

**ABOUT
MENOCCCHIO WE KNOW
MANY THINGS.
DE MENOCCCHIO, BEAUCOUP
NOUS SAVONS BEAUCOUP
DE CHOSSES.**

**26.09 –
22.12.2012**

3 CARLO GINZBURG

Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle / *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a sixteenth-Century Miller*

4–5 MICHEL FRANÇOIS

Rien dans les poches

PIERRE JOSEPH & JACQUES RIVET

Interview de Jean Joret, traceur de coque / *Interview with Jean Joret, hull ploter*

6–7 MOUNIRA AL SOLH

The Sea Is A Stereo

ETEL ADNAN

Au cœur du cœur d'un autre pays, « Être en temps de guerre » / *n the Heart of the Heart of Another Country, « To Be In A Time Of War »*

8–10 ANAHI ALVISO-MARINO

Artistes engagés, usages politiques de l'art et esthétisation de l'action politique au Yémen révolutionnaire / *Politically engaged artists, political uses of art and aestheticisation of political action in revolutionary Yemen*

11 THE BERWICK STREET COLLECTIVE

(Mary Kelly, Marc Karlin, Humphry Trevelyan, James Scott), Nightcleaners (Part 1)

12–13 PETER WEISS

L'Esthétique de la résistance

NICOLE BRENEZ

Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde / *How avant-garde cinema treated the Lumpenprolétariat*

LARISA SHEPITKO

Krylya

14–15 HÉLÈNE FLECKINGER

Carole Roussopoulos : Caméra militante. Lutttes de libération des années 70 / *Carole Roussopoulos : The activist camera. Liberatory fights of the 1970s*

CAROLE ROUSSOPOULOS

Lip 1 : Monique

16–17 OLIVIER HADOUCHI

Autour du « cinéma parallèle » et des cinémas de libération / *Around « parallel cinema » and cinemas of liberation*

DINEO SESHEE BOPAPE

Long live the Immaterial... effect no 55

MOHAMMED AÏSSAOUI

L'affaire de l'esclave Furcy : récit / *The affair of Furcy the slave: a narrative*

DE MENOCCHIO, NOUS SAVONS BEAUCOUP DE CHOSES.

18–19 OLIVIER HADOUCHI
Retour sur le parcours de Michèle Firk / *Retracing the trajectory of Michèle Firk*

MICHÈLE FIRK

Lettre manuscrite / Handwritten letter

20 COLOPHON/INFORMATIONS

« **De Menocchio, nous savons beaucoup de choses. De ce Marcato ou Marco – et de tant d'autres comme lui, qui ont vécu et qui sont morts sans laisser de traces – nous ne savons rien.** »

↑ Carlo Ginzburg, « Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle », 1980 (1976).

Dans « Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle » (1976), l'historien Carlo Ginzburg retrace la vie d'un meunier du XVI^e siècle qui fut arrêté puis exécuté par l'Eglise à cause de ses idées radicales sur la religion chrétienne. Sur le mode de l'enquête, Ginzburg examine et interprète les traces de la pensée de ce meunier métaphysicien, révélatrice de la culture populaire de l'époque. Ce récit est emblématique de la notion de *microstoria* développée par Ginzburg : la réduction de la focale d'observation permet d'étendre le champ de l'Histoire vers des histoires particulières.

L'exposition **DE MENOCCHIO, NOUS SAVONS BEAUCOUP DE CHOSES.** propose de suivre la méthode micro-historienne de Carlo Ginzburg pour mettre en avant des trajectoires individuelles peu considérées par l'historiographie traditionnelle. Regroupant des travaux d'artistes, d'écrivains, de sociologues et de militants des années 1960 à nos jours, l'exposition cherche à rendre visible diverses formes de résistance à l'engrenage d'un monde globalisé. Portant une attention aux détails, aux indices et aux fragments, **DE MENOCCHIO, NOUS SAVONS BEAUCOUP DE CHOSES.** interroge la puissance d'agir (*agency*) et la capacité d'autonomisation (*empowerment*) de ces positions singulières à travers l'art et la narration ◆

ABOUT MENOCCHIO WE KNOW MANY THINGS. 26.09 – 22.12.2012

« **About Menocchio, we know many things. About this Marcato, or Marco – and so many others like him who lived and died without leaving a trace – we know nothing.** »

↑ Carlo Ginzburg, « The Cheese and the Worms: The Cosmos of a 16th-Century Miller », 1980 (1976).

EXHIBITION'S OUTLINE

« **About Menocchio, we know many things. About this Marcato, or Marco – and so many others like him who lived and died without leaving a trace – we know nothing.** »

In « The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller » (1976), the historian Carlo Ginzburg recounts the story of a miller's life in the XVIth century who was arrested and executed by the Church because of his radical ideas about Christianity. Through an investigative study of archival material, Ginzburg examines and interprets the signs and traces left by this metaphysician miller's thought, revealing the popular culture of the time. This narrative is a symbolic example of Ginzburg's notion of *microstoria* : by reducing the scope of observation, one can expand the field of History towards unique stories.

The exhibition **ABOUT MENOCCHIO WE KNOW MANY THINGS.** uses the micro-historical method of Carlo Ginzburg to shed light on individual paths, specifically drawing attention to those little considered by traditional historiography. Gathering works by artists, writers, sociologists and activists from 1960s until today the exhibition tries to make visible diverse forms of resistance to the formatting of a globalised world. In giving particular attention to details, clues or fragments, **ABOUT MENOCCHIO WE KNOW MANY THINGS.** explores the potential of agency and empowerment of these singular positions through art and narrative ◆

CARLO GINZBURG

« Le fromage et les vers.

L'univers d'un meunier du XVI^e siècle »

Flammarion, coll. Aubier, 1980 (1976), pp. 8-9

L'existence de différences de niveau culturel à l'intérieur des sociétés dites civilisées est le préalable qu'impliquent les disciplines qui se sont peu à peu autodéfinies sous les noms de folklore, histoire des traditions populaires, ethnologie européenne. Mais l'emploi du mot « culture » pour définir le complexe d'attitudes, de croyances, de codes de comportements, etc., propres aux classes subalternes à une époque donnée est relativement tardif : il a été emprunté à l'anthropologie culturelle. C'est seulement à travers le concept de « culture primitive » qu'on en est arrivé à reconnaître la possession d'une culture à ceux que l'on définissait jadis, de façon paternaliste, comme les « couches inférieures des peuples civilisés ». La mauvaise conscience du colonialisme rejoint ainsi la mauvaise conscience de l'oppression de classe. Ce qui a permis de dépasser, au moins verbalement, non seulement la conception démodée du folklore comme un simple recueil de curiosités, mais aussi la position de ceux qui ne voyaient dans les idées des classes subalternes, leurs croyances et leurs visions du monde, rien d'autre qu'un amas inorganique d'idées, de croyances et de visions du monde élaborées par les classes dominantes, peut-être plusieurs siècles auparavant. La discussion a pu alors s'ouvrir sur le rapport entre la culture des classes subalternes et celle des classes dominantes. Jusqu'à quel point la première est-elle, précisément subordonnée à la seconde ? Dans quelle mesure exprime-t-elle, au contraire, des contenus au moins en partie d'une autre nature ? Peut-on parler d'une circulation entre les deux niveaux de culture ?

Ce n'est que récemment, et avec quelque méfiance, que les historiens ont affronté ce type de problèmes. Ce qu'explique en partie, sans aucun doute, la persistance diffuse d'une conception aristocratique de la culture. Trop souvent des idées et des croyances originales sont considérées, par définition, comme produites par les classes supérieures, et leur diffusion parmi les classes subalternes comme un fait mécanique d'intérêt médiocre ou nul : tout au plus relève-t-on avec suffisance la « dégradation » ou la « déformation » subie par ces idées ou ces croyances, au cours de leur transmission. Mais la méfiance des historiens a aussi un autre motif, plus estimable, d'ordre méthodologique et non idéologique. Par rapport aux anthropologues et aux spécialistes des traditions populaires, les historiens partent, bien évidemment, avec un handicap énorme. Encore aujourd'hui, mais à plus forte raison autrefois, la culture des classes subalternes est en très large partie une culture *orale*. Or, malheureusement, les historiens ne peuvent se mettre à parler avec les paysans du XVI^e siècle : il n'est pas dit, d'ailleurs, qu'ils les comprendraient. Aussi doivent-ils utiliser surtout des sources écrites (en plus, éventuellement, des découvertes archéologiques) doublement indirectes, parce qu'*écrites*, et écrites en général par des personnes liées plus ou moins ouvertement à la culture dominante. Ce qui signifie que les pensées, les croyances, les espérances des paysans et des artisans du passé nous parviennent (quand elles nous parviennent) presque toujours à travers des filtres et des intermédiaires déformants. Cela suffit à décourager à l'avance les tentatives de recherche dans cette direction ◆

CARLO GINZBURG

« The Cheese and

the Worms: The Cosmos of a sixteenth-Century Miller »

The John Hopkins University Press, 1980 (1976), pp. XIV–XV (Translated by John and Ann Tedeschi)

The existence of different cultural levels within so-called civilized societies is the premise of the discipline that has come to be defined variously as folklore, social anthropology, history of popular traditions, and European ethnology. But the use of the term « culture » to define the complex of attitudes, beliefs, codes of behavior, etc., of the subordinate classes in a given historical period is relatively recent and was borrowed from cultural anthropology. Only through the concept of « primitive culture » have we come to recognize that those who were once paternalistically described as « the common people in civilized society » in fact possessed a culture of their own. In this way the bad conscience of colonialism joined itself to the bad conscience of class oppression: if only verbally we have now gone beyond not only the antiquated conception of folklore as the mere collecting of curious facts but also the attitude that saw in the ideas, beliefs, and world views of the lower classes nothing but an incoherent fragmentary mass of theories that had been originally worked out by the dominant classes perhaps many centuries before. At this point a dialogue began concerning the relationship between the culture of the subordinate classes and that of the dominant classes. To what degree is the first, in fact, subordinate to the second? And, in what measure does lower class culture express a partially independent content? Is it possible to speak of reciprocal movement between the two levels of culture?

Historians have approached questions such as these only recently and with a certain diffidence. Undoubtedly, this is due in part to the widespread persistence of an aristo-cratic conception of culture. Too often, original ideas or beliefs have been considered by definition to be a product of the upper classes, and their diffusion among the sub-ordinate classes a mechanical fact of little or no interest. A best, what is noted is the « decay » and the « distortion » experienced by those ideas or beliefs in the course of their transmission. But the diffidence of historians has another, more understandable, reason, of a methodological rather than an ideological order. In contrast to anthropologists and students of popular traditions, historians obviously begin at a great disadvantage. Even today the culture of the subordinate class is largely oral, and it was even more so in centuries past. Since historians are unable to converse with the peasants of the sixteenth century (and, in any case, there is no guarantee that they would understand them), they must depend almost entirely on written sources (and possibly archeological evidence). These are doubly indirect for they are written, and written in general by individuals who were more or less openly attached to the dominant culture. This means that the thoughts, the beliefs, and the aspirations of the peasants and artisans of the past reach us (if and when they do) almost always through distorting viewpoints and intermediaries. At the very outset this is enough to discourage attempts at such research ◆



MICHEL FRANÇOIS
«Rien dans les poches», 1988 (plâtre, pantalon/plaister, trousers).
Courtesy Michel François & Kamel Mennour

MICHEL FRANÇOIS
Né en 1956 à Sint-Truiden, Belgique. Vit et travaille à Bruxelles. Par la sculpture, la photographie, la vidéo et les installations, Michel François prélève, recadre et repositionne des fragments, zoome

des situations, fige des instants qui mis en lumière traduisent la subjectivité de l'être, déterminent sa singularité et son irréductibilité à des schémas et à des modèles uniformes.

MICHEL FRANÇOIS
Born in 1956 in Sint-Truiden, Belgium. Lives and works in Belgium. Through sculpture, photography, video and installations, Michel François removes, reframes and repositions fragments, zooms in on

situations, fixes moments that when brought into the light translate the subjectivity of a being, delineating its singularity and its irreducibility to uniform diagrams and models.

PIERRE JOSEPH & JACQUES RIVET

« Interview de Jean Joret, traceur de coque »

(Association Entre-deux, 2001), pp.38–40

Compte-rendu d'une vie professionnelle aux chantiers du Pays de la Loire (construction navale de Nantes), sous la forme d'une interview menée par Pierre Joseph et Jacques Rivet entre le 06 mars et 06 novembre 2000.

