Katia Kameli au 16e vendredi du Hirak, Alger, 2019 © Louiza Ammi

HIER REVIENT ET JE L'ENTENDS

KATIA KAMELI

Exposition du 19 janvier au 16 avril 2023
à Bétonsalon et
à l'ICI – Institut des Cultures d'Islam, Paris
Commissaires:
Émilie Renard pour Bétonsalon
et Bérénice Saliou pour l'ICI

JOURNAL D'EXPOSITION

BÉTONSALON
CENTRE D'ART & DE RECHERCHE

Institut des Cultures d'Islam

Agenda Bétonsalon

Évènements

- Samedi 28 janvier
  de 14h30 à 17h30

TaxiTram: visites des expositions à Bétonsalon et à l'ICI avec Katia Kameli
Réservation: taxitram@tram-idf.fr

- Vendredi 17 février
  de 15h à 18h

Béton Book Club: séance d'arpentage collectif autour de l'ouvrage d'Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978)

- Samedi 25 février
  de 17h à 19h

Rencontre avec Marie Kondrat et Akila Kizzi

- Samedi 11 mars
  de 18h à 20h

La Nouba des femmes du mont Chenoua d'Assia Djebar (1977)
Projection suivie d'une discussion avec Katia Kameli et Ahmed Bedjaoui

- Samedi 25 mars
  de 17h à 19h

Rencontre avec Sawsan Noweir et Mireille Calle-Gruber

- Jeudi 13 avril
  de 18h à 20h

Conférences de Nabil Djedouani et Natasha Marie Llorens

- Samedi 15 avril
  de 17h à 18h

Discussion avec Katia Kameli, Bérénice Saliou et Émilie Renard

Ateliers

Toutes nos activités sont gratuites, sur inscription
publics@betonsalon.net
Plus d'informations sur
www.betonsalon.net

- Samedi 4 février
  de 14h30 à 16h30

Nawba
Atelier pour tous les âges, dès 8 ans, avec Célin Jiang

- Mercredi 1er mars
  de 11h à 16h

(avec une pause déjeuner sur place)
Making of (flag)
Workshop ouvert à tous·tes, avec Mathilde Cameirao

- Mercredi 22 mars
  de 14h30 à 16h30

Raï Ta K7
Atelier pour tous les âges, dès 6 ans, avec Susie Richard, d'après une proposition de Katia Kameli

- Samedi 1er avril
  de 14h30 à 16h30

The archivist
Atelier enfant, dès 8 ans, avec Célin Jiang

Visites

Les visites sont assurées par un·e médiateur·ice et adaptées à tous les publics.
Visites dans une langue étrangère ou en LSF sur demande, dans un délai de 4 jours.

Agenda ICI – Institut des Cultures d'Islam*

Évènements

- Vendredi 20 janvier
  de 19h à 20h

Visite de l'exposition en présence de Katia Kameli et Bérénice Saliou

- Jeudi 9 février
  de 19h à 20h15

L'espace de la traduction
Une rencontre avec Katia Kameli et Leili Anvar, modérée par Aïda N'Diaye

- Jeudi 9 mars
  de 19h30 à 22h

Mon anthologie du raï
suivi de Sofiane Saidi
avec Katia Kameli, Sofiane Saidi et Faïza Lellou

- Samedi 15 avril
  de 19h à 20h15

La çanaa d'Alger entre tradition et spiritualité
Spectacle organisé dans le cadre de la Nuit du destin

*Conditions d'accès aux événements (entrée libre, sur réservation ou billetterie) sur le site internet de l'ICI: *www.ici.paris*

Jeune public

- Samedis 28 janvier, 18 février et 25 mars
  de 16h30 à 18h

Oiseaux de paradis
Ateliers à partir de 6 ans

- Samedi 4 février
  de 16h à 17h15

La cabane aux oiseaux
Ciné-gouter à partir de 3 ans

- Samedi 11 février
  de 15h30 à 16h30

La Fontaine prend sa source dans le désert
Spectacle à partir de 9 ans

- Du mardi 21
  au vendredi 24 février
  de 14h à 17h

Impressionne-moi grave!
Atelier à partir de 6 ans

- Samedi 8 avril
  de 16h30 à 17h30

Visite de l'exposition à partir de 8 ans

- Samedi 15 avril
  de 15h30 à 16h30

Maghrébinades
Spectacle à partir de 6 ans

Visites

Des visites guidées de l'exposition sont proposées tous les samedis, de 15h à 16h, en entrée libre.
Une visite guidée en français et en arabe est proposée le samedi 11 mars, de 15h à 16h.

Katia Kameli, Trou de mémoire, 2018,
Installation photographique, tirage jet d’encre pigmentaire
sur Canson Etching Rag 310 gr, 120 × 80 cm.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

9 Éditos
ÉMILIE RENARD
BARIZA KHIARI
STÉPHANIE CHAZALON

11 Les poursuites de Katia Kameli
ÉMILIE RENARD ET
BÉRÉNICE SALIOU

13 Des histoires sans fin
ENTRETIEN AVEC
KATIA KAMELI
PAR ÉMILIE RENARD
ET BÉRÉNICE SALIOU

23 Désir d’envol
LEILI ANVAR

27 “Le Roman algérien” · Une enquête en cours d’écriture
VANESSA BRITO

Colophon
Conception éditoriale :
Émilie Renard et Bérénice Saliou
Coordination éditoriale : Elena Lespes Muñoz
Traduction : Louise Jablonowska (vers l'anglais)
Relecture : Clémentine Rougier
Conception graphique : Catalogue Général
Impression : Média Graphic, 2023, 4000 exemplaires
Images : Courtesy de l'artiste © ADAGP 2023
Images de couverture : Courtesy de l'artiste,
Louiza Ammi et Marc Riboud © ADAGP, 2023

Équipe Bétonsalon
Émilie Renard, directrice
Ariane Obert, administratrice
Mathilde Belouali-Dejean,
responsable des expositions
Elena Lespes Muñoz, responsable des publics
Susie Richard, médiatrice et accueil des publics
Rosa Mota Robles, assistante
à la communication (en alternance)
Sarah Touré, assistante de production (en stage)
Romain Grateau, régisseur
Haeyeon Park, assistante régie (stage)

Équipe ICI — Institut des Cultures d'Islam
Bariza Khiari, présidente
Stéphanie Chazalon, directrice générale
Bérénice Saliou, commissaire d'exposition
invitée et Lorette Savaton, assistante curatoriale
Stanislas Prost, Myriam Kabladj
et Dounia Salama (en service civique),
service de la production
Mirsad Balic, David Bouamartel,
service technique et régie d'exposition
Florence Marqueyrol, Amina Janssen,
Safia Loucif, Fodé Minte, Mohamed Tagri et Lina
Abdelli (en service civique), service des publics
Angélique Veillé, Garance Philippe
et Zainab Affejee (en service civique), service
de la communication et du développement
Alicia Tréminio, office manager
et responsable pédagogique
Angélique Veillé, Garance Philippe
et Zainab Affejee (en service civique), service
de la communication et du développement

Remerciements
L'artiste : Katia Kameli
L'équipe du Studio Kameli : Derin Demircioğlu,
Alice Lejeune et Boris Atrux-Tallau
Les auteur·ices : Leili Anvar, Vanessa Brito
Pour leur accompagnement : Ahmed Bedjaoui,
Mireille Calle-Gruber, Nabil Djedouani, Gilles (I-labo),
Naget Khadda, Marie-José Mondzain, Sawsan Noweir
Les prêteur·ses : Jawida Khadda,
FRAC Grand Large – Hauts-de-France,
Fonds d'art contemporain – Paris Collections
Et aussi : Louiza Ammi, Sakina Bouchama,
Courtisane, Marc Riboud
L'équipe technique de Bétonsalon :
Stéphane Broc, Camille Berthelin, Nico Mazet
L'équipe technique de l'ICI : Yannick Boulot,
Daniel Kowalski, Julian Miron et Silvia Minni
Ainsi que Julien Buffavand, Anaïs Dolz,
Sonia Kessiti et Apolline Gay
Les partenaires ayant soutenu
la production de nouvelles œuvres :
Cnap, centre national des arts plastiques
La Criée – Centre d'art contemporain, Rennes
Et Lio Pruneyrac pour son coup de pinceau !

Partenaires de Bétonsalon
Bétonsalon – centre d'art et de recherche
bénéficie du soutien de la Ville de Paris,
de la direction régionale des Affaires culturelles
d'Île-de-France – ministère de la Culture
et de la Région Île-de-France,
avec la collaboration de l'Université Paris Cité.
Bétonsalon est un établissement culturel de la Ville
de Paris et est labélisé Centre d'art contemporain
d'intérêt national par le ministère de la Culture.
Bétonsalon est membre de d.c.a. – association française
de développement des centres d'art,
TRAM, Réseau art contemporain Paris / Île-de-France,
Arts en résidence – Réseau national et
BLA! – association nationale des professionnel·les
de la médiation en art contemporain, ainsi que
partenaire du service Souffleurs d'Images pour l'accès
à la culture des publics aveugles et malvoyants.

Partenaires de l'ICI
L'ICI est un établissement artistique de la Ville de Paris.
L'ICI est membre de TRAM, Réseau
art contemporain Paris / Île-de-France et
BLA! – association nationale des professionnel·les
de la médiation en art contemporain.
L'ICI bénéficie du soutien médiatique de *Télérama*,
Le Bonbon et *Paris Mômes* pour cette exposition.

ÉDITOS

Émilie Renard

« Hier revient et je l'entends »[1] sont des mots que Katia Kameli emprunte à Assia Djebar, indiquant par-là sa démarche : cherchant les manifestations sensibles d'un passé inachevé, elle les aborde depuis une perspective personnelle et se place dans la lignée de l'écrivaine et cinéaste algérienne, pour l'accompagner dans ce mouvement rétro-perspectif.

À Bétonsalon, Katia Kameli redéploie *Le Roman algérien*, une œuvre vidéo qu'elle commence en 2016 et qu'elle poursuit ici avec un quatrième chapitre. Elle s'inspire d'Assia Djebar qui, pour son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1977), part à la recherche des *moudjahidates*, ces combattantes indépendantistes oubliées. Poursuivant un programme intuitif selon elle, menant une véritable enquête selon Vanessa Brito, qui en décrit toutes les modalités dans le texte qui suit, Katia Kameli situe l'origine de cette recherche bien plus tôt, lorsque, adolescente en vacances, elle fréquente le fameux kiosque d'images à Alger, où se croisent pêle-mêle Bouteflika, Fanon, Che Guevara, les Black Panthers, l'armée coloniale, une Algérie mythifiée par la propagande coloniale. Comme pour organiser ce chaos, elle cherche les témoignages, surtout ceux de femmes qu'elle invite à cheminer avec elle dans un roman national elliptique soumis à l'épreuve des images.

En 2023, Bétonsalon a vingt ans. Depuis cette exposition, je souhaite à mon tour porter un regard situé sur l'histoire du centre d'art, par le biais de documents et de récits. Je la retrouve par exemple dans l'exposition « De Menocchio, nous savons beaucoup de choses »[2] , un titre-citation de l'historien italien Carlo Ginzburg, qui se poursuit ainsi : « De ce Marcato ou Marco et de tant d'autres

1 Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, éditions des femmes, 1980.

2 L'exposition a lieu en 2012 : Mélanie Bouteloup, directrice, Marie Bechetoille, coordinatrice des projets, chargée de la production et des publics et Flora Katz, coordinatrice des projets, chargée de l'administration et de la communication.

comme lui, qui ont vécu et qui sont morts sans laisser de traces, nous ne savons rien.»[3] Suivant une méthode similaire à la micro-histoire, s'intéressant dans le détail à celles et ceux qui font l'histoire, lors d'une série d'ateliers[4], nous suivrons les fils des vingt années d'activités de Bétonsalon, pour en retrouver l'actualité.

Bariza Khiari et
Stéphanie Chazalon

Avec l'exposition «Hier revient et je l'entends», Katia Kameli investit deux lieux dont le positionnement fait écho à son histoire personnelle et à sa démarche artistique: l'ICI, auquel elle porte une attention particulière inspirée par sa double identité française et algérienne, et Bétonsalon, dont elle partage la dimension expérimentale. D'un site à l'autre, elle déploie son travail en plusieurs chapitres, assumant de ne pas achever ses enquêtes pour mieux y revenir plus tard, avec une nouvelle vision, car ses sujets d'étude sont inépuisables.

Depuis plus de vingt ans, Katia Kameli explore le flux des images et des récits pour questionner la manière dont se façonnent les histoires et avec elles la mémoire de l'humanité. En se faisant traductrice et passeuse de ces histoires, l'artiste engage un processus de démystification. Elle réconcilie les cultures, dont elle souligne le mouvement perpétuel et la porosité souvent occultés, comme avec l'œuvre *Stream of Stories*[5] sur les origines orientales des Fables de Jean de La Fontaine. Donnant à voir la généalogie des textes et des iconographies, du *Pañchatantra* indien au *Kalîla wa Dimna* arabe, Katia Kameli révèle un humanisme commun. C'est cette même part d'universalité qu'elle nous livre avec *Le Cantique des oiseaux*[6], libre interprétation du chef d'œuvre de poésie persane médiévale écrit par le maître soufi Farîd od-dîn 'Attâr.

La pratique de Katia Kameli est à l'image de ses explorations: pluridisciplinaire, collaborative et sans cesse renouvelée, empruntant des médiums aussi variés que l'aquarelle, le collage, la sérigraphie, l'installation, la sculpture, le théâtre ou encore le *tuft*, aux côtés de la photographie et de la vidéo présentes dès ses débuts.

Lieu de dialogue et d'ouverture, l'ICI crée également la rencontre avec l'autre autour des œuvres et des artistes contemporain·es. Tout au long de l'exposition, de nombreux événements sont proposés en regard du travail de Katia Kameli et font l'éloge d'une diversité qui rassemble.

3 Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. Aubier, 1980 (1976), pp. 8–9.

4 *Parties prenantes*: rétroperspectives sur l'histoire de Bétonsalon: 1^er atelier le 10 mars.

5 Dont un nouveau volet, le chapitre 7, fait l'objet d'une coproduction entre l'ICI et le Cnap, centre national des arts plastiques.

6 Œuvre coproduite par l'ICI et La Criée – Centre d'art contemporain à Rennes.

