

SORRY SUN

ÉDITO

ANTONIA SCINTILLA
LIBERTY ADRIEN & CARINA BUKUTS

INVITATIONS

SLAVS AND TATARS
SIMONE LAGRAN
MAROUANE BAKHTI
SHILPA GUPTA

ESSAIS

YANA FOQUÉ
YINA JIMÉNEZ SURIEL
VINCENT VAN VELSEN

BIOGRAPHIES

P. 3

P. 5
P. 11

P. 23

P. 25
P. 39
P. 51
P. 61

P. 69

P. 71
P. 81
P. 93

P. 105

**NOUVEAU PROGRAMME
PREMIÈRE ÉDITION**

FONDATION PERNOD RICARD

SORRY SUN

ANTONIA SCINTILLA
DIRECTRICE DE LA FONDATION
PERNOD RICARD

3

**10
11
12
13**

Depuis plus de vingt-cinq ans, la Fondation Pernod Ricard trace une voie singulière dans le paysage de l'art contemporain. Fidèle à son élan d'expérimentation, elle reste un lieu en mouvement, traversé par les formes, les idées, les voix. Un espace vivant, habité par celles et ceux qui le pensent, l'accompagnent.

De l'espace Paul Ricard sur les Champs-Élysées, en passant par celui de la rue Boissy d'Anglas, jusqu'au lieu actuel situé au cœur du quartier Saint-Lazare, l'histoire de la Fondation témoigne d'une même volonté : se tenir au plus près des pratiques artistiques, sans jamais céder à l'inertie.

En renouvelant ses approches, elle veille à rester attentive à une scène artistique en constante évolution, profondément connectée aux enjeux de notre temps.

Cette nouvelle saison s'inscrit dans cette dynamique d'ouverture et de transformation. Plus que jamais, nous faisons le choix d'élargir notre champ d'action, en développant une relation renouvelée avec les autres institutions. Face à un monde de l'art en constante accélération, nous affirmons la nécessité d'un changement de perspective – celle d'une coopération active, attentive, durable.

C'est dans cet esprit qu'a été lancé notre *Nouveau Programme*, évolution du Prix de la Fondation que nous avons imaginé et façonné pendant plus de vingt-cinq ans. Une nouvelle forme, conçue en étroite collaboration avec les artistes, les commissaires et nos partenaires historiques. Une forme plus souple, plus poreuse aux enjeux actuels, qui lie artistes et institutions – lesquels me tiennent particulièrement à cœur.

Ce programme emprunte un chemin de traverses nécessaire : accompagner les artistes à un moment charnière de leur parcours, réinterroger la notion d'émergence, imaginer un soutien sur mesure et ouvrir des perspectives qui dépassent le seul cadre de l'exposition.

Cette première édition s'articule autour du regard d'une commissaire invitée. Notre choix s'est porté sur Liberty Adrien, critique d'art et récemment nommée commissaire en cheffe au KW à Berlin. À son tour, elle a réuni trois artistes aux trajectoires singulières – Saodat Ismailova, Alexandre Khondji et Hélène Yamba-Guimbi – dans une exposition intitulée « Sorry Sun ». En rassemblant leurs œuvres, l'exposition poursuit une double ambition : donner une visibilité à leurs démarches tout en les accompagnant dans le cadre d'une présentation institutionnelle.

Cette exposition marque également le point de départ d'une constellation plus vaste, dont cet ouvrage constitue un prolongement essentiel. Conçu comme un espace de réflexion critique, ce livre accompagne et prolonge l'exposition, en y ajoutant des voix nouvelles, des textes traduits pour la première fois en français, ainsi que des contributions originales – autant d'échos à la richesse des pratiques réunies.

Dans un second temps, chacun·e des trois artistes bénéficiera d'un accompagnement sur mesure, à travers des projets menés en partenariat avec des centres d'art en France. En parallèle, nous poursuivons la relation privilégiée qui nous lie au Centre Pompidou, permettant l'entrée de leurs œuvres dans les collections du Musée national d'art moderne, grâce à une donation de la Fondation.

À l'image de l'ensemble de notre saison, ce nouveau dispositif reflète notre volonté de prolonger les enjeux de l'exposition. Il s'agit d'imaginer des formes d'accompagnement en résonance avec notre époque, capables de créer du lien, de favoriser l'émergence de nouvelles circulations, de nouveaux récits.

C'est bien cela qui nous anime : faire de la Fondation un territoire vivant. Un espace où l'on pense, où l'on crée, où l'on rêve. Un lieu perméable aux mouvements du monde, à ses incertitudes comme à ses élans. Un lieu où la création contemporaine peut s'inventer librement, dans toute sa diversité et sa force vive. ●

SURVIVAL

À une époque où le temps appartenait encore aux immortelles, vivait un garçon qui désespérait de savoir qui il était. Chaque jour, Phaéton – le fils d'Hélios, dieu grec du soleil – regardait son père traverser le ciel sur son char de feu, apportant au monde la lumière avant de disparaître chaque soir par-delà l'océan. Un matin, poussé par l'envie et le défi, le garçon se saisit des rênes de son père, espérant pouvoir revendiquer son héritage divin. Mais le feu qu'il voulait dominer s'échappa vite de son contrôle. Le char vacilla, et alors qu'il peinait à maintenir sa trajectoire, l'étoile enflammée se rapprocha dangereusement de la Terre. Les fleuves tarirent. Les forêts s'embrasèrent et se réduisirent en cendres. La terre – autrefois abondante et vivante – se fissura, brûlée sans répit par le feu du soleil. Pour éviter sa destruction complète, Zeus intervint d'un geste fatal. Un éclair. Une chute. Un silence.

Dans les mythologies et folklores transmis au fil du temps, le soleil n'est jamais considéré comme un astre ordinaire. Il symbolise les forces jumelles de la création et de la destruction, de la lumière et de l'obscurité, de la force et de la vulnérabilité. Capable de donner autant que de prendre, il incarne à la fois une promesse de vie et d'abondance, ainsi qu'un avertissement contre le pouvoir sans limites et le désir insatiable, tous deux menant à une chute inévitable. Aujourd'hui, cet ancien mythe résonne avec une intensité brute et réelle... Les forêts brûlent, les rivières s'assèchent, et la terre craquèle sous le poids d'une chaleur qui n'est plus une simple légende. Le soleil reflète désormais les dures conséquences d'ambitions impériales, de cupidités insatiables, et de désirs consuméristes sans fin – des forces qui nous entraînent vers un désastre environnemental et des conflits géopolitiques incessants.

C'est dans cet espace liminal – entre la visibilité et le retrait, la confrontation et l'attention – que se forme l'exposition « Sorry Sun » à la Fondation Pernod Ricard. Mêlant récits fragmentés, histoires croisées et temporalités changeantes, les pratiques de **SAODAT ISMAILOVA**, **ALEXANDRE KHONDJI**, et **HÉLÈNE YAMBA-GUIMBI** tracent une cartographie du désajustement. Entre image en mouvement, installation et sculpture, leurs œuvres présentées renvoient aux failles de notre époque : l'érosion des idéaux sociaux et collectifs, le désenchantement face aux promesses technologiques, et l'urgence de la crise écologique, tout en dévoilant en filigrane récits et rituels populaires, ainsi que des fragments de mémoire – autant de subtiles formes de résistance.

Les thèmes et enjeux soulevés par « Sorry Sun » dépassent le seul cadre de l'espace d'exposition. Ils se poursuivent

dans cette publication, où ils prennent de nouveaux rythmes, voix et formes. Des essais écrits pour l'occasion par les auteur·ices **YANA FOQUÉ**, **YINAJIMÉNZSURIEL** et **VINCENT VAN VELSEN** accompagnent les œuvres d'Ismailova, Khondji, et Yamba-Guimbi. S'inscrivant dans la continuité de leurs pratiques artistiques, ces textes proposent des lectures nuancées, chacune étant le reflet d'une posture et d'une sensibilité propres. Ils proposent des manières de s'attarder sur leur pratique artistique, d'en suivre les résonances et de prêter attention à ce qui échappe à toute tentative d'immortalisation.

Plutôt que de se dérouler de manière linéaire, cette publication se déploie comme une constellation. Aux côtés des essais commissionnés, des auteur·ices et artistes contemporains ont été invité·es à proposer poèmes, réflexions, et fragments qui résonnent avec

l'atmosphère de l'exposition et des enjeux contemporains. Ces textes explorent les inquiétudes, en franchissent les limites, et proposent leurs propres vocabulaires pour nommer ce qui transparaît, persiste ou résiste au sens.

Le collectif d'artistes **SLAVS AND TATARS** débute cette conversation en faisant appel à la voix de l'anthropologue Engseng Ho. Son essai *The Society of the Absent* (La société de l'absent, 2006) redéfinit la diaspora non pas à travers le mouvement ou l'appartenance, mais par la présence persistante de la mort, du rite funéraire, et de l'absence. Pour Slavs and Tatars, dont le travail explore les frontières entremêlées du langage, de l'empire, et de la croyance, le texte de Ho offre une contre-perspective nécessaire aux clichés mondialisés de l'identité.

