CHIARA PALERMO

« RÉFLÉCHIR LA MÉMOIRE ». LE CORPS COMME PARADIGME

THE BODY AS PARADIGM

Être ému, c'est se trouver engagé dans une situation à laquelle on ne réussit pas à faire face et que l'on ne veut pourtant pas quitter[1].

Maurice Merleau-Ponty

Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes[2].

Gilles Deleuze et Félix Guattari

Un skateur passe sous ma fenêtre. Le son de ses roulettes qui s'éloignent se mêle aux cris d'un enfant au loin. Entre la vitesse, le regard fier, *téméraire*, vers l'avenir, du skateur, et le cri *innocent* rappelant que quelque chose s'est passé, entre ces *deux images que j'écoute*, prend figure l'œuvre qu'on va raconter ici. Une rétrospective de la production de Kader Attia a le mérite d'offrir de manière privilégiée, d'emblée, la puissance du rythme qui habite son travail. En effet, grâce à l'ampleur de cette exposition, plus que jamais, la volonté d'apprivoiser un chaos, toujours convoquée dans son œuvre, se donne *dans un seul rythme*, comme un fil tissant un ensemble, sans en exclure le désordre et l'imprévisible. Tel un danseur qui suit les directions obstinées d'un aller-retour, Kader Attia effleure, frotte, déchaîne et redessine les paradoxes de l'histoire dans leur chaos. Nous souhaitons présenter ici quelques éléments essentiels de son projet, en particulier de l'œuvre *Réfléchir la mémoire* (2016) en la situant dans la perspective d'un questionnement qui sous-tend l'unité de l'exposition[3]. Cette vidéo dénonce les relations impensées entre l'Occident et les cultures extra-occidentales, ainsi que les « amnésies » du récit de l'histoire de ces relations. Pour ce faire, elle propose le paradigme de la corporéité comme essentiel pour apporter un nouvel éclairage à cette interrogation centrale. Ce paradigme n'est pourtant pas présent de manière exclusive dans cette œuvre. La référence au corps – pris en considération en tant que modèle, structure capable de représenter un monde – traverse la production de l'artiste dans une continuité cohérente, telle qu'elle se donne à saisir dans le parcours de cette rétrospective au MAC VAL. La pensée de Merleau-Ponty sera ici convoquée afin de comprendre comment nos gestes et nos émotions acquièrent une dimension sociale et politique qui intègre des nouveaux moyens d'expression, tout en prolongeant l'énigme essentielle de la perception[4].

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 101-102.
2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction », *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976 ; repris dans *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 16.
3. *Réfléchir la mémoire*, 2016, vidéo, HD, son, 45'56".
4. Dans un entretien du 22 décembre 2018, Kader Attia témoigne de son intérêt pour cet auteur et pour la notion de corps qu'il développe dans la *Phénoménologie de la perception*.

To be emotional is to find oneself engaged in a situation that one is unable to cope with and yet from which one does not want to escape.[1]

Maurice Merleau-Ponty

A rhizome may be broken, shattered at a given spot, but it will start up again on one of its old lines, or on new lines.[2]

Gilles Deleuze and Félix Guattari

A roller skater passes by my window. The sound of the skates trailing off into the distance mixes with the faraway crying of a child. Between this speed, this proud, *bold* gaze towards the future, like the roller skater's, and that *innocent* cry recalling that something has happened, between these *two images that I listen to*, emerges the figure of the work to be related here. A retrospective of Kader Attia's corpus has the merit of immediately and in a privileged way putting before us the power of the rhythm that drives his work. Indeed, the scale of this exhibition means that, more than ever, this determination to tame chaos, always invoked in what he does, is present *in a single rhythm*, like a thread weaving an ensemble, without excluding disorder and unpredictability. Like a dancer following the dogged directions of a back-and-forth movement, Attia brushes over, rubs, unleashes and redraws the paradoxes of history in all their chaos. Here I would like to present a few essential elements from his project, and especially the work *Réfléchir la mémoire* (2016), placing it in relation to the questions that subtend the unity of the exhibition as a whole.[3] This video points up the unthought relations between the West and extra-Western cultures and the "amnesias" in the way the history of these relations is narrated. To do this, it posits the paradigm of corporeity as essential to discovering a new way of looking at this central question. Not that this presence is present in this work alone. This reference to the body – considered as a model, a structure capable of representing a world – runs through the whole of this artist's production in a coherent continuity, as it can be apprehended in the sequence of this retrospective at MAC VAL. I will refer to the philosophy of Merleau-Ponty in order to understand how our gestures and emotions acquire a social and political dimension that integrates new means of expression while pursuing the essential enigma of perception.[4]

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (1945), Andesite Press, 2017, p. 88.
2. Gilles Deleuze and Félix Guattari, "Introduction", *Rhizome*, Paris: Minuit, 1976, reprinted in *A Thousand Plateaus* (1980), Continuum, 2004, p. 10.
3. *Réfléchir la mémoire (Reflecting Memory)*, HD video, sound, 45'56", 2016.
4. Speaking to the author on 22 December 2018, Attia mentioned his interest in this author and in the notion of the body that he articulates in Phenomenology of Perception.

Du chaos à l'œuvre

Un seul ordre demeure possible dans cet ensemble : celui des résonances apparaissant sous la baguette d'un maître de cérémonie qui invite au rituel du souvenir ; nous sommes initiés à des échos entre les choses, entre des événements oubliés qui ressurgissent. De cette manière, des faits très différents peuvent être perçus comme formant un *même corps*. Leur résonance étant soudainement réactivée, elle dessine le même paradoxe de l'histoire marquée par ses allers-retours.

Nous sommes en présence de sociétés diverses prises par leurs réjouissances convenues. D'une part, les sociétés qui représentent le temps dans la *cyclicité* avec des rites rappellent la notion de *passage* permanent des choses. De l'autre, les sociétés nourrissant *leur illusion de progrès*, se représentant le temps dans une *linéarité* prévisible, dominable. Elles

CHIARA PALERMO

From chaos to work

Only one order is possible in this ensemble: that of the resonances flourished by the master of ceremonies inviting us to the ritual of memory: we are initiated into the echoes between things, between forgotten events that re-emerge. In this way, very different elements can all be perceived as forming *the same body*. Their resonance being suddenly reactivated, it adumbrates the same paradox of history, marked by its back-and-forth movements. We are in the presence of diverse societies caught up in their agreed celebrations. On one side, societies that represent the *cyclical* nature of time with rites recalling the notion of the permanent *passing* of things. On the other, societies that feed *their illusion of progress*, representing time in a predictable and controllable *linearity*. Here, they must celebrate their *common step*. The project of an *anthropology* resides in this possi-

5. Philippe Dagen, «Destruction et réparation», in *Kader Attia. Sacrifice and Harmony*, Museum für Moderne Kunst, Francfort, Kerber, 2016, p. 86.

6. Voir Kader Attia, «Le champ de l'émotion», texte présenté par l'artiste à l'occasion de l'exposition «The Field of Emotion», Toronto, The Power Plant, 27 janvier-13 mai 2018.

doivent célébrer ici leur *pas commun*. Le projet d'une *anthropologie* tient en cette possibilité de *danser d'un pas commun* : projet de penser l*a condition humaine en tant que telle*, par cette douleur qui demande à être vue et accompagnée de la question cruciale de la *réparation*, de la *réappropriation*. Suivre ce mouvement, l'imiter, le présenter, l'anticiper est le propre de la condition humaine et de son chaos.