PIERRE JOSEPH : Ça faisait intégralement partie de la vie nantaise ?

JEAN JORET : oui.

JACQUES RIVET : Mais il y avait quand même beaucoup de gens qui étaient ouvriers mais qui avaient des parents agriculteurs. Ça ne faisait pas des frictions quand les ouvriers rentraient dans leur famille après une grève ?

JJ Ça faisait des heurts. Au sein des familles, ça posait des problèmes.

JR Et pour vous, ça c'est bien passé ?

JJ Pour moi ça s'est bien passé.

PJ Quand vous parlez il y a pas mal de mots que vous utilisez qui sont issus de ce métier là. Est-ce qu'il y a effectivement un vocabulaire que vous utilisez une fois sorti du travail et qui vient de ce métier là, que ce soit avant ou maintenant ?

JJ Des Chantiers mais pas du métier proprement dit. Il y a des expressions, ma femme le dirait sans doute mieux que moi. Oui sans doute que je dois avoir des expressions, des attitudes qui sont un peu des restes.

JR Ça serait bien de revenir dessus et de retrouver des expressions qui appartiennent au métier. Qu'est ce qui vient du métier et s'est retrouvé dans le langage quotidien ?

Mais vous n'êtes pas obligé de répondre tout de suite.

JJ Oui parce que là ça ne me vient pas tout de suite...

En dehors d'appellations : le matelot, le mousse etc... mais autrement il n'y a pas d'expressions très très particulières. De l'extérieur, on nous appelait les gars de la navale.

Quand on parlait des gars de la navale...

JR Et dans la vie quotidienne, des mots qui viennent plus facilement pour décrire quelque chose qui se passe. Il faudrait trouver des exemples par rapport à ça.

JJ Non, je n'en ai pas à l'esprit comme ça.

JR Des mots que vous utilisez dans le métier et qui font image dans la vie quotidienne.

JJ Peut être un certain franc-parler, un verbe assez haut – par ce que pour se faire entendre aux Chantiers, il fallait souvent crier. C'est comme les gosses à l'école, ils ne savent pas parler ils crient. Nous c'était un peu pareil, donc le verbe haut est resté...et... un état d'esprit. Mais moi je serai plus marqué par l'action des Chantiers par rapport à des responsabilités que maintenant j'ai sur une autre organisation de quartier. Je suis toujours imprégné de ça : la façon de mener l'action, la façon de négocier. Choses que le commun des mortels n'a pas forcément. J'ai toujours connu ça, toujours connu cette vie de bagarre – parce qu'on était toujours en bagarre – et j'ai de beaux restes par rapport à ça. Pour un certain nombre, ce ne sont pas des bons restes parce que quand ils m'entendent, ça fait du

PIERRE JOSEPH

Né en 1965 à Caen. Il vit et travaille à Montpellier. Pierre Joseph mène des investigations philosophiques de manière pragmatique, en analysant le jeu ou l'enseignement comme un *modus vivendi* de l'expérience d'apprentissage. Il s'agirait de multiplier les stratégies

d'inadaptation (un artiste inadapté) pour mieux déjouer le flux tendu, production de masse d'images et d'objets consommables. Pierre Joseph propose dans cela, une brèche. (Marie de Brugerolle)

PIERRE JOSEPH

Born in 1965 in Caen. Lives and works in Montpellier. Pierre Joseph carries out philosophical investigations in a pragmatic fashion, analysing play or teaching as a *modus vivendi* of the experience of learning. It could be a case of multiplying the strategies of inadequacy (an

inadequate artist) in order to better manoeuvre the tense flux, the production of masses of images and consumable objects. Pierre Joseph offers, in all of this, a breach. (Marie de Brugerolle)

« Interview with Jean Joret, hull plotter »

(Association Entre-deux, 2001). Our own translation

Report of a working life in the shipyards of Pays de la Loire, through an interview led by Pierre Joseph and Jacques Rivet between 6 March and 6 November 2000.

PIERRE JOSEPH : It was an integral part of life in Nantes?

JEAN JORET : Yes.

JACQUES RIVET : But there were nonetheless lots of people who were factory-workers, but had parents who worked in agriculture. Did this not cause friction when the workers returned to their families after a strike?

JJ It caused clashes. Within families, it caused problems.

JR And for you, did it all go well?

JJ For me, it went well.

PJ When you speak, quite a lot of words that you use come from that profession. Is there indeed a vocabulary that you make use of after you have stopped working, and that comes from that profession, whether it be from before or now?

JJ Of the building sites, but not strictly speaking of the profession. There are expressions, my wife could tell you no doubt better than I can. Yes, there is no doubt that I must have expressions, attitudes, which are a little bit like leftovers.

JR It would be good to come back to it and to find the expressions that belong to the profession. What belongs to the profession and has now found itself part of everyday speech? But you're not obliged to answer immediately.

JJ Yes because that, it doesn't come to me immediately... Apart from names: seaman, ship's boy etc... but otherwise, there are no especially particular expressions. By outsiders, we were called the naval lads. When people spoke of the naval lads...

JR And in everyday life, words which come more easily in order to describe something that is happening.

We should find some examples in relation to that.

JJ No, I don't have any in mind that are like that.

JR Words that you use in the profession and that are reflected in everyday life.

JJ Perhaps a certain directness of speech, a relatively loud verb – because in order to be heard in the Building sites, you often had to shout. It was like kids at school, they don't know how to talk, they shout. With us, it was a little the same, so the loud verb has remained... and a state of mind. But I am more marked by the action in the Building sites in relation to the responsibilities that I now hold in a different neighbourhood organisation. I am still saturated with it: the way of leading the action, the way of negotiating. Things that an average person does not necessary have. I have always known it, always known that life of the fight – because you are always fighting – and I have some beautiful leftovers in relation to that. For a certain number of people, they are not good leftovers because when they listen to me, it is noisy. But a certain way of behaving: you

bruit. Mais une certaine façon de se comporter : on ne sait pas tricher, ça c'est une marque de fabrique. Les gens qu'on a en face de nous quand on négocie, ils savent où on va. Et ça c'est pas forcément valable pour l'organisation en tant que telle, c'est valable pour la personne : « T'as une grande gueule, t'es emmerdant, mais on sait où tu vas, il n'y aura pas d'entourloupettes. ». Ça, c'est un reste de cette vie de solidarité, de bagarre, cette vie de chantier !

PJ Cette vie de chantier finalement c'était une manière de vivre ensemble, contrairement à l'idée d'un atelier où les choses sont plus séparées...
JJ ...beaucoup plus cloisonnées, fragmentées.
Les Chantiers c'est tout une vie de camaraderie.
JR Et pour revenir à ce qu'on disait avant, vous aviez dit que lorsque vous voyiez des bateaux à la construction desquelles vous aviez participé vous n'étiez pas tellement ému. C'était surtout le lancement des bateaux qui vous plaisait. Et aujourd'hui ? Quand un Chantier lance un bateau, qu'est ce que vous ressentez ?
JJ Pareil. Je ressens ce que peut ressentir le copain. Et dans la presse c'est toujours relaté : la fierté du gars qui voit partir le bateau.
JR Les émotions que vous aviez vous les retrouvez ?
JJ Je les retrouve.
JR Et vous allez parfois assister à des lancements ?
JJ Non ce n'est pas la peine. Je sais.
JR Et quand vous croisez quelqu'un qui a travaillé avec vous au moment où il y a un lancement ?
JJ Non, mais par contre la rencontre d'un gars des Chantiers quand on va au marché Zola par exemple, alors là... A Chantenay il y a pas mal d'anciens de la navale – retraités maintenant. On ne peut pas passer à côté d'un copain des Chantiers sans demander et comment tu vas, où est ce que tu en es ?
PJ Ça fait combien de personnes ?
JJ Au plus fort des chantiers il y avait 12500 personnes. On a terminé à 1200 et quelques.
PJ Vous avez vraiment accompagné... ◆



MOUNIRA AL SOLH
The Sea Is A Stereo, 2007 – en cours /ongoing

MOUNIRA AL SOLH
 Née à Beyrouth en 1978. Vit et travaille à Beyrouth. Mounira Al Solh a étudié la peinture à l'Université Libanaise de Beyrouth puis à la Gerrit Rietveld Academie et la Rijksakademie à Amsterdam. Son travail est multidisciplinaire, oscillant entre vidéo, installation, écriture, photographie

et peinture. Depuis 2007, elle développe le projet *The sea is a stereo*, dans lequel elle filme un groupe d'amis liés à son père se rendant régulièrement au bord de la mer à Beyrouth. Sa recherche permet de révéler en creux l'histoire d'un pays tourmenté où la guerre a tendance à effacer les trajectoires individuelles.

MOUNIRA AL SOLH
 Born in Beirut in 1978. Lives and works in Beirut. Mounira Al Solh studied painting at the Lebanese University in Beirut, then at the Gerrit Rietveld Academie and the Rijksakademie in Amsterdam. Her work is multidisciplinary, oscillating between video, installation, writing, photography and

painting. Since 2007, she has been developing the project *The sea is a stereo*, in which she films a group of her father's friends who regularly visit the seaside in Beirut. Her research allows her to uncover the grooves of history in a tormented country where war has had the effect of effacing individual trajectories.

don't know how to cheat, that's a brand mark. The people that we have opposite us when negotiating, they know where we're going. And that is not necessarily true for the organisation as such, it is true for the person: « You have a huge mouth, you're annoying, but we know where you're going, there won't be any deviations ». That, it's a leftover of this life of solidarity, of fighting, this life of the building site!
PJ In the end, this life of the building site is a way of living together, contrary to the idea of the workshop where things are more separated...
JJ ...much more partitioned off, fragmented.
The Building sites, that's a whole life of camaraderie.
JR And to go back to what we were saying before, you had said that when you saw ships, the construction of which you had participated in, you were not so touched. It was more than anything the launching of the ships that pleased you. And today? When a Building site launches a ship, what do you feel?
JJ The same. I feel what my friend feels. And in the press, it's always mentioned: the pride of the lad that sees the boat leave.
JR The emotions that you had then, you rediscover them?
JJ I rediscover them.
JR And do you sometimes go to attend launches?
JJ No, there's no need. I know.
JR And when you come across someone who worked with you at the moment of a launch?
JJ No, but on the other hand, meeting a Building site lad when you're at the marché Zola, for example, now then... At Chantenay, there are quite a few former naval men – now retired. You can't walk past a friend from the Building sites without asking and how are you, what are you up to?
PJ How many people is that altogether?
JJ At the strongest workshops, there were 12500 people. We stopped at 1200 and a few more.
PJ You really were a part of it... ◆

ETEL ADNAN

Au cœur du cœur d'un autre pays, « Être en temps de guerre »

Tamyras, 2010 (2005) (extrait)

Ne rien dire, ne rien faire, piétiner, se baisser, se redresser, s'en vouloir, être debout, aller vers la fenêtre, changer d'idée en chemin, retourner à sa chaise, se lever de nouveau, aller aux toilettes, fermer la porte, puis ouvrir la porte, aller à la cuisine, ne pas manger ni boire, revenir à la table, s'ennuyer, faire quelques pas sur le tapis, aller près de la cheminée, la regarder, la trouver sans intérêt, tourner à gauche vers la porte principale, revenir dans la pièce, hésiter, continuer, juste un peu, légèrement, s'arrêter, tirer le rideau de droite et celui de gauche, fixer le mur.

Regarder la montre, le réveil, la pendule, écouter le tic-tac, y penser, regarder de nouveau, aller au robinet, ouvrir le réfrigérateur, le fermer, ouvrir la porte, sentir le froid, fermer la porte, avoir faim, attendre, attendre – l'heure du repas, aller à la cuisine, rouvrir le réfrigérateur, sortir le fromage, ouvrir le tiroir, en sortir un couteau, amener le fromage et entrer dans la salle à manger, poser l'assiette sur la table, mettre un seul couvert, s'asseoir, couper le fromage en quatre portions, en prendre un morceau, introduire le fromage dans la bouche, mâcher et avaler, oublier d'avalier, se perdre dans ses pensées, mâcher à nouveau, revenir à la cuisine, s'essuyer la bouche, se laver les mains, les sécher, remettre le fromage dans le réfrigérateur, fermer la porte, laisser filer la journée.