LES POURSUITES DE KATIA KAMELI

Émilie Renard et
Bérénice Saliou

Katia Kameli mène un travail dense et protéiforme depuis le début des années 2000. Forte d'une double culture, française et algérienne, elle se fait passeuse entre différents territoires et questionne les points aveugles de l'histoire. Suivant ses propres cheminements, elle relie des faits éloignés, renoue des liens distendus, donne à entendre des paroles silenciées pour écrire des contre-récits. Ses recherches se mêlent, s'enchâssent, et tissent entre elles une multiplicité de perspectives. Elles suivent l'épopée soufie du *Cantique des oiseaux* ou les métamorphoses des fables de *Kalîla wa Dimna*, reviennent sur les images manquantes de la guerre d'Algérie et des années noires ou décryptent l'écriture cinématographique d'Assia Djebar. À l'intersection d'un langage poétique, d'études visuelles et de techniques artisanales, la pratique artistique de Katia Kameli est le fruit d'une grande fabrique de relations par affinités, proximités, et amitiés. Cette première exposition personnelle dans deux institutions parisiennes réunit un ensemble d'œuvres existantes et de nouvelles productions.

À l'ICI, l'exposition met un coup de projecteur sur vingt ans de création. Elle souligne la cohérence d'une démarche où les récits circulent, se transforment, se transposent et se superposent, à travers le monde et les époques. L'artiste y embrasse le rôle de traductrice: ses photographies, vidéos, dessins et installations mettent en jeu un vocabulaire formel et conceptuel qui se conjugue au sein d'un espace intermédiaire entre les langues, les sons, les esthétiques et les cultures. Le projet *Le Cantique des oiseaux*, coproduit avec La Criée, centre d'art contemporain à Rennes, inclut une vidéo réalisée à la Goutte-d'Or, en partenariat avec le Conservatoire Gustave

Charpentier (Paris, 18e). L'œuvre *Stream of Stories*, sur les métamorphoses des fables de *Kalîla wa Dimna* qui ont inspiré Jean de La Fontaine, est augmentée d'une extension en *tuft*, conçue en collaboration avec l'artiste textile Manon Daviet.

L'exposition à Bétonsalon s'organise autour du *Roman algérien*, une enquête au long cours dans laquelle Katia Kameli recompose un récit national à travers une étude des images en circulation, observées par des acteurs et actrices de cette histoire, livrant leurs analyses et souvenirs dans lesquels s'entremêlent Histoire et récits personnels. Mais c'est aussi un récit de l'Algérie qui compose avec des images non vues et non réalisées. Les différents chapitres du *Roman algérien* s'enchaînent dans des formes d'associations et des effets de rebond d'un film à l'autre. C'est pourquoi l'exposition réunit d'une part les trois vidéos réalisées en 2016, 2017 et 2019, et déploie d'autre part une recherche en acte pour un quatrième chapitre, qui prend pour point de départ le film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, réalisé par l'écrivaine et cinéaste algérienne Assia Djebar en 1977. En prenant appui sur ce premier film algérien réalisé par une femme, qui circule aujourd'hui d'une copie à une autre, Katia Kameli semble prolonger le geste de celle qui revient sur les traces de femmes résistantes pendant la guerre d'indépendance dans la ville et les montagnes de Cherchell. Par le recueil de paroles de femmes de différentes générations, Assia Djebar (et Katia Kameli à sa suite) compose un récit polyphonique vivant dans lequel les histoires intimes et collectives se donnent à entendre par-dessus les complexités du passé colonial.

DES HISTOIRES SANS FIN

Entretien avec Katia Kameli
par Émilie Renard
et Bérénice Saliou

BÉRÉNICE SALIOU *Peux-tu nous parler de ton exposition, qui se déploie en deux volets, à l'ICI et à Bétonsalon ? Comment abordes-tu cette configuration particulière ?*

KATIA KAMELI Cette invitation est importante, car elle m'est proposée par deux personnes que j'apprécie, dans deux lieux qui correspondent à deux aspects de mon travail. L'ICI évoque une partie de mon identité, c'est un lieu dans lequel j'ai déjà exposé en 2017, que je fréquente, et qui est lié à une partie de mon histoire. Bétonsalon, situé dans l'arrondissement où je vis, est lié à la recherche, cela correspond à un autre aspect de mon travail et de mon histoire. J'aime l'idée que ces deux espaces s'associent pour créer un lien autour de mon travail. J'ai l'impression que c'est un peu l'histoire de ma vie : je joue un rôle de passeuse entre des territoires et des histoires différentes. Donc, la rencontre et la conversation de ces deux lieux sont significatives par rapport à mes propositions, à mon travail et à mes identités.

ÉMILIE RENARD *D'autant que Bétonsalon a mené, dès les années 2010, une réflexion qui cherchait à élargir les contrechamps de l'histoire officielle, notamment de l'histoire coloniale française. Voilà encore d'autres affinités avec ton travail.*

BÉRÉNICE SALIOU *Bétonsalon est un lieu lié à la recherche et à l'expérimentation, tandis que l'ICI est avant tout un lieu de diffusion. Cela change la manière de penser et de faire les expositions. On trouve intéressant de se rassembler autour de ton travail, car on voit là une complémentarité. Tu as beaucoup exposé ailleurs, à New York, à Londres, à Rabat… Et tu as bénéficié de deux expositions personnelles, au FRAC à Marseille en 2021 et à La Criée à Rennes en 2022. Que représente pour toi, à cette étape de ta carrière, cette première exposition personnelle à Paris ?*

KATIA KAMELI C'est important effectivement, car le regard sur mon travail a beaucoup changé depuis mon exposition au FRAC. Auparavant, en France, on ne voyait que des bouts, de courts extraits de ma pratique que je mène depuis près de vingt-cinq ans en proposant des œuvres intrinsèquement liées les unes aux autres. Même si j'ai eu des expositions personnelles ailleurs avant, c'est très important, à ce stade de ma carrière, de pouvoir déployer mes réflexions à Paris, entre ces deux espaces.

BÉRÉNICE SALIOU *Considères-tu l'exposition à l'ICI comme une sorte de rétrospective ? Peux-tu nous parler des œuvres qui vont y être montrées ?*

KATIA KAMELI Effectivement, je pense cette exposition de manière plus rétrospective qu'à Bétonsalon, dans le sens où elle me permet de présenter une sorte de chronologie, de fresque embrassant tous les aspects de mon travail. À Bétonsalon, on va déployer une recherche en cours. Mon processus de travail va être rendu visible autour du *Roman algérien* : le découpage en chapitres, la recherche sur le long cours qui est désormais devenue une sorte de méthode. C'est-à-dire que lorsque j'aborde un sujet, je ne le clos pas. Il n'y a pas d'épuisement du sujet parce que je peux toujours le requestionner, l'aborder avec un point de vue et un positionnement différents. Tous les sujets sont en mouvement.

BÉRÉNICE SALIOU *D'ailleurs, on retrouve cette question de la multiplicité des*

Katia Kameli, Bledi, a possible scenario, 2006,
vidéo Betacam transférée en DV © ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

sujets jusque dans ton positionnement artistique, dans ta façon d'être artiste, d'endosser tour à tour différents rôles. Cela se ressent dès tes œuvres de jeunesse. Lorsque nous avons évoqué la possibilité de montrer Bledi, a possible scenario, *tu as dit : « Dans* Bledi, *tout était déjà là… » Ce « tout », c'est quoi ?*

KATIA KAMELI Ce « tout », c'est la question de l'image, les différentes formes de narration, la recherche de formes. Déjà, le lien entre l'image, le texte, la musique, les questions féministes, politiques, l'entre-deux et la traduction étaient présents.

ÉMILIE RENARD *Peux-tu préciser en quoi cette vidéo contient ces enjeux, qui sont toujours actuels pour toi, et comment ils prennent forme par l'image ?*

KATIA KAMELI Ce film est né d'une frustration, d'images manquantes. Il y a une guerre civile en Algérie que l'on nomme la décennie noire. À partir de 1991, je ne peux plus y aller, c'est trop dangereux pour moi et ma famille. En France, on reçoit peu d'images de cette guerre civile. Je profite d'un cessez-le-feu en 1998, avec cette envie de produire des images qui me semblent importantes, mais mon temps est très court et je n'ai qu'une caméra Super 8 et un petit appareil photo. Je rentre en France avec quatre bobines Super 8 qui deviendront mes premiers films : *The Grass is always greener on the other Side* (1999), *Nouba* (2000) et *Aïcha* (2001). Je suis assez choquée par ces quelques jours en Algérie, la société est modifiée par la violence et la peur. Dès mon retour, j'essaie de comprendre ce qui se joue derrière cette guerre, comment ce pays a basculé dans la terreur. J'achète la presse algérienne quand je la trouve, et des articles sur Internet, je commence une enquête et j'archive tout ce que je peux. Les actes terroristes reprennent et je commence à composer une idée de la situation à travers les images trouvées et celles que j'ai réalisées. C'est une manière de me projeter dans une certaine réalité, au travers de dessins, d'images, que je superpose et qui me permettent de déployer différents scénarios possibles. En 2003, la situation est plus calme et je repars avec davantage de matériel et un processus en tête. *Bledi, a possible scenario* (2004), commence en Super 8 couleur, mais on bascule vite vers de l'image digitale tournée en Mini DV. Je filme les mêmes personnages avec deux types de supports, cela me permet de changer de registres, temporels notamment, et de créer une grammaire entre image fixe, en mouvement, musique, télétexte… Je superpose les informations.

ÉMILIE RENARD *Est-ce que le Super 8 revêt pour toi une valeur particulière, celle du témoignage qui serait lié à une mémoire individuelle ?*

KATIA KAMELI Le Super 8 renvoie au film familial quand il est en couleur, et au film historique quand il est en noir et blanc. Il renvoie nécessairement au passé, c'est donc très étrange de voir une séquence, que l'on situe instinctivement dans le passé, être recontextualisée par une image digitale que l'on assimile au présent.

ÉMILIE RENARD Le Roman algérien *est-il aussi né de cette grammaire-là ? Au lieu des jeux de superpositions et des passages rapides d'un format à un autre, c'est comme si tu les avais déployés dans le temps, avec beaucoup plus d'espace entre les plans, puisque c'est un film dont la structure est pensée*

en plusieurs chapitres. Les images que tu vas filmer et refilmer semblent occuper plus d'espace également.

KATIA KAMELI Oui, je pense que l'écriture filmique se rapproche de l'écriture littéraire : on cherche son vocabulaire, sa grammaire. Il y a des premières œuvres, puis d'autres, plus développées, qui s'installent davantage. Quand je regarde *Bledi*, parfois, je me dis que c'est assez dense… J'avais envie de mettre tellement de choses dedans qu'il faut le regarder deux fois, voire plus, pour comprendre toutes les strates que j'ai voulu aborder. *Le Roman algérien* a aussi une certaine densité : il y a différents niveaux de lecture, différentes strates, mais il est moins brouillon, il est beaucoup plus analytique et déployé. Il y a douze ans entre les deux.

BÉRÉNICE SALIOU *Douze ans, ça paraît beaucoup, mais ce n'est pas tant que ça.* Bledi *est vraiment une œuvre de jeunesse, tandis que* Le Roman algérien *est une œuvre de maturité, qui t'a permis de passer un cap.*

ÉMILIE RENARD *Qu'est-ce qui a motivé ton choix de montrer les trois chapitres du* Roman algérien *à Bétonsalon et surtout d'entamer une suite ? Comment est-ce que tu envisages cette présentation ?*

KATIA KAMELI À Bétonsalon, l'installation prend la forme d'un tournage, une fabrique où je mets en œuvre un travail en mouvement qui va se déployer le temps de l'exposition par des activations, par des rendez-vous où le public pourra assister à ces moments de tournage.

ÉMILIE RENARD *C'est important que le dispositif lui-même rende manifeste ce format évolutif et inachevé ?*

KATIA KAMELI Inachevé dans le sens où il n'y a pas de point à l'enquête. Le projet pour Bétonsalon consiste à montrer *Le Roman algérien – Chapitres 1, 2* et *3* ainsi qu'un espace de recherches autour de l'œuvre d'Assia Djebar pour la construction d'un quatrième chapitre. Je reprends le processus là où j'ai terminé le chapitre 3.

ÉMILIE RENARD *J'ai l'impression que la structure même du* Roman algérien, *faite de renvois et de rebonds d'un chapitre à l'autre, rejoint celle de l'exposition pensée comme un processus de recherche ouvert, où tu t'appuies sur des images qui incitent au commentaire et invitent au témoignage.* Le Roman algérien *traite les images comme des preuves, des témoignages ou des appels à témoins. Elles sont des supports et des prétextes pour échanger avec différentes personnes. J'aimerais que tu reviennes sur ce rôle des images, et aussi sur ta manière de solliciter des personnes pour en parler.*

KATIA KAMELI Les images fixent un moment, mais on n'a pas toutes les données sur ce moment-là. On peut les contextualiser, on peut les analyser et aller chercher ces données en croisant différents regards sur ces images.

ÉMILIE RENARD *Tu superposes à ces images des récits à la fois personnels et traversés d'histoires collectives. Qui vas-tu chercher ? Sont-iels des témoins, des acteur·ices de cette histoire, tout ça à la fois ?*

KATIA KAMELI Je vais chercher une polysémie de regards et de voix. Dans le chapitre 1, je vais chercher des historien·nes, des personnes qui sont liées à l'image, qui ont une réflexion autour de l'image, des étudiant·es en histoire, ou simplement des passant·es,

Katia Kameli, Le Roman algérien – Chapitre 1, 2016, vidéo HD, 16 min.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

ou encore, des figures de ces images, des faiseur·euses d'images, des analystes d'images.

ÉMILIE RENARD *Selon toi, ces voix mêlées à ces images peuvent-elles raconter une version alternative ou altérée d'un roman national qui serait, lui, un récit fixé, achevé et mythifié ? En quoi est-ce important de passer par une pluralité de paroles ?*

KATIA KAMELI Entre les images et la voix, il y a un espace d'analyse, de réflexion. L'image est intrinsèquement fixe, d'une certaine manière, je propose de la mettre en mouvement par une polyphonie de récits.

ÉMILIE RENARD *Cette mise en perspective d'une histoire qui retrouve une complexité, ce passé qui se raconte différemment, comment est-ce que* Le Roman algérien *l'anime, la mobilise, la réactualise ?*

KATIA KAMELI Il la réactualise, mais sans la fixer comme dans un manuel d'histoire. C'est dans ce sens que je l'ai appelé « roman ». Il ne s'agit pas pour moi de déployer une fresque historique, mais plutôt de suivre des faisceaux d'histoires incarnées principalement par des voix féminines.