Si cette contribution s'article autour de l'absence, la poète **SIMONE LAGRAN**d y répond par la résonance. S'appuyant sur les mots du poète Monchoachi, elle s'interroge sur une forme d'expression antérieure au langage, spontanée, rythmée et libre. Dans *Retour à la parole sauvage* (2023), Monchoachi encourage une manière de parler qui privilégie le dialogue plutôt que la domination. Lagrand propose ainsi une réflexion sur la poésie – non pas comme simple ornement, mais comme force vive : un moyen de préserver notre humanité, d'écouter et de résister à toute forme de capture. Ses mots dessinent les contours des fractures que l'exposition cherche à nommer : entre continuité et effondrement, silence et expression.

Dans cette même tonalité, l'écrivain **MAROUANE BAKHTI** offre une perspective attentive à la fragilité de la

perception face à l'effondrement environnemental et existentiel. Il fait référence au roman *Si le Soleil ne revenait pas* (1937) de Charles Ferdinand Ramuz, dans lequel un village isolé des Alpes attend le retour du soleil. Dans ce conte, Bakhti trouve un miroir reflétant notre propre époque : une méditation sur le fatalisme, le déni et l'espoir tenace. La langue fracturée, régionale et étrangement futuriste de Ramuz devient pour lui un outil précieux lui permettant de nommer ce qui se transforme autour de nous – et en nous – même lorsque le sens semble difficile à saisir.

Si Bakhti explore la prophétie littéraire, l'artiste **SHILPA GUPTA** tend l'oreille à la recherche de voix longtemps enterrées ou étouffées. Sa proposition s'article autour du poète du 14^e siècle Imadeddin Nesimi, dont les vers ont inspiré sa pièce *For, In Your Tongue, I Cannot Fit*

(Parce que, dans ta langue, je n'ai pas de place, 2017-18), un projet dédié aux écrivains emprisonnés pour leurs mots. Dans le poème *Both Worlds Can Fit Within Me* (Les deux mondes ont leur place en moi), Nesimi aborde l'irréductibilité du soi – un être insaisissable, impossible à réduire au silence ou à confiner. Pour Gupta, ces mots incarnent à la fois la résistance et le refuge : un refus lyrique de se laisser enfermer par les frontières étroites que sont la nation, la langue, ou la croyance.

Ce recueil de voix et d'idées ne prétend ni expliquer ni tracer une carte. Il se présente plutôt comme une collection de rencontres – avec des œuvres, des penseuses, et avec cette leur résiduelle de ce qui échappe souvent aux mots. Nous vous invitons, chères lectrices et visiteuses à faire de ces textes vos

compagnons : à les parcourir non pas en quête d'une conclusion, mais d'un sens de l'orientation ouvrant sur de multiples chemins. Puissent-ils offrir un langage qui permette de rester avec l'incertain et, peut-être, de se renouveler. ●

NAVIGATION

ENGSENG HO

PAR

SLAVS
AND
TATARS

Alors que le monde autour de nous s'embrase, les premières étincelles jaillissent des mots cassants et des termes desséchés que nous utilisons pour nous définir. Nos voix du XXI^e siècle s'écorchent en tentant de prononcer des identités héritées du siècle précédent. Nos yeux de milléniaux, brûlés, se tournent vers l'intérieur, incapables – et refusant – de se contenter des vieilles étiquettes figées depuis la Guerre Froide. Nos oreilles flambent face à l'hypocrisie assourdissante d'expressions comme « The West vs the Rest » [l'Occident contre le reste du monde], « post-soviétique » par-ci, « l'ancien bloc de l'Est » par-là, MENASA, l'ordre libéral... La liste est longue.

Lorsque nous avons fondé Slavs and Tatars il y a presque vingt ans, en 2006, c'était en quête d'un nouvel oxygène : d'un air venu d'autres horizons, au-delà de l'entre-soi étouffant de notre discipline, de nos institutions culturelles, de nos académies. Cette même année paraissait *The Graves of Tarim*, le livre de l'anthropologue Engseng Ho, apportant avec lui un souffle salutaire. (Hélas, l'air qui donne la vie attise aussi le feu.)

Le livre d'Ho est une étude fascinante qui nous entraîne de la péninsule Arabique à l'Inde et l'Asie du Sud-Est, sur les traces de la communauté hadramite du Yémen.

Il montre comment, grâce à leurs liens de parenté et à leur langue, les hadramis ont réussi à s'implanter durablement dans chacune de ces régions. Ho s'aventure là où d'autres n'osent pas : il inverse la perspective et choisit de prendre la mort – et non la naissance – comme point de départ pour comprendre ce qui constitue une diaspora dans toute sa splendeur.

Chez Slavs and Tatars, nous ne nous sommes jamais intéressé·es à l'identité – d'où notre nom. Tchouvatchèque, Belge-bouriate. Bâillement. Les nationalités appartiennent au XIX^e siècle et aux âmes sensibles. Ce qui nous anime depuis toujours ce sont les confins des empires, les limites des systèmes de croyance et les marges des traditions. C'est à ces frontières, dans ces entre-deux, que les idées, les personnes et les langues se fondent et se confondent.

Si tout doit brûler, qu'au moins cela se fasse dans une splendeur si éclatante qu'il nous soit impossible de détacher nos yeux des flammes. À nous, ensuite, de nous montrer à la hauteur de cette incandescence : de nous rendre aussi vif·ves et étincelant·es que le brasier qui nous consume – pour sauver ce que nous pouvons du faste du feu. ●

LES TOMBES DE TARIM

GÉNÉALOGIE ET MOBILITÉ À TRAVERS L'OCEAN INDIEN

EXTRAIT TRADUIT DE *THE GRAVES OF TARIM: GENEALOGY AND MOBILITY ACROSS THE INDIAN OCEAN* [LES TOMBES DE TARIM : GÉNÉALOGIE ET MOBILITÉ À TRAVERS L'Océan Indien],
DE ENGSENG HO. BERKELEY : UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS,
2006, P. 3-5

LA SOCIÉTÉ DE L'ABSENCE

Dans une société de migrant·es, ce qui compte ce n'est pas l'endroit où l'on est né·e, mais celui où l'on meurt. C'est ce qui distingue fondamentalement une diaspora d'une nation, tant sur le plan conceptuel que dans le ressenti. On appartient à une nation parce qu'on y est né·e. C'est ce lieu de naissance qui fonde un droit d'appartenance pour les individus. Le mot même de « nation » trouve son origine dans l'acte de naître, *nasci*.

Pour les migrant·es, au contraire, c'est le lieu de mort qui compte car celui-ci devient souvent le lieu d'inhumation. Des pierres tombales à l'étranger confirment ces changements d'allégeance – du lieu d'origine à la terre d'accueil – que les migrant·es peuvent mettre des générations à accepter. Où sera enterré mon corps ? Le ou la défunt·e a-t-il exprimé des dernières volontés ? Autrefois, quand migrer signifiait partir vers son destin, ce changement de lieu dans la conscience individuelle marquait un tournant générationnel majeur entre les ancêtres et les descendant·es. Pour les migrant·es, la tombe est un point final, mais pour leurs enfants, elle devient un point de départ, affirmant la réalité de leur présence dans ce nouveau pays. Dans bien des diasporas, les tombes acquièrent ainsi une valeur symbolique profonde. À l'étranger, les migrant·es qui ont dû s'éloigner de leurs

parents peuvent, elles comme eux, devenir des lieux de mémoire, visités par leurs enfants. Dans un monde où les origines sont mouvantes, la tombe offre un repère, un point de retour.

La pierre tombale est un signe : sa présence muette souligne l'absence. De ce point de vue, la tombe exprime bien mieux la réalité de l'expérience migratoire que le concept de « mondialisation », qui proclame bruyamment sa présence partout. Les technologies de la vitesse nous permettent d'apparaître simultanément à plusieurs endroits : nos voix voyagent par téléphone, tandis que nos visages apparaissent sur internet et que nos corps sont propulsés dans des avions supersoniques. Mais là où la mondialisation produit une immédiateté mécanisée, la diaspora s'inscrit dans la durée. La migration se déroule sur des siècles ; son temps se mesure en générations, à raison de seulement quatre ou cinq générations par siècle. Combien de temps faut-il pour que des immigré·es soient assimilé·es ? Certain·es ne le seront jamais. Celles et ceux qui y parviennent finissent par disparaître. Partout c'est l'absence, plus que la présence, qui façonne l'expérience des diasporas.

Alors que la mondialisation tente de nier l'absence en s'agitant frénétiquement pour la masquer, les dias-

poras, elles, font tout le contraire. Elles reconnaissent l'absence et s'attachent à en explorer sans cesse les significations et les traces, comme la pierre tombale. Est-ce que l'absence des mort·es dure toujours ? Reviendront-ils et elles, ou bien est-ce nous qui les rejoindront ? L'absence des émigré·es est-elle permanente ? Reviendront-ils et elles, ou bien est-ce nous qui les rejoindront ? Dans les vieilles diasporas, les questions autour de l'absence ne disparaissent jamais ; chaque génération y va de ses réponses. C'est d'ailleurs le partage de ces interrogations et des débats qu'elles suscitent qui font la marque des sociétés diasporiques. À ce titre, une diaspora n'est pas si éloignée d'une religion¹.