Ecouter la radio, laisser tomber, marcher un peu, penser, renoncer à penser, chercher sa clé, se poser des questions, ne rien faire, regretter le temps qui passe, trouver une solution, avoir envie d'aller à la plage, dire que le soleil va se coucher, se dépêcher, prendre la clé, ouvrir la porte de la voiture, s'asseoir, fermer la porte, insérer la clé dans le contact, la tourner, faire chauffer le moteur, écouter, s'assurer qu'il n'y ait personne à côté, faire marche arrière, marche avant, tourner à droite, puis à gauche, aller tout droit, prendre la direction de l'océan, prendre de nombreux tournants, descendre vers la côte, regarder l'océan, l'admirer, se sentir heureuse, monter en haut de la colline pour aller de l'autre côté, puis reprendre tout droit, s'arrêter, s'assurer que l'océan n'a pas disparu, se dire qu'on a de la chance, éteindre le moteur, ouvrir la porte, sortir, fermer la porte, regarder droit devant, apprécier la brise, avancer dans les vagues.

Se réveiller, s'étirer, sortir du lit, s'habiller, tituber vers la fenêtre, se laisser enchanter par la beauté du jardin, observer la qualité de la lumière, distinguer les roses des jacinthes, se demander s'il a plu dans la nuit, communiquer avec la montagne, remarquer sa couleur, regarder si les nuages bougent, s'arrêter, aller à la cuisine, mouder du café, allumer le gaz, faire chauffer de l'eau, l'entendre bouillir, faire du café, éteindre le gaz, verser le café, décider d'y ajouter du lait, prendre la bouteille, verser le lait dans la casserole en aluminium, le faire chauffer, faire attention, servir, mélanger le café et le lait, sentir la chaleur, porter la tasse à ses lèvres, boire, boire encore, penser aux corvées de la journée, se lever et aller à la cuisine, revenir et allumer la radio, monter le volume, entendre que la guerre contre l'Irak a commencé ◆

ETEL ADNAN

Née en 1925 à Beyrouth. Elle vit en Californie, à Paris et au Liban. Poétesse et artiste plasticienne, Etel Adnan, a vécu en nomade de l'Orient à l'Occident. Après des études de lettres et de philosophie au Liban, en France et aux États-Unis, Etel Adnan a enseigné en

Californie et donné des cours, lectures et conférences à l'international. Elle a écrit des livres relevant de multiples genres littéraires : poésie, roman, essai, récit épistolaire et autobiographie.

ETEL ADNAN

Born in Beirut. Lives in California, Paris and Lebanon. A poet and visual artist, Etel Adnan has lived a nomadic existence between the Orient and the Occident. After studying literature and philosophy in Lebanon, France and the United States, Etel Adnan taught

ETEL ADNAN

In the Heart of the Heart of Another Country, « To Be In A Time Of War »

City Lights Books, 2005 (excerpt)

To say nothing, do nothing, mark time, to bend, to straighten up, to blame oneself, to stand, to go toward the window, to change one's mind in the process, to return to one's chair, to stand again, to go to the bathroom, to close the door, to then open the door, to go to the kitchen, to not eat nor drink, to return to the table, to be bored, to take a few steps on the rug, to come close to the chimney, to look at it, to find it dull, to turn left until the main door, to come back to the room, to hesitate, to go on, just a bit, a trifle, to stop, to pull the right side of the curtain, then the other side, to stare at the wall.

To look at the watch, the clock, the alarm clock, to listen to the ticking, to think about it to look again, to go to the tap, to open the refrigerator, to close it, to open the door, to feel the cold, to close the door, to feel hungry, to wait, to wait for – dinner time, to go to the kitchen, to reopen the fridge, to take out the cheese, to open the drawer, to take out a knife, to carry the cheese and enter the dining room, to rest the plate on the table, to lay the table for one, to sit down, to cut the cheese in four servings, to take a bite, to introduce the cheese in the mouth, to chew and swallow, to forget to swallow, to day-dream, to chew again, to go back to the kitchen, to wipe one's mouth, to wash one's hands, to dry them, to put the cheese back into the refrigerator, to close that door, to let go of the day.

To listen to the radio, to put it off, to walk a bit, to think, to give up thinking, to look for the key, to wonder, to do nothing, to regret the passing of time, to find a solution, to want to go to the beach, to tell that the sun is coming down, to hurry, to go down with the key, to open the car's door, to sit, to pull in the door, put in the key, turn it on, heat the engine, to listen, to make sure nobody's around, to pull back, to go ahead, to turn right, then left, to drive straight on, to follow the road, to take many curbs, to drive down the coast, look at the ocean, to admire it, to feel happy, to go up the hill, to reach the other side, then go straight, to stop, to make sure that the ocean has not disappeared, to feel lucky, to stop the engine, to open the door, to exit, to close the door, to look straight ahead, to appreciate the breeze, to advance into the waves.

To wake up, to stretch, to get out of bed, to dress, to stagger towards the window, to be ecstatic about the garden's beauty, to observe the quality of the light, to distinguish the roses from the hyacinths, to wonder if it rained in the night, to establish contact with the mountain, to notice its color, to see if the clouds are moving, to stop, to go to the kitchen, to grind some coffee, to lit the gas, to heat water, hear it boiling, to make the coffee, to put off the gas, to pour the coffee, to decide to have some milk with it, to bring out the bottle, to pour the milk in the aluminum pan, to heat it, to be careful, to pour, to mix the coffee with the milk, to feel the heat, to bring the cup to one's mouth, to drink, to drink again, to face the day's chores, to stand and go to the kitchen, to come back and put the radio on, to bring the volume up, to hear that the war against Iraq has started ◆

« In the Heart of the Heart of Another Country »

Éditeur original : © City Lights Books, San Fransisco, 2005
 © Edition Tamyras s.a.r.l (France), 2010/www.tamyras.com

In California and has given readings, lectures and conferences internationally. She has written books belonging to multiple literary genres: poetry, novels, essays, epistolary narratives and autobiography.

ANAHI ALVISO-MARINO


Artistes engagés, usages politiques de l'art et esthétisation de l'action politique au Yémen révolutionnaire

2012 (extrait)

La photographie comme outil de dénonciation :
Jamîl Subay

Né à Dhamar en 1982, Jamîl Subay a grandi entouré de frères et de sœurs intéressés par la politique, les lettres et le domaine de la culture. Parmi ses frères, l'aîné est écrivain, chercheur et journaliste engagé et connu pour ses opinions critiques envers le régime, et, tout comme ses sœurs et un autre de ses frères, s'est aussi engagé avec les mobilisations contestataires. Les réseaux d'amitiés de Subay aident également à expliquer son engagement politique: entouré par des amis qui militent dans le parti socialiste, travaillent dans l'Observatoire des Droits de l'Homme, ou sont des figures engagées dans le syndicat des journalistes, il se retrouve avec eux dans des manifestations pour la liberté d'expression, contre la disparition et la torture de journalistes, et plus largement, pour le respect des droits de l'homme, bien avant les événements de janvier 2011.

Comme c'est la norme dans le groupe de jeunes photographes, en l'absence de possibilités de se former à la photographie au Yémen, il a suivi des études loin du monde des images, étudiant la littérature française à l'université de Sanaa. Depuis 2000 il s'est intéressé à la photographie, à laquelle il s'est dédié entièrement à partir de 2005. Comme il l'explique, il a appris le photojournalisme en allant aux manifestations et en y prenant des photos, et à sa formation ont aussi contribué les rencontres qu'il a faites avec des photographes étrangers plus expérimentés. Il s'est spécialisé dans le reportage et le documentaire, notamment humanitaire. Dès 2006 il a travaillé en freelance pour un certain nombre de journaux et magazines yéménites associés à une approche critique de la politique, et ses images ont accompagné des reportages liés aux questions de la pauvreté, des minorités, du chômage, et de l'éducation entre autres. Ces publications ont parfois été censurées, interdites de distribution ou même saisies à l'aéroport pour empêcher leur sortie comme dans le cas du premier numéro d'*Abwab*, confisqué pour sa couverture montrant le président Sâleh, jugée irrespectueuse de la fonction présidentielle. Il a d'ailleurs touché avec ses images des « lignes rouges », traitant de sujets problématiques comme la relation et la séparation entre hommes et femmes, l'exploitation des immigrés, les minorités comme les juifs yéménites, ou les manifestations contre le pouvoir politique. Dernièrement, elles ont été publiées à l'étranger notamment en relation avec les manifestations (Moyen-Orient, Diplomatie, OWNI, El Mundo). Comme les autres photographes étudiés ici, il a participé à des expositions organisées au Yémen, comme en 2009 à l'invitation d'une ONG de femmes étrangères à Sanaa, ainsi qu'à l'étranger, notamment en France et en Espagne, même

 **ANAHI ALVISO-MARINO**
Née en 1980. Elle vit à Mascate, Sultanat d'Oman. Anahi Alviso-Marino est doctorante en science politique à l'Université Paris 1-Sorbonne et à l'Université de Lausanne. Attachée au Centre

Français d'Archéologie et de Sciences Sociales de Sanaa (CEFAS) au Yémen, sa recherche porte sur « Le politique dans l'art. Soutiens, contestations et résistances à travers les arts plastiques modernes et contemporains au Yémen ».

ANAHI ALVISO-MARINO


Committed artists, political uses of art and aestheticisation of political action in revolutionary Yemen

2012 (excerpt)

Photography as a denunciatory medium:
Jamîl Subay

Born in Dhamar in 1982, Jamîl Subay grew up surrounded by brothers and sisters interested in politics, the humanities, and the field of culture. Of his brothers, the eldest is a writer, researcher and politically engaged journalist, known for his critical views on the regime; just as his sisters and other brother, he was also implicated in the revolutionary protests. Subay's friendship networks also help explain his political engagement: surrounded by friends active in the socialist party, who worked for the Observatory for Human Rights or were prominent figures in the journalist syndicate, he found himself, with them, in demonstrations for the freedom of expression, against the state's seizing and torturing journalists, and, in a broader sense, for the respect of human rights – long before the events of January 2011.

As it was the norm for the group of young photographers, since there was no possibility to receive an education in photography in Yemen, he pursued his studies in French literature at the University of Sanaa, a field quite far off from the world of images. He became interested in photography since 2000, and turned it into his exclusive activity from 2005 onwards. As he explained, he learnt the photojournalist's job by going to demonstrations and taking photos; his encounters with foreign, more experienced photographers also contributed to his education. He specialised in documentary – more specifically humanitarian – reporting. Since 2006, he worked freelance for a certain number of Yemeni newspapers and magazines assuming a critical approach to politics, and his images illustrated pieces on the issues of poverty, minorities, unemployment and education, to name but a few. These publications were sometimes censored, banned from circulation or even confiscated at the airport to block their exit from the country; this happened for example in the case of the first issue of *Abwab*, since the image of president Sâleh on its cover was deemed disrespectful of the presidential role. Besides, his images have touched on « off limits », problematic subjects such as the relation between men and women and the distance separating them, the exploitation of immigrants, minorities such as the Yemeni Jews and demonstrations against the political authority. Recently, they were published abroad, especially in relation to the demonstrations (Moyen-Orient, Diplomatie, OWNI, El Mundo). As it is also the case for other photographers examined here, he has participated in exhibitions organised in Yemen; for example, in 2009, he was invited by an NGO run by foreign women in Sanaa, but has also received invitations abroad, in France and Spain in particular, even if he never was a devoted student of the workshops organised by European cultural centres in the capital.

 **ANAHI ALVISO-MARINO**
Born in 1980. Lives in Muscat, in the Sultanate of Oman. Anahi Alviso-Marino is a doctoral student in Political Science at Université Paris 1-Sorbonne and at the University of Lausanne. Affiliated to

the Centre Français d'Archéologie et de Sciences Sociales de Sanaa (CEFAS) in Yemen, her research is on the subject « Politics in art. Support, protest and resistance through modern and contemporary visual art in Yemen. ».

8-9

DE MENOCCCHIO. NOUS SAVONS BEAUCOUP DE CHOSES.



JAMÎL SUBAY
6 mai 2011, Sanaa, Yémen / 6 May 2011, Sanaa, Yemen

1) Cet extrait fait partie d'une communication présentée lors du colloque « S'engager dans les espaces publics: participation politique et engagements multiples » organisé à Sciences Po en avril 2012.

This excerpt is part of a paper presented at the conference « Commitment in public spaces: political participation and multiple commitments », organized at Sciences Po in April 2012.

2) Asef, Bayat, « Street politics. Poor people's movement in Iran », New York, Columbia University Press, 1997, pp. 15-19.