ÉMILIE RENARD *Le titre lui-même,* Le Roman algérien, *évoque directement la notion de « roman national » qui serait une version dogmatique de l'histoire d'un pays. Est-ce qu'on peut dire que tu fais un contre-roman algérien, comme on parle de contre-récit ?*

KATIA KAMELI Oui, on peut parler de contre-récit, en tout cas c'est un geste vers un nouveau récit de l'histoire par des femmes pour en exhumer les parties manquantes. C'est aussi la volonté de trouver une écriture sensible à cette histoire complexe. Je pense que chacune de mes propositions remet en question, ou en tout cas, essaie aussi d'analyser ma manière de travailler. Donc c'est poser une écriture,

Katia Kameli, Le Roman algérien – Chapitre 3, 2019, vidéo HD, 45 min.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

proposer une grammaire ou un processus de lecture différents.

ÉMILIE RENARD *On peut maintenant entrer dans ces récits. Chaque nouveau chapitre s'ancre dans celui qui précède, et dans le chapitre 3, tu t'entretiens avec Ahmed Bedjaoui à propos du film* La Nouba des femmes du mont Chenoua *d'Assia Djebar. Ahmed Bedjaoui a produit les deux films de la réalisatrice, pour la Radio-Télévision algérienne. Et, en 1977,* La Nouba *est le premier film algérien réalisé par une femme. Comment as-tu rencontré ce film d'Assia Djebar et son œuvre littéraire ?*

KATIA KAMELI La rencontre avec ce film, se fait d'abord par l'intermédiaire du texte, parce que j'ai lu *Femmes d'Alger dans leurs appartements*, c'est à ce moment-là que j'ai entendu parler de ce film. On ne le trouve nulle part en France — à cette époque il n'y avait pas Internet —, et je m'en fais une idée à travers des analyses ou des extraits de textes. Je savais que c'était le premier film d'une Algérienne sur les Algériennes. Il y a déjà cette idée dans *Nouba*, mon tout premier film, qui est une réflexion sur la situation des femmes dans le monde arabe. Ce premier travail s'en inspire déjà, j'ai l'impression que dans le film d'Assia Djebar, je vais trouver quelque chose qui m'intéresse et que je n'ai jamais vu. Je le rencontre par hasard dans l'exposition « WACK!: Art and the Feminist Revolution » à PS1, qui est une exposition féministe hyper forte, c'était en 2007, j'étais en résidence à New York.

ÉMILIE RENARD *Quand tu m'as fait découvrir ce film d'Assia Djebar, j'ai vu beaucoup d'affinités avec ta manière d'aborder cette histoire de l'Algérie, de revenir sur un passé qui n'est pas assez regardé, décrit, avec ta façon de mener l'enquête dans le passé des gens et de susciter des rencontres. Le projet d'Assia Djebar était d'aller voir des femmes de différentes générations pour capter quelque chose d'une mémoire encore récente de leurs rôles de résistantes face à la colonisation française, et surtout dans la guerre. Avec ce film, elle va les chercher dans leurs maisons comme pour leur restituer leur rôle de sujets politiques. Est-ce que tu as été motivée par une même envie de recueillir la parole de femmes, de toutes celles que tu interviewes dans tes films, pour contribuer à cette écriture d'une histoire interprétée par et avec des femmes ?*

KATIA KAMELI Il y a évidemment cette idée selon laquelle l'historisation est principalement faite par des hommes, et que rarement, et très clairement en Algérie, les femmes ont eu l'opportunité d'y contribuer. Il y a donc aussi cette volonté de modifier ce qui nous est raconté — dans *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, on se rend compte qu'elles le font à travers l'oralité, en tout cas pour une certaine génération —, de témoigner, ou en tout cas de donner la parole, de reconvoquer ces femmes, qui ont contribué à leurs manières à l'histoire de la colonisation et de la décolonisation.

ÉMILIE RENARD *Ce que tu décris là, c'est le projet d'Assia Djebar, ou le tien ?*

KATIA KAMELI C'est un projet commun, il me semble. Si Assia Djebar me touche autant, c'est non pas parce que j'ai rencontré ses films, mais parce qu'elle résonne en moi, comme une sorte de sororité. Parce que, quand je suis étudiante aux beaux-arts, avant de lire *Femmes d'Alger dans leurs appartements*, toutes ces questions sont déjà présentes. Mon travail part d'envies, d'intuitions, de choses qui me dépassent, et après je vais chercher des soutiens intellectuels ailleurs. C'est aussi pour ça qu'elle me touche tellement, et que ça produit autant d'émotions chez moi, parce que j'y retrouve mes propres réflexions. Je ne m'identifie pas du tout à elle, mais j'ai l'impression qu'il y a beaucoup de liens.

ÉMILIE RENARD *Est-ce que tu vois, dans ce travail de relecture d'images d'archive par une multiplicité de voix, un lien avec le deuxième film qu'Assia Djebar réalise en 1982 avec le poète Malek Alloula :* La Zerda ou les chants de l'oubli *? Dans ce film, une voix off offre un nouveau commentaire des actualités Pathé-Gaumont de 1912 à 1942, et déconstruit la propagande coloniale qui sous-tend ces archives en en proposant une toute autre version : là où il était question de soumission et d'exotisme, elle révèle des résistances et des révoltes.*

KATIA KAMELI *La Zerda* c'est un film que je rencontre beaucoup plus tardivement, pendant le chapitre 2, oui il y a forcément des liens. C'est un film de montage très fort avec une écriture polyphonique historique, poétique et musicale. Qui produit un objet expérimental entre création cinématographique et historiographie. C'est en cela qu'il me touche et m'intéresse.

BÉRÉNICE SALIOU *J'aimerais que l'on parle de l'installation* Stream of Stories *qui va être montrée à l'ICI et de la question des versions données de l'histoire, avec ses points de vue exclusivement masculins, circonscrits, transmis comme des vérités. Cette œuvre revêt-elle pour toi une portée décoloniale ?*

KATIA KAMELI Décoloniser les pensées, comme dirait Françoise Vergès. Décoloniser, est-ce que c'est désapprendre ou apprendre autrement ? À mon sens, c'est repenser le livre d'histoire, le réécrire en croisant les points de vue et en y ajoutant davantage de données et de

perspectives, pour le réarticuler ou le recontextualiser. Avec *Stream of Stories*, j'explore les influences orientales des *Fables* de La Fontaine, ce monument culturel français dont la notoriété a fait de l'ombre à ses principales sources d'inspiration : le *Pañchatantra* et le *Kalîla wa Dimna*. Pourquoi, aujourd'hui, on ne nous présente pas les différents aspects de l'œuvre de La Fontaine, sur lesquels lui-même ne fait aucun mystère ? Pourquoi ne nous enseigne-t-on pas qu'en 1678, il confesse sa dette au sage indien Pilpay dans un avertissement préfigurant le livre 7 des *Fables choisies* ? Est-ce une volonté de nous cacher l'apport de l'Orient dans la culture occidentale ?

BÉRÉNICE SALIOU *Tu te demandes si c'est une occultation volontaire ?*

KATIA KAMELI Volontaire ou héritée, dans le sens où on peut se demander pourquoi cette information ne nous est pas donnée. *Stream of Stories* ne consiste pas à chercher une origine, mais plutôt à « démanteler toute théologie de l'origine[1] ». Comme il ne cherche pas à résoudre toutes les questions, mais il permet de réordonner l'échelle des influences.

ÉMILIE RENARD *Tu transmets des informations, tu vas les chercher, tu les mets en forme, tu les exposes, ce n'est pas juste toucher du doigt quelque chose.*

KATIA KAMELI En effet, je ne pointe pas juste les sujets, je tente de les développer en trouvant des appuis conceptuels et des astuces formelles. C'est d'ailleurs dans ce sens que je me considère comme une traductrice, une activité dynamique qui a lieu entre différents codes culturels. D'une certaine manière, je fais passer un texte, une image, d'une langue à une autre. Les collages que je propose dans *Stream of Stories* en sont une forme. Je fais coexister des styles, des époques et des cultures différentes pour les réconcilier au présent. Pour chaque fable commune, je recherche toutes les illustrations existantes que l'on retrouve dans les différents manuscrits et éditions, puis je les mêle pour reconstruire un récit complexifié et poreux qui questionne cette idée de l'original.

BÉRÉNICE SALIOU *C'est ce que tu fais dans* Stream of Stories *et c'est ce que tu fais dans* Le Roman algérien. *Dans* Le Cantique des oiseaux *aussi ?*

KATIA KAMELI *Le Cantique des oiseaux*, *Le Langage*, ou *La Conférence des oiseaux*, il existe différentes traductions et interprétations françaises du *Mantiq al-Tayr* du poète persan Farîd od-dîn ʻAttâr. On peut donc lire ce texte de différentes manières et par l'intermédiaire de points de vue différents. Je l'ai tout d'abord abordé par la lecture de Jean-Claude Carrière, sous le titre de *La Conférence des oiseaux*, puis par celle d'Henri Gougaud et enfin celle, récente, de Leili Anvar[2], à laquelle elle emprunte son titre. Cette œuvre poétique est un conte-cadre qui narre une épopée mystique, une quête de vérité et d'identité portée par trente oiseaux personnifiant différents traits humains. Cette humanité désordonnée et peureuse doit accomplir un périple vers elle-même et vers l'autre pour retrouver le courage, la force et la cohésion afin de satisfaire son besoin de paix et d'harmonie. À la fin de ce voyage initiatique qui doit les conduire vers Sîmorgh (littéralement « trente oiseaux », en persan), ils n'y

1 Abdelkébir Khatibi, « Double critique », *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

2 Farîd od-dîn ʻAttâr, *Le Cantique des oiseaux*, Leili Anvar (trad.), Paris, Diane de Selliers éditeur, 2014.

trouveront que le reflet d'eux-mêmes. Je m'intéresse à la dimension spirituelle de ce texte soufi et j'en fais une interprétation libre. À travers la figure de l'oiseau, animal qui relie la terre au ciel et dont le langage nous est à la fois familier et mystérieux, ce texte est selon Leili Anvar une invitation à se dépasser, en osant expérimenter de nouvelles formes et langages.

BÉRÉNICE SALIOU *Te vois-tu davantage comme une enquêtrice, une passeuse, une traductrice ?*

KATIA KAMELI Un peu tout ça à la fois, mais j'aime fondamentalement le rôle de traductrice, dans le sens où je pense qu'on est tous·tes traducteur·ices. Je propose une traduction, et le ou la spectateur·ice va en faire sa propre interprétation. La traduction demande un travail d'analyse qui me semble moins figé qu'une enquête qui, elle, mène vers une conclusion.

BÉRÉNICE SALIOU *Mais dans une traduction, tu choisis d'utiliser tel mot plutôt que tel autre, tu composes…*

ÉMILIE RENARD *Tu proposes une traduction tout en t'appuyant sur les traductions qui précèdent, elles-mêmes héritières d'autres traductions… Tu dirais que c'est une forme de traduction collective ?*

KATIA KAMELI *Kalîla wa Dimna*, ouvrage arabe du VIII^e siècle, adapté par Ibn al-Muqaffa d'un recueil perse, lui-même traduit de la version sanscrite du *Pañchatantra*, est un récit enchâssé : celui-ci me ramène à mes propres constructions narratives. Le récit enchâssé permet de requestionner à chaque fois, de revenir sur… C'est une forme de pensée qui est toujours en mouvement, un flux. Il n'y a, en quelque sorte, jamais de fin à l'histoire.

BÉRÉNICE SALIOU *Et toi-même, tu as adopté au cours de ta carrière une multiplicité de rôles : conférencière avec l'*Anthologie du raï, *dramaturge/metteuse en scène avec la pièce de théâtre* Stream of Stories, *mais aussi organisatrice de workshops de cinéma en Algérie, décisifs pour la carrière de jeunes réalisateur·ices à un moment où personne ne le faisait, professeure à l'université… Tu as endossé différents rôles, différentes positions, faisant fi des barrières.*

KATIA KAMELI C'est pour cela que j'habite l'espace de l'art contemporain, il me paraît être le seul espace qui permet d'être à la fois productrice, réalisatrice, performeuse, auteure, potière… C'est un espace où l'on peut déployer différentes formes, jouer différents rôles et s'en amuser, où les différents objets ou propositions peuvent coexister.

DÉSIR D'ENVOL

Katia Kameli, Le Cantique des oiseaux, 2022, vidéo HD, 18 min.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

Leili Anvar

Que font les artistes, si ce n'est nous raconter des histoires, leur histoire, notre histoire, le récit de l'humanité, depuis la nuit des temps ? Des histoires d'en haut, des histoires d'en bas. Dans des poèmes ou des mélodies, des peintures ou des sculptures, iels font advenir dans la chair des mots ou des notes, dans la glaise ou les pigments, le monde imaginal, ici et maintenant. Et ce faisant, iels font chanter l'âme. L'âme-oiseau habitée du désir d'envol, âme-vie qui anime l'argile des corps et insuffle aux artistes leur inspiration. Dans *Le Cantique des oiseaux* — œuvre matrice du poète persan 'Attâr — qui a inspiré les sculptures-oiseaux de Katia Kameli, les oiseaux représentent les âmes humaines en quête de la vérité. Dans ce long roman en vers persans, le poète, représenté par la huppe, se fait guide spirituel et raconte les tribulations des âmes-oiseaux au cours de leur long voyage. Il évoque l'exil, chante le retour, dit l'indicible et fait voir l'invisible. Les protagonistes de l'histoire, enivrés du désir de s'envoler à tire-d'aile vers le ciel des origines et la pure lumière, se réunissent un jour pour partir ensemble à la recherche de leur roi, la Majesté souveraine des oiseaux, même s'ils ne savent pas exactement ni qui Elle est ni comment l'atteindre. Parmi eux, seule la huppe connaît son nom — Sîmorgh —, le lieu où Elle niche — le mont Qâf —, et le chemin qui mène à Elle — les sept vallées. Pour les guider, elle va inlassablement raconter des histoires — longues ou courtes, drôles ou tragiques, amoureuses ou mystiques —, des contes et des légendes, des anecdotes édifiantes et/ou des mythes. La huppe, comme le poète, connaît le pouvoir transformant du récit et la puissance alchimique du verbe. Elle a été jadis

la messagère du roi Salomon, présenté dans le Coran comme un prophète doté de pouvoirs extraordinaires, lui qui a été « initié au langage des oiseaux » (XXVII, 16), précisément : *manteqotteyr*, littéralement « langue des oiseaux », est l'expression arabe et coranique qui a donné son titre au poème persan. La huppe (*hodhod*) donc, devient le guide (*hâdi*) qui saura mener la troupe des oiseaux à destination. C'est la première paronomase hautement signifiante du récit. Elle sera suivie de toute une série de jeux de mots, homonymies, allitérations, assonances, homographies et autres paronymies, car pour ʻAttâr, le langage — et singulièrement le persan — est porteur de vérité dans ses sons mêmes et en particulier dans les jeux de mots homophoniques. Il en va de même dans ce que l'on appelle « le langage des oiseaux » en alchimie. Le langage alchimique par excellence est le langage poétique qui transmet la part de vérité contenue dans la musique de la langue. La mystérieuse langue des oiseaux et plus généralement, « des choses muettes », le poète, à l'instar du roi Salomon, sait l'entendre, la comprendre et, plus important encore, la traduire en langage humain. L'œuvre poétique ainsi conçue est donc le miroir sonore du langage secret de l'univers qui doit se refléter dans le cœur du lecteur. Mais cela, nous dit ʻAttâr, n'est possible que si le poète d'abord, et le lecteur ensuite, a poli son cœur pour devenir un miroir pur et transparent. La vraie poésie est nécessairement initiation. La peinture aussi, et la sculpture et tout art qui se veut miroir du cheminement de l'âme.

