Voir Marcelo Rezende, *Staging the School at the Museum*, exposé tenu lors de la conférence « Wem gehört das Museum? Fragen und Bedingungen musealer Vermittlung im globalen Kontext », 19 janvier 2017, https://www.kunstsammlung.de/fileadmin/user_upload/Forschen/museum_global_faltblatt_symposium_dt.pdf

à travers la cartographie, la collecte d'informations et d'interviews, sous forme d'exposés, d'ateliers, de stages ruraux, de résidences, de cycles cinématographiques et d'autres actions encore. Leur collection est la matérialisation du travail de recherche – des rapports, des photos, des objets, des documents et des constructions poétiques – et propose des visites aussi bien physiques que virtuelles. Jusqu'à aujourd'hui, les commissaires d'exposition de Bahia travaillent et vivent en tant que groupe d'expérimentation grandissant, ils traversent des moments de frustration, réussissent des percées scientifiques, vivent l'expérience d'être ensemble et réinventent chaque jour une nouvelle idée du musée malgré les conditions précaires¹⁷.

17 Voir :
→ <https://www.facebook.com/museudomato/>

Texte traduit de l'allemand au français par Sara Roumette.

lotte arndt

en introduction

For its third issue, *Qalqalah* continues to circulate ideas and practices, and to exchange resources concerning artistic and cultural issues in the ongoing hope of broadening its reach beyond familiar readers. By publishing the articles quarterly, the *Reader* renews its format to better resonate with the interrogations posed by the artists and theoreticians invited by KADIST, Bétonsalon and Villa Vassilieff. Conceived closely with the teams at the three art centers, I have been entrusted to conceive of the editorial line of this composite issue as Associate Editor. By the small displacement that this perspective confers in relation to the programming at the respective art centers, this extended conversation seeks to provoke unexpected and differing intersections between the artistic projects. In view of the current social and political climate, both locally and internationally, what has rapidly emerged is the necessity to take into consideration the increasingly acute feeling of helplessness in the face of a politically, culturally and socially disturbing period in Europe and abroad. The incapacity of existing political systems to meet the needs of those endangered by the consequences of the neo-liberal economy and nationalist protectionism, wars, persecutions

and climate change is now evident. Today, entire sections of society—from Turkey to France, from Hungary to Gabon—are seeking salvation from the authoritarian leaders in power and their xenophobic policies. The absence of an emancipatory project, capable of federating around alternatives that are invented in process – “*asking, we walk*” as it has been formulated by the Zapatistas in Mexico since the mid-1990s – is painfully felt. Rather, what is omnipresent is a nostalgic culture brandished in the face of decline. British sociologist Paul Gilroy spoke of a “postcolonial melancholia”¹ to account for a narcissistic wound that the loss of the Empire inflicted on the former colonial powers. He defines the experience of a multilayered trauma (economic, cultural, political and psychological) prompted by the fantasy of racial superiority and the impossibility of accepting the end of the Empire. According to Gilroy, postcolonial melancholia impedes the opening of a society, as a culturally and socially dominant section refuses to abandon its hegemonic position. Ten years after Gilroy, French novelist Mathias Enard describes Europe as a “sick, aged man, an abandoned body, hanging on his gibbet, watching himself rotting, believing that *Paris will always be Paris*, in some thirty different languages[...].”² The cultural imagination is here a languid nostalgia, which sounds increasingly dissonant with the society in rapid transformation.

It is obvious that the described condition is not likely to invent unsuspected futures, to open spaces for innovation and sharing or even to realize the infinite polyphonic and dynamic activity present in one's own society. And this, in spite of the fact that one of the few beautiful certainties that the present time offers, is the evidence that here and elsewhere prove impossible to separate; that the here is as much in the elsewhere as elsewhere in the here and that no border can prevent this.

The projects carried out between KADIST, Bétonsalon and Villa Vassilieff, often raise the question of the capacities we have to imagine other futures, to set up other practices, other

gestures, reroutings and *détournements*, without being won over by pessimism. The challenge remains “to be able [...] to collectively invent constellations that protect us from both despair and cynicism, as words that suspend the usual course of things and (re)create the possible.”³

The proposals in this evolving issue pursue this interrogation while building on a difficult point of departure: in order to attempt to formulate just responses, the contributors of *Qalqalah* depart precisely from the present rather than flee it. For this first issue we have invited Viennese theorist Nora Sternfeld, who ventures into the field of fiction in order to create the necessary distance from rough reality to better understand the stakes of the present time. In considering a hypothetical future in which authoritarian governments have succeeded in further broadening their control zones, Sternfeld traces the choices made by practitioners and theoreticians in museums today.

Hers is an act of questioning their capacity to maintain the critical impact of the employed conceptual or militant approaches, their trying to avoid finding themselves assimilated into the neoliberal functioning of cultural institutions, or withdrawing into an increasingly private social space, without becoming socially relevant outside of small and isolated circles.

It is a question of how contemporary art spaces and museums can today participate in resisting the reactionary outbursts and contribute, through their practices, to opening and highlighting previously invisible paths, to resonating with unheard-of sounds resulting from encounters between voices and bodies too often separated by social hierarchies, and thus to sketching a language—transversal, baroque and sometimes dissonant—that invents itself as it journeys.

¹ Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, 2005, pp. 98–102.

² Mathias Enard, *Boussole*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 205.

³ Emilie Hache, “Where The Future Is”, dans : *Starhawk : Rêver l’obscur. Femmes, magie, politique*, Paris, Cambourakis, 2015, p. 20.

Translation from French, including all the quotes, by Suzannah Henty.

nora sternfeld

en why exhibit at all? an answer from the year 2030¹

¹ This text was written in the context of the book *Curating as Antiracist Praxis* by Natalie Bayer, Belinda Kazeem and Nora Sternfeld. The book is part of the series *curating. ausstellungstheorie und praxis*. Series editors: Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld and Luisa Ziaja. Published by De Gruyter, University of Applied Arts Vienna, publishing house editor: Gerald Bast, forthcoming (Fall 2017).

² Marcelo Rezende, *Invest Week Interview #18*, —, <http://jegensentevens.nl/2016/06/invest-week-interview-18-marcelo-rezende>

"Everything has been touched by the political backlash... The fight is still going on, but the picture is very clear: Brazil is facing a putsch, a coup d'état by the Right and Far-Right forces in the country. And, as usual in cases like this, the Left has been unable to be... well, a real Left! I was 'invited' to leave the Museum of Modern Art in Bahia (MAM-BA) in late December, due to the atmosphere—my tenure as the director was described as a 'political menace' by the new administration in Bahia. Why? Because we decided in the last four years to debate about the hierarchy between the museum, the audience and the state. MAM-BA is a public museum, you see.² "

From an interview with Marcelo Rezende, former director of the Museum of Modern Art in Bahia, June 2016.

We collect examples. We organize history. We begin 2030 with a new exhibition. The show on the history of struggles in museums and art universities opens in only a few weeks. We want to understand what we can do. At our last meeting, the parameters and scope of action for our work had not been entirely clear. Is our aim to win—although it is highly unlikely given the authoritarian political climate—or just to survive? We are certainly not alone, but we still have no answer to these questions. Sometimes I am glad that I spend most of my time with the historical documents. I sort through material and work on interpreting objects anew. If this history is one of struggle, isn't conceiving of history as struggle part of the struggle? And so too the need to show those struggles? I ask myself these questions as I collect quotes and try to find the right voice for the texts that will appear on the exhibition walls. To me, it is as difficult as it is important that we gain a better understanding of the implications of our work. I hope to find words of clarity and, as I grapple with the present, to make useful decisions.

Since we took over the museum, we have asked ourselves what we want to achieve with our work here. We had been fighting for years for a different exhibition practice. We have occupied universities and mobilized voters, taught postcolonial and decolonial theories, shifted the boundaries between art and political action, intervened in the politics of history writing, and demanded the government's resignation. Yet, for over a quarter century, our core concern has been imagining different possible museums. We have criticized existing "exoticist" and colonial collections, worked on the history of the Western museum and its entanglement with the production of racist knowledge, and demanded an improvement to working conditions and new decision-making structures. We have addressed, critiqued, infiltrated and even occupied museums. Then we decided to get together and do what we could. We seized a favorable moment and became a museum ourselves. In 2021, as the institutions were being privatized, we formed an autonomous

collective inside that beautiful old museum, where our days and often nights were spent.

We are now a para-museum that we run, manage and maintain as a collective. Our group consists of activists and organizers. All of us are curators and educators too. Some of us are migrant historians, Black theorists, artists of color, poetic technicians, proletarian educators, progressive conservationists, subversive artisans and emancipatory ethnographers. We are not "interested in questions about your passport or heritage" but we "challenge such questions in the first place."³ That is a motto we borrowed from Kanak Attak, an initiative that began last century in Berlin, and to whom we dedicated an exhibition early on in the 2020s.

Although the museum does provide a refuge, it is also under threat. Its continued existence can be attributed to the fact that large-scale institutions have become less and less desirable, that the public continues to remain divided, and that other institutions have become more and more reactionary.

Our para-museum has a budget too, even if it is a small one. It has an exhibition and event program, impeccable accounting—an absolute necessity because of the frequent audits—and it takes a stand against fascist and racist politics from a cosmopolitan standpoint.

For the past ten years we have been trying to understand the role of the museum in times of authoritarian political change. My research focus is on the period between 2013 and 2023. It begins with the 2013 occupation of the Ludwig Museum in Budapest—which Orban's government put a stop to—and ends with the 2023 collapse of autonomous institutional structures in France. I am particularly interested in the processes before and after the turn. Although my main focus is on Austria, over the past few months I have made a concerted effort to examine, collect and understand as much as possible about events internationally. Over the years, the politics within most museums have changed. New cultural policies gradually led

³ Kanak Attak and Basta!,
Manifesto,
→ http://www.kanak-attak.de/ka/down/pdf/manifest_d.pdf



img Ali Akbar Mehta,
West Complex, 2016.
© Museum of Impossible
Forms - m{if}, Helsinki.

to the instatement of new directors and staff. Some changed their stances gradually and others more abruptly. I am mainly interested in the transitions. Before these changes, struggles of cultural political actors in many different places had led to funds being allotted to research projects that critically examined the history of museums and their entanglements in colonial history and racist discourses. The texts I have chosen for the exhibition include an excerpt from a funding application from Germany in 2016:

*The Global Museum is a program of the Federal Cultural Foundation that aims to create impulses for globally rethinking and redefining collections from a non-Western perspective and to establish this more strongly in German museums, as it is already common among museums internationally. Because our society is shaped by globalization, migration and transculturality, it is of utmost importance that art museums actively participate in such developments and that their collection, research and exhibition practices are on par with museums internationally.*⁴

Literature on museums from the second decade of the twenty-first century give accounts of many people in many different places who were concerned with finding ways to unlearn the colonial, racist and exotifying images that were so constitutive and definitive of museums in both the past and present. Reports from that era even write about numerous cases where people stood up and fought inside and for museums. Although these years of antiracist struggles and activist demands on museums did bring about some changes, their structures remained fully intact. The materials I sifted through and compiled for the exhibition bear evidence that the activists gained ground and that they adjusted to a capitalist form of organization that critics at the time called "neoliberalism."

As I read through one of my wall texts, I notice it is full of language from the 2010s. Today many of the words seem outdated, pompous and perhaps even a little naive:

4 Excerpt from the *Global Museum Program. Collections from the XXth Century in a Global Perspective* by the Federal Cultural Foundation, 2016.

5 Cf. Claire Bishop, *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig, 2014.

6 For instance in Museum Reina Sofia in Madrid, the Van Abbe Museum in Eindhoven and at the 7th Berlin Biennale in 2012, to name only a few highly debated examples.

7 Irit Rogoff, "Looking Away - Participating Singularities, Ontological Communities." Research project at the International College for Cultural Techniques and Media Philosophy, Weimar, 2010-2012. See: http://www.ikkm-weimar.de/frontend/index.php?page_id=159&v=d_v&id=133

*In the 2010s, following a so-called "crisis of representation" the imperative of "participation" entered into the museologists' vocabulary. There was more and more talk of "agency—the power to act." The new discourse around museums and exhibitions even more frequently declared themselves as 'radicals.'*⁵ *Forming cooperations with activists had become part of the everyday work of curators in the art field*⁶, *in municipal museums and in some ethnographic museums. Against the grain of the logic of representation, exhibitions and museums were more frequently conceived as zones of agency. Regarding participation from a curatorial perspective, theorist Irit Rogoff writes: 'to participate is to lay a ground to a claim.'*⁷ *In this respect, it is about creating a space where demands can be formulated, in other words, it is about a transformative practice that is not preconceived or perhaps does not yet even exist.*

Then I ask myself: what is it that makes this text so old-fashioned? Maybe it is that the demands have remained the same, but the conditions have changed? Maybe being "radical" is no longer chic? Synthesizing the materials, I look at these new politics of occupation and find evidence of rare and brave acts taken by cultural political officials before it was too late. Still, despite the critical discussions concerning the new directors, the institutional structures remained unchanged. I discover amidst the material documents from occupations and collaborations, for instance, between refugee activists, artists and antiracist activists in Vienna. I should consider using some of them in the exhibition.

"Art, Activism, Academy" is the title of a discussion between activists from the Refugee Protest Movement Vienna and staff and students held in the hall of the Academy of Fine Arts Vienna on 9 October 2013. When the event ended, the activists proceeded to occupy the Academy. Utilizing the Academy as a space for action and refuge seemed a logical consequence, because in their responses to the political circumstances at the time, the institution and its directors

had sided with the refugees again and again. However, the Academy's head office responded to the occupation by threatening to call the police and demanded they leave the Academy and end the occupation. The activists did so after being faced with an ultimatum on 4 November.

I consider using the following letters from the dean's office of the Academy:

*Dear Refugees,
Please leave the Academy by Monday 4 November. This means leaving the hall and room M20, where you have been sleeping, along with all the other rooms in the academy.*

Eva Bliminger, Andrea B. Braidt, Karin Riegler

The deans later wrote:

*You are permitted to make use of the hall for meetings, discussion events and press conferences. However, you are not to make use of any of the other rooms at the Academy. Attached is the November 2013 schedule for the hall. This offer only stands if you leave the Academy today.*⁸

These documents give insight into the discrepancy between discourses of critical reflection and those of institutions adhering to economic criteria, which was highly common in the years leading up to the authoritarian turn. This was a time when migrants were invited to speak at conferences and activists appeared in catalogues. The self-determination with which they spoke about their everyday struggles set the new rhythm for press releases.

They demanded new archives, the decolonization of museums and asked what an "archive of migration" might be. They criticized the national archives for functioning as "storage facilities for artifacts collected based on the logic of state and institutional discourses that represented the official stance so detrimental to migrants for decades."⁹ Regarding the national archive collection,

in 2016 migration sociologist Ljubomir Bratić writes:

"These materials tell a story of attempts at organizing this area; they tell a story of government efforts to regulate migration policies and to standardize integration policies. I am not saying that this is not important, on the contrary, these documents are necessary in order to understand how ascription processes work."

This excerpt makes me realize the profound belief that Bratić then had in the subversive potential of working with the archive as a site of inscription. I decide to use the following excerpt in the exhibition:

"Although an archive can be a site of control, a site of order, a site of normalization; it is simultaneously also a site for the others—the superfluous ones—to gain access to knowledge. An archive is an instrument. It has no intrinsic use except for that ascribed by the archivist and its users. It all depends on who, how and why collections are publically and discursively brought to light."

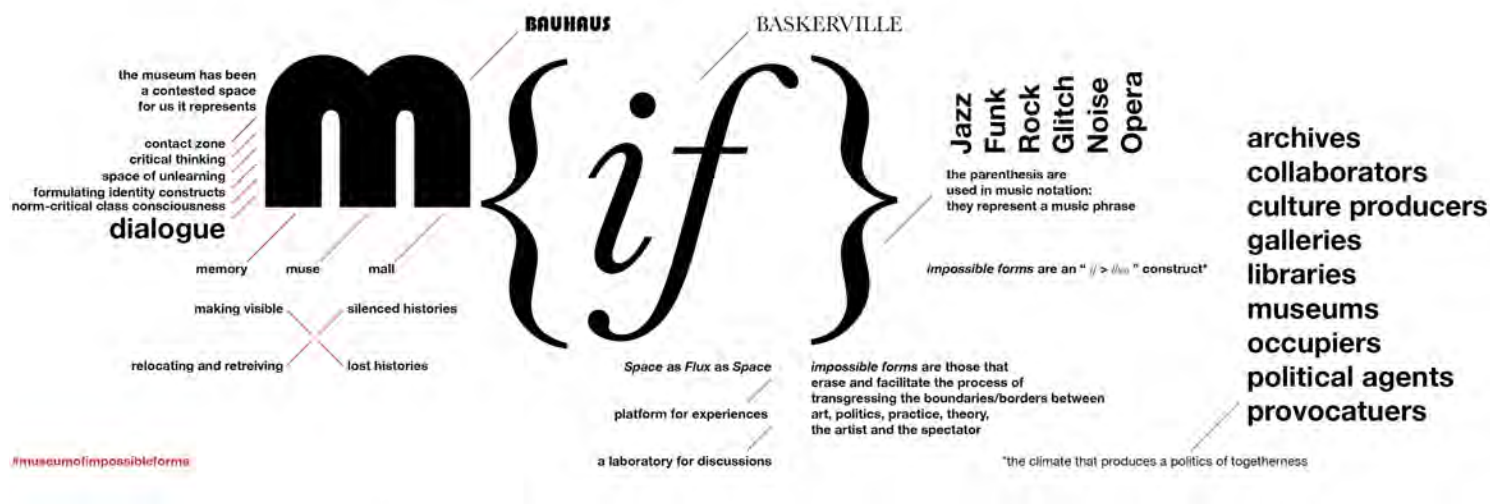
I feel it is important to include autonomous projects that had been successful, even if only for a short time. For instance, the Museum of Impossible Forms – *m{if}* was founded by an independent group of Helsinki artists in spring 2017 as an antiracist and queer-feminist project, a heterogeneous space, and as an experimental and migrant form of expression. The Museum of Impossible Forms opened up a broad horizon through its political character, its accessibility and openness, its multilingual library, and workshops and events. It certainly served as an inspiration to us and, in a sense, as a sister organization under different conditions.¹⁰

In reality, such critical discourses ultimately have also been beneficial to actors from bourgeois dominant culture who have already found a way to live within critical capitalism. Alternative institutions were hard won—as "mission statements"

⁸ Cf. <https://refugeecampvienna.noblogs.org/page/5/>

⁹ Ljubomir Bratić, "Auf dem Weg zu einem Archiv der Migration," in: *Strategien für Zwischenräume. Verlernen in der Migrationsgesellschaft*, Vienna: Büro trafo. K, (forthcoming).

¹⁰ The Museum of Impossible Forms opened in spring 2017 as a collectively organized "free space" in Kontula, an outlying district in the east of Helsinki. Aside from the multilingual library, a printing facility and a media center, it is also a space for hosting workshops, events and exhibitions, in constant conversation with its immediate surroundings. The program consists of discursive and artistic events situated within the context of decoloniality, postcolonial feminism and queer theory.



from before the turn often emphasize—through struggles or takeovers, when those struggling became the superfluous ones themselves. Back then, part of activist struggles had been to find ways to fight the self-perpetuating, exclusive hiring structures and exploitative working conditions so commonplace in museums and universities.

In January 2017, the author of a book entitled *Capitalist Realism* had taken his life in London. Mark Fisher worked at the Institute for Visual Culture at the then renowned Goldsmiths College at London University where he found himself wrapped up in the same contradictions resulting from the capitalization of critique and the simultaneous exploitation of his labor to the point of exhaustion. He had drawn attention to the fact that the given living and working conditions no longer allowed us to grasp the present or articulate a present from which a future could be imagined. A multi-media section in the exhibition will feature a lecture held in May 2014, two years before he committed suicide where he speaks of how "the slow cancellation of the future has been accompanied by a deflation of expectations." ¹¹

11 "Yet, perhaps because of all this, there's an increasing sense that culture has lost the ability to grasp and articulate the present. Or it could be that, in one very important sense, there is no present to grasp and articulate any more," Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, London: Zero Books, 2013. See also: <https://www.youtube.com/watch?v=aCgkLICTskQ>

Fisher's suicide marks a milestone in the creeping shift of the coordinates delineating our possibilities of action, which were not always immediately discernible. In the early years following the authoritarian turn, capitalism, authoritarianism and exhibitions on critical discourse were no contradiction. A clear example of this comes from Istanbul in 2013. This was three years before—under the pretense of an attempted coup—Erdogan invalidated his critics' passports and initiated waves of incarceration and jail releases. From the catalogue and newspaper reports I compose the following wall text:

Who does public space belong to? On 14 September 2013, the day before the press conference announcing the opening of the Istanbul Biennale, a sudden outburst of protests against capitalism in Turkey began. An activist in Ankara was killed sparking protests in Istanbul that the authorities

img Map for Museum of Impossible Forms - m{if}, 2017, © m{if}

tried to put an end to using tear gas. In the midst of all this, the art biennale centered around the question of "who public space belongs to" was scheduled to open. Its main theme intersected with the activists' concerns about the turbo-capitalist gentrification of Istanbul and the protests against it, which began with the occupation of Gezi Park in summer 2013. A public television report summed it up by saying: "Rarely have art and reality been so closely intertwined as in this year's Istanbul Biennale."¹²

12 The cultural program *Titel Thesen Temperamente* was aired by the German regional public broadcasters association ARD on 22 September 2013.
—, <http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/ttt/sendung/ndr/istanbul100.html>

Despite the political tone and word choice in the concept for the Istanbul Biennale—incidentally scheduled to coincide with a brand new art fair—its entanglement in the city's fast-paced economization was far greater than its involvement in the protests. In that moment, when the burgeoning social movement was taking place and before its repression, curator Fulya Erdemci decided to change the concept and retreat from the public sphere back into the white cube. This "strategic retreat," which she called it in a tour for curators, had been an attempt to refrain from appropriating the protests. This decision coincidentally made any interaction with the public completely impossible, as all of the events, discussions and artworks that were supposed to take place in public spaces were cancelled.

It took different amounts of time for the effects of the authoritarian structures to manifest in different areas. Critics were among the first to feel them. Borders were closed and holding a passport became more and more of a privilege. Daily deportations became a fixed part of everyday life; countless people lost their jobs. Critical voices were first silenced through excessive audits, and later more openly. Once again, denunciations and spying on each other was commonplace. Fear was palpable, especially in the decisions. For museums, sometimes the repercussions were barely noticeable, in the cultural field sometimes several years passed, and others were immediately affected. I edited a notice for a newspaper on the situation in Hungary in May 2013 which reads:

13 Excerpt from the German-language independent newspaper *Pester Lloyd* on 11 May 2013,
—, <http://www.pestertloyd.net/html/1319besetzungludwig.html>

Since Thursday evening, activists and museum staff have been occupying the Ludwig Museum at the Palace of Arts, the most influential museum of contemporary art in Hungary. The occupation was triggered by the dismissal of the museum director, a fate that numerous other art and cultural institutions in Hungary share. According to the Ministry, the occupation and protests are the "usual hysteria" that is part of a "political crusade" aimed to tarnish "the image of Hungary" [...] The Ministry has removed a great number of entitled functions from state institutions and placed them in the hands of the formerly private Hungarian Art Academy. Generously endowed with official funds for arts and culture, this organization has a strong nationalist leaning, and even includes "nationalist sentiment" as a criterion for hire. President Fekekte has hurled anti-semitic insults at authors György Konrád and Imre Kertész, censured art that does not adhere to its program accusing it as "national blasphemy"; nearly all the Academy's directors share these ideas.¹³

In the timespan between 2013 and 2023 lie ten years of the authoritarian turn, which certainly led to developments that were specific to each context, although there are still a number of commonalities.

Our para-museum is a heterotopy in an uncanny world. We have often been fearful and were glad to find we were not alone. Over and over again, we discussed all the possible options—or all those we could imagine. We are sometimes strong and brave. Sometimes we help each other bear the weight of our fears. Sometimes we caution each other not to be overly exuberant. We have examined, discussed and made sense of the museum's constantly growing collection. We have questioned the hierarchies between histories and objects. We have researched and identified proveniences and come up with many sad stories. When all of the histories with all their omissions became tangible and were out on the table, we saw many things more clearly than we imagined, while others things became less clear. Oftentimes, we were unable to envision a solution



img Ali Akbar Mehta, Still
from *Maurice*, film, 3min18sec,
2017. © Museum of Impossible
Forms - *m{if}*, Helsinki.

14 Cf. Arif Akkılıç,
Ljubomir Brati, *Aufruf für
ein Archiv der Migration*,
Stimme 84, 2012,
→ [http://minderheiten.
at/images/stories/stimme84_
herbst2012_webs27.pdf](http://minderheiten.at/images/stories/stimme84_herbst2012_webs27.pdf) and the
Archive of Migration working
group (Arif Akkılıç,
Vida Bakondy, Ljubomir Brati,
Wladimir Fischer, Li Gerhalter,
Belinda Kazeem, Dirk Rupnow),
Brainstorming /working paper/
concept for an Archive of
Migration, March 2013,
→ [http://www.
archivdermigration.at/sites/
default/files/archivdermigration_
konzept_0.pdf](http://www.archivdermigration.at/sites/default/files/archivdermigration_konzept_0.pdf)

initially. We set the collections in motion, restituted works back to those from whom they were stolen, sat together with numerous colleagues from many different places—who, like us, are researchers and activists too—and contemplated what we should do, and how exactly to go about it. We did not want to simply develop theories, but also to draw the consequences of our research in our practice. That part was easy, because nobody had shown much interest in our collection to begin with. But it had been important to us at the time; it gave us purpose. We wanted to continue to conduct the "archive of migration" the way that those who had struggled for and founded it in the 2010s had intended: as an archive of histories of the structural injustice of racism, of the everyday lives of migrants, and of antiracist struggles¹⁴. The collection afforded us access to a great deal of materials. We received numerous donations from friends and fellow activists. We spoke to many people, listened to many stories, remembered many things on our own, and learned a great deal.

We tried to redefine the museum. We found it important to address, work through and not to forget the history of violence. It was important that it was not conveyed in abstract terms, and that we understood that the bodily knowledge gained from these struggles also needs to be part of the museum. We wanted the museum to be a place for stories and movements, for history and action, for remembering things past, and a place where subjugated forms of knowledge could be heard and have an impact.

We also built spaces inside the museum to house colleagues—who, like us, are researchers and activists too—and who, for various reasons, also found it important and necessary to have a place to stay. We restored objects and planned programs for exhibitions. Sometimes our advertisements were critical and dissident. Sometimes we just wanted to emphasize that the banal authority of the situation should not determine intellectual life. We set up reading circles and read texts with various people in various languages, some of which we learned through reading together. We learned to translate and think about multiple contexts

at the same time. Time and time again, we asked ourselves why it was important to fight for other exhibition practices at all. Given the current situation, this is more or less indisputable—at least in our small world—that such struggles for different exhibition practices are necessary; at the same time, we understand that while so many other struggles are so far from attaining their goals that they seem unattainable altogether, the question still remains one that needs to be addressed—urgently.

In our meeting yesterday it was I who was emphatic about the importance of our work. I said it was important, because the politics of history is a kind of politics; and because it creates spaces for remembering, which enables other struggles even if we do not know what to do with that knowledge, or in what direction our work might take us. It is especially important because it is a place where we meet, a place where a new "we" can take shape again and again, a place where we can transform our practices ourselves. Yesterday, as so often, my arguments were controversial. Where do we stand? Do we want to take to the streets or take distance? Over time many people left the museum, some for a while, others for good. Most left for good reason, like they were needed more elsewhere. New people are still joining the collective. Although our museum's history does not foresee a happy end, we do not see any point in stopping. Bearing all this in mind, I write one more wall text for the exhibition before I leave for the day. It's late again.

After the coup in Brazil in 2016, six of the former curators of the Museum of Modern Art of Bahia (MAM-BA) moved to the forest with their families. Until they were forced to leave, the museum had carried on in the spirit of the Brazilian architect Lina Bo Bardi¹⁵ and consistently grew to become, in Paulo Friere's sense, a place of emancipatory education and a democratic horizon.¹⁶ After the then director Marcelo Rezende was forced to resign and the entire team was fired, without further hesitation they moved to the Brazilian countryside—to Mucuge,

to property located in the Chapada Diamantina National Park at the foot of the Serra Sincorá in Bahia. There, they founded the Museu do Mato, an experimental lab for art and museology, which continues on with the same intentions, to research the region through the use of collective, experimental modes of research, cartography, collection of data and interviews, through lectures, workshops, land-based practices, residencies, film series and other actions that give insight into the "natural, cultural, material and immaterial legacy" of the region. The collection consists of materializing the research work—of reports, photographs, objects, documents and poetic constructions—which people are invited to visit in person or digitally. Until today, the curators live and work in Bahia as a constantly growing experimental group, with moments of frustration, scientific breakthroughs, experiences of commonality and community, and under precarious conditions, every day they rediscover the idea behind the museum anew.¹⁷

15 Roger M. Buergerl,
"‘This Exhibition Is an
Accusation’: The Grammar of
Display According to Lina Bo
Bardi,"
→ <http://www.afterall.org/journal/issue.26/this-exhibition-is-an-accusation-the-grammar-of-display-according-to-lina-bo-bardi1>

16 Cf. Marcelo Rezende,
"Staging the School at the
Museum," lecture at the
conference: *Wem gehört das
Museum? Fragen und Bedingungen
musealer Vermittlung im globalen
Kontext*, 19 Jan 2017,
→ https://www.kunstsammlung.de/fileadmin/user_upload/Forschen/museum_global_faltblatt_symposium_dt.pdf

17 Cf.
→ <https://www.facebook.com/museudomato/>

Translation from German,
including all the quotes,
by Erika Doucette.



p. 049	Introduction ^{fr}
p. 052	L’histoire de grand-mère ^{fr}
p. 099	Introduction ^{en}
p. 102	Grandma’s Story ^{en}

fr Nous tenons à remercier Trinh T. Minh-ha pour sa contribution et son soutien ; Jean-Paul Bourdier pour les images ici reproduites ; la Fondation Maison des Sciences de l'Homme (FMSH) et en particulier la chaire Global South(s), Françoise Vergès et Gwenaëlle Lieppe ; *Indiana University Press* et Stephen Williams pour avoir accordé à *Qalqalah*, en tant que publication non-commerciale, l'autorisation de reproduire le texte anglais (originellement publié dans *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1989) et de le traduire vers le français.

en We would like to thank Trinh T. Min-ha for her contribution and support; Jean-Paul Bourdier for the images reproduced here; *Collège d'études mondiales* (FMSH), notably the Global South(s) Chair, Françoise Vergès and Gwenaëlle Lieppe; Indiana University Press and Stephen Williams for granting *Qalqalah*, as a non-commercial publication, with the permission to reproduce and translate into French the English text originally published in *Woman, Native, Other. Writing Post-coloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1989.



lotte arndt

fr introduction

« À peine vingt ans ont suffi pour que deux millions de personnes se définissent elles-mêmes comme sous-développées. Je n'ai pas l'intention de parler *sur*. Juste de parler à *proximité de*. »

Dans les premières phrases de son film *Reassemblage*, qui remet radicalement en question le genre du cinéma ethnographique, la réalisatrice et auteure Trinh T. Minh-ha interroge le pouvoir du récit dans l'auto-représentation d'un groupe ou d'un individu, et énonce son approche artistique : parler à *proximité de* comme un moyen de s'écarter d'un savoir *sur*, pour mieux entrer en résonnance avec les personnes et les contextes représentés à l'image.

Le film, tourné au Sénégal et sorti en 1982, ne cesse de dissocier images, son et texte et crée une narration cinématographique qui résiste à toute stabilité sémantique, significations figées ou relations de domination et de subordination entre ses éléments. L'ordre bouleversé des images et des sons, une voix qui interroge sans expliquer viennent ainsi ébranler le discours dominant qui oppose tradition arriérée et modernité salvatrice, ainsi que l'idée de développement comme caractéristique normative et naturalisée d'un groupe

restreint de sociétés occidentales que le monde entier serait sommé d’atteindre.

Dans ses films comme dans ses écrits, Trinh T. Minh-ha ouvre de riches espaces de résonnance qui se soustraient à la centralisation des récits. Elle situe ses travaux dans une perspective résolument féministe et postcoloniale, tout en s’attachant à maintenir leurs formes ouvertes, pour qu’ils puissent s’adresser à différents groupes, dans des contextes changeants. Elle se joue des assignations catégoriques qu’elle conteste et investit des espaces où les appartenances rassurantes – les lignes de séparation entre inclusion et exclusion, partage et réserve, ouverture et retrait – se déplacent constamment. Comme elle l’écrit dans l’introduction de son livre fondateur, *Woman, Native, Other* : « Ceci est un monde dans lequel je me déplace sans avoir été invitée, profane sur une terre sacrée, ni moi ni mienne, mais moi malgré tout¹. » Son travail investit un « lieu de subjectivité non-unitaire, polyphonique² » qui prend en compte le fait que le pouvoir traverse les sujets, qu’il y a un « Lui-en-moi³ ». De cette manière, Minh-ha va bien au-delà de procédés purement sémiotiques, et relie son travail artistique aux luttes sociales en cours, notamment celles des féministes et des femmes de couleur, sans jamais prendre les catégories identitaires pour acquises. Composant sans cesse avec des contextes géographiques, politiques et culturels différents, ainsi que l’ajustement des positionnements, ses écrits et ses films sont ancrés dans le corps en tant que « lieu de particularité et de spécificité ; en même temps qu’un lieu marqué par des contradictions historiques⁴ ». Tout en prenant la singularité de l’expérience incarnée comme un point de départ situé, elle compose des histoires au féminin [her-stories] qui interrogent constamment le potentiel transformateur du langage, du rythme et de la résonnance : écrire le corps rend possible le déplacement de ses contours ; le souffle d’un texte, l’enchaînement syncopé des images ont le pouvoir de décaler les assignations contraignantes et de transcender les formes canoniques de représentation.

1 Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other*, 1989, p.1.

2 Trinh T. Minh-ha en conversation avec Annamaria Morelli : « The Undone Interval », in Iain Chambers et Lidia Curti (eds.), *The Postcolonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, Londres et New York, Routledge, 1998, p. 8.

3 *Ibid.*

4 Trinh T. Minh-ha en conversation avec Annamaria Morelli, *op. cit.*, p. 13.

5 Notamment « Le rêve de l’artiste et du spectateur ». Volet 2. Trinh T. Minh-ha et Theresa Hak Kyung Cha, 23 octobre – 9 novembre 2008, Jeu de Paume, organisé par Elvan Zabunyan.

Dans ce numéro de *Qalqalah*, nous rééditons le dernier chapitre du livre de Trinh T. Minh-ha *Woman, Native, Other* (1989), aujourd’hui un classique, ici traduit pour la première fois en français. Intitulé *Grandma’s Story*, ce texte dense et poétique résonne intimement avec les questionnements qui irriguent les contributions de cette année – en interrogeant le lien entre narration et incarnation, en cherchant des modes de transmission qui divergent de l’autorité de l’Histoire comme récit dominant et en proposant un langage poétique pour une pensée théorique qui dépasse la division entre théorie et pratique. Alors que les films de Minh-ha ont été montrés dans différents contextes en France au cours des dix dernières années⁵, ses textes n’avaient jamais été traduits en Français jusqu’à présent. La publication bilingue de *Grandma’s Story* est réalisée en collaboration avec Françoise Vergès et la chaire Global South(s) de la Fondation Maison des Sciences de l’Homme, qui a invité Trinh T. Minh-ha à Paris en mars 2017 pour une série de conférences et de projections de ses films. La traduction d’Elsa Boyer a été élaborée en étroite collaboration avec Trinh T. Minh-ha, que nous souhaitons remercier chaleureusement pour ses commentaires avisés et son engagement inépuisable.

fr l'histoire de grand-mère¹

¹ Ce texte est un chapitre extrait de l'ouvrage de Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1989, pp. 119-151.

Les dix mille êtres en reviennent toujours à une pratique fondamentale.

Des dix mille êtres qui en reviennent toujours à leur pratique fondamentale on peut dire qu'ils pratiquent le quiétisme.

Lao-Tseu, *Tao te king*, 16 (traduction Jules Bresse)

² Ndt : pour restituer à la fois le jeu sur les sonorités et la distinction entre «story» et «history», j'ai choisi de traduire par «histoires», parfois «récit», et «histoire».

³ Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*, New York, Tanam press, 1982, p. 133.

Vérité et fait : histoires et histoire²

Laissez-moi vous raconter une histoire. Car c'est tout ce que j'ai, une histoire. Une histoire transmise de génération en génération, qui s'appelle Joie. Racontée pour la joie qu'elle procure à la personne qui la raconte et celle qui l'écoute. La joie inhérente au processus qui consiste à raconter une histoire. Quiconque comprend cela comprend également qu'une histoire, aussi bouleversante soit sa joie, n'enlève jamais rien à personne. Rappelez-vous, elle s'appelle Joie. Son double, Pleur Peur Majeure.