Réfléchir la mémoire démarre par cette affirmation du chirurgien Stéphane Romano : «Il y a cette contradiction de l'appartenance de l'homme à l'ensemble des animaux qui est due à cette possibilité de réparation. C'est-à-dire qu'en réparant, d'une certaine manière, il [l'homme] sort du règne animal […]. Il n'est plus la victime de la sélection naturelle donnée par la faiblesse. Il peut réparer la faiblesse. La faiblesse de toutes sortes : esthétique, physique et intellectuelle. Il peut intégrer les victimes de

bility of *dancing with a common step*: the project of thinking the *human condition as such*, by that pain which demands to be seen and accompanied by the crucial question of *reparation*, of *reappropriation*. Following this movement, and imitating, presenting and anticipating it is what characterises the human condition and its chaos.

5. Philippe Dagen "Destruction et réparation", in *Kader Attia. Sacrifice and Harmony*, MMK Frankfurt, Kerber, 2016, p. 86.

6. See Kader Attia, "Le champ de l'émotion", text presented by the artist for the exhibition "The Field of Emotion", The Power Plant, Toronto/Canada, 27 January–13 May 2018.

cette faiblesse dans la société humaine» (0,1'-0,41').

Comme le souligne Philippe Dagen, Kader Attia est un artiste-anthropologue, engagé dans l'entreprise nécessaire de comprendre l'homme et notre monde. Il «s'empare de tous les moyens visuels, prend à toutes les sources d'information, avance des hypothèses, rappelle des faits méconnus[5]».

Un projet donc d'anthropologue, présent tout au long de l'exposition. Et dans ce projet, pas d'esthétique sans *aesthesis*, sensation, sans émotion, sans corps ; dans ce corps qui souffre, le projet *éthique* s'installe avec l'*esthétique*[6]. Dans cette approche de l'art, l'intuition centrale demeure celle de la transmission, et ce non seulement pour *Réfléchir*

Réfléchir la mémoire starts with this affirmation by the surgeon Stéphane Romano: "There is this contradiction of man's belonging to the set of animals which is due to this possibility of repairing. That is to say that by repairing, he [man] in a certain way leaves the animal kingdom . . . He is no longer the victim of natural selection, given by weakness. He can repair weakness. Weakness of all kinds: aesthetic, physical and intellectual. He can integrate the victims of that weakness in human society" (0,1'-0,41').

As Philippe Dagen emphasises, Kader Attia is an anthropologist-artist, engaged in the necessary undertaking of understanding man and our world. He "appropriates all visual methods, draws on all sources of information, puts forward hypotheses, recalls little-known facts".[5]

It is, then, the project of an anthropologist, and it is present throughout the exhibition. In this project, there is no aesthetics without *aesthesis*, sensation, without emotion, without the body; and in this suffering body, the *ethical* project is instituted with the *aesthetic*.[6] For this approach to art, the central intuition is that of *transmission*, and not only in the case of *Réfléchir la mémoire*, but for

la mémoire, mais également pour chaque pièce. Elle se traduit dans une interrogation obsédante : *comment transmettre l'histoire de nos cultures, de nos diversités ?* Cette *transmission* serait une forme de résistance. *Résistance théorique* à toute forme de séparation entre les arts et les savoirs sur l'art et à toute forme de séparation entre les cultures et les savoirs, réunis ici sans hiérarchie, et, en même temps, *résistance pratique* comme représentation qui se veut déjà action, tout comme Kader Attia le rappelle à plusieurs reprises dans un entretien[7]. L'artiste est donc engagé dans cet acte de résistance.

7. Entretien de l'auteur avec l'artiste, 11 février 2018.

8. Tel que le rappelle Jacinto Lageira, la réparation est un «geste critique» qui insiste sur la nécessité d'une intervention symbolique et matérielle (Jacinto Lageira, «Repairing, resisting», in *Kader Attia : The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, Berlin, The Green Box, 2014). Or, le spectateur est convoqué à une perception de l'œuvre qui implique l'«imitation» de ce geste critique.

9. Une réflexion à part mériterait l'attention critique fondamentale que Jacques Derrida a accordée à la spectralité : voir J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

each other piece. It translates into an obsessive question: *how do we transmit the history of our cultures, of our diversities?* This *transmission* would be a form of resistance. The *theoretical resistance* to any form of separation between the arts and knowledge about art and to any form of separation between cultures and knowledge, which are brought together here without hierarchies, and, at the same time, a *practical resistance* as a representation that sees itself immediately as action, as Attia repeatedly told this author.[7] The artist is therefore engaged in this act of resistance.

For each installation there are *living images* that question us in this project of *transmission*: for each one, the viewer is an artist with his body, is an actor and listener in the new situation that *his own history* can bring forth, like a new living image whose contours are still *becoming*. The viewer is involved in a process of *transmission*.[8] The paradox and the becoming of our own histories constitute the thread running through Attia's work. It summons up a displacement of our memories – the displacement of the threads that weave our archaeologies, our philologies – to bring forth a *new memory* of the tragic question: that of suffering, of separation, of death or, quite simply, as recalled by the artist, "weakness". This exercise de-

7. Conversation with the artist, 11 February 2018.

8. As Jacinto Lageira points out, repairing is a "critical gesture" that insists on the necessity of a symbolic and material intervention (see "Repairing, resisting", Jacinto Lageira, in *Kader Attia: The Repair From Occident to Extra-Occidental Cultures*, The Green Box, Berlin, 2014). Now, the perception of the work required from the viewer implies the "imitation" of this critical gesture.

9. A separate reflection would deserve the fundamental critical attention that Jacques Derrida accorded to spectrality, see J. Derrida, *Specters of Marx* (1993), Routledge, 2006.

10. On the notion of "forms of pathos" and of survival to which I am referring, see Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris: Klincksieck, 1990, 2003; Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, texts by Philippe-Alain Michaud and Aby Warburg, preface by Georges Didi-Huberman, Zone Books, 2007; Aby Warburg, *Le rituel du serpent*, introduction by Joseph Leo Koerner, texts by Fritz Saxl (1930) and Benedetta Cestelli Guidi, Paris: Macula, 2003; Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Éditions de Minuit, 2002. On the political connotations implicit in the notion of the survival of the image, see Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris: Minuit, 2016. On the closeness of the theoretical frameworks in Warburg and Kader Attia, see Clémentine Deliss, "The Phantom Limbs in Art", in *Kader Attia, Sacrifice and Harmony*, MMK Frankfurt, Kerber, 2016.

mands that we abandon all nostalgic memories, all memories of a golden age, and set in motion once more the possibility of a *rebirth* asserted with *the symptoms of loss that people the present*. In *Réfléchir la mémoire*, the psychoanalyst