Asef, Bayat, « Street politics. Poor people's movement in Iran », New York, Columbia University Press, 1997, pp. 15-19.

s'il n'appartient pas aux élèves assidus des ateliers organisés par les centres culturels européens de la capitale.

Habitant à Sanaa, il a participé avec ses amis aux manifestations dès le mois de janvier 2011. En février il était parmi les premiers à photographier les quelques dizaines de jeunes qui décidaient de passer une première nuit devant les portes de l'Université de Sanaa. Il a campé sur la Place avec ses amis, ses frères et sœurs, de façon presque ininterrompue, quittant les tentes notamment pour voyager dans les autres places du changement et de la liberté créées à Aden, Tazoua ou à l'étranger, en Égypte. Il s'agissait alors de voyages destinés à connaître la situation des jeunes révolutionnaires dans d'autres villes et à soutenir une lutte qui est nationale mais s'est inspirée à ses débuts d'autres contestations régionales. Dans ce même esprit de soutien et de découverte, il a aussi voyagé à Saada afin de témoigner de la répression largement censurée dans la presse. Certains de ces voyages se sont faits dans le cadre de campagnes organisées par l'Observatoire des Droits de l'Homme et de formations du Syndicat des journalistes.

A Sanaa, ses photographies témoignent de la situation et surtout de la répression sanglante⁽¹⁾. Même si d'autres ont largement couvert cette question, il est le seul à montrer des événements que le photographe même est en train de vivre et pas seulement d'observer: à la différence des images des autres, il n'y a pas d'angle recherché, d'esthétique réfléchie, ni de portraits de blessés avec les doigts en signe de paix mais des blessés dans l'urgence au moment le plus critique ou ils viennent d'être touchés par une balle ou sont en train de faire un arrêt respiratoire à cause des gaz utilisés contre les manifestants. Ce sont des photos prises dans l'action à la différence des images d'autres photographes qui se penchent sur l'organisation des hôpitaux de campagne, les médecins volontaires, les jeunes blessés une fois qu'ils ont été traités ou même qu'ils sont morts avec le corps préparé pour être reçu par leur famille. Le résultat est des images parfois mouvementées, sans recherche esthétique, nourries d'une charge dénonciatrice. L'exposition de la violence rend compte non seulement du déséquilibre entre une lutte pacifique et une réponse armée, mais sert surtout à dénoncer la répression. Malgré les coupures d'électricité, il continuait encore à partager ses images à travers son compte Facebook ou à les envoyer par e-mail afin de les partager, de rendre compte et de dénoncer ce qu'il était en train de vivre. Parfois ces

Living in Sanaa, he participated with his friends in the demonstrations as early as January 2011. In February, he was one of the first to photograph the dozens of young people who decided to spend their first night before the doors of the University of Sanaa. He camped in the Square with his friends, his brothers and sisters, almost without interruption, leaving the tents only to travel to other places of change and liberty, those being formed in Aden, Tazoua or abroad, in Egypt. The goal of these trips was to familiarise himself with the young revolutionaries' situation in other cities and to lend his support to a national fight, inspired however in its beginnings by other, regional protests. In this spirit of support and of discovery, he also travelled to Saada, in order to witness the widely censored suppression of the activity of the press. In some of these cases, he travelled in the framework of campaigns organised by the Observatory for Human Rights and of the journalist syndicate's training programmes.

In Sanaa, his photographs bore witness of the situation, but most importantly of violent suppression⁽¹⁾. Even if others also widely covered this issue, he was the only photographer to show the events he himself was living, and not just observing: in contrast to others' images, there is no search for the right angle, no consideration of aesthetics, no portraits of the wounded making the sign of peace – there are the urgently wounded, in the most critical moments when they have just been hit by a bullet or are having respiratory arrests due to the gas used against the demonstrators. His are photos taken in action, unlike the ones by other photographers, whose choices lean more towards the organisation of field hospitals, volunteer doctors, wounded youths after they have received treatment or even when they're dead, their bodies ready to be received by their families. The resulting images are at times hectic, lacking aesthetic research, fuelled by denunciatory energy. This display of violence doesn't only grasp the disequilibrium between a peaceful fight and an armed response; it first and foremost serves to denounce suppression. Despite the power cuts, he continued sharing his images on his Facebook account and sending them by email, in order to share them, to make people realise and to denounce what he was experiencing. Sometimes his photos arrived much later than the events, and photography lost its priority in comparison to his personal engagement. There was a certain period during which he wasn't able to photograph what was happening on the Square anymore, on the one hand because he was busier living the events than observing

ABOUT MENOCCCHIO WE KNOW MANY THINGS.

photos arrivaient en retard par rapport aux événements, et la photographie devenait secondaire en comparaison avec son engagement individuel. Pendant une certaine période, il n'était plus capable de prendre en photo ce qui se passait dans la Place, d'un côté car il était plus occupé à vivre les événements qu'à les observer derrière son appareil photo, et de l'autre, il était découragé, notamment au début de l'été quand une période de stagnation s'est installée dans le mouvement. Ce découragement, loin d'impliquer un désengagement, est une conséquence des conditions de vie de plus en plus difficiles sur la Place et d'une mobilisation qui doit faire face à nombreux épisodes de violence. De ce fait, une grande partie de son travail s'est concentrée sur les premiers moments de la révolution quand l'activité était plus intense et l'investissement plus urgent. Il s'agit d'ailleurs d'un trait commun à d'autres scénarios révolutionnaires, où les productions artistiques tendent à se concentrer notamment sur le premier temps de la mobilisation et acquièrent un caractère documentaire. Pourtant, il a continué à prendre des photos au long de l'année, avec certaines périodes de retrait de l'usage de son appareil photo mais un engagement individuel constant. Au début 2012, il s'est investi dans la réforme du Parti Socialiste dont il est proche depuis de nombreuses années. Mais c'est depuis sa participation à la révolution qu'il entend participer à la politique post-révolutionnaire par ce biais. Son expérience lui a servi à apprendre à créer des nouvelles façons d'agir politiquement à partir d'une « politique de la rue ⁽²⁾ », puis à radicaliser ses demandes, et enfin à interroger d'une façon critique les institutions politiques traditionnelles. Le cas de Subay exemplifie ce type d'articulations entre l'espace protestataire et la politique instituée ◆

them from behind the camera, and on the other because he was losing hope, especially in early summer, when the movement went through a period of stagnation. Without ever weakening his engagement, this feeling of discouragement was the consequence of the increasingly difficult living conditions on the Square and of an effort of mobilisation that needed to confront numerous violent episodes. A large part of his work thus concentrated on the first moments of the revolution, when activity was more intense and people's devotion more acute. This is a characteristic that one finds in other revolutionary stories as well, where artistic production tends to mainly concentrate on the initial stages of the mobilisation and to take on a documentary stance. However, he continued taking photos the whole year long, abandoning during certain periods the use of his camera but never stopping his personal engagement. In early 2012, he actively participated in the reform of the Socialist Party, of which he had been a close follower for many years. It was, however, only since his participation in the revolution that he considered participating in post-revolutionary politics in this way. His experience allowed him to learn how to create new ways of acting politically on the basis of « street politics ⁽²⁾ », then to toughen his demands, and finally to critically put into question traditional political institutions. The case of Subay epitomises this type of articulation between protest space and established politics ◇



THE BERWICK STREET COLLECTIVE
(Mary Kelly, Marc Karlin, Humphry Trevelyan,
James Scott), *Nightcleaners (Part 1)*,
1972-1975
© Courtesy the Berwick Street Collective
et/LUX, London

THE BERWICK STREET COLLECTIVE (Mary Kelly, Marc Karlin, Humphry Trevelyan, James Scott), *Nightcleaners (Part 1)*

« Femmes de ménage de nuit (Partie 1) », 1972-1975,
© Courtesy Berwick Street Collective et LUX, Londres.

© Courtesy of the Berwick Street Collective
and LUX, London

« *Nightcleaners (Part 1)* » est un documentaire créé par les membres du collectif Berwick Street (Marc Karlin, Mary Kelly, James Scott et Humphry Trevelyan), sur la campagne pour la syndicalisation des femmes de ménage victimisées et sous-payées qui travaillaient dans des immeubles de bureaux pendant la nuit. Au début, l'intention du collectif était de tourner un film militant pour la campagne ; pourtant, pour pouvoir représenter d'une part les forces qui entraînent en jeu entre les femmes de ménage, le Cleaner's Action Group (Groupe d'Action des Agents de Nettoyage) et les syndicats, et d'autre part, la nature complexe de la campagne elle-même, les cinéastes ont dû s'orienter vers de nouvelles formes. Le résultat est un film intensément autoréflexif, impliquant à la fois les cinéastes et le public dans ces processus de labeur précaire et invisible. Le film est de plus en plus reconnu en tant qu'œuvre-clé des années '70 et aussi comme un précurseur important, tant sur le plan thématique que sur le plan formel, de la pratique artistique politiquement engagée d'aujourd'hui.

« Un film qui situe la campagne des femmes de ménage de nuit dans une vaste série de débats politiques formulés comme « texte ouvert », et qui pose des questions non seulement sur son propre statut en tant que film mais également sur les problèmes sociopolitiques soulevés par son sujet. Aucune personne engagée ne devrait ignorer son défi. »
↑ Tony Rayns, *Time Out*.

« Une oeuvre qui fait date dans le cinéma politique britannique et dans la cinématographie collective et féministe. »
↑ Annette Kuhn.

« *Nightcleaners (Part 1)* » a initialement été conçu comme le premier film d'une série ; le matériel ensuite filmé pour Part 2 est finalement devenu '36 to '77 ('36 à '77) (1978), un documentaire centré sur Myrtle Wardally, leader de la grève du Cleaners' Action Group à Fulham. Une nouvelle copie de '36 to '77 est disponible au British Film Institute (Institut du Film Britannique) (www.bfi.org.uk) ◆

« *Nightcleaners (Part 1)* » was a documentary made by members of the Berwick Street Collective (Marc Karlin, Mary Kelly, James Scott and Humphry Trevelyan), about the campaign to unionize the women who cleaned office blocks at night and who were being victimized and underpaid. Intending at the outset to make a campaign film, the Collective was forced to turn to new forms in order to represent the forces at work between the cleaners, the Cleaner's Action Group and the unions – and the complex nature of the campaign itself. The result was an intensely self-reflexive film, which implicated both the filmmakers and the audience in the processes of precarious, invisible labour. It is increasingly recognised as a key work of the 1970s and as an important precursor, in both subject matter and form, to current political art practice.

« A film that places the nightcleaners' campaign within a series of broader political discussions formulated as an 'open text' which asks as many questions about its own status as a film as it does about the socio-political issues that are its subject. No engaged person should overlook its challenge. »
↑ Tony Rayns, *Time Out*.

« A landmark work of British political cinema and of collective and feminist film-making. »
↑ Annette Kuhn.

« *Nightcleaners (Part 1)* » was originally conceived as the first of an ongoing series; material subsequently shot for Part 2 eventually became '36 to '77 (1978), a documentary focused on Myrtle Wardally who was a leader of the Cleaners' Action Group strike in Fulham. A new print of '36 to '77 is available from the British Film Institute (www.bfi.org.uk) ◇

DINEO SESHEE BOPAPE
Née en 1981, à Polokwane, Afrique du Sud. Elle vit entre Amsterdam, Polokwane et Durban. Dineo Seshee Bopape est diplômée de De Ateliers à Amsterdam (2007) et de la Columbia University à New York (2009). Son travail d'installations, de photographies

et de vidéos est un mélange orchestral discordant et harmonieux à la fois, de petites histoires racontées à l'aide de lumière, de son et de couleur.

DINEO SESHEE BOPAPE
Born in 1981 in Polokwane, South Africa. Lives between Amsterdam, Polokwane and Durban. Dineo Seshee Bopape graduated from De Ateliers in Amsterdam (2007) and Columbia University in New York (2009). Her work – installations, photographs and videos – is

an orchestral mix, simultaneously discordant and harmonious, of short stories told through light, sound and colour.

THE BERWICK STREET COLLECTIVE
Fondé en 1970, le collectif londonien The Berwick Street Collective réalise des films politiques – à travers les sujets qu'ils traitent mais aussi par le goût d'une esthétique radicale – et intègre dans sa pratique, aussi bien, la production, la distribution

et l'exposition de leurs films. Le film *Nightcleaners (Part 1)*, réalisé par Mary Kelly, Marc Karlin, Humphry Trevelyan et James Scott, milite pour la défense des femmes de ménage de bureaux travaillant la nuit pour un salaire médiocre.