Que la diseuse, celle qui est mère qui attend neuf jours et neuf nuits, soit retrouvée. Qu'elle ramène la mémoire. Que la diseuse, celle qui est fille ramène le printemps à chaque fois qu'elle émerge de sous la terre. L'encre se répand encore plus épaisse avant de se tarir avant d'arrêter d'écrire. (Theresa Hak Kyung Cha)³

Ce doit être dit. Doit être dit ce qui n'a pas été et ce qui a été dit avant. « Cela prendra du temps, mais l'histoire doit être racontée. Sans aucun mensonge » (Leslie Marmon Silko). Cela prendra du temps car on ne peut pas raconter la vie, et pas seulement raconter : la vie ne peut pas être vécue. Mais comprendre c'est créer et vivre, un don si immense que des milliers de personnes profitent de chaque vie vécue au présent ou dans le passé. L'histoire dépend de la venue au monde de chacun d'entre nous. Elle a besoin de nous tous, elle a besoin que l'on se souvienne, que l'on comprenne, que l'on crée ce que nous avons entendu ensemble pour continuer à venir au monde. L'histoire d'un peuple. Qui nous raconte, peuples. Une histoire, l'histoire, la littérature (ou la religion, la philosophie, les sciences naturelles, l'éthique) – tout en un. Ils l'appellent l'outil de l'homme primitif, le moyen le plus simple de véhiculer la vérité. Lorsque l'histoire s'est distinguée des histoires, elle a commencé à se complaire dans l'accumulation et les faits. Ou elle a pensé qu'elle le pouvait. Elle a pensé pouvoir aller jusqu'à créer l'histoire

parce que le Passé, sans lien avec le Présent et le Futur, attend là tout entier qu'on le révèle et qu'on le relate. L'acte de révéler comporte une qualité magique (et non factuelle) – sans aucun doute héritée de l'art du récit « primitif » – car le Passé compris comme tel est un passé bien organisé dont l'organisation est déjà donnée. Trouvant le moyen de s'identifier à l'histoire, l'histoire (avec un h minuscule) oppose ainsi le factuel au fictionnel (devenant aveugle à ce que ses revendications ont de « magique ») ; l'auteur – l'historien – au conteur. Aussi longtemps qu'on occulte la transformation, les manipulations ou redistributions inhérentes au fait de rassembler des événements, la division perdure, aussi sûre de son tracé qu'elle rêve assurément de l'être. Écrire une histoire devient écrire l'histoire, et l'histoire a tôt fait de s'isoler, reléguant les histoires au domaine du conte, de la légende, du mythe, de la fiction, de la littérature. Ainsi, puisque le fictionnel et le factuel en sont venus à s'exclure mutuellement, il n'est pas rare que la fiction soit synonyme de mensonges et le fait de vérité. EST-CE VRAIMENT ARRIVÉ ? EST-CE UNE HISTOIRE VRAIE ?

Je ne veux plus écouter vos histoires [cria Maxine Hong Kingston à sa mère, véritable moulin à histoires] ; elles n'ont aucune logique. Elles m'embrouillent complètement. En me racontant une histoire, vous ne me dites pas si « c'est une histoire vraie » ou si « ce n'est qu'une histoire ». Je n'arrive pas à établir la distinction. Je ne connais même pas vos vrais noms. Je ne distingue pas ce qui est réel de ce que vous avez inventé⁴.

Quelle vérité ? La question se pose immanquablement. On a défini le récit comme « une narration libre qui n'est pas nécessairement factuelle mais fidèle (...) [Elle] présente une esquisse audacieuse de la nature humaine ; et l'histoire, dans ses détails individuels⁵ ». Vérité. Pas une mais deux : vérité et fait, comme dans l'ancien temps quand, en Égypte, les reines naissaient reines et l'on faisait les rois. (À l'époque les reines et les princesses étaient « Mères royales » de naissance,

alors que le roi portait la couronne du grand prêtre et ne recevait le nom d'Horus qu'après avoir été couronné.) La poésie, disait Aristote, est plus vraie que l'histoire. La narration comprise comme littérature (la poésie narrative) doit donc être plus vraie que l'histoire. Si nous attendons de l'histoire qu'elle nous raconte ce qui s'est passé à une époque et en un lieu donnés, nous pouvons attendre du récit qu'il nous raconte non seulement ce qui a pu se passer, mais aussi ce qui se passe à une époque et en un lieu non précisés. Il n'est pas étonnant que dans les anciens contes, les conteurs soient très souvent des femmes, des sorcières, des prophètes. Les griots et griottes africains sont connus pour être poètes, conteurs, historiens, musiciens et magiciens – tout à la fois. Mais pourquoi la vérité ? Pourquoi cette lutte pour la vérité et au nom de la vérité ? Je ne me souviens pas avoir demandé à ma grand-mère si l'histoire qu'elle me racontait était vraie ou non. Je ne me souviens pas non plus qu'elle m'ait demandé si l'histoire que je lui lisais était vraie ou non. Nous savions que nous pouvions nous faire pleurer, rire, ou nous faire peur, mais nous n'avons jamais pensé à nous dire, « ce n'est qu'une histoire ». Une histoire est une histoire. Il n'y avait pas besoin de clarifier – un besoin que de nombreux adultes estiment « naturel » ou impératif avec les enfants – car il ne s'agissait pas d' « accepter aveuglément l'histoire comme si elle était littéralement vraie. » L'histoire est peut-être devenue juste une histoire quand je suis devenue experte dans l'art de consommer la vérité comme un fait. L'imagination devient alors synonyme de falsification et on me fait croire que, par conséquent, si on ne me dit pas ou si je ne parviens pas à distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux, l'auditeur ou moi-même ne sommes peut-être plus en mesure de différencier l'imaginaire de la réalité (sic). La littérature et l'histoire ont été autrefois / sont toujours des histoires : ceci ne signifie pas nécessairement que l'espace qu'elles forment est indifférencié, mais que cet espace peut s'articuler selon un ensemble différent de principes qui se situent en dehors du domaine hiérarchique des faits. D'un côté, chaque société a ses propres politiques de vérité ;

⁴ Maxine Hong Kingston, *Les fantômes chinois de San Francisco*, Paris, Gallimard, 1979, p. 215.

⁵ Herman Harrell Horne, *Story-Telling, Questioning and Studying*, New York, Macmillan, 1917, pp. 23-24.

de l'autre, être vrai consiste à se situer entre tous les régimes de vérité. En dehors de l'époque précise, en dehors de l'espace spécialisé :
« La vérité embrasse toutes les abstentions autres qu'elle-même »
(T. Hak Kyung Cha).

Gardiennes et transmetteuses

Il y a de la vérité quand elle n'y est plus. Diseuse, Femme-Qui-Pense, Femme-Araignée, griotte, conteuse, diseuse de bonne aventure, sorcière. Si vous avez la patience d'écouter, elle se fera un plaisir de vous la raconter. Toute une histoire, toute une vision du monde, l'histoire d'une vie. Mère a toujours une mère. Et on se souvient des Grands-Mères comme des déesses de toutes les eaux, les sources de maladies et de guérison, les protectrices des femmes et de la maternité. Écouter attentivement c'est préserver. Mais préserver c'est brûler, car comprendre signifie créer.

Que celle qui est diseuse, Diseuse de bonne aventure. Qu'elle provoque. Qu'elle brise le sort jeté sur le temps sur le temps encore et encore. (T. Hak Kyung Cha)⁶

Les souvenirs des femmes étaient les premières archives ou bibliothèques du monde. Patiemment transmis de bouche à oreille, de corps à corps, main à main. Dans le processus qui consiste à raconter des histoires, parler et écouter renvoient à des réalités qui n'impliquent pas seulement l'imagination. Le discours est vu, entendu, humé, goûté et touché. Il détruit, donne la vie, nourrit. Toutes les femmes participent à cette chaîne de tutelle et de transmission. En Afrique on dit que chaque griotte qui meurt est toute une bibliothèque qui brûle (une « bibliothèque où les archives ne sont pas classées mais complètement inventoriées » [A. Hampaté Ba]). Des expressions comme « Je l'ai tété au sein de ma mère » ou « Je le tiens de Notre Mère » pour exprimer ce qui a été transmis par les anciens sont courantes dans

cette partie du monde. Raconte-moi et laisse-moi raconter à mes auditeurs ce que j'ai entendu de toi qui l'as entendu de ta mère et de ta grand-mère, de sorte que ce qui est dit soit conservé et toujours transmis aux femmes de demain, qui seront nos enfants et les enfants de nos enfants. Ce sont les premières phrases qu'elle scandait avant de se lancer dans une histoire. Cette histoire je te la dois, je la lui dois et à elle aussi, qui la lui doit à elle, elle et elle. Je mémorise, reconnais et nomme ma ou mes sources non pas pour que la voix d'une autorité valide la mienne (car nous, les femmes, avons peu d'autorité dans l'Histoire ou la Littérature, et les femmes sages ne tirent jamais leurs pouvoirs de l'autorité), mais pour évoquer cette source et chanter. Le lien entre les femmes et la parole. Entre les femmes elles-mêmes. Pour produire tout leur effet, les mots doivent être scandés en rythme, en cadence, hors cadence.

Mon arrière grand-mère a raconté à ma grand-mère ce qu'elle avait vécu que ma grand-mère n'avait pas vécu et ma grand-mère a raconté à ma mère ce qu'elles avaient toutes les deux vécu et ma mère m'a raconté ce qu'elles ont toutes vécu et nous étions censées le transmettre ainsi de génération en génération afin de ne jamais oublier. Même s'ils avaient tout brûlé pour faire comme si ce n'était jamais arrivé. (Gayl Jones)⁷

Dans cette chaîne et ce continuum, je ne suis qu'un maillon. L'histoire c'est moi, ni moi ni mienne. Elle ne m'appartient pas vraiment ; et si je me sens profondément responsable de cette histoire, le processus de transfert me rend également irresponsable et me procure ce plaisir. Plaisir de la copie, plaisir de la reproduction. Aucune répétition ne peut jamais être identique, mais mon histoire porte en elle leurs histoires, leur histoire, et notre histoire se répète indéfiniment même si nous persistons à la nier. *Je n'y crois pas. Cette histoire ne pourrait pas se produire aujourd'hui.* Puis un jour nos enfants parleront de nous ici présents, de cette époque où des choses comme ça pouvaient se produire... :

6 *Dictée, op. cit.*, p. 123.

7 Gayl Jones, *Corregidora* (New York: Random House, 1975), p. 9.

J'avais l'impression de ne pas savoir ce qui nous appartenait à moi et Mutt et ce qui appartenait à Great Gram et Corregidora – comme Maman quand elle s'était mise à parler comme Great Gram. Mais ce que Corregidora lui avait fait à elle, à elles, était-il pire que ce que Mutt m'avait fait, que ce que nous nous étions fait, que ce que Maman avait fait à Papa, ou que ce qu'il lui avait fait en retour... (Gayl Jones)⁸

En la voyant tu sais ce qu'elle a vécu. Tu sais comment ça a pu être. Tu t'allonges, tu t'arrêtes, tu tombes, tu vois devant toi ce que tu as déjà vu. Répété, sans même que tu le saches. C'est toi qui te tiens là. C'est toi qui attends dehors par une journée d'été. (T. Hak Kyung Cha)⁹

Chaque geste, chaque mot implique notre passé, présent et futur. Le corps ne cesse jamais d'accumuler, et le mien a vu des années et des années s'écouler sans que je sois capable de les arrêter, de l'arrêter. Mes solidarités et rancunes me semblent à la fois familières et inconnues ; je demeure en elles, elles demeurent en moi, et nous demeurons l'une dans l'autre, invitée plus que propriétaire. Sans aucun doute, mon histoire est moi mais, sans aucun doute, mon histoire est aussi plus vieille que moi. Plus jeune que moi, plus vieille que ce qui est humain. Impossible à mesurer, impossible à contenir, si immense qu'elle excède toute tentative de rendre humain. Mais nous rendons humain, et nous rendons humain outre mesure, car la vision d'une histoire qui n'a pas de fin – ni fin, ni milieu, ni début ; ni départ, ni pause, ni progression ; ni vers l'arrière ni vers l'avant, seulement un flux qui coule dans un autre flux, une mer ouverte – est la vision d'une folle. « Les flots déchaînés du mutisme », comme l'écrit Clarice Lispector. Nous avons peur des sommets, nous avons peur de ce qui n'a pas de tête, de ce qui n'a pas de fond, de ce qui est sans bornes. Et nous sommes terrifiés à l'idée de laisser les profondeurs de ce mutisme nous engloutir. C'est pourquoi nous continuons à faire violence aux mots : pour dompter et cuire le sauvage-cru,

pour adopter ce qui est vertigineusement infini. La vérité n'a aucun sens ; elle excède la signification et elle excède la mesure. Elle excède tous les régimes de vérité. Ainsi, quand nous insistons pour raconter encore et encore, nous insistons sur la répétition dans la re-création (et vice versa). Sur la répartition de l'histoire en parts suffisamment petites pour que nos bouches puissent les absorber, pour que nos yeux puissent voir et pour que nos corps puissent le supporter. Chaque histoire est à la fois un fragment et un tout ; un tout dans un tout. Et la même histoire a toujours changé, car les choses qui ne se déplacent pas et ne croissent pas ne peuvent pas continuer à circuler. Mort. Époques mortes, des mots morts, des langues mortes. À ne pas répéter dans l'oubli.

Sédiment. Chagné en pierre. Que celle qui est diseuse poussière efface de son souffle la distance du puits. Que celle qui est diseuse à nouveau s'assoit sur la pierre neuf jours et neuf nuits. ainsi. Faisant se lever à nouveau, Éleusis. (T. Hak Kyung Cha)¹⁰

Raconter des histoires dans le contexte « civilisé »

Moyen le plus simple de véhiculer la vérité, une histoire se définit aussi comme « une phase de communication », « la forme naturelle pour révéler la vie ». Si elle fascine autant c'est peut-être parce qu'elle est capable à la fois d'offrir un aperçu vivant de la vie d'autres personnes et de raviver ou de sauver ce qui en nous est oublié, ce qui est devenu une impasse, ce qui s'est changé en pierre. Aux yeux de la fe(ho)mme de l'Occident qui passe du temps à enregistrer et organiser les « données » concernant le fait de raconter des histoires ainsi que « les nombreuses règles et tabous qui lui sont liés », les peuples primitifs ont pu, grâce à cet outil de la fe(ho)mme primitive, « former leur discours, formuler des opinions et s'exprimer » (Anna Birgitta Rooth). Il permet de « comprendre les limites de leur

8 *Ibid.*, p. 184.

9 *Dictée, op. cit.*, p. 106.

10 *Dictée, op. cit.* p. 130.

connaissance et d'évaluer les privilèges de notre civilisation, dus en grande partie aux luttes du passé » (Clark W. Hetherington). Il façonne les explications qu'ils ont inventées pour « les choses qu'[ils] ne comprenaient pas » et représente leur religion, « une religion née de la peur de l'inconnu » (Katherine Dunlap Cather). Pour résumer, l'histoire est soit une simple pratique de l'art de la rhétorique ou « un dépositaire de coutumes obsolètes » (A. Skinner). Elle doit en grande partie sa valeur à son potentiel artistique et aux « croyances religieuses » ou aux superstitions caractéristiques de « l'esprit primitif » que reflète son contenu. (À l'instar du surnaturel, le superstitieux est-il un autre produit de l'esprit occidental ? Car pour accepter ne serait-ce que temporairement la perspective que Cather adopte sur la religion primitive, il faut se demander : quelle religion [institutionnalisée] ne naît pas de la peur de l'inconnu ?). Associé au sous-développement, à l'ignorance, à l'analphabétisme, raconter des histoires dans le contexte plus « civilisé » est donc relégué au domaine des enfants. « Le fait que les histoires soient le produit de l'homme primitif », écrivait Herman H. Horne, « explique en partie pourquoi les enfants sont si friands d'histoires¹¹ ». « Là où il n'existe pas de langage écrit, là où les personnes sont trop illettrées pour lire ce qui est écrit », remarquait Cather, « ils croient encore aux légendes. Ils aiment les entendre racontées et racontées à nouveau... Ce qui vaut pour les paysans illettrés aujourd'hui, ce qui valait pour les membres d'une tribu aux époques primitives et pour les grands dans les salles des châteaux médiévaux, vaut toujours pour l'enfant¹². » Primitif signifie primaire et, par conséquent, infantile. Il ne faut donc pas s'étonner si, en Occident, on attache une grande valeur au fait de raconter des histoires dans les jardins d'enfants et à l'école primaire avant tout pour leur potentiel éducatif. La mission du conteur, nous dit-on, est « d'apprendre aux enfants les contes que connaissaient leurs pères », de façonner des idéaux et d'« éclairer les faits ». Pour que les enfants acquièrent des « sentiments justes » et « pensent vrai », l'histoire, en tant qu'outil pédagogique, doit

11 Herman Harrell Horne, *Story-Telling, Questioning and Studying*, op. cit., p. 34.

12 Katherine Dunlap Cather, *Educating by Story-telling*, New York, World Book Company, 1926, pp. 5-6.

13 Clark W. Hetherington, introduction in *ibid.*, pp. XIII-XIV.

informer de manière à les tenir « au courant de la vérité scientifique de l'époque, au lieu de les entraîner dans les superstitions du passé. » Mais pour que l'histoire soit une information racontée comme il faut, elle doit l'être « sous une forme aussi fascinante que les anciens mythes et fables¹³. » Concilier le contenu du nouveau et la forme de l'ancien, ou imposer l'un à l'autre. Le mal-être persiste. Avec des formules (traditionnelles mais non superstitieuses ?) comme « il était une fois » et « il y a bien longtemps », le conteur est à peu près assuré de « bien commencer ». Pour beaucoup la vérité est synonyme d'uniformité et de prescription. Penser vrai veut dire penser en conformité avec un certain discours scientifique (lisez « scientiste ») produit par certaines institutions. L'esprit « civilisé » a non seulement classé de nombreuses réalités *qu'il ne comprend pas* sous les catégories du faux et du superstitieux, il a également transformé l'histoire – en tant qu'événement total d'une communauté, d'un peuple – en une leçon *paternelle* destinée aux enfants d'un certain âge. En effet, dans le contexte « civilisé », seuls les enfants ont le droit de s'adonner au soi-disant fantastique ou au fantastique-vrai. On pense qu'ils appartiennent à un monde à part, un monde que les adultes contrôlent (avec compassion) et peuplent de jouets – c'est-à-dire de faux êtres humains (poupées), de faux animaux, de faux objets (des versions réduites qui imitent le « réel »). Les adultes « civilisés » fabriquent, structurent et isolent le monde des enfants ; ils inventent des jouets pour qu'ils *jouent* avec et des histoires spécialement adaptées qu'ils pourront plus facilement absorber, et pourtant ils insistent pour façonner ce monde selon ce qui est scientifiquement vrai – le réel, non pas évidemment à son échelle normale mais à une échelle réduite : celle qui est censée être l'échelle de l'enfant (déifié). Les histoires, surtout les « histoires du pourquoi primitif » ou les contes de fée, doivent être soigneusement triées et classées, car les enfants ne doivent jamais se « faire des illusions » ou être « induits en erreur » et « il ne devrait jamais subsister de doute dans leur esprit quant à ce qui relève de l'illusion et ce qui est réel. »

En d'autres termes, ce qui distingue le monde des petites personnes aux yeux des adultes « civilisés » n'est qu'une question d'échelle. Les formes de contrainte qui gouvernent le monde de ces grandes personnes et qui leur permettent de différencier avec certitude le faux du vrai doivent incontestablement être exactement les mêmes que celles qui régulent le monde des plus petites personnes. La différence de type apartheid continue d'opérer dans toutes les sphères de la vie « civilisée ». Il semble qu'il ne puisse pas non plus exister des choses comme, par exemple, deux (ou plusieurs) domaines différents d'illusion ou deux (ou plusieurs) domaines différents de vérité. L'esprit « civilisé » est sans conteste un esprit nettement défini. Si, il était une fois, les gens croyaient à l'histoire et pensaient qu'elle était vraie, alors pourquoi serait-elle fausse aujourd'hui ? Si le vrai et le faux ne cessent de changer selon les époques, alors n'est-il pas vrai que la « pensée tordue » d'aujourd'hui sera la « pensée juste » de demain ? Quel genre de personne, nous étonnons-nous, passe son temps à demander obstinément : « Ne risque-t-on pas de faire des enfants des menteurs en les abreuvant de ces histoires [de fées] ? » Quel genre de personne part au nord de l'Alaska pour étudier l'art de raconter des histoires des Indiens et finit par écrire : « J'ai surtout été impressionnée par leur désir de me faire comprendre. À mes yeux ce désir est devenu une preuve de la grande valeur qu'ils attribuent à leurs histoires et à ce qu'elles représentent¹⁴ » ? Quel genre de personne, en effet, si ce n'est ce genre pour lequel l'histoire « n'est qu'une histoire » ?

Une force régénérante

Oracle et porteuse de joie, la conteuse est la mémoire vivante de son époque, de son peuple. Elle compose à partir de la vie mais ne ment pas, car composer n'est pas imaginer, rêver ou inventer. Si on demandait à un « traditionaliste » africain (un terme que les universitaires

africains estiment plus précis que le terme français « griot » ou « griotte », qui tend à confondre les traditionalistes avec de simples amuseurs publics) « qu'est-ce que la tradition orale ? », il serait sûrement perplexe. Comme le remarque A. Hampaté Ba : « Peut-être répondrait-[il/elle] après un long silence : "C'est la connaissance totale", et n'en dirait pas plus¹⁴. » C'est peut-être ce qu'elle répondrait, ou pas, car on ne peut pas vraiment nommer ce qu'on appelle ici « connaissance totale ». Du moins on ne peut pas le nommer (ainsi) sans courir le risque de retomber immédiatement dans une des nombreuses cases que s'empresse de fournir le discours « civilisé » de la connaissance. La question « qu'est-ce que la tradition orale ? » est une question-réponse qui n'attend pas de réponse. Que celui qui est civilisé, celui qui invente la « tradition orale », la définisse pour lui-même. Car « oral » et « écrit » ou « écrit » versus « oral » sont des notions qui ont été investies avec autant de force que les notions de « vrai » et de « faux » l'ont toujours été. (Si l'écriture, comme il a été mentionné plus haut, n'exprime pas le langage mais l'inclut, alors où s'arrête l'écrit ? La ligne séparant les sociétés de l'écriture de celles sans écriture semble bien mal définie et laisse beaucoup à désirer...) Vivre n'est ni oral ni écrit – comment l'oral pourrait-il contenir à lui seul le vivant et le vécu ? En outre, quand elle compose à partir de la vie elle ne fait pas qu'informer, divertir, développer ou élargir l'imagination. Pas seulement éduquer. Ni simplement pratiquer un art. « L'esprit respire l'esprit », a écrit un homme civilisé, « le pouvoir sent le pouvoir et l'absorbe. Raconter des histoires rafraîchit l'esprit comme un bain rafraîchit le corps ; exerce l'intellect et ses facultés ; teste le jugement et les sentiments¹⁶. » La vision de l'homme se réduit toujours à l'esprit de l'homme. Car c'est la part de lui-même à laquelle il accorde le plus de valeur. L'ESPRIT. L'intellect et ses facultés. Raconter des histoires permet avant tout au narrateur « civilisé » de renouveler son esprit et d'exercer sa puissance par son intellect. Même si la devise dit « Pense, agis et ressens », sa tâche, croit-il, est de faciliter

14 Anna Birgitta Rooth, *The Importance of Storytelling: A Study Based on Field Work in Northern Alaska*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1976, p. 88.

14 Anna Birgitta Rooth, *The Importance of Storytelling: A Study Based on Field Work in Northern Alaska*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1976, p. 88.

16 Froebel cité par Horne, *Story-Telling, Questioning and Studying*, op. cit., p. 29.

le passage de l'histoire d'*esprit* à *esprit*. Celle, toutefois, qui entreprend de raviver l'oublié, d'y survivre et de le supplanter (« De la pierre. Couches. Pierre sur pierre entre les couches, endormi. Pas plus » [T. Hak Kyung Cha]¹⁷), elle ne parle jamais de simples affaires de l'esprit et ne peut se contenter de la transmission de l'esprit. Pendant longtemps on a fait de la conteuse un personnage de pouvoir. Il est vrai qu'elle participe de cet héritage vivant du pouvoir. Mais ses pouvoirs font davantage qu'éclairer ou rafraîchir l'esprit. Ils s'éteignent aussi vite qu'ils enflamment. Ils blessent aussi facilement qu'ils apaisent. Et pas forcément l'esprit. Abraham Lincoln observait avec justesse qu'« une histoire adéquate peut atténuer la brusquerie d'un refus ou le tranchant d'un reproche, de manière à éviter de blesser les sentiments et néanmoins de servir son but (...) L'art de raconter des histoires est comme un émollient qui m'évite bien des désaccords et des souffrances¹⁸. » Ce n'est pourtant qu'une fonction de plus parmi celles, innombrables, de l'art de raconter des histoires. Humidité, réceptivité, fécondité. Encore une fois, son discours est vu, entendu, humé, goûté et touché. La Grande Mère est la déesse de toutes les eaux, la protectrice des femmes et de la maternité, l'auditrice infatigable et sensible, la guérisseuse et aussi celle qui apporte les maladies. Celle qui donne accepte toujours, celle qui souhaite préserver parvient toujours à rafraîchir. Régénérer.

Elle avait déjà la soixantaine quand j'ai découvert qu'elle m'écouterait toutes mes questions et spéculations. Je n'avais alors que sept ou huit ans. (Leslie Marmon Silko)¹⁹

Saliver, sécréter des mots. Pas d'eau, pas de naissance, pas de mort, pas de vie. Pas de parole, pas de chanson, pas d'histoire, pas de force, pas de pouvoir. L'être tout entier est engagé dans l'acte de parler-écouter-tisser-procréer. Si elle ne pleure pas elle se changera en pierre. Proférer, pleurer, laisser couler pour (les) franchir. Les couches de pierre au milieu des

couches de pierre. Les briser par ses propres mots. Le lien étroit entre la femme, l'eau et la parole imprègne les cosmogonies africaines. Chez les Dogons, par exemple, le processus de régénération que devaient traverser les huit ancêtres du peuple Dogon avait lieu dans les eaux de l'utérus de la femelle Nommo (les esprits Nommos forment une Paire mâle et femelle d'essence divine) *tandis qu'elle se parlait* à elle-même et à son sexe, accompagnée par la voix du Nommo mâle. « La Parole la pénétra et s'enroula autour de sa matrice en une spirale à huit tours (...) la spirale de la Parole offrit à la matrice son mouvement de régénération ». À propos du pouvoir de fécondité des mots et de leurs transmissions par les femmes il est également dit que :

la première parole avait été prononcée [lisez « scandée »] devant le sexe d'une femme (...) La parole est ensuite sortie de la fourmilière, c'est-à-dire de la bouche du Nommo Septième, c'est-à-dire d'un sexe de femme. La seconde parole, incluse dans le tissage, était en effet sortie d'une bouche qui était aussi le sexe primordial où avaient été menées les premières parturitions²⁰.

Ainsi, comme l'indiqua un sage ancêtre Dogon (Ogotemmêli), « sortie d'un sexe de femme, la parole rentre dans un autre sexe qui est l'oreille. » (L'oreille est considérée comme bisexuelle, le pavillon auriculaire étant mâle et le conduit auditif, femelle.) De l'oreille, poursuivant son cycle, elle va vers les organes sexuels où elle encercle la matrice. Les traditions africaines conçoivent la parole comme un don de Dieu / Déesse et une force de création. En fulfulde, le mot qui désigne la « parole » (*haala*) implique de « donner de la force » et, par extension, de « matérialiser ». La parole est la matérialisation, l'extériorisation et l'intériorisation des vibrations des forces. C'est pourquoi, observait A. Hampaté Ba, « toute manifestation d'une force, sous quelque forme que ce soit, sera considérée comme sa parole (...) tout parle dans l'univers (...) ». Si la parole est une force, c'est parce qu'elle crée un *lien de va-et-vient*,

17 Dictée, op. cit., p. 150.

18 Cité par Horne, *Story-Telling, Questioning and Studying*, op. cit., p. 30.

20 Dieu d'eau, Entretiens avec Ogotemmêli par Marcel Griaule, Paris, Fayard, 1975, pp. 158-159.

19 Leslie Marmon Silko, « Aunt Susie », *Storyteller*, New York, Seaver Books, 1981, p.4.

21 Amadou Hampaté Ba,
« La tradition vivante »,
in *op. cit.*, pp. 195-196.

générateur de *mouvement et de rythme*, et donc de *vie et action* [je souligne]. Ce va-et-vient est symbolisé par les pieds du tisserand qui montent et qui descendent... (Le symbolisme du métier à tisser est en effet tout entier fondé sur la parole créatrice en action)²¹. » Matérialiser : filer et tisser est un héritage euphonique de l'huma(fémi) nité transmis de génération en génération de tisserands à travers le claquement de la navette et le grincement du billot – que les Dogons appellent « le grincement de la Parole ». « Le tissu était la Parole » ; les Dogons emploient le même terme, *soy*, pour désigner à la fois ce qui est tissé et la parole prononcée. La vie est un perpétuel va-et-vient, une libération et une absorption dis/continues du soi. Qu'elle tisse son histoire dans leurs histoires, sa vie au milieu de leurs vies. Et, tandis qu'elle tisse, qu'elle fouette, aiguillonne, et les enflamment. Afin qu'ils chantent à nouveau. Tout doucement de plus belle de nouveau.

Magie à la fois « noire » et « blanche »

« La sorcière est une femme ; le sorcier est une imitation masculine » (Robert Briffault). Dans de nombreuses régions du monde, la magie (et la sorcellerie) est avant tout considérée comme une fonction féminine. On dit que « dans la pensée primitive toute femme se voit accordée la possession de pouvoirs magiques. » Pourtant, celle qui possède ce pouvoir est toujours la dernière à le reconnaître. En son temps Lao Tseu avertissait : l'ho(fe)mme de vertu n'est pas vertueux ; celui dont la vertu n'est jamais tenue en échec n'a aucune vertu. Il me semble qu'exercer le pouvoir par amour du pouvoir – une idée qu'implique l'image largement répandue de la sorcière comme personnage exclusivement maléfique – est un héritage de l'esprit « civilisé ». Celle qui sème la mort et la maladie apporte également la vie et la santé. La frontière entre le bien et le mal, la magie et la sorcellerie, ne paraît pas toujours aussi nettement définie qu'elle le devrait. Dans

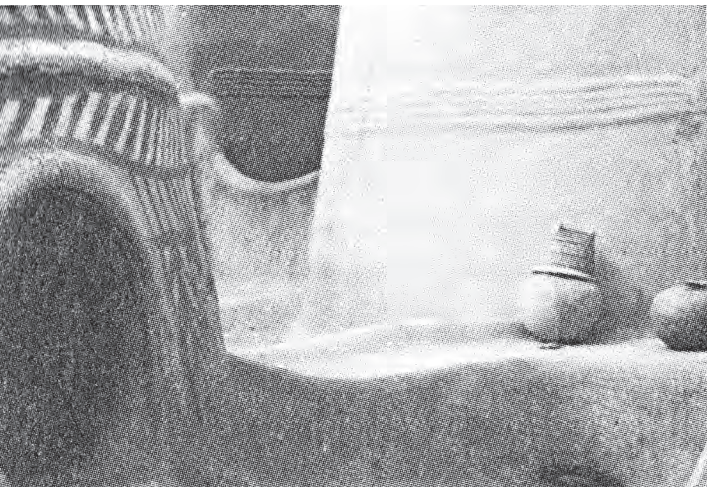
22 Sur le rôle que jouent les femmes dans les cultes religieux et leurs pouvoirs, voir Robert Briffault, *The Mothers* (1927, réimprimé, New York, Atheneum, 1977), notamment le chapitre sur «La sorcière et les prêtresses», pp. 269-288.

les Célèbes du Sud, par exemple, « toutes les déités et les esprits dont les sorciers, qu'ils soient hommes et femmes, tiennent leur pouvoir sont considérés comme leurs "grand-mères" ». Dans toute l'Afrique, on appelle les prêtresses « Mères », et les nombreux fétiches féminins que seules les femmes servent sont les « fétiches Mères ». Dans le royaume du Butua, on donne aux hiérophantes femmes le nom de « mères des mystères du Butua ». Chez les Bir, les femmes accomplissent le rituel essentiel pour maintenir le feu sacré. En Indonésie, en Amérique, en Asie du Nord et en Europe du Nord, il a été démontré que les « pratiques magiques et les fonctions sacerdotales primitives appartenaient autrefois exclusivement à la sphère des femmes et que les hommes les ont prises en charge [se les sont appropriées] à une époque relativement tardive. » Ainsi, l'adoption de vêtements féminins par des chamans et des prêtres masculins est un phénomène répandu qui a encore cours dans les contextes religieux actuels. Imiter les femmes et porter des habits de femmes – les robes de prêtre, les jupes, les tabliers, les soutanes, les pagnes tissés – est censé conférer un plus grand pouvoir : le pouvoir des Mères²². De matérialiser. De composer à partir de la vie. Sa parole, sa façon de raconter des histoires est à la fois de la magie, de la sorcellerie et de la religion. Elle enchante. Elle anime, elle met en mouvement, elle soulève les forces qui sommeillent dans les choses, dans les êtres. Elle est « ensorcelante ». Une magie à la fois « noire » et « blanche ». Mais laquelle cause maladie et mort ? Laquelle rend la vie joyeuse ? Car le blanc, souvenez-vous, est la couleur du deuil dans bien des cultures. On dit que les mêmes « remèdes », les mêmes danses, la même sorcellerie sont utilisés dans les deux cas. Lorsque l'occasion se présente, la même magie peut servir à des fins bienfaisantes et malfaisantes. C'est pourquoi son pouvoir fait tellement peur ; parce qu'on peut s'en servir pour nuire ; parce que quand il est détenu par un sexe, il inquiète l'autre. Les règles du jeu (du sorcier) datent de l'époque où toutes les pratiques de cet art détenues par les femmes sont devenues une menace pour les hommes, si bien qu'on leur prêtait automatiquement une intention malveil-

lante ; lorsque toute femme magique est forcément une sorcière – et non plus une fée qui accomplit des miracles ou une prophète-prêtresse-Mère qui nourrit, protège, rétablit et met en garde contre la malveillance. L'hypothèse infondée conduit à une mauvaise action. Les hommes s'approprient le pouvoir qu'ont les femmes de « matérialiser » et il n'est pas rare qu'ils le corrompent par leur ignorance. L'histoire devient *juste une histoire*. Elle devient un bon ou un mauvais mensonge. Et dans les contextes plus « civilisés » où les femmes sont remplacées et exclues des fonctions magico-religieuses, les adultes qui vivent des histoires qu'ils racontent deviennent des vagabonds qui passent leur temps à s'abreuver de mensonges, « ces tas de vieux mensonges qu'on raconte alors qu'on est juste assis ici sous le porche du magasin à ne rien faire. » Quand Zora Neale Hurston est retournée à Eatonville, en Floride, pour recueillir de vieilles histoires, les habitants de sa ville lui ont dit avec fierté : « Zora, tu es au bon endroit si tu cherches des mensonges. Je ne vais pas arrêter de mentir » ; ou « Maintenant tu vas entendre des mensonges dont tu ne pourras pas douter », ou encore « Nous, ta famille, on te raconte presque tout le temps des mensonges. On n'est jamais à court de mensonges et d'amour²³. » D'accord, laissons les parler de mensonge, sourions et parlons de mensonge si cela leur plaît, mais « que le mensonge continue ! » Car nous ne faisons pas que mentir, nous mentons et aimons, « le mensonge est notre étendard », et nos mensonges « sont au-dessus de tout soupçon ». Comment pourrait-il en être autrement si ces mensonges tirent leur essence de ce don divin : la parole ? La parole, cet agent actif de la magie de nos Mères ; la parole, qui doit son pouvoir fécondateur à... qui d'autre si ce n'est la Mère de Dieu ?

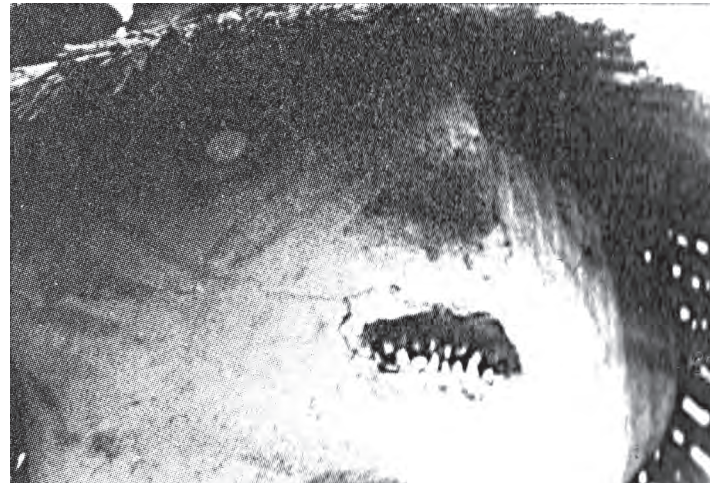
La guerrière : celle qui brise le sortilège

« Femme-qui-Pense / assise dans sa chambre / tout ce à quoi elle pense / apparaît. / Elle pensa



23 Zora Neale Hurston, *Mules and Men*, cités dans *I Love Myself*, éd. A. Walker, Old Westbury, NewYork, Feminist Press, 1979, pp. 85, 93, 89.

img De l'Afrique à l'Inde et vice versa ? Chaque femme prend part à la chaîne de tutelle et de transmission. Chaque griotte qui meurt est une bibliothèque qui brûle (Photographie de la maison Nankani et photographie du film *India-China*)



24 Leslie Marmon Silko,
Cérémonie, Paris, 10/18,
 1995, p. 9.

25 Amadou Hampaté Ba,
 « La tradition vivante »,
 in *op. cit.*, p. 196.

à ses sœurs, / ... / et ensemble elles créèrent l'Univers / ... / Femme-qui-Pense, l'araignée, / nommait les choses / qui, ainsi nommées, / apparaissaient (Leslie Marmon Silko)²⁴. Le toucher infiniment délicat réveille, les ramène à la vie, les laisse déferler selon leurs propres mesures et leurs propres rythmes. Le toucher infiniment attentif de la baguette d'une fée, de la voix d'une femme, ou de la main d'une femme, qui va à la rencontre des choses dans l'obscurité et les transmet sans les assourdir, sans les éteindre dans le processus. Intense mais doux, le toucher tend les mots en direction des choses ou les pose à côté des choses pour les appeler et leur insuffler une nouvelle vie. Pas pour les capturer, pour les enchaîner, ni pour signifier. Pas pour instruire ni pour discipliner. Mais pour attiser cette ardeur qui hiberne en chacun de nous. « La parole peut créer la paix, comme elle peut la détruire. Elle est à l'image du feu, » écrit A. Hampaté Ba, « un mot mal venu peut déclencher une guerre de la même manière qu'une brindille enflammée peut provoquer un vaste incendie (...) La tradition confère donc (...) à la Parole non seulement une puissance créatrice, mais une double fonction de conservation et de destruction²⁵. » Ses mots sont à l'image du feu. Ils brûlent et détruisent. Toutefois, ce n'est qu'en brûlant qu'ils éclairent. Détruire et sauver ne sont donc ici qu'un seul et unique processus. Non pas deux processus opposés ou en conflit. Ils aimeraient découper son pouvoir en d'innombrables moitiés opposées ou l'isoler des pouvoirs de ses Mères – la monter contre sa mère, sa marraine, sa belle-mère, sa grand-mère, sa fille ou sa petite fille. Une d'entre elles doit être mauvaise pour rompre le réseau de la transmission. On lui donne un nom ingénieux : la jalousie entre les femmes, la jalousie de la femme qui ne supporte pas de voir sa fille ou une autre femme éprouver plus de plaisir à vivre qu'elle. Pendant des années et des années, des siècles et des siècles, ils ont consacré leurs énergies à briser les liens et à répandre les discordes et la confusion. Diviser pour régner. Les mères luttent contre les mères. Voici ce qu'un sorcier indien dit des « hommes à la peau blanche / comme le ventre d'un poisson / couverts de poils » :

img Nous avons peur des
 sommets, nous avons peur de ce
 qui n'a pas de tête, de ce qui
 n'a pas de fond et de ce qui est
 sansborne(...) C'est pourquoi nous
 continuons à faire violence aux
 mots : pour dompter et cuire le
 sauvage-cru, pour adopter
 ce qui est vertigineusement
 infini (Photographies du film
Naked Spaces)

(...) Ils ne voient pas de vie
 Quand ils regardent
 ils ne voient que des objets.
 (...) Ils ont peur.
 Ils ont peur du monde.
 Ils détruisent ce dont ils ont peur.
 Ils ont peur d'eux-mêmes.
 (...) Le vol des rivières et des montagnes
 le vol de la terre leur rongera le cœur
 et de la Mère leur bouche sera arrachée.
 Le peuple aura faim²⁶.