Le Cantique des oiseaux a été composé au XII^e^ siècle, puis, siècle après siècle, il a inspiré d'autres poètes, des miniaturistes, plasticien·nes, dramaturges, marionnettistes, compositeur·ices… jusqu'à nos jours, comme si l'histoire n'avait jamais de fin ou plutôt, comme si à chaque époque, il fallait revivre l'expérience des oiseaux, faire le même voyage, mener la même quête, traverser les sept vallées : le Désir, l'Amour, la Connaissance, la Plénitude, l'Unicité, la Perplexité et enfin, le Dénuement et l'Anéantissement. Chaque oiseau, comme les oiseaux de Katia Kameli — huppe, paon, canard, chardonneret, faucon, héron, hibou, rossignol, perroquet — représente un aspect de l'âme humaine avec ses forces et ses faiblesses. Que leurs corps soient fait de terre n'est pas sans rappeler l'argile dans laquelle le corps d'Adam fut façonné avant de recevoir le souffle de Dieu et prendre vie. Oiseaux-instruments à vent, ils « incarnent » le mythe primordial de la création d'Adam et évoquent un épisode coranique dans lequel Jésus — souffle de Dieu — donne vie à des oiseaux d'argile :

Tu crées, de terre, une forme d'oiseau
— avec ma permission —
Tu souffles en elle, et elle est : oiseau
Avec ma permission
Tu ressuscites les morts,
— avec ma permission —[1] […]

1 Le Coran, V-110, traduction Denise Masson.

Ce souffle, c'est l'âme elle-même, *rûh*, qui en arabe, est de la même racine que *rih* (vent, souffle). Il anime toute chose, le végétal et l'animal autant que l'homme ; il est l'inspiration des artistes et des saints. Il est la médiation entre le ciel et la terre. En même temps, il est porteur de parfums suaves, il est musique, il est couleur. En poésie persane, il est la brise messagère des amant·es, qui se lève à l'aube, chargée du parfum du musc ou de la rose.

Le monde coloré de Katia Kameli est animé de ce souffle. On dirait qu'elle le cherche dans toutes les formes, dans les contours et les profondeurs de sa quête. Car le souffle, c'est aussi la voix qui raconte les histoires, ces histoires qui ont voyagé jusqu'à nous après une longue traversée du temps et de l'espace. *Stream of Stories*, comme un courant continu qui ne cesse de nous parler de nous, de nous conter le voyage, notre voyage intérieur qui est aussi retour à l'origine. Tout au long du *Cantique des oiseaux*, la huppe sera elle aussi porteuse du souffle narratif. Elle répondra inlassablement aux interrogations, aux doutes et aux excuses des oiseaux en leur racontant des histoires : des contes d'amour et de sagesse, des anecdotes édifiantes ou drôles, des récits venus des quatre coins du monde, le long des routes de la soie ou avec les caravanes d'Arabie. La Sîmorgh, nous dit la huppe de ʻAttâr, est *Apparue en Chine et dans la nuit…*

En plein pays de Chine, Elle laissa choir… une plume
Et c'est le monde entier qui en fut bouleversé

Et elle tente une description :

Oui, l'Être souverain existe, Être sublime
Sa demeure se trouve par-delà le mont Qâf
Son nom est la Sîmorgh, la Majesté suprême
Elle est proche de nous et nous sommes si loin
Elle repose au Sanctuaire de la gloire
Son nom est au-delà de ce que peut la langue
Plus de cent mille voiles recouvrent sa splendeur
Des voiles de lumière et des voiles de ténèbres
Dans les deux mondes, personne ne pourrait prétendre
Avoir même un peu part à l'être de Sîmorgh
Elle est, et pour toujours, Majesté absolue
Submergée dans la gloire de sa magnificence
Là où Elle est, Elle est sans fin ; comment alors
L'entendement ou la sagesse pourrait l'atteindre ?

Or, évoquer la beauté, témoigner de sa présence, voilà qui réveille dans les âmes-oiseaux, désir de retourner vers la Sîmorgh-matrice qui leur a donné la vie, de retrouver la patrie originelle, de se mettre en chemin.

Après avoir longtemps cheminé, beaucoup souffert, traversé mille morts et avoir manqué tant de fois d'abandonner, après le dénuement et l'anéantissement, trente oiseaux parviennent à la fin au seuil de la Majesté souveraine, l'oiseau-lumière, Sîmorgh.

En persan « trente oiseaux » se dit *sî morgh*. Et c'est sur cette sublime homonymie que s'achève le récit cadre du *Cantique des oiseaux.*

Alors dans le reflet de la Sîmorgh des mondes
Ils virent, luminescente, la Face souveraine
Ils virent reflétés trente oiseaux, les sî morgh
Ils virent que Sîmorgh n'était autre qu'eux-mêmes
Que sans l'ombre d'un doute Sîmorgh était sî morgh
Ne pouvant rien comprendre, les oiseaux hébétés
Sans user de la langue, interrogèrent Sîmorgh
Ils demandèrent la clé de ce puissant mystère
Et la résolution de ce « toi » qui est *« nous »*
Sa Majesté Sîmorgh leur dit, mais sans parler :
« Le Soleil de la Majesté est un miroir
Celui qui vient à Elle ne peut voir que lui-même
Il se voit corps et âme, tout entier reflété
Vous êtes venus trente et c'est aussi pourquoi
Ce miroir vous renvoie l'image de trente oiseaux
Vous avez cherché l'Autre en cheminant longtemps
Vous ne voyez pourtant que vous, vous seulement !

En composant *Le Cantique des oiseaux*, 'Attâr avait comme projet d'éveiller l'âme et de l'encourager à prendre son envol vers l'Amour véritable. En ce sens, le poème est une œuvre aurorale qui épouse la montée de la lumière à l'Orient de l'âme. Elle est comme Sîmorgh, incandescente et indépassable, elle invite à se plonger en elle, sans retour, quitte à s'y perdre, à brûler, à en perdre le souffle ou le langage ou le nord, ou jusqu'à la notion même du temps et de l'espace :

Vous voilà trente oiseaux hébétés et perplexes
Aux cœurs enamourés, impatients et sans vie
Mais Moi, Je suis la seule véritable Sîmorgh
Je suis la pure Essence de l'Oiseau souverain
Il vous faut maintenant, dans la grâce et la joie
Annihiler votre être tout entier en Moi
Afin de vous trouver vous-mêmes dedans Moi.
Ils s'annihilèrent donc, cette fois pour toujours
Et l'ombre disparut dans le Soleil, enfin !
Pendant qu'ils cheminaient, la parole régnait
Une fois le but atteint, il ne resta plus rien
Ni début et ni fin, ni guide, ni chemin
Et c'est pourquoi, ici, la parole s'éteint.[2]

En effet, que dire de plus ? À l'image de prendre le relai et de donner à voir ce qui ne peut se dire dans les mots.

2 Farîd od-dîn 'Attâr, *Le Cantique des oiseaux*, Leili Anvar (trad.), Paris, Diane de Selliers éditeur, 2014.

"LE ROMAN ALGÉRIEN" UNE ENQUÊTE EN COURS D'ÉCRITURE

Vanessa Brito

Au centre-ville d'Alger, Farouk Azzoug accroche avec des pinces à linge des cartes postales et des affiches aux barreaux des fenêtres de la Banque nationale algérienne. Le dispositif qu'il fabrique à partir d'une grille devenue support d'horizontalité autorise de nombreuses associations entre les images exposées. Des rencontres hasardeuses et des rapprochements inédits produisent du sens et donnent à penser. Que raconte cette mosaïque d'images orientalisantes produites par le pouvoir colonial, de portraits officiels d'hommes politiques et d'images de presse des premières années de l'indépendance ? Qui les achète ? Qui les collectionne ? Et quel est leur rôle dans la construction d'un imaginaire historique collectif ? Ce commerce de cartes postales est-il le lieu de fabrication d'un roman national ? Un endroit où les Algériennes et les Algériens s'offrent une narration romancée de leur propre histoire ?

L'enquête commence. Nous sommes en 2016 au moment où, en France, d'autres cherchent à réveiller l'idée qu'il faudrait réécrire les programmes d'histoire et les manuels scolaires de façon à les concevoir comme un récit national. En passant plusieurs fois devant ce kiosque, Katia Kameli sait qu'il y a là quelque chose à comprendre, sans qu'elle ne sache d'emblée ce que cela signifie. Elle mène donc son enquête pour tenter de déchiffrer l'énigme que pose ce commerce itinérant. Le premier chapitre du *Roman algérien* nous offre les premières tentatives de réponse qu'apportent les passant·es, le propriétaire du kiosque, des universitaires et des étudiant·es. En même temps que la caméra s'attarde sur les cartes postales et nous en donne des plans rapprochés, une polyphonie de voix fait entendre différentes interprétations et lectures possibles.

Katia Kameli, Le Roman algérien – Chapitre 2, 2017, vidéo HD, 34 min.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

Certain·es y voient une narration romancée de l'histoire de l'Algérie, appuyée sur des images qui entretiennent le rêve d'une « Algérie d'avant » et qui nous tiennent loin du monde. D'autres y perçoivent l'ouverture d'un espace de parole, un lieu de rencontres intergénérationnelles, où l'on vient parfois à la recherche de ce qu'on ne trouve pas à l'école : l'image de tel personnage ou événement historique qui ne figure pas dans les manuels scolaires fournis par l'État. L'affaire est composite, et l'enquête tente de préserver cette complexité. Tel est le rôle assumé par la polyphonie des voix : celle-ci cherche à éclairer l'énigme plutôt qu'à la résoudre.

Sans vouloir donner une réponse définitive à la question de savoir ce que racontent ces images, l'enquête se poursuit au chapitre 2, tourné en 2017 à Paris. Les mêmes cartes postales reviennent à l'écran pour être soumises au regard de Marie-José Mondzain, qui tente d'explorer ce qui, dans ces images, demeure invu : « Ce qui est en attente de sens dans le débat de la communauté[1]. » Katia Kameli projette d'abord le premier chapitre du *Roman algérien* dans une salle de cinéma à Paris, puis donne à voir des séquences qu'elle n'a pas incluses au montage et qu'elle montre, cette fois-ci, sur l'écran d'une tablette posée sur la table de travail de la philosophe. Ce double geste témoigne d'une envie renouvelée de chercher à comprendre — y compris ce que l'artiste elle-même est en train de faire. Car ce sont ses propres choix et gestes de travail qu'elle met en discussion et offre au débat.

En intégrant au nouveau chapitre plusieurs séquences laissées de côté, l'artiste expose pour la première fois le *making of* de son film, tout en introduisant la présence subjective des corps, là où avant il n'y avait qu'une polyphonie de voix. Les séquences où Wassyla Tamzali et Louisette Ighilahriz commentent quelques images face à la caméra montrent le dispositif mis en place pour la réalisation des entretiens : les cartes postales sont étalées sur une table, et on laisse aux protagonistes du roman la possibilité d'en choisir quelques-unes pour les commenter. Aussi simple soit-il, le dispositif que ces *rushs* mettent à nu donne à comprendre comment l'artiste déjoue l'asymétrie et le pouvoir intrusif de l'interview pour tenter de retrouver l'horizontalité d'une co-auctorialité. En disposant des images sur une table, Katia Kameli place les protagonistes du roman en position de pouvoir raconter des histoires, sans avoir à forcer leur parole par des questions interposées. Les images dont elles se saisissent leur donnent la possibilité de choisir librement leur propos et d'y inclure ce qu'elles-mêmes estiment important. Ce sont leurs mots et commentaires, tel ou tel détail qui vient éclairer leurs histoires, qui donnent à l'artiste autant d'indices sur la manière dont les personnages du roman et leurs récits peuvent se croiser.

On retrouve dans *Le Roman algérien* tous les traits des nouvelles écritures de l'enquête qui émergent depuis quelques années dans la littérature ou dans les sciences humaines et sociales : l'envie d'éclairer une énigme sans avoir la prétention de la résoudre, le souci de porter un regard critique sur le pouvoir intrusif de l'enquête et de donner à voir « comment ça s'écrit[2] ». Comme a pu le montrer Laurent Demanze[3], l'un des traits marquants de l'enquête contemporaine, c'est qu'elle n'hésite plus à raconter sa propre fabrique et à rendre perceptibles ses modalités de cheminement. Tout ce qu'on a pu chercher à lisser ou à gommer, de peur de compromettre l'objectivité et la cohérence du travail d'investigation, se trouve aujourd'hui mis en évidence : l'implication subjective des chercheur·ses dans le processus de travail, les imprévus et les aléas des enquêtes de terrain, les hésitations et les doutes éprouvés, les lignes de fracture et les discontinuités qui rappellent que le sens (de ce qu'on fait) ne se construit que rétrospectivement. Ce qui autrefois était mis de côté ou restait confiné dans les carnets préparatoires intègre désormais l'œuvre et se confond avec elle, à tel point que les étapes d'investigation et les formes de restitution de la recherche ne sont plus nécessairement distinctes. Ainsi, Katia Kameli ne cesse d'intégrer au *Roman algérien* ses propres chutes et commentaires : le travail préparatoire, les coulisses du tournage, mais aussi ce qui d'habitude vient après le film, à savoir l'analyse critique de l'œuvre qui, dès le chapitre 2, ne se distingue plus de l'œuvre elle-même.

Le processus d'écriture du *Roman algérien* est fait de contraintes, d'improvisations et de ruses, que l'artiste décide d'exposer au grand jour. Tourné en 2019, le troisième chapitre nous confronte d'emblée aux aléas du voyage et aux rendez-vous manqués. Une fois arrivée à Alger, Marie-José Mondzain ne parviendra pas à discuter avec le propriétaire du kiosque ni à voir les huit tableaux de son père dans le Musée des Beaux-Arts : « On est vraiment désolé·es,

1 Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2005, p. 37.