Pour chaque installation, autant d'*images vivantes* nous interpellent dans ce projet de *transmission* : pour chacune d'elles, le spectateur est artiste avec son corps, est acteur et auditeur pour la nouvelle situation que *sa propre histoire* saura faire surgir, telle une nouvelle image vivante dont les contours demeurent *en devenir*. Le spectateur est impliqué dans un processus de *transmission*[8]. Le paradoxe et le devenir de nos propres histoires constituent ce fil rouge qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Kader Attia. Il convoque un déplacement de nos mémoires – déplacement des fils qui tissent nos archéologies, nos philologies – pour faire surgir ainsi une *nouvelle mémoire* de la question tragique : celle de la douleur, de la séparation, de la mort ou, tout simplement, comme le rappellent les entretiens qu'il réalise, de la «faiblesse». Exercice qui demande d'abandonner toute mémoire nostalgique, tout souvenir d'un âge d'or, pour remettre en mouvement la possibilité d'une *renaissance* revendiquée avec l*es symptômes de la perte qui peuplent le présent*. Dans *Réfléchir la mémoire*, le psychanalyste Fethi Benslama fait allusion aux noms des morts qui peuplent nos rues et aux spectres qui constituent notre *ethos* (12'57-14'81)[9]. L'artiste propose de penser, à partir de cette archive vivante déjà toujours sous nos yeux, la possibilité de transformer le présent. Il s'agit d'une trajectoire qui trouve le salut avec le tourbillon engendré par la *survivance* de nos pertes, comme dirait Aby

Fethi Benslama alludes to the names of the dead who people our streets and to the ghosts that constitute our *ethos* (see 12'57–14'81).[9] The artist suggests that we use this living archive which is already always before us as the basis for thinking of how to transform the present. The idea is a trajectory that finds salvation with the eddying engendered by the *survival* of our losses, as Warburg would say.[10] This is a disorder that shatters hierarchies when they become incapable of recognising

Warburg[10]. Il s'agit d'un désordre brisant les hiérarchies quand elles deviennent incapables de reconnaître le tragique fondant nos sociétés, tel un tourbillon qui pourrait ainsi briser tout pouvoir *institué*. Cela est possible parce que la mémoire que l'artiste thématise dans son travail ne demande pas de nier l'autorité mais de la reconnaître dans le devenir qui est la source de tout pouvoir instituant[11]. Le mérite et l'originalité de Kader Attia sont donc ceux d'introduire la notion de *réparation* dans une recherche iconographique chargée de cette connotation politique essentielle.

Recouvrements et réparation. Errances d'une archéologie urbaine

La notion de réparation a une force critique qui s'exerce sur les illusions de notre modernité. Elle s'oppose aux principes selon lesquels les sociétés dites avancées proposent le paradigme de la perfectibilité. Le plus souvent, dans les régions du monde moins favorisées, faute de moyens, faute d'instruments, elle opère avec justesse, capable de faire surgir sans hypocrisie, *sans complexe*, un autre usage de l'objet. Dans l'usage transposé que Kader Attia propose, elle nous apprend à « sauter des vides » pour mieux appréhender d'autres récits de l'histoire. Franz Kafka affirme qu'écrire, c'est « sauter hors du champ des assassins[12] ». Kader Attia, lui, nous demande de sauter un vide pour réécrire nos nouvelles identités et *ainsi inventer le sol* où nos nouveaux récits pourront se construire sans cacher « le champ des assassins ».

Dans les œuvres utilisant des objets ready-made réparés (miroirs, pièces de bois d'une ancienne charpente, ustensiles vieillis), l'assemblage laisse *un vide* qui est la trace de la séparation et qui se fait également *l'espace* permettant la construction des identités nouvelles de ces objets.

Les travaux de Kader Attia, en collectant les signes et les représentations les plus caractéristiques de notre temps, proposent des *comparaisons* et des analyses de sociétés diverses comme une forme de *réappropriation*. L'exposition au MAC VAL nous accueille avec des œuvres qui comparent l'architecture de Ghardaïa avec les formes architecturales de Le Corbusier et de Fernand Pouillon devenues la signature de notre modernité. La comparaison *répare les oublis* et récupère l'*epos populaire* que revêt notre modernité comme un couscous recouvre la ville de Ghardaïa (*Ghardaïa*, 2009). Le recouvrement désigne aussi en français la démarche qu'effectue un créancier afin d'obtenir de son débiteur qu'il s'acquitte de la dette qu'il a contractée envers lui. L'artiste semble proposer de reconnaître une dette vis-à-vis des filiations qu'il suggère. Un déplacement de nos évidences produit un émerveillement, capable de saisir les images multiples demandant d'être saisies dans leur pluralité irréductible et faisant toutefois partie du même corps. *Comprendre* revient d'abord à toucher le *fond esthétique* des ressemblances architecturales et le *fond éthique* des filiations proposées, celui d'un *être pluriel* revendiquant ses mouvements dans l'histoire. Une histoire qui peut se définir dans *l'unité* comme un corps qui serait à reconnaître par le caractère multivoque de ses membres.

Ce travail prolonge la série photographique *Rochers carrés* (2008), qui explore la relation entre le béton des immeubles de proximité du quartier où l'artiste vivait à Paris et la plage de Bab El Oued à Alger où il a passé son enfance. La plage conçue comme un élément de séparation des deux mondes – les blocs de béton étaient pensés pour empêcher les gens de rejoindre les bateaux naviguant en Méditerranée – devient un élément de proximité psychique de ces deux mondes. Par son horizon, elle exerce un appel vers l'ailleurs, une condition de l'existence qui n'est pas exclusive aux refugiés économiques[13].

Dans l'une des dernières salles de l'exposition, une bétonnière (*Sans titre*, 2018) dégage une odeur de clous de girofle. Ce dernier élément remplace le béton et *recouvre* le symbole de la modernité occidentale, le couvre d'un *epos* populaire, d'une odeur à laquelle sont associés des tas de piments rouges ou des accumulations de galettes de pain constituant des installations annexes. « Les racines poussent aussi dans le béton » grâce à cette capacité de résistance qui passe par les récits d'une *aisthésis*, d'une sensation évoquée. L'artiste revendique la puissance de cette *transmission* qui adhère à ses propres traditions, à leur différence. Celles-ci exercent ainsi une critique de toute prétendue intégration se réalisant par une uniformité des mœurs.

Les premières manifestations de l'Arte Povera se voulaient également une réflexion sur les pratiques, les coutumes, les traditions menacées par le développement de la technique dans les transformations du paysage par l'industrie de l'Italie de l'après-guerre. C'est dans cette direction que Kader Attia pense la contribution de l'art aux dispositifs de transmission des héritages culturels.

10. Sur les notions de « formes de pathos » et de survivance auxquelles je me réfère, voir Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, rééd. 2003 ; Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, textes de P.-A. Michaud et A. Warburg, préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, 1998 ; Aby Warburg, *Le Rituel du serpent*, introduction de Joseph Leo Koerner, textes de Fritz Saxl (1930) et de Benedetta Cestelli Guidi, Paris, Macula, 2003 ; Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002. Sur les connotations politiques implicites dans la notion de survivance de l'image, voir G. Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Minuit, 2016. Sur la proximité entre le cadre théorique de Warburg et Kader Attia, voir Clémentine Deliss, « The Phantom Limbs in Art », in *Kader Attia. Sacrifice and Harmony*, *op. cit.*

11. Maurice Merleau-Ponty développe la notion de Stiftung dans cette direction : voir M. Merleau-Ponty, *L'Institution, la passivité. Notes de cours au Collège de France, 1954-1955*, Paris, Belin, 2003.