Dans les diasporas, comme dans les religions, l'absence peut être étonnamment féconde. Si l'absence attise la passion, elle permet aussi de nouveaux écarts, à l'abri des regards familiaux. Elle force l'apprentissage de nouvelles compétences, inspire des lettres et des poèmes, fait circuler l'argent, les idées, les conjoint·es, les enfants ou les commodités vers le pays natal, tout en nourrissant les rêves d'un retour triomphal. La mort comme le départ entraîne la rédaction de notices nécrologiques et de généalogies, ainsi que l'érection de pierres tombales. Une fois posés sur le papier, les noms deviennent mobiles et acquièrent une nouvelle

vie outre-tombe. Comme les religions, les diasporas avancent plus lentement que la mondialisation. Mais cela tient peut-être au fait qu'elles étendent le temps et l'espace de la vie sociale, au lieu de les comprimer. C'est particulièrement vrai des diasporas anciennes.

Cette idée d'une compression de l'espace-temps a été formulée par David Harvey comme l'une des caractéristiques majeures de la postmodernité capitaliste (Harvey, 1989). Depuis le début des années 1990, un regain d'intérêt pour les diasporas les a placées sous ce prisme hypermoderne, mettant l'accent sur une facilité de mouvement et une omniscience souvent attribuées aux saints ou aux dieux. Ces représentations de la diaspora se développent à la faveur d'un ordre mondial dominé par les États-Unis et de son régime technologique proclamé victorieux depuis l'effondrement de l'URSS. C'est pourquoi la prolifération récente des diasporas telle qu'observée par les universitaires ne signale pas tant le déclin de l'idée d'état-nation que le relâchement de l'ordre établi après la Seconde Guerre mondiale, qui visait à inscrire les nations dans une configuration fixe d'États nouveaux, indépendants, polarisés de part et d'autre de la ligne de Yalta entre les États-Unis et l'Union Soviétique. Depuis la chute de cette dernière, des universitaires ont entrepris d'étudier les diasporas comme les mani-

festations d'un phénomène contemporain bien plus vaste : la mondialisation, que certain·es appellent le nom de guerre économique du triomphalisme américain (Schivelbusch 2003: 291)². Dans cette perspective centrée sur le présent, les problèmes d'absence semblent trouver une solution dans les produits proposés par Microsoft ou Boeing. Comme le dit avec ironie un capitaliste chinois d'outre-mer dans le récit d'Ong : « Je peux vivre n'importe où dans le monde, à condition que ce soit près d'un aéroport » (Ong, 1993: 41). D'autres, moins optimistes, considèrent que le néolibéralisme piloté par les États-Unis est précisément à l'origine du problème, puisqu'il appauvrit des nations (Johnson, 2000 ; Stiglitz, 2002) pour lesquelles l'émigration vers l'Amérique devient une solution. L'Amérique, à la fois problème et solution, devient un horizon pour les nations émergentes, donnant naissance à de nouvelles diasporas³. Le défi théorique consiste alors à identifier des sources d'autonomie, diasporiques ou autres, au sein de l'étreinte étroite imposée par la puissance américaine. Dans ce monde comprimé, les rêves des émigré·es diasporiques semblent se transformer en un chauvinisme agressif. Les revenus des millionnaires indien·nes de la Silicon Valley californienne, tout comme ceux des ouvrier·ères irlandais·es de Roxbury, dans le Massachusetts, alimentent des conflits ethniques

insolubles dans chacun des deux pays. Ces nationalismes qui ne cessent de resurgir par-delà les frontières voyagent peut-être loin, mais n'élargissent en rien le temps ni l'espace de la vie sociale (Anderson, 1998; Schiller et Fouron, 2001). À l'ère du village mondialisé, ils ont tendance à restreindre, plutôt qu'à nourrir, l'espace du débat interne. Dans les vieilles diasporas, en revanche, cet espace de débat est souvent vaste. ●

1 Le judaïsme, la quintessence de la « religion du livre », est généralement considéré comme une diaspora, fondée spécifiquement sur l'exil. Selon l'Oxford English Dictionary, le terme diaspora a été adopté en anglais à la fin du XIX^e siècle à partir du grec du Deutéronome (28 : 25), faisant référence à la dispersion des Juifs après la Captivité. La diaspora, au sens d'exil, est entrée dans la langue anglaise à une époque de nationalisme exacerbé et a été associée à ses sentiments depuis lors. En tant qu'exil, la diaspora a été considérée comme une condition anormale. Néanmoins, un certain

nombre d'ouvrages récents plaident en faveur d'une conception de la diaspora comme un état normal des choses dans une tradition juive façonnée par des échanges vitaux avec d'autres au fil des millénaires (Boyarin et Boyarin 2002; Ezrahi 2000; Gruen 2002).

2 La mondialisation est devenue le cadre principal des études sur les diasporas dans les années 1990, et il n'est pas surprenant que les migrations vers les États-Unis prédominent (Cohen 1997; Green 1997; Harper 1997; Humphrey 2000; Jain 1998; Judd 1996; Kearney 1995; Nurse

1999; Ong et Nonini 1997; M. Smith 1994; Werbner 1999; Wong 1997). Johnson, Chalmers A., *Blowback: The Costs and Consequences of American Empire*. New York: Metropolitan Books, 2000.

3 Le fait que ce phénomène concerne toutes les routes diasporiques menant à la nouvelle Rome est mis en évidence dans les débats entre les spécialistes de la politique étrangère américaine, qui se demandent si les minorités diasporiques immigrées déforment (T. Smith, 2000) ou promeuvent (Sham, 1999) les intérêts nationaux américains à l'étranger.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON, BENEDICT.

Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Southeast Asia, and the World. Londres: Verso, 1998.

BOYARIN, JONATHAN

ET BOYARIN, DANIEL.

Powers of Diaspora: Two Essays on the Relevance of Jewish Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

COHEN, ROBIN.

Global Diasporas: An Introduction. Seattle: University of Washington Press, 1997.

EZRAHI, SIDRA DEKOVEN.

Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination. Berkeley: University of California Press, 2000.

GREEN, CHARLES.

Globalization and Survival in the Black Diaspora. Albany: State University of New York Press, 1997.

GRUEN, ERICH S.

Diaspora: Jews amidst Greeks and Romans. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2002.

HARPER, T. N.

« Globalism and the Pursuit of Authenticity: The Making of a Diasporic Public Sphere in Singapore », *Sojourn*, vol. 12, n° 2, 2001, p. 261-292.

HARVEY, DAVID.

The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Oxford: Blackwell, 1989.

HUMPHREY, MICHAEL.

« Globalization and Arab Diasporic Identities », *Bulletin of the Royal Institute for Inter Faith Studies*, vol. 2, n° 1, 2000, p. 141-158.

JAIN, RAVINDRA.

« Indian Diaspora, Globalization and Multiculturalism », *Contributions to Indian Sociology*, vol. 32, n° 2, 1998, p. 337-360.

JOHNSON, CHALMERS A.

Blowback: The Costs and Consequences of American Empire. New York: Metropolitan Books, 2000.

JUSDANIS, GREGORY.

« Culture, Culture,
Everywhere :
The Swell of Globalization
Theory », *Diaspora*,
vol. 5, n° 1, 1996, p. 141-161.

KEARNEY, M.

« The Local and the Global :
The Anthropology
of Globalization and
Transnationalism », *Annual
Review of Anthropology*,
vol. 24, 1995, p. 547-565.

NURSE, KEITH.

« Globalization and Trinidad
Carnival : Diaspora,
Hybridity and Identity
in Global Culture »,
Cultural Studies, vol. 13, n° 4,
1999, p. 661-690.

ONG, AIHWA.

« On the Edge of Empires :
Flexible Citizenship among
Chinese in Diaspora »,
Positions, vol. 1, n° 3, 1993, p. 41.

**ONG, AIHWA
ET NONINI, DONALD MACON.**

*Ungrounded Empires :
The Cultural Politics of Modern
Chinese Transnationalism.*
New York : Routledge, 1997.

SCHILLER, NINA GLICK

ET FOURON, GEORGES EUGENE.
*Georges Woke up Laughing :
Long-distance Nationalism
and the Search for Home.*
Durham (N.C.) : Duke
University Press, 2001.

SCHIVELBUSCH, WOLFGANG.

*The Culture of Defeat :
On National Trauma,
Mourning and Recovery.*
New York : Metropolitan
Books, 2003.

SHAIN, VOSSI.

*Marketing the American
Creed Abroad : Diasporas in
the US and their Homelands.*
Cambridge : Cambridge
University Press, 1999.

SMITH, MICHAEL.

« Transnational Migration
and the Globalization
of Grassroots Movements »,
Social Texts, n° 39, 1994,
p. 15-34.

SMITH, TONY.

*Foreign Attachments :
The Power of Ethnic Groups
in the Making of American
Foreign Policy.* Cambridge
(Mass.) : Harvard University
Press, 2000.