THE BERWICK STREET COLLECTIVE
Founded in 1970, the London-based The Berwick Street Collective make films that are political – both in the subjects they address, and in their taste for radical aesthetics – and also integrate the production, distribution and exhibition

of their films into their practice. The film *Nightcleaners (Part 1)*, made by Mary Kelly, Marc Karlin, Humphry Trevelyan and James Scott, campaigns for the rights of office cleaners, who work at night for meagre salaries.

PETER WEISS

L'Esthétique de la résistance

Klincksieck, Paris, 1989–1992 (1971–1981), traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz-Messmer, pp. 329–333

Ayshmann se tenait raide dans ses bandages, il voulait aller jusqu'au bois d'orangers là-bas, au-delà des dernières maisons du faubourg. Nous pénétrâmes loin dans le bois par un sentier, nous nous assîmes près d'un talus, Ayschmann ouvrit la revue Cahiers d'Art qui contenait les reproductions des différentes étapes de la réalisation du tableau intitulé Guernica, jusqu'à sa forme définitive, ainsi que les études préliminaires. Le supplément qu'on pouvait déplier était dans les tons gris et noirâtres, il donnait une idée du tableau d'environ trois mètres et demi sur huit qui, un an auparavant, avait été montré pour la première fois dans le pavillon de la République espagnole à l'Exposition Universelle de Paris, il ne portait d'ailleurs pas d'autre couleur. Au début, l'image que nous tenions, les mains tendues, à distance, se détacha, étrange, sur le fond bleu-vert brillant, extraordinairement lumineux des feuilles des orangers. Elle représentait quelque chose de nouveau, sans pareil. Les violents faisceaux lumineux et les ombres, les membres et les visages, surfaces de mastodontes qui s'entrecoupaient, des diagonales et les verticales au tracé dur se détachaient sauvagement, violemment, sur l'opacité immobile, profonde tout autour. L'air était rempli du chant métallique des grillons. De la ville ne parvenait aucun bruit. Au bout d'un instant la composition avec sa pyramide centrale de figures, ses formes qui se dressaient sur les côtés, devint plus concrète. Sans comprendre encore tout-à-fait ce que nous voyions là, nous vîmes ce qui se passait en Espagne. Façonné en langage de quelques signes seulement, le tableau contenait la dislocation et le renouveau, la désespérance et l'espoir. Les corps étaient nus, écrasés et déformés par les forces qui fondaient sur eux. Les bras se dressaient, raides, dans les déchiquetures des flammes, le cou démesurément long, le menton cabré, les traits du visage tordus par l'horreur, le corps rabougré, calciné, projeté en l'air par la chaleur du brasier. Surgie en biais, en bas à droite, la femme courbée s'élançait du fond noir vers le faisceau lumineux, ses pieds, ses jambes, des morceaux alourdis, la portaient encore, ses mains impuissantes, comme dans un violent courant d'air étaient rejetées en arrière, mais son visage se dressait, très haut, son regard fixant l'éclat d'une lampe qu'un poing noué à l'extrémité d'un bras enflé tendait dans la pièce. À gauche, la femme, un paquet accroupi, sa main pendant, boursoufflée, dans ses bras l'enfant aux petits ortels pitoyables, ses lambeaux de mains passés au laminé, était aussi mort qu'il pouvait l'être. Tout près, au-dessus de son profil hurlant, sa langue acérée pointant de la bouche, la tête tournée, le taureau sous lequel elle avait cherché refuge veillait, massif, haletant, il était là, sa queue fouettant l'air en un mouvement violent, ses

yeux humains fixaient quelque chose devant lui. Par-dessus la statue de guerre en plâtre qui gisait, abattue, mais les mains terriblement vivantes, l'une d'entre elles déployant ses lignes, l'autre serrant la poignée de l'épée volée en éclats, s'étalait le cheval réduit à des protubérances musculaires, son énorme plaie béante; traversé par la lance, tombé à genou mais trépanant toujours, dangereux, il hennissait méchamment. C'est vers la crinière frémissante que se tendaient ce moignon de main au bout du bras semblable à un nuage, qui portait la pauvre lampe à pétrole comme on en trouve dans les salles des fermes, et qu'elle paraissait insolite cette lumière désuète introduite de ce geste large à travers l'étroite lucarne par une Niké dont l'autre main, en forme d'étoile, reposait entre ses seins. Son visage dominateur venu de l'infini se coulait de l'intérieur d'un édifice, sous les tuiles, vers l'extérieur, le long d'un fragment de mur blanchi à la chaux, mais ce mouvement le ramenait vers l'intérieur dans la pièce longue et dénudée où se déroulait l'événement apocalyptique, éclairé par le soleil électrique de la lampe de la cuisine, à côté des rayons froids de celle-ci la flamme de la loupotte, douce et intacte était toujours dans son verre. Tels étaient à première vue les traits du tableau que l'on pouvait reconnaître mais qu'on pouvait aussitôt interpréter autrement, chaque détail était riche de multiples sens comme les pierres à bâtir de la poésie. Le geste de la femme courbée vers le centre n'exprimait-il pas plutôt de l'humilité, nous demandâmes-nous, les mains battant dans le vide ne signifiaient-elles pas qu'elle venaient de déposer un mort, et les bras écartés, arrachés, de l'être étendu devant elle ne rappelaient-ils pas la posture de celui qu'on avait descendu de la croix. Et là, fragile et s'estompant presque, une fleur surgissait de la main crispée autour de l'épée, là, sur la table sombre simplement signalée par ses contours à l'arrière-plan volait un oiseau, une colombe, peut-être, informe, le grand bec retroussé, et les lignes sur la face interne de la main du mort revenaient comme un motif dans les mains des femmes et de l'enfant, entre les fers du cheval aussi. Chaque élément était relié à l'autre, subissant la même destinée sur la scène de cette grange, de cette cuisine, de cette quotidienneté aux prises avec l'inconcevable.

Deux conceptions différentes du réalisme se heurtaient, dit Ayshmann. La douloureuse défiguration de l'homme sous la violence de la destruction s'opposait au point de vue du Parti selon lequel le combattant devait conserver sa force et son intégrité dans n'importe quelle situation. Il y avait là des traits grotesques comme un gribouillis d'enfant, ils étaient

comme on disait, inaptes à représenter la cause du prolétariat. Les forces antagonistes regroupées en une synthèse dans le tableau déclenchèrent une vive discussion avant que la leçon que donnait Picasso ne fût comprise par celui qui réfléchissait. La vision extérieure de la réalité avait été laissée de côté. L'oppression et la violence, la conscience de la classe et la partialité, la frayeur mortelle et le courage héroïque se montraient dans leurs fonctions élémentaires, dynamiques. Tandis que ce qui avait été réduit en lambeaux se rassemblait en une totalité nouvelle, une résistance s'opposait à l'ennemi, elle était invincible. Même si le tableau avec son effroyable cicatrice posait, au cœur d'une attaque contre tout ce qui vivait, une fois encore la question du lieu de l'art, cela ne réduisait en rien son efficacité. Chacune des œuvres de Picasso devait être comprise comme partie constituante d'une multiplicité dont la somme incluait même la notice la plus superficielle.

Dans les premières esquisses le taureau qui, au début, dominait, toutes les autres figures de sa large masse, avait cédé de plus en plus de place au cheval abattu qui se redressait aussitôt, dont la blessure mortelle avait été visible dès le début. Ainsi le taureau espagnol, pendant que durait la guerre, avait cherché une possibilité de battre en retraite tandis que le cheval transpercé par la lance, les flèches volant autour de lui, déchainait au centre du tableau. Tandis que ce dernier nous invitait à ne prendre la première impression que comme prétexte à démonter l'ensemble afin de l'examiner dans différentes perspectives, puis à la recomposer et à nous l'approprier ainsi, se confirmait la règle que je connaissais depuis mes premières études d'œuvres d'art. Tout comme je le vis un jour sur un tableau cristallin de Léger qu'il dénomma Nus dans la forêt au lieu de Bûcherons, les différentes parties dont les arêtes vives se heurtaient, exprimaient une force qui obligeait le regard à construire, à combiner. Les cubes, les cônes et les cylindres gris et d'un violet blueté signifiaient le bois, les corps dans l forêt, parlaient de vies coincées parmi les troncs et les souches, mais à côté du violent effort dans le travail, à côté des musculatures semblables à des pistons, un autre monde était également représenté, plus encore, l'aspect de ces cyclopes enfermés dans les profondeurs de la terre rendait notre regard attentif à notre propre situation dans l'ensemble tubulaire des machines. C'est ainsi que les lignes de fuite qui se prolongeaient sur les contours des maisons de Feininger ouvraient sur toute une ville, et les formes jaillissant telles des comètes sur la tour des chevaux bleus manifestaient une vitalité que les moyens conventionnels de la reproduction n'avaient jamais pu atteindre. Ces représentations surprenantes qui ne portaient pas d'une vision close mais de perspectives multiples, renseignaient davantage et plus profondément sur les mécanismes parmi lesquels nous vivions que ne pouvait le faire une disposition statique. Ce qui frappait en elles c'est qu'elles incitaient l'imagination à chercher des corrélations, des paraboles et à élargir ainsi le domaine de la réceptivité

12-13

DE MENCOCCHIO. NOUS SAVONS BEAUCOUP DE CHOSES.

ABOUT MENCOCCHIO WE KNOW MANY THINGS.

NICOLE BRENEZ

Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde

Paris : Séguier-Archimbaud, 2006, pp. 36 et 37

PETER WEISS, « Visages dans l'Ombre (Ansikten I skugga) », Suède, 1956, 14', 16 mm, NB

1) Peter Weiss, *Le cinéma d'avant-garde* (1956), tr. Catherine de Seynes, Paris, l'Arche, 1989, p. 102–103

Peter Weiss, *Le cinéma d'avant-garde* (Avant-garde cinema) (1956), tr. Catherine de Seynes, Paris, l'Arche, 1989, p. 102–103

Avant ce film, Peter Weiss (future auteur de *Marat/Sade*, de *l'Instruction*, de *Notes sur la vie culturelle au Vietnam...*) réalisa des films expérimentaux post-surréalistes, essentiellement consacrés à des fantasmes privés et familiaux. Soudain, *Visages dans l'Ombre* se plonge dans la description du réel politique. En ce qui concerne cette évolution elle-même, on peut émettre l'hypothèse que la rencontre avec le cinéaste marxiste et sartrien Edouard de Laurot s'avéra décisive.

Comme *Rien que les heures*, film commenté par Peter Weiss la même année (1956) dans un livre *Cinéma d'avant garde*⁽¹⁾, *Visages dans l'Ombre* s'organise selon le « principe de la Journée ». Il s'agit de rester au plus simple des formes descriptives, plus simple signifiant bien sûr plus classique, c'est-à-dire en respectant le principe familier de l'unité de temps et d'action. *Visages dans l'Ombre* s'attache à suivre les faits et gestes de clochards à Stockholm au cours d'une journée, sans commentaire, sans point de vue de surplomb, sans explication. Le programme du film s'en tient à son titre : chercher des visages, restituer l'ombre dont ils ne s'extraient pas. La non-individuation des figures empêche le compassionnel : chaque acte (se réveiller, se lever, faire sa toilette dans la rue, fumer, boire...) étant distribué sur plusieurs corps, les clochards sont traités comme des représentants d'un état plus vaste ; la journée apparaissant dès lors comme allégorique, elle se donne comme vouée à la répétition et à la propagation. Le caractère itératif et synthétique du traitement de la misère conjugue ainsi description minimale à vocation quasi-ethnographique (strict enregistrement de gestes), respect pour les sujets filmés (soumis à aucune investigation en tant qu'individus) et affirmation politique (dimension collective et symbolique, construit comme simple prélèvement descriptif dans l'océan de pauvreté) ♦



NICOLE BRENEZ

How avant-garde cinema treated the Lumpenproletariat

Paris : Séguier-Archimbaud, 2006, pp. 36 and 37

PETER WEISS, « Faces in the shadow (Ansikten I skugga) », Sweden, 1956, 14', 16 mm, 85W

Before making this film, Peter Weiss (who would later write *Marat/Sade*, *The Investigation*, *Notes on the Cultural Life of the Democratic Republic of Vietnam...*) had directed experimental post-surrealist films, mainly focussing on intimate and familiar fantasies. Then all of a sudden, with *Faces in the shadow* he launched into a description of political reality. As far as this evolution itself is concerned, we could presume that it was decisively influenced by Weiss' encounter with Marxist and Sartrean filmmaker Edouard de Laurot.