12. Franz Kafka, « Journal », 27 janvier 1922, trad. M. Robert, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 3, 1984, p. 529.

13. Entretien de l'auteur avec l'artiste, 22 décembre 2017. Sur ce travail, voir Manthia Diawara, « Kader Attia, une poétique de la réappropriation », in *Littérature*, n° 174, 2014/2, p. 53-62 ; Id., « All the Difference in the World on the Art of Kader Attia », *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, *op. cit.*

CHIARA PALERMO

the tragic foundation of our societies, like a whirlwind capable of shattering any instituted power. This is possible because the memory thematised by the artist in his work does not demand to deny authority but to *recognise* it in the becoming that is the source of all *instituting* power.[11] The merit and the originality of Kader Attia consist in introducing the notion of *repair* into iconographic research charged with that essentially political connotation.

Recouvrements and repair. The wanderings of an urban archaeology

The notion of repair has a critical power that is exerted on the illusions of our modernity. It is opposed to the principles according to which so-called advanced societies propose the paradigm of perfectibility. Usually, in less favoured regions of the world, which have fewer resources, fewer instruments, it works well, capable of unhypocritically and without *complexes* bringing forth another use of the object. In the transposed use proposed by Kader Attia, it teaches us to "overleap emptiness" the better to apprehend other historical narratives. Franz Kafka tells us that to write is to "leap out of murderers' row".[12] For his part, Attia asks us to leap over a void to rewrite our new identities and *thus invent the ground* where our new narratives can be constructed without hiding "murderer's row".

In the works made using repaired ready-made objects (mirrors, bits of wood from old frameworks, old utensils), assemblage leaves *an emptiness* that is the trace of the separation and also becomes a *space* allowing the construction of these objects' new identities.

By collecting the most characteristic signs and representations of our time, Attia's works offer *comparisons* and analyses of different societies as a form of *reappropriation*. This exhibition at MAC VAL greets us with works that compare the architecture of Ghardaïa with architectural forms by Le Corbusier and Fernand Pouillon which have become the signature of our modernity. Comparison *repairs omissions* and recuperates the *popular epos* that clads our modernity the way couscous covers the city of Ghardaïa (*Ghardaïa*, 2009). The term *recouvrement* – recovering, covering – can also be applied to a creditor's recuperation of the debts owed to him. With the filiations that he proposes here, the artist seems to be offering to recognise a debt. A displacement of what seems obvious produces wonder, capable of grasping the multiple images that demand to be grasped in their irreducible plurality while nevertheless being part of the same body. *Understanding* is first of all about touching on the *aesthetic foundation* of architectural resemblances and the *ethical foundation* of the filiations proposed, that of a *plural being* asserting its movements in history. A history that can be defined in *unity* as a body that would be recognisable by the multivocality of its limbs.

This work extends the photographic series *Rochers carrés* (2008), which explores the relation between the concrete of the nearby buildings in the neighbourhood where the artist lived in Paris and the beach of Bab El Oued in Algiers where he spent his childhood. The beach conceived as an element separating two worlds – the blocks of concrete were designed to stop people getting onto the boats about to sail across the Mediterranean – becomes an element of physical proximity between two worlds. By its horizon, it exerts a pull towards other places, a condition of existence that does not belong solely to economic refugees.[13]

In one of the last rooms of the exhibition, a concrete mixer (*Untitled*, 2018) exudes the smell of cloves. They have replaced the concrete and (re)cover the symbol of Western modernity, covering it with a popular *epos*, with a smell, with which are associated piles of red peppers and accumulations of flatbreads constituting secondary installations. "Roots also grow in concrete" by this capacity for resistance that passes through the narratives of an *aisthesis*, a sensation evoked. The artist asserts the power of this *transmission*, which adheres to its own traditions, to their difference. They thus effect a critique of any purported integration achieved by a uniformity of mores.

The first manifestations of Arte Povera were also meant as reflection on practices, on customs, on traditions threatened by the development of technology in the transformations of the landscape by industry in post-war Italy. It is in this direction that Attia conceives art's contribution to the devices for passing on cultural heritages.

11. Maurice Merleau-Ponty articulates the notion of Stiftung in this direction, see Maurice Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité. Notes de cours au Collège de France, 1954–1955*, Paris: Belin, 2003.

12. Franz Kafka, *Diaries*, 27 January 1922, ed. Max Brod, Harmondsworth: Penguin, 1964, p. 406.

13. Author's conversation with the artist, 22 December 2017. On this piece, see Manthia Diawara, "Kader Attia, une poétique de la réappropriation", in *Littérature* 174, 2014/2, p. 53–62; idem, "All the Difference in the World on the Art of Kader Attia" *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, edited by The Green Box, Berlin, 2014.

Le corps comme paradigme

Selon Kader Attia, l'exposition explore *le paradigme d'une corporéité* se revendiquant comme le lieu d'où surgissent nos sensations et, par là même, le lieu qui suscite nos émotions et nos actions de résistance. Elle est le lieu de *transmission des récits pluriels* de l'histoire[14]. Les résistances du corps se font par la narration qui concerne l'architecture, les objets, tout autant que par les figures rendant le corps problématique : des séries de photographies sont consacrées à des transsexuels et à des chibanis[15], personnages qui doivent jouer, par leur corps, une ambigüité constitutive de leur identité. L'approche de ces recherches présente un corps qui n'est pas objectivable, véhiculant la problématique de nos identités sociales. Ces photographies à échelle 1:1, présentées dans un couloir reliant différentes salles, suscitent empathie et écoute. Elles se situent dans un contexte spatial déjouant les codes d'une exposition classique. En effet, les espaces de transition où prennent place ces photographies n'ont pas été peints en blanc. En refusant cette finition, l'artiste remet en cause le blanc de l'architecture moderniste, le substrat implicite du spectacle muséal. C'est probablement parce que désormais, le musée aussi s'expose et qu'il n'est pas neutre au sujet exposé[16]. L'arrangement spatial est déjà une narration et un lieu de rencontre, de *transmission*. Cette instance prend une résonance particulière à la lumière de l'intérêt que porte l'artiste aux pratiques de réparation. C'est ainsi que la trace d'un travail architectural inachevé marque la volonté d'une rencontre interculturelle, de l'attention, encore une fois, à ce qui échappe au récit moderniste.

La vidéo *Réfléchir la mémoire* se situe au cœur de ces préoccupations. C'est en la regardant que le spectateur se réapproprie des allusions à la corporéité montrées dans le reste de l'exposition. La vidéo développe, sur un plan esthétique et psychanalytique, une réflexion sur la réparation du membre fantôme. Cette dénomination désigne le cas clinique particulier selon lequel la perte d'un membre consécutive à une amputation n'altère pas la sensation de la présence de celui-ci. Dans ce phénomène saisissant, le corps est encore relié au membre perdu par ses sensations. À travers des interviews de psychanalystes, de chercheurs, de chirurgiens, de musiciens, de danseurs, le film explore la notion de l'amputation, physique ou symbolique, individuelle ou collective, par un dialogue entre l'artiste et les spécialistes de différentes disciplines. Les interviews sont ponctuées régulièrement d'images fixes, portraits émouvants de personnes ayant perdu un membre.