STIGLITZ, JOSEPH E.

*Globalization and
Its Discontents.*
New York : Norton, 2002.

WERBNER, PNINA.

« Global Pathways : Working
Class Cosmopolitans
and the Creation of
Transnational Ethnic Worlds »,
Social Anthropology, vol. 7,
n° 1, 1999, p. 17-35.

WONF, LLOYD.

« Globalization and
Transnational Migration »,
International Sociology,
vol. 12, n° 3, 1997, p. 329-351.

MONCHOACHI

PAR

SIMONE
LAGRAND

L'œuvre de l'écrivain martiniquais Monchoachi se déploie sur deux versants : l'un politique, lucide et incisif, l'autre poétique, mystique et profondément enraciné dans les langues. Dans un monde marqué par la désillusion technologique, l'érosion des idéaux collectifs et l'urgence écologique, le recueil de poèmes *Retour à la parole sauvage* (2023) appelle à une reconquête de la parole vive – une parole qui ne conceptualise pas, mais résonne avec le monde. Il s'agit ici d'une parole avant le langage. Une parole qui ne vise ni à convaincre, ni à maîtriser – mais à relier. Monchoachi nous parle d'une parole sauvage, non domestiquée par les codes ni par les concepts. Une parole-poésie, non pas parce qu'elle rime ou s'élève en vers, mais parce qu'elle touche au souffle, à l'origine, à ce qui vibre encore quand tout semble s'effondrer.

Ce texte, je l'ai choisi pour accompagner l'exposition « Sorry Sun », parce qu'il nomme la faille, l'entre-deux, le tremblement. Parler la poésie, c'est peut-être cela : redonner à la parole sa fonction de passage. Loin du langage « formatisé », c'est ouvrir un espace d'écoute, d'écho, de respiration. C'est réapprendre à habiter le monde non pas en conquérant, mais en présence. C'est refuser les promesses glacées du progrès, pour renouer avec la lumière ambivalente du vivant – celle qui éclaire autant qu'elle brûle.

Dans cette clarté vacillante, il nous reste à accueillir ce qui se dérobe, à parler sans posséder, à nommer sans figer, parfois même à accepter de ne pas nommer. Parler la poésie, c'est, au fond, tenter de rester humain·e – avec douceur et insoumission. C'est, comme la langue créole qui danse avec les choses au lieu de les capturer, se tenir du côté du chant, du rythme, de l'écoute.

Face à l'ordre rationnel, extractiviste et chronophage contemporain, Monchoachi propose une brèche et une invitation à réhabiter poétiquement le monde, en laissant parler ce qui, d'ordinaire, est tu. ●

PARLER LA POÉSIE

Nous croyons le temps venu de parler la poésie. Non qu'il ne soit de tout temps bienvenu, voire salutaire pour l'homme, de parler la poésie ; mais le péril, péril suprême, est tel qui s'annonce et s'accroît à une telle allure dans le temps présent qu'il devient urgent de considérer avec toute la gravité requise cette question cruciale. Il s'agit en effet, ni plus ni moins, que de la menace qui s'appesantit sur l'homme, celle de ne plus à terme pouvoir parler. Et cette menace s'origine dans les assises mêmes de la civilisation occidentale et se précise à mesure en chacun de ses déploiements. Il est vrai qu'à première vue, parler la poésie pour parer à cette menace que nous évoquons, celle de ne plus pouvoir parler, semble bien dérisoire.

Qu'est-ce donc parler la poésie dès lors que nous aurons écarté toute méprise qui pourrait se dégager de l'expression : il ne s'agit bien évidemment nullement de s'exprimer en un style, rimes ou vers, tenu pour poétique, encore moins de parler de poésie à la façon d'un critique littéraire. Une fois cela clarifié, l'énoncé « Parler la poésie » n'en devient pas pour autant plus explicite. Par contre si nous disons de quelqu'un qu'il parle le russe chacun aura compris sans hésitation qu'il parle la langue russe. Ceci parce que le russe est un langage parmi d'autres, en un sens disponible parmi d'autres, que la parole s'en vient articuler. Et la poésie ?

Pourquoi sommes-nous déconcertés quand il s'agit de *parler la poésie*? Peut-être faut-il en chercher la raison dans le fait qu'il ne s'agit pas d'un langage parmi d'autres, quelque chose qui peut être mis à distance et dont on se servirait, qu'on utiliserait pour s'exprimer. Mieux encore, peut-être ne s'agirait-il pas d'un langage du tout, en quel cas l'expression « langage poétique » prise à la lettre serait-elle quelque peu abusive, même si la poésie se dit à travers, et a même besoin pour se dire des langues particulières. Ainsi, ce qui nous déconcerterait et, littéralement, nous confondrait face à l'injonction d'avoir à « parler la poésie », c'est à première vue l'impossibilité devant laquelle nous sommes placés d'avoir à différencier la poésie de la parole. Mais plus drastiquement, ce qui nous déroute dans cette injonction, c'est qu'elle nous projette d'un coup sur le rivage oublié de l'homme, celui que nous n'aurions jamais dû quitter pour cette errance ravageuse dans laquelle nous a précipité le chimérique maître actuel de la Terre. Pourtant en dépit de ce trouble, et en dépit de ce long dévoiement, il reste que rien n'est plus impératif pour l'homme de notre temps que d'avoir à répondre à cette sommation. Elle lui est adressée par cela même qui du plus loin et du plus fond le conforme et le destine en tant qu'homme sur Terre, à savoir par la parole même qui dans son infinie détresse le requiert en sa force, le mande en sa splendeur.

Parler la poésie serait donc parler la parole même. La poésie n'est pas un langage parmi les autres, elle est la parole qui se situant à la source de tout langage l'articule et le vivifie. Pourquoi elle est la *parole même*? Elle est le sol originel de tout langage, le terreau sans lequel ce dernier est voué à s'altérer et à s'étioler.

Qu'est-ce donc cette parole-poésie qui, sans être pièce langage, soufflant à travers tout langage l'inspire en tous ses actes et en toutes ses expressions?

Si nous nous tournons par exemple vers la langue créole, l'une des dernières langues à être apparue sur Terre, il nous est loisible de l'entrevoir encore à la fois dans la fraîcheur de son déploiement premier comme dans l'amorce de sa dégradation et, par conséquent, de percevoir le propre de parole-poésie qui primitivement la meut et conjointement de repérer les traits qui la dénaturent ainsi que leur singularité. Prenons simplement le vocabulaire : le créole est une langue qui ne connaît pas le concept. Or cette caractéristique, loin, comme on a pu l'entendre (et peut certainement l'entendre encore) dans la bouche de très « grands hommes », loin de mettre en évidence sa pauvreté est l'une des marques les plus insignes de sa richesse et de sa richesse poétique. Ou si l'on veut, c'est de cette pauvreté même (entre autres) qu'elle est riche. « Concept » est un

mot dont la racine étymologique est *kap* et qui recense le vocabulaire propre à la chasse tel capturer, prendre, évoquant la mainmise. Le concept en tant que tel appartient en propre à la pensée rationaliste, celle qui partant d'une représentation s'achemine vers les choses du monde qu'elle convertit de ce fait même en objets. Le langage qui déploie cette pensée ne s'entretient donc pas avec les choses du monde mais en dispose. Les mots pour elle ne disent pas les choses, ils ne sont que des signes qui les signifient. À l'extrême, ne elles seules les lettres des mots qui signifient *sont* le monde. Et de ce fait, cette pensée ne véhicule pas dans son langage le rythme propre à cet entretien et doit par conséquent ranger dans une discipline spécifique, annexe, qui d'ailleurs ne cesse de se rétracter, la parole qui est poésie. La langue créole, à la différence, dans son émergence, est chant de part en part. Tout son rythme est dans sa phonique, soit dans la voix qui accueille et restitue les choses du monde et parle avec elles. Les mots qui les disent ne sont pas des signes qui les signifient mais des sons qui appellent, modulent et modèlent les choses dans leur scintillement et leur envoûtement. Plus encore, quand on compare les articulations du créole avec celles d'une langue rationalisée, là où toutes les jointures doivent à tout prix être resserrées pour assurer la précision maximale de tir du chasseur visant sa proie, le créole laisse les

mots danser à leur rythme et, à leur libre convenance s'atténir, s'entretenir, au point qu'on imagine aisément la langue créole plus à son affaire dans une transcription écrite idéogrammatique où les caractères (les mots) semblent surgir et se côtoyer dans une absolue légèreté les uns vis-à-vis des autres, plutôt que dans cette écriture alphabétique, contrepartie d'une grammaire qui l'a requise.