26 Leslie Marmon Silko,
Cérémonie, op. cit., p. 148
 et 150.

Ce sont des extraits d'une histoire transmise par Leslie Marmon Silko. L'histoire raconte la vision d'un sorcier qui, il y a longtemps, lors d'une rencontre de sorciers venus de tous les villages, « ne montrait ni noir charbon de bois de tonnerre ni perles rouges de fourmilière » comme les autres sorciers, mais leur a seulement demandé d'écouter : « Ce que j'ai, c'est une histoire (...) riez si vous en avez envie / mais au fur et à mesure que je raconterai / mon récit va commencer à se réaliser. » Rythmée par le refrain « c'est en route à présent / mis en route par notre magie / pour oeuvrer en nous » l'histoire se déploie, suit son cours et cite l'assassinat, la destruction, les mauvaises actions, la perte de l'homme blanc, et avec elle, la ruine du peuple indien. « Ce n'est pas si drôle (...) Reprends-la. Rappelle cette histoire à toi », dit l'auditoire à la fin du récit, mais le sorcier répondit : « Elle est déjà partie / Elle s'approche déjà. / On ne peut pas la rappeler. » Une histoire n'est pas qu'une histoire. Une fois les forces éveillées et mises en route, on ne peut pas simplement les arrêter à la demande de quelqu'un. Une fois racontée, l'histoire doit nécessairement circuler ; rendue humaine, elle a peut-être une fin temporaire, mais ses effets persistent et sa fin n'en est jamais vraiment une. Qui parmi nous n'a pas, dans une certaine mesure, ressenti ce que George Ebers, par exemple, a ressenti pour les histoires de sa mère : « Quand venait l'heure de se lever, je grimpais joyeusement dans le lit chaud de ma mère, et je n'ai jamais entendu de plus beaux contes de fées qu'à ces moments-là. Pour moi ils étaient plein de vie et ils le sont restés (...) Chose

27 Cité dans Cather,
Educating by Story-telling,
 op. cit., p. 22.

singulière, les événements réels qui ont eu lieu durant ces premières années ont largement disparu de ma mémoire, alors que les contes de fées que j'ai entendus et dont j'ai secrètement fait l'expérience sont gravés dans mon esprit²⁷. » Rappelez-vous, la jeune et belle fée et la vieille horrible sorcière possèdent le même pouvoir créateur, la même force décisive de parole. Lorsqu'elle les nomme, les choses apparaissent... L'histoire ne nous raconte pas seulement ce qui s'est peut-être passé, mais aussi ce qui est en train de se passer en un lieu et une époque non définis. Cela ne faisait pas le moindre doute pour Ebers, il faisait immédiatement appel à sa mère car il pensait « qu'elle ne pouvait jamais se tromper et qu'elle disait toujours la vérité. » Mentir ne fait pas partie des attributs d'une mère. Sinon, si vous pensez qu'elle ment, alors elle « n'est jamais à court de mensonges et d'amour. »

Quand nous, petites chinoises, nous écoutions les adultes raconter des histoires, nous apprenions que nous rations notre vie en nous contentant de devenir épouse ou des esclaves. Nous pouvions être des héroïnes, manier l'épée (...) Soir après soir, ma mère nous racontait des histoires jusqu'à ce que nous nous endormions. Je ne saurais dire où s'arrêtaient les histoires et où commençaient les rêves ; sa voix prenait dans mon sommeil celle des héroïnes (...) Finalement, je vis que je m'étais trouvée, moi aussi, en présence d'un grand pouvoir, quand ma mère racontait des histoires (...) Elle me disait qu'une fois grande, je deviendrais épouse ou esclave, mais elle m'apprit le chant de la guerrière, Fa Mou Lan. Il faudrait plus tard que je devienne guerrière. (Maxine Hong Kingston)²⁸

28 Maxine Hong Kingston,
Les fantômes chinois de San Francisco, Paris, Gallimard,
 1979, pp. 25-26.

Elle l'incite à réussir et elle lui donne envie d'imiter. Elle lui donne envie d'imiter les héroïnes dont elle lui a parlé et elle l'emplit du désir d'imiter les héroïnes qui parlent des autres héroïnes, « je m'étais trouvée, moi aussi, en présence d'un grand pouvoir, quand ma mère racontait des histoires. » Ce ne sont pas seulement des histoires qui se transmettent de génération en

génération, mais le pouvoir même de transmission. Les histoires sont tellement inspirantes, et elle aussi, l'infatigable conteuse. Elle, qui asphyxie les codes du mensonge et de la vérité. Elle, qui aime raconter et re-raconter et qui aime les entendre racontées et re-racontées nuit après nuit, encore et encore. En grandissant, Hong Kingston devient une guerrière et une guerrière conteuse. Elle est la guerrière qui poursuit en Amérique le combat que ses mères ont mené en Chine. Même si elle est souvent « en colère contre les Chinois parce qu'ils mentent trop », et même si elle en veut à sa mère de mentir en racontant des histoires, elle laisse le mensonge continuer joyeusement en nous racontant les « mensonges » de sa mère et en nous offrant des versions de ces histoires qu'on peut aussi considérer comme des mensonges. La version de l'histoire selon son frère, admet-elle, « était peut-être meilleure que la mienne pour la sobriété du récit, elle n'était pas enjolivée de fioritures. » Son frère, en effet, n'est pas une guerrière conteuse. En fait, l'apparente confusion qu'opère Hong Kingston entre l'histoire et la réalité n'en est pas une puisqu'elle est sans fin ; ses parents l'accusent souvent de ne pas être capable de « faire la différence entre une plaisanterie et la réalité » et de ne pas comprendre que les Chinois « aiment dire le contraire. » Elle trouve même suspects les événements que décrivent ses proches dans leurs lettres envoyées depuis la Chine : « J'aimerais aller en Chine, voir tous ces gens pour départager les histoires véridiques et les récits mensongers. » La confusion dont elle a fait l'expérience étant petite fille, nous en faisons tous l'expérience dans la vie, même lorsque nous pensons, en tant qu'adultes, avoir trouvé des critères définis pour le vrai et le faux. Qu'est-ce qui est vrai et qu'est-ce qui ne l'est pas, et qui en décide si nous ne voulons pas que quelqu'un prenne cette décision pour nous ? Quand, par exemple, Hong Kingston crie à sa mère : « Vous ne réussirez pas à m'empêcher de parler ! Vous avez essayé de me couper la langue, mais vous n'y êtes pas arrivés », non seulement nous savons qu'elle est tout à fait capable de distinguer « l'imaginaire » des « faits », mais la réponse

29 *Ibid.*, p. 215.

de sa mère approfondit encore cette distinction : « Je te l'ai coupée pour te faire parler plus, pas moins, espèce d'idiot²⁹. » (Sa mère a déjà affirmé ailleurs qu'elle l'a coupée pour que sa fille ait la « langue déliée ».) L'histoire qui ouvre *Les fantômes chinois de San Francisco* (*The Woman Warrior*) est une histoire interdite (« La femme sans nom »). Elle commence par ces paroles de la mère de Hong Kingston : « Ne répète à personne ce que je vais te raconter. » Vingt ans après avoir entendu l'histoire de la sœur de son père qui s'est noyée avec son bébé dans le puits de la famille, non seulement Hong Kingston a brisé le sortilège jeté sur sa tante en racontant à nouveau l'histoire – « je suis la seule à lui avoir consacré des feuilles de papier » –, mais elle l'a fait de manière à atteindre des milliers et milliers d'auditeurs et de lecteurs. Raconte-la au monde. Préserver c'est transmettre, et non garder pour soi. Une histoire racontée est une histoire qui va nécessairement circuler. En disant à sa fille de ne le raconter à personne, la mère savait ce qu'elle était censée dire, car « c'est ce que disent les Chinois. Nous aimons dire le contraire. » Elle savait qu'elle était en fait la première à briser le sort avant sa fille. La famille l'a maudite, celle qui a commis l'adultère et un suicide si contrariant (la tante) ; les hommes (ses frères) ont rendu son nom tabou et ont continué à vivre « comme si elle n'était jamais née » ; mais les femmes (la mère de Hong Kingston et celles qui ont participé à la mort de sa tante) devront la porter avec et en elles toute leur vie et la transmettre, même si elles la condamnaient tout autant. Car toute femme est la femme de toutes les femmes, et celle-ci est morte avant tout parce qu'elle était une femme. (« Maintenant que tu as commencé à avoir tes règles », prévient la mère, « ce qui lui est arrivé pourrait aussi bien t'arriver à toi. Ne nous humilie pas. ») À sa manière, Hong Kingston a retenu bien des principes contenus dans l'art de raconter des histoires de sa mère. Si, en composant avec « l'imaginaire » et la « réalité », la mère sait quand elle doit dire « le blanc est blanc » et quand elle doit dire « le blanc est noir » en faisant référence à la même chose, sa fille sait aussi quand mettre

les points sur les i et quand ne pas le faire. Son écriture, ni fiction ni science-fiction, invite constamment le lecteur, soit à dériver naturellement depuis le domaine de l'imagination vers celui de la réalité ou à habiter les deux sans être capable de tracer une ligne nette, et tout en ne perdant jamais de vue ce qui les distingue. Ce que Hong Kingston ne nous dit pas de sa mère mais nous permet de lire entre les lignes et dans les lacunes de ses histoires, nous en dit autant sur sa mère que ce qu'elle nous *raconte* d'elle. C'est, à mes yeux, l'aspect le plus « fidèle » de son travail, le pouvoir même de l'art de raconter des histoires. *Les fantômes chinois de San Francisco* se termine par une histoire que la mère d'Hong Kingston lui a racontée, non pas quand elle était enfant, dit-elle, « mais récemment, quand je lui ai dit que j'étais conteuse, moi aussi. » Le début de l'histoire, qui raconte comment la famille en Chine en est venue à aimer le théâtre grâce à la passion de la grand-mère et à sa générosité, est l'oeuvre de la mère. La fin de l'histoire, qui rappelle une des chansons de la poétesse Ts'ai Yen composée pendant que les barbares la retenaient captive et comment elle a été transmise aux Chinois, est l'oeuvre de la fille – Hong Kingston. Deux puissantes conteuses se rencontrent à la fin du livre, s'efforçant toutes deux de renforcer les liens entre les femmes tout en commémorant et transmettant les pouvoirs de nos aïeules. À la fois une grand-mère, une poétesse, une conteuse et une guerrière.

Un remède et une protection contre la maladie

J'ai grandi avec les histoires qu'on raconte. Dans mes premiers souvenirs je vois ma grand-mère me raconter des histoires pendant qu'elle arrosait les belles-de-jour dans son jardin. Ses histoires parlaient d'événements survenus il y a longtemps, avant sa naissance, mais qu'elle racontait avec autant d'assurance que si elle avait été là. Chanter ou raconter d'anciennes histoires pour guérir ou protéger

de la maladie et de la souffrance a toujours fait partie des cérémonies de guérison Pueblo. Je sens que ces histoires ont toujours le pouvoir de nous rassembler, surtout quand l'on fait face à la perte et au chagrin. (Leslie Marmon Silko)³⁰

30 Leslie Marmon Silko, *Cérémonie*, quatrième de couverture (de l'édition américaine).

Rafrâichir, régénérer ou purifier. Raconter des histoires et arroser les belles-de-jour ont le même effet. Durant des années et des années elle a régulièrement renouvelé ses forces pour qu'elles restent intactes. De telles ablutions rituelles – raconter et re-raconter – lui permettent de se souvenir des incidents survenus avant sa naissance avec autant de certitude que si elle en avait été témoin. Les paroles passées de la bouche à l'oreille (d'un organe sexuel à un autre organe sexuel), de matrice à matrice, de corps à corps, sont celles dont on se souvient. Celle ou celui dont le ventre ne peut pas contenir (lisez aussi « conserver ») les paroles, dit une chanson mandingue, n'arrivera à rien. Plus elles s'éloignent du ventre, plus elles sont susceptibles d'être corrompues. (Les paroles qui viennent de l'ESPRIT et qui se transmettent directement « d'esprit à esprit » sont donc très suspectes...) Dans de nombreuses régions d'Afrique, le mot « ventre » renvoie à la notion de pouvoir occulte. Chez les Bassa du Cameroun, par exemple, le terme *hu*, qui signifie l'« estomac » (d'un être humain), est employé pour désigner « une chose dont personne ne connaît l'origine et la nature » mais qu'on attribue à l'unanimité aux femmes et à leurs pouvoirs. Un homme bassa a dit qu'il tenait de son père qu'« une femme avait introduit le *hu* » dans la vie humaine. Dans de nombreux mythes des peuples voisins des Bassa on dit que *evu*, l'équivalent du *hu* bassa, a demandé à être porté dans le ventre de la femme lorsqu'il l'a rencontrée pour la première fois et a pénétré dans son corps en passant par ses organes sexuels. Ainsi associé aux femmes, le *hu* ou *evu* est considéré à la fois comme malveillant et bienveillant. Il est parfois synonyme du démon et de la sorcellerie, d'autres fois de la prophétie et de l'anti-sorcellerie. Celle ou celui dont on dit qu'elle ou il « a un *hu* » est à la fois craint et admiré. Elle ou il

31 Pour plus d'informations sur le *hu* et son lien avec les femmes, voir Meinrad P. Hebga, *Sorcellerie – Chimère dangereuse... ?*, Abidjan, INADES, 1979, pp. 87-115, 258-65.

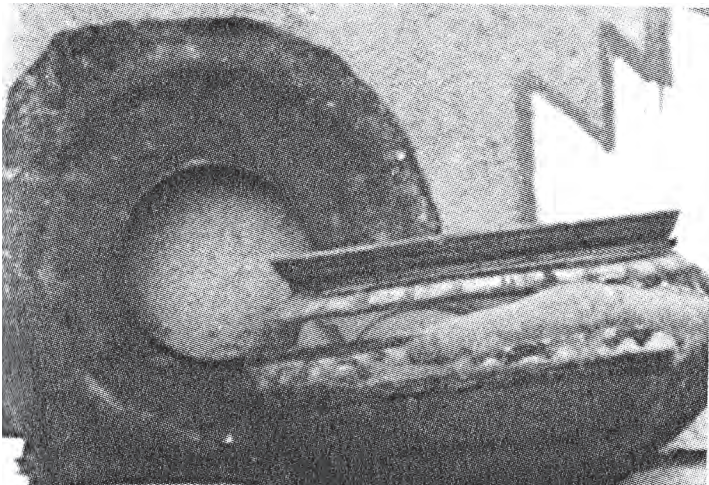
voit l'invisible, se déplace avec aisance dans le monde de la nuit comme si c'était en plein jour, et est doté d'une intelligence rare, exceptionnelle, d'acuité et d'intuition³¹. Femme et magie. Son pouvoir réside dans son ventre – le ventre de notre Mère – car sa guérison n'est pas un acte isolé mais un phénomène social total. Selon de nombreux récits, la sorcellerie n'est héréditaire que dans le clan matrilineaire ; et un homme, dans bien des cas, ne peut devenir sorcier (un magicien) que si une sorcière (une magicienne) lui transmet son pouvoir. Celui qui comprend pleinement le pouvoir de la femme et de l'art des histoires (dans lequel ce pouvoir réside) comprend aussi que la vie ne se trouve pas dans l'esprit ni dans le cœur, mais là où la femme la porte :

Je vais te dire quelque chose
à propos des histoires.
(Voilà ce qu'il disait)
Elles ne sont pas simplement destinées
à nous divertir.
Ne t'y trompe pas.
Nous n'avons qu'elles, vois-tu,
rien qu'elles pour combattre
la maladie et la mort.

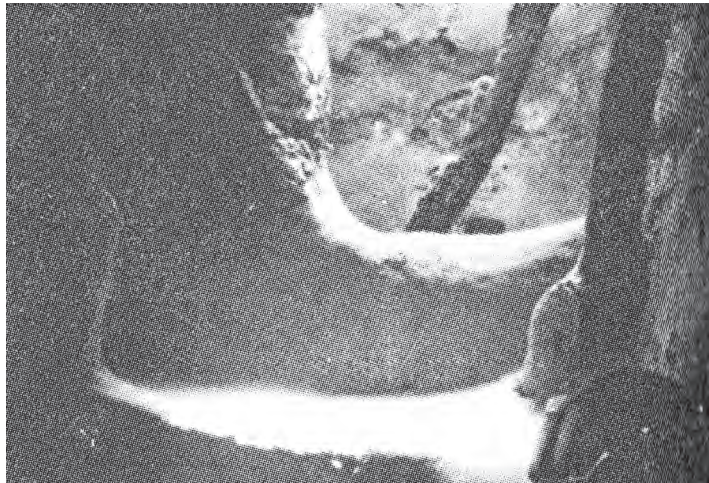
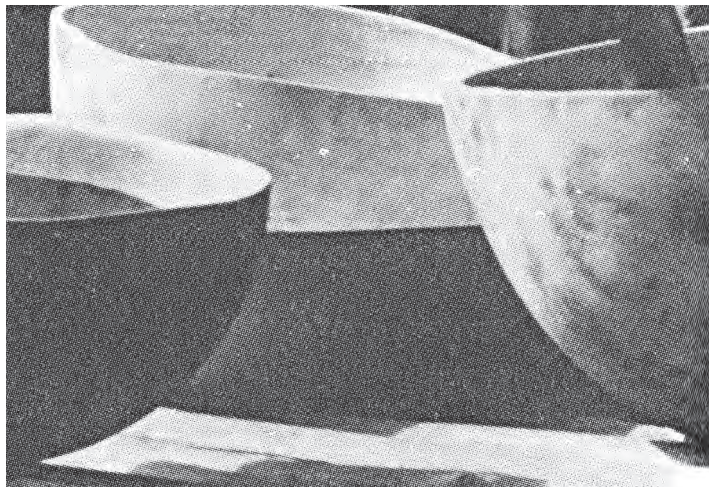
Tu n'as rien
si tu n'as pas les histoires (...)
Il se frotta le ventre.
C'est là que je les garde
(Voilà ce qu'il dit)
Là, pose ta main là,
tu les sens bouger.
Là se trouve la vie
pour le peuple³².

32 Leslie Marmon Silko, *Cérémonie*, op. cit., p. 2.

L'histoire comme un remède et une protection est à la fois musicale, historique, poétique, éthique, didactique, magique et religieuse. Dans de nombreuses régions du monde, les guérisseurs sont considérés comme les mémoires vivantes du peuple. Ils détiennent non seulement une connaissance technique et ésotérique, mais ils sont aussi au courant des problèmes de leurs communautés et on leur confie les affaires de famille. En d'autres termes, ils connaissent les histoires de tout



img L'histoire est plus
vieille que mon corps, celui
de ma mère, de ma grand-mère.
Pendant des années nous
l'avons transmise pour qu'elle
vive, change et circule.
Pour qu'elle déborde sa propre
mesure, toujours plus large
que sa propre in-signifiance
(Photographies du film
India-China)



img « La parole (...) crée un lien de va-et-vient générateur de mouvement et de rythme (...), de vie et d'action ». (Amadou Hampaté Ba) (Photographies du film *Naked Spaces*)

img Photographies du film
Surname Viet Given Name Nam.



le monde. Préoccupés par le moindre incident, ils restent très vigilants envers leur entourage et attentifs à ce que disent leurs patients. Ils tirent leur pouvoir du fait d'*écouter* les autres et d'*absorber* les réalités quotidiennes. En guérissant, ils s'imprègnent des possessions et obsessions de leurs patients et laissent les maladies de ces derniers devenir les leurs. Leurs actions exigent un investissement personnel dont les techniques de guérison ne forment qu'une partie et en sont le reflet. « Je vois la vie psychique du patient », disent beaucoup d'entre eux, « ils ne me cachent rien. » Le mal être produit le mal être ; la vie engendre la vie. La relation très étroite que ces guérisseurs entretiennent avec leurs patients reste le facteur déterminant de la guérison. Guérir signifie re-générer, car comprendre c'est créer. Le principe de la guérison repose sur la *réconciliation*, d'où la nécessité que la famille et/ou la communauté coopère, prenne part et assiste au rétablissement, à la dé-possession, à la régénération du malade. L'acte de guérir est par conséquent un acte socio-culturel, une entreprise collective, maternelle. (Sur ce point, il faut rappeler que les guérisseurs masculins affirment souvent être marié au moins à deux épouses : une épouse terrestre et une épouse spirituelle. L'épouse spirituelle ou la « femme esprit » protège le guérisseur et est la source de ses pouvoirs. Elle est celle qui « possède la connaissance » et celle à qui il demande des conseils pour tout. Quand elle devient trop exigeante et trop possessive, il est dit qu'une seule personne peut la renvoyer : la mère du guérisseur³³.) La conteuse, en plus d'être une grand-mère, une éducatrice, une poétesse, une guerrière, une musicienne, une historienne, une fée et une sorcière, est une guérisseuse et une protectrice. En chantant et en racontant des histoires, comme l'observe Marmon Silko, elle a le pouvoir de nous rassembler, surtout quand il est question de maladie, de peur et de chagrin. « "*Quand ils regardent / ils ne voient que des objets,*" / Ils ont peur / ils ne cessent jamais d'avoir peur / mais ils ne voient pas que la peur est vivante. / Ils ne suivent pas ses mouvements / car ils ont peur de ne pas avoir peur. / "*Ils*

33 Maurice Dorès, *La femme village*, Paris, L'Harmattan, 1981, pp. 20-25.

détruisent ce dont ils ont peur. / Ils ont peur d'eux-mêmes." / Ils détruisent les histoires / qu'elles sombrent dans la confusion ou l'oubli / qu'elles ne soient que des histoires / Voilà ce qu'ils voudraient(...)»

Le vol des rivières et des montagnes
le vol de la terre leur rongera le cœur
et de la Mère leur bouche sera arrachée.
Le peuple aura faim³⁴.

34 Leslie Marmon Silko, *Cérémonie*, op. cit., pp. 149-150.

« Raconte-la comme ils la racontent »

Tous ceux qui considèrent qu'une histoire n'est qu'une histoire croient souvent que, pour s'approprier les pouvoirs des conteurs « traditionnels » et pour produire les mêmes effets qu'eux, il suffit de « chercher la structure de leurs récits. » *Il faut les voir comme ils se voient*, veut la croyance (anthropologique). « Raconte-la comme ils la racontent au lieu d'imposer *notre* structure », répètent-ils avec les meilleures intentions du monde et une conscience si tranquille qu'ils s'en félicitent. La maladie produit la maladie. Ceux qui fonctionnent au sein de structures définies et passent leur temps à structurer leur existence comme celles de leurs pairs doivent évidemment « chercher » ce qui, selon leurs « découvertes » et analyses, est censé être « la structure de leurs [les conteurs] récits. » Ce que nous « cherchons » est mal/heureusement ce que nous trouverons. L'anthropologue, comme nous le savons déjà, ne trouve pas les choses : elle ou il les *fabrique*. Et les *invente*. La structure n'est donc pas une donnée *a priori*, entièrement extérieure à la personne qui structure, mais une projection de la façon dont cette personne traite les réalités, en l'occurrence les récits. Il est sans doute difficile pour un esprit analytique, ou formé analytiquement, d'admettre qu'enregistrer, rassembler, trier, déchiffrer, analyser et synthétiser, disséquer et articuler revient déjà à « imposer notre [/une] structure », une activité structurale, une structuration de l'esprit, toute

une mentalité. (Peut-on « chercher une structure » sans structurer ?) Mais il est particulièrement difficile pour un esprit binaire, ou formé à un système binaire, de reconnaître que « chercher la structure de leurs récits » implique déjà de séparer la structure des récits, la structure de ce qui est structuré, le récit de ce qui est raconté, et ainsi de suite. Tout se passe, une fois de plus, comme si la forme et le contenu étaient séparés ; comme si la structure pouvait rester figée, immuable, indépendante et inchangée par les changements que traversent les récits ; comme si une structure ne pouvait fonctionner que comme un moule standard, selon le vieux schème déterministe de la cause et de l'effet. Écoutez, par exemple, ce qu'un homme de l'Occident a à dire de la forme du récit :

La forme du récit, qui est pratiquement la même dans toutes les histoires, est indépendante du contenu qu'il véhicule, et qui peut aller de l'histoire aux absurdités. Le contenu est varié et particulier, la forme est identique et universelle. Il existe quatre éléments principaux dans la forme de chaque récit : le début, le développement, le climax et la fin³⁵.

Exactement comme le théâtre occidental avec ses quatre ou cinq actes. Un théâtre qui, en se croyant naïvement universel, pourrait bien faire de cet homme occidental l'objet de notre risée. « Une bonne histoire », affirme un autre homme de l'Occident, « doit comporter un début qui suscite l'intérêt, une succession d'événements ordonnée et complète, un climax qui constitue le point essentiel de l'histoire, et une fin qui rassure l'esprit³⁶. » Les critères cités ici, plus qu'aucun autre, montrent comment fonctionne l'esprit occidental. *Captivez-les* – les enfants, ceux qui croient aux histoires – *dès le début ; convainquez* en ordonnant les événement selon un *climax* défini ; puis *acheminez-vous vers la conclusion ; précipitez-vous vers une fin rapide* – pas une fin énigmatique ou qui les pousse à se creuser la tête, mais une fin qui *rassure l'esprit*. En d'autres termes, pour qu'une histoire soit « bonne » il faut la construire en se conformant

à l'idée toute faite que certaines personnes – les adultes occidentaux – se font de la réalité, c'est-à-dire, un ensemble de schémas préfabriqués (préfabriqués par qui ?) auxquels ils tiennent par habitude, conservatisme et ignorance (des autres manières de raconter et d'écouter les histoires). Si on adopte ces critères, d'innombrables histoires non occidentales tombent directement dans la catégorie des « mauvaises » histoires. À moins de le fabriquer de toutes pièces ou d'inventer une raison pour expliquer son absence, l'un de ces quatre éléments requis semble toujours manquer. Soit les histoires en question n'ont pas de développement, de climax qui forme le point essentiel de l'histoire, soit leur fin ne rassure pas l'esprit. (Les fins d'une grande partie de ces histoires nient précisément cette généralisation et cette logique car elles n'offrent pas une sécurité de ce type. On en trouve un exemple parmi tant d'autres avec l'émouvante histoire « Le peuple Laguna » transmise par Marmon Silko où, à la fin, une petite fille, sa sœur et le peuple se transforment en pierre, alors qu'ils étaient assis en haut d'un plateau, après avoir échappé à l'inondation qui a frappé leur village. À cause de cette conclusion troublante, et comme un compromis avec l'esprit factuel du public contemporain, les conteuses, Marmon Silko et sa tante, ajoutent : « L'histoire s'arrête là. / Certaines des histoires / que Tante Susie racontait / se terminent de cette manière. / Il n'y a pas d'explications³⁷. » Il n'y a rien à expliquer non plus.) En « cherchant la structure de *leurs* récits » pour « les raconter comme *ils* les racontent », on tente de remédier à cette ignorance des autres manières de raconter et d'écouter (et, visiblement, de re-valider le discours nativiste.) Toutefois, rares sont ceux qui comprennent qu'ils ne trouvent pas la « structure de *leurs* récits » mais une reconstruction de l'histoire qui, au mieux, fait apparaître certaines de ses fonctions. Rares sont ceux qui admettent l'inévitable transfert de valeurs opéré par la « quête » et que « l'épreuve restera largement illusoire : nous ne saurons jamais si l'autre, avec qui nous ne pouvons tout de même pas nous confondre opère, depuis les éléments de son existence sociale, une synthèse exactement

35 Horne, *Story-Telling, Questioning and Studying*, op. cit., p. 26.

36 E. P. St. John, *Stories and Story-telling*, cité par Horne, *Story-Telling, Questioning and Studying*, op. cit., p. 26.

37 Leslie Marmon Silko, *Storyteller*, New York, Arcade Publishing, 1981 pp. 38-42.

superposable à celle que nous élaborons³⁸. » La tentative restera illusoire aussi longtemps que nous nous contentons de mentionner la succession planifiée de certaines opérations mentales qui constitue l'activité structurale au lieu de la rendre explicite et de nous y confronter. La vie n'est pas une pièce de théâtre (occidentale) en quatre ou cinq actes. Parfois elle se contente de dériver ; elle se poursuit année après année sans développement, sans climax, sans débuts ou fins définis. Ou bien elle accumule climax sur climax, et si on choisit d'indiquer des débuts et des fins, alors tout a un début et une fin. En ce sens, il n'existe pas de bonnes ou de mauvaises histoires. Dans la vie, en général, nous ne savons pas quand un événement a lieu ; nous pensons qu'il commence quand il est déjà terminé ; et nous ne percevons pas sa portée ou son absence de portée. Le présent, qui sature le champ total de notre environnement, reste souvent invisible. L'activité structurale qui ne prolonge pas le clivage entre la forme et le contenu mais qui accentue le lien étroit entre le matériel et l'intelligible est une activité dans laquelle la structure devrait rester une question sans fin : une activité qui parle de celui ou celle qui en parle, la rend intelligible.

« Il faut raconter l'histoire. Sans aucun mensonge »

« Chercher la structure de leurs récits » revient à chercher la forme de la poire dans l'œuvre musicale d'Erik Satie intitulée *Trois Pièces en Forme de Poire*. (L'œuvre a été écrite après la rencontre de Satie et Claude Debussy, lequel critiquait la musique de Satie qui « manquait de forme » selon lui.) Si la structure est «le dépôt résiduel de la durée», selon la définition fort à propos qu'en donne un homme (R. Barthes), alors, encore une fois, rares sont ceux qui peuvent la manier en la laissant venir au lieu de la chercher ou de la traquer, l'emplissant de leurs propres empreintes et marques afin d'en faire une affaire sérieuse et de prétendre la posséder. « *Ils ne voient pas de vie / Quand ils regardent / ils*

ne voient que des objets. » L'idée toute faite qu'ils se font de la réalité les empêche de voir l'histoire comme une chose vivante, un processus organique, une forme de vie. Ce qu'on prend pour des histoires, de simples histoires, sont des fragments de vie/dans la vie, des fragments qui ne cessent jamais de dialoguer tout en étant chacun complet. En Afrique, une histoire peut durer trois mois. Le conteur la raconte nuit après nuit, sans s'arrêter, ou elle/il la commence une nuit et la reprend au même point trois mois plus tard. Pendant ce temps, si l'occasion se présente, elle/il peut commencer une autre histoire. Ainsi va la vie... :

Les Gussucks [les blancs] ne comprenaient pas les histoires ; ils ne pouvaient pas comprendre la façon dont elles doivent être racontées, année après année comme l'avait fait le vieil homme, sans répit ni silence (...) « Tout a commencé il y a longtemps », psalmodia-t-elle sans interruption (...) elle ne s'interrompt pas et n'hésita pas ; elle poursuivit l'histoire, et elle ne s'arrêta jamais (...) ³⁹

39 Leslie Marmon Silko,
Storyteller, op. cit., 1981,
p. 31-32.

Storyteller, dont ces lignes sont extraites, est une autre histoire, un autre don de vie transmis par Marmon Silko. Elle présente un exemple de récits multiples dans lequel l'histoire et la vie se mêlent, l'histoire étant aussi complexe que la vie et la vie aussi simple qu'une histoire. L'histoire de *Storyteller* est la construction en plusieurs strates de quatre conteuses : Marmon Silko, la femme de l'histoire, sa grand-mère, et la personne appelée « le vieil homme ». À part Marmon Silko qui joue ici le rôle de la coordinatrice, chacun de ces trois conteurs a sa propre histoire à vivre et à accepter. Malgré les différences entre les personnages ou le sujet, leurs histoires sont étroitement liées et se chevauchent sans cesse. La femme fait de son histoire la suite de celle de sa grand-mère que nous avons laissée sans en connaître le dénouement – la grand-mère étant ainsi obligée de la porter (l'histoire) jusqu'à sa mort, ses genoux et les articulations de ses doigts monstrueusement gonflés, « gonflés

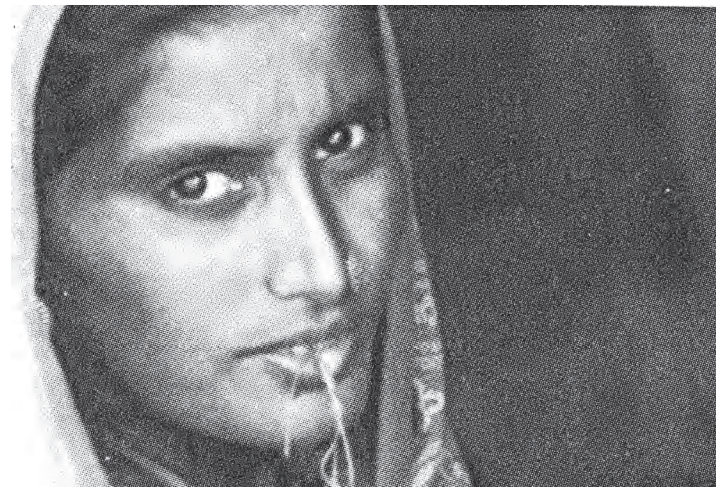
de colère » comme elle l'explique. Elle l'a supportée, sachant que sa petite-fille devra elle aussi la supporter : « Cela prendra du temps », dit-elle, « mais il faut raconter l'histoire. Sans aucun mensonge. » Quelques temps après sa mort, quand exactement importe peu, quand le moment arrive, la petite-fille reprend l'histoire là où sa grand-mère l'a laissée et, par conséquent, l'accompagne jusqu'à sa fin, la raconte comme « il faut la raconter ». Elle la conduit jusqu'à une certaine résolution en introduisant la mort là où elle décide de la faire figurer dans son histoire : le commerçant blanc qui a menti dans l'histoire de la grand-mère et qui est responsable de la mort de ses parents devra payer pour ses mensonges, mais sa mort devra aussi être de son propre fait. L'auditeur/lecteur ne sait pas (n'a pas à savoir) si le commerçant dans l'histoire de la petite-fille est le même que celui qui, selon la grand-mère, « est parti juste après ça [après avoir menti et tué] » (ce qui empêche apparemment la vieille femme de terminer son histoire). Un commerçant devient le commerçant, l'homme dans la réserve, l'homme dans le récit. (La véracité des histoires, comme nous le savons déjà, ne se limite pas au domaine des faits.) Quelle histoire ? L'histoire. Ce que la grand-mère a commencé, la petite-fille le complète et le transmet pour qu'on le complète davantage. En tant que conteuse, la femme (la petite-fille) ne tue pas directement ; elle décide où et quand ce commerçant trouvera la mort, mais elle ne se lance pas dans un corps à corps et le meurtre n'est pas un meurtre au sens commun et factuel de ce terme : il lui suffit de mettre en mouvement les forces nécessaires et de les laisser agir.

Ils lui demandèrent à nouveau ce qui était arrivé à l'homme du magasin de la *Northern Commercial*. « Il leur a menti. Il leur a dit qu'ils pouvaient boire sans problème. Mais je ne mentirai pas. (...) Je l'ai tué », dit-elle, « mais moi, je ne mens pas. »

Lorsqu'elle est en prison, l'avocat Gussuck lui conseille de dire la vérité au tribunal, que c'était un accident, que le commerçant lui a couru



img « Je voulais qu'il meure.
Il faut raconter l'histoire
comme elle est » (Photographie
du film *Naked Spaces*)



img « La civilisation
ne se résume pas au progrès
technologique et matériel.
Nous devons nous souvenir
qu'il s'agit d'un nom
abstrait qui désigne des
formes de vie et non des
choses ». (C. Rajagopalachari)
(Photographies du film
India-China)

img Raconter des histoires :
ses paroles mirent en mouvement
les forces qui sommeillaient
dans les choses et les êtres
(Photographies du film *India-
China*)

après dans le froid et qu'il est passé à travers la glace. C'est tout ce qu'elle a à dire – ensuite « ils [la] laisseront rentrer à la maison. Dans son village. »

Elle secoua la tête. « Je ne modifierai pas l'histoire, même pour quitter cet endroit et retourner chez moi. Je voulais qu'il meure. On doit raconter l'histoire comme elle est ». Le procureur poussa un profond soupir ; ses yeux semblaient fatigués. Il fit une pause et se tourna vers la porte de la cellule. « Dites lui qu'elle n'a pas pu le tuer de cette manière. Il était blanc. Il l'a poursuivie sans parka ni moufles. C'est quelque chose qu'elle n'a pas pu prévoir⁴⁰. »

Quand l'avocat serviable, consciencieux (empli-du-complexe-de-supériorité-de-l'homme-blanc) conclut qu'il fera tout ce qu'il peut pour l'aider et qu'il expliquera au juge qu'« elle n'a plus toute sa tête », elle éclate de rire et décide finalement de lui raconter à nouveau l'histoire : « *Elle a commencé il y a longtemps...* » (je souligne). Il dit qu'elle n'a pas pu tuer cet homme blanc parce que, encore une fois, pour lui l'histoire n'est qu'une histoire. Mais Femme-qui-Pense, Femme-araignée est une fée et une sorcière qui protège son peuple et raconte des histoires pour guérir. Lorsqu'elle nomme la Mort, la Mort apparaît. Le sort est jeté. Seule la mort donne une fin aux histoires de *Storyteller*. (L'histoire de l'ours géant que raconte le vieil homme se mêle à l'histoire de la petite fille et s'achève lorsque le vieil homme – le conteur – meurt.) Marmon Silko, en tant que conteuse, ne perd jamais de vue la différence entre la vérité et la réalité. Elle nomme avec la précision et la magie des histoires de nos grand-mères, sans jamais se restreindre au domaine des faits. Les noms qu'elle donne sont précis parce qu'ils sont à la fois extrêmement flexibles et rigides, non pas parce qu'ils cherchent à coller à certaines règles d'exactitude par simple conservatisme (les spécialistes qui étudient l'art de raconter traditionnel sont souvent impressionnés par la nécessité

qu'éprouve le conteur de « raconter les histoires comme il faut », pour reprendre leur expression). Sa façon de raconter est précise parce qu'elle met en mouvement les forces qui sommeillent en nous. Parce que, comme le chantent les conteurs africains, « la langue qui fausse la parole vicie le sang de [celle/]celui qui ment⁴¹. » Parce que celle qui le porte dans son ventre ne peut pas se détacher d'elle-même. Se séparer du lien des va-et-vient. Se séparer des grands-mères.