2 Je renvoie à la rubrique « Comment ça s'écrit » de la revue *Sensibilités : histoire, critique & sciences sociales*, publiée par Anamosa.

3 Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, éditions Corti, 2019.

Madame… » On a aussitôt le sentiment que rien ne se passe comme prévu. Et si le film part sur l'idée de revisiter les lieux de l'enfance de Marie-José Mondzain, et de retourner sur les traces d'Assia Djebar, on comprend vite que l'irruption du Hirak le dévie de son projet initial et le fait basculer sur tout autre chose : « Nous n'étions plus dans le commentaire de l'Histoire et des images d'archive, mais dans l'image en train de se construire[4]. » La force intempestive du Hirak infléchit la recherche, la détourne d'un travail de mémoire pour l'ouvrir à ce qui, dans le présent, fait actualité.

Il est un autre roman, assez célèbre, dont le plan initial se voit aussi modifié par la manière dont il intègre les conflits politiques et sociaux qui ont marqué la société de son époque. Son écrivain, Marcel Proust, se voit contraint de changer à plusieurs reprises la structure de son livre — l'architecture de ce qu'il avait imaginé comme une cathédrale et qui finit par ressembler à une vieille robe rapiécée dont il tâche d'assembler les fragments. Brusqué par des rencontres involontaires et des événements inattendus, son processus d'écriture est aussi celui d'un apprentissage : le chemin parcouru pour déchiffrer l'énigme que pose la rencontre avec un objet dont le sens excède la signification. *Le Roman algérien* serait-il un roman d'apprentissage ? Si l'on considère que l'apprentissage est un mouvement rétroactif, un parcours accidenté qui se construit sur une temporalité non linéaire, ni causale, cette temporalité est à l'œuvre dans *Le Roman algérien*. En entrelaçant récit personnel et histoire collective, luttes anciennes et actuelles, images d'archive et relectures contemporaines, sa trame narrative induit une temporalité inversée dans laquelle évoluent les images et les protagonistes du roman : elles ne cessent de revenir à l'écran et de différer d'elles-mêmes dans une dimension de rétroactivité.

L'exposition de Katia Kameli à Bétonsalon vient rendre perceptible le cheminement de son enquête, la forme ouverte et évolutive de ce travail par séquences, construit en chapitres. Sa scénographie invite à (re)découvrir les trois premiers films et expose la fabrique de l'écriture du chapitre 4 dans un espace de recherche et de discussion pensé comme un studio de tournage propice à l'élaboration de la suite du projet. Ce nouveau chapitre en cours d'écriture revisite le premier film d'Assia Djebar, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, premier film algérien réalisé par une femme, en 1977. Des photogrammes de *La Nouba* et des objets qui renvoient à des scènes du film se trouvent dispersés dans l'espace, comme si l'artiste cherchait à faire venir au premier plan les éléments du décor pour raconter l'histoire du film par le prisme de ces objets. Le rôle que jouaient les images manipulées par les protagonistes des premiers chapitres, celui d'être des supports à la discussion, se trouve ici assumé par des objets en attente de pouvoir éclairer les choix et les motivations de la réalisatrice.

4 *Cf.* Katia Kameli, « Nous ne sommes pas dans un livre d'histoire mais le film fait histoire », entretien conduit par Alexandra Baudelot, *AOC*, 17 juillet 2021, p. 5.

5 Mireille Calle-Gruber et Anaïs Frantz (dir.), *Assia Djebar. Le Manuscrit inachevé*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2021.

6 À ce propos, voir l'article de Marie Kondrat, « Filmer, transposer, restituer. *La Nouba des femmes du mont Chenoua* et ses résurgences littéraires », disponible sur *hal.archives-ouvertes.fr*.

Katia Kameli, Le Roman algérien – Chapitre 3, 2019, vidéo HD, 45 min.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

En voulant raconter la guerre de la libération par le regard et les témoignages des femmes, Assia Djebar a développé une forme d'écriture expérimentale dont les résonances avec les épistémologies féministes et les nouvelles écritures de l'enquête restent encore à explorer. Tout au long de son œuvre, elle a mis en place un processus d'écriture singulier, transmédia, que son manuscrit inachevé[5] permet d'éclairer d'un jour nouveau. Dans ce livre qui n'a pas trouvé son montage, Assia Djebar revient sur le tournage de son film. Sa narratrice se retrouve sur la place romaine de Cherchell en train de donner au chef-opérateur quelques indications sur le plan qu'elle souhaite filmer : le mouvement de caméra doit partir des têtes hellénisées de la fontaine, remonter tout au long de la colonne romaine et prendre de la hauteur pour venir s'arrêter au sommet du phare. Djebar se donne ici la possibilité de reprendre un plan de *La Nouba* pour explorer sa dimension fantomatique et déplier l'histoire autofictionnelle qu'il enserre : l'histoire de Juba II, le prince savant qui se met au grec et oublie le berbère, la langue dont il hérite et qu'il efface de son vivant. Cette transposition littéraire de son travail filmique n'est pas un cas isolé. *La Nouba* a connu plusieurs résurgences littéraires dans ses textes romanesques et essayistes, où Djebar revient sur le contexte de production du film, revisite des moments du tournage et reprend des dialogues extraits de scènes qui ne figurent pas dans le montage final[6]. Qu'est-ce qui se joue dans ces gestes de reprise récurrents dans l'œuvre d'Assia Djebar et de Katia Kameli ?

« Ce qui est en jeu, comme le pointe Jean-Christophe Bailly, est moins une perfection, ou une perfectibilité, qu'une vérité qui

serait atteinte par le travers et comme hors de l'intention[7]. » C'est pour cela qu'il faut reprendre ce que l'œuvre trahit, ce à côté de quoi elle est passée dans sa visée initiale : telle séquence laissée de côté ou tel plan resté invu. Ainsi, Assia Djebar ne cesse de poursuivre par les moyens de la littérature ce qu'elle a laissé en suspens, inachevé, dans son premier film. L'inachèvement serait moins un résultat de cette démarche — l'état final du manuscrit — que ce qui demeure présent à chaque étape du travail : il est coextensif à un processus d'écriture qui ne cesse de repriser la trame abîmée du passé. Le manuscrit inachevé d'Assia Djebar n'a été interrompu ni par la mort de son autrice ni de façon accidentelle. Comme le fait remarquer Mireille Calle-Gruber, l'inachèvement n'est pas un événement, mais une durée : l'ouvrage d'Assia Djebar « *s'inachève* durant vingt ans », à chaque fois qu'elle rallume « le vif du passé », ce qui reste irrésolu, « en attente de sens dans le débat de la communauté ». Reprendre, transposer, inachever : telle est la grammaire de gestes qui traverse son écriture et que l'on retrouve à l'œuvre dans *Le Roman algérien*.

7 Jean-Christophe Bailly, *L'ineffacé. Brouillons, fragments, éclats*, catalogue d'exposition, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 2016, p. 17.

Katia Kameli, Faucon, 2022,
ocarina à deux trous de jeu en grès chamotté
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

(à gauche) Katia Kameli, Étude préparatoire – la réunion, 2022,
aquarelle sur papier, 28,4 × 21 cm © ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.
(à droite) Vue de l'exposition Katia Kameli, Le Cantique des oiseaux,
La Criée – Centre d'art contemporain, Rennes, 2022 © Marc Domage
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

(à gauche) Katia Kameli, Stream of Stories, vue de l'exposition Tous, des sang-mêlés, MAC VAL, Vitry-sur-Seine, 2017 © Aurélien Mole © ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.
(en haut à droite) Katia Kameli, Le Lion, 2015, papier mâché, bandes de papier découpées et carton, colle à papier et ruban adhésif de marquage, 64 × 60 × 25,5 cm. Masque réalisé par Cléo Duplan. Collection Fonds d'art contemporain — Paris Collections © ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.
(en bas à droite) Katia Kameli, Stream of Stories – Chapitre 5, 2018, vidéo HD, 34 min. © ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

(à gauche) Vue de l'exposition Katia Kameli,
Elle a allumé le vif du passé, 2021 © Photo Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur / Laurent Lecat © ADAGP, Paris, 2023/ Katia Kameli.
(à droite) Katia Kameli, Le Roman algérien – Chapitre 1, 2016, vidéo HD, 2016, 16 min. © ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

Katia Kameli, The Algerian Novel – Chapter 3, 2019, HD Video, 45 min.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

YESTERDAY IS RETURNING AND I CAN HEAR IT

KATIA KAMELI

Exhibition from January 19th to April 16th, 2023
at Bétonsalon and
the ICI – Institut des Cultures d'Islam, Paris.
Curators:
Émilie Renard for Bétonsalon
and Bérénice Saliou for ICI

EXHIBITION JOURNAL

BÉTONSALON
CENTRE FOR ART
& RESEARCH

Institut des
Cultures d'Islam

EDITOS

Katia Kameli, The Algerian Novel – Chapter 3, 2019, HD Video, 45 min.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

Émilie Renard

"Yesterday is returning and I can hear it"[1], are the words that Katia Kameli borrows from Assia Djebar, thereby indicative of her approach. Seeking out the perceptible traces of an unfinished past, she addresses them from a personal perspective and follows in the footsteps of the Algerian writer and filmmaker, accompanying her in this retroperspective movement.

At Bétonsalon, Katia Kameli returns to *The Algerian Novel*, a video work she began in 2016 and continues here with a fourth chapter. She is inspired by Assia Djebar who, for her film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (The Nubah of the Women of Mount Chenoua) (1977), goes in search of the *moudjahidates*, the independence fighters forgotten by history. Continuing an intuitive programme according to her, conducting a real investigation according to Vanessa Brito, who describes all the details in the following text, Katia Kameli situates the origin of this research much earlier, when, as a teenager on holiday, she frequented the famous image kiosk in Algiers, where Bouteflika, Fanon, Che Guevara, members of the Black Panthers, the colonial army, and an Algeria mythologised by colonial propaganda all came together. As if seeking to organise this chaos, she looks for testimonies, especially those of women whom she invites to join her in an elliptical national novel subjected to the test of images.

In 2023, Bétonsalon turns twenty. Starting with this exhibition, I want to look at the history of the art centre through documents and narratives. I find it, for example, in the exhibition "About Menocchio we know many things"[2], a title-quote by the Italian historian Carlo Ginzburg, which continues as follows: "About this

1 Assia Djebar, *Women of Algiers in Their Apartments*, Trans. Marjolijn de Jager. The University of Virginia Press, 1992.

2 The exhibition takes place in 2012: Mélanie Bouteloup, director, Marie Bechetoille, projects coordinator, in charge of production and education, Flora Katz, projects coordinator, in charge of administration and communication.

Marcato, or Marco—and so many others like him who lived and died without leaving a trace, we know nothing."[3] Following a method similar to microhistory, taking a detailed look at the people who make history, in a series of workshops[4] we will follow the thread of the twenty years of activities at Bétonsalon, to find out what is happening.

Bariza Khiari and
Stéphanie Chazalon

With the exhibition "Yesterday is Returning and I Can Hear It", Katia Kameli takes on two venues whose positioning reflects her personal history and artistic approach: the ICI, to which she devotes particular attention inspired by her dual French and Algerian identity, and Bétonsalon, which shares her experimental dimension. From one site to the other, she displays her work in several chapters, refusing to complete her investigations so that she can come back to them later, with a new vision, because her subjects of study are inexhaustible.

Katia Kameli has been exploring the ebb and flow of images and narratives for over twenty years, questioning the way in which stories are shaped and with them the memory of humanity. By translating and passing on these stories, the artist engages in a process of demystification. She brings together cultures, whose perpetual movement and porosity are often obscured, as with the work *Stream of Stories*[5] on the Asian origins of La Fontaine's Fables. By showing the genealogy of texts and iconography, from the Indian *Pañchatantra* to the Arabic *Kalîla wa Dimna*, Katia Kameli reveals a common humanism. It is this same universality that she brings to us with *The Canticle of the Birds*[6], a free interpretation of the masterpiece of medieval Persian poetry[7] written by the Sufi master Farîd od-dîn 'Attâr.

Katia Kameli's practice reflects her explorations: multidisciplinary, collaborative and constantly renewed, adopting mediums as varied as watercolour, collage, silkscreen, installation, sculpture, theatre and tufting, alongside photography and video which have been part of her work since she started.

A forum for dialogue and openness, the ICI also creates opportunities for encounters with others around contemporary works and artists. Throughout the exhibition, numerous events are proposed in relation to the work of Katia Kameli and promote a diversity that brings people together.

3 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).

4 *Interested Parties*: retroperspectives on Bétonsalon: 1st workshop March 10th.

5 A new part of which, chapter 7, is the object of a co-production between the ICI and the Cnap, centre national des arts plastiques.

6 Co-produced by the ICI and La Criée – Centre for contemporary art in Rennes.

KATIA KAMELI'S QUEST

Émilie Renard and
Bérénice Saliou

Katia Kameli has been producing a rich and multifaceted body of work since the early 2000s. With her dual French and Algerian culture, she acts as a bridge between various territories and examines the blind spots in history. Following her own path, she connects distant facts, renews loosened links, gives voice to silent words to write counter-narratives. Her research blends, embeds and weaves together a multitude of perspectives. It follows the Sufi epic of *The Conference of the Birds* and the metamorphoses of the fables of *Kalîla wa Dimna*, reconsiders the missing images of the Algerian War and the Dark Decade, as well as deciphering the cinematographic writing of Assia Djebar. Combining poetic language, visual studies and craft techniques, Katia Kameli's artistic practice is the fruit of manufacturing relationships through affinities, proximities and friendships. This first solo exhibition in two Parisian institutions brings together a collection of existing works and new productions.

At the ICI, the exhibition focuses on twenty years of creation. It highlights the coherence of an approach in which narratives flow, are transformed, transposed and superimposed, across the world and across time. The artist embraces the role of interpreter: her photographs, videos, drawings and installations bring into play a formal and conceptual vocabulary that is combined within an intermediate space between languages, sounds, aesthetics and cultures. The project *The Canticle of the Birds*, co-produced with La Criée, Centre for contemporary art in Rennes, includes a video produced at the Goutte d'Or in partnership with the Conservatoire Gustave Charpentier (Paris, 18th district). The work *Stream of Stories*, on the metamorphoses of the fables of *Kalîla wa Dimna* which inspired

Jean de La Fontaine, is enhanced with a *tufted* extension designed in partnership with the textile artist Manon Daviet.