Ainsi, quand une langue tel le créole en vient à être mitée par des concepts et ses jointures encombrées par des *que-de que-de* articulatoires, les uns comme les autres consignants la diffusion dans sa chair de la séduction pour la commodité qui signale à coup sûr l'esprit de la rationalité technique, elle se détraque ne parvenant plus à solliciter sa parole-poésie pour nommer et ainsi, à son échelle, endiguer le déferlement de la barbarie technique charriée par la civilisation occidentale. ●

CHARLES
FERDINAND
RAMUZ

PAR

MAROUANE
BAKHTI

Il y a chez Ramuz, un rapport au langage introuvable ailleurs, une faculté à prendre dans la langue des villages, à piocher dans le vocabulaire des vallées suisses, un certain goût de science-fiction. Une langue vernaculaire qui se fait langue du futur, étrangement adaptée pour nommer les sensations nouvelles que tou·te·s, nous avons dans le corps quand le monde se transforme, que les ciels n'ont plus les mêmes couleurs, que les oiseaux, les insectes, et les forêts changent la fréquence de leurs vibrations, à mesure que le vivant meurt.

Il y a chez Ramuz, une confusion volontaire des voix. Qui parle ? Une multiplicité des points de vue. Qui regarde ? Une rupture de la temporalité. Quand est-ce que cela arrive ? La première fois que l'on lit Charles Ferdinand Ramuz, il y a cette surprise : où suis-je ? On accusât l'auteur d'écrire mal exprès, il annonçait en fait tout ce qui se fait aujourd'hui en littérature.

Il y a chez Ramuz, le régionalisme, l'amour pour une terre, une seule, qui fait toute sa sincérité. *Si le soleil ne revenait pas* raconte ça : le petit et le grand monde, le village perdu dans l'immensité de l'univers. Installé sur le versant nord d'une montagne, où le soleil ne revient qu'au printemps, un vieux guérisseur annonce la fin du cycle : cette fois, l'astre ne reparaitra plus,

la catastrophe va s'abattre sur ce petit isolat de vies humaines. *Si le soleil ne revenait pas* est un roman de montagne, où la prophétie agit comme un révélateur de la personnalité profonde des habitant·es du lieu. Et si le monde s'arrêtait demain ? Que feriez-vous ? Que ferait votre voisin ?

Il y a dans ce livre, la foi en des jours meilleurs, le fatalisme et le déni face au cataclysme qui vient. Est-ce qu'il existe des sentiments plus contemporains ? ●

SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS

Il faut dire que la saison a été, jusqu'à la fin, tellement triste et sombre qu'elle semblait donner raison à ceux qui avaient cru Anzévui.

Il disait : « C'est que le soleil est malade. Il n'a plus assez de vertu pour dissiper le brouillard. »

Il disait : « Le soleil baisse tous les jours un peu plus, il est diminué tous les jours un peu davantage, il se refroidit, il se rétrécit ; mais n'en dites rien à personne pour ne pas effrayer le monde avant le temps ».

C'est pourquoi Brigitte n'avait rien dit. Et lui toussait sous ses plantes, mais ceux qui étaient au courant hochaient la tête : « On ne peut pas lui donner tort ».

Car, même au gros de l'hiver, d'habitude, le temps est souvent magnifique là-haut. Même dans ces villages où le soleil ne se montre pas de tout le jour, rien n'est plus beau à voir que la pureté du ciel et l'éclat de la neige. Même ici où on ne voit pas le soleil pendant six mois, on le sent qui est tout près, derrière les montagnes, et envoie en délégation ses couleurs, qui sont le rose pâle, le jaune clair, le roux, dont un pinceau minutieux décore autour de vous les pentes. La neige sur les toits est comme du linge qu'on a passé au bleu ; elle est sur le côté des toits comme des

pires de draps de lit pliés en quatre dont on voit les épaisseurs, lesquelles débordent ; et la masse dépas-sante, de temps en temps, se rompt et tombe, avec un bruit d'écrasement, comme un fruit mûr. La neige est à la pointe des pieux comme des bonnets en laine d'agneau, trop hauts pour eux, qu'ils auraient mis ; et les pieux sont ainsi à moitié en bois, à moitié en fine fourrure. L'air est à la fois immobile et animé d'un mouvement secret ; il ne se respire pas, il se boit. Il est plus transparent que le cristal, si loin que porte le regard, de sorte qu'au lieu de ternir les choses ou de les brouiller, il les rend nettes, il les rapproche, comme des verres de lunettes. Et il y a un moment où le soleil, tout en restant caché pour vous, éclaire brusquement les montagnes qui sont plus au fond de la vallée, toute une grande chaîne en demi-cercle qui est là : alors c'est comme un tas de copeaux où on viendrait de mettre l'allumette. Voici les vastes panoramas des montagnes et, pendant qu'on est soi-même dans l'ombre, de toutes parts elles flamboient ; des centaines de sommets alignés dans le ciel, de toutes les formes, de toutes les couleurs ; les triangulaires, les carrés, ceux à plusieurs pans, les arrondis, ceux qui ne sont qu'un redressement de l'arête, ceux qui dégagés à leur base se dressent dans l'isolement, comme des colonnes, comme des tours, comme des troncs d'arbres ; les pointus, les usés, les émoussés, les pas

pointus ; ceux qui sont comme un tas de blé mûr, ceux qui sont transparents comme de l'air durci, comme des superpositions de blocs d'air ; ceux qui sont comme un glaçon dont un enfant a sucé la pointe ; – tandis qu'à leurs pieds les grandes pentes juxtaposent des bandes d'ombre et de lumière, rompues un peu plus bas par le pointillé des forêts. Tout s'entend jusqu'au fond de l'espace, tout se voit jusqu'au fond du ciel : même la légère fumée, comme celle d'un petit train, que soulève sur une crête le passage d'un skieur. Et, une fois que la nuit est venue et que tout s'est éteint, autant il y avait d'étincelles sur la terre blanche, autant il y a maintenant de scintillations dans le ciel noir.

[...]

Les nuages se rassemblaient en flocons comme fait le lait quand il se caille ; les flocons étaient gris et blancs, ils se sont disposés, dans le bas du ciel, en lignes régulières comme celles que fait l'eau dans le sable au bord de la mer. Et c'est à gauche que ça a commencé. Une première pointe y a paru, comme une bougie avec sa flamme. Eux, ils étaient encore dans l'ombre, mais là-bas, du côté du levant, tous ces feux l'un après l'autre s'étaient maintenant allumés. Et pas seulement les imaginés, pas seulement ceux qu'on s'invente à soi-même, pas seulement ceux qu'on se représente

en fermant les yeux, comme avant ; mais les réels, les véritables, ceux qui se voient, qui pourraient se toucher, qui sont là, qui vous tirent le regard dehors, qui vous arrachent à vous-même ; tandis que, du côté du couchant, là aussi, les vapeurs commençaient à se soulever. Elles se roulaient en boules qui étaient posées les unes à côté des autres, comme des ballons prêts à partir, sur quelque étage plat de la montagne ; et tous ces globes et ballons, l'un après l'autre, ont été lâchés et montaient, découvrant derrière eux mille pointes qui s'aperçoivent, avec leurs robes éclatantes, agenouillées dans le matin. ●

IMADEDDIN
NESIMI

PAR

SHILPA
GUPTA

Lors de mes recherches pour une installation sonore inspirée par cent poète·esse·s d'hier et d'aujourd'hui incarcéré·es pour leurs écrits ou leurs convictions, j'ai découvert les mots puissants et chargés de résonance d'Imadeddin Nesimi, un poète du 14^e siècle. Le titre de mon oeuvre *In Your Tongue I Cannot Fit* [Tes mots ne peuvent me contenir] est tiré de l'un de ses poèmes.

Né dans ce qui correspond aujourd'hui à l'Azerbaïdjan, Nesimi écrivait en persan, en azéri et en arabe. On dit qu'il a été exécuté – écorché vif à Alep – accusé d'hérésie.

Son poème *Both Worlds Can Fit Within Me* évoque l'infinité et la nature insaisissable de l'être. Il me touche tout particulièrement, ma pratique étant portée par l'exploration des limites imposées à la terre comme aux corps. Je suis fascinée par la fluidité et la mobilité de nos êtres, ainsi que par l'impossibilité des définitions rigides. Les mots de Nesimi incarnent l'idée que, bien que nous puissions habiter plusieurs mondes, aucun ne peut réellement nous contenir.

Il navigue entre la tension de l'existence et la non-existence, la forme, l'essence, et les frontières de la compréhension humaine. Si Nesimi s'identifie tour à tour à l'univers, au temps, au corps, à l'âme, au soleil et aux étoiles, à la vérité et même à la contradiction – le poète

nous rappelle aussi qu'aucune de ces entités ne suffirait à le définir ou le contenir. Dans un monde de plus en plus polarisé, ce poème nous offre une réflexion sensible sur l'incommensurabilité du soi et sa transcendance au-delà de toute définition. ●

JE CONTIENS
LES DEUX
MONDES

Je contiens les deux mondes, pourtant en ce monde
je ne tiens pas.

Je suis l'Essence sans demeure, mais dans
l'existence-même je ne puis tenir.

Tout ce qui fut, tout ce qui est et tout ce qui sera – tout
réside en moi,

Ne pose pas de questions ! Viens – car la parole ne
saurait me contenir.

L'univers est mon verset ; j'écris mon Verbe sur la page
de ta vie.

Cherche-moi dans ces signes ; sache que dans les
signes, je ne puis tenir.

Nulle vérité ne peut naître du doute et des conjectures
Celui qui connaît la Vérité sait : dans la supposition
je n'ai point de place.