« Puisse mon histoire être belle et se dérouler comme un long fil (...) », entonne-t-elle tandis qu'elle commence son récit. Elle psalmodie la formule consacrée qui ouvre les contes des chanteurs kabyles traditionnels, mais ce qu'elle psalmodie, d'une certaine manière, est une variante de ce que ses sœurs africaines griottes psalmodient chaque fois qu'elles s'apprêtent à composer à partir de la vie : raconte-moi pour que je puisse raconter à mes auditeurs ce que j'ai entendu de toi qui l'as entendu de ta mère et de ta grand-mère... Chaque femme, comme chaque peuple, a sa propre façon de dérouler les liens qui relient. Raconter des histoires, la plus ancienne manière de construire une conscience historique dans une communauté, constitue un riche héritage oral dont on a récemment redécouvert toute la valeur, notamment dans le contexte des écrits de femmes de couleur. Celle qui s'attache à désapprendre le langage dominant des missionnaires « civilisés » doit aussi apprendre à dés-écrire et à écrire de nouveau. Et elle le fait souvent en rétablissant le contact avec ses aïeules de sorte que la tradition vivante ne peut jamais se figer en formes fixes, de sorte que la vie continue à nourrir la vie, de sorte que ce qu'on nomme le Passé continue à fournir le lien pour le Présent et le Futur. Comme le dit notre ancêtre Lao Tseu, « Si on ne lui permet pas de se remplir, une vallée s'asséchera ; / Si on ne lui permet pas de s'épanouir, la création ne fonctionnera plus. » La tradition comme un engagement continu, et selon les conditions choisies par les femmes. L'histoire est belle, parce que ou pour cette raison elle se déroule comme un fil. Un long fil, car il n'y a pas de fin en vue. Ou la fin qu'elle atteint conduit

41 Hampaté Ba,
« La tradition vivante »,
in *op. cit.*, p. 197.

40 *Ibid.*

en fait à une autre fin, un autre commencement, un autre « dépôt résiduel de durée. » Chaque femme prend part à la chaîne de tutelle et de transmissions – en d'autres termes, de création. Chaque griotte qui meurt est une bibliothèque entière qui brûle. Raconte-la afin qu'elles puissent la raconter. Afin que l'histoire excède sa mesure, excède toujours sa propre signification ou absence de signification. Dans ce vertige horizontal et vertical, elle poursuit l'histoire, motivée à la fois par le désir de la terminer et la nécessité de rappeler, à soi et aux autres, que « ce n'est jamais terminé. » Une histoire qui dure le temps d'une vie. Plus longtemps qu'une vie. Une histoire qui sera reprise là où on l'a laissée ; quand, peu importe. Car le temps est déjà réglé. « Cela prendra du temps (...) », conclut la grand-mère ; « Tout a commencé il y a longtemps (...) », commence la petite-fille. Le temps est réglé en place, dit-elle ; ce n'est pas quand qui importe mais quoi : ce qui doit être raconté et comment. « Sans aucun mensonge. » Comme Maxine Hong Kingston qui a décidé de raconter au monde l'histoire interdite de sa tante taboue, la « femme sans nom », chez Marmon Silko la petite fille de la conteuse rompt le sort jeté sur son peuple en re-mettant en mouvement ce que l'histoire de sa grand-mère a temporairement retardé. Le poids de l'histoire-vérité. Elle savait qu'au cours de sa vie viendrait le moment où elle serait capable d'assumer sa responsabilité et de reprendre l'histoire-trajectoire interrompue de sa grand-mère. Elle a tué celui qui a menti à son peuple, qui a activement participé à la lente extinction de sa race. Elle L'a tué, Lui. Elle a tué le commerçant blanc dans « son histoire » qui n'est pas « qu'une histoire » : « Je voulais qu'il meure. Il faut raconter l'histoire comme elle est. » Demander, comme l'avocat blanc, si l'histoire qu'elle raconte est logique, si elle est possible dans les faits, si elle est vraie ou non, est une question incorrecte qui sème la confusion. La différence n'est pas comprise comme différence. Son monde à elle (celui de l'histoire) Lui reste ainsi irréductiblement étranger. L'homme ne peut pas l'entendre comme elle l'entend. Il la voit comme une victime, un malheureux objet du hasard. « Elle n'a pas toute sa tête », conclut-il.

Elle se voit comme une conteuse, le sujet qui (se) défait, l'agent de la mort du commerçant, la force mouvante de l'histoire. Elle ne savait pas quand exactement elle serait capable d'agir en accord avec le destin (elle est également le destin), mais elle a préparé et attendu que le moment opportun se présente, de sorte que ce qui apparaît comme un accident a été soigneusement mûri. Son sens de l'histoire déborde les frontières du temps et de la vérité patriarcaux. Il déborde la notion d'histoire comprise comme un produit fini (« juste une histoire ») – soigneusement emballé, qui se termine par une fin normative et « rassure l'esprit. » Storyteller de Marmon Silko pousse le lecteur à chercher à comprendre l'histoire qui s'achemine vers sa conclusion. Encore une fois, la vérité n'est pas logique. Elle excède la mesure : en s'en portant garante, la conteuse défie tout le système des mensonges de l'homme blanc. Cette tâche, cette responsabilité lui importent davantage qu'une libération immédiate (être libérée de l'emprisonnement en suivant le conseil de l'avocat), que les éclaircissements immédiats et la satisfaction (la vengeance par amour de la vengeance). Même si la narration condamne sa vie actuelle, il est plus important de (re-)raconter l'histoire comme elle pense qu'elle doit être racontée ; en d'autres termes, de maintenir la différence qui permet à la (sa) vérité de continuer à vivre. La différence. Qu'il n'entend ni ne voit. Qu'il ne peut pas donner. Jamais donné, car il n'y a pas de fin en vue.

Il y a des histoires que l'on doit raconter simplement de la même manière que le vent souffle à travers le plateau.

Leslie Marmon Silko, « Les histoires et leurs conteurs »

Une histoire du soir

*Il était une fois,
une vieille légende japonaise
racontée
par Papa,
une vieille femme voyageait à travers
de nombreux petits villages
cherchant refuge
pour la nuit.
Chaque porte s'entrouvrait
en réponse à ses coups frappés
puis se refermait.
Incapable de marcher
plus loin
elle grimpa avec lassitude en haut d'une colline
trouva une clairière
et s'allongea pour se reposer
un instant pour reprendre
son souffle.*

*Le village en contrebas
était assoupi hormis
quelques lumières comme autant d'étoiles.
Tout à coup les nuages s'ouvrirent
et une pleine lune apparût
au-dessus de la ville.*

*La vieille femme s'assit
se tourna vers
le village
et supplia
cria
Je remercie le peuple
du village,
si dans votre bonté
vous ne m'aviez pas refusé un lit
pour la nuit
ces humbles yeux n'auraient jamais
vu cette
vision mémorable.*

*Papa s'arrêta, j'attendis.
Dans le confort de notre
maison perchée sur une colline à Seattle
surplombant la vallée,
j'ai crié
« C'est ça la FIN ? »*

Mitsuye Yamada, *Camp Notes*





lotte arndt

en introduction

"Scarcely twenty years were enough to make two billion people define themselves as underdeveloped. I do not intend to talk *about*. Just speak *near by*."

In the first spoken lines of her film *Reassemblage*, which radically questions the genre of ethnographic cinema, the filmmaker and writer Trinh T. Minh-ha addresses the power of narration for the creation of a group's or an individual's self-perception and announces her artistic approach: to "speak nearby" as a mode of departing from knowledge *about*, in favor of *resonating with* the imaged people and contexts.

The film, shot in Senegal and released in 1982, continuously dissociates images, sound, and text and creates a cinematographic narration that resists semantic stability, fixed meanings and relations of domination and subordination between its elements. The dominant and naturalized discourse of a clear division between backward tradition and salvific modernity as much as the idea of development as an achievement of a restricted group of Western societies normatively imposed worldwide as the mandatory goal, is shaken by the film's troubled order of images, and a voice that interrogates without explaining.

1 Trinh T. Minh-ha: *Woman, Native, Other*, 1989, p.1.

2 Trinh T. Minh-ha
in conversation with
Annamaria Morelli: « The Undone
Interval », in Iain Chambers
and Lidia Curti (eds.):
*The Postcolonial Question.
Common Skies, Divided Horizons*,
London and New York, Routledge,
1998, p. 8.

3 *Ibid.*

4 Trinh T. Minh-ha
in conversation with
Annamaria Morelli,
op. cit. p. 13.

In both her films and her writing, Trinh T. Minh-ha creates ample spaces of resonance to resist hegemonic forms of narrative, clearly situating her productions in a feminist and postcolonial perspective, while ensuring their ability to speak to different groups and in changing contexts. She playfully contests categorical assignments and dwells in spaces where no comfortable belonging is possible – the limits between inclusion and exclusion, sharing and keeping, opening and retreating shift constantly. As she writes in the introduction of her seminal book *Woman, Native, Other*, “This is a world in which I move uninvited, profane on a sacred land, neither me nor mine, but me nonetheless.”¹ Her work deals with a “non-unitary, multi-vocal place of subjectivity”² that acknowledges that power runs through subjects, that there is a “He-in-me.”³ In so doing, Minh-ha goes far beyond purely semiotic proceedings and connects her artistic works to ongoing social struggles, notably those of feminists and women of color, without ever taking identity categories for granted. Constantly navigating different geographical, political and cultural contexts and the adjustment of positions, her writings and films are anchored in the body as a “site of particularity and specificity; at the same time [as] it is a site marked by historical contradictions.”⁴ While taking the singularity of embodied experience as a situated starting point, she composes her-stories that interrogate the transformative potential of language, rhythm and resonance: writing the body bears the potential to shift its contours; the breath of a text, the syncopated chain of images may displace constraining assignments and transcend canonized forms of representation.

In the present issue, *Qalqalah* republishes the final chapter of Trinh T. Minh-ha’s now classical book *Woman, Native, Other* (1989) and translates it for the first time to French. Entitled *Grandma’s story*, the dense, poetic text intimately resonates with questions that run through this year’s contributions by interrogating the link between narration and embodiment, by searching for modes of transmission that differ from the authority of History as a master narrative, and by proposing

5 Notably « Le rêve de
l’artiste et du spectateur ». Volet 2. Trinh T. Minh-ha
and Theresa Hak Kyung Cha,
23, October – 9, November,
2008, Jeu de Paume, curated
by Elvan Zabunyan.

a poetic language for theoretical thought that overcomes the division of theory and practice. While Minh-ha’s films have been shown in different contexts in France over the past decade, her texts remain so far un-translated into French.⁵ The bilingual publication of “Grandma’s Story” takes place as collaboration with Françoise Vergès and the Chair for the Global South(s) at the *Fondation Maison des Sciences de l’Homme*, who invited Trinh T. Minh-ha in March 2017 for a series of conferences and screenings of her films. The translation by Elsa Boyer has been elaborated in close exchange with Trinh T. Minh-ha, whom we would like to warmly thank for her insightful comments and tireless engagement.

trinh t. minh-ha

en grandma's story

*See all things howsoever they flourish
Return to the root from which they grew
This return to the root is called Quietness*

Lao Tzu, *Tao-te-ching*, 16 (tr. A. Waley)

¹ Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée* (New York: Tanam Press, 1982), p. 133.

Truth and fact: story and history

Let me tell you a story. For all I have is a story. Story passed on from generation to generation, named Joy. Told for the joy it gives the story-teller and the listener. Joy inherent in the process of storytelling. Whoever understands it also understands that a story, as distressing as it can be in its joy, never takes anything away from anybody. Its name, remember, is Joy. Its double, Woe Morrow Show.

Let the one who is diseased, one who is mother who waits nine days and nine nights be found. Restore memory. Let the one who is diseased, one who is daughter restore spring with her each appearance from beneath the earth. The ink spills thickest before it runs dry before it stops writing at all. (Theresa Hak Kyung Cha)¹

Something must be said. Must be said that has not been *and* has been said before. “It will take a long time, but the story must be told. There must not be any lies” (Leslie Marmon Silko). It will take a long time for living cannot be told, not merely told: living is not livable. Understanding, however, is creating, and living, such an immense gift that thousands of people benefit from each past or present life being lived. The story depends upon every one of us to come into being. It needs us all, needs our remembering, understanding, and creating what we have heard together to keep on coming into being. The story of a people. Of us, peoples. Story, history, literature (or religion, philosophy, natural science, ethics)—all in one. They call it the tool of primitive man, the simplest vehicle of truth. When history separated itself from story, it started indulging in accumulation and facts. Or it thought it could. It thought it could build up to History because the Past, unrelated to the Present and the Future, is lying there in its entirety, waiting to be revealed and related. The act of revealing bears in itself a magical (not factual) quality—inherited undoubtedly from “primitive” storytelling—for the Past perceived as such is a well-organized past whose organization is already

given. Managing to identify with History, history (with a small letter h) thus manages to oppose the factual to the fictional (turning a blind eye to the “magicality” of its claims); the story-writer-the historian-to the story-teller. As long as the transformation, manipulations, or redistributions inherent in the collecting of events are overlooked, the division continues its course, as sure of its itinerary as it certainly dreams to be. Story-writing becomes history-writing, and history quickly sets itself apart, consigning story to the realm of tale, legend, myth, fiction, literature. Then, since fictional and factual have come to a point where they mutually exclude each other, fiction, not infrequently, means lies, and fact, truth. DID IT REALLY HAPPEN? IS IT A TRUE STORY?

I don't want to listen to any more of your stories [Maxine Hong Kingston screamed at her champion-story-talker mother]; they have no logic. They scramble me up. You lie with stories. You won't tell me a story and then say, “This is a true story”, or “This is just a story”. I can't tell the difference. I don't even know what your real names are. I can't tell what's real and what you made up.²

Which truth? the question unavoidably arises. The story has been defined as “a free narration, not necessarily factual but truthful in character... . [It] gives us human nature in its bold outlines; history, in its individual details.”³ Truth. Not one but two: truth and fact, just like in the old times when queens were born and kings were made in Egypt. (Queens and princesses were then “Royal Mothers” from birth, whereas the king wore the crown of high priest and did not receive the Horus-name until his coronation.) Poetry, Aristotle said, is truer than history. Storytelling as literature (narrative poetry) must then be truer than history. If we rely on history to tell us what happened at a specific time and place, we can rely on the story to tell us not only what might have happened, but also what is happening at an unspecified time and place. No wonder that in old tales storytellers are very often women, witches,

and prophets. The African griot and griotte are well known for being poet, storyteller, historian, musician, and magician—all at once. But why truth at all? Why this battle for truth and on behalf of truth? I do not remember having asked grand mother once whether the story she was telling me was true or not. Neither do I recall her asking me whether the story I was reading her was true or not. We knew we could make each other cry, laugh, or fear, but we never thought of saying to each other, “This is just a story”. A story is a story. There was no need for clarification — a need many adults considered “natural” or imperative among children—for there was no such thing as “a blind acceptance of the story as literally true.” Perhaps the story has become *just* a story when I have become adept at consuming truth as fact. Imagination is thus equated with falsification, and I am made to believe that if, accordingly, I am not told or do not establish in so many words what is true and what is false, I or the listener may no longer be able to differentiate fancy from fact (sic). Literature and history once were/ still are stories: this does not necessarily mean that the space they form is undifferentiated, but that this space can articulate on a different set of principles, one which may be said to stand outside the hierarchical realm of facts. On the one hand, each society has its own politics of truth; on the other hand, being truthful is being in the in-between of all regimes of truth. Outside specific time, outside specialized space: “Truth embraces with it all other abstentions other than itself” (T. Hak Kyung Cha).

Keepers and transmitters

Truth is when it is itself no longer Disease, Thought-Woman, Spider-Woman, griotte, storyteller, fortune-teller, witch. If you have the patience to listen, she will take delight in relating it to you. An entire history, an entire vision of the world, a lifetime story. Mother always has a mother. And Great Mothers are recalled as the

² Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior* (1975, rpt. New York: Vintage Books, 1977), p. 235

³ Herman Harrell Horne, *Story-Telling, Questioning and Studying*, New York, Macmillan, 1917, pp. 23-24.

goddesses of all waters, the sources of diseases and of healing, the protectresses of women and of childbearing. To listen carefully is to preserve. But to preserve is to burn, for understanding means creating.

Let the one who is disease, Diseuse de bonne aventure. Let her call forth. Let her break open the spell cast upon time upon time again and again. (T. Hak Kyung Cha)⁴

⁴ Dictée, p. 123.

The world's earliest archives or libraries were the memories of women. Patiently transmitted from mouth to ear, body to body, hand to hand. In the process of storytelling, speaking and listening refer to realities that do not involve just the imagination. The speech is seen, heard, smelled, tasted, and touched. It destroys, brings into life, nurtures. Every woman partakes in the chain of guardianship and of transmission. In Africa it is said that every griotte who dies is a whole library that burns down (a "library in which the archives are not classified but are completely inventoried" [A. Hampate Ba]). Phrases like "I sucked it at my mother's breast" or "I have it from Our Mother" to express what has been passed down by the elders are common in this part of the world. Tell me and let me tell my hearers what I have heard from you who heard it from your mother and your grandmother, so that what is said may be guarded and unfailingly transmitted to the women of tomorrow, who will be our children and the children of our children. These are the opening lines she used to chant before embarking on a story. I owe that to you, her and her, who owe it to her, her and her. I memorize, recognize, and name my source(s), not to validate my voice through the voice of an authority (for we, women, have little authority in the History of Literature, and wise women never draw their powers from authority), but to evoke her and sing. The bond between women and word. Among women themselves. To produce their full effect, words must, indeed, be chanted rhythmically, in cadences, off cadences.

My great-grandmama told my grandmama the part she lived through that my grandmama didn't live

through and my grandmama told my mama what they both lived through and my mama told me what they all lived through and we were supposed to pass it down like that from generation to generation so we'd never forget. Even though they'd burned everything to play like it didn't ever happen. (Gayl Jones)⁵

⁵ Gayl Jones, *Corregidora* (New York: Random House, 1975), p. 9.

In this chain and continuum, I am but one link. The story is me, neither me nor mine. It does not really belong to me, and while I feel greatly responsible for it, I also enjoy the irresponsibility of the pleasure obtained through the process of transferring. Pleasure in the copy, pleasure in the reproduction. No repetition can ever be identical, but my story carries with it their stories, their history, and our story repeats itself endlessly despite our persistence in denying it. *I don't believe it. That story could not happen today.* Then someday our children will speak about us here present, about those days when things like that could happen... :

It was like I didn't know how much was me and Mutt and how much was Great Gram and Corregidora-like Mama when she had started talking like Great Gram. But was what Corregidora had done to *her*, to *them*, any worse than what Mutt had done to me, than what we had done to each other, than what Mama had done to Daddy, or what he had done to her in return... (Gayl Jones)⁶

⁶ Ibid., p. 184.

Upon seeing her you know how it was for her. You know how it might have been. You recline, you lapse, you fall, you see before you what you have seen before. Repeated, without your even knowing it. It is you standing here. It is you waiting outside in the summer day. (T. Hak Kyung Cha)⁷

⁷ Dictée, p. 106.

Every gesture, every word involves our past, present, and future. The body never stops accumulating, and years and years have gone by mine without my being able to stop them, stop it. My sympathies and grudges appear at the same time familiar and unfamiliar to me; I dwell in them,

they dwell in me, and we dwell in each other, more as guest than as owner. My story, no doubt, is me, but it is also, no doubt, older than me. Younger than me, older than the humanized. Unmeasurable, uncontrollable, so immense that it exceeds all attempts at humanizing. But humanizing we do, and also overdo, for the vision of a story that has no end-no end, no middle, no beginning; no start, no stop, no progression; neither backward nor forward, only a stream that flows into another stream, an open sea-is the vision of a madwoman. "The unleashed tides of muteness," as Clarice Lispector puts it. We fear heights, we fear the headless, the bottomless, the boundless. And we are in terror of letting ourselves be engulfed by the depths of muteness. This is why we keep on doing violence to words: to tame and cook the wild-raw, to adopt the vertiginously infinite. Truth does not make sense; it exceeds meaning and exceeds measure. It exceeds all regimes of truth. So, when we insist on telling over and over again, we insist on repetition in re-creation (and vice versa). On distributing the story into smaller proportions that will correspond to the capacity of absorption of our mouths, the capacity of vision of our eyes, and the capacity of bearing of our bodies. Each story is at once a fragment and a whole; a whole within a whole. And the same story has always been changing, for things which do not shift and grow cannot continue to circulate. Dead. Dead times, dead words, dead tongues. Not to repeat in oblivion.

Sediment. Turned stone. Let the one who is diseased breathe away the distance of the well. Let the one who is diseased again sit upon the stone nine days and nine nights. thus. Making stand again, Eleusis. (T. Hak Kyung Cha)⁸

⁸ Ibid., p. 130.

Storytelling in the "civilized" context

The simplest vehicle of truth, the story is also said to be "a phase of communication," "the natural

form for revealing life." Its fascination may be explained by its power both to give a vividly felt insight into the life of other people and to revive or keep alive the forgotten, dead-ended, turned-into-stone parts of ourselves. To the woman of the West who spends time recording and arranging the "data" concerning storytelling as well as "the many rules and taboos connected with it," this tool of primitive woman has provided primitive peoples with opportunities "to train their speech, formulate opinions, and express themselves" (Anna Birgitta Rooth). It gives "a sympathetic understanding of their limitations in knowledge, and an appreciation of our privileges in civilization, due largely to the struggles of the past" (Clark W. Hetherington). It informs of the explanations they invented for "the things [they] did not understand", and represents their religion, "a religion growing out of fear of the unknown" (Katherine Dunlap Cather). In summary, the story is either a mere practice of the art of rhetoric or "a repository of obsolete customs" (A. Skinner). It is mainly valued for its artistic potential and for the "religious beliefs" or "primitivemind" - revealing superstitions mirrored by its content. (Like the supernatural, is the superstitious another product of the Western mind? For to accept even temporarily Cather's view on primitive religion, one is bound to ask: which [institutionalized] religion does not grow out of fear of the unknown?) Associated with backwardness, ignorance, and illiteracy, storytelling in the more "civilized" context is therefore relegated to the realm of children. "The fact that the story is the product of primitive man," wrote Herman H. Horne, "explains in part why the children hunger so for the story."⁹ "Wherever there is no written language, wherever the people are too unlettered to read what is written" Cather equally remarked, "they still believe the legends. They love to hear them told and retold... As it is with unlettered peasants today, as it was with tribesmen in primitive times and with the great in medieval castle halls, it still is with the child."¹⁰ Primitive means elementary, therefore infantile. No wonder then that in the West storytelling is treasured above all for its

⁹ Horne, p. 34.

educational force in the kindergarten and primary school. The mission of the storyteller, we thus hear, is to “teach children the tales their *fathers* knew,” to mold ideals, and to “illuminate facts”. For children to gain “right feelings” and to “think true,” the story as a pedagogical tool must inform so as to keep their opinion “abreast of the scientific truth of the time, instead of dragging along in the superstitions of the past.” But for the story to be well-told information, it must be related “in as fascinating a form as [in] the old myths and fables.”¹¹ Patch up the content of the new and the form of the old, or impose one on the other. The dis-ease lingers on. With (traditional but non-superstitious?) formulas like “once upon a time” and “long, long ago,” the storyteller can be reasonably sure of making “a good beginning.” For many people truth has the connotation of uniformity and prescription. Thinking true means thinking in conformity with a certain scientific (read “scientistic”) discourse produced by certain institutions. Not only has the “civilized” mind classified many of the realities it *does not understand* in the categories of the untrue and the superstitious, it has also turned the story-as total event of a community, a people-into a *fatherly* lesson for children of a certain age. Indeed, in the “civilized” context, only children are allowed to indulge in the so-called fantastic or the fantastic-true. They are perceived as belonging to a world apart, one which adults (compassionately) control and populate with toys-that is to say, with false human beings (dolls), false animals, false objects (imitative, diminutive versions of the “real”). “Civilized” adults fabricate, structure, and segregate the children's world; they invent toys for the latter to *play* with and stories of a specially adapted, more digestive kind to absorb, yet they insist on molding this world according to the scientifically true-the real, obviously not in its full scale, but in a reduced scale: that which is supposed to be the (God-like-) child's scale. Stories, especially “primitive-why stories” or fairy tales, must be carefully sorted and graded, for children should neither be “deceived” nor “duped” and “there should never be any doubt in

11 Clark W. Hetherington, *introduction* in *ibid.*, pp. XIII–XIV.

12 Anna Birgitta Rooth, *The Importance of Storytelling: A Study Based on Field Work in Northern Alaska* (Uppsala, Sweden: Almqvist & Wiksell, 1976), p. 88.

[their] mind as to what is make-believe and what is real.” In other words, the difference “civilized” adults recognize in the little people's world is a mere matter of scale. The forms of constraint that rule these bigger people's world and allow them to distinguish with certainty the false from the true must, unquestionably, be exactly the same as the ones that regulate the smaller people's world. The apartheid type of difference continues to operate in all spheres of “civilized” life. There does not seem to be any possibility either as to the existence of such things as, for example, two (or more) different realms of make-believe or two (or more) different realms of truth. The “civilized” mind is an indisputably clear-cut mind. If once upon a time people believed in the story and thought it was true, then why should it be false today? If true and false keep on changing with the times, then isn't it true that what is “crooked thinking” today may be “right thinking” tomorrow? What kind of people, we then wonder, walk around asking obstinately: “Is there not danger of making liars of children by feeding them on these [fairy] stories?” What kind of people set out for northern Alaska to study storytelling among the Indians and come round to writing: “What especially impressed me was their eagerness to make me understand. To me this eagerness became a proof of the high value they set on their stories and what they represented?”¹² What kind of people, indeed, other than the very kind for whom the story is “*just a story?*”

A regenerating force

An oracle and a bringer of joy, the storyteller is the living memory of her time, her people. She composes on life but does not lie, for composing is not imagining, fancying, or inventing. When asked, “What is oral tradition?” an African “traditionalist” (a term African scholars consider more accurate than the French term “griot” or “griotte”, which tends to confuse traditionalists with mere public entertainers) would most likely

13 Amadou Hampaté Ba, "The Living Tradition," *General History of Africa, I. Methodology and African Prehistory*, ed. Joseph Ki-Zerbo (UNESCO, Heineman, Univ. of California Press, 1981), p. 167.

14 Frøbel quoted in Horne, p. 29.

15 *Dictée*, p. 15

be nonplussed. As A. Hampaté Ba remarks, "[s/he] might reply, after a lengthy silence: 'It is total knowledge,' and say no more."¹³ She might or might not reply so, for what is called here "total knowledge" is not really nameable. At least it cannot be named (so) without incurring the risk of sliding right back into one of the many slots the "civilized" discourse of knowledge readily provides it with. The question "What is oral tradition?" is a question-answer that needs no answer at all. Let the one who is civilized, the one who invents "oral tradition," let him define it for himself. For "oral" and "written" or "written" versus "oral" are notions that have been as heavily invested as the notions of "true" and "false" have always been. (If writing, as mentioned earlier, does not express language but encompasses it, then where does the written stop? The line distinguishing societies with writing from those without writing seems most ill-defined and leaves much to be desired...) Living is neither oral nor written-how can the living and the lived be contained in the merely oral? Furthermore, when she composes on life she not only gives information, entertains, develops, or expands the imagination. Not only educates. Only practices a craft. "Mind breathes mind," a civilized man wrote, "power feels power, and absorbs it, as it were. The telling of stories refreshes the mind as a bath refreshes the body; it gives exercise to the intellect and its powers; it tests the judgment and the feelings."¹⁴ Man's view is always reduced to man's mind. For this is the part of himself he values most. THE MIND. The intellect and its powers. Storytelling allows the "civilized" narrator above all to renew his mind and exercise power through his intellect. Even though the motto reads "Think, act, and feel," his task, he believes, is to ease the passage of the story from *mind* to *mind*. She, however, who sets out to revive the forgotten, to survive and supersede it ("From stone. Layers. Of stone upon stone between the layers, dormant. No more."¹⁵ [T. Hak Kyung Cha]), she never speaks of and cannot be content with mere matters of the mind such as mind transmission. The storyteller has long been known as a personage of power. True, she partakes in this living heritage of power.

16 Quoted in Horne, p. 30.

17 Leslie Marmon Silko, "Aunt Susie," *Storyteller* (New York: Seaver Books, 1981), p. 4.

But her powers do more than illuminate or refresh the mind. They extinguish as quickly as they set fire. They wound as easily as they soothe. And not necessarily the mind. Abraham Lincoln, accurately observed that "the sharpness of a refusal, or the edge of a rebuke, may be blunted by an appropriate story, so as to save wounded feeling and yet serve the purpose... story-telling as an emollient saves me much friction and distress."¹⁶ Yet this is but one more among the countless functions of storytelling. Humidity, receptivity, fecundity. Again, her speech is seen, heard, smelled, tasted, and touched. Great Mother is the goddess of all waters, the protectress of women and of childbearing, the unwearied, the patient hearer, the healer and also the bringer of diseases. She who gives always accepts, she who wishes to preserve never fails to refresh. Regenerate.

She was already in her mid-sixties when I discovered that she would listen to me to all my questions and speculations. I was only seven or eight years old then. (Leslie Marmon Silko)¹⁷

Salivate, secrete the words. No water, no birth, no death, no life. No speech, no song, no story, no force, no power. The entire being is engaged in the act of speaking-listening-weaving-producing. If she does not cry she will turn into stone. Utter, weep, wet, let it flow so as to break through (it). Layers of stone amidst layers of stone. Break with her own words. The interrelation of woman, water, and word pervades African cosmogonies. Among the Dogon, for example, the process of regeneration which the eight ancestors of the Dogon people had to undergo was carried out in the waters of the womb of the female Nummo (the Nummo spirits form a male and female Pair whose essence is divine) *while she spoke* to herself and to her own sex, accompanied by the male Nummo's voice. "The spoken Word entered into her and wound itself round her womb in a spiral of eight turns... the spiral of the Word gave to the womb its regenerative movement." Of the fertilizing power of words and their transmissions through women, it is further said that:

the first Word had been pronounced [read "scanned"] in front of the genitalia of a woman... . The Word finally came from the ant-hill, that is, from the mouth of the seventh Nummo [the seventh ancestor and master of speech], which is to say from a woman's genitalia. The Second Word, contained in the craft of weaving, emerged from a mouth, which was also the primordial sex organ, in which the first childbirths took place.¹⁸

Thus, as a wise Dogon elder (Ogotemmeli) pointed out, “issuing from a woman's sexual part, the Word enters another sexual part, namely the ear.” (The ear is considered to be bisexual, the auricle being male and the auditory aperture, female.) From the ear, it will, continuing the cycle, go to the sexual part where it encircles the womb. African traditions conceive of speech as a gift of God/dess and a force of creation. In Fulfulde, the word for “speech” (*haala*) has the connotation of “giving strength,” and by extension of “making material.” Speech is the materialization, externalization, and internalization of the vibrations of forces. That is why, A. Hampate Ba noted, “every manifestation of a force in any form whatever is to be regarded as its speech... everything in the universe speaks.... If speech is strength, that is because it creates a bond of *coming-and-going* which generates *movement and rhythm and therefore life and action* [my italics]. This movement to and fro is symbolized by the weaver's feet going up and down... (the symbolism of the loom is entirely based on creative speech in action).”¹⁹ Making material: spinning and weaving is a euphonious heritage of wo/mankind handed on from generation to generation of weavers within the clapping of the shuttle and the creaking of the block-which the Dogon call “the creaking of the Word.” “The cloth was the Word;” the same term, *soy*, is used among the Dogon to signify both the woven material and the spoken word. Life is a perpetual to and fro, a dis/ continuous releasing and absorbing of the self. Let her weave her story within their stories, her life amidst their lives. And while she weaves, let her whip, spur, and set them on fire. Thus making them sing again. Very softly a-new a-gain.

18 Marcel Griaule, *Conversations with Ogotemmeli* (1965, rpt. New York: Oxford Univ. Press, 1975), pp. 26, 138-39.

19 Ba, "The Living Tradition", pp. 170-71.

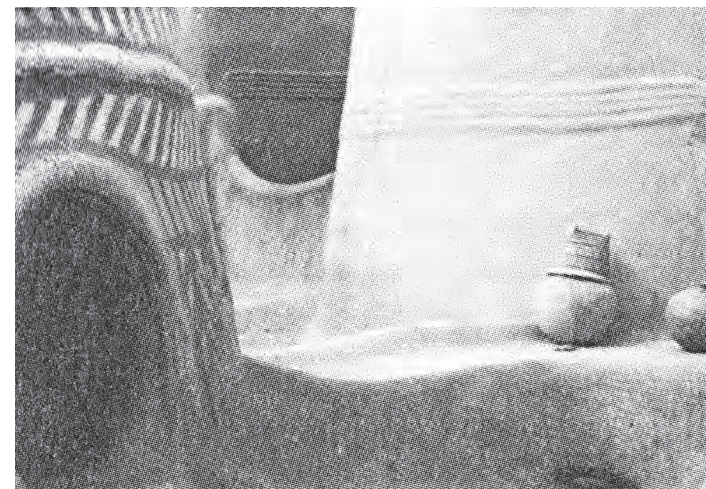
At once “black” and “white” magic

“The witch is a woman; the wizard is a male imitation” (Robert Briffault). In many parts of the world, magic (and witchcraft) is regarded as essentially a woman's function. It is said that “in primitive thought every woman is credited with the possession of magic powers.” Yet she who possesses that power is always the last one to credit it. Old Lao Tzu warned: the wo/man of virtue is not virtuous; the one who never fails in virtue has no virtue at all. Practicing power for the sake of power-an idea implied in the widely assumed image of the witch as exclusively an evildoer-is an inheritance, I suspect, of the “civilized” mind. She who brings death and disease also brings life and health. The line dividing the good and the evil, magic and witchcraft, does not always seem to be as clear-cut as it should be. In the southern Celebes, for example, “All the deities and spirits from whom sorcerers, whether male or female, derive their power are spoken of as their 'grandmothers'.” Throughout Africa, priestesses are called “Mothers,” and the numerous female fetishes served exclusively by women are known as the “Mother fetishes.” Among the Butwa, the female hierophants are named “the mothers of the Butwa mysteries.” Among the Bir, the women are those who perform the essential ritual of maintaining the sacred fire. In Indonesia, America, northern Asia, and northern Europe, it has been demonstrated that “magical practices and primitive priestly functions formerly belonged to the exclusive sphere of women and that they were taken up [appropriated] by men at a comparatively late epoch.” Thus, the adoption of female attire by male shamans and priests is a widespread phenomenon that still prevails in today's religious contexts. Imitating women and wearing women's clothes-priestly robes, skirts, aprons, sottanas, woven loinclothes—are regarded as bestowing greater power: the Mothers' power.²⁰ Of making material. Of composing on life. Her speech, her storytelling is at once magic, sorcery, and religion. It enchants. It animates, sets into motion, and rouses the forces that lie dormant in things, in beings. It is “bewitching.” At once “black” and “white” magic. Which, however,

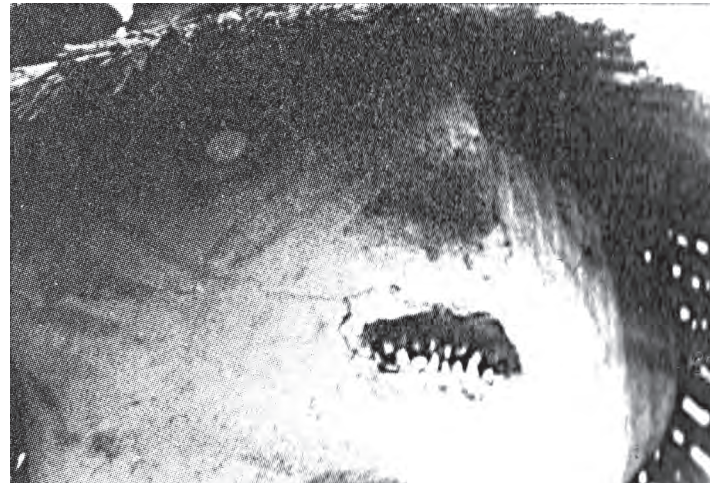
20 On the part played by women in religious cults and their powers, see Robert Briffault, *The Mothers* (1927, rpt. New York: Atheneum, 1977), especially the chapter on "The Witch and the Priestess", pp. 269-88.

causes sickness and death? which brings joy into life? For white, remember, is the color for mourning in many cultures. The same "medicines," the same dances, the same sorcery are said to be used in both. As occasion arises, the same magic may serve for beneficent and maleficent ends. This is why her power is so dreaded; because it can be used for harm; because when it is wielded by one sex, it arouses alarm in the other. The (wizard's) game dates from the times when every practice of this art by women became a threat to men and was automatically presumed to be malignant in intention; when every magic woman must necessarily be a witch-no longer a fairy who works wonders nor a Mother-priestess-prophetess who nurtures, protects, restores, and warns against ill-will. Ill assumption leads to ill action. Men appropriate women's power of "making material" to themselves and, not infrequently, corrupt it out of ignorance. The story becomes *just* a story. It becomes a good or bad lie. And in the more "civilized" contexts where women are replaced and excluded from magico-religious functions, adults who still live on storytelling become bums who spend their time feeding on lies, "them big old lies we tell when we're jus' sittin' around here on the store porch doin' nothin'." When Zora Neale Hurston came back to Eatonville, Florida, to collect old stories, her home folks proudly told her: "Zora, you come to de right place if lies is what you want. Ah'm gointer lie up a nation;" or "Now, you gointer hear lies above suspicion;" or else "We kin tell you some lies most any ole time. We never run outer lies and lovin'."²¹ All right, let them call it lie, let us smile and call it lie too if that satisfies them, but "let de lyin' go on!" For we do not *just* lie, we lie and love, we "lie up a nation," and our lies are "above suspicion". How can they be otherwise when they derive their essence from that gift of God: speech? Speech, that active agent in our Mothers' magic; speech, which owes its fertilizing power to... who else but the Mother of God?