Just like Nothing but Time, a film that Peter Weiss commented on that very year (1956) in his book *Avant-garde Cinema*⁽¹⁾, *Faces in the Shadow* is organised following the « principle of the Day ». It consists in remaining as simple as possible in terms of descriptive forms, 'simple' of course meaning classic, that is respectful of the familiar principle of unity of time and action. *Faces in the Shadow* sets out to follow the actions and movements of Stockholm's homeless during a whole day, without commenting, without assuming an all-encompassing, dominating point of view, without offering any explanation. The film keeps to the programme announced by its title: it is a search for faces, a restitution of the shadow they don't come out of. The figures presented cannot be identified as individuals, blocking compassion from mounting: with every single action (waking up, getting up, washing oneself in the street, smoking, drinking...) spread across many bodies, the homeless are treated as representatives of a broader situation; the course of the day thus appears allegorical, it is presented as being destined for repetition and propagation. The iterative and synthetic treatment of misery thus combines minimal, almost ethnographically oriented description (the strict recording of gestures), respect for the subjects being filmed (they are never subjected to any kind of investigation as individuals), and political statement (collective and symbolic dimension, construction as a simple descriptive sample in an ocean of misery) ♦

LARISA SHEPITKO Krylya, 1966. Courtesy Arkelon Films Département Gaumont

PETER WEISS Né à Neubabelsberg en Allemagne en 1916 et décédé en 1982 à Stockholm. Peter Weiss fut peintre, graphiste, réalisateur, écrivain et dramaturge. Son film *Visages dans l'ombre* (1956) observe le quotidien de clochards semblant hanter

un vieux Stockholm en proie à une destruction proche. Il serait le prémisse à l'écriture entre 1971 et 1981 de son grand roman *L'Esthétique de la résistance*.

PETER WEISS Born in Neubabelsberg in Germany in 1916. Died in 1982 in Stockholm. Peter Weiss was a painter, graphic artist, director, writer and playwright. His film *Visages dans l'ombre* (1956) observes the everyday lives of tramps who seem to haunt

old Stockholm, which is falling prey to impending destruction. It was the premise for the writing of his great novel *The Aesthetics of Resistance*, between 1971 and 1981.

HÉLÈNE FLECKINGER

« Carole Roussopoulos :
Caméra militante. The activist camera. Liberatory fights
Luttes de libération des années 70 »

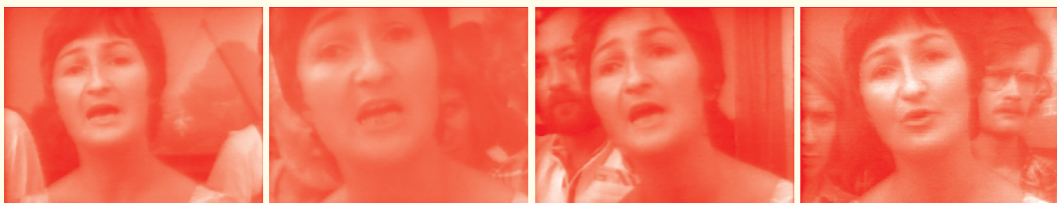
MétisPresses, 2010.

Autour de CAROLE ROUSSOPOULOS

Née en 1945 à Lausanne, Carole Roussopoulos est réalisatrice vidéo et militante féministe. Elle passe son enfance à Sion dans le canton suisse du Valais et s'installe à Paris en 1967. Deux ans plus tard, sur les conseils de son ami Jean Genet, alors qu'elle vient d'être licenciée par le journal où elle travaille, elle achète l'une des premières caméras vidéo portables vendues en France.

« [...] cette injustice m'a finalement rendu service. Le jour où j'ai été virée, Paul Roussopoulos déjeunait avec Jean Genet. J'étais complètement désespérée d'avoir été vidée comme une malpropre en un jour [...] ! Je suis donc arrivée en pleurant et Genet, en me voyant ainsi, m'a dit : « Ce n'est vraiment pas la peine de vous mettre dans un état pareil ! Est-ce que, au moins, vous avez pensé à demander un chèque de licenciement ? » Je m'étais en effet battue pour avoir trois mois de salaire. Il m'a pris le chèque des mains : « C'est exactement ce qu'il vous faut pour être une femme libre. Dorénavant, vous n'aurez plus besoin ni de directeur ni de rédacteur en chef ! Il y a une machine révolutionnaire qui vient de sortir... » Un certain Patrick Prado lui avait montré le fameux « Portapac » de Sony, une toute nouvelle caméra vidéo portable. Nous sommes allés tous les trois, Paul, Genet et moi au numéro 1 du boulevard Sébastopol. Nous avons déposé le chèque directement à la boutique – ce qu'on pouvait faire à l'époque – et nous sommes repartis avec la caméra et le magnétoscope en bandoulière. C'était le deuxième appareil de ce genre vendu en France. »

Carole Roussopoulos fonde rapidement le collectif « Vidéo Out » avec son compagnon Paul Roussopoulos et, dès lors, ne cesse de donner la parole à celles et ceux que l'on n'écoute pas, opprimé-e-s et exclu-e-s de toutes sortes, explorant les immenses possibilités offertes par ce nouvel outil. Tout au long de la décennie 70, dotée d'un sens aigu de l'Histoire, elle accompagne les grandes luttes qui lui sont contemporaines, livre une critique de l'idéologie médiatique, dévoile les oppressions et les répressions, documente les contre-attaques et les prises de conscience ♦



CAROLE ROUSSOPOULOS
« Lip 1 : Monique »,
Copyright Association Carole Roussopoulos,
www.carole-roussopoulos.com

LARISA SHEPITKO
Née en 1938 à Artemivsk en Ukraine et décédée en juin 1979 à Leningrad, ex-URSS. En 1963, elle sort diplômée du VGIK (Institut national de la cinématographie) où elle avait étudié dans les classes de Dovzhenko et Tchlaoureff. Elle a réalisé cinq films dans sa courte carrière : *Chaleur torride*, *Les Ailes*, *Toi et moi*, *L'Ascension*, *La Patrie de l'électricité*. Tuée dans un accident de voiture, elle ne put achever *Adieu à Matjora*.

LARISA SHEPITKO
Born in 1938 in Artemivsk in Ukraine. Died in June 1979 in Leningrad, former USSR. In 1963, she graduated from VGIK (National Institute of cinematography) where she attended the classes of Dovzhenko and Tchlaoureff. She made five films in her short career : *Heat*, *Wings*, *You and I*, *The Ascent*, *The Homeland of Electricity*. Killed in a car crash, she left *Farewell to Matjora* uncompleted.

CAROLE ROUSSOPOULOS
Née en 1945 à Lausanne en Suisse et décédée en 2009 à Sion, France. Grèves ouvrières, luttes anti-impérialistes, mouvements révolutionnaires et féministes, la vidéaste Carole Roussopoulos a constitué tout au long de sa vie une mémoire en images des résistances à l'oppression. Pionnière de la vidéo, elle a réalisé et monté près de 150 documentaires, toujours dans une perspective féministe et humaniste.

CAROLE ROUSSOPOULOS
Born in 1945 in Lausanne in Switzerland. Died in 2009 in Sion, France. Worker's strikes, anti-imperialist fights, revolutionary and feminist movements... Throughout her life, the video director Carole Roussopoulos has built up a study in images of resistance to oppression. A pioneer of video, she has directed and edited nearly 150 documentaries, always from a feminist and humanist perspective.

About CAROLE ROUSSOPOULOS

Born in 1945 in Lausanne, Carole Roussopoulos is a video director and feminist activist. She spent her childhood in Sion in the Swiss canton of Valais and moved to Paris in 1967. Two years later, following her friend Jean Genet's advice and despite having just been laid off by the newspaper she had been working for, she bought one of the first portable video cameras ever to be sold in France.

« [...] this injustice did me a favour in the end. The day I was fired, Paul Roussopoulos had gone to lunch with Jean Genet. I was completely desperate about having been kicked out like that in just one day [...] ! So when I arrived I was crying and Genet, seeing me like that, told me: « It really isn't necessary to get into such a state! Did you at least think of asking for a dismissal indemnity cheque? » I had indeed fought hard to get three months' worth of salary. He took the cheque from my hands: « This is just what you need to be a free woman. From now on, you don't need a director or an editor in chief! There's this revolutionary machine that just came out... » A certain Patrick Prado had shown him Sony's famous « Portapack », a brand new portable video camera. The three of us, Paul, Genet and me, all went to 1, boulevard Sébastopol. We directly deposited the cheque to the shop – you could still do that at the time – and we left with the camera and VCR in hand. It was the second device of this kind to be sold in France. »

Carole Roussopoulos quickly founded the collective « Vidéo Out » with her partner Paul Roussopoulos and from then on never stopped giving voice to those who were not heard, to the oppressed and the alienated of all kinds, exploring the immense possibilities this new tool could offer. Throughout the '70s, she used her acute sense of History to accompany the major fights of her time, to criticise media ideology, to reveal oppressions and suppressions, to document counter-attacks and realisations ♦

1) Paul-Louis Thirard, « Témoignage » dans « Hommage à Michèle Firk », *Positif*, numéro spécial, Hors-Série, Mars 1970, p. 47. — Paul-Louis Thirard, « Témoignage » in « Hommage à Michèle Firk », *Positif*, spécial issue, Hors-Série, March 1970, p. 47.

OLIVIER HADOUCHI

Autour du « cinéma
parallèle » et des cinémas
de libération

En mai et en juin 1962, un « Manifeste pour un cinéma parallèle » paraît pour la première fois, de façon anonyme, dans des revues comme *Positif*, *Miroir du cinéma* ou *Partisans*. Il s'agit d'un texte collectif proposant de tourner et de distribuer un cinéma de contre-information (dit de « vérité »). Ainsi, le critique Paul-Louis Thirard se souvient d'avoir participé : « avec Michèle Firk, Jean Carta, Yann Le Masson, et quelques autres camarades (...) à ce groupe du cinéma parallèle qui permit de terminer, de tirer des copies, de diffuser le court-métrage *J'ai huit ans* au nez de la censure. »⁽¹⁾ Le groupe s'est aussi chargé d'organiser des projections clandestines d'Octobre à Paris (de Jacques Panijel, 1961–62), et des films dits « du G.P.R.A. » (Gouvernement Provisoire de la République Algérienne) tels que Yasmina, *Notre Algérie* (Djazaïrouna) et *Les fusils de la liberté*. Comme le rappelait Guy Hennebelle, le « Manifeste pour un cinéma parallèle » apparaît rétrospectivement comme un texte précurseur des pratiques qui se développeront en France autour de mai 1968, dialoguant avec certaines expériences d'Amérique latine. Et Paul-Louis Thirard anticipe la vogue des « ciné-tracts » qui fleurira autour de mai 1968, en écrivant dès 1964 dans *Miroir du cinéma* que : « le cinéma militant pourrait être fait par les militants eux-mêmes, comme un type qui rédige un tract. »

Une réflexion sur l'histoire des cinémas de libération, de contre-information, avec notamment l'action du « cinéma parallèle », paraît toujours féconde et pertinente ♦

OLIVIER HADOUCHI

Around « parallel cinema »
and cinemas of liberation

In May and June 1962, the « Manifesto for a parallel cinema » appears for the first time, anonymously, in journals such as *Positif*, *Miroir du cinéma* and *Partisans*. It is a collectively authored text proposing the filming and distribution of counter-information films (also known as « cinéma vérité »). Thus, the critic Paul-Louis Thirard recalls having participated: « with Michèle Firk, Jean Carta, Yann Le Masson, and a few other fellow comrades (...) in this group for parallel cinema that meant the short-film *J'ai huit ans* could be finished, copied and distributed under the nose of the censors. »⁽¹⁾ The group also undertook to organise secret screenings of films said to be « by the G.P.R.A. » (by the Provisional Government of the Algerian Republic) such as Yasmina, *Notre Algérie* (Djazaïrouna) and *Les fusils de la liberté*. As Guy Hennebelle reminded us, the « Manifesto for a parallel cinema » appeared in retrospect to be a precursory text for the practices that would develop in France around May 1968, in dialogue with some experiments in Latin America. And Paul-Louis Thirard anticipate the popularity of « ciné-tracts » that bloom around May 1968, writing as soon as in 1964 in *Miroir du cinéma* that : « militant cinema could be done by activists themselves, like a guy who writes a leaflet. »

The study of the history of cinemas of liberation, of counter-information, and notably the work undertaken by « parallel cinemas », would seem to remain both fruitful and pertinent ♦



MICHELLE FIRK & Manuel Octavio Gomez.
Copyright : P.L. Thirard

OLIVIER HADOUCHI
Né le 01 mai 1972 à Paris. Vit et travaille à Paris. Olivier Hadouchi est docteur en études cinématographiques. En mai 2012, il a soutenu une thèse de doctorat « Le cinéma dans les luttes de libération : genèses, initiatives pratiques et inventions formelles autour de la Tricontinentale (1966–1975) », sous la direction de Nicole Brenez. Publications dans « CinémAction », « L'ordinaire latino-américain », « Third Text » et dans le catalogue « Algériens en France

1954–62 » dirigé par Benjamin Stora et Linda Amiri (à paraître en septembre 2012). Auteur de « Kinji Fukasaku, un cinéaste critique dans le chaos du XX^e siècle » paru en 2009 aux éditions L'Harmattan et du livret de Résistance(s) III paru chez Lowave DVD. A programmé un cycle dédié à l'Amérique latine pour le BAL, présenté des films au Centre Pompidou et participé à des colloques ou des tables rondes autour du cinéma militant (Fondation Serralves, Fanon et après ? au LMP, musée du quai Branly).