Regarde plus avant ma forme et tente d'en saisir le sens
Je suis le Corps et l'Âme, pourtant ni l'âme ni le corps
ne peuvent me contenir.

Je suis la perle dissimulée dans la coquille. Je suis
le pont qui mène en enfer et au paradis.

Avec tant de richesses, dans les marchés de ce monde
je ne puis tenir.

Je suis les étoiles, les planètes, l'ange de la révélation
Tais-toi, car tes mots ne peuvent me contenir.

Je suis la particule de toute chose, je suis le soleil
et les six directions de l'espace qui t'entoure.
Contemple-moi dans la clarté – et même là,
je ne peux tenir. ●

TOUS
LES
JOURS

ALEXANDRE
KHONDJI

PAR

YANA
FOQUÉ

LE SEUIL HABITÉ

Peu de temps après avoir terminé une conversation avec Alexandre Khondji au sujet de son travail, je me suis retrouvée coincée entre deux portes dans un sas conçu pour empêcher l'air chaud d'entrer. Les deux poignées, installées à l'extérieur, m'étaient hors de portée. Une faille dans la logique, ou peut-être une ruse. L'espace était à peine plus large que mes hanches, et alors que la porte arrière venait de se refermer, il m'était impossible d'ouvrir celle qui se trouvait devant moi. Je restais là, face à l'absurde géométrie de ces deux poignées qui se faisaient face. J'ai senti mon souffle ralentir, sans panique, me demandant pourquoi cet espace avait été conçu ainsi – ou plutôt, comment on en était arrivé là. C'est dans cette brève impasse qu'une idée m'est venue : que ferait Alexandre s'il prenait cette étroite cellule d'air et sa logique pour point de départ ? Cet intervalle. Cette défaillance transitionnelle. Cette parenthèse qui, l'espace d'un instant, avait pris le pas sur ma journée.

Khondji, aux côtés de Saodat Ismailova et Hélène Yamba-Guimbi, fait partie des premier·es artistes invité·es dans le cadre du Nouveau Programme de la Fondation Pernod Ricard. Cette initiative inaugure une approche dans laquelle contexte, processus et pratiques émergentes s'entrelacent, prenant la forme d'un accompagnement qui se matérialise par

de nouvelles productions, une future exposition personnelle, ainsi que par ce premier essai consacré à sa pratique. Voici les quelques éléments que je peux affirmer avec un certain degré de certitude :

Un : Khondji a suivi une formation en histoire de l'art et en cinéma expérimental, acquise durant un BA du Bard College à New York (2015) et d'un MFA du Royal College of Art à Londres (2019). Bien qu'il ne les ait pas poursuivies de manière traditionnelle, ces disciplines ont influencé sa manière de penser la forme, le cadre, la narration et l'espace.

Deux : Khondji n'est pas un artiste d'atelier : son œuvre ne naît pas d'une pratique solitaire, mais d'une attention méticuleuse et située. Il recherche et conçoit contextuellement. Ses objets se comportent davantage comme des prépositions que comme des noms – *le long de, à travers, en dessous, contre*. Sa sensibilité, bien que différente dans la tonalité, évoque celle de Georges Perec, et l'attention particulière que l'écrivain portait aux seuils, aux lieux de passage et de transition : « La rue est un espace suspendu entre deux façades », écrit-il dans *Espèces d'espaces* (1974). On pourrait en dire autant d'une installation de Khondji : suspendue entre deux fonctions, deux températures, deux gestes.

Trois : la critique institutionnelle traverse sa pratique, sans qu'il ne cède à l'hyperbole.

Quatre : son point de départ n'est pas un concept, mais une forme d'écoute de l'espace – de sa lumière, de son air, de ses usages, et de ses variations de température. Lorsqu'il investit un lieu, il en observe d'abord le volume et les traces, l'infrastructure et les intentions. Si sa formation cinématographique a laissé une empreinte, c'est que toute création s'y pense en séquences : préproduction, production, postproduction. Cette structure se retrouve encore dans son travail : il part de l'espace, et s'en laisse guider.

Cinq : un lieu n'est jamais innocent. Les œuvres de Khondji ne flottent pas hors sol ; elles s'insinuent dans les fissures de l'architecture ou du contexte qui les accueille. Elles en sondent les limites. Elles testent le cadre : pourquoi ce lieu a-t-il été conçu ? Qui peut y circuler – et comment ? Une pièce n'est jamais neutre : elle soupire, elle rumine, elle résonne. L'air n'est pas immobile, le sol est en fusion. Les interventions de Khondji reflètent cette ambiguïté : toujours précises, souvent provisoires. Dans sa série *Dams* (en cours), par exemple, il installe des barrières anti-inondation en aluminium – des readymades dérivés de dispositifs industriels – en travers de différents espaces d'exposition.

La circulation devient alors chorégraphiée. Bien que cela soit toujours le cas, il en révèle les règles implicites en entravant la fluidité du passage d'un angle à l'autre. L'aluminium est un matériau ordinaire. En échangeant avec Alexandre, je repense au fait que certaines de mes œuvres préférées sont façonnées en partie par la précarité de leurs créateur·ices : un bleu peut avoir une certaine teinte simplement parce que c'était le moins cher du magasin. S'il n'est pas un obstacle insurmontable, le ready-made impose néanmoins sa présence. Les visiteur·euses deviennent inévitablement acteur·ices. Chaque pièce, dans le vocabulaire évolutif de Khondji, fonctionne comme un dispositif appelant un agencement des mouvements – une danse autour des écarts et des pauses laissés entre chaque récit. C'est un travail empreint d'une générosité subtile et d'une sensibilité affinée de l'espace.

Pour « Sorry Sun », Khondji s'est une fois encore laissé guider par le lieu où il a été invité à travailler : la Fondation Pernod Ricard. L'artiste y a passé du temps, tant dans les salles d'exposition que dans les bureaux du groupe, observant l'ancrage de la fondation en marge d'un vaste complexe corporatif, installé dans un bâtiment inauguré il y a à peine quatre ans par un fonds d'investissement. La fondation s'insinue littéralement dans cet interstice, prise entre les étages

supérieurs et les logiques de gouvernance. Son espace d'exposition est net et lumineux – comme on l'attend d'un white cube. La hauteur de ses plafonds est cependant étrangement contrastée : la moitié est aérienne et spacieuse, l'autre plus basse, presque domestique.

C'est peut-être là la signature de Khondji : il nous fait percevoir les marges, les espaces résiduels. Ces recoins qui n'étaient pas censés faire partie de l'expérience. Et dans cet intervalle incertain, nous apprenons quelque chose de nouveau : sur nos corps, sur l'architecture et ce que nous attendons d'eux.

Voilà ce que je peux dire avec clarté. Et pourtant, à mesure que j'écris, je sens le fossé se creuser entre ce que je crois savoir de son travail et ce qu'il prépare réellement – cela m'irrite presque. Il y a là quelque chose d'étrange : ne pas en savoir davantage, surtout à une époque où l'information est partout et la communication omniprésente. Cette opacité n'a rien d'un désintérêt ni d'une pudeur : elle relève d'une posture délibérée, fondée sur une non-communication radicale, une absence stratégique et une attention aux dynamiques de pouvoir à l'œuvre. Autrement dit, les mêmes éléments qui conditionnent ses œuvres in situ – qui possède l'espace, comment y accède-t-on, comment y circule-t-on – influencent non seulement

la forme de son œuvre, mais aussi sa réception, sa lisibilité et son expérience. Les conditions sont établies avant même que Khondji ne franchisse le seuil et il en a pleinement conscience. Son travail ne se limite pas à révéler les particularités d'un site ; il interroge plus largement les notions de visibilité et de lisibilité, ainsi que ce qu'une œuvre – ou un·e artiste – peut choisir de montrer ou de taire. À l'ère de la surcommunication et de la mise en scène de soi, le travail de Khondji s'apparente à une recherche plus silencieuse et complexe : que peut transmettre un travail qui ne dévoile pas tout ? Jusqu'où peut-il se faire entendre ? Peut-être est-ce ce qui heurte mon réflexe critique, trop habitué à vouloir assigner un sens là où l'œuvre privilégie l'ambiguïté. ●

SAODAT
ISMAILOVA

PAR

VINA
JIMÉNEZ
SURIEL

À LA RECHERCHE DES CORPS DU SENSIBLE

Un faisceau de lumière traverse l'écran en diagonale, accompagné d'un grondement assourdissant. Tout semble annoncer une révélation imminente. Changement de scène. Une cascade artificielle s'abat avec fracas, créant un effet hypnotique qui semble suspendre le temps. Nouvelle coupure. Une silhouette humaine, couverte de la tête aux pieds, avance devant nous, de dos, à travers une forêt. Comme si la caméra apprenait à voir à travers ses yeux, elle la suit lentement. « Comment peut-on voir le soleil se lever sans remarquer l'horizon qui s'incline devant lui ? » murmure une voix off, en ouzbek. Ça coupe à nouveau. Au milieu de ruines archéologiques, une personne tient un miroir captant la lumière du soleil. Elle la fait danser, la disperse, puis la fait réapparaître. Le faisceau lumineux nous éblouit presque alors qu'il frappe la caméra et inonde l'écran. « Comment juger la lumière si nous n'en percevons que les reflets ? » questionne la voix. Retour à la figure enveloppée marchant dans la forêt. « Comment contester la Parole si tout ce que nous entendons ne sont que des échos ? » dit-elle encore. Coupure. Au sommet des ruines, une autre personne lève un miroir. Elle répète le même geste, comme pour rompre un sortilège, nous renvoyant la lumière comme si elle s'exerçait à une nouvelle manière de voir, d'écouter et de connaître.