21 Zora Neale Hurston, *Mules and Men*, excerpts in *I Love Myself*, ed. A. Walker (Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1979), pp. 85, 93, 89.



img From Africa to India and vice versa. Every woman partakes in the chain of guardianship and of transmission. Every griotte who dies is a whole library that burns down (Photo of Nankani house and stills from *India-China*)



22 Leslie Marmon Silko,
Ceremony (New York: Viking
Press, 1977), p. 1.

23 "The Living Tradition",
p. 171.

The woman warrior: she who breaks open the spell

"Thought-Woman / is sitting in her room / and whatever she thinks about / appears. / She thought of her sisters, / ... / and together they created the Universe / ... / Thought-Woman, the spider, / named things and / as she named them / they appeared" (Leslie Marmon Silko).²² The touch infinitely delicate awakens, restores them to life, letting them surge forth in their own measures and their own rhythms. The touch infinitely attentive of a fairy's wand, a woman's voice, or a woman's hand, which goes to meet things in the dark and pass them on without deafening, without extinguishing in the process. Intense but gentle, it holds words out in the direction of things or lays them down nearby things so as to call them and breathe new life into them. Not to capture, to chain them up, nor to mean. Not to instruct nor to discipline. But to kindle that zeal which hibernates within each one of us. "Speech may create peace, as it may destroy it. It is like fire," wrote A. Hampate Ba, "One ill-advised word may start a war just as one blazing twig may touch off a great conflagration... Tradition, then, confers on... the Word not only creative power but a double function of saving and destroying."²³ Her words are like fire. They burn and they destroy. It is, however, only by burning that they lighten. Destroying and saving, therefore, are here one single process. Not two processes posed in opposition or in conflict. They would like to order everything around hierarchical oppositions. They would like to cut her power into endless opposing halves or cut herself from the Mothers' powers-setting her against either her mother, her godmother, her mother-in-law, her grandmother, her daughter, or her granddaughter. One of them has to be wicked so as to break the network of transmission. This is cleverly called jealousy among women, the jealousy of the woman who cannot suffer seeing her daughter or another woman take more pleasure in life than herself. For years and years, centuries and centuries, they have devoted their energies to breaking bonds and spreading discords and confusion. Divide and conquer. Mothers fighting mothers. Here is what an Indian witch has to say on "white skin people /

img We fear heights, we fear
the headless, the bottomless,
and the boundless... This is
why we keep on doing violence
to words: to tame and cook
the wild raw, to adopt the
vertiginously infinite
(Stills from *Naked Space*)

like the belly of a fish / covered with hair:"

... . They see no life
When they look
they see only objects.
... . They fear
They fear the world.
They destroy what they fear.
They fear themselves.
... . Stolen rivers and mountains
the stolen land will eat their hearts
and jerk their mouths from the Mother.
The people will starve.²⁴

24 Ceremony, pp. 132-38,
or *Storyteller*, pp. 130-37.

These are excerpts of a story passed on by Leslie Marmon Silko. The story is the vision of a witch who, a long time ago, at a contest of witches from all the pueblos, "didn't show off any dark thunder charcoals or red anthill beads" like the other witches, but only asked them to listen: "What I have is a story... Laugh if you want to I but as I tell the story I it will begin to happen." Scanned by the refrain "set in motion now I set in motion I to work for us" the story thus unfolds, naming as it proceeds the killing, the destruction, the foul deed, the loss of the white man, and with it, the doom of the Indian people. "It isn't so funny... Take it back. Call that story back," said the audience by the end of the story, but the witch answered: "It's already turned loose I It's already coming. I It can't be called back." A story is *not* just a story. Once the forces have been aroused and set into motion, they can't simply be stopped at someone's request. Once told, the story is bound to circulate; humanized, it may have a temporary end, but its effects linger on and its end is never truly an end. Who among us has not, to a certain extent, felt what George Ebers, for example, felt toward his mother's stories: "When the time of rising came, I climbed joyfully into my mother's warm bed, and never did I listen to more beautiful fairy tales than at those hours. They became instinct with life to me and have always remained so... It is a singular thing that actual events which happened in those early days have largely vanished from my memory, but the fairy tales I heard and secretly experienced became

25 Quoted in Cather, p. 22.

firmly impressed on my mind."²⁵ The young beautiful fairy and the old ugly witch, remember, have the same creative power, the same decisive force of speech. As she names them, they appear... The story tells us not only what might have happened, but also what is *happening* at an unspecified time and place. Whenever Ebers had the slightest doubt in mind, he would immediately appeal to his mother, for he thought "she could never be mistaken and knew that she always told the truth." Lying is not a mother's attribute. Or else, if lying is what you think she does, then she will "never run outer lies and lovin'."

When we Chinese girls listened to the adult talk-story, we learned that we failed if we grew up to be but wives or slaves. We could be heroines, swordswomen... Night after night my mother would talk-story until we fell asleep. I couldn't tell where the stories left off and the dreams began, her voice the voice of the heroines in my sleep... At last I saw that I too had been in the presence of great power, my mother talking-story... She said I would grow up a wife and a slave, but she taught me the song of the warrior woman, Fa Mu Lan. I would have to grow up a warrior woman. (Maxine Hong Kingston)²⁶

26 *Woman Warrior*, pp. 23-24.

She fires her to achievement and she fires her with desire to emulate. She fires her with desire to emulate the heroines of whom she told and she fires her with desire to emulate the heroine who tells of the other heroines, "I too had been in the presence of great power, my mother talking-story." What is transmitted from generation to generation is not only the stories, but the very power of transmission. The stories are highly inspiring, and so is she, the untiring storyteller. She, who suffocates the codes of lie and truth. She, who loves to tell and retell and loves to hear them told and retold night after night again and again. Hong Kingston grows up a warrior woman and a warrior-woman-storyteller herself. She is the woman warrior who continues to fight in America the fight her mothers fought in China. Even though she is often "mad at the Chinese for lying so much,"

and blames her mother for lying with stories, she happily *lets the lying go on* by retelling us her mother's "lies" and offering us versions of her stories that can be called lies themselves. Her brother's version of a story, she admits it herself, "may be better than mine because of its bareness, not twisted into designs." Her brother, indeed, is no woman warrior storyteller. Hong Kingston's apparent confusion of story and reality is, in fact, no confusion at all since it is an unending one; her parents often accuse her of not being able to "tell a joke from real life" and to understand that Chinese "like to say the opposite." Even the events described by her relatives in their letters from China she finds suspect: "I'd like to go to China and see those people and find out what's cheat story and what's not." The confusion she experienced in her girlhood is the confusion we all experience in life, even when we think, as adults, that we have come up with definite criteria for the true and the false. What is true and what is not, and who decides so if we wish not to have this decision made for us? When, for example, Hong Kingston yells at her mother: "You can't stop me from talking. You tried to cut off my tongue, but it didn't work," we not only know she is quite capable of telling "fancy" from "facts," we are also carried a step further in this differentiation by her mother's answer: "I cut it to make you talk more, not less, you dummy."²⁷ (Her mother has already affirmed elsewhere that she cut it so that her daughter would not be "tongue-tied.") The opening story of *The Woman Warrior* is a forbidden story ("No Name Woman") that begins with Hong Kingston's mother saying: "You must not tell anyone what I am about to tell you." Twenty years after she heard this story about her father's sister who drowned herself and her baby in the family well, not only has Hong Kingston broken open the spell cast upon her aunt by retelling the story - "I alone devote pages of paper to her" - but she has done it in such a way as to reach thousands and thousands of listeners and readers. Tell it to the world. To preserve is to pass on, not to keep for oneself. A story told is a story bound to circulate. By telling her daughter not to tell it to anyone, the mother knew

27 Ibid., pp. 189, 237, 240, 235.

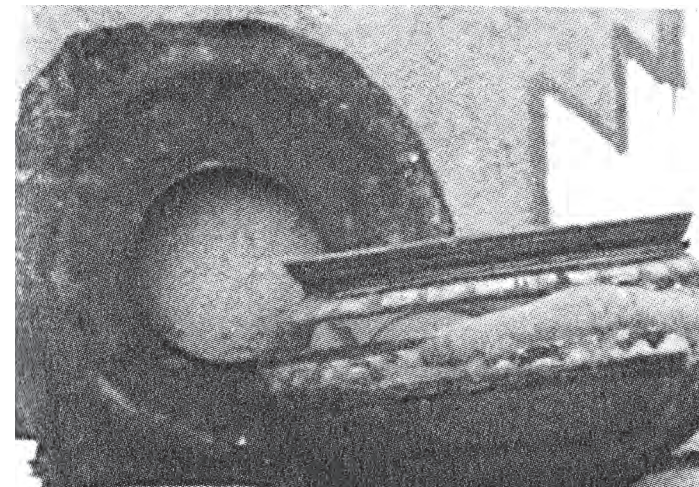
what she was supposed to say, for "That's what Chinese say. We like to say the opposite." She knew she was in fact the first before her daughter to break open the spell. The family cursed her, she who committed adultery and was such a spite suicide (the aunt); the men (her brothers) tabooed her name and went on living "as if she had never been born;" but the women (Hong Kingston's mother and those who partook in this aunt's death) would have to carry her with(in) them for life and pass her on, even though they condemned her no less. For every woman is the woman of all women, and this one died first and foremost for being a woman. ("Now that you have started to menstruate," the mother warned her daughter, "what happened to her could happen to you. Don't humiliate us.") Hong Kingston has, in her own way, retained many of the principles of her mother's storytelling. If, in composing with "fancy" and "fact," the latter knows when she should say "white is white" and when she should say "white is black" in referring to the same thing, her daughter also knows when to dot her I's and when not to. Her writing, neither fiction nor non-fiction, constantly invites the reader either to drift naturally from the realm of imagination to that of actuality or to live them both without ever being able to draw a clear line between them yet never losing sight of their differentiation. What Hong Kingston does not tell us about her mother but allows us to read between the lines and in the gaps of her stories reveals as much about her mother as what she does tell us about her. This, I feel, is the most "truthful" aspect of her work, the very power of her storytelling. *The Woman Warrior* ends with a story Hong Kingston's mother told her, not when she was young, she says, "but recently, when I told her I also talk-story." The beginning of the story, which relates how the family in China came to love the theater through the grandmother's passion for it and her generosity, is the making of the mother. The ending of the story, which recalls one of the songs the poetess Ts'ai Yen composed while she was a captive of the barbarians and how it has been passed down to the Chinese, is the making of the daughter-Hong Kingston herself. Two powerful woman storytellers meet at the end of the book,

both working at strengthening the ties among women while commemorating and transmitting the powers of our foremothers. At once a grandmother, a poetess, a storyteller, and a woman warrior.

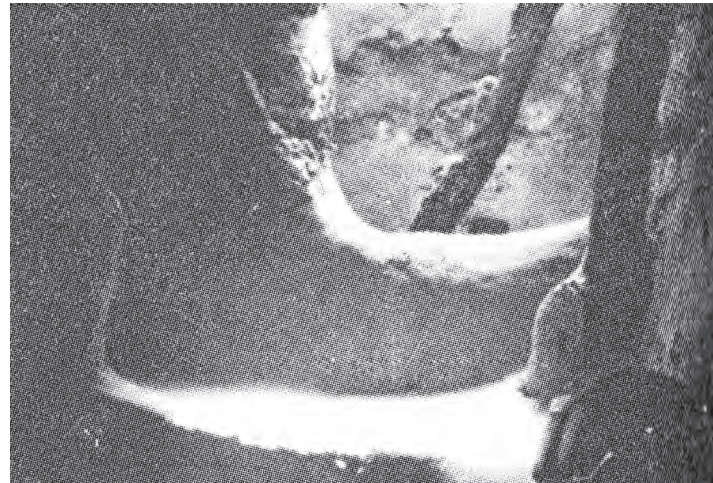
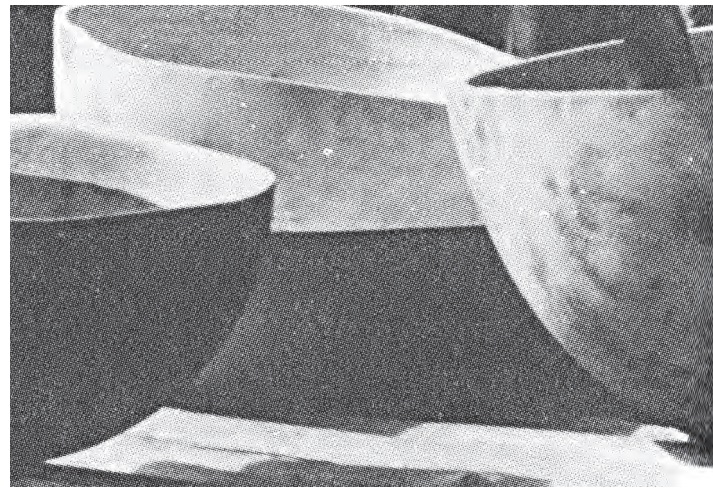
A cure and a protection from illness

I grew up with storytelling. My earliest memories are of my grandmother telling me stories while she watered the morning-glories in her yard. Her stories were about incidents from long ago, incidents which occurred before she was born but which she told as certainly as if she had been there. The chanting or telling of ancient stories to effect certain cures or protect from illness and harm have always been part of the Pueblo's curing ceremonies. I feel the power that the stories still have to bring us together, especially when there is loss and grief. (Leslie Marmon Silko)²⁸

Refresh, regenerate, or purify. Telling stories and watering morning glories both function to the same effect. For years and years she has been renewing her forces with regularity to keep them intact. Such ritual ablutions – the telling and retelling – allow her to recall the incidents that occurred before she was born with as much certainty as if she had witnessed them herself. The words passed down from mouth to ear (one sexual part to another sexual part), womb to womb, body to body are the remembered ones. S/He whose belly cannot contain (also read “retain”) words, says a Malinke song, will succeed at nothing. The further they move away from the belly, the more liable they are to be corrupted. (Words that come from the MIND and are passed on directly “from mind to mind” are, consequently, highly suspect...) In many parts of Africa, the word “belly” refers to the notion of occult power. Among the Basaa of Cameroon, for example, the term *hu*, meaning (a human being's) “stomach,” is used to designate “a thing whose origin and nature nobody knows,” but which is unanimously attributed to women and their



img The story is older than my body, my mother's, my grandmother's. For years we have been passing it on so that it may live, shift, and circulate. So that it may become larger than its proper measure, always larger than its own insignificance (Stills from *India-China*)



img Speech... creates a bond of coming-and-going which generates movement and rhythm... life and action" (Amadou Hampaté Ba)
(Stills from *Naked Space*)

img (Stills from *Surname Viet Given Name Nam*)



powers. A Basaa man said he heard from his fathers that “it was the woman who introduced the *hu*” into human life. In several myths of the Basaa's neighboring peoples, *evu*, the equivalent of the Basaa's *hu*, is said to have requested that it be carried in the woman's belly at the time it first met her and to have entered her body through her sexual part. Thus associated with women, the *hu* or *evu* is considered both maleficent and beneficent. It is at times equated with devil and sorcery, other times with prophecy and anti-sorcery. S/He who is said to “have a *hu*” is both feared and admired. S/He is the one who sees the invisible, moves with ease in the night-world as if in broad daylight, and is endowed with uncommon, exceptional intelligence, penetration, and intuition.²⁹ Woman and magic. Her power resides in her belly-Our Mother's belly-for her cure is not an isolated act but a total social phenomenon. Sorcery, according to numerous accounts, is hereditary solely within the matrilineal clan; and a man, in countless cases, can only become a sorcerer (a wizard) through the transmission of power by a sorceress (witch). He who understands the full power of woman and/in storytelling also understands that life is not to be found in the mind nor in the heart, but there where she carries it:

I will tell you something about stories, [he said]
They aren't just entertainment.
Don't be fooled.
They are all we have, you see,
all we have to fight off
illness and death. You don't have anything
if you don't have the stories...

He rubbed his belly.
I keep them here [he said]
Here, put your hand on it
See, it is moving
There is life here
for the people.³⁰

The story as a cure and a protection is at once musical, historical, poetical, ethical, educational, magical, and religious. In many

parts of the world, the healers are known as the living memories of the people. Not only do they hold esoteric and technical knowledge, but they are also kept closely informed of the problems of their communities and are entrusted with all family affairs. In other words, they know everyone's story. Concerned with the slightest incident, they remain very alert to their entourage and heedful of their patients' talks. They derive their power from *listening* to the others and *absorbing* daily realities. While they cure, they take into them their patients' possessions and obsessions and let the latter's illnesses become theirs. Their actions imply a personal investment of which the healing technics form only a part and are a reflection. “I see the patient's psychic life,” many of them say, “nothing is hidden from me.” Dis-ease breeds dis-ease; life engenders life. The very close relationship these healers maintain with their patients remains the determining factor of the cure. Curing means re-generating, for understanding is creating. The principle of healing rests on *reconciliation*, hence the necessity for the family and/or the community to cooperate, partake in, and witness the recovery, de-possession, regeneration of the sick. The act of healing is therefore a socio-cultural act, a collective, motherly undertaking. (Here, it is revealing to remember that male healers often claim to be wedded to at least two wives: a terrestrial one and a spiritual one. The spiritual wife or the “woman spirit” protects the healer and is the source of his powers. She is the one who “has knowledge” and from whom he seeks advice in all matters. When she becomes too demanding and too possessive, it is said that only one person can send her away: the healer's own mother.)³¹ The storyteller, besides being a great mother, a teacher, a poetess, a warrior, a musician, a historian, a fairy, and a witch, is a healer and a protectress. Her chanting or telling of stories, as Marmon Silko notices, has the power of bringing us together, especially when there is sickness, fear, and grief. “‘When they look I they see only objects,’ I They fear I they never stop fearing I but they see not fear the living thing. I They follow not its movements I for they fear not to

29 For more information on the *hu* and its relation to women, see Meinrad P. Hebga, *Sorcellerie-Chimere dangereuse...?* (Abidjan, Ivory Coast: INADES, 1979), pp. 87-115, 258-65.

31 Maurice Dorès, *La Femme village* (Paris: L'Harmattan, 1981), pp. 20-25.

30 *Ceremony*, p. 2.

fear. I 'They destroy what they fear. I They fear themselves.' I They destroy the stories I let these be confused or forgotten I let these be only stories I They would like that..."

Stolen rivers and mountains the stolen land
will eat their hearts and jerk their mouths
from the Mother. The people will starve.³²

32 Ceremony, pp. 132-38.

"Tell it the way they tell it"

It is a commonplace for those who consider the story to be just a story to believe that, in order to appropriate the "traditional" storytellers' powers and to produce the same effects as theirs, it suffices to "look for the structure of their narratives." See them as they see each other, so goes the (anthropological) creed. "Tell it the way they tell it instead of imposing our structure," they repeat with the best of intentions and a conscience so clear that they pride themselves on it. Disease breeds disease. Those who function best within definite structures and spend their time structuring their own or their peers' existences must obviously "look for" that which, according to their "findings" and analyses, is supposed to be "the structure of their [the storytellers'] narratives." What we "look for" is unfortunately what we shall find. The anthropologist, as we already know, does not *find* things; s/he *makes* them. And makes them up. The structure is therefore not something given, entirely external to the person who structures, but a projection of that person's way of handling realities, here narratives. It is perhaps difficult for an analytical or analytically trained mind to admit that recording, gathering, sorting, deciphering, analyzing and synthesizing, dissecting and articulating are already "imposing our [/a] structure," a structural activity, a structuring of the mind, a whole mentality. (Can one "look for a structure" without structuring?) But it is particularly difficult for a dualistic or dualistically trained mind to recognize that "looking for the structure

of their narratives" already involves the separation of the structure from the narratives, of the structure from that which is structured, of the narrative from the narrated, and so on. It is, once more, as if form and content stand apart; as if the structure can remain fixed, immutable, independent of and unaffected by the changes the narratives undergo; as if a structure can only function as a standard mold within the old determinist schema of cause and product. Listen, for example, to what a man of the West had to say on the form of the story:

Independent of the content which the story carries, and which may vary from history to nonsense, is the form of the story which is practically the same in all stories. The content is varied and particular, the form is the same and universal. Now there are four main elements in the form of each story, viz. the beginning, the development, the climax, and the end.³³

33 Horne, p. 26.

Just like the Western drama with its four or five acts. A drama whose naïve claim to universality would not fail to make this man of the West our laughingstock. "A good story," another man of the West asserted, "must have a beginning that rouses interest, a succession of events that is orderly and complete, a climax that forms the story's point, and an end that leaves the mind at rest."³⁴ No criteria other than those quoted here show a more thorough investment of the Western mind. Get them – children, storybelievers – at the start; make your point by ordering events to a definite *climax*; then *round out to completion*; descend to a rapid close – not one, for example, that puzzles or keeps them puzzling over the story, but one that *leaves the mind at rest*. In other words, to be "good" a story must be built in conformity with the ready-made idea some people – Western adults – have of reality, that is to say, a set of prefabricated schemata (prefabricated by whom?) they value out of habit, conservatism, and ignorance (of other ways of telling and listening to stories). If these criteria are to be adopted, then countless non-Western stories

34 E. P. St. John,
Stories and Story-telling,
quoted in Horne, p. 26.

will fall straight into the category of “bad” stories. Unless one makes it up or invents a reason for its absence, one of these four elements required always seems to be missing. The stories in question either have no development, no climax that forms the story's point, or no end that leaves the mind at rest. (One can say of the majority of these stories that their endings precisely refute such generalization and rationale for they offer no security of this kind. An example among endless others is the moving story of “The Laguna People” passed on by Marmon Silko, which ends with a little girl, her sister, and the people turning into stone while they sat on top of a mesa, after they had escaped the flood in their home village below. Because of the disquieting nature of the resolution here, the storytellers (Marmon Silko and her aunt) then add, as a compromise to the fact-oriented mind of today's audience: “The story ends there. I Some of the stories I Aunt Susi told I have this kind of ending. I There are no explanations.”³⁵ (There is no point [to be] made either.) “Looking for the structure of *their* narratives” so as to “tell it the way *they* tell it” is an attempt at remedying this ignorance of other ways of telling and listening (and, obviously, at re-validating the nativist discourse). In doing so, however, rare are those who realize that what they come up with is not “structure of *their* narratives” but a reconstruction of the story that, at best, makes a number of its functions appear. Rare are those who acknowledge the unavoidable transfer of values in the “search” and admit that “the attempt will remain largely illusory: we shall never know if the other, into whom we cannot, after all, dissolve, fashions from the elements of [her] his social existence a synthesis exactly superimposable on that which we have worked out.”³⁶ The attempt will remain illusory as long as the controlled succession of certain mental operations which constitutes the structural activity is not made explicit and dealt with – not just mentioned. Life is not a (Western) drama of four or five acts. Sometimes it just drifts along; it may go on year after year without development, without climax, without definite beginnings or endings.

35 *Storyteller*, pp. 38–42.

36 Claude Levi-Strauss, *The Scope of Anthropology*, tr. S. Ortner Paul & R. A. Paul (1967, rpt. London: Jonathan Cape, 1971), p. 14.

Or it may accumulate climax upon climax, and if one chooses to mark it with beginnings and endings, then everything has a beginning and an ending. There are, in this sense, no good or bad stories. In life, we usually don't know when an event is occurring; we think it is starting when it is already ending; and we don't see its in/significance. The present, which saturates the total field of our environment, is often invisible to us. The structural activity that does not carry on the cleavage between form and content but emphasizes the interrelation of the material and the intelligible is an activity in which structure should remain an unending question: one that speaks him/her as s/he speaks it, brings it to intelligibility.

“The story must be told. There must not be any lies”

“Looking for the structure of their narratives” is like looking for the pear shape in Erik Satie's musical composition *Trois Pieces en Forme de Poire* (Three Pieces in a Pear Shape). (The composition was written after Satie met with Claude Debussy, who criticized his music for “lacking of form.”) If structure, as a man (R. Barthes) pertinently defines it, is “the residual deposit of duration,” then again, rare are those who can handle it by letting it come, instead of hunting for it or hunting it down, filling it with their own marks and markings so as to consign it to the meaningful and lay claim to it. “*They see no life I When they look I they see only objects.*” The ready-made idea they have of reality prevents their perceiving the story as a living thing, an organic process, a way of life. What is taken for stories, only stories, are fragments of/in life, fragments that never stop interacting while being complete in themselves. A story in Africa may last three months. The storyteller relates it night after night, continually, or s/he starts it one night and takes it up again from that point three months later. Meanwhile, as the occasion arises, s/he may start on yet another story. Such is life... :

The gussucks [the Whites] did not understand the story; they could not see the way it must be told, year after year as the old man had done, without lapse or silence...

"It began a long time ago," she intoned steadily ... she did not pause or hesitate; she went on with the story, and she never stopped...³⁷

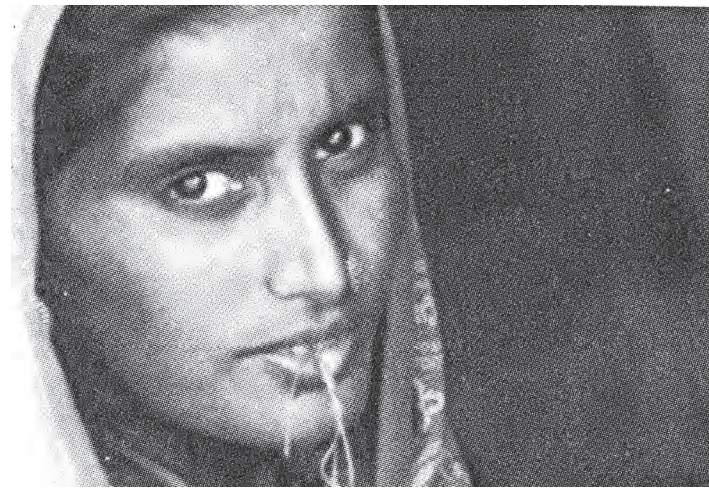
37 *Storyteller*, pp. 31-32.

"Storyteller," from which these lines are excerpted, is another story, another gift of life passed on by Marmon Silko. It presents an example of multiple storytelling in which story and life merge, the story being as complex as life and life being as simple as a story. The story of "Storyteller" is the layered making of four storytellers: Marmon Silko, the woman in the story, her grandmother, and the person referred to as "the old man". Except for Marmon Silko who plays here the role of the coordinator, each of these three storytellers has her/his own story to live and live with. Despite the differences in characters or in subject matter, their stories closely interact and constantly overlap. The woman makes of her story a continuation of her grandmother's, which was left with no ending-the grandmother being thereby compelled to bear it (the story) until her death, her knees and knuckles swollen grotesquely, "swollen with anger" as she explained it. She bore it, knowing that her granddaughter will have to bear it too: "It will take a long time," she said, "but the story must be told. There must not be any lies." Sometime after her death, exactly when does not matter, when the time comes, the granddaughter picks up the story where her grandmother left it and carries it to its end accordingly, the way "it must be told." She carries it to a certain completion by bringing in death where she intends to have it in her story: the white storeman who lied in her grandma's story and was the author of her parents' death would have to pay for his lies, but his death would also have to be of his own making. The listener/reader does not (have to) know whether the storeman in the granddaughter's story is the same as the one who, according to the grandmother, "left right after that [after he lied and killed]" (hence making it apparently impossible



img "I intended that he die.

The story must be told as it
is" (Stills from *Naked Space*)



img "Civilization is not
mere advance in technology and
in the material aspects of life.
We should remember it is an
abstract noun and indicates a
state of living and not things"
(C. Rajagopalachari) (Stills
from *India-China*)

img Storytelling: her words
set into motion the forces that
lie dormant in things and beings
(Stills from *India-China*)

for the old woman to finish her story). A storeman becomes *the* storeman, the man in the store, the man in *the* story. (The truthfulness of the story, as we already know, does not limit itself to the realm of facts.) Which story? The story. What grandma began, granddaughter completes and passes on to be further completed. As a storyteller, the woman (the granddaughter) does not directly kill; she decides when and where that storeman will find death, but she does not carry out a hand-to-hand fight and her murder of him is no murder in the common, factual sense of the term: all she needs to do is set in motion the necessary forces and let them act on their own.

They asked her again, what happened to the man from the Northern Commercial Store. "He lied to them. He told them it was safe to drink. But I will not lie. ... I killed him," she said, "but I don't lie."

When she is in jail, the Gussuck attorney advises her to tell the court the truth, which is that it was an accident, that the storeman ran after her in the cold and fell through the ice. That's all what she has to say - then "they will let [her] go home. Back to [her] village."

She shook her head. "I will not change the story, not even to escape this place and go home. I intended that he die. The story must be told as it is." The attorney exhaled loudly; his eyes looked tired. "Tell her that she could not have killed him that way. He was a white man. He ran after her without a parka or mittens. She could not have planned that."³⁸

When the helpful, conscientious (full-of-the-white-man's-complex-of superiority) attorney concludes that he will do "all [he] can for her" and will explain to the judge that "her mind is confused," she laughs out loud and finally decides to tell him the story anew: "*It began a long time ago...*" (my italics). He says she could not have killed that white man because, again, for him the story is just a story. But Thought-Woman, Spider-Woman is a fairy and a witch who protects

her people and tells stories to effect cures. As she names Death, Death appears. The spell is cast. Only death gives an ending to the stories in "Storyteller." (The old man's story of the giant bear overlaps with the granddaughter's story and ends the moment the old man - the storyteller - dies.) Marmon Silko as a storyteller never loses sight of the difference between truth and fact. Her naming retains the accuracy and magic of our grand mothers' storytelling without ever confining itself to the realm of factual naming. It is accurate because it is at once extremely flexible and rigid, not because it wishes to stick to certain rules of correctness for reasons of mere conservatism (scholars studying traditional storytelling are often impressed by the storyteller's "necessity of telling the stories correctly," as they put it). It is accurate because it partakes in the setting into motion of forces that lie dormant in us. Because, as African storytellers sing, "the tongue that falsifies the word I taints the blood of [her/]him that lies."³⁹ Because she who bears it in her belly cannot cut herself off from herself. Off from the bond of coming-and-going. Off from her great mothers.

"May my story be beautiful and unwind like a long thread..." she recites as she begins her story. Here she chants the time-honored formula that opens the tales of Kabyle folksingers, but what she chants, in a way, is a variant of what her African griotte-sisters chant every time they set about composing on life: tell me so that I can tell my hearers what I have heard from you who heard it from your mother and your great mother... Each woman, like each people, has her own way of unrolling the ties that bind. Storytelling, the oldest form of building historical consciousness in community, constitutes a rich oral legacy, whose values have regained all importance recently, especially in the context of writings by women of color. She who works at un-learning the dominant language of "civilized" missionaries also has to learn how to un-write and write anew. And she often does so by re-establishing the contact with her foremothers, so that living tradition can never congeal into fixed forms, so that life keeps

39 "The Living Tradition," p. 172.

38 Ibid.

on nurturing life, so that what is understood as the Past continues to provide the link for the Present and the Future. As our elder Lao Tzu says, "Without allowance for filling, a valley will run dry; I Without allowance for growing, creation will stop functioning." Tradition as on-going commitment, and in women's own terms. The story is beautiful, because or therefore it unwinds like a thread. A long thread, for there is no end in sight. Or the end she reaches leads actually to another end, another opening, another "residual deposit of duration." Every woman partakes in the chain of guardianship and of transmission – in other words, of creation. Every griotte who dies is a whole library that burns down. Tell it so that they can tell it. So that it may become larger than its measure, always larger than its own in/significance. In this horizontal and vertical vertigo, she carries the story on, motivated at once by the desire to finish it and the necessity to remind herself and others that "it's never finished." A lifetime story. More than a lifetime. One that will be picked up where it is left; when, it does not matter. For the time is already set. "It will take a long time..." the grandmother ends; "it began long ago..." the granddaughter starts. The time is set, she said; not in terms of when exactly but of what: what exactly must be told, and how. "There must not be any lies." Like Maxine Hong Kingston who decided to tell the world the forbidden story of her tabooed aunt, the "No Name Woman," Marmon Silko's granddaughter-storyteller, opens the spell cast upon her people, by re-setting into motion what was temporarily delayed in the story of her grandmother. The burden of the story-truth. She knew that during her own lifetime the moment would come when she would be able to assume her responsibility and resume the grandmother's interrupted story-trajectory. She killed the one who lied to her people, who actively participated in the slow extinction of her race. She killed Him. She killed the white storeman in "her story" which is not "just a story:" "I intended that he die. The story must be told as it is." To ask, like the white attorney, whether the story she tells makes any sense, whether it is factually

possible, whether it is true or not is to cause confusion by an incorrect question. Difference here is not understood as difference. Her (story) world remains therefore irreducibly foreign to Him. The man can't hear it the way she means it. He sees her as victim, as unfortunate object of hazard. "Her mind is confused," he concludes. She views herself as the teller, the un-making subject, the agent of the storeman's death, the moving force of the story. She didn't know when exactly she would be able to act in concordance with fate (she is also fate), but she planned and waited for the ripe moment to come, so that what appeared as an accident was carefully matured. Her sense of the story overflows the boundaries of patriarchal time and truth. It overflows the notion of story as finished product ("just a story") – one neatly wrapped, that rounds off with a normative finale and "leaves the mind at rest." Marmon Silko's "Storyteller" keeps the reader puzzling over the story as it draws to a close. Again, truth does not make sense. It exceeds measure: the woman storyteller sees her vouching for it as a defiance of a whole system of the white man's lies. She values this task, this responsibility over immediate release (her being freed from imprisonment through the attorney's advice), over immediate enlightenment and gratification (vengeance for the sake of vengeance). Even if the telling condemns her present life, what is more important is to (re-)tell the story as she thinks it should be told; in other words, to maintain the difference that allows (her) truth to live on. The difference. He does not hear or see. He cannot give. Never the given, for there is no end in sight.

*There are these stories that just have to be
told in the same way the wind goes blowing
across the mesa*

Leslie Marmon Silko,
"Stories and Their Tellers"

A Bedtime Story

*Once upon a time,
an old Japanese legend*

goes as told
by Papa,
an old woman traveled through
many small villages
seeking refuge
for the night.
Each door opened
a sliver
in answer to her knock
then closed.
Unable to walk
any further
she wearily climbed a hill
found a clearing
and there lay down to rest
a few moments to catch
her breath.

The villagetown below
lay asleep except
for a few starlike lights.
Suddenly the clouds opened
and a full moon came into view
over the town.

The old woman sat up
turned toward
the village town
and in supplication
called out
Thank you people
of the village,
if it had not been for your
kindness
in refusing me a bed
for the night
these humble eyes would never
have seen this
memorable sight.

Papa paused, I waited.
In the comfort of our
hilltop home in Seattle
overlooking the valley,
I shouted
"That's the END?"

Mitsuye Yamada, Camp Notes



p. 147	Introduction ^{fr}
p. 149	Une statue idiosyncratique de l’amitié ^{fr}
p. 161	Introduction ^{en}
p. 163	An Idiosyncratic Statue of Friendship ^{en}

1 À l'invitation de Clara López Menéndez, le film d'Aykan Safoğlu, *Kirik Beyaz Laleler (Off-White Tulips)*, 2013, a fait partie de la programmation autour de l'exposition.

2 James Baldwin, *La chambre de Giovanni*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Élisabeth Guinsbourg, Paris, Payot, 2015, p. 165.

Nos échanges avec Aykan Safoğlu ont débuté lors de l'exposition de Candice Lin intitulée *Un corps blanc exquis* présentée pendant l'été 2017 à Bétonsalon – centre d'art et de recherche¹. Nous nous interrogeons alors sur les possibilités de concevoir des relations et des affinités fortes qui dépasseraient les cadres prédéfinis d'appartenance et d'identité promis par la famille ainsi que la nation. Dans le roman *La chambre de Giovanni* de l'écrivain états-unien James Baldwin, « le chez-soi » désigne un désir diasporique pour une réconciliation impossible avec un lieu de naissance. Giovanni explique à son ami David, qui se projette sans cesse vers les États-Unis, « Tu croiras rentrer chez toi et tu te rendras compte que tu n'es plus chez toi du tout. Et tu seras bien embêté. Tant que tu restes ici tu peux te dire : un de ces jours, je rentrerai chez moi². »

A l'opposé d'un engagement vers un retour, la pratique d'Aykan Safoğlu propose une conception diasporique des relations queer : loin de correspondre à une unité harmonieuse, ces liens permettraient de composer avec la non-appartenance, avec des concomitances discordantes et une hétérogénéité constituante de tout engagement émotionnel. Alors que les législations racistes,

les agressions homophobes ou encore l'existence de droits politiques et sociaux réservés à celles et ceux privilégié·e·s par le statut de citoyen·ne·s rendent les résidences et séjours précaires, voire dangereux, la solidarité et les affinités électives peuvent néanmoins permettre des orientations partagées, des « chez soi » bâtis par le partage. À ce sujet, l'auteure féministe londonienne, Sara Ahmed explique : « La désorientation du sentiment d'appartenance, telle l'impression de ne pas "être à sa place" ou de "sortir du lot" éprouvée à la suite de déroutantes arrivées, implique ce que l'on pourrait appeler une orientation migrante. Cette orientation pourrait être décrite de manière similaire à l'expérience vécue par un individu faisant face à au moins deux directions : l'une vers un chez soi perdu, et l'autre vers un lieu qui ne constitue pas encore un chez soi³. » Où les corps cessent de « "s'aligner" avec les lignes verticales et horizontales de la reproduction sociale, ce qui [leur] permet d'étendre leur portée⁴ », là où le dispositif de normalisation de la blancheur ne garantit pas un cadre d'orientation fixe, « l'étrangeté qui semble résider quelque part entre le corps et ses objets est aussi ce qui donne vie à ces objets et les fait danser⁵. » La pratique d'Aykan Safoğlu amorce, nourrit et entretient ces relations queer à l'intérieur d'une composition dense, à plusieurs niveaux qui entremêlent sa vie, son activisme politique et sa pratique artistique et ainsi l'amène à dialoguer avec des artistes, des auteur·e·s et autres ami·e·s en devenant, tout en traversant les frontières géographiques et temporelles.