Comme dans le travail sur l'architecture, ici, tout choix formel investit « une manière d'être », un mode d'existence. On montre l'absence par une *présence* d'abord, celle d'un miroir qui répare. Les corps des personnes mutilées demeurent mystérieux, filmés dans un contexte inhabituel : celui d'un espace en plein air ou d'un bâtiment qui paraît abandonné, d'un bureau ou d'une église vide. L'étourdissante vitesse de notre quotidien se trouve suspendue. Les arrêts sur image symbolisent un arrêt sur le temps ordinaire. Chaque personnage fait apparaître un moment de mystère et de profondeur par sa présence *impersonnelle*, son silence. La blessure que chacun porte appartient à cet espace-temps où ni affectation ni affection ne sont présents. L'artiste n'est pas intéressé à restituer ce que l'amputé éprouve et, pourtant, ces images sont capables de nous émouvoir. Les gestes des actions les plus simples sont offerts : chaque personnage apparaît en train de se tenir debout, de prier, préparer la cuisine, taper sur une machine à écrire, ou simplement assis sur une chaise de bureau. L'humanité se donne dans ces images *sans aucune habilité particulière*. Aucun signe de *singularité*.

On comprendra progressivement, au fil du développement de ces interviews, que les « portraits » des personnes amputées offrent la possibilité de saisir les dispositifs d'un processus de guérison. Cette dernière se veut impersonnelle, car elle concerne l'espace d'un « devenir autre », d'une identité nouvelle, capable de dépasser la blessure. Le miroir utilisé pour ces portraits est l'élément nécessaire qui permet au patient d'accéder à une prise de conscience. Il regarde dans un miroir son membre fantôme et son « devenir autre ». Dans les interviews, les médecins racontent qu'ils parviennent de cette manière à atténuer les douleurs provoquées par un membre fantôme. À cette fin, ils posent un *miroir* devant le membre restant, pour ensuite *montrer l'amputation* avec le même miroir. C'est à partir de cette guérison que Kader Attia interroge notre mémoire collective, pour nous réapprendre à « regarder nos pertes ». À cet égard, l'artiste nous demande de nous souvenir d'une guerre, d'un génocide, d'un acte de terrorisme pour guérir nos blessures collectives à la lumière du paradigme offert par notre corporéité.

Merleau-Ponty. La perception et la philosophie de l'histoire

En 1945, Merleau-Ponty a recours au cas exemplaire du « membre fantôme » pour penser notre ancrage dans le corps vécu et, par là, une philosophie de l'histoire à même de rendre compte de *notre*

14. Entretien de l'auteur avec l'artiste, 11 février 2018.

15. Chibani signifie en arabe maghrébin « vieux, vieillard, vieil homme ». Ces termes désignent en France les anciens travailleurs immigrés, généralement maghrébins, mais également originaires d'Afrique subsaharienne, qui se trouvent dans des conditions précaires. Ces retraités immigrés vivent dans la nostalgie du pays et renoncent pourtant à y retourner, attitude ambigüe envers leurs origines.

16. Voir Christian Besson, introduction au colloque « Qu'est-ce qu'un musée d'art pour le XXIe siècle ? », Nantes, musée des Beaux-Arts, 27 octobre 2010.

CHIARA PALERMO

The body as paradigm

According to Attia, the exhibition explores the *paradigm of a corporeity* asserting itself as the place from which our sensations arise and, by this very fact, the place that arouses our emotions and our actions of resistance. It is the place of the *transmission of the plural narratives* of history.[14] The resistance of the body is effected through the narrative that concerns architecture, objects, as much as by the figures that make the body problematic: series of photographs are dedicated to transsexuals and *chibanis*,[15] figures who must, with their bodies, play out an ambiguity that is constitutive of their identity. The approach to these researches presents a body that cannot be objectified, which conveys the problematic of our social identities. These actual-size photographs, shown in a corridor linking different rooms, arouse empathy and attention. They are situated in a spatial context that undermines the codes of a traditional exhibition. For the transitional spaces where these photographs are set up have not been painted white. By refusing this finish, the artist challenges the white of modernist architecture, the implicit substrate of the museum spectacle. This is probably because today the museum, too, is being exhibited and is not neutral towards the subject exhibited.[16] The spatial arrangement is already a narrative and a place of encounter, of transmission. This element acquires a particular resonance when seen in the light of the artist's interest in the practices of repair. So it is that the trace of unfinished architectural work marks the desire for an intercultural encounter – for attention, once again, to what lies outside the modernist narrative.

The video *Réfléchir la mémoire* stands at the heart of these concerns. In watching it the viewer reappropriates the allusions to corporeity developed elsewhere in the exhibition. The video develops, on aesthetic and psychoanalytical levels, a reflection on repairing the phantom limb, that clinically observed phenomenon when an amputee continues to feel sensations as if they still had the body part they have lost. The body is still linked to the lost limb by sensation. The film explores the notion of amputation, physical or symbolic, individual or collective, through a series of dialogues between the artist and psychoanalysts, researchers, surgeons, musicians and dancers. The interviews are regularly interspersed with fixed images – moving portraits of people who have lost a limb.

As in the work on architecture, every formal choice that is made here invests "a way of being", a form of existence. Absence is shown first by a *presence*, that of a mirror which repairs. The bodies of the mutilated people remain mysterious, being filmed in an unwonted context: that of an outdoor space or a seemingly abandoned building, an office or an empty church. The dizzying speed of our daily life is suspended. The freeze frames symbolise a focus on ordinary time. Each figure makes apparent a moment of mystery and depth by his *impersonal* presence, his silence. The wound that each person carries belongs to this space-time where there is neither affectation nor affection. The artist is not interested in reconstituting what the amputee feels, and yet these images are capable of moving us. The gestures of the simplest actions are offered up: each figure is seen standing, praying, making food, typing or simply sitting in an office chair. Humanity is placed before us in these images *with no particular capacity*. No sign of *singularity*.

As these interviews continue, we understand that the "portraits" of amputees offer the possibility of grasping the procedures in a process of healing. The latter is meant to be impersonal, for it concerns the space of a "becoming other", of a new identity capable of going beyond the wound. The mirror used for these portraits is the necessary element that enables the patient to attain a certain state of consciousness. They look in the mirror at their phantom limb and their "becoming other". The doctors say in the interviews that they are able to lessen the pain of the phantom limbs. To do this, they place a *mirror* in front of the remaining limb and then *show the amputation* using the same mirror. Starting with this cure, Attia interrogates our collective memory, to teach us how to "look at our losses". In this regard, the artist asks to remember a war, a genocide and, an act of terrorism in order to heal our collective wounds in the light of the paradigm offered by our corporeity.

Merleau-Ponty. Perception and the philosophy of history

In 1945, Merleau-Ponty used the exemplary case of the "phantom limb" to articulate ideas about our groundedness in the lived body and, by the same token, a philosophy of history capable of taking into account *our contingency*, against the illusion of an idealist narrative.[17] By refer-

14. Author's conversation with the artist, 11 February 2018.

15. In North African Arabic, chibani means "old, old person, old man". In France, these terms are used to refer to old immigrant workers, generally North African, but also from sub-Saharan Africa, who are living in precarious conditions. These retired immigrants are nostalgic about their home country but have given up the idea of going back. Theirs is an ambivalent attitude towards their origins.