Dans cet extrait du film *Melted into the Sun* (2024), les questions ne sont pas seulement formulées : elles prennent forme. Saodat Ismailova envisage les sens non comme de simples récepteurs passifs, mais comme des entités vivantes et errantes, qui s'éveillent sous l'effet d'une attention singulière. Ses œuvres convoquent les corps par le rythme, la répétition et une perception sensorielle intensifiée, tout en se dérochant à l'évidence et à la lisibilité immédiate. Pour ces invocations, elle associe le voyage et l'image en mouvement – deux méthodologies du sensible. Au-delà des techniques, ce sont des outils de recherche, des moyens de faire émerger une conscience élargie, au-delà des limites du récit.

*On peut apprendre d'une culture en lisant
des livres, ou en écoutant sa grand-mère.
Mais l'expérience physique de la traversée
des terres est tout autre¹.*

Dans plusieurs entretiens, Ismailova évoque la continuité qui relie ses œuvres. Le voyage et l'image en mouvement – envisagés comme des pratiques esthétiques et sensibles – permettent de donner forme à des expériences qui échappent à la logique du visible et relèvent davantage de ce qui demeure latent : l'indicible ou presque, qui vibre sous la surface de l'image.

Le voyage prend la forme d'une expérience à double portée : vers l'extérieur, les paysages, les souvenirs et

les présences ; et vers l'intérieur, en tant que force de résonance qui transforme et qui l'éprouve. *18,000 Worlds* (2023) réunit des archives vidéo enregistrées par l'artiste en Asie centrale entre 2004 et 2022. Ni le voyage, ni l'image en mouvement n'ont ici pour vocation de documenter ou de représenter. Ils participent plutôt à une mise en forme de la perception et à un affinement des sens ; ils invitent à une forme d'écoute dans laquelle la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, entre ce qui a été vécu et ce qui a été transmis, s'efface.

Le voyage traverse souvent la structure même des films d'Ismailova. Plutôt que de suivre une progression linéaire, ces derniers s'approchent davantage d'une forme d'errance, où chaque geste prolonge une réflexion en cours. Dans *Chillabona* (2022), par exemple, l'artiste explore le vide spirituel et existentiel éprouvé en Asie centrale pendant la Perestroïka – cette période d'intense réformes politiques et économiques qui a débuté au milieu des années 1980 en URSS, qui a engendré une profonde instabilité, une désorientation généralisée et des fractures identitaires au sein des républiques soviétiques. Le film évoque l'histoire d'une femme en quête de guérison, qui se réfugie dans une chillahona, une « cellule de quarante jours ». Ces chambres souterraines, édifiées à proximité des

tombeaux de saints locaux, sont des lieux de retrait, de méditation et de régénération. On y vient pour surmonter un traumatisme, invoquer la fécondité ou s'ouvrir à des expériences spirituelles profondément ancrées dans les traditions mystiques de la région. Cette présence de la mort entre en résonance avec *Two Horizons* (2017), dans lequel l'artiste aborde notamment la notion d'immortalité. Le film suit quarante jeunes femmes en pèlerinage à Chillpiq, un ancien site funéraire zoroastrien qui abrita le mât du drapeau de la République autonome du Karakalpakstan à l'époque soviétique.

Pour Ismailova, le voyage ne se limite pas à un mouvement dans l'espace. Il s'apparente aussi à un apprentissage du regard en strates. Les lieux traversés, tout comme les images filmées, abritent des temporalités superposées, des gestes qui perdurent et des héritages enfouis. Lors d'une conversation avec la commissaire Sheida Ghomashchi, l'artiste revient sur ces territoires d'Asie centrale où les traces d'un héritage spirituel se lisent comme des formations géologiques²: de l'islam au zoroastrisme, du bouddhisme à l'hellénisme, et sous tout cela, une présence naturelle – une pierre, une source, un minéral. C'est une logique sédimentaire plutôt qu'une chronologie. Ces couches n'appartiennent pas au passé: elles sont une matière vivante, vibrante. Seuls le voyage et

l'image en mouvement semblent en rendre la perception possible et permettent de s'y reconnaître.

Je reviens toujours à l'aspect mythologique de la vie, pour faire de la place et laisser d'autres formes de vie s'exprimer³.

Ainsi, l'image en mouvement ne se contente pas d'enregistrer – elle syntonise. Elle résonne avec les vibrations, les climats et les fréquences qui entourent la caméra. À l'instar du voyage, le film déplace le temps linéaire et introduit un autre rythme, une respiration différente. Ismailova ne travaille pas à partir de scénarios, mais avec des dessins, des notes poétiques et par intuition. Sa pratique s'éloigne du récit structuré pour s'approcher du geste rituel: créer, c'est ouvrir un espace d'écoute plutôt que d'imposer une trame...

Selon l'enseignant et penseur Tewa Gregory Cajete, tout semble animé dans l'œuvre d'Ismailova: les animaux, les plantes, la roche, les montagnes, l'eau, les astres – même les archives. Lors d'une présentation à Fabrica, à Trévise, l'année dernière, l'artiste expliquait être captivée par le travail d'archives, car celui-ci lui permettait « d'ajouter des couches au présent ». Il ne s'agit pas d'une démarche d'excavation, mais plutôt de superposition – une manière de créer des résonances à travers le temps et de laisser s'exprimer ce qui était jusque-là scellé ou silencieux. L'archive devient alors un seuil, une ouverture.

En entrant en relation avec une mémoire – qu'elle soit portée par une entité, une image ou un son – Ismailova ouvre un espace où l'image en mouvement peut agir. Elle permet d'invoquer, dans le récit, des présences humaines autant que des forces venues d'ailleurs. Chaque élément possède une énergie, une forme d'intelligence. Le film ne consiste pas à les représenter, mais à s'y relier, à se laisser affecter. L'image devient alors non pas une surface, mais un passage. Écouter l'eau, s'accorder à une respiration, suivre le rythme d'une ombre : autant de formes d'attention radicale qui dessinent une autre unité de temps.

Le temps, dans sa pratique, n'est pas un cadre, mais bien une matière active. Il s'incarne dans la présence des ruines archéologiques, dans la récurrence de gestes qui relient passé et présent, parfois dans le rituel – des lunes et des soleils scandant un rythme alternatif. La répétition ne signifie pas une insistance, mais suggère un temps plié et stratifié. Elle ne se contente pas de reproduire : elle transforme, convoquant des souvenirs inépuisables.

Il ne s'agit pas de trouver une réponse, ni même de parvenir à cerner clairement ce sur quoi je travaille, mais plutôt d'essayer d'approcher le sujet que je cherche à atteindre – un processus qui me rapproche de ce que j'essaie de saisir⁴.

Saodat Ismailova ne cherche pas à expliquer le monde, mais à créer des conditions permettant de le ressentir différemment. Dans sa pratique, l'image en mouvement, tout comme le voyage, se refuse à toute idée de fin ou d'aboutissement ; elle ouvre, au contraire, des possibles sans cesse renouvelés pour en appréhender la complexité avec plus de nuance. Son travail nous invite à nous laisser traverser par ce qui vibre, tant dans le visible que dans l'invisible. Ce faisant, l'artiste nous engage dans une forme d'apprentissage perceptif où les sens – ces corps en mouvement, errants, attentifs – sont en quête perpétuelle. Quelles formes de perception avons-nous négligées ? Lesquelles ignorons-nous encore ? ●

1 Traduit de l'anglais :
Art Basel, "How I Became
an Artist: Saodat Ismailova,"
Art Basel, May 9, 2024,
[https://www.artbasel.com/
stories/how-i-became-
an-artist-saodat-ismailova-
pirelli-hangarbicocca-
uzbekistani-filmmaker?
lang=es](https://www.artbasel.com/stories/how-i-became-an-artist-saodat-ismailova-pirelli-hangarbicocca-uzbekistani-filmmaker?lang=es).

2 Traduit de l'anglais :
Pirelli HangarBicocca.
*A Walk Through the Exhibition
with Saodat Ismailova and
Sbeida Gbomasbcbi / Public
Program / Saodat Ismailova*,
video YouTube, 1:11:36,
postée le 13 mai 2025,
[https://www.youtube.com/
watch?v=cdlvchEZqdQ](https://www.youtube.com/watch?v=cdlvchEZqdQ).

3 Ibid.

4 Traduit de l'anglais :
Pirelli HangarBicocca,
*Saodat Ismailova
in Conversation with
Daniel Blanga Gubbay /
Public Program /
Saodat Ismailova*, video
YouTube, 1:08:22, publiée
le 29 novembre 2024,
[https://www.youtube.com/
watch?v=ip5B34--Fxs](https://www.youtube.com/watch?v=ip5B34--Fxs).