OLIVIER HADOUCHI
Born on the 1st May 1972 in Paris. Lives and works in Paris. Olivier Hadouchi has a doctorate in Cinema Studies. In May 2012, he defended his thesis entitled « Cinema in fights for liberation: geneses, practical initiatives and formal inventions around the Tricontinentale (1966-1975) », under the supervision of Nicole Brenez. Publications in « CinémAction », L'ordinaire latino-américain, « Third Text » and the catalogue « Algériens en France 1954–62 » edited by Benjamin Stora and Linda

Amiri (forthcoming in September 2012). The author of « Kinji Fukasaku, un cinéaste critique dans le chaos du XX^e siècle » published in 2009 by Editions L'Harmattan and the booklet Résistance(s) III which was released by Lowave DVD. He has also programmed a cycle of films dedicated to Latin America for the Parisian space Le Bal, introduced films at the Centre Pompidou and participated in colloquia and round-tables about militant cinema (Fondation Serralves, « Fanon et après ? » at LMP (Lavoisier moderne parisien), musée du quai Branly).

MOHAMMED AÏSSAOUI

L'affaire de l'esclave Furcy : récit

Gallimard, 2010

Le 16 mars 2005, les archives concernant « L'affaire de l'esclave Furcy » étaient mises aux enchères, à l'hôtel Drouot. Elles relaient le plus long procès jamais intenté par un esclave à son maître, trente ans avant l'abolition de 1848. Cette centaine de documents – des lettres manuscrites, des comptes rendus d'audience, des plaidoiries – illustre une période cruciale de l'histoire. Les archives révélaient un récit extraordinaire : celui de Furcy, un esclave âgé de trente et un ans, qui, un jour d'octobre 1817, dans l'île de la Réunion que l'on appelle alors île Bourbon, décida de se rendre au tribunal d'instance de Saint-Denis pour exiger sa liberté.

Après de multiples rebondissements, ce procès, qui a duré vingt-sept ans, a trouvé son dénouement le samedi 23 décembre 1843, à Paris.

Malgré un dossier volumineux, et des années de procédures, on ne sait presque rien de Furcy, il n'a laissé aucune trace, ou si peu. J'ai éprouvé le désir – le désir fort, impérieux – de le retrouver et de le comprendre.

De l'imaginer aussi ♦

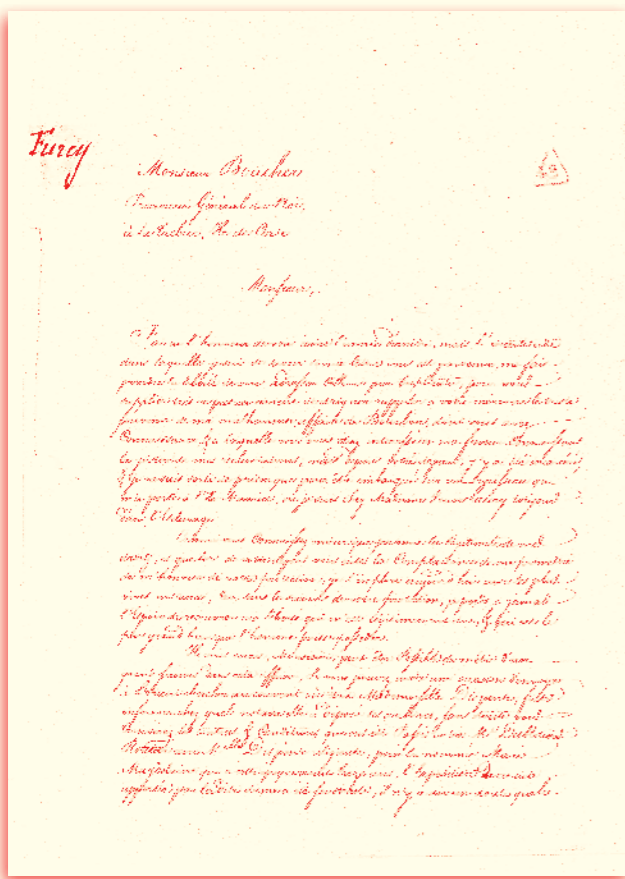
MOHAMMED AÏSSAOUI

The affair of Furcy the slave: a narrative

Gallimard, 2010

On March 16th, 2005, the archives pertaining to the « The affair of Furcy the slave » were auctioned off at the hôtel Drouot. They recounted the longest legal action to have ever been brought by a slave against his master, thirty years before the 1848 abolition. These documents – about a hundred handwritten letters, hearing proceedings, pleas - illustrated a crucial period of History. The archives revealed an extraordinary narrative: the story of Furcy, a thirty one year-old slave who, one day in October 1817, on the island of la Réunion that was then called île Bourbon, decided to turn up at the local court of Saint-Denis to demand his freedom. After a long series of developments, the trial, that lasted twenty seven years, came to its conclusion on Saturday, December 23rd 1843, in Paris. Despite the ample material in his file and the years of proceedings, we know nothing of Furcy; he left no trace, or maybe just the slightest. I felt the need – a strong, pressing need – to rediscover and understand him.

To imagine, him, as well ♦



Lettre manuscrite de Furcy, 19ème siècle, Archives départementales de La Réunion / Handwritten letter by Furcy, 19th century, Archives départementales de La Réunion
DINEO SESHEE BOPAPE
Long live the immaterial!... effect no 65, 2010
Courtesy Mart House gallery, Stevenson gallery et/ and Dineo Seshee Bopape

MOHAMMED AÏSSAOUI
Né en 1964 en Algérie. Il vit et travaille à Paris. Journaliste au Figaro depuis janvier 2001, Mohammed Aïssaoui a retracé, à partir d'archives mises aux enchères à l'hôtel Drouot, la vie de l'esclave Furcy qui avait osé intenter un procès à son maître trente ans avant

l'abolition de l'esclavage, dans le roman *L'affaire de l'esclave Furcy* (Gallimard, 2010, Folio 2012). A paraître : *L'Etoile jaune* et *le croissant* (Gallimard 2012), sur les relations entre les Juifs et les musulmans durant l'Occupation.

MOHAMMED AÏSSAOUI
Born in 1964 in Algeria. Lives and works in Paris. Since January 2001, Mohammed Aïssaoui has worked as a journalist for the newspaper « Le Figaro ». Using archives that were auctioned at the Hotel Drouot, Aïssaoui has retraced the life of the slave Furcy, who dared to sue

his master thirty years before the abolition of slavery, in the novel *L'affaire de l'esclave Furcy* (Gallimard, 2010, Folio 2012). Forthcoming: *L'Etoile jaune* et *le croissant* (Gallimard 2012), about the relations between Jews and Muslims during the Occupation.

16-17

ABOUT MENOCCIO WE KNOW MANY THINGS.

DE MENOCCIO, NOUS SAVONS BEAUCOUP DE CHÖSES.

1) Signalons aussi un lieu dédié à Michèle Firk in « La Parole errante » et la programmation de Nicole Brenez, « Cinéastes combattants » pour le festival « Cinéma du Réel » en 2012, qui rendait aussi hommage à Michèle Firk et aux cinéastes ayant tourné dans des maquis.

Also note the place dedicated to Michèle Firk in « La parole errante », and Nicole Brenez's film programme, « Cinéastes combattants » for the « Cinéma du Réel » festival in 2012, which also paid homage to Michèle Firk and to other « underground » film-makers.

2) Jacques Charby, *Les porteurs d'espoir. Les réseaux de soutien au F.L.N. pendant la guerre d'Algérie : les acteurs parlent*, Paris, Éditions La Découverte, 2004

3) Paul-Louis Thirard, « Témoignage » in « Hommage à Michèle Firk », *Positif*, numéro spécial, Hors-Série, Mars 1970, p. 47.

The term refers to the members of aid networks for the National Liberation Front during the Algerian war, run by French citizens who supported Algerian independence and consented to transport

OLIVIER HADOUCHI

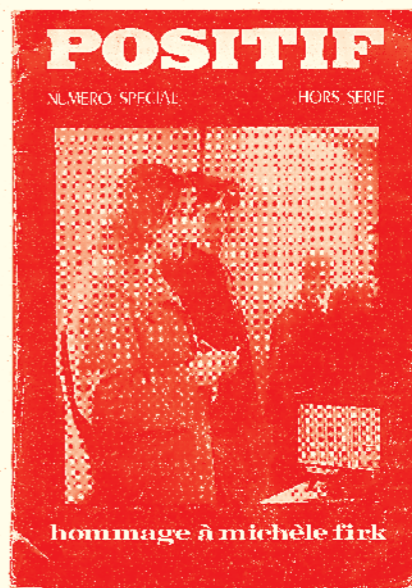
« Retour sur le parcours de Michèle Firk »

Malgré la disparition brutale et tragique de Michèle Firk au Guatemala, en septembre 1968, son parcours subitement interrompu semble toutefois avoir laissé un souvenir vivace, étrangement persistant. Que reste-t-il de ses rêves, de son amour du cinéma, de sa volonté de grand changement, à part une profonde béance, quand l'espoir, la jeunesse et l'audace révolutionnaire paraissent avoir laissé place à l'heure des cendres et du désarroi ? Des actions de solidarité avec les Algériens, les Cubains, les Guatémaltèques en lutte, des textes, des films en devenir. Après sa subite disparition en 1968, deux ouvrages paraissent afin de lui rendre hommage, réunissant ses propres écrits (chez E. Losfeld en 1969) et ceux émanant de ses camarades (numéro spécial de *Positif* en 1970). L'hommage ne se limite pas à la sphère hexagonale : Ugo Ulive évoque sa disparition dans *Marcha* (en Uruguay), *Cine Cubano* et *Tricontinental* publient sa photographie accompagnée d'un texte chaleureux, tandis que l'un des chefs d'œuvres les plus inventifs et les plus flamboyants du cinéma cubain, *La première charge à la machette* (Manuel Octavio Gómez, 1969), est dédié à « Michèle Firk, tombée pour la libération de l'Amérique latine ». Et, plusieurs décennies après⁽¹⁾ : Jean-Luc Godard lui a dédié un volet de ses *Histoire(s) du cinéma*, François Maspero plusieurs pages sensibles et pertinentes dans *Les abeilles et la guêpe*, et Boris Terk, une biographie complète parue chez Syllepse. Dans son recueil de témoignages d'anciens « porteurs d'espoir » paru en 2004, Jacques Charby⁽²⁾ rappelait le rôle important de Michèle Firk, évoqué par plusieurs intervenants.