The exhibition at Bétonsalon is structured around *The Algerian Novel*, a long-term exploration in which Katia Kameli reconstructs a national narrative through a study of images in circulation, observed by the protagonists of this history, offering their analyses and memories in which history and personal accounts intermingle. But it is also a narrative of Algeria that is formed from unseen and unrealised images. The various chapters of *The Algerian Novel* follow one another in a series of associations and rebounds from one film to the next. Therefore, the exhibition brings together, on the one hand, the three videos made in 2016, 2017 and 2019, and on the other hand, it carries out research in progress for a fourth chapter which takes as its starting point the film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* made by the Algerian writer and filmmaker Assia Djebar in 1977. By quoting this first Algerian film to be directed by a woman, which now circulates from one copy to another, Katia Kameli seems to be continuing the work of the woman who retraced the footsteps of female resistance fighters during the war of independence in the town and mountains of Cherchell. By collecting the opinions of women of different generations, Assia Djebar, and Katia Kameli in her wake, creates a lively polyphonic narrative in which personal and collective stories are heard above the complexities of the colonial past.

NEVER-ENDING HISTORY

Katia Kameli interviewed
by Émilie Renard
and Bérénice Saliou

BÉRÉNICE SALIOU *Can you tell us about your exhibition, which is in two parts, at the ICI and at Bétonsalon? How do you approach this set-up?*

KATIA KAMELI This invitation is important to me because it was from two people that I like, in two venues that correspond to two aspects of my work. The ICI reflects a part of my identity, it is a place in which I already exhibited in 2017, which I frequent, and which is linked to a part of my history. Bétonsalon, located in the district where I live, is related to research, it corresponds to another aspect of my work and my history. I like the idea of these two spaces coming together to create a connection around my work. I feel like it's kind of my life story: I'm playing a part as a bridge between different territories and histories. So, the coming together and the dialogue between these two places is significant in terms of my proposals, my work and my identities.

ÉMILIE RENARD *Especially as Bétonsalon has, since the 2010s, engaged in a process of reflection that seeks to broaden the scope of official history, in particular French colonial history. These are other affinities with your work.*

BÉRÉNICE SALIOU *Bétonsalon is a space linked to research and experimentation, whereas the ICI is a venue for exhibition. This changes the way of conceiving and holding exhibitions. It is interesting to come together around your work because we see a sense of harmony. You have exhibited a lot elsewhere, in New York, London, Rabat... And you had two solo shows at the FRAC in Marseille in 2021 and at La Criée in Rennes in 2022. What does this first solo exhibition in Paris represent for you at this stage in your career?*

KATIA KAMELI This is important, because the way my work is viewed has changed a lot since my exhibition at the FRAC. Previously in France, people only saw bits and pieces, brief extracts of my

Katia Kameli, Bledi, a possible scenario, 2006, Betacam Video transferred to DV, 20 min. © ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

practice, which I have been carrying out for nearly 25 years proposing works that are intrinsically linked to each other. Even though I have had solo exhibitions elsewhere before, it is very important, at this stage of my career, to be able to express my thoughts in Paris, between these two spaces.

BÉRÉNICE SALIOU *Do you consider the exhibition at the ICI as a kind of retrospective? Can you tell us about the works that will be shown there?*

KATIA KAMELI Indeed, I see this exhibition in a more retrospective way than Bétonsalon, in the sense that it enables me to present a kind of chronology, a fresco embracing all aspects of my work. At Bétonsalon, we will be showing research in progress. My work process will be made visible around *The Algerian Novel:* the organisation in chapters, the long-term research that has now become a method of sorts. In other words, when I tackle a subject, I don't close it. There is no exhaustion of the subject because I can always re-examine it: approach it from a different point of view and *position*. All subjects are in a state of flux.

BÉRÉNICE SALIOU *Moreover, this question of the multiplicity of subjects is reflected in your artistic position, in your way of being an artist, of taking on distinct roles in turn. This can be seen in your early works. When we talked about the possibility of showing* Bledi, a possible scenario, *you said: "In* Bledi, *everything was already there"… What is this "everything"?*

KATIA KAMELI This everything is the question of the image, the various forms of narrative, the search for forms. The link between image, text, music, feminist and political issues, the in-between and translation were already present.

ÉMILIE RENARD *Can you explain how this video addresses issues that are still relevant to you and how they are expressed in images?*

KATIA KAMELI This film emerged from frustration, from missing images. There was a civil war in Algeria that was called the Black Decade. From 1991, I could no longer go there, it was too dangerous for me and my family. In France, there were very few images of this civil war. I took advantage of a ceasefire in 1998 to shoot footage that I felt was important, but my time was very short, and I only had a Super 8 camera and a small camera. I returned to France with four Super 8 reels that became my first films: *The Grass is always greener on the other Side* (1999), *Nouba* (2000) and *Aïcha* (2001). I was quite shocked by those few days in Algeria, society was changed by violence and fear. As soon as I got back, I tried to understand what was behind the war, how this country had become so terrorised. I bought the Algerian press when I could find it and read articles on the Internet, I started an investigation and documented everything I could. The terrorist acts resumed and I began to build up an idea of the situation through the images I found and those I shot. It's a way of projecting myself into a specific reality, through drawings and images that I superimpose and that enable me to develop various potential scenarios. In 2003, the situation was calmer, and I left with more material and a process in mind. *Bledi, a possible scenario* (2004), begins in Super 8 colour but I quickly switched to digital images filmed in Mini DV. I shot the same characters with two types of media, which enabled me to change registers, particularly temporal, and to create a range between still and moving images, music, teletext, etc. I superimposed the information.

ÉMILIE RENARD *Does Super 8 have a particular value for you, a testimony which is linked to an individual memory?*

KATIA KAMELI Super 8 evokes family films when it is in colour and historical films when in black and white. It inevitably refers to the past, so it's very strange to see a sequence that we instinctively situate in the past, being recontextualised by a digital image that we equate with the present.

ÉMILIE RENARD *Was* The Algerian Novel *also developed from this form of filmmaking? Instead of the interplay of overlapping and the rapid transition from one format to another, it's as if you had spread them out in time, with much more space between shots, since it's a film with a structure that is structured in several chapters. The images that you film and re-film seem to take up more space too.*

KATIA KAMELI Yes, cinematic writing is similar to literary writing: you look for your own vocabulary, your own grammar. There are initial works, then others that are more developed and more established. When I watch *Bledi* sometimes, I think it's quite intense… I wanted

to put so many things in it that you have to watch it twice, or even more, to understand all the layers I wanted to tackle. *The Algerian Novel* also has a certain density: there are several levels of interpretation, several stratas, but it is less chaotic, it is much more analytical and spread out. There are twelve years between the two.

BÉRÉNICE SALIOU *Twelve years sounds like a lot, but it's not that much.* Bledi *is really a work of youth, whereas* The Algerian Novel *is a work of maturity, which has helped you turn a corner.*

ÉMILIE RENARD *What prompted your choice to show the three chapters of* The Algerian Novel *at Bétonsalon and to start a sequel? How do you intend to present it?*

KATIA KAMELI At Bétonsalon, the installation takes the shape of a film shoot, a workshop where I create a work in motion that will develop during the exhibition through activations, through meetings where the public will be able to attend these moments of shooting.

ÉMILIE RENARD *Is it important that the set-up itself makes this evolving and unfinished format apparent?*

KATIA KAMELI Unfinished in the sense that there is no conclusion to the investigation. The project for Bétonsalon consists of presenting *The Algerian Novel – Chapters 1, 2* and *3*, as well as a research space around the work of Assia Djebar for the construction of a fourth chapter. I am resuming the process where I finished chapter 3.

ÉMILIE RENARD *I have the impression that the very structure of* The Algerian Novel*, made up of cross-references and recurrences from one chapter to the next, is like that of the exhibition, which is thought of as an open research process, where you rely on images that invite comment and testimony.* The Algerian Novel *treats images as evidence, testimonies or calls for witnesses. They are vehicles and pretexts for discussion with different people. I would like you to tell us more about this role of images, and also to your way of asking people to talk about them.*

KATIA KAMELI The images capture a moment, but we don't have all the information about that moment. We can contextualise them, we can analyse them, and we can find this data by looking at these images from a variety of perspectives.

ÉMILIE RENARD *You superimpose on these images narratives that are both personal and crossed by collective stories. Who are you looking for? Are they simultaneously witnesses, participants of this history?*

KATIA KAMELI I am going to look for a polysemy of views and voices. In chapter 1, I will be looking for historians, people who are linked to the image, who reflect on the image, history students, or simply passers-by, or even the characters in these images, image makers, image analysts.

ÉMILIE RENARD *In your opinion, can these voices combined with these images tell an alternative or altered version of a national story that is a fixed, completed and mythologised narrative? Why is it important to use a plurality of voices?*

KATIA KAMELI Between the images and the voice, there is room for analysis and reflection. The image is inherently fixed in a certain

Katia Kameli, The Algerian Novel – Chapter 3, 2019, HD Video, 45 min.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

way, I intend to set it in motion through a polyphony of narratives.

ÉMILIE RENARD *How does* The Algerian Novel *animate, mobilise and update this history, which is becoming more complex, this past which is told in a different way?*

KATIA KAMELI It updates it, but without fixing it as in a history textbook. It is in this sense that I have called it a novel. For me, it is not a question of unfolding a historical fresco but rather of following a series of stories embodied mainly by female voices.

ÉMILIE RENARD *The title itself,* The Algerian Novel*, directly suggests the notion of a "national novel", which would be a dogmatic version of a country's history. Can we say that you are drafting an Algerian counter-novel, as we speak of a counter-narrative?*

KATIA KAMELI Yes, we can speak of a counter-narrative, in any case it is a gesture towards a new narrative of history by women to unearth the missing parts. It is also a desire to find a sensitive writing style for this intricate history. I think that each of my proposals calls into question, or in any case, also tries to analyse my way of working. So, it's a question of writing, of proposing a different kind of style or interpretation process.

ÉMILIE RENARD *Now we can get into these stories. Each new chapter is rooted in the previous one, and in chapter 3 you talk to Ahmed Bedjaoui about Assia Djebar's film* La Nouba des femmes du mont Chenoua*. Ahmed Bedjaoui produced both her films for Radio-télévision algérienne. And in 1977,* La Nouba *was the first Algerian film directed by a woman. How did you come across this film by Assia Djebar and her literary work?*

KATIA KAMELI I first encountered this film through the text, because I read *Women of Algiers in Their Apartments*, that's when I heard

about this film. It was not available anywhere in France, at that time there was no internet, I formed an idea of it through analyses or extracts of texts. I knew that it was the first film by an Algerian woman about Algerian women. There is already this idea in *Nouba*, my very first film, which is a reflection about women in the Arab world. This first work was already inspired by it, and I had the impression that in Assia Djebar's film I would find something that interested me and that I had never seen. I came across it by chance in New York at the exhibition "WACK! Art and the Feminist Revolution" at PS1, which was a very powerful feminist exhibition, it was in 2007, I was doing a residency in New York.

Katia Kameli, The Crow, the Gazelle, the Tortoise and the Rat, 2022, fine art print with 22 carat gold on Awagami Bamboo paper, 33 × 24 cm.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

ÉMILIE RENARD *When you introduced me to this film by Assia Djebar, I saw a real affinity with your approach to the history of Algeria, to revisit a past that is not sufficiently looked at or described, with your way of investigating people's pasts and encouraging encounters. Assia Djebar's project was to go and see women of various generations to capture something of the still recent memory of their roles as resistance fighters in the face of French colonisation, and above all in the war. With this film, she goes to see them in their homes as if to restore their role as political subjects. Were you motivated by the same urge to capture the words of women, all those you interview in your films, to contribute to the writing of a history interpreted by and with women?*

KATIA KAMELI There is obviously this idea that men mainly perform historicizing, and very clearly in Algeria, women have rarely had the opportunity to contribute to it. So, there is also this desire to modify what is told to us—in *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, we realise that women do it orally, at least for a certain generation—to bear witness or, in any case, to give voice, to re-interview these women, who contributed, in their own way, to the history of colonisation and decolonisation.

ÉMILIE RENARD *Is what you describe here Assia Djebar's vision or yours?*

KATIA KAMELI I think it's a shared project. The reason why Assia Djebar moves me so much is not because I have seen her films but because she resonates with me, like a kind of sisterhood. Indeed, when I was an art student, before I read *Women of Algiers in Their Apartments*, all these questions were already present. My work is based on desires, intuition, things that go beyond me, and then I go and look for intellectual support elsewhere. That's also why it touches me so much, and why it produces so many emotions in me, because I can see my own thoughts in it. I don't identify with her at all, but I have the impression that there are many connections.

ÉMILIE RENARD *Do you see, in this retelling of archive images by a multiplicity of voices, a link with the second film that Assia Djebar made in 1982 with the poet Mallek Alloula:* La Zerda, ou les chants de l'oubli *[The Zerda and the songs of Forgetting]? In this film, a voice-over offers a new commentary on the Pathé-Gaumont newsreels from 1912 to 1942 and deconstructs the colonial propaganda that underlies these archives by proposing a completely different version: where it was a question of submission and exoticism, it unveils resistance and revolt.*

KATIA KAMELI *La Zerda* is a film that I came across much later, during chapter 2, so there are inevitably links. It is a very strong montage film with a polyphonic historical, poetic and musical style. An experimental object between cinematographic creation and historiography. That's why it moves me and interests me.

BÉRÉNICE SALIOU *I would like to talk about the* Stream of Stories *installation that will be shown at the ICI and the question of the versions of history given, with its exclusively male, circumscribed points of view, transmitted as truths. Does this work have a decolonial significance for you?*

KATIA KAMELI Decolonise thought, as Françoise Vergès would say. Does decolonising mean unlearning or learning differently? It means rethinking the history book, rewriting it by combining different points of view and adding more data and perspectives in order to rearticulate or recontextualise it. With *Stream of Stories*, I explore the oriental influences of the Fables of La Fontaine, this French cultural icon whose fame has overshadowed its main sources of inspiration: the *Pañchatantra* and the *Kalîla wa Dimna*. Why are we not presented today with the different aspects of La Fontaine's work, about which he himself makes no mystery? Why are we not taught that in 1678, he confessed his debt to the Indian sage Pilpay in a warning foreshadowing booklet 7 of the *Selected Fables?* Was it a desire to hide from us the contribution of the East to Western culture?

BÉRÉNICE SALIOU *Are you wondering if this is a deliberate cover-up?*

KATIA KAMELI Voluntary or inherited, in the sense that one may ask why this information is not given to us. *Stream of Stories* is not about searching for an origin, but about "dismantling all theology of origin".[1] As it does not seek to solve all the questions, it allows the reordering of the scale of influences.