3 Sara Ahmed, *Queer Phenomenologies: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 10.

4 Op. cit. p. 137.

5 Op. cit. p. 163.

aykan safoğlu

fr une statue
idiosyncratique
de l'amitié

img Franz Deckwitz, photo de Paul Thek dans l'atelier de Deckwitz, *Keizergracht*, Amsterdam, 1969. Prêt infini : Franz Deckwitz 1994/2011. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.



En 2014, six années après mon départ d'Istanbul pour Berlin, j'ai débuté mes recherches sur l'artiste états-unien Paul Thek. À l'époque, je venais tout juste d'être accepté dans un programme de résidence d'artistes à Amsterdam et je savais que Thek y avait également vécu et travaillé. Par cette simple coïncidence, j'éprouvai une immédiate affinité envers cet artiste non-hétéronormé et je décidai alors de pousser mon interrogation sur ce ressenti. Pendant les mois qui suivirent, je me mis sur les traces de Thek en Europe, l'imaginant au début des années 1970. Par la suite, je compris non seulement que le « vieux » continent eut un impact drastique sur sa pratique artistique, mais également qu'il y avait établi de longues amitiés qui changèrent sa vie.



img Paul Thek, *Untitled*,
de la série (*Technological Reliquaries*), 1966.
Cire, peinture, résine, nylon monofilament, fil de fer, plâtre, contreplaqué, mélaminé, bronze plaqué rhodium, et acrylique (l'ensemble : 35, 6x38, 3x19cm).
Whitney Museum of American Art, New York. Œuvre acquise grâce aux fonds du Comité de peinture et de sculpture.
© Estate de Paul Thek ;
courtoisie d'Alexander et Bonin, New York.

Ses relations amicales ont toujours tenu une place influente dans ses réalisations : certaines de ses œuvres les plus marquantes ont seulement été possibles grâce à d'étroites collaborations. L'un de ces travaux est particulièrement important pour moi : bien avant de quitter les États-Unis, son amant et ami de longue date Peter Hujar l'emmena pour un séjour en Italie où ils visitèrent les catacombes des Capucins en Sicile. Dès son retour à New York, Thek commença à réaliser des sculptures à partir de viande et de membres amputés qu'il appela « Technological Reliquaries » [*Reliquaires technologiques*], qui pourraient être interprétés comme une subtile réaction à l'encontre de la froideur de l'art minimal et des aspects consuméristes du Pop Art.

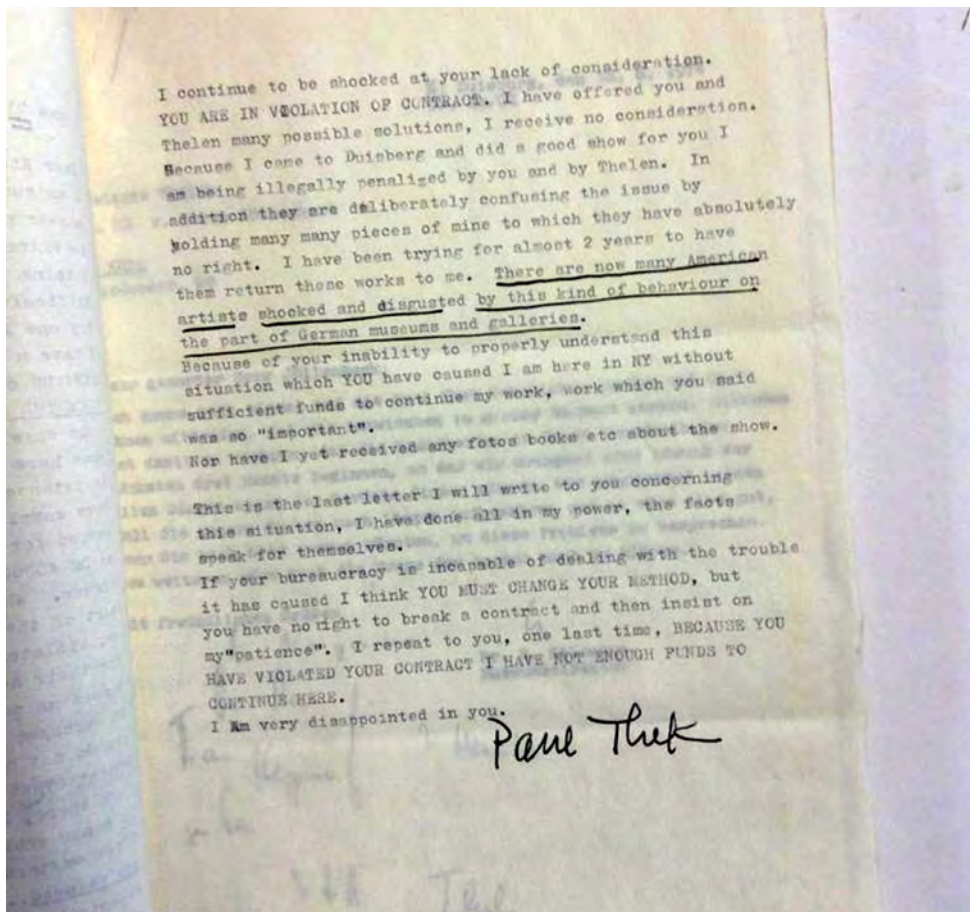


73/II B

Remember ?

Lorsque Thek s'installa à Amsterdam, il cessa de travailler de manière individuelle pour concevoir une forme précurseuse d'installation qu'il nomma « environnements ». Montées au fil du temps avec l'aide d'équipes constituées d'ami·e·s artistes, ces œuvres performatives et évolutives traitaient des mythologies (oubliées) du monde occidental. Il était animé d'une obsession pour le temps qui passe et s'interrogeait également sur la faculté et la manière dont les êtres humains avaient inventé des histoires afin de transmettre leurs connaissances aux générations suivantes. Ainsi, les rituels en pratique aux ères préchrétiennes devinrent un sujet essentiel de ses recherches, autant que leurs appropriations par le christianisme. En parallèle, il fit un usage fréquent de journaux papier dans ses réalisations, en tant que récipients et véhicules influents pour la dissémination des mythologies modernes. En rejetant le concept de la créativité comme entreprise individuelle, il défendit l'idée que l'inspiration ne peut être partagée que de manière collective. Ces ami·e·s artistes, tel·le·s que Ann Wilson, Edwin Klein et Franz Deckwitz étaient des membres régulier·e·s de la « coop d'artistes » mise en place par Thek et qui l'accompagnait partout en Europe, de Kassel à Stockholm.

img Paul Thek, *Esquisse*
d'après « L'enlèvement de
Ganymède de Rembrandt » (date
inconnue). MB 1994/T 25 (PK),
Museum Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam / Photo :
Studio Tromp, Rotterdam
© Estate de Paul Thek ;
courtoisie d'Alexander
et Bonin, New York.



Afin de tracer les débuts de cette démarche collective du travail de Thek, je consacrai mon été 2015 à l'étude de quelques-unes de ses premières œuvres : la tristement célèbre doublure physique de l'artiste intitulée *The Tomb - Death of a Hippie* [La tombe - mort d'un hippie], les *Technological Reliquaries* et ce frère jumeau européen et hippie nommé le *Fishman* [le pêcheur]. Alors que je visitais quelques villes situées autour du Rhin (Rotterdam, Duisbourg et Essen), où certaines des œuvres synthétiques de Thek – qui ressemblent à des parties de corps en décomposition – étaient exposées, je fus souvent confronté à des éphémères peu séduisants, autrefois composants des émouvantes installations de Thek. Je tombai également sur des correspondances entre l'artiste et les directeur·rice·s en charge des collections des musées, des lettres furieuses écrites hâtivement pour exprimer sa frustration face à l'incompréhension que son travail suscitait. Ces lectures me rendirent à la fois pensif et triste au regard de l'actuelle situation de ces villes post-industrielles, autrefois centres florissants de

la production artistique en Allemagne de l'Ouest, devenues aujourd'hui les purgatoires urbains figés du capitalisme tardif. À Duisbourg, une ville qui connaît une véritable explosion du chômage et du nombre de votes en faveur des partis d'extrême droite, une vision récurrente me visitait, celle de corps fragmentés, enflés et moisis, mais toutefois assez différents de ceux de Thek. Bien que ces formes abstraites restaient dans un premier temps énigmatiques et difficiles à déchiffrer, elles me hantèrent néanmoins instantanément.

img Deuxième page
d'une lettre écrite par Paul
Thek à M. Siegfried Salzmann,
jadis directeur du Museum
Lehmbruck à Duisburg.
Photo : Aykan Safoğlu,
31 août 2015, archives
du Museum Lehmbruck.
© Estate de George Paul Thek ;
courtoisie d'Alexander
et Bonin, New York.



Je pus finalement trouver un sens à ces images alors que je me tenais face à une statue dans l'espace public stambouliote : *Le monument au travailleur* situé dans le quartier de Tophane. Cette statue avait été commandée en 1973 par le maire de la ville pour commémorer le cinquantième anniversaire de la République de Turquie. L'artiste Muzafer Ertoran conçut cette sculpture alors qu'il observait les interminables files d'attente qui se formaient quotidiennement devant le cabinet de recrutement de Tophane. Aux cours des années 1970, ce cabinet avait pour responsabilité de sélectionner la main d'œuvre envoyée vers l'Allemagne suite à l'accord migratoire entre la République fédérale et la Turquie. De belle et robuste stature, l'homme sculpté tient un marteau de forgeron : le monument flirtait clairement avec l'esthétique soviétique. Il fut ainsi pris pour cible à de maintes reprises, un rejet motivé par les puissants ressentiments anti-communistes de l'époque. À la suite de sa réalisation afin de symboliser le nombre croissant de ceux que l'on appelle les *Gastarbeiter* [travailleurs invités] en Allemagne, ce « travailleur » subit de graves dégradations au fil des années : il perdit progressivement des morceaux et des glandes jusqu'à sa tête pour se transformer en un éternel monstre hybride dressé dans l'espace public stambouliote. Mais quel est le rapport entre ce monument et mes visions récurrentes et précises ?

img *Le Monument au travailleur*, à Tophane, Istanbul peu avant sa démolition. Photo : Çiçek Kahraman, 2 novembre 2015.

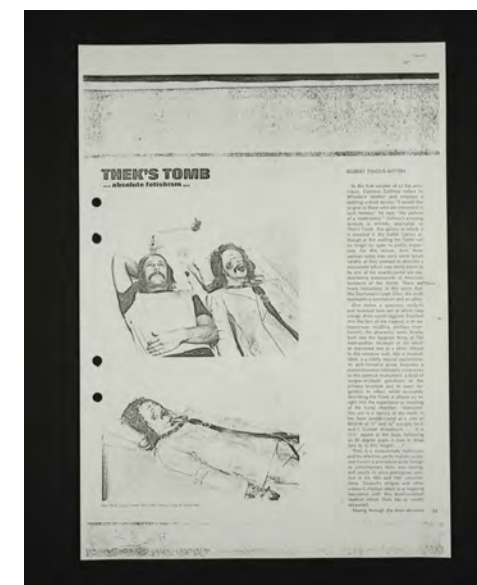
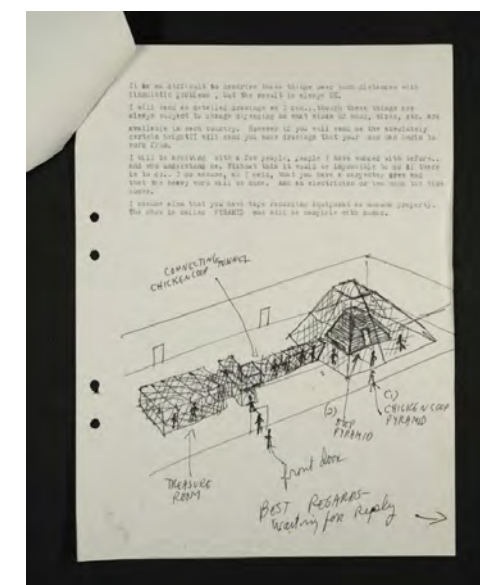


img Photographie de
Hüseyin Safoğlu (oncle
de Aykan Safoğlu).
Date et lieux inconnus.

img gauche Paul Thek,
esquisse pour la pyramide
de son « environnement » au
Moderna Museet Stockholm.
Lettre à Olle Granath, jadis
directeur du musée, app. 1971.
Archives de Moderna Museet,
Stockholm. Photo : Aykan
Safoğlu.

img droite Robert Pincus
Witten, essai sur *The Tomb*
de Paul Thek. Archives du
Moderna Museet / Stockholm.
Photo : Aykan Safoğlu.

La réponse, je la trouvais en Allemagne. Plus j’osais me confronter aux récits et histoires des deux pays, plus les tabous qui persistaient au sein de ma famille s’incarnaient en chair et en os : ce fut en effet une collaboration entre les *Techno-logical Reliquaries* et *Le monument au travailleur* qui m’évoqua finalement le destin de mon oncle, que je n’ai jamais connu. Plusieurs décennies avant que je ne m’installe moi-même à Berlin, mon oncle Hüseyin Safoğlu fut un « travailleur invité » en Allemagne. Il arriva dans ce pays étranger en 1961 et s’y donna la mort en se jetant devant un train à grande vitesse en 1978.



Contrairement à la caisse qui contenait « la tombe » de Thek et qui s’égara lors de son trajet entre l’Europe et New York, celle qui contenait les fragments du corps de mon oncle arriva bien en Turquie par un avion-cargo à destination d’Istanbul. En décollant du sol allemand ce dernier déclencha un traumatisme bénin au sein de notre famille nucléaire, que je n’avais pas été en mesure d’assimiler, étant encore trop jeune en fin des années 1980. Trente-six années après cet évènement,

alors que je regardais *Le monument au travailleur*, je ressentis l'envie irrépressible de tracer l'origine, par un projet artistique, de ce traumatisme transgénérationnel, façonné par la perte et le déplacement. Cette statue manquait certainement des qualités requises pour symboliser les nombreuses générations de « travailleurs invités » en Allemagne, mais elle devenait maintenant et inévitablement un monument à mon oncle. Hüseyin ne s'était peut-être pas réincarné dans la pyramide rose de Thek, mais il était bien présent dans mon esprit, où surgissait une généalogie du deuil, de la perte, mais aussi des affinités électives...



img Aykan Safoğlu posant avec une sérigraphie de son dessin, inspiré par *The Tomb* de Paul Thek (1967).
Photo : Erik Fliek.

img Aykan Safoğlu, *Bob goes Paul*, 2015, Installation vidéo, 6'.



Alors que je m'apercevais que mon intention initiale de travailler sur Thek évoluait doucement vers un travail sur mon oncle, je me suis remémoré la première fois où j'ai vu Paul : il posait face caméra pour le film *13 Most Beautiful Men* d'Andy Warhol. Cette compilation de screen tests était présentée à l'entrée de la première rétrospective posthume consacrée à Paul Thek au Whitney Museum de New York. Puisque j'avais réfléchi auparavant dans mon travail aux occurrences multifacettes de l'amitié, je décidais que ce projet sur mon oncle prendrait également la forme d'un screen test. Après une période où j'envisageais d'engager des acteur·rice·s professionnel·le·s pour jouer le rôle de mon oncle, je demandai finalement à ma précieuse amie Gülşen Aktaş – une féministe kurde, installée à Berlin depuis les années 1980 – si elle serait prête à l'incarner.

img Aykan Safoğlu, arrêt sur
image de *Untitled (Gülşen and
Hüseyin)*, 2015, installation
vidéo sur deux écrans, 13'.



Je terminai enfin ma vidéo *Untitled (Gülşen et Hüseyin)* en 2015. Peu après son achèvement, la municipalité métropolitaine d'Istanbul détruisit *Le monument au travailleur*. Ce fut une année de travail difficile mais également fertile, pendant laquelle mes liens personnels avec l'Allemagne devinrent plus profonds ; ce pays où je résidais désormais me paraissait plus familier. Non seulement cela me permit de mieux comprendre ma position de personne queer migrante mais je me suis également réconcilié avec ce deuil familial inexprimé lié à la migration. Cette révélation douloureuse et pourtant productive, je la dois à mes rencontres oniriques avec Paul Thek ; autant qu'au dialogue transgénérationnel que j'avais pu imaginer et parfois même avoir avec des penseur·se·s, auteur·e·s et activistes racisé·e·s.

img Gülşen Aktaş dans la pose du *Monument au travailleur*, sur le site du monument démoli, à Tophane, Istanbul. Photo : Aykan Safoğlu, 2017.



J'éprouve une sincère gratitude envers mon amie Gülşen Aktaş, pour les discussions exaltantes que nous avons partagées sur l'histoire de mon oncle. Ma reconnaissance concerne précisément ses interventions pertinentes et attentionnées distillées par son vécu de migrante féministe, nourrit non seulement par sa famille matriarcale mais aussi par la rigueur de ses compagnes·ons de route, rencontré·e·s tout au long de son parcours féministe, telles que ses amies berlinoises Dagmar Schultz, Ika Hügel-Marshall, Audre Lorde et May Ayim. Avec Gülşen Aktaş nous nous retrouvons souvent au cimetière Sankt Matthäus dans le quartier de Schöneberg à Berlin pour rendre visite à la tombe de sa mère - Şirin Aktaş, mais aussi pour y lire ensemble. C'est l'un des plus beaux cimetières de Berlin. Il est particulier car une association (EFEU e.V.) y réunit des personnes qui prennent soin de cet endroit, organisent des visites guidées et des rassemblements afin qu'une autre culture de commémoration puisse exister dans le quotidien du quartier de Schöneberg : de nombreuses personnes homosexuelles mortes des suites du sida, des rock stars adorées ou encore les frères Grimm y sont enterré·e·s. Le cimetière comporte également quelques tombes commémoratives dédiées à des célébrités lesbiennes. Les communautés chrétiennes ne sont pas les seules présentes dans ce cimetière, des personnes de confession musulmane et juive y sont également enterrées. L'activiste et poétesse afro-allemande May (Ayim) y repose, tout près de la tombe de Şirin Aktaş. Le cimetière est le jardin de nos affinités électives. Gülşen et moi nous y rendons tou·te·s deux en imaginant la suite florissante qui nous attend, aussi longtemps que nous pour-suivrons ce dialogue tendre et respectueux avec nos histoires, nos ancêtres et futur·e·s ami·e·s. Alors seulement l'épanouissement nous est possible, car nous avons autrefois entendu Audre déclarer : « Nos sentiments sont nos plus authentiques chemins vers la connaissance. »



La tombe de May Ayim au cimetière Sankt Matthäus à Schöneberg, Berlin.
Photo : Aykan Safoğlu, 2014.

Our conversation with Aykan Safoğlu started in the frame of Candice Lin’s exhibition *A Hard White Body* at Betonsalon – Center for Art and Research in the summer 2017¹. We were asking how to conceive of strong emotional bonds and kinship beyond the preconceived frames of belonging and identity that family and nation promise to provide. In James Baldwin’s novel *Giovanni’s Room*, “home” indicates the diasporic longing for an impossible reconciliation with a native place. Giovanni explains to his friend David, who continuously projects himself towards the US, “You will go home and then you will find out that home is not home anymore. Then you will really be in trouble. As long as you stay here you can always think: ‘One day, I will go home.’”²

In opposition to the idea of return, Aykan Safoğlu’s work proposes a diasporic idea of queer kinship that is far from harmonious oneness, but that includes composing with unbelonging, discrepant simultaneities, and constitutive heterogeneity. What might appear as precarious homes due to racist legislation, homophobic attacks, and political and social rights exclusively reserved to restrictively-selected citizens, can become the site where solidarity and elective affinities bring about shared orientations.

In this regard, the London-based feminist writer Sara Ahmed explains: “The disorientation of the sense of home, as the ‘out of place’ or ‘out of line’ effect of unsettling arrivals, involves what we could call a migrant orientation. This orientation might be described as the lived experience of facing at least two directions: toward a home that has been lost, and to a place that is not yet home.”³ Where bodies cease to “‘line up’ with the vertical and horizontal lines of social reproduction, which allows [them] to extend their reach,”⁴ where the straightening device of whiteness does not provide a secured frame of orientation, “the strangeness that seems to reside somewhere between the body and its objects is also what brings these objects to life and makes them dance.”⁵

Aykan Safoğlu’s work unclenches, nourishes, and entertains these queer bonds in a dense multi-layered composition that interweaves his life, political activism, and artistic work, and that leads him to dialogue with artists, writers, and other friends-in-becoming, crossing both geographical and historical boundaries.

1 Aykan Safoğlu’s film *Kırık Beyaz Laleler (Off-White-Tulips)*, 2013 was selected to be part of the public program of the exhibition by Clara López Menéndez.

2 James Baldwin, *Giovanni’s Room*, London, Penguin Books, [1956], 2007, p. 103.

3 Sara Ahmed, *Queer Phenomenologies: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006, p.10.

4 Op. cit. p. 137.

5 Op. cit. p. 163.

aykan safoğlu

en an

idiosyncratic
statue of
friendship

In 2014 I started to research the US artist Paul Thek, six years after my move from Istanbul to Berlin. Back then I was freshly accepted to a residency program in Amsterdam and I knew that Thek also lived and worked in that city. This random fact led me to feel an immediate kinship towards this non-heteronormative artist, and I decided to interrogate this feeling further. In the months to come, I found myself following Thek's footsteps in Europe, re-imagining him in the early 70s. Subsequently, I not only came to understand that Thek drastically changed his practice in the "old" continent, but that he also built lasting friendships there that were to change his life.

img Franz Deckwitz: Paul Thek at Franz Deckwitz' studio, Keizergracht, Amsterdam, 1969. Franz Deckwitz 1994/2011. Unlimited loan. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. © The Estate of Paul Thek; courtesy Alexander and Bonin, New York.



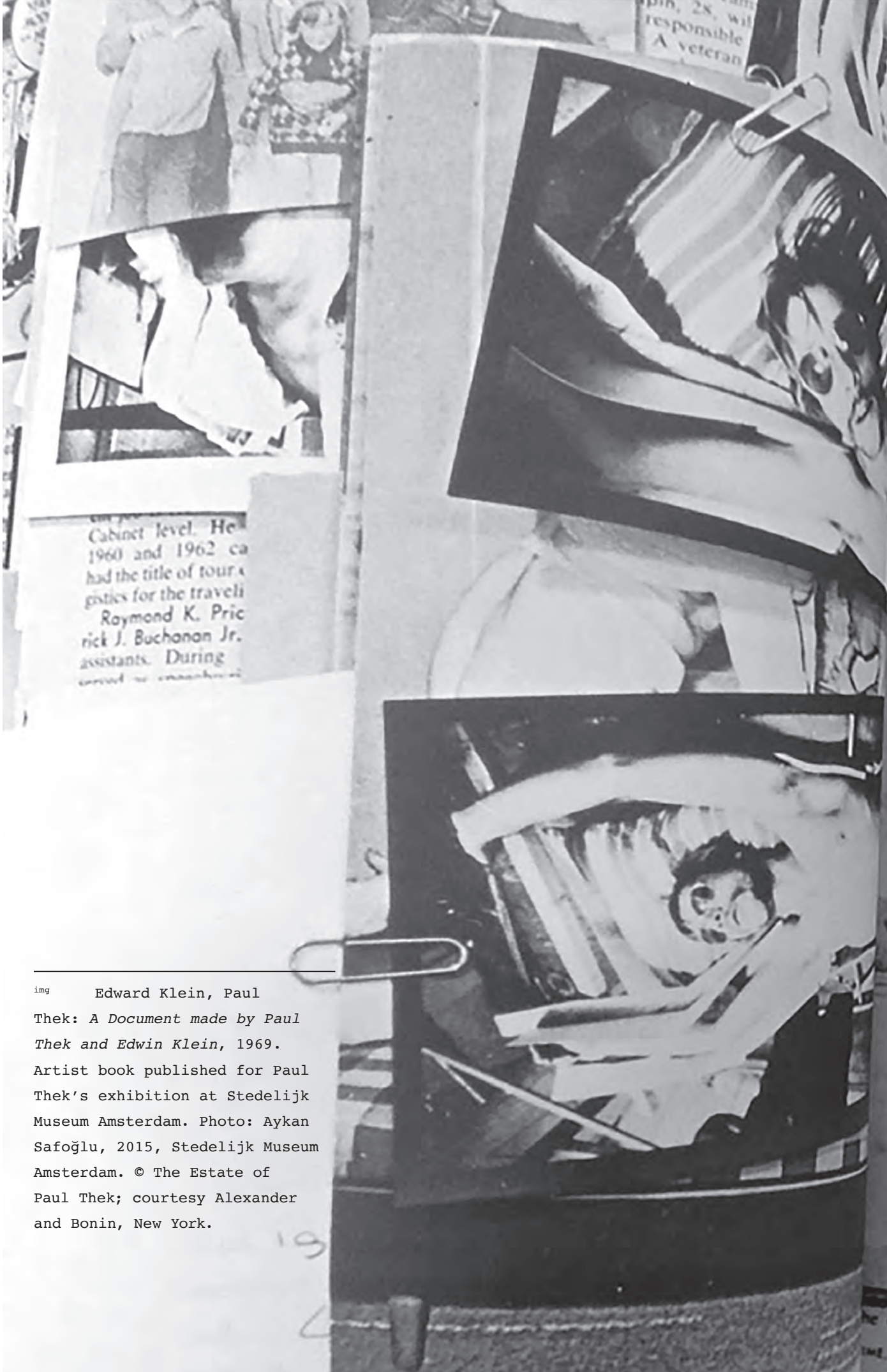


img Paul Thek: *Untitled*
(from the series *Technological Reliquaries*), 1966. Wax, paint, polymer resin, nylon mono-filament, wire, plaster, plywood, melamine laminate, rhodium-plated bronze, and acrylic, 35.6 × 38.3 × 19.1 cm. Whitney Museum of American Art, New York. Purchase, with funds from the Painting and Sculpture Committee. Photo: Geoffrey Clements. © The Estate of Paul Thek; courtesy Alexander and Bonin, New York.

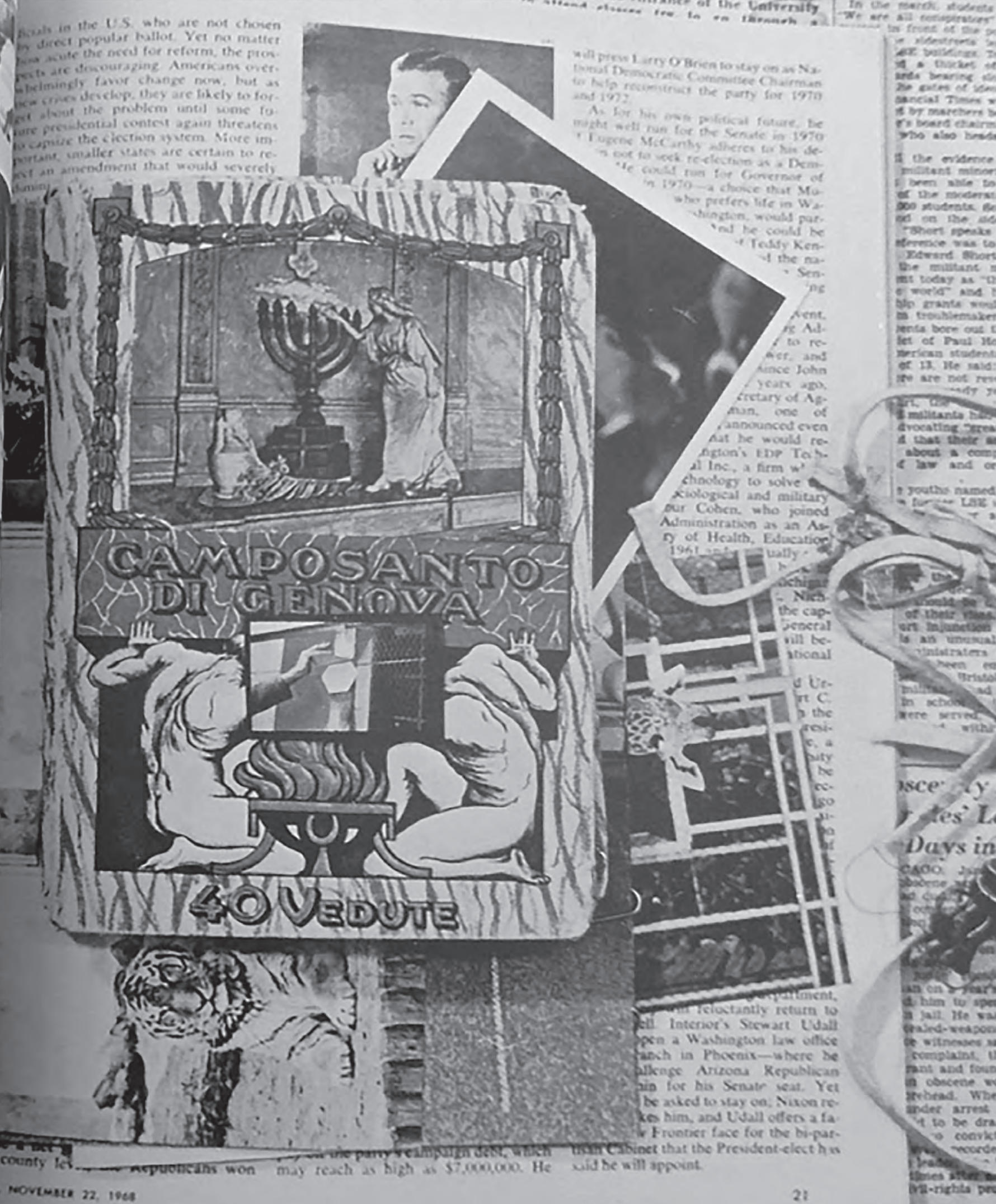
Friends had always been a great influence in his making: some of his most outstanding work has been rendered possible through close exchange. One example is of particular importance to me: long before leaving the US, his longstanding lover and friend Peter Hujar took him on a trip to Italy, where they saw the Capuchin catacombs in Sicily. Upon returning to New York, Thek started making sculptures of meat and amputated limbs, called *Technological Reliquaries*, which could be read as his subtle criticism on the numbness of Minimalist art and the consumerist aspects of Pop Art.

img Paul Thek,
Sketch after "Ganymed" of Rembrandt (date unknown).
MB 1994/T 25 (PK) Museum
Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam / Photo: Studio
Tromp, Rotterdam.
© The Estate of Paul Thek;
courtesy Alexander and
Bonin, New York.

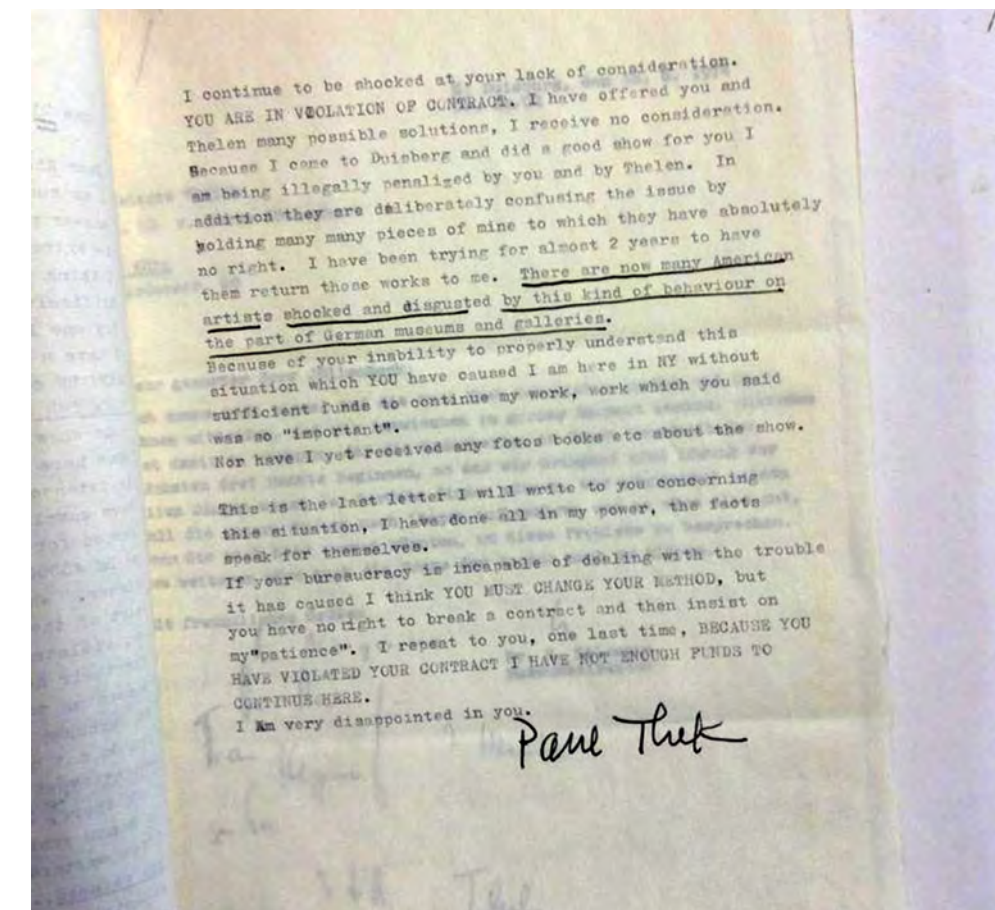




img Edward Klein, Paul
Thek: *A Document made by Paul
Thek and Edwin Klein, 1969.*
Artist book published for Paul
Thek's exhibition at Stedelijk
Museum Amsterdam. Photo: Aykan
Safoğlu, 2015, Stedelijk Museum
Amsterdam. © The Estate of
Paul Thek; courtesy Alexander
and Bonin, New York.



When Thek moved to Amsterdam, he ceased to work as a solo artist to create a form of early installation art, which he called “environments.” Assembled by him and teams of artist friends over time, these performative works in progress dealt with the (forgotten) mythologies of the Western world. He was obsessed with the passing of time and interrogating how human beings had created stories to pass their knowledge of life to the next generations. The rituals of the pre-Christian eras as well as their appropriation by Christianity became an area of great interest to him. In parallel, newspapers turned into a popular material in his making, conceived as influencing vessels to spread modern mythologies. Dismissing an individual take on creativity, he proposed that any inspiration can only be collectively shared. His artist friends, such as Ann Wilson, Edwin Klein, or Franz Deckwitz were frequent members of Thek’s “artist coop,” which followed him anywhere in Europe—from Kassel to Stockholm.



img Letter by Paul Thek to Siegfried Salzmann, former director of Museum Lehmbruck, Duisburg. Photo: Aykan Safoğlu, Lehmbruck Museum, August 31, 2015. © The Estate of George Paul Thek; courtesy Alexander and Bonin, New York.

In order to trace the collectivity in Thek’s earlier career, I dedicated the summer of 2015 to some of his earlier works: the infamous body-double piece *The Tomb - Death of a Hippie*, the *Technological Reliquaries*, and the sculpture *Fishman*, that I consider that Hippie’s European twin brother. Whilst visiting cities around the Rhine (Rotterdam, Duisburg, and Essen), where some of Thek’s synthetic works – resembling decaying body parts – were exhibited, I often found myself examining very unglamorous-looking ephemera that was once part of Thek’s moving installation. I encountered correspondences of him with the directors in museums’ collections. Reading these hastily written, angry letters to art institution administrators revealing his frustration over his artistic labor being misunderstood, rendered me thoughtful and sad about the present-day situation of these post-industrial cities that were once the blooming centers of artistic production in West Germany, and have now turned into the frozen purgatorial cityscapes of late capitalism. In Duisburg, a city with a skyrocketing unemployment

rate and increasing numbers of voters for the far-right, I had a recurrent vision of swollen, molding, fragmented bodies that were quite different from Thek's. These almost abstract forms were cryptic and difficult to decipher for me at first, yet haunted me instantly.

I finally started to make sense of these images in front of a public statue in Istanbul: the *Workers' Monument* in the Tophane neighborhood. The statue had been commissioned by the mayor of Istanbul for the 50th anniversary of the Turkish Republic in 1973. It had been conceived by artist Muzaffer Ertoran, who had observed the persistent daily queues in front of the employment agency in Tophane. Throughout the 70s, this agency was responsible for the selection of the workforce to be sent to Germany according to the labor recruitment agreement with the Federal Republic. Displaying a handsome, stalwart man holding a sledgehammer, the monument was for sure flirting with Soviet aesthetics and had been repeatedly attacked, motivated by the strong anti-communist sentiments of the era. Once erected to represent the growing numbers of so-called Turkish "guest-workers" in Germany, this "working man" was severely vandalized over time: gradually losing parts, and ultimately losing his head to become a timeless hybrid monster in the public space of Istanbul. Yet, what did this monument have to do with my vivid recurrent visions?

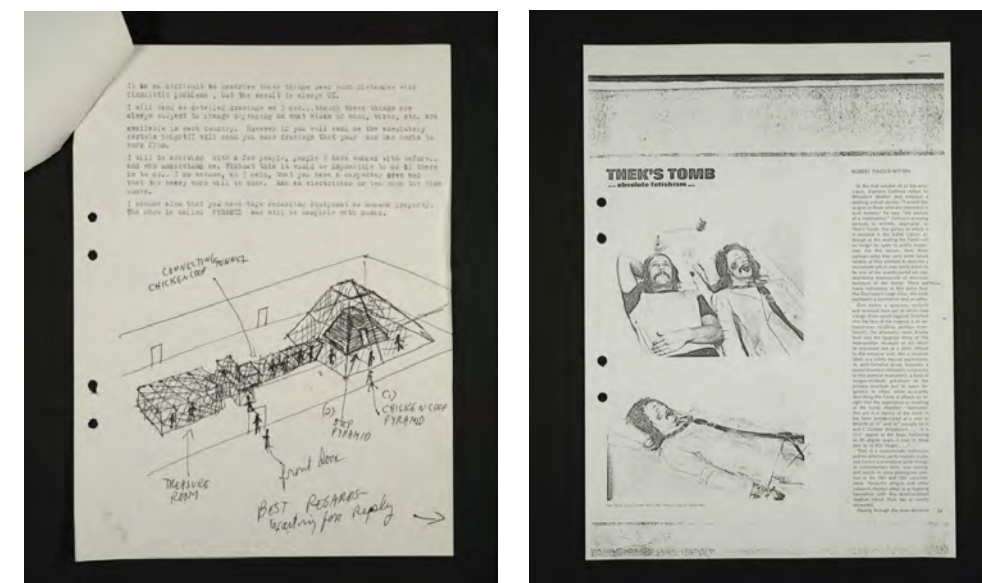
img *Workers Monument* at Tophane, Istanbul, shortly before its destruction.
Photo: Çiçek Kahraman, November 2, 2015.





img Photo of Hüseyin Safoğlu
(Aykan Safoğlu's uncle).
Date and site unknown.