16. See Christian Besson, introduction to the symposium "Qu'est-ce qu'un musée d'art pour le XXIe siècle ?", Nantes, Musée des Beaux-arts, 27 October 2010.

17. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, *op. cit.*, p. 81–105.

contingence contre l'illusion d'un récit idéaliste[17]. Par cette référence au cas clinique ici décrit, il souhaite prendre en considération le *caractère problématique et ambigu de notre existence*.

Dans ce contexte, le « membre fantôme » montre l'opacité et l'énigme de la *corporéité* qui a accès au monde. La paradoxalité de cette condition est illustrée par cet exemple qui interpelle Merleau-Ponty : « Le membre fantôme garde souvent la position même que le bras réel occupait au moment de la blessure : un blessé de guerre sent encore dans son bras fantôme les éclats d'obus qui ont lacéré son bras réel […][18]. » Concernant ce cas clinique, une explication physiologique – l'idée que la stimulation externe engendre la perception du membre fantôme ou que dans le cerveau persiste une connexion physique qui n'a pas lieu d'être – est insuffisante mais, à défaut de celle-ci, peut-on en donner une

CHIARA PALERMO

ring to this clinical case, he sought to take into consideration the *problematic and ambiguous character of our existence*.

In this context, the "phantom limb" shows the opacity and the enigma of the *corporeity* that has access to the world. The paradoxical nature of this condition is illustrated by this example that intrigued Merleau-Ponty: "The phantom limb often maintains the very position occupied by the real arm at the moment of injury. A war-wounded man still senses in his phantom arm the shrapnel that tore into his real arm."[18] Concerning the clinical case, a physiological explanation – the idea that external stimulation engenders the perception of the phantom limb or that in the brain there persists a physical connection that no longer has a real justification – is insufficient but, if we lack physiological explanation, can we then give a psychological explanation? Merleau-Ponty's questions are echoed in the

17. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 ; rééd. « Tel », 2003, p. 81-105.

18. *Ibid.* Merleau-Ponty se réfère aux études de Jean Lhermitte, *L'Image de notre corps*, Paris, Nouvelle revue critique, 1939, p. 129 et suiv.

19. Les exemples cités par le philosophe en 1945 ont toute leur actualité dans le témoignage du Dr Stéphane Romano se référant, lui aussi, au traumatisme de la guerre ou aux tumeurs (1'17-1'19). De la même manière, l'interview du Pr Maurice Mimoun indique que ce qui constitue l'énigme d'un bras fantôme n'est pas la sensation d'une présence du membre, mais le fait que la douleur de ce membre persiste, qu'elle soit très douloureuse, insupportable (2'09-2'11). Le Dr Anne Aurore Sankale témoigne aussi bien de l'étrangeté de ces manifestations que de leur caractère énigmatique aux moments où nous devons, encore aujourd'hui, faire des choix thérapeutiques à leur égard (1'41-2'11). Ces considérations sont résumées à travers le constat du Dr Todd D. Kuiken affirmant que « personne ne connaît la réponse et les théories changent au fil du temps » (2'58-3'04).

20. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 90.

21. Dans le cas du refoulement : « J'aliène mon pouvoir perpétuel de me donner des "mondes" au profit de l'un d'eux, et par là même ce monde privilégié perd sa substance et finit par n'être plus qu'une certaine angoisse. » *Ibid.*, p. 98-99.

thoughts expressed by the surgeons and psychologists to Kader Attia.[19]

18. *Ibid.* Merleau-Ponty is referring in his text to the studies by J. Lhermitte, *L'image de notre corps*, Paris: Nouvelle Revue Critique, 1939, p. 129ff.

19. The examples quoted by the philosopher in 1945 are fully borne out in the contemporary accounts by Dr Stéphane Romano, who also refers to war traumas and tumours (1'17–1'19). In the same way, the interview by Pr. Maurice Mimoun indicates that what constitutes the enigma of the phantom arm is not the sensation of the limb's presence, but the fact that the limb's pain continues, that it is indeed very painful: *insupportable* (2'09–2'11). Dr Anne Aurore Sankake also speaks of the strangeness of these manifestations and their enigmatic character at the time when, even today, we are asked to make therapeutic choices in their regard (1'41–2'11). These considerations are summed up in Dr Todd D. Kuiken's affirmation that "nobody knows the answer and the theories change over the years" (2'58–3'04).

20. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, *op. cit.*, p. 79.

explication psychologique ? Les interrogations de Merleau-Ponty trouvent écho dans les réflexions que des chirurgiens ou des psychologues livrent aujourd'hui à Kader Attia[19].

Comme l'artiste, Merleau-Ponty retrace différents cas cliniques. Ceux-ci résultent de conditions psychiques et de conditions physiologiques qui *s'engendrent les unes les autres* : le phénomène dépend en effet de conditions physiologiques – des perceptions externes au patient autant que des connexions qui subsistent dans le cerveau – et il est, à ce titre, l'effet d'une *causalité en troisième personne* ; en même temps, « le membre fantôme peut relever de l'histoire personnelle du malade, de ses souvenirs, de ses émotions ou de *ses volontés*[20] ». Pour expliquer cette ambiguïté irrévocable, on peut convoquer l'expérience d'un refoulement où le traumatisme « ne subsiste pas à titre de représentation, dans le mode de la conscience objective et comme un moment qui a sa date », puisque le mode d'opérer d'un refoulement est comme celui d'un *style* qui possède *un certain degré de généralité*[21]. Dans le cas du refoulement « apparaît autour de notre

Like the artist, Merleau-Ponty goes through different clinical cases. They illustrate psychic conditions and physiological conditions that *engender one another*: the phenomenon depends, in effect, on physiological conditions – perceptions external to the patient as well as connections that subsist in the brain – and it is, in this sense, the effect of a *third person causality*, while, at the same time, the phantom limb "can result from the personal history of the patient, from his memories, his emotions or his desires".[20] To explain this ineliminable ambiguity, we can evoke the experience of repression in which trauma "subsists, not as a representation, in the mode of objective consciousness and as a moment that has its date", insofar as the

existence personnelle une marge d'existence *presque* impersonnelle, qui va pour ainsi dire de soi », un présent, dit l'auteur, « qui ne se décide pas à devenir passé[22] ». Or, de la même manière, on peut affirmer que notre corporéité relève d'*une forme générale du monde*, telle une existence anonyme et *générale*. C'est pour cela que les personnes filmées par Kader Attia adhèrent à cette dimension du temps, dans des images fixes, sans aucun signe de *singularité*, comme une humanité *en train de* devenir autre par sa corporéité. Merleau-Ponty voit dans les paysages de Cézanne un fond de « nature inhumaine », « un organisme naissant[23] ». Dans le cas des portraits fixes réalisés par Kader Attia, nous sommes en présence d'un fond de l'homme qui accompagne le devenir de cet organisme naissant.