1 Abdelkebir Khatibi, "Double critique" in *Maghreb Pluriel* (Denoël, 1983).

ÉMILIE RENARD *You convey information, you retrieve it, format it and display it. It's not simply touching on something.*

KATIA KAMELI Indeed, I don't just highlight issues, I try to develop them by finding some conceptual support and formal devices. It is in this sense that I consider myself a translator, a dynamic activity that takes place between various cultural codes. In a way, I move a text or an image from one language to another. The collages I propose in *Stream of Stories* are a form of this. I make different styles, eras and cultures coexist to reconcile them in the present. For each common fable, I look for all the existing illustrations found in the various manuscripts and editions and then I combine them to reconstruct a complex and open-ended narrative that challenges this idea of the original.

BÉRÉNICE SALIOU *That's what you do in* Stream of Stories *and that's what you do in* The Algerian Novel. *In* The Canticle of the Birds *too?*

KATIA KAMELI *The Canticle of the Birds*, *The Language* or *Conference of the Birds*, there are various French translations and interpretations of *Mantiq at-Tayr* by the Persian poet Farîd od-dîn 'Attâr. One can therefore read this text in several ways and from various points of view. I began with Jean-Claude Carrière's interpretation entitled *The Conference of the Birds*, followed by Henri Gougaud's and finally Leili Anvar's recent interpretation[2], from which she takes its title. This poetic work is a framework tale that narrates a mystical epic, a quest for truth and identity borne by thirty birds personifying a variety of human traits. This disordered and fearful humanity must make a journey towards itself and the other to find courage, strength and cohesion to satisfy its need for peace and harmony. At the end of this initiatory journey, which should lead them to Simorgh (literally "30 birds" in Persian), they find only a reflection of themselves. I am interested in the spiritual dimension of this Sufi text and I give it a liberal interpretation. Through the figure of the bird, an animal that connects the earth to the sky and whose language is both familiar and mysterious, this text is, according to Leili Anvar, an attempt to surpass oneself, by daring to experiment with new forms and languages.

BÉRÉNICE SALIOU *Do you see yourself more as an investigator, a go-between, or a translator?*

KATIA KAMELI A bit of everything at once, but I basically like the role of translator, in the sense that I think we are all translators. I provide a translation, and the spectator makes their own interpretation. Translation requires a work of analysis that seems to me to be less fixed than an investigation that leads to a conclusion.

BÉRÉNICE SALIOU *But in a translation you choose to use one word rather than another, you construct …*

ÉMILIE RENARD *You offer a translation while relying on previous translations, which are themselves inherited from other translations … Would you say that this is a form of collective translation?*

KATIA KAMELI *Kalîla wa Dimna*, an 8th century Arabic work, adapted by Ibn al-Muqaffa from a Persian collection itself translated from the Sanskrit version of the *Pañchatantra*, is an embedded narrative: it takes me back to my own narrative constructions. It is a form of thought that is always in motion, a flow. In a way, there is never an end to the story.

2 Farîd od-dîn 'Attâr, *Le Cantique des oiseaux*, french translation: Leili Anvar, Paris, Diane de Selliers éditeur, Paris, 2014.

Katia Kameli, The Algerian Novel – Chapter 1, 2016, HD Video, 16 min.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

BÉRÉNICE SALIOU *And you yourself have adopted a multitude of roles during your career: lecturer with* Anthology of raï, *playwright/director with the play* Stream of Stories, *but also organiser of film workshops in Algeria, which were crucial for the careers of young filmmakers at a time when no one else was doing so, university professor … You have taken on different roles, different positions, ignoring boundaries.*

KATIA KAMELI That's why I work in the realm of contemporary art, it seems to me to be the only space that permits me to be at the same time: producer, director, performer, author, potter … It's a space where you can develop different forms, play different roles and have fun with it, where diverse objects or proposals can coexist.

DESIRE TO FLY

Leili Anvar

Katia Kameli, Heron, 2022,
harmonic flute in chamotte stoneware, 10 × 10 × 49 cm.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

What do artists do if not tell us stories, their story, our story, the story of humanity, since the beginning of time? Stories from above, stories from below. In poems or melodies, paintings or sculptures, they make the imaginary world come to life in the flesh of words or notes, in clay or pigments, here and now. And in so doing, they make the soul sing. The soul bird possessed by the desire to fly, the soul-life that animates the clay of the bodies and inspires the artists.
In *The Conference of the Birds*—the masterpiece by the Persian poet ‘Attâr—which inspired Katia Kameli’s bird sculptures, the birds represent human souls in search of truth. In this long novel in Persian verse, the poet, represented by the hoopoe, acts as a spiritual guide and recounts the tribulations of the soul birds during their long journey. He evokes the exile, sings of the return, tells the unspeakable and makes the invisible visible. The main characters of the story, intoxicated by the urge to soar to the sky of origins and pure light, gather one day to set out together in search of their king, the sovereign Majesty of birds, even though they do not know exactly who it is or how to reach them. Among them, only the hoopoe knows their name—Simorgh—, the place where it nests—Mount Qaf—and the path that leads to it—the seven valleys. To guide them, it will tirelessly tell stories—long or short, funny or tragic, amorous or mystical—tales and legends, edifying anecdotes and/or myths. The hoopoe, like the poet, knows the transforming power of storytelling and the alchemical power of the word. It was once the messenger of King Solomon, presented in the Koran as a prophet endowed with extraordinary powers, who was “initiated into the language

of birds" (XXVII, 16): *manteqotteyr*, literally "speech of birds", is the Arabic and Koranic expression that gave the Persian poem its title. The hoopoe (*hudhud*) thus becomes the guide (*hâdi*) who will lead the flock of birds to their destination. This is the first highly significant paronomasia in the story. It is followed by a whole series of word games, homonyms, alliterations, assonances, homographs and other paronyms, because for 'Attâr, language—and Persian in particular—carries truth in its very sounds and in particular in homophonic word games. The same is true of what is called "the speech of birds" in alchemy. The alchemical language par excellence is the poetic language that transmits the part of truth contained in the music of language. The mysterious language of birds and, more generally, of "dumb things", the poet, like King Solomon, knows how to hear it, understand it and, more importantly, translate it into human language. The poetic work thus conceived is therefore the sound mirror of the secret language of the universe which must be reflected in the heart of the reader. But this, 'Attâr tells us, is only possible if the poet first and the reader second, has polished their heart to become a pure and transparent mirror. True poetry is by necessity initiation. So is painting, so is sculpture, and so is any art that seeks to mirror the journey of the soul.

The Conference of the Birds was originally written in the twelfth century, and century after century it has inspired other poets, miniaturists, visual artists, playwrights, puppeteers, composers . . . right up to the present day, as if the story never ended, or rather, as if in each era, it was necessary to relive the experience of the birds, to make the same journey, to carry out the same quest, to cross the seven valleys: Desire, Love, Knowledge, Plenitude, Uniqueness, Perplexity and finally, Denial and Annihilation. Each bird, like Katia Kameli's birds—hoopoe, peacock, duck, goldfinch, falcon, heron, owl, nightingale, parrot—represents an aspect of the human soul with its strengths and weaknesses. The fact that their bodies are made of clay is reminiscent of the clay from which Adam's body was shaped before it received the breath of God and came to life. As bird wind instruments, they "embody" the primordial myth of Adam's creation and conjure up a Koranic episode in which Jesus—the breath of God—gives life to birds of clay:

How you moulded a bird from clay
—by My Will—
and breathed into it, and it became a 'real' bird
—by My Will—
How you brought the dead to life,
—by My Will—[1]

This breath is the soul itself, *rûh*, which in Arabic is from the same root as *rih* (wind, breath). It animates all things, plants and animals as well as humans; it is the inspiration of artists and saints. It is the intermediary between heaven and earth. At the same time,

1 Koran, V-110, translation Al-Ma'idah, *Quran.com*.

it is the bearer of sweet perfumes, it is music, it is colour. In Persian poetry, it is the messenger breeze of lovers, which rises at dawn, laden with the scent of musk or rose.

Katia Kameli's colourful world is animated by this breath. It is as if she is looking for it in all the forms, in the contours and depths of her quest. For breath is also the voice that tells stories, stories that have travelled to us after a long journey through time and space. *Stream of Stories*, like a continuous current that never stops talking about us, telling us about the journey, our inner journey that is also a return to the origin. Throughout *The Conference of the Birds*, the hoopoe will also carry the narrative breath. It will tirelessly answer the birds' questions, doubts and excuses by telling them stories: tales of love and wisdom, edifying or funny anecdotes, stories from the four corners of the world, along the Silk Roads or with the caravans of Arabia. The Simorgh, says Attâr's hoopoe, appeared *in China and in the night . . .*

In the middle of China, it dropped . . . a feather
And the whole world was shaken

And it attempts a description:

We have a king; beyond Kaf's mountain peak
The Simorgh lives, the sovereign whom you seek,
And He is always near to us, though we
Live far from His transcendent majesty.
A hundred thousand veils of dark and light
Withdraw His presence from our mortal sight,
And in both worlds no being shares the throne
That marks the Simorgh's power and His alone
He reigns in undisturbed omnipotence,
Bathed in the light of His magnificence
No mind, no intellect can penetrate
The mystery of His unending state.

Now, to evoke beauty, to bear witness to its presence, is what awakens in the birds/souls the desire to return to the Simorgh-matrix that gave them life, to find the original homeland, to set out on a journey.

After a long journey, much suffering, a thousand deaths and many near misses, after destitution and annihilation, thirty birds finally reach the threshold of the sovereign Majesty, the light-bird, Simorgh. In Persian, "thirty birds" is *sî morgh*, and it is on this wonderful homonym that the framework narrative of *The Conference of the Birds* ends.

There in the Simorgh's radiant face they saw
Themselves, the Simorgh of the world—with awe
They gazed, and dared at last to comprehend
They see the Simorgh—at themselves they stare,
And see a second Simorgh standing there;
They ask (but inwardly; they make no sound)

The meaning of these mysteries that confound
Their puzzled ignorance—how is it true
That 'we' is not distinguished here from 'you'?
And silently their shining Lord replies:
'I am a mirror set before your eyes,
And all who come before my splendour see Themselves,
their own unique reality;
You came as thirty birds and therefore saw
These selfsame thirty birds, not less nor more;
Though you have struggled, wandered, travelled far,
It is yourselves you see and what you are.

In writing *The Conference of the Birds*, 'Attâr's intention was to awaken the soul and encourage it to take flight towards true love. In this sense, the poem is an auroral work that follows the rise of the light in the east of the soul. It is like Simorgh: incandescent and unsurpassable, it invites us to immerse ourselves in it, without return, even if it means getting lost, burning, losing our breath or language or the north, or even the very notion of time and space:

And since you came as thirty birds, you see
These thirty birds when you discover Me,
The Simorgh, Truth's last flawless jewel, the light
In which you will be lost to mortal sight,
Dispersed to nothingness until once more
You find in Me the selves you were before.
Then, as they listened to the Simorgh's words,
A trembling dissolution filled the birds—
The substance of their being was undone,
And they were lost like shade before the sun;
Neither the pilgrims nor their guide remained.
The Simorgh ceased to speak, and silence reigned.[2]

Indeed, what more can be said? It is up to the image to take over and show what cannot be said in words.

2 Farîd od-dîn 'Attâr, *The Conference of the Birds*, translated by Afkham Darbandi and Dick Davis, Penguin Classics, 1984.

"THE ALGERIAN NOVEL" A WORK IN PROGRESS

Vanessa Brito

In the city centre of Algiers, Farouk Azzoug uses clothes pegs to hang postcards and posters on the bars of the windows of the Banque Nationale algérienne. The art piece that he makes from window bars, this arrangement along a horizontal grid enables numerous associations between the images exhibited. Chance encounters and new connections produce meaning and make us think. What does this patchwork of orientalising images produced by colonial powers, official portraits of politicians and press images from the early years of independence tell us? Who buys them? Who collects them? And what is their role in the construction of a collective historical imagination? Is this postcard trade the place where a national novel is written? Is it a place where Algerians offer themselves a romanticised narrative of their own history?

The investigation begins. It is 2016, at a time when others in France are trying to revive the idea that history curricula and textbooks should be rewritten as a national narrative. Passing several times in front of this kiosk, Katia Kameli knows that there is something significant about it without her initially knowing what. So, she investigates in an attempt to decipher the enigma posed by this nomadic trade. The first chapter of *The Algerian Novel* presents us with the first attempts at an answer by passers-by, the kiosk owner, academics and students. As the camera lingers on the postcards and provides us with close-up shots, a chorus of voices gives us various and possible interpretations. Some see it as a romanticised account of Algerian history, based on images that sustain the dream of a bygone Algeria and that are a long way from the real world.

Katia Kameli, The Algerian Novel – Chapter 3, 2019, HD Video, 45 min.
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

Others see in it the opening of a forum, a place for intergenerational encounters, where students sometimes come in search of what they cannot find in school: the image of a particular historical figure or event that does not appear in the school textbooks provided by the state. The matter is complex, and the investigation attempts to maintain this complexity. This is the role of the polyphony of voices: it seeks to shed light on the enigma rather than to solve it.

Without wishing to give a definitive answer to the question of what these images tell, the investigation continues in chapter 2, shot in Paris in 2017. The same postcards return to the screen and are subjected to the gaze of Marie-José Mondzain, who attempts to explore what, in these images, remains unseen: "awaiting meaning in the community debate".[1] Katia Kameli initially shows the first chapter of *The Algerian Novel* in a Paris cinema, then shows footage that she did not include in the final cut, this time on the screen of a tablet placed on the philosopher's worktable. This twofold gesture testifies to a renewed desire to try to understand, including what the artist herself is doing. For her own choices and work processes are what she puts up for discussion and debate.

By integrating several previously unseen sequences into the new chapter, the artist exposes the making-of of her film for the first time, while introducing the subjective presence of bodies, where before there was only a polyphony of voices. The sequences in which Wassila Tamzali and Louisette Ighilahriz discuss some of the images on camera illustrate the set-up for the interviews: the postcards are spread out on a table and the protagonists of the novel are given an opportunity to choose a few of them and comment on them.

As simple as it may be, the interview process that these rushes lay bare gives us an understanding of how the artist thwarts the asymmetry and intrusive power of the interview to regain the non-hierarchical nature of a co-authorship. By laying out images on a table, Katia Kameli places the protagonists of the novel in a position to tell stories, without having to force them to speak through questions. The images they take hold of give them an opportunity to choose freely what to say and to include what they themselves consider important. It is their words and comments, this or that detail that sheds light on their stories, that give the artist clues as to how the characters in the novel and their stories may meet.