The answer was to be traced in Germany and the more I dared to confront the countries' (hi)-stories, the more the persistent taboos of my family became flesh and bone: it was indeed a collaboration of Thek's *Technological Reliquaries* with the *Workers' Monument* that was ultimately reminding me of the fate of my uncle, whom I have never met. Decades before I left for Berlin, my uncle Hüseyin Safoğlu had been a so-called "guest-worker" in Germany. He arrived in this foreign land in 1961 and committed suicide there by throwing his body in front of a high-speed train in 1978.



left Paul Thek's sketch
for the pyramid included in
the "environment" realized
at Moderna Museet Stockholm.
Letter to Olle Granath, former
director of the museum, around
1971. Moderna Museet, Stockholm,
Archives. Photo: Aykan Safoğlu.

right Robert Pincus Witten's
essay on Paul Thek's *The
Tomb* (1967). Moderna Museet,
Stockholm, Archives.
Photo: Aykan Safoğlu.

Unlike the parcel that was carrying Thek's "tomb" piece which was lost on its way from Europe to New York, the one that was carrying the fragmented body of my uncle arrived in Turkey in an Istanbul-bound cargo plane, which took off from Germany only to unleash a benign trauma in our nuclear family that my child-being was unable to process in the late 80s. 36 years after the initial event, I was looking at the *Workers' Monument* feeling the urge to artistically trace this trans-generational trauma of loss and displacement. The monument may have lacked the wherewithal to represent the many generations of 'guest-workers' who arrived in

Germany, but it was inevitably turning into the monument of my uncle. Hüseyin was maybe not reborn in Thek's pink pyramid, but rather into my mind: there was a genealogy made of grief, loss, but also elective affinities that arose...



img Aykan Safoğlu with a silkscreen of his drawing, inspired by Paul Thek's *The Tomb* (1967).
Photo: Erik Fliek.

img Aykan Safoğlu, *Bob goes Paul*, 2015, video installation, 6'.



After acknowledging that my intended work about Thek had gradually evolved into a work about my uncle, I remembered the first moment I had seen Paul in my life: he was posing for camera in *13 Most Beautiful Men*, Andy Warhol's seminal film work compiled of screen tests. It was installed at the entrance of Paul Thek's first posthumous retrospective in New York at the Whitney Museum. Since I have been dealing with multi-faceted occurrences of friendship, I decided that my work about my uncle would also take up the form of the screen test. After spending some time with the idea of casting professional actors for the role of my uncle, I asked my dearest friend Gülşen Aktaş – a Kurdish feminist, who moved to Berlin in the 80s – if she would be up to impersonate my uncle.

img Aykan Safoğlu, filmstill
from *Untitled (Gülşen and
Hüseyin)*, 2015. Two screen
video installation, 13'.



In 2015, I finally finished my video work *Untitled (Gülşen and Hüseyin)*, and upon its completion the *Workers' Monument* had been demolished by the metropolitan municipality of Istanbul. It was a hard-working but fruitful year that allowed Germany to seem more familiar to me and my personal ties to the country to become more profound. It not only allowed me to understand my queer-migrant being better, but also to reconcile with my family's unspoken grief related to migration. This painful yet productive revelation, I owe to my dreamy encounters with Paul Thek; it came about just as much through the trans-generational dialogue that I have had or imagined having with PoC thinkers, writers, and activists.

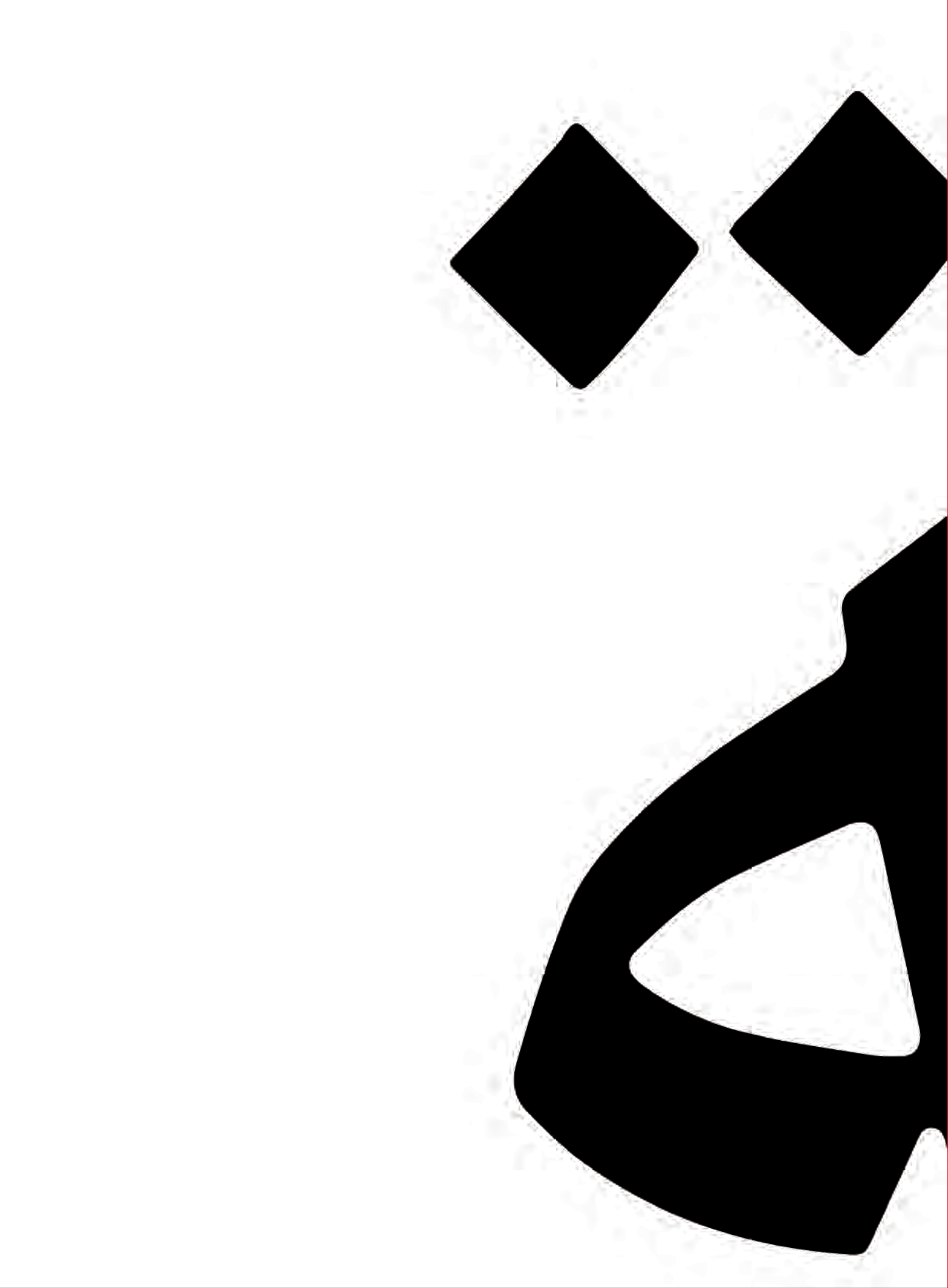
img Gülşen Aktaş taking the pose of the *Workers' Monument*, on the site of the demolished monument, Tophane, Istanbul. Photo: Aykan Safoğlu, 2017.



I feel utmost gratitude towards my companion Gülşen Aktaş for the inspiring dialogue we initiated around my uncle, to which she generously contributed. My gratitude is, in particular, for her insightful and caring interventions distilled from her feminist-migrant life experience, which she borrows not only from her matriarchal family, but also from the rigorous companions along her feminist journey, such as her Berlin friends Dagmar Schultz, Ika Hügel-Marshall, Audre Lorde and May Ayim. Gülşen and I always meet at the Sankt Matthäus cemetery in Schöneberg, Berlin to visit the grave of Gülşen's mother, Şirin Aktaş. It is one of the most beautiful cemeteries in Berlin, and it is also special because an association of people (EFEU e.V) organizes the care-taking of grave-sites, guided tours and gatherings on site, so that another commemoration culture can be established in the daily life Schöneberg, many gay people who died of AIDS, beloved rockstars, and the Grimm brothers are buried there and the graveyard is also comprised of commemorative graves for lesbian celebrities. With Gülşen, we often go to the cemetery for visits, and we used to read there together. It is a place where not only Christians, but also Muslims, and Jews are buried. The Afro-German activist and poet May (Ayim) is resting there, very close to Şirin's grave. The cemetery is the garden of our elective affinities. We both go there imagining that it can only bloom so as long as we keep the tender and respectful dialogue with our histories, ancestors, and future friends. Only then can we thrive because, as we once heard Audre saying: "Our feelings are our most genuine paths to knowledge."



img May Ayim's grave at Sankt Matthäus cemetery, Schöneberg, Berlin. Photo: Aykan Safoğlu, 2014.



p. 179	Calme tes frétillements, mon cœur, 3 ^e partie Une fugue dans l’histoire de l’art fictive ^{fr}
p. 191	Be Still my Beating Heart, Part 3 A Fugue in Fictional Art History ^{en}

rasha salti

fr calme tes
frétillements,
mon cœur, 3^e partie
une fugue dans
l'histoire de l'art
fictive

Depuis quelques temps, je trouve refuge dans certains genres d'écriture comme s'ils étaient des terres d'asile. Parmi eux, l'histoire de l'art fictive (à ne pas confondre avec la fiction dans l'histoire de l'art), parce qu'elle peut abriter, ou contenir, récits, témoignages et souvenirs comme autant de fragments d'une histoire de l'art, sans pour autant répondre aux règlementations des méthodologies de recherche ou d'enquête académiques.

D'une part, plusieurs de mes projets curatoriaux de ces huit dernières années sont partis d'une recherche sur un passé récent qui n'a pas encore été étudié en profondeur, et ce pour de nombreuses raisons, telles que la nécessité de mieux connaître les langues minoritaires, la rareté des bourses de recherche et d'étude pour les étudiant·e·s inscrit·e·s en thèse désireux·ses de poursuivre des enquêtes de terrain dans des pays du Sud, ou des pays « en développement ». Souvent les fruits de mes recherches provenaient d'une histoire orale (entretiens, témoignages) dont il était impossible de vérifier les faits, et ces problématiques ont commencé à me fasciner plutôt qu'à me décourager. Bien entendu, les théories de l'art contemporain ainsi que les pratiques curatoriales et artistiques se sont intéressées de

manières diverses, et à plusieurs échelles, aux complexités et aux mystères de la mémoire, du souvenir, de l'affect, des archives, des documents, des rumeurs, des on-dit, des arts oratoires, etc. Dans l'essentiel, l'enjeu consiste à re-dire et à reconstituer une pratique ou un événement oublié, tu ou non-écrit.

Dans le cas de certains des entretiens que j'ai recueillis, je ne suis pas parvenue à trouver la structure, ou la syntaxe adéquate pour transmettre ce qui m'a été dévoilé ou révélé. La transcription d'un entretien trahit souvent son vécu complexe, où s'entremêlent séduction, vanité, complicité, manipulation et l'acte de léguer une information ou un savoir privé. Bien entendu, notre rapport au passé, au présent et au futur passe toujours par la fiction mais quand on m'a confié des secrets que j'ai promis de ne pas répéter, la fiction a été la seule manière de les raconter. La fiction me fournissait une protection et me permettait de répéter en toute impunité ce qu'on ne pouvait pas dire, de révéler les secrets en explorant un passé récent qu'on a amputé de ses faits et de ses traces écrites.

Calme tes frémissements, mon cœur, a été composé comme une fugue, en trois mouvements ou trois parties. J'ai écrit les deux premières en 2015 lorsque le collectif curatorial basé à Zagreb WhW, m'a invitée à donner une conférence dans le cadre du programme HomeWorks à Beyrouth. La troisième partie a été écrite pour une conférence prononcée lors du colloque « Curating après la globalisation ». Pour la première partie, j'ai utilisé la première personne du singulier en adoptant la voix d'un artiste irakien en exil depuis le début des années 1980. Dans ses vieux jours, il avait installé un atelier à Amman où il reproduisait secrètement des œuvres qu'il attribuait à des artistes irakiens décédés, ses grands amis d'autrefois restés en Irak. Ces œuvres étaient présentées aux maisons de vente aux enchères comme des « trouvailles récentes » et vendues comme autant de « rares découvertes » ; l'artiste qui produisait ces œuvres n'était autre que celui qui les authentifiait pour le compte des maisons de vente aux enchères. À vrai dire, les rumeurs de contrefaçons de ce genre sont légion dans le

monde des collections d'art moderne arabe et certains galeristes ont été durement réprimandés pour avoir été dupés et pris part à la fraude. La première partie de ma fugue en histoire de l'art fictive propose un détournement des intentions imputées à l'escroquerie : et si l'artiste vieillissant faisait ces « contrefaçons » par amour, si « reproduire » leurs pratiques était comme se glisser dans la peau des artistes, si en réanimant leur travail, leur monde, il ravivait la complicité qu'ils partageaient autrefois ? Et si c'était une inconsolable mélancolie qui animait ce vieil artiste ?

Dans la deuxième partie de la fugue, j'ai tenté un dialogue impossible avec un livre intitulé *Maalesh, Le journal d'une tournée de théâtre* de Jean Cocteau. Pour ma part je n'imaginais pas que Cocteau écrirait un journal qu'il intitulerait *Maalesh* qui veut dire, en dialecte arabe, « ça va », « ça ira », « ce n'est pas grave » ou « peu importe ». J'ai trouvé ce livre dans une librairie d'occasion à Paris, sur une étagère où tout était vendu à un euro. Il est rempli d'annotations minutieuses, sérieuses et pleines d'assurance, sans doute le travail d'un éditeur. Entre les mois de mars et mai 1949, Jean Cocteau et une troupe d'acteurs ont visité le Caire, Alexandrie, Beyrouth, Istanbul et Ankara où ils ont joué plusieurs de ses pièces. *Maalesh* est le journal de ce voyage, écrit dans des avions, des bateaux, pendant des trajets en voiture ou dans des halls d'hôtels. Cocteau a écrit : « *Pendant deux mois et dix jours, on m'a attribué toutes sortes de titres et de noms. Homme je suis parti, homme je rentre. Et pas homme de lettres. Homme tout court.* » *Maalesh* est dédié à A.S.E Mohamed Wahid-El-Din, en exergue on peut lire : « *Cher Wahid, vous m'avez demandé, un soir, si j'accepterais de vous dédier un livre. Bien des pages de ce livre n'ont été écrites que grâce à vous.* » *Maalesh* est un livre émouvant; parfois drôle, parfois exaspérant, la candeur du texte le rend finalement captivant. Si un éditeur ou une éditrice l'a lu avant de le publier, il ou elle l'a sans doute parcouru rapidement, avec une main et un œil indulgents. L'exergue se termine ainsi : « *Acceptez ce journal de théâtre en m'excusant si les choses que j'y*

note outrepassent les règles de l'hospitalité. Peut-on réduire un bavard au silence ? Blâmez-moi en public. Aimez-moi en secret. »

Je n'ai pas fait assez de recherches sur Mohamed Wahid-El-Din mais il est évident qu'il appartenait à l'élite et était extrêmement riche. Il mit plusieurs voitures à la disposition de Cocteau et de sa troupe, et demanda à son secrétaire particulier, Carullo, d'accompagner Cocteau partout – quitte à parfois irriter l'artiste. (Inutile de préciser que l'idée d'un secrétaire particulier italiano-égyptien lancé aux troussees de ce fantasque prince diva français à travers les rues du Caire m'amusait énormément.) Mais trêve de digression. Comme je suis un peu superstitieuse, j'ai décidé que ce livre, ou plutôt cette édition du livre (avec les annotations compulsives), ne s'était pas retrouvée entre mes mains par un pur hasard. Cette deuxième partie de la fugue en histoire de l'art fictive, imagine donc le journal de Carullo accompagnant Jean Cocteau.

Cette troisième partie ressemble davantage à une parabole sur des questions intemporelles qui nous tourmentent encore aujourd'hui. Je l'ai d'abord intitulée *Comment j'ai tué un éléphant dans un musée arabe* en hommage à un texte qui m'avait beaucoup marquée, la nouvelle de George Orwell, *Comment j'ai tué un éléphant*, que l'on peut lire dans *Une histoire birmane*, la chronique personnelle qu'il livre de son service dans les forces de police coloniale britannique en Birmanie – un texte qui m'a semblé déterminant pour penser l'entreprise coloniale, et qu'il faudrait étudier plus sérieusement et plus souvent. Maintenant que la trilogie est complète, je préférerais l'appeler *Calme tes frétilllements, mon cœur, 3^e partie*.

Les attaques du 13 novembre 2015 à Paris ont rappelé de manière brutale et spectaculaire le problème du retour des jihadistes en Europe. Pour la plupart des pays, les jihadistes qui revenaient des champs de bataille d'Irak, de Syrie ou de Libye, qu'ils y soient contraints ou qu'ils désertent, devaient être jugés et condamnés à la prison pour leurs actions criminelles. Un petit groupe d'universitaires, de chercheuses, chercheurs et de militant·e·s des causes sociales

ont contesté le bienfondé d'une telle politique, notant que les extrémistes, en particulier Daech, ciblaient surtout les hommes qui étaient déjà passés par la prison ou dont le casier judiciaire faisait état d'infractions criminelles. Ils prônaient une approche réparatrice plutôt que punitive. En 2016 la ville de Lund, en Suède, a lancé un programme audacieux qui mettait cette idée en pratique. Il visait à réinsérer les « anciens » combattants de Daech pour leur permettre de retrouver leur place dans la société et « les empêcher de se replier sur leurs anciens réseaux. » Les autorités locales ont augmenté les aides financières, au logement, à l'emploi, à l'éducation destinées aux ancien·ne·s jihadistes et combattant·e·s extrémistes. Invité à s'exprimer sur la Sveriges Radio, Christopher Carlsson, un criminologue suédois, expliquait : « Si vous avez commis un acte criminel vous devriez être tenu responsable, mais il faut prendre en compte plusieurs aspects – on pourrait par exemple penser en terme de coût. Il revient bien moins cher de réinsérer une personne dans la société que de l'abandonner. Il vous faut des ressources, un permis, un toit, vous devez réintégrer le marché du travail. Je ne vois pas pourquoi nous devrions traiter les personnes qui quittent l'extrémisme violent différemment de jeunes criminels. » Alors que ce programme controversé est encore à l'essai, Anna Sjöstrand, la coordinatrice municipale contre l'extrémisme violent, a indiqué que des programmes similaires avaient été mis en place par le passé pour des personnes qui quittaient le crime organisé et les groupes néo-nazis.

En réponse directe au soutien qu'il avait apporté à Daech, le gouvernement du Qatar annonça qu'il lancerait un programme pilote de réintégration pour réinsérer dans leur société respective les combattants de Daech capturés en Irak et en Syrie. L'inscription à ce programme de réinsertion était volontaire ; les combattant·e·s capturé·e·s avaient le choix entre être jugé·e·s et condamné·e·s dans le pays auquel ils·elles appartenaient, ou passer deux ans au Qatar où ils·elles apprendraient des compétences, toucheraient un salaire et où on leur enseignerait une interprétation modérée et

tolérante de l'islam. Le programme invitait aussi leurs familles à les rejoindre, s'ils souhaitaient être réunis.

Dans un grand tapage médiatique, le gouvernement qatari mit sur pied une haute commission où figuraient des représentants des ministères de l'intérieur, du travail, des affaires sociales et de l'éducation pour superviser l'inscription de 500 anciens combattant.e.s et de leurs familles. On attribua au programme pilote spécial les logements destinés au personnel de service et de sécurité de la coupe du monde de football 2020. Des expert.e.s suédois.e.s, allemand.e.s, français.e.s, espagnol.e.s, américain.e.s concurent le programme, en plus des expert.e.s qui vivaient et travaillaient déjà au Qatar. Sur les 500 combattant.e.s inscrit.e.s au programme et amené.e.s au Qatar, 85 possédaient des passeports français ; 65, belges ; 63, britanniques ; 72, espagnols ; 63, tchéchènes ; 61, allemands ; 52, suédois ; et 39, kirghizes. Il avait été décidé qu'on parlerait anglais. Les compétences à apprendre en vue de l'obtention du diplôme offraient le choix entre : la plomberie, la réparation de circuit électrique (incluant les appareils électriques ménagers), les technologies de recyclage des déchets, la mécanique automobile, la menuiserie, la sécurité privée et les commerces de restauration (la cuisine). Les prières du vendredi étaient suivies de longs sermons mesurés, conçus exprès pour convenir aux conditions du programme. En outre, ce dernier incluait divers entraînements physiques proposés aux hommes, aux femmes et aux enfants, ainsi que des cours de danse, de musique et un barbecue hebdomadaire suivi d'une projection de film en plein air.

Un an après le lancement du programme, une remarque d'Hisham avait incité un des experts français à proposer une visite au musée d'art moderne arabe : alors que les participant.e.s se rendaient peu aux cours de danse et de musique, ils.elles étaient très nombreux.ses à participer aux projections de film en plein air. En outre, poursuivait son rapport, dans certaines maisons, les familles accrochaient les dessins de leurs enfants sur les murs de la cuisine et du salon. Ces dessins

représentaient des scènes de batailles horribles auxquelles les enfants avaient assisté ou qu'on leur avait racontées. Les accrocher était un signe prometteur : les participant.e.s assouplissaient le régime d'interdictions qu'ils.elles imposaient chez eux. L'expert européen demanda à Hisham s'il avait envie et s'il se sentait capable d'emmener un petit groupe visiter un musée. Il allait de soi qu'une équipe de sécurité les escorterait. Hisham hésitait mais, avant qu'il ne puisse répondre, le représentant qatari du ministère de l'éducation salua la proposition, relevant que les deux fois où on avait autorisé les groupes à quitter la base accompagnés d'une escorte avaient eu un impact très positif sur le moral dans l'ensemble maussade des participant.e.s. En outre, Sheikha Moza, qui dirigeait la Fondation du Qatar, ne manquerait pas de préparer le personnel du musée à recevoir une visite aussi spéciale.

Elle boutonna le col de sa chemise blanche ajustée, puis le déboutonna aussitôt. Elle ne voulait pas « faire semblant » et insinuer qu'elle était austère, elle ne voulait pas non plus que les deux boutons ouverts suggèrent quoi que soit d'inapproprié quant à son caractère. Elle était nerveuse. Elle se tenait droite contre le comptoir d'accueil du musée ; le staff autour d'elle observait ses moindres mouvements, suivant, par accord tacite, jusqu'aux moindres indices de son langage corporel.

Elle n'avait pas « répété » cette visite spéciale avec le psychologue, mais de longues réunions avaient rassemblé agents de sécurité, équipe, directeur, patron et administrateurs en charge de la sécurité du musée pour tester tous les scénarios catastrophes possibles et imaginables. Elle avait écouté une ou deux fois ce qui s'y disait, et les hommes donnaient l'impression de participer à un atelier d'écriture de scénario. Ou de concevoir un jeu vidéo. Ses visiteurs étaient en retard. Dans sa tête elle répétait encore et encore, testant différentes tonalités : « *As-salam alyekoom !* Bienvenue au musée d'art moderne arabe du Qatar, je m'appelle Sandra, je suis une des commissaires du musée et votre guide aujourd'hui ! » Le « kum » de son « alykum » était-il trop long ? Elle ne

se souvenait plus quelle était la prononciation maghrébine ou levantine. *Aleykom ! Aleykum ? Aleykoom ?*

Si tout se déroulait comme prévu, il serait certainement récompensé. Une promotion, sans doute, et alors un de ces experts européens commencerait à le prendre plus au sérieux. Et peut-être, peut-être pourrait-il quitter le Qatar. Il avait « purgé sa peine dans le Golfe », se disait-il, et il souriait en se souvenant que son père employait tout le temps cette expression après avoir pris sa retraite et déménagé à Ramallah. Il avait « purgé sa peine » à Abu Dhabi. Hisham était fatigué de sentir peser sur lui le fardeau de la gratitude envers ceux qui avaient intercédé auprès du cheikh et de ses conseillers pour embaucher un Palestinien. Gagner sa vie dans les pays du Golfe arabe, voulait dire accepter de se retrouver pris dans un réseau de dettes envers les bonnes grâces des conseillers et des intermédiaires dans les cours des princes et des dirigeants. À tout moment, si les vents politiques venaient à tourner, ne serait-ce que très légèrement, un Palestinien pouvait se retrouver escorté à l'aéroport en un clin d'oeil avec pour tout bagage ce qu'il portait sur le dos. Anticiper cette éventualité l'épuisait. Le programme de réinsertion des combattants de Daech n'était pas son projet, mais quand on lui demanda d'y participer en tant qu'« expert psychologique » pour surveiller et chaperonner les inscrits, il n'avait pas pu refuser. Au fond de lui-même, il savait que le programme était voué à l'échec et qu'il y aurait éventuellement un bouc émissaire. Les expert·e·s suédois ·e·s, français·e·s ou allemand·e·s qui faisaient le voyage en classe affaire tous les mois pour débattre des progrès de l'entreprise ne seraient pas tenu·e·s pour responsables, pas plus que les entrepreneurs de la société de sécurité privée Blackwater qui entraînaient les combattants à devenir des mercenaires. Ce serait sûrement lui et l'équipe d'expatriés arabes qui vivaient au Qatar et travaillaient sur place avec ces âmes perdues.

Ils se moquent bien de l'effet que l'art peut avoir sur ces hommes, Hisham en était sûr. La visite au musée, qu'on commençait à appeler en interne « Opération Mathaf » (le terme arabe pour musée), était en fait un coup publicitaire pour tous les bailleurs du programme. Quinze participants s'étaient inscrits à la visite, uniquement des hommes, treize Français, deux Espagnols. Deux agents spéciaux de sécurité armés étaient assignés à chaque participant. Les médias internationaux n'étaient pas au courant de l'opération Mathaf, mais deux journalistes (un reporter et un photographe) étaient présents, déguisés en gardiens de musée.

Le directeur du musée et l'équipe administrative s'étaient absentés ce jour-là, seules la commissaire (Sandra) et l'équipe de sécurité, jouant le rôle de réceptionnistes et de vendeurs dans la boutique, accueilleraient les « visiteurs spéciaux ». Sandra pensait sincèrement pouvoir améliorer l'état d'esprit de ses visiteurs. Elle avait également négocié six mois de salaire pour mener la visite à la place du directeur du musée. Ce dernier prétendait qu'il ne pouvait pas prendre ce risque, sa femme attendait leur second enfant et elle ne supportait pas le stress de la mission.

Les participants montèrent à bord d'un véhicule blindé menottés. Une fois dans le musée on leur enlèverait les menottes.

« *As-Salum Aleykum,* » Sandra accueillit le groupe dès qu'ils se rassemblèrent dans le foyer. Elle arborait un large sourire mais semblait nerveuse. « *Bienvenue au Mathaf ! Je prépare votre visite depuis un mois.* » Ses efforts ratés pour dissimuler son anxiété firent sourire certains participants. « *Le musée d'art moderne arabe a été fondé en 2010, il se situe à Education City dans la Fondation du Qatar, dans un bâtiment qui était autrefois une école. La Fondation du Qatar est dirigée par son altesse Sheikha Moza bint Nasser.. La collection du musée appartient aux musées du Qatar et à la Fondation du Qatar, et elle compte désormais plus de 9 000 œuvres. Elle est la plus grande collection spécialisée de ce genre au monde. Le Mathaf organise des expositions*

majeures, à la fois historiques et expérimentales, ainsi que des programmes éducatifs de grande échelle, jouant un rôle important de centre de dialogue, de recherche, il est une ressource qui stimule la créativité. Il accueille des expositions personnelles et de groupe d'artistes de la région, et des événements qui explorent et célèbrent l'art moderne et contemporain. Au début des années 1990 son éminence Cheikh Hassan bin Mohamed bin Ali Al Thani a commencé à bâtir une collection d'art moderne et contemporain, se concentrant principalement sur la région et ses liens historiques et culturels, depuis l'Afrique du nord jusqu'à l'Asie, et depuis la Turquie jusqu'à l'Iran. Le premier espace du Mathaf, situé dans deux villas privées de Madinat Khalifa à Doha, a été créé en imaginant ce à quoi un musée d'art moderne arabe pourrait ressembler... » Tandis qu'elle entamait son discours d'introduction, les agents de sécurité verrouillèrent la porte d'entrée du musée. Sandra semblait désormais à son aise, elle invita le groupe à se rendre dans les étages supérieurs pour découvrir la collection permanente.

Les alarmes hurlaient. Hisham criait dans son téléphone : « Nous sommes en sécurité. Personne n'est blessé, je répète, personne n'est blessé. Nous sommes tous dehors. Les participants sont à l'intérieur. Ils ont pris les œuvres d'art en otage. » Sandra criait dans son téléphone : « Je vais bien. Ils nous ont mis dehors. Nous sommes enfermés dehors. Les œuvres, les œuvres. Ils les ont décrochées des murs et braquent leurs armes dessus. » On entendait au loin les sirènes des voitures de police, des ambulances, des pompiers. La cour du Mathaf était la scène d'une frénésie folle. Quand les caméras des télévisions arrivèrent, Hisham attrapa Sandra et lui ordonna de rester à l'écart.

Un des participants grimpa sur une chaise et tourna les caméras de sécurité vers la pile de toiles encadrées et de dessins au centre de la pièce. La pile, une masse impressionnante, était entourée de six hommes armés de fusils et de grenades. Tout à coup, un appel retentit,

le preneur d'otage hurla dans son téléphone : « Vous savez accéder aux caméras de sécurité. Regardez bien. Vous avez 8 minutes pour rappeler. »

L'émission habituelle d'Aljazeera fut interrompue et le monde découvrit la captation ahurissante des caméras de surveillance : une pile inerte de peintures, dessins et autres œuvres, les unes sur les autres, formant un large empilement autour duquel des hommes braquaient leurs armes, six hommes déterminés. Une voix-off d'homme lisait dans un anglais hésitant les exigences des « preneurs d'otage » : « Nous sommes des citoyens français et espagnols, nous avons combattu pour Daech parce que nous avons suivi nos croyances. À présent la guerre est terminée, nous voulons rentrer chez nous et qu'on nous donne la chance de vivre une vie libre et digne. Nous ne voulons pas pourrir dans les geôles de nos pays. La France, l'Espagne, les États-Unis, le Qatar, vous avez inventé Daech, vous nous avez vendu des armes, vous saviez ce qui allait se passer. Vous saviez que les imams nous recrutaient. Ils sont dans vos prisons et dans nos quartiers. Vous les laissez nous recruter, ouvrir des mosquées illégales dans nos quartiers. Vous ne pouvez pas prétendre être irréprochables et que nous sommes sales. Vous n'êtes pas innocents et nous ne sommes pas coupables. Vous avez voulu que nous partions combattre. À présent vous devez accepter que nous désirons rentrer chez nous et mener une vie différente. Nous avons payé le prix. Maintenant à vous de payer. Si l'art a tant de valeur à vos yeux, nous sommes prêts à le détruire. Notre vie vaut plus. Toutes les 30 minutes, nous détruirons une œuvre jusqu'à ce que vous nous donniez des garanties, un nouveau passeport, le droit de retourner chez nous et d'y vivre librement. »

Une heure plus tard, deux peintures étaient criblées de balles. On ne savait pas exactement quelles œuvres avaient été détruites, les caméras de surveillance manquaient de précision. Une pétition lancée par le directeur du musée circulait comme un feu de forêt sur les réseaux sociaux. Elle exhortait la communauté interna-

tionale à se mobiliser pour sauver la collection la plus précieuse, la plus riche et la plus polyvalente d'art moderne et contemporain de la région. Le directeur du musée vérifiait l'appui des directeurs et des équipes de musées internationaux. Les signatures occidentales arrivaient au compte goutte, nettement plus lentes que les noms arabes, iraniens, pakistanais et turcs. Les ambassadeurs de France et d'Espagne au Qatar répétaient le même discours en boucle : l'art avait bien sûr une grande valeur mais tout autant que le principe selon lequel on ne cède pas face aux terroristes. Une heure et demi plus tard, un célèbre collectionneur d'art irakien apparut sur une chaîne d'information saoudienne rivale d'Aljazeera, affirmant que certaines des œuvres les plus importantes de la collection étaient des contrefaçons ou avaient été volées au musée d'art moderne de Bagdad. Les preuves qu'il avançait étaient hypothétiques mais troublantes. On intima au directeur du Mathaf de se taire s'il ne voulait pas être immédiatement déporté hors du pays.

rasha salti

en be still my beating heart, part 3 a fugue in fictional art history

Over the past few years, several of the curatorial projects I have undertaken were based on research about a recent past that is yet to be thoroughly studied, and this is the case for a number of reasons, including the need for more study of minority languages, the rarity of fellowships and scholarships for doctoral students to pursue on-the-ground investigations in foreign countries in the Global South, or in countries "in development." Although my own research findings were culled from oral history (interviews, testimonies) that were practically impossible to fact-check, in truth, the trappings of this process fascinated, rather than deterred, me. Contemporary art theory, curatorial and artistic practice have engaged in many ways and at several levels with the complexities and mysteries of memory, remembrance, affect, archival traces, documents, rumors, hearsay, forensics, etc. In the end, the stakes lie in the act of re-telling and in the reconstitution of a forgotten, silenced, or unwritten event or practice.

Furthermore, I have come across situations, or interviews where I have totally failed to find the right framework or syntax to transmit what I have intimated, precisely because the interview itself involves delicate and complex staging.

There is seduction, vanity, trust, the bequeathing of private information or knowledge, complicity, manipulation... We always fictionalize past, present, and future, but when I have been entrusted with secrets and promised not to repeat them, the only guise in which they can be retold is fiction.

Fiction afforded me the protection and impunity to reiterate the unsayable, and unlock secrets by exploring a recent past that has been severed from its facts and documentary traces.

Be Still my Beating Heart was composed like a fugue, in three movements, or three parts. The first two were written on the occasion of an invitation to give a curator's talk at the HomeWorks Program in Beirut by the Zagreb-based curatorial collective WhW, in 2015. The third part was written on the invitation to the conference, Curating the Global, cited in detail in the footnote below. The first part was written in the first-person singular, and assumed the voice of an Iraqi artist who had lived in exile outside his homeland since the early 1980s. In his old age, he had set-up an atelier in Amman where he secretly made artworks that he attributed to deceased Iraqi artists, his once very close friends, who had stayed in Iraq. These works were presented to auction houses as "recent findings" and sold as "rare discoveries"; the artist who forged them was also the authenticator on whom the auction houses relied. In truth, rumors of such forgeries abound in the world of modern Arab art collecting and some galleries have been severely chastised for partaking in fraud. In the first part of my fugue in fictional art story, the conceit is displaced: what if the aging artist was making these "forgeries" out of love, what if "re-enacting" their practice was like slipping under their skin, reanimating their practice, their world, a rekindling of the complicity they once shared. What if that old artist was motivated by longing?

In the second part of the fugue, I attempted an impossible dialogue with a book titled *Maalesh*, *the Journal of a Theatrical Tour*, by Jean Cocteau. I, for one, never suspected Cocteau would write a journal and title it *Maalesh*, Arabic dialect for "it's okay," "it will pass," "I will let it pass," or "it does not matter." I found the book

in the 1-euro shelves of a second-hand bookstore in Paris. It's full of self-assured, serious and thorough annotations in pencil that suggest they might have been made by an editor. Between the months of March and May in 1949, Jean Cocteau and a troupe of actors visited Cairo, Alexandria, Beirut, Istanbul and Ankara to present several of his plays. *Maalesh* is the diary of this travel, written on planes, boats, while riding cars, or in the hallways of hotels. Cocteau wrote: "*For the span of two months and ten days, I was assigned all sorts of titles and names*". *I left a Man, and I return a Man. Not a man of letters, just a man.*" *Maalesh* is dedicated to A. S. E. Mohamed Wahid-El-Din, the epigraph reads: "*Dear Wahid, you asked, one night, if I would accept to sign a book for you. So many of this book's pages were written only because of you.*" *Maalesh* is a very interesting read; it is at times amusing, at other times, infuriating, and in the final instance, compelling because of the unguardedness of the writing. If it was reviewed by an editor prior to publishing, then hers or his must have been a very quick and forgiving eye/hand. The epigraph ends with: "*Accept this theatre's journal, with my apologies for the notes that transgress the codes of hospitality. Can the garrulous be reduced to silence? Blame me in public. Love me in secret.*" I have not done enough research to find out who Mohamed Wahid-El-Din was, but clearly, he hailed from the elite and was extremely wealthy. He dedicated several cars to Cocteau and his troupe, and assigned his personal secretary, Carullo, to accompany Cocteau everywhere –at the cost of irritating Cocteau at times. (Needless to point out that the idea of an Italian-Egyptian personal secretary running after this temperamental French diva prince in the streets of Cairo amused me to no end.) But I digress. As I am quite superstitious, I decided that this book, in fact, this particular edition of the book (with the compulsive annotations), did not fall in my hands by meaningless coincidence. So the fugue in fictional art history imagines the diary of Carullo while he accompanied Jean Cocteau.

This third part is more a parable of perennial questions that continue to nag us in our present.

The title I originally gave it, "Shooting an Elephant in an Arab Museum", was an homage to a text that has marked me a great deal, namely, George Orwell's short story "Shooting an Elephant," which appears in *Burmese Days*, his personal chronicle of serving in the British colonial police force in Burma--a text I find seminal for thinking the colonial enterprise, and one that should be studied more thoroughly and more often. Now that I have completed the trilogy, I would rather title it, *Be Still my Beating Heart, Part 3*.