Le corps n'est guère une chose inerte : il ébauche, d'abord, lui aussi, le mouvement d'une existence anonyme, pour ébaucher, ensuite, le mouvement de notre existence personnelle. Il est ainsi le sol originaire de notre être volontaire. S'il est possible d'établir un parallèle entre le cas du refoulement et le cas d'un membre fantôme où le corps est pris dans un ancien présent qui ne se décide pas à devenir passé, c'est parce que l'émotion est à l'origine des deux phénomènes.

22. *Ibid.*, p. 101.

23. M. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non sens*, Paris, Gallimard, 1996, p. 22.

24. *Ibid.*, p. 101-102.

25. *Ibid.*, p. 103. À cet égard, Merleau-Ponty souhaite dépasser les difficultés bien paradoxales de la corporéité chez Jean-Paul Sartre : un échange ontologique impossible entre l'en-soi et le pour soi, une opposition dialectique qui opère la néantisation de *l'en-soi*. À la différence de Sartre, Merleau-Ponty pense le caractère médiatisant de l'être compris comme mouvement et désir, en théorisant un décentrement radical de la subjectivité qui culmine dans une pensée de l'intercorporéité.

Dans les deux cas, en effet, on peut affirmer avec Merleau-Ponty qu'« être ému, c'est se trouver engagé dans une situation à laquelle on ne réussit pas à faire face et que l'on ne veut pourtant pas quitter […][24] ».

modus operandi of a repression is like that of a style that holds a *certain degree of generality*.[21] In the case of repression, there "thus appears a margin of *almost* impersonal existence around our personal existence, which, so to speak, is taken for granted".[22] It is, says the author, "a previous present that cannot commit to becoming past".[23] Now, in the same way, we can affirm that our corporeity adheres to *a general form of the world*, as an anonymous and *general* existence. That is why the people filmed by Attia adhere to this dimension of time, in fixed images, with no sign of singularity, like a humanity that is in the process of becoming

other by virtue of its corporeity. Merleau-Ponty describes Cézanne's landscapes as a "base of inhuman nature", "an emerging organism".[24] In the case of the portraits made by Attia, with these fixed images we are seeing a ground of humanity that accompanies the development of this nascent organism.

21. In the case of repression: "I relinquish my perpetual power of giving myself 'worlds' to the benefit of one of them and thereby even this privileged world loses its substance and ends up being no more than a *particular anxiety*." Ibid., p. 85.

22. *Ibid.*, p. 86.

23. *Ibid.*, p. 88.

24. Maurice Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt" (1945), in *Sense and Non-Sense*, North Western University Press, 1964, p. 16.

25. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, *op. cit.*, p. 88.

26. *Ibid.*, p. 103. In this, Merleau-Ponty is trying to go beyond the rather paradoxical difficulties of corporeity in Sartre: an impossible ontological exchange between the *en soi* and the *pour soi*, a dialectical opposition that effects the annihilation of the *en soi*. Unlike Sartre, Merleau-Ponty conceives of the mediating character of being understood as movement and desire by theorising a radical decentring of subjectivity that culminates in the idea of inter-corporeality.

Or, l'argumentation du philosophe, comme celle de l'artiste, entraîne une conséquence à l'enjeu fondamental : le circuit sensori-moteur qui soutient notre existence n'est pas une réalité « banale et cyclique », tandis que notre existence personnelle et collective en tant que *sujet* serait ouverte et *singulière*[25]. S'il en était ainsi, il faudrait alors exclusivement réserver le terme *histoire* à cette seconde réalité. Cependant, précise Merleau-Ponty, « le sujet de l'histoire ne crée pas de toutes pièces son rôle : en face de situations typiques, il prend des décisions typiques. […] Ces stéréotypies ne sont d'ailleurs pas une fatalité, et de même que le vêtement, la parure, l'amour transfigurent les besoins biologiques à l'occasion desquels ils sont nés, de même à l'intérieur du monde culturel l'*a priori* historique n'est constant que pour une phase donnée et à condition que l'équilibre des *forces* laisse subsister les mêmes *formes*. Ainsi l'histoire n'est ni une nouveauté

The body is hardly inert: it initiates the movement of an anonymous existence, and then initiates the movement of our personal existence. It is the originating ground of our personal existence. If it is possible to make a parallel between the case of repression and the case of a phantom limb when the body is caught up in a former present that cannot commit to becoming past, it is because emotion is at the origin of both phenomena. In both cases we can maintain, as Merleau-Ponty does, that "To be emotional is to find oneself engaged in a situation that one is unable to cope with and yet from which one does not want to escape."[25]

Now, the philosopher's argument, like the artist's, has a consequence whose stakes are fundamental: the sensorimotor circuit that supports our existence is not a "banal and cyclical" reality in contrast with which our personal and collective existence as subject would then be *open* and *singular*.[26] If that were the case, then we

perpétuelle ni une répétition perpétuelle, mais le mouvement *unique* qui crée des formes stables et les brise[26]. »
Kader Attia nous apprend à voir ce *mouvement unique*, comme celui d'un même corps qui a besoin de guérir de ses blessures et il nous incite par là, ainsi que le fait Merleau-Ponty, à réapprendre la contingence de notre histoire[27]. Celle-ci n'est pas une contingence absolue et ne peut être soumise à la volonté d'une subjectivité absolue. Elle est un mouvement unique dont on peut *imiter* les forces d'une *réparation*, pour *créer* de nouvelles formes.

Le corps de l'exposition et le corps de la ville

Soulevée du sol de quelques centimètres par des appuis en béton, une barrière en métal dont la hauteur défie le plafond traverse en diagonale la salle la plus vaste de l'exposition. *Pierres, pain, portevoix* (2018) est une installation inspirée des campements de migrants situés dans le quartier du métro Stalingrad, qui ont été démantelés en novembre 2017. Des barrières en métal – comme celles qui, par leur assemblage, forment la grille de l'installation – empêchaient les migrants de rester sur le trottoir, c'est-à-dire dans l'espace public. Les objets convoqués dans le titre – cailloux, morceaux de pain, portevoix – sont bloqués dans les mailles en métal de cette barrière, empêchés, eux aussi, de traverser l'espace. Ils apparaissent comme le symbole de la solidarité et des soulèvements qui n'ont pas brisé l'enceinte.
Kader Attia déforme certaines parties de la palissade qui constitue l'installation et, dans une performance ponctuant l'exposition de façon impromptue, des danseurs hip-hop prennent le risque de traverser l'espace. Les corps de ces jeunes ne sont pas parfaits. Ils sont exposés presque nus, telles des masses vibrant avec l'*histoire*. La chorégraphie de cette œuvre est tout entière orientée par la poésie et l'esthétique de ces corps. La musique qui accompagne la performance est coupée par intermittence afin d'amplifier et d'« émouvoir l'espace[28] ». Les motifs architecturaux se trouvent accentués par cette soustraction. Comme dans le cas du membre fantôme, une absence manifeste la présence d'un « devenir autre ». Avec les ombres et les lumières des murs qui s'amplifient, nous sommes en présence d'une danse *en compagnie* du danger, qui prend le danger pour partenaire : les mouvements d'une accusation, d'une inquiétude, d'une agitation qui transforme la barrière. Leurs déplacements sont donnés entre ruptures et connexions, par des pas qui brisent la symétrie des figures et de leur trajet. Ils dessinent des cheminements fragmentés.