In *The Algerian Novel*, we discover all the features of the new investigative writing that has emerged in recent years in literature or in social sciences and humanities: the desire to shed light on an enigma without claiming to solve it, the desire to take a critical look at the intrusive power of investigation and to show "how it is written".[2] As Laurent Demanze[3] has shown, one of the outstanding features of contemporary research is that it no longer shies away from telling the story of its own making and making the ways in which it is carried out perceptible. Everything that we might have tried to smooth out or erase for fear of compromising the objectivity and coherence of the investigative work is now highlighted: The subjective involvement of the researchers in the research process, the unforeseen and uncertainties of the fieldwork, the hesitations and doubts experienced, the divides and discontinuities that remind us that the meaning (of what we do) is only constructed in retrospect. What was once set aside or remained concealed in the preparatory notebooks now integrates the work and merges with it, to such an extent that the stages of investigation and the forms of restitution of the research are no longer necessarily distinct. Thus, Katia Kameli constantly integrates her own scraps and comments into *The Algerian Novel*: preparatory work, the behind-the-scenes footage, but also what usually comes after the film, namely, the critical analysis of the work, which, from chapter 2 onwards, is no longer distinct from the work itself.

The writing process of *The Algerian Novel* is based on restrictions, improvisations and tricks that the artist decides to expose to the light of day. Shot in 2019, Chapter 3 confronts us from the outset with the vagaries of travel and missed opportunities. Once in Algiers, Marie-José Mondzain does not manage to talk to the owner of the kiosk or to see her father's eight paintings in the Musée des Beaux-Arts: "We are very sorry, Madame…" One immediately gets the feeling that nothing is going according to plan. And although the film starts out with the idea of revisiting the places where Marie-José Mondzain grew up and following in Assia Djebar's footsteps, we soon realise that the eruption of the Hirak protests diverts it from its initial project and shifts the focus to something completely different: "We were no longer commenting on history and archive

1 Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2005, p. 37.
2 I refer to the section "Comment ça s'écrit" of the journal *Sensibilités: Histoire, critique et sciences sociales*, published by Anamosa.
3 Laurent Demanze, *Un Nouvel Âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, éditions Corti, 2019.

images, but rather on the image that was being constructed".[4] The untimely impact of the Hirak changes the research, diverting it from a work of memory to open it up to what is topical in the present. There is another quite famous novel whose initial outline is also modified by the way it integrates the political and social conflicts that marked the society of its time. Its writer, Marcel Proust, is forced to change the structure of his book several times—the architecture of what he had imagined as a cathedral and which ends up resembling a patched-up old dress whose fragments he tries to assemble. His writing process is also a learning process, triggered by unintended encounters and unexpected events: the path he takes to decipher the enigma of an encounter with an object whose meaning exceeds its significance. Is *The Algerian Novel* a Bildungsroman?[5] If we consider that learning is a retroactive movement, an uneven path that is built on a non-linear or causal temporality, this temporality is at work in *The Algerian Novel*. By interweaving personal and collective history, past and present struggles, archival images and contemporary reinterpretations, its narrative framework generates an inverted temporality in which the images and the protagonists of the novel evolve: they keep coming back to the screen and differing from themselves in a retroactive dimension.

The Katia Kameli exhibition at Bétonsalon reveals the progression of her investigation, the open and evolving form of this work in sequences, structured in chapters. The scenography encourages us to (re)discover the first three films and presents the writing process of chapter 4 in a place of research and discussion designed as a film studio conducive to the development of the next chapter of the project. This new chapter in progress revisits Assia Djebar's first film, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, the first Algerian film directed by a woman in 1977. Photograms from *La Nouba* and objects that refer to scenes from the film are scattered throughout the space, as though the artist was trying to bring the elements of the setting to the foreground to tell the story of the film through the lens of these objects. The role played by the images manipulated by the protagonists in the first chapters, that of being media for discussion, is here assumed by objects that are waiting to shed light on the director's choices and motivations.

By wanting to tell the story of the war of liberation through the eyes and testimonies of women, Assia Djebar developed a form of experimental writing whose resonance with feminist epistemologies and new forms of investigative writing has yet to be explored. Throughout her work, she set up a singular, transmedia writing process that her unfinished manuscript[6] sheds new light on. In this book, where the articulation of the different block of texts remains uncertain, Assia Djebar returns to the shooting of her film. The narrator is in the Roman square (Place des Martyrs) in Cherchell, giving the head cameraman a few indications about the shot she wants to film: the camera motion must start from the Hellenistic

4 Cf. Katia Kameli, "We are not in a history book but the film makes history", interview conducted by Alexandra Baudelot, *AOC*, 17/7/2021, p. 5.

5 A novel that is about events and experiences.

6 Mireille Calle-Gruber and Anaïs Frantz (eds.), *Assia Djebar. Le Manuscrit inachevé*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2021.

(up) Katia Kameli, The Algerian Novel – Chapter 3, 2019, HD Video, 45 min. © ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.
(down) Katia Kameli, The Algerian Novel – Chapter 2, 2017, HD Video, 34 min. © ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

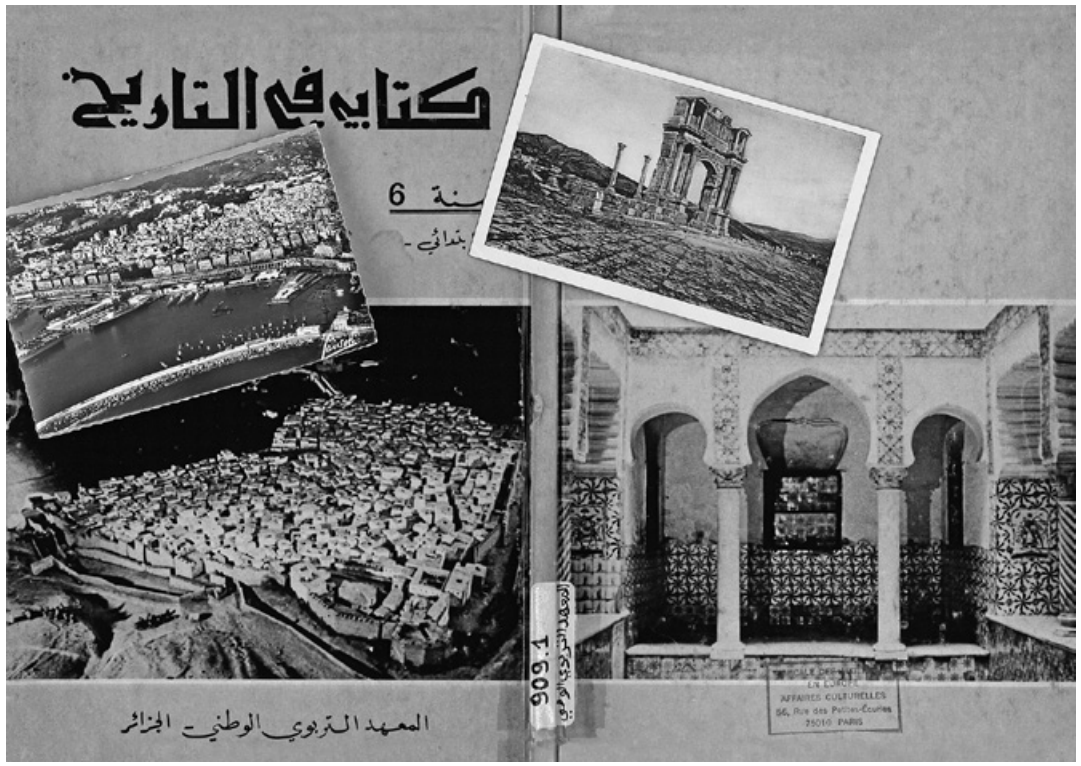
heads of the fountain, go up the Roman column and gain height to stop at the top of the lighthouse. Djebar gives herself an opportunity to use a shot from *La Nouba* to exploit its ghostly dimension and to unravel the autofiction it contains: the story of Juba II, the wise prince who takes up Greek and forgets Berber, the language he inherited and which he erases during his lifetime. This literary transposition of her film is not unique. *La Nouba* has undergone several literary resurgences in her novels and essays, in which she revisits the context of the film's production, takes another look at certain aspects of the filming and uses dialogue from scenes that do not appear in the final cut.[7] What is at play in these recurring gestures in the work of Assia Djebar and Katia Kameli?

"What is at play, as Jean-Christophe Bailly points out, is not so much perfection, or perfectibility, as a truth that would be reached indirectly and as if beyond the intention."[8] This is why it is necessary to revisit what the work has betrayed, what it has missed in its initial aim: a certain sequence left out or a certain shot left unseen. Thus, Assia Djebar continues to pursue through the medium of literature what she left unfinished in her first film. The incompleteness would be less a result of this process—the final state of the manuscript—than what remains present at each stage of the work: it is coextensive with a writing process that never stops darning the damaged fabric of the past. Assia Djebar's unfinished manuscript was not disrupted by the death of its author or by accident. As Mireille Calle-Gruber points out, incompletion is not an event but a duration: Assia Djebar's work "has been unfinished for twenty years", each time she rekindles "the living of the past", which remains unresolved, "awaiting meaning in the community debate". Revisiting, transposing a work in progress: this is the gestural pattern that runs through her writing and that we find at work in *The Algerian Novel*.

7 In this regard, see the article by Marie Kondrat, "Filmer, transposer, restituer. *La Nouba des femmes du mont Chenoua* et ses résurgences littéraires", available on *hal.archives-ouvertes.fr*

8 Jean-Christophe Bailly, *L'ineffacé. Brouillons, fragments, éclats*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 2016, p. 17.

Katia Kameli, From negative to positive, 2019, lightbox, 90 × 60 cm
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.



Katia Kameli, Trou de mémoire (Blackout), 2018, series of
8 pigment inkjet prints on Canson Etching Rag 310 gr, 100 × 70 cm
© ADAGP, Paris, 2023 / Katia Kameli.

Colophon
Editors: Émilie Renard and Bérénice Saliou
Editorial coordination: Elena Lespes Muñoz
Translation: Louise Jablonowska (in English)
Proofreading: Clémentine Rougier
Graphic design: Catalogue Général
Printed by Média Graphic, 2023, 4000 copies
Images: Courtesy of the artist © ADAGP, 2023
Cover pictures: Courtesy of the artist, Louiza Ammi and Marc Riboud © ADAGP, 2023

Team Bétonsalon
Émilie Renard, Director
Ariane Obert, Administrator
Mathilde Belouali-Dejean, Head of exhibitions
Elena Lespes Muñoz, Head of outreach
Susie Richard, Cultural Mediator
Rosa Mota Robles, Communication assistant (apprenticeship)
Sarah Touré, Production assistant (internship)
Romain Grateau, Technician
Haeyeon Park, technician assistant (internship)

Team Institut des Cultures d'Islam
Bariza Khiari, President
Stéphanie Chazalon, General Director
Bérénice Saliou, Guest Curator and Lorette Savaton, assistant curator
Stanislas Prost, Myriam Kabladj and Dounia Salama (in civic service), Production Department
Mirsad Balic, David Bouamartel, Technical and Exhibition Management Department
Florence Marqueyrol, Amina Janssen, Safia Loucif, Fodé Minte, Mohamed Tagri and Lina Abdelli (in civic service), Public Department
Angélique Veillé, Garance Philippe and Zainab Affejee (in civic service), Communication and Development Department
Alicia Tréminio, Office and Pedagogical Manager

Thanks
The artist: Katia Kameli
The Studio Kameli team: Derin Demircioğlu, Alice Lejeune and Boris Atrux-Tallau
The contributors: Vanessa Brito, Leili Anvar
For their support: Ahmed Bedjaoui, Mireille Calle-Gruber, Nabil Djedouani, Gilles (l-labo), Naget Khadda, Marie-José Mondzain, Sawsan Noweir
The lenders: Jawida Khadda, FRAC Grand Large – Hauts-de-France, Fonds d'art contemporain – Paris Collections
And also: Louiza Ammi, Sakina Bouchama, Courtisane, Marc Riboud
The technical team of Bétonsalon: Camille Berthelin, Stéphane Broc, Nico Mazet
The technical team of ICI: Yannick Boulot, Daniel Kowalski, Julian Miron and Silvia Minni
As well as Julien Buffavand, Anaïs Dolz, Sonia Kessiti and Apolline Gay
Partners who supported the production of new artworks: Cnap, centre national des arts plastiques, La Criée – Centre for contemporary art, Rennes
And Lio Pruneyrac for her brushwork!

Bétonsalon Partners
Bétonsalon – Centre for Art and Research is supported by the City of Paris, the Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs — Ministry of Culture, and the Île-de-France Region, with the collaboration of Université Paris Cité.
Bétonsalon is a cultural institution of the City of Paris, certified institution of national interest by the Ministry of Culture.
Bétonsalon is member of d.c.a. – association for the development of art centers in France, TRAM, Réseau art contemporain Paris / Île-de-France, and Arts en résidence – Réseau national and BLA! – national association of mediation professionals in contemporary art, as well as a partner of the Souffleurs d'Images service for access to culture for blind and visually impaired people.

Institut des Cultures d'Islam Partners
The ICI is an artistic establishment of the City of Paris.
The ICI is a member of TRAM, Réseau art contemporain Paris / Île-de-France and BLA! – national association of mediation professionals in contemporary art.
The ICI receives media support from *Télérama*, *Le Bonbon* and *Paris Mômes* for this exhibition.

43 Editos
ÉMILIE RENARD
BARIZA KHIARI
STÉPHANIE CHAZALON

45 Katia Kameli’s Quest
BY ÉMILIE RENARD
AND BÉRÉNICE SALIOU

47 Never-Ending History
INTERVIEW WITH
KATIA KAMELI
BY ÉMILIE RENARD
AND BÉRÉNICE SALIOU

57 Desire to Fly
LEILI ANVAR

61 “The Algerian Novel” · A Work in Progress
VANESSA BRITO

BÉTONSALON
CENTRE D’ART &
DE RECHERCHE

Du mercredi au vendredi de 11h à 19h
Le samedi de 14h à 19h · Entrée libre
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris
M14 & RER C: Bibliothèque François-Mitterrand
www.betonsalon.net
+33.(0)1.45.84.17.56 · info@betonsalon.net

Du mardi au dimanche de 11h à 19h
& le vendredi de 16h à 20h · Entrée libre
ICI Léon: 19, rue Léon
ICI Stephenson: 56, rue Stephenson
M4: Château Rouge & M12: Marx Dormoy
www.ici.paris
+33.(0)1.53.09.99.84 · accueil@ici.paris

Institut des
Cultures d’Islam

HIER REVIENT ET JE L'ENTENDS

KATIA KAMELI

Exposition du 19 janvier au 16 avril 2023
à Bétonsalon et
à l'ICI – Institut des Cultures d'Islam, Paris
Commissaires:
Émilie Renard pour Bétonsalon
et Bérénice Saliou pour l'ICI

BÉTONSALON
CENTRE D'ART &
DE RECHERCHE

Institut des
Cultures d'Islam