The November 13, 2015 attacks in Paris incarnated the most spectacular and brutal wake-up call to the problem of jihadists returning home to Europe. For most countries, returning jihadists, whether forced out or defectors, from the battlefields in Iraq, Syria or Libya, were bound to face trial and jail sentences for their criminal actions. A small group of scholars, researchers, and social activists questioned the wisdom of such a response, noting that extremists, especially ISIS, specifically targeted men who were already in jail, or had a judicial record peppered with criminal infractions. They lobbied for a restorative rather than punitive approach. In 2016, the city of Lund, in Sweden, launched a daring program that embodied this argument. It aimed at rehabilitating "former" ISIS fighters to enable their reintegration into society and "prevent them from reverting to their former networks." Local authorities extended housing, employment, education and financial support to returning jihadists and extremist fighters. Speaking on Sveriges Radio, Christopher Carlsson, a Swedish criminologist argued: "If you have committed a criminal act you should take responsibility for it, but there are many aspects - one could for example look at it in terms of cost. It is much cheaper to reintegrate a person into society than to abandon them, for example. You need resources, you need to reintegrate into the job market, you need a license, you need a roof over your head. I fail to see why you should treat people who leave violent extremism differently from young criminals." While the controversial program is still in a trial period, Anna Sjöstrand, the

municipal coordinator against violent extremism, noted that similar programs had been applied in the past to defecting members or organized crime and neo-Nazi groups.

In direct response to its support for ISIS, the government of Qatar announced that it would undertake a vanguard, pilot rehabilitation program for ISIS fighters captured in Iraq and in Syria to enable their reintegration into their respective societies. Enrollment in the rehabilitation program was voluntary; captured fighters had the option to face trial and sentencing in the countries from which they hailed, or spend two years in Qatar, learning skills, earning a stipend and receiving re-education in the moderate and tolerant interpretation of Islam. The program was also extended to their families should they want to be reunited.

Amidst highly mediatized fanfare, the Qatari government set up a high commission that included representatives from the Ministries of Interior, Labor, and Social Affairs and Education, to oversee the enrollment of up to 500 former fighters and their families. The housing facilities destined for service and security staff for the 2020 Soccer World Cup were appropriated for the special pilot program. Experts from Sweden, Germany, France, Spain and the US devised the curriculum, in addition to experts who were already living and working in Qatar. Of the 500 fighters who signed up to the program and were flown to Qatar, 85 held French passports; 65, Belgian; 63, British; 72, Spanish; 63, Chechen; 61, German; 52, Swedish; and 39, Kirghiz. It was decided that the language of instruction would be English, the options in diploma-granting skill training included: plumbing, electrical circuitry repair (including household electric-powered wares), waste recycling technologies, automotive mechanics, carpentry, private security and restaurant trades (cooking). Friday prayers were followed by long methodical sermons, tailor-made to fit the conditions of the program. In addition, the curriculum included various physical-exercise coaching programs offered to men, women, and children, as well as dance classes, music appreciation, and a weekly barbecue followed by an open-air film screening.

The idea of organizing a visit to the Arab Museum of Modern Art was proposed by one of the French experts after Hisham noted, a year into the launch of the program, that while the dance and music classes were rarely attended by the “program participants,” the film screenings were, in contrast, extremely well attended. Moreover, his report continued, in a few homes, families had hung their children’s drawings on the walls of their kitchen and living room. The drawings depicted gruesome battle scenes that the children had either witnessed, or were told about, but the fact of their hanging was an interesting loosening of the regime of prohibitions that participants imposed within their homes. The European expert asked if Hisham would be motivated and able to handle taking a small group outside the compound to visit a museum. He would be escorted by the necessary security detail, obviously. Hisham hesitated, but before he could say anything, the Qatari representative from the Ministry of Education applauded the proposal, noting that the two previous instances where groups had been allowed to leave the compound with escorts had a very positive motivational impact on the generally sullen morale of the participants. Furthermore, Sheikha Moza, who headed the Qatar Foundation, would surely prepare the museum’s personnel to receive such a special visit.

She buttoned the collar of her fitted white shirt, then quickly unbuttoned it. She did not want to “fake” being conservative, nor did she want the two open buttons to suggest anything untoward about her character. She was nervous. She stood upright against the museum reception counter; the staff around her observed her slightest movement. There was an unspoken, tacit agreement amongst everyone to take cues from her body language.

While she had not “rehearsed” that special visit with the psychologist, the security officers and staff, the museum’s director, her boss, and the museum’s security administrators had held extensive meetings probing every imaginable scenario of something going wrong. She had eavesdropped once or twice, and the men sounded as

if they were participating in a scriptwriting workshop. Or designing a video game. Her visitors were late. In her head, she repeated over and over, testing different tunes: “*As-salam alyekoom!* Welcome to Qatar’s Arab Museum of Modern Art, my name is Sandra, I am one of the curators at the museum and I will be your guide today!” Was the “*kum*” of her “*alykum*” too long? She could not remember which was the Maghrebi or the Levantine pronunciation. *Aleykom! Aleykum? Aleykoom?*

If all were to go according to plan, he would surely be rewarded. A promotion, very likely, and maybe one of those European experts would start to take him more seriously. And maybe, maybe, he could get out of Qatar. He had “served his sentence in the Gulf,” he thought to himself, and smiled remembering how his father said it all the time after he retired and moved to Ramallah. He had “served his sentence” in Abu Dhabi. Hisham was tired of carrying the burden of gratitude to those who had interceded with the sheikh and his advisors to employ a Palestinian. Making a living in the Arab Gulf countries meant accepting getting caught in a web of debts to the good graces of advisors and middlemen in the courts of princes and rulers. At any moment, should the political winds blow slightly differently, if only slightly, a Palestinian could be escorted to the airport in the blink of an eye with only the shirt on his back. He was worn down from anticipating that eventuality.

The ISIS-fighters rehabilitation program was certainly not his project, but when he received the missive to participate as a “psychological expert” to monitor and chaperone the enlisters, he could not refuse it. He knew in his heart of hearts, the program was doomed to failure, and someone would have to be scapegoated for that. The Swedish, French, or German experts flown in business class every month to congress on the progress of the enterprise would not be blamed, nor would the recycled Blackwater private security contractors training fighters to become mercenaries bear that brunt. It would most likely be him, and the team of Arab expatriates living in Qatar working on site with these lost souls.

They don't care about what art can do to these men, of that Hisham was certain. The museum visit, which began to be referred to internally as "Operation Mathaf" (Arabic for museum), was in essence, a publicity stunt for all the patrons of the program. Fifteen participants had signed up for the visit, all men, thirteen were French, two were Spanish. For each of the participants, there were two armed special security officers assigned. The international media was not informed of Operation Mathaf, but two journalists (a reporter and a photographer) were embedded, disguised as museum guards.

The museum's director and administrative staff were given the day off, only the curator (Sandra) and museum security staff, in the role of receptionists and boutique staff, would receive the "special visitors." Sandra was earnest, she believed she could impart a positive change in her visitors' mindset. She also bargained for half a year's salary to conduct the tour instead of the museum's director. He argued that he could not take a risk, his wife was pregnant with their second child, and she could not bear the stress of the mission.

The participants boarded the armored vehicle handcuffed. Once they entered the museum, their hands would be unshackled.

"As-Salum Aleykum," Sandra greeted the group as soon as they gathered in the foyer. She was smiling widely, but visibly nervous. "Welcome to Mathaf! I have been preparing for your visit for a month." Sandra's demeanor and her failed effort to conceal her anxiety drew smiles among the participants.

"The Arab Museum of Modern Art was founded in 2010, it is situated in Education City in Qatar Foundation, in a building that used to be a school. The Qatar Foundation is led by Her Highness Sheikha Moza bint Nasser... The museum's collection belongs to Qatar Museums and the Qatar Foundation and now exceeds 9,000 works. It is the world's largest specialized collection of its kind. Mathaf organizes major exhibitions, both historical and experimental, and large-scale education programs performing an important role as a center for

dialogue, research, and a resource for fostering creativity. It hosts solo and group exhibitions by artists from the region, and events that explore and celebrate modern and contemporary art.

In the early 1990s, His Eminence Sheikh Hassan bin Mohamed bin Ali Al Thani started building a collection of modern and contemporary art, mainly focusing on the region and its historical and cultural connections, from North Africa to Asia and from Turkey and Iran. The first space of Mathaf, situated in two private villas in Madinat Khalifa in Doha, was imagined from the idea of what an Arab Museum of Modern Art might look like..."

As she began her introductory speech, the security escorts locked the museum's main door. Sandra was getting into the groove of the visit, she ushered the group to move to the upper floors and discover the permanent collection.

The sound alarms were blaring. Hisham's voice was shouting into his phone so he could be heard: "We are safe. No one is hurt, I repeat, no one is hurt. We are all outside. The participants are inside. The artworks are the hostages." Sandra was screaming into her own phone: "I am fine. They kicked us out. We are locked out. The artworks, the artworks. They took them off the wall and are holding them at gunpoint." The sirens of police cars, ambulances, fire engines became audible from a distance. The courtyard outside Mathaf was a scene of insane frenzy. When TV cameras arrived, Hisham pulled Sandra and ordered her to stand on the side.

One of the participants climbed on a chair and turned the security cameras toward the pile of framed paintings and drawings in the center of a room. The pile, impressively bulky, was surrounded by six men holding guns and hand grenades. Suddenly, the sound of a call rang, the hostage-taker screamed into his phone: "You know how to access the security cameras. Take a goooooood look. We give you 8 minutes to call back."

The usual Aljazeera broadcast was interrupted, and the world discovered the astonishing CCTV footage:

an inert pile of modern Arab art works piled one on top of the other in a large circle with six very determined men pointing their guns at them. In voice-over, a man read in broken English the demands made by the "hostage-takers": *"We are French and Spanish citizen, we were fighting for ISIS because we followed our beliefs. Now the war is over, we want to go home and be given the chance to have a free and dignified life. We don't want to rot in the jails of our countries. France, Spain, the US, Qatar, you invented ISIS, you sold us weapons, you knew what was going to happen. You knew the imams who recruited us. They are in your jails and in our neighborhoods. You let them recruit us, open illegal mosques in our neighborhoods. You cannot claim that you are clean and we are dirty. You are not innocent and we are not guilty. You wanted us to go fight. Now, you have to accept that we want to go home and have a different life. We paid the price. Now you pay the price. If art is so valuable to you, we are ready to destroy it. Our life is more valuable. Every 30 minutes, we will destroy a work of art until you give us guarantees, a new passport and the right to go home and live freely."*

An hour later, two paintings were riddled with bullet holes. It was not clear which two works had been destroyed, the CCTV cameras were not very precise. A petition launched by the museum director was circulating like wild fire on social media. It urged the international community to mobilize and save the most precious, versatile, and rich collection of modern and contemporary art from the region. As signatures multiplied, the museum director was monitoring the endorsements of international museum directors and staff. They trickled in, notably slower than the Arab, Iranian, Pakistani and Turkish names. The ambassadors of France and Spain appointed in Qatar repeated the same sound-bite: surely art was very valuable, but the principle of not cowering to terrorists was as important. An hour and a half later, a well-known Iraqi art collector appeared on a Saudi-owned news broadcast claiming that some of the important works in the collection were either forgeries or stolen from the Baghdad

Museum of Modern Art. He had speculative but troubling evidence. Mathaf's director was ordered to remain silent against the threat of being deported from the country at once.

قلقلة

p. 205	Éditorial de clôture ^{fr}
p. 208	Closing editorial ^{en}
p. 211	Biographies ^{fr/en}

fr qalqalah éditorial de clôture

« Laissez-moi vous raconter une histoire.
Car c'est tout ce que j'ai, une histoire. »

Ainsi commence le magnifique texte de Trinh T. Minh-ha, *L'histoire de grand-mère* (paru aux Etats-Unis en 1989 et traduit pour la première fois en français par Elsa Boyer dans les pages de *Qalqalah*), où vérité et imagination se confondent sans craindre d'altérer le processus de transmission, où « chaque geste, chaque mot implique notre passé, présent et futur ».

Pour nous, cinq femmes curatrices travaillant au sein de deux institutions, Bétonsalon – Centre d'art et de recherche et KADIST, l'histoire commence avant la première parution de *Qalqalah* en 2015, en s'interrogeant sur les manières possibles de partager des savoirs, des récits et des formes de vie décentrés des perspectives européennes, à travers les programmes d'expositions, de résidences, d'événements et de publications que nous menons. Nous voulions aussi travailler à faire se rencontrer l'art, la recherche et les réalités sociales et politiques en ces lieux, en facilitant les échanges entre différents interlocuteurs au-delà des catégories disciplinaires et des frontières géographiques.

L'idée de créer cette plateforme éditoriale est née de nos conversations successives et d'un désir de mutualiser les ressources et les réseaux, à rebours des dynamiques de compétition qui agitent parfois « le monde de l'art ». Elle s'est incarnée dans le personnage de *Qalqalah*, héroïne polyglotte imaginée par la curatrice Sarah Rifky, vivant dans un futur proche où l'art est devenu obsolète... Notre *Qalqalah* trouve ainsi racine dans une fiction, tout en prenant acte de ce futur à la fois inquiétant et stimulant, en tous cas plausible, dans lequel l'héroïne s'emploie, à travers chaque mot, « à donner naissance à « une nouvelle signification ». Une quête qui a sans doute nourri notre désir que chaque contribution soit disponible en deux langues, le français et l'anglais, afin de les rendre accessibles au plus grand nombre et favoriser les circulations.

Le premier numéro de *Qalqalah*, paru en 2015, abordait notamment les questions de l'archive, de la collection et de la patrimonialisation depuis des perspectives décoloniales, à travers les contributions de Saadat Hasan Manto, Lotte Arndt, Maryam Jafri, Helihanta Rajaonarison, Emma Wolukau-Wanambwa, Em'kal Eyongapka, Erika Nimis & Marian Nur Goni et Sarah Rifky.

Le second numéro de *Qalqalah*, en 2016, interrogeait le lieu depuis lequel nous travaillons. S'il s'inscrit socialement, idéologiquement et culturellement dans une société donnée, quel regard porter sur nos pratiques dans un contexte globalisé ? A travers leurs contributions, Antariksa, Biljana Ciric, Maxime Guitton, Marianna Hovhannisyan, Otobong Nkanga, Victoria Noorthoorn, Sarah Rifky et Simon Soon ont cherché à comprendre avec nous comment s'articulent les relations entre localités : comment se sentir proche dans l'éloignement, comment échanger, partager des contenus et des intérêts communs, au-delà des voies tracées par les mouvements coloniaux et néo-libéraux.

Pour ce troisième numéro nous avons eu le plaisir de travailler avec Lotte Arndt en tant que rédactrice en chef invitée. Grâce à elle,

de nouvelles histoires se sont tissées au gré des voix de Nora Sternfeld, Trinh T. Minh-ha (grâce à un partenariat avec Françoise Vergès et la chaire Global South(s) de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme), Aykan Safoğlu et Rasha Salti, qui clôt ce numéro avec une nouvelle de fiction à la fois pleine d'humour et profondément troublante.

L'aventure de *Qalqalah*, sous sa forme actuelle, se conclut donc elle aussi sur une fiction, presque une spéculation, qui interroge le pouvoir de l'art et la responsabilité portée par ses institutions au sein de sociétés bouleversées. Pourtant, comme la signification donnée par Sarah Rifky à ce prénom, elle espère se poursuivre dans le futur comme « un rebond ou un écho », à travers le réseau de solidarités et d'alliances, et la communauté de chercheurs·ses, lecteurs·rices et conteuses patiemment élaborée au gré de chaque numéro.

Nous remercions chaleureusement toutes les personnes qui y ont contribué, notamment Victorine Grataloup pour le suivi éditorial, les graphistes de Syndicat pour les numéros 1 & 2, Guillaume Ettlinger et Jérôme Valton pour le numéro 3 ; et tou·te·s les auteur·e·s.

Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup, Léna Monnier, Elodie Royer et Emilie Villez, Paris, 2018

en qalqalah closing editorial

“Let me tell you a story. For all I have is a story.”

This is how Trinh T. Minh-ha began her magnificent text, *Grandma’s Story* (released in 1989 in the United States, and translated for the first time in French for *Qalqalah* by Elsa Boyer), where truth and imagination combine without hampering transmission processes, where “every gesture, every word involves our past, present, and future.”

For us, five women curators working across two institutions, Betonsalon – Center for Art and Research and KADIST, the story began before the launch of *Qalqalah*, in 2015, with our joint investigation of possible ways of sharing knowledge, stories, and forms of life that would step away from strictly European perspectives, through our programs of exhibitions, residencies, events, and publications. From our two institutions, we sought to facilitate encounters between art, research, and social and political realities, by initiating exchanges among a wide variety of interlocutors, beyond disciplines, categories, and geographical boundaries.

The idea of creating this editorial platform is born from our successive conversations, and from the desire to combine resources and networks, avoiding the logics of competition that sometimes drive “the art world.” It embodied itself in the character of “Qalqalah,” a polyglot imagined by curator Sarah Rifky, living in a near future where art has become obsolete... Our *Qalqalah* is thus rooted in a fiction, taking into account that such a future is both worrying and stimulating and plausible. Like Rifky’s heroine, we believe that every word has the potential to “give birth to ‘a new meaning.’” This quest undoubtedly nurtured our desire to make every contribution available in two languages, French and English, to make them widely accessible and to facilitate circulation.

The first issue of *Qalqalah*, released in 2015, looked into issues of archiving, collecting, and heritage from decolonial perspectives, through contributions by Saadat Hasan Manto, Lotte Arndt, Maryam Jafri, Helihanta Rajaonarison, Emma Wolukau-Wanambwa, Em’kal Eyongapka, Erika Nimis and Marian Nur Goni, and Sarah Rifky.

In 2016, the second issue of *Qalqalah* addressed the place from where we work—if it is socially, ideologically, and culturally conditioned by a given society, what view should we take of our practices in a globalized context? With their contributions, Antariksa, Biljana Ciric, Maxime Guitton, Marianna Hovhannisyan, Otobong Nkanga, Victoria Noorthoorn, Sarah Rifky, and Simon Soon sought to understand how relationships between localities are played out: how to feel close despite distances, how to exchange and share common content and interests, beyond the paths traced by colonial and neo-liberal movements.

For this third issue, we had the great pleasure to work with Lotte Arndt as a guest editor. Thanks to her, new stories were woven through the voices of Nora Sternfeld, Trinh T. Minh-ha [thanks to a partnership with Françoise Vergès and the Global South(s) Chair at Fondation Maison des Sciences de l’Homme], Aykan Safoğlu

and Rasha Salti, who concludes this issue with a both delightfully humorous and deeply troubling short story.

Like it began, the adventure of *Qalqalah*, in its current form, thus comes to an end with a fiction, almost a speculation, questioning the power of art and the responsibility that art institutions bear in our times of confusion. Yet, like the meaning given by Sarah Rifly to the name of *Qalqalah*, it hopes to reappear in the future like “a movement of language, a phonetic vibration, a rebound or echo,” through the network of solidarities and alliances, and the communities of researchers, readers, and storytellers patiently built through every issue.

We convey our very warm thanks to everyone who contributed to *Qalqalah*, particularly to Victorine Grataloup for her editorial work; the graphic designers Syndicat for issues 1 and 2 and Guillaume Ettlinger and Jérôme Valton for issue 3; and all the authors.

Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup,
Léna Monnier, Elodie Royer et Emilie Villez,
Paris, 2018

fr/en biographies

lotte arndt

^{fr} Lotte Arndt partage sa pratique entre écriture, enseignement et accompagnement d'artistes. Elle enseigne à l'École d'art et design de Valence depuis 2014. En 2013, elle termine sa thèse consacrée aux revues parisiennes prenant pour objet l'Afrique, et travaille comme chercheuse en résidence à l'École d'art de Clermont Métropole. En hiver 2016, elle a été *Goethe Institut Fellow* de la Villa Vassiliev. Elle fait partie du groupe d'artistes et théoriciennes « Ruser l'image » et publie régulièrement autour des notions de présent postcolonial et des stratégies artistiques visant à subvertir les institutions et discours eurocentrés. Ses publications récentes incluent *Crawling Doubles. Colonial Collecting and Affect* (avec Mathieu K. Abonnenc et Catalina Lozano), Paris, B42, 2016 ; *Hunting & Collecting. Sammy Baloji*, (avec Asger Taiaksev), Brussels, Paris, *MuZEE and Imane Farès*, 2016 et *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, WVT, 2016.

^{en} Lotte Arndt's practice consists of writing, lecturing, and accompanying artists in their work. She has been teaching at the art school l'École d'art et design de Valence since 2014. In 2013,

she finished her PhD on Paris-based cultural magazines dealing with Africa (Paris, Berlin), and worked as a researcher in residence at the art school *l'École supérieure d'art de Clermont Métropole* (2013–2014). During the Winter of 2016, she was the Goethe Institut Fellow at Villa Vassiliev, Paris. She is part of the artist and researcher group “Ruser l'image”, and publishes regularly on topics regarding the postcolonial present and artistic strategies in pursuit of subverting Eurocentric institutions and narratives. Recent publications include *Crawling Doubles : Colonial Collecting and Affect* (with Mathieu K. Abonnenc and Catalina Lozano), Paris, B42, 2016 ; *Hunting & Collecting : Sammy Baloji*, (with Asger Taiaksev), Brussels, Paris, MuZEE and Imane Farès, 2016 : and *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947–2012)*, WVT, 2016.

^{fr} Trinh T. Minh-ha est réalisatrice, écrivaine, compositrice et professeure au département de *Gender and Women's Studies and Rhetoric* à l'Université de Berkeley en Californie. Elle a écrit de nombreux ouvrages, tels que *Lovecidal. Walking with The Disappeared* (2016), *D-Passage. The Digital Way* (2013), *Elsewhere, Within Here* (2011), *The Digital Film Event* (2005), *Cinema Interval* (1999), *Framer Framed* (1992), *When The Moon Waxes Red* (1991), *Woman, Native Other* (1989). Elle a aussi réalisé 8 longs-métrages qui ont fait l'objet de nombreuses rétrospectives à travers le monde : *Forgetting Vietnam* (2015), *Night Passage* (2004), *The Fourth Dimension* (2001), *A Tale of Love* (1996) ou encore *Surname Viet Given Name Nam*, (1989), ainsi que des installations telles que *Old Land New Waters, 2007–2008* à la 3^e Triennale de Guangzhou, Chine (2008), *L'Autre marche* au Musée du Quai Branly, Paris (2006–2009), *The Desert is Watching* à la Biennale de Kyoto, (2003) et *Nothing But Ways* au Yerba Buena Center, San Francisco (1999). Elle a reçu de nombreux prix et récompenses, dont le *Wild Dreamer Lifetime Achievement Award* au Subversive Festival de Zagreb, Croatie (2014); le

Lifetime Achievement Award from Women's Caucus for Art (2012) ; le *Critics Choice Book Award* de l'*American Educational Studies Association* (AESA) pour le livre *Elsewhere Within Here* (2012) ; et le 2006 *Trailblazers Award* au Festival du Film Documentaire International (MIPDoc) à Cannes, France.

^{en} Trinh T. Minh-ha is a filmmaker, writer, composer and Professor of Rhetoric and of Gender & Women's Studies at the University of California, Berkeley. Her work includes numerous books, such as *Lovecidal. Walking with The Disappeared* (2016), *D-Passage. The Digital Way* (2013), *Elsewhere, Within Here* (2011), *The Digital Film Event* (2005), *Cinema Interval* (1999), *Framer Framed* (1992), *When The Moon Waxes Red* (1991), *Woman, Native Other* (1989); eight feature-length films (including *Forgetting Vietnam* (2015), *Night Passage* (2004), *The Fourth Dimension* (2001), *A Tale of Love* (1996), *Surname Viet Given Name Nam*, 1989), which have been honored in numerous retrospectives around the world; several large-scale collaborative installations, including, *Old Land New Waters*, (3rd Guangzhou Triennale, China 2008) *L'Autre marche* (Musée du Quai Branly, Paris 2006–2009), *The Desert is Watching* (Kyoto Biennial, 2003), and *Nothing But Ways* (Yerba Buena, 1999). She was the recipient of many awards, including the Wild Dreamer Lifetime Achievement Award at the Subversive Festival, Zagreb, Croatia (2014); the Lifetime Achievement Award from Women's Caucus for Art (2012); the Critics Choice Book Award of the American Educational Studies Association (AESA) for the book *Elsewhere Within Here* (2012); and the 2006 Trailblazers Award at the MIPDoc (International Documentary Film Event) in Cannes, France.

^{fr} Dans sa pratique, Aykan Safoğlu façonne des relations – et même des amitiés – qui traversent les frontières culturelles, géographiques, linguistiques et aussi temporelles. En initiant ces relations à travers ses recherches, Safoğlu *queers*, complexifie et relit les histoires de personnages célèbres tels que l'écrivain James Baldwin ou les

artistes Paul Thek et Ulay, en tissant des liens avec sa propre biographie. En travaillant autant avec le film, la photographie ou la performance, il pose des questions laissées ouvertes interrogeant l'appartenance culturelle, la créativité et les affinités.

Né à Istanbul en 1984, Safoğlu a étudié à l'Universität der Künste de Berlin et à la Milton Avery Graduate School of the Arts au Bard College, Annandale-on-Hudson. Il a été en résidence au SAHA Studio, Rijksakademie van Beeldende Kunsten à Amsterdam. Il a participé à plusieurs expositions collectives telles que *Class Languages*, Kunstverein Düsseldorf (2017); *Father Figures are Hard to Find*, nGbK, Berlin (2016); *THE BILL: For Collective Unconscious*, Artspace, Auckland (2016); *Home Works 7*, Ashkal Alwan, Beirut (2015). Son travail vidéo a également été présenté dans plusieurs festivals internationaux du film. Il vit et travaille à Berlin.

^{en} In his art practice, Aykan Safoğlu forges relationships—friendships, even—across cultural, geographic, linguistic, as well as temporal boundaries. Initiating these bonds in his research, Safoğlu queers, complicates, and revises the histories of famous figures such as writer James Baldwin, or artists Paul Thek and Ulay, by weaving them together with his own history. Working across film photography and performance, he makes open-ended enquiries into cultural belonging, creativity and kinship.

Born in Istanbul in 1984, Safoğlu studied at Universität der Künste, Berlin, and Milton Avery Graduate School of the Arts at Bard College, Annandale-on-Hudson, and was a resident at SAHA studio, Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. He has participated in group exhibitions such as "Class Languages," Kunstverein Düsseldorf (2017); "Father Figures are Hard to Find", nGbK, Berlin (2016); "THE BILL: For Collective Unconscious," Artspace, Auckland, (2016); "Home Works 7," Ashkal Alwan, Beirut (2015), and has screened at various international film festivals. He lives and works in Berlin.

rasha salti

^{fr} Rasha Salti est auteure et commissaire d'exposition spécialisée en arts visuels et cinéma qui vit et travaille à Beyrouth et Berlin. Depuis 2017, elle est chargée de programmation pour La Lucarne, chez Arte France. Elle a été co-commissaire de *The Road to Damascus*, avec Richard Peña, une rétrospective du cinéma syrien présentée internationalement (2006), et de *Mapping Subjectivity: Experimentation in Arab Cinema from the 1960s until Now*, avec Jytte Jensen (2010-2012), présenté au MoMA à New York. Elle était l'une des commissaires de la 10e Biennale de Sharjah en 2011, ainsi que co-commissaire, avec Kristine Khouri de *Past Disquiet: Narratives and Ghosts from the Exhibition of International Art for Palestine (Beirut, 1978)*, au MACBA en 2015, à la Haus der Kulturen der Welt, Berlin, en 2016 et Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile (2018). Salti a dirigé la publication d'*Insights into Syrian Cinema: Essays and Conversations with Filmmakers* (2006, ArteEast et Rattapallax Press), de *Beirut Bereft, The Architecture of the Forsaken and Map of the Derelict* (Sharjah Art Foundation, 2010, en collaboration avec le photographe Ziad Antar) et de *I Would Have Smiled: A Tribute to Myrtle Winter-Chaumeny*, avec Issam Nassar, en 2010. En co-commissariat avec Koyo Kouoh, Salti a travaillé sur *Saving Bruce Lee : African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy*, un projet de recherche et d'expositions présenté au HKW Berlin en janvier 2018.

^{en} Rasha Salti is a researcher, writer and curator of art and film, working and living between Beirut and Berlin. Since 2017, is commissioning editor for La Lucarne at Arte France. She co-curated *The Road to Damascus*, with Richard Peña, a retrospective of Syrian cinema that toured worldwide (2006), and *Mapping Subjectivity: Experimentation in Arab Cinema from the 1960s until Now*, with Jytte Jensen (2010-2012) showcased at the MoMA in New York. She was one of co-curators of the 10th edition of the Sharjah Biennial for the Arts, in 2011. She co-curated with Kristine Khouri *Past Disquiet: Narratives and Ghosts from the Exhibition of International Art for Palestine*

(Beirut, 1978), at the MACBA in 2015, at Haus der Kulturen der Welt, in 2016 and Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile (2018). Salti edited *Insights into Syrian Cinema: Essays and Conversations with Filmmakers* (2006, ArteEast and Rattapallax Press), *Beirut Bereft, The Architecture of the Forsaken and Map of the Derelict*, a collaboration with photographer Ziad Antar (Sharjah Art Foundation, 2010), and *I Would Have Smiled: A Tribute to Myrtle Winter-Chaumeny* co-edited with Issam Nassar, in 2010. In co-curation with Koyo Kouoh, Salti has also worked on *Saving Bruce Lee: African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy*, a three-year research, exhibition and publication project, presented at HKW, Berlin in January 2018.

nora sternfeld

^{fr} Nora Sternfeld est enseignante et commissaire d'exposition. Elle fait partie de trafo.K, un bureau pour l'art, l'enseignement et la production de connaissances basé à Vienne, et de freethought, plateforme pour la recherche, la pédagogie et la production qui a assuré la direction artistique de Bergen Assembly en 2016. Elle enseigne le commissariat d'exposition et la médiation à l'Aalto University à Helsinki et co-dirige « ecm – educating/ curating/managing » – Masterprogramme for exhibition theory and practice at the University of Applied Arts Vienna.

^{en} Nora Sternfeld is an art educator and curator. She is part of trafo.K, an office for art, education and critical knowledge production based in Vienna, and of freethought, a platform for research, pedagogy and production working as artistic director of Bergen Assembly 2016. She is currently Professor for Curating and Mediating Art, at Aalto University in Helsinki and co-director of the ecm – educating/ curating/ managing – Masterprogramme for exhibition theory and practice at the University of Applied Arts Vienna.

^{fr} Bétonsalon – Centre d'art et de recherche offre un espace de réflexion collective à la confluence des pratiques artistiques et académiques, interrogeant la production et la circulation des savoirs. Les activités de Bétonsalon se développent de manière processuelle et discursive, en collaboration avec une variété d'organisations locales, nationales et internationales. Conçue selon divers formats et temporalités, la programmation de Bétonsalon comprend chaque année plusieurs expositions ponctuées d'événements associés (conférences, performances, tables-rondes...). Des séminaires et ateliers sont organisés durant les semestres universitaires en collaboration avec des professeurs de l'université Paris Diderot. Enfin, des projets à long terme (résidences de recherche, coproductions artistiques, colloques...) sont menés avec un réseau international d'institutions partenaires. Bétonsalon est une organisation à but non lucratif établie en 2003. Implanté au sein de l'université Paris Diderot dans le 13^{ème} arrondissement depuis 2007, Bétonsalon est le seul centre d'art conventionné situé dans une université en France. En 2016, nous avons mis en place l'Académie vivante, un laboratoire de recherche expérimental implanté au sein de l'Unité d'Épigénétique et Destin Cellulaire (CNRS/Paris Diderot) où des artistes sont invités en résidence. Cette même année, nous avons lancé la Villa Vassilieff, notre second site d'activités, dans l'ancien studio de l'artiste Marie Vassilieff au cœur du quartier Montparnasse, qui abrita jusqu'en 2013 le musée du Montparnasse. La Villa Vassilieff est un établissement culturel de la Ville de Paris.

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche bénéficie du soutien de la Ville de Paris, de l'université Paris Diderot – Paris 7, de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication, de la Région Île-de-France et de Leroy Merlin – Quai d'Ivry. L'Académie vivante reçoit le soutien de la Fondation Daniel et Nina Carasso. Bétonsalon – Centre d'art et de recherche est membre de Tram, réseau art contemporain Paris / Île-de-France et d.c.a / association française de développement des centres d'art.

^{en} Bétonsalon – Center for Art and Research offers a space of collective reflection that combines both artistic and academic practices, and questions the production and dissemination of knowledge. We develop our activities in a process-based, collaborative, and discursive manner, following different time spans, in cooperation with various local, national, and international organizations. Exhibitions are enriched by different associated events (workshops, conferences, performances, round table discussions...). We organize seminars and workshops in collaboration with faculty members from the Paris Diderot University. We lead off-site research projects in partnership with other institutions, and offer residency programs for researchers, artists, and curators. Bétonsalon – Center for Art and Research is a non-profit organization established in Paris in 2003. Since 2007, Bétonsalon has been located on the campus of the Paris Diderot University. In 2016, we launched the Académie Vivante (Living Academy) program, an experimental research laboratory within the Epigenetics and Cell Fate unit (CNRS / Université Paris Diderot) that invites artists in residency. This same year, we launched Villa Vassillieff, our second site of activities, in the former studio of artist Marie Vassilieff, located in the heart of the Montparnasse neighborhood. Until 2013, this location was the Museum of Montparnasse. Villa Vassilieff is a cultural establishment of the City of Paris.

Bétonsalon – Center for Art and Research is supported by the City of Paris, the Paris Diderot University – Paris 7, the Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs – Ministry of Culture and Communication, the Île-de-France Region and Leroy Merlin – Quai d'Ivry. The Académie vivante is supported by the Fondation Daniel et Nina Carasso. Bétonsalon – Center for Art and Research is a member of Tram, réseau art contemporain Paris / Île-de-France and of d.c.a / association française de développement des centres d'art.

fr La Villa Vassilieff - Pernod Ricard Fellowship, nouvel établissement culturel de la Ville de Paris, a ouvert ses portes en février 2016 au cœur de Montparnasse, sur le site de l'ancien atelier de Marie Vassilieff, qui abrita jusqu'en 2013 le musée du Montparnasse. Elle est gérée par Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, qui ouvre son second site d'activités. Conçue comme un lieu de travail et de vie, elle favorise à la fois le mûrissement des idées, les rencontres et le partage des savoirs

La Villa Vassilieff - Pernod Ricard Fellowship entend renouer avec l'histoire de ce lieu en invitant des artistes et chercheurs à poser un regard contemporain sur le patrimoine de Montparnasse. Nos expositions et programmes publics sont dédiés à des ressources peu explorées et visent à réécrire et diversifier les histoires de l'art. Parmi de nombreuses bourses de recherche et de résidence, nous coopérons avec notre premier mécène Pernod Ricard pour développer le Pernod Ricard Fellowship, qui accompagne chaque année quatre artistes, chercheurs ou commissaires internationaux invités en résidence dans l'atelier de la Villa. Nous collaborons avec des musées pour concevoir des projets de recherche sur mesure et apporter des perspectives innovantes, comme illustré par le programme Marc Vaux mené conjointement par la Villa Vassilieff et la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou.

La Villa Vassilieff - Pernod Ricard Fellowship est soutenue par des partenaires publics et privés, au premier rang desquels la Ville de Paris, la Région Île-de-France et Pernod Ricard, son premier mécène. Elle développe aussi des partenariats avec la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, la Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques, le Collège d'études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l'homme, ou encore le Goethe Institut.

en Villa Vassilieff - Pernod Ricard Fellowship intends to reconnect with the history of its location by inviting artists and researchers to take a contemporary look at the heritage of Montparnasse. Our exhibitions and public programs focus on exploring lesser-known resources and aim at re-writing and diversifying historical art narratives. Among many grant and residency opportunities, we joined forces with our leading sponsor Pernod Ricard to create the Pernod Ricard Fellowship, a residency program inviting four international artists, curators, or researchers every year in the Villa's studio. We collaborate closely with museums and curators to design tailor-made research projects and bring innovative perspectives, as illustrated by the ongoing Marc Vaux program jointly led by Villa Vassilieff and Centre Pompidou's Kandinsky Library.

Villa Vassilieff - Pernod Ricard Fellowship receives support from public and private partners first and foremost from the City of Paris, the Île-de-France Region and Pernod Ricard, its lead sponsor. Villa Vassilieff also develops partnerships with the Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, the Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques, the Collège d'études mondiales of the Fondation Maison des sciences de l'homme, and the Goethe Institut.



^{fr} KADIST est une organisation artistique à but non lucratif qui considère la place de l'art dans la société comme fondamentale. Ses programmes soutiennent activement l'engagement des artistes souvent représentés dans sa collection, face aux problématiques du monde actuel. Les collections et les productions de KADIST reflètent la dimension internationale de l'art contemporain, et ses programmes sont le fruit de collaborations avec des artistes, des commissaires d'exposition et des institutions artistiques du monde entier. Les expositions, résidences, évènements ou programmes éducatifs développés localement dans les deux lieux permanents de KADIST à Paris et San Francisco, ainsi que les programmes en ligne destinés au public international, favorisent de riches conversations autour de l'art contemporain.

^{en} KADIST is a non-profit organization that believes the arts make a fundamental contribution to a progressive society. Its programs actively encourage the engagement of artists, often represented in its collection, with the important issues of today. KADIST's collections and productions reflect the global scope of contemporary art, and its programs develop collaborations with artists, curators and many art organizations around the world. Local programs in KADIST's hubs of Paris and San Francisco include exhibitions, public events, residencies and educational initiatives: complemented by an online reach to an international audience, they aim at creating vibrant conversations about contemporary art and ideas.

^{fr} Signifiant « un mouvement du langage, une vibration phonétique, un rebond ou un écho », Qalqalah est le nom d'une héroïne polyglotte – inventée par la commissaire et critique Sarah Rifky – qui perd graduellement la mémoire dans un futur pas si lointain, où les notions de langage, d'art ou d'économie telles qu'on les connaît aujourd'hui se sont effondrées sans bruit. Elle apparaît dans deux textes de Sarah Rifky publiés dans Qalqalah 1 & 2.

^{en} Meaning “a movement of language, a phonetic vibration, a rebound or echo,” Qalqalah is the name of a polyglot heroine – invented by curator and writer Sarah Rifky – who gradually loses her memory in a not-so-distant future where notions of language, art and economy as we know them today have collapsed. This heroine appears in two of Sarah Rifky's texts published in Qalqalah 1 & 2.