OLIVIER HADOUCHI

« Retracing the trajectory of Michèle Firk »

Despite the brutal and tragic disappearance of Michèle Firk in Guatemala in September 1968, her life-story, unexpectedly interrupted, nonetheless seems to have left an enduring memory, strangely persistent. What remains of her dreams, of her love of cinema, of her drive to make great changes, except a yawning gap, when hope, youth and revolutionary audacity seem to have given way to a time of ashes and confusion? Acts of solidarity with Algerians, Cubans, Guatemalans fighting for their independence, texts and films yet to be made. After her sudden disappearance in 1968, two books are published to pay homage to her, bringing together her own writing (E. Losfeld in 1969) with those of her comrades (special issue of *Positif* in 1970). The homage is not limited to the French territory: Ugo Ulive invokes her disappearance in *Marcha* (in Uruguay), *Cine Cubano* and *Tricontinental* publish her photograph alongside a warm and affectionate text, whilst one of the most inventive and most flamboyant masterpieces of Cuban cinema, *La première charge à la machette* (La primera carga al machete, by Manuel Octavio Gómez, 1969), is dedicated to « Michèle Firk, fallen for the liberation of Latin America ». And, several decades later⁽¹⁾ : Jean-Luc Godard dedicated an of his *Histoire(s) du cinéma* to her, François Maspero dedicated several tender and pertinent pages to her in *Les abeilles et la guêpe*, and Boris Terk dedicated an entire biography to her edited by Syllepse. In his collection of recollections by former « hope carriers », which appeared in 2004, Jacques Charby⁽²⁾ recalled the important role played by Michele Firk, evoked by many of those involved.



Positif, numéro spécial hors série en hommage à MICHELE FIRK, mars 1970 / Positif, special issue in homage to MICHELE FIRK, March 1970

MICHÈLE FIRK
Née en 1937 et décédée en 1968 au Guatemala. « Qui était Michèle Firk ? Trente ans, d'une vivacité attrayante, d'un humour contagieux, elle s'occupait de critique de cinéma dans *Positif*, de journalisme politique dans *Jeune Afrique* pendant la période la plus intéressante de cette revue, de cinéma comme technicienne et documentariste – elle préparait depuis longtemps un film-document sur l'Afrique du Nord – de politique enfin,

comme militante active et consciente, venue d'une rapide et décevante expérience au PCF, formée à travers les réseaux de la guerre d'Algérie, membre du groupe de la Voie Communiste (qui fut longtemps en contact avec les Quaderni Rossi) et enfin, après une visite à Cuba, militante de groupes révolutionnaires latino-américains, de tendance castriste. (Golfredo Fofi, *Ombre Rosse*, revue de cinéma, Italie. N°6, Janvier 1969.)

MICHÈLE FIRK
Born in 1937. Died in 1968 in Guatemala. « Who was Michele Firk? Thirty years old, with an attractive high-spiritedness and a contagious sense of humour, she worked as a cinema critic for *Positif*, as a political journalist for *Jeune Afrique* during the most interesting period of this review; she worked with film both as a technician and documentalist – she had been preparing a documentary film on North Africa for some time – and finally,

she worked with politics, as a dynamic and conscientious activist, having experienced a brief and disappointing stint in the PCF, trained through the networks of the Algerian war, been a member of the group La Voie Communiste (The Communist Way) (which for a long time was in contact with the Quaderni Rossi) and finally, after a visit to Cuba, as an activist in Latin-American revolutionary groups of a Castrist outlook. » (Golfredo Fofi, *Ombre Rosse*, cinema journal, Italie. N°6, January 1969.)

Au-delà d'un « simple » parcours individuel, celui de Michèle Firk s'est fondu avec l'histoire en train de se faire : pour rien au monde elle n'aurait voulu demeurer une « simple », une lointaine spectatrice. D'où son engagement poussé jusqu'à l'ultime don de soi : la cinéaste militante a préféré se donner la mort elle-même plutôt que de tomber entre les mains de la police guatémaltèque, avec le risque de dénoncer des camarades sous la torture. Reste une longue séquence (in)interrompue, qui parfois ralentit, parfois s'accélère brusquement, et qui parcourt les années 1960 dans le tumulte, sur fond de répression et d'espoir de libération en Afrique et en Amérique latine ♦

Beyond a « single » individual trajectory, that of Michèle Firk merged with that of history in process: for nothing in the world would she have wished to remain « single », a distant spectator. Hence her engagement, taken to the ultimate giving of herself: the militant filmmaker preferred to take her own life than to fall into the hands of the Guatemalan police, with the risk of denouncing her comrades under torture. The remains a long (un)interrupted sequence that sometimes slows down, sometimes suddenly speeds up, and which traverses the 1960s in uproar, against a background of repression and hope for liberation in Africa and Latin America ♦

18-19

DE MENCOCCHIO. NOUS SAVONS BEAUCOUP DE CHOSES.

M. Roby Bellek 28-5-62

cher ami,

Les films algériens « Yfthmina », « Notre Algérie » et « La Voix du Peuple » sont actuellement en possession d'un groupe de camarades appartenant au F.S.R.A. (Front de Solidarité avec la Révolution Algérienne), dont je fais partie. Votre lettre m'a été communiquée par Janette Silvestri. Si vous voulez projeter les films dans votre ciné-club, il faudrait me parvenir au moins 15 jours à l'avance pour que nous convenions du jour (les films sont très demandés). La location est de 1.500 francs, le film, plus le prix du transport (colis expés). En attendant de vos nouvelles

Je vous envoie mes sentiments les plus cordiaux.

Michèle Firk

15 Square Carpeaux Paris (18^e).

P.S. Je vous demanderais, lors que votre projection aura été faite de me mettre un mot, disant brièvement le motif de votre séance, le nombre de spectateurs à peu près, leur âge moyen, l'accueil réservé aux films... Il est important pour nous de le savoir.

Merci -

Lettre manuscrite de MICHÈLE FIRK, 28 mai 1962 / Handwritten letter by MICHÈLE FIRK, 28 May 1962

Equipe / Team :

Mélanie Bouteloup, directrice/director
Marie Bechetoille, coordinatrice des projets, chargée de la production et des publics/projects coordinator, in charge of production and education
Flora Katz, coordinatrice des projets, chargée de l'administration et de la communication/projects coordinator, in charge of administration and communication
Chloé Even, service civique/civic service
Claire Porcher, stagiaire/Intern

Conseil d'administration / Advisory Board :

Bernard Blistène, président/president
Directeur du développement culturel du/director of cultural development of the Centre Pompidou
Marie Cozette, trésorière/treasurer
Directrice du centre d'art/director of the art centre La Synagogue de Delme
Mathilde Villeneuve, secrétaire/secretary
Chargée du développement extérieur à/in charge of external development at ENSAPC
Guillaume Désanges, Commissaire d'exposition/curator
Laurent Le Bon, Directeur du/director of the Centre Pompidou-Metz
Sandra Terdjman, Directrice de la/director of the Fondation Kadist
Françoise Vergès, Politologue/political scientist
Le Maire de Paris/The Mayor of Paris
La Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France/Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs
Le Président de l'Université Paris Diderot/President of the University Paris Diderot

Cahier d'exposition / Exhibition Booklet :

Direction éditoriale/Editor:
Mélanie Bouteloup, Marie Bechetoille & Flora Katz
Graphisme/Graphic design:
Régis Tosetti & Simon Palmieri
Traductions/Translations:
Anna Leon, Elizaveta Boutakova
Impression/Printer: Ditto Press

Scénographie de l'exposition

Andrés Ramirez (Oktomodules)

Nous remercions chaleureusement / We warmly thank :

Nous remercions chaleureusement/We warmly thank: les artistes et participants/the artists and participants; l'équipe et les collaborateurs/the team and its collaborators; les partenaires des événements et de l'exposition/the events and exhibition's partners; les prêteurs et galeries/the lenders and galleries: Archives départementales de La Réunion, Sfeir-Semler Gallery Beirut, Mary Kelly, Leyla Hamad, Humphry Trevelyan, James Scott & LUX London, Simon Studer Art, Héléne Fleckinger et/and l'Association Carole Roussopoulos, Stevenson Johannesburg (Lerato Bereng), Arkeion Films, FILMFORM – the art film & video archive (Anna-Karin Larsson);

Et tout particulièrement / spécial thanks to :

Petra Bauer, Virginie Bobin, Nicole Brenez, Ketî Chukhrov, Anna Colin, Raphael Cuir, Liliyane Firk-Leroy, Cécile Decugis, Dima El Kurdi, Laurence Fagnoul, Armand Gatti, Isabelle Gremillet (L'Oiseau Indigo), Janette Habel, Carles Guerra, Leyla Hamad, Jean-Jacques Hocquard & Tiffany Anton (La Parole Errante), Hark Machnik (Suhrkamp Verlag), François Maspéro, Meriadek (Kamel Mennour), Mélanie Mermod, Aurélien Mole, Natasa Petresin, Andrés Ramirez (Oktomodules), Claire Staebler, Paul-Louis Thirard, Annie Tregot, Marion von Osten.

Tous droits réservés/Copyright: Bétonsalon
ISSN : 2114-155X

bétonsalon Centre d'art et de recherche

9 Esplanade Pierre Vidal-Naquet
Rez-de-chaussée de la Halle aux Farines,
F-75013 Paris
info@betonsalon.net ↔ www.betonsalon.net
+33.(0)1.45.84.17.56

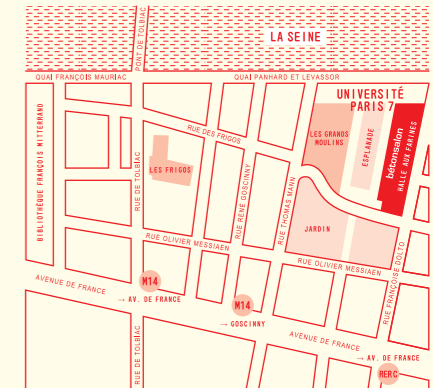
Ouverture / Open :

Du mardi au samedi de 11h à 19h/
Tuesday-Saturday, 11am to 7pm

L'accès à l'exposition et aux événements est gratuit./
Admission and events are free.

Accès / Access :

Métro 14, RER C
Arrêt/Stop: Bibliothèque François Mitterrand
Sortie/Way out: N°2



Bétonsalon bénéficie du soutien de/is supported by: Ville de Paris, Département de Paris, Université Paris Diderot, DRAC Île-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil régional d'Île-de-France et /and Leroy Merlin (quai d'Ivry).



Bétonsalon est membre de/is a member of: Tram, réseau art contemporain Paris, Île-de-France

Soutien spécial/ Special support:



AGENDA

29.09.12/6.10.12/27.10.12/
3.11.12/24.11.12/1.12.12

- 15H00 : Projection / Screening of
« Krylya » (1966), Larisa Shepitko.

VERS DES CINÉMAS DE LIBÉRATION

Une programmation de films conçue comme un dialogue avec le parcours de Michèle Firk (cinéaste, critique et militante) et les cinémas de libération, proposée par Olivier Hadouchi, critique et historien du cinéma.

Screenings around the trajectory of Michèle Firk (filmmaker, critic and activist) and cinemas of liberation, curated by Olivier Hadouchi, critic and film historian.

13.10.12

- 15H00 : Yann Le Masson & Olga Poliakoff, « J'ai huit ans » (1961); Cécile Decugis, « La distribution de pain » (1957); Jacques Panijel, « Octobre à Paris » (1964).

INVITÉS / GUESTS : Paul-Louis Thirard (critique de cinéma / *cinema critic*), Cécile Decugis (cinéaste & monteuse / film director and editor), Linda Amiri (historienne, spécialiste de la Fédération de France du FLN / historian, specialist of FLN).

25.10.12

- 19H30 : Soirée spéciale avec Etel Adnan, projection de son film « Motion » (2012)
Special event with Etel Adnan, screening of her film « Motion » (2012)

17.11.12

- 15H00 : Santiago Álvarez, « Now » (1965); Manuel Octavio Gómez, « La première charge à la machette » (1969); Sara Gómez, « De cierta manera » (1974-77).

INVITÉS / GUESTS : Paul-Louis Thirard (critique de cinéma / *cinema critic*), Janette Habel (enseignante-chercheuse, spécialiste de l'Amérique latine / *teacher-researcher, specialist of Latin America*) (sous réserve), Hélène Fleckinger (historienne du cinéma, spécialiste du féminisme / *cinema historian, specialist of feminism*).

15.12.12

- 15H00 : Mario Handler, « Carlos, portrait d'un vagabond à Montevideo » (1965); « Me gustan los estudiantes » (1968) & « Liber Arce, Liberarse » (1969); Santiago Álvarez, « Hasta la victoria siempre » (1967); Ugo Ulive, « Basta ! » (1969).

INVITÉS / GUESTS : Nicole Brenez (professeur à Paris 3, critique et programmatrice / *teacher at Paris 3, critic and curator*).

ABOUT
MENOCCCHIO WE KNOW
MANY THINGS.
DE MENOCCCHIO,
NOUS SAVONS BEAUCOUP
DE CHOSE.
26.09-
22.12.2012