Les racines ne sont pas cachées dans le sol ni *derrière* le béton. Elles sont là, poussant dans le tourbillon de ces corps en lutte. Comme symptômes, rythmes d'un spasme qui appartient au champ magique de l'émotion. Ces corps appellent à la *commotion*, à un sentir ensemble, dessinant *les forces* d'une nouvelle forme, celle *d'un espace commun*. « Et le risque est partie intégrante du rythme[29]. »

26. *Ibid.*, p. 104.

27. À partir des années 1950, Merleau-Ponty thématise ce *mouvement unique de l'histoire* à la lumière d'un monisme ontologique qui se définit par la notion de chair comme « cosmologie du visible ». Il passe de l'ontique (le *Leib* comme corps propre) à l'ontologique (la chair du monde), et envisage la possibilité de concevoir *sous l'horizon de la chair* le dépassement de toute opposition entre l'*idéalité éternelle* et la *finitude*, dans la perspective d'une troisième dimension : celle d'une *éternité existentielle*. Les trois phénomènes de la chair sont simultanés, sans coïncidence, fondés dans le tissu commun d'un être de *prégnance* qui est principe ontologique. Voir une note de travail datant de novembre 1960, « Activité : passivité-téléologie », in *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964 ; rééd. « Tel », 2001, p. 313. Or, Kader Attia témoigne d'une lecture de la *Phénoménologie de la perception* qui a inspiré son travail. Mais en élargissant notre recherche, nous découvrons que les résonances entre son œuvre et celle de Merleau-Ponty trouvent sans doute plusieurs échos dans le champ essentiellement politique d'une ontologie de la *chair* telle qu'elle est élaborée plus tardivement par Merleau-Ponty.

28. Sur le thème de ce silence qui sous-tend la danse, voir G. Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Minuit, 2006, p. 29-30. Dans la vidéo *Réfléchir la mémoire*, le chirurgien Stéphane Romano s'intéresse au dub pour sa capacité à amplifier un son, une présence, en soustrayant des éléments musicaux du reggae capables de résonner dans leur absence, telle « une partie fantôme de la musique » (3'15-3'54). Le DJ Soundar Ananda Aka décrit de manière extrêmement poétique cet effet comme une capacité des sons à devenir des « réverbères ou des échos ; et ça s'éparpille dans l'espace-temps » (5'19). Il ouvre grand ses bras en prononçant ces mots, comme s'il mimait cet espace qui devient *infini*.

29. Edwin Denby, « Forms in motion and thought » (1965), *Dance Writings*, Robert Cornfield et William Mackay (éd.), New York, Knopf, 1986, p. 556 (trad. de l'auteur).

CHIARA PALERMO

could use the term history only for that second reality. However, Merleau-Ponty tells us, "the subject of *history* does not create his role from scratch. Faced with typical situations, he takes typical decisions. . . . These stereotypes are not for that matter a destiny, and just as clothing, jewellery and love transform the biological needs from which they are born, so too, within the cultural world, the historical *a priori* is only consistent for a given phase, and provided that the equilibrium of *forces* allows the same *forms* to remain. History, then, is neither a perpetual novelty nor a perpetual repetition, but rather the *unique* movement that both creates stable forms and shatters them."[27]
Attia teaches us to see this *unique movement*, like that of a body that needs to heal from its wounds and thereby incites us, as Merleau-Ponty does, to relearn the contingency of our history.[28] It is not an absolute contingency and cannot be subjected to the will of an absolute subjectivity. It is a unique movement whose forces of *reparation* we can *imitate* in order to *create* new forms.

The body of the exhibition and the body of the city

Raised a few centimetres above the floor by concrete supports, a metal barrier whose height defies the ceiling sits diagonally across the biggest room in the exhibition. *Pierres, pain, portevoix* (2018) is an installation inspired by the migrants' camp that went around the Stalingrad metro station in Paris. These huts were dismantled last November. Metal barriers – like the ones that form the grid in this installation – prevented the migrants from staying on the pavement, in public space. The objects referred to in the title – stones, bits of bread, megaphones – are held in the barrier's metal mesh, and thus similarly prevented from crossing the space. They appear as the symbol of the solidarity and uprisings that did not break the barrier.
Attia deforms parts of the palisade constituting the installation and, in impromptu performances staged at intervals throughout the duration of the exhibition, hip-hop dancers venture to cross the space. These young people do not have perfect bodies. They are exposed, almost naked, like masses vibrating with *history*. The choreography of this work is wholly oriented by the poetry and aesthetic of these bodies. The music that accompanies the performance is intermittently cut in order to amplify and "inject emotion into the space".[29] This subtraction heightens the architectural motifs. As in the case of the phantom limb, an absence manifests the presence of a "becoming that is other". With the growing shadows and light on the walls, we are in the presence of a dance *in the company* of danger, which takes danger as its partner: the movements of an accusation, of disquiet, of agitation, which transform the barrier. Their movements are made out of ruptures and connections, with steps that shatter the symmetry of the figures and of their trajectory. They etch fragmented paths.
The roots are not hidden in the floor or *behind* the concrete. They are there, pushing up through the eddying movements of these struggling bodies. Like symptoms, rhythms of a spasm that belongs to the magical field of emotion. These bodies call for *commotion*, for a shared feeling, drawing the *forces* of a new form, that of a *common space*. "The risk is a part of the rhythm."[30]

27. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, *op. cit.*, p. 90.

28. In the 1950s, Merleau-Ponty thematised *this unique movement of history* in the light of an ontological monism that is defined by the notion of the flesh as a "cosmology of the visible". He made the transition from the ontic (the Leib as the individual body) to ontology (the flesh of the world), with the possibility of conceiving *under the horizon of the flesh* the transcendence of any opposition between *eternal ideality* and *finitude*, within the perspective of a third dimension, that of an *existential eternity*. The three phenomena of the flesh are simultaneous, without coincidence, founded in the common fabric of a being of *resonance* that is an ontological principle. See the working note dated 1960 "Activité : passivité-téléologie", in *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964; "Tel", 2001, p. 313. Now, Kader Attia has said that his reading of the *Phenomenology of Perception* inspired his work. But if we broaden our research, the resonances between his work and that of Merleau-Ponty are no doubt echoed in a number of ways in the essentially political field of an ontology of the *flesh* as this was later articulated by Merleau-Ponty.

29. On the theme of the silence underpinning dance, see Georges Didi-Huberman, *Le danseur de solitudes*, Paris: Minuit, 2006, p. 29–30. In the video *Réfléchir la mémoire*, the surgeon Stéphane Romano considers dub for its capacity to amplify a sound, a presence, with the musical elements subtracted from this form of reggae resonating in their absence, like "a phantom limb of music" (3'15–3'54). The DJ Soundar Ananda Aka very poetically describes this effect as the capacity of sounds to become "streetlamps or echoes; and it all scatters in space-time" (see 5'19). As he speaks these words he opens his arms wide as if to suggest this space that becomes *infinite*.

30. Edwin Denby, "Forms in Motion and Thought" (1965), *Dance Writings*, ed. R. Cornfield and W. Mackay, New York: Knopf, 1986, p. 556.