HELENE
YAMBA-GUIMBI

PAR

VINCENT
VAN
VELSEN

TENIR ET ÊTRE TENU

On rencontre une sculpture comme on le ferait avec une personne. On en perçoit d'abord l'apparence, celle qui se révèle dès la première expérience de l'œuvre. Puis, si l'on y porte davantage d'attention, l'arrière-plan se dévoile. Viennent ensuite le contenu et le contexte, que l'on découvre en approfondissant l'étude. Au-delà de cette expérience immédiate s'ouvre alors toute une histoire à parcourir. C'est là que s'entrelacent interprétations, connaissances et relations. Dans le travail d'Hélène Yamba-Guimbi, on retrouve ce même processus d'explorations. Ses récentes sculptures, vitrines minimalistes et transparentes, trouvent leur origine dans de modestes boîtes de rangement. L'artiste en présente différentes variations depuis 2021, auxquelles elle intègre depuis cette année des photographies et des feuilles colorées qui entravent la transparence initiale de ces objets. Les pièces de l'artiste deviennent ainsi des espaces de convergence où divers éléments cohabitent : des fragments de géographies et de temporalités différentes s'y rencontrent et font émerger quelque chose de nouveau. L'artiste arpente les rues de Los Angeles et capture ce qui attire son regard. Il en ressort des instantanés d'enseignes et de textures urbaines ordinaires. Les panneaux publicitaires et les devantures de magasins incitent les passant·es à « constituer leur historique de crédit » (Establish Credit History),

à obtenir de « l'argent rapide » (Fast Cash), à bénéficier d'un « remorquage gratuit » (Free Towing) ou encore à se faire payer (Get Paid). Autant d'échos de solitude, d'isolement et de misère accablante dans ce pays, le plus riche du monde, qui est loin d'être le paradis qu'il prétend être. Yamba-Guimbi capture le paradoxe du capitalisme exacerbé et tisse ces images dans la trame même de son œuvre. Présentées aux côtés de poèmes et de lumières, ces images ne sont pas de simples documents : ce sont des éléments à part entière de ses assemblages sculpturaux. Un autre paradoxe est introduit par les ampoules que l'artiste intègre également dans ses œuvres : elles rendent visible ce qui est là, tout en nous éblouissant et nous empêchant de l'examiner de trop près. Elles deviennent la métaphore d'un potentiel à portée de main, que des frontières invisibles rendent pourtant difficile à atteindre. Yamba-Guimbi rassemble des instants, des langues et des lieux en constellations discrètes qui nous invitent à entrer en relation, en nous sensibilisant aux contours de la distance, de la proximité et des liens fragiles qui nous unissent.

À une époque marquée par des mécanismes de distinction silencieusement appliqués mais perceptibles, le langage formel minimaliste d'Hélène Yamba-Guimbi est empreint des codes culturels. Certaines formes

contemporaines de richesse et de luxe privilégient la discrétion, rejetant les motifs et les couleurs criardes. L'accent est mis sur des matériaux et des silhouettes épurés dont les traits ne sont reconnus que par les initiés – ceux qui savent, savent. C'est un langage social codé, avec mot de passe secret. Beaucoup de personnes utilisent des boîtes de rangement semblables à celles que l'on retrouve dans certaines des sculptures de l'artiste, comme des objets bien conçus, élégants et pratiques. Leur design japonais mise autant sur l'expérience vécue que l'utilité pratique. Les principes qui sous-tendent ce type de création, à savoir l'attention portée à l'artisanat, aux matières premières et aux détails, ont trouvé de nombreuses déclinaisons commerciales qui répondent aux attentes d'un large public. Ici, ces boîtes deviennent également des ready-mades dans le champ de l'art contemporain.

Avec modestie mais précision, les œuvres de Yamba-Guimbi interrogent le désir, l'apparence et les économies souterraines qui façonnent notre manière d'évoluer dans le monde. Ses vitrines sculpturales montrent que le goût peut être accessible, à condition de savoir reconnaître la bonne esthétique. Leurs formes épurées et leurs matériaux subtils échappent à toute catégorisation facile, mais les regards avertis sauront en décoder les signes. Cette lisibilité, réservée

aux initié·es, en accroît la valeur – non par le prix ou la rareté, mais par un langage visuel codé et un sens du discernement culturel. Tout se joue dans la manière de se mouvoir, de se tenir, et de se présenter. Si l'aspiration est universelle, le goût, lui, ne s'achète pas. Ainsi, Yamba-Guimbi nous dévoile des friperies et des espaces de stockage désertés, des chambres de motel vides, des couloirs sans issue et des rues couvertes de graffitis. Dans ces photographies réalisées principalement à Los Angeles, elle montre une ville vidée de toute présence humaine. Cette absence évoque la culture consumériste des États-Unis, la mythologie du rêve américain et l'échec social qu'elle contribue à dissimuler. La croyance ancienne selon laquelle le travail acharné garantit la réussite s'est muée en une illusion collective cruelle : celle d'un monde où chacun·e court, tel un âne, après une carotte qu'il n'atteindra jamais. Tout ira mieux plus tard ; et comme il n'y a rien d'autre à se mettre sous la dent pour le moment, nous continuons à marcher, voire à courir, pour attraper cette carotte. Telle est la destinée du rêve américain : une illusion acceptée dans un monde marqué par le technofuturisme et la nostalgie. Une combinaison toxique qui s'accompagne d'une montée du fascisme, tant en Europe qu'aux États-Unis. La promesse d'un avenir radieux a laissé place à une société hypercapitaliste, animée par une nostalgie naïve. De nombreux pays

occidentaux se languissent des années 1950, époque fantasmée où la vie semblait facile et bon marché, où l'industrie était florissante, où l'Amérique était grande et où l'Europe était blanche. Cette volonté d'aller de l'avant tout en rêvant d'un retour en arrière évoque les écrits d'Octavia E. Butler, qui dépeint notre époque où les avancées technologiques restent inaccessibles à une majorité de la population, privée des bénéfices de son progrès. La guerre de tou·te·s contre tou·te·s, décrite par Thomas Hobbes, est reprise dans les romans de Butler, dont le plus connu est *La Parabole du semeur* (*The Parable of the Sower*) (1993).

Les photographies en petit format de Yamba-Guimbi sont intégrées aux sculptures décrites : des conteneurs emboîtés qui évoquent des vitrines minimalistes en verre. D'une part, le geste qui consiste à disposer des objets dans ces contenants évoque la manière dont on range des biens précieux dans des meubles élégants et soigneusement choisis. D'autre part, cet acte fait écho au fonctionnement de notre cerveau qui emmagasine connaissances, expériences et souvenirs, et où chaque nouvelle information engendre de nouvelles associations, faisant naître de nouvelles pensées et des combinaisons inattendues. Aborder ces assemblages comme on le ferait avec une personne révèle que les histoires et les lieux visités s'inscrivent au cœur d'une

structure stratifiée. Ce que vous apprendrez dépendra de votre façon de regarder, de la manière dont vous vous y plongerez et de la perspective depuis laquelle vous observerez. Au sein de cet espace partagé, les éléments individuels entrent en interactions et, pour reprendre les mots d'Édouard Glissant, poète et philosophe martiniquais, nous existons toutes en relation, créant ainsi de nouveaux sens. L'interaction se produit inévitablement, et avec elle, un savoir nouveau émerge : le sable s'érode d'une rive et vient s'échouer sur une autre plage, où il se mêle à d'autres grains et galets venus d'ailleurs et d'autres temps.

La migration fait exactement cela : elle rassemble grains de sable et galets venus d'horizons différents. Avec les personnes, viennent les cultures et les langues. La langue de la métropole est influencée par la coexistence d'autres idiomes. Ces influences sont d'abord qualifiées d'argot de rue, de slang, d'accent ou de dialecte. Puis, au fil du temps, leur présence s'installe durablement, elles se mêlent à la culture locale, s'y infiltrent et y apportent des changements. Au départ, cette influence reste identifiable ou distincte, mais avec le temps s'opère une incorporation fluide d'un élément dans l'autre. Toute culture est créole. Un anglais à NY ou une française à L.A.—toute combinaison engendre de nouveaux sens. Chaque

personne est un assemblage d'histoires, de patrimoines génétiques et de cultures.

Hélène Yamba-Guimbi utilise le terme « parler en langues » (*speaking in tongues*), emprunté à Zadie Smith. L'autrice britannique y explore comment le lieu d'origine se manifeste dans la manière de parler, et comment, en changeant sa façon de s'exprimer, on modifie en réalité son lieu d'appartenance. Nous parlons différentes langues à différents moments. Toute personne multilingue sait combien il est courant de passer d'une langue à l'autre, et même celles et ceux qui ne maîtrisent qu'une seule langue naviguent dans ses nuances, adaptant ton, accent, intonation, argot ou registres formels selon les circonstances : c'est ce que l'on appelle l'« alternance codique » (*code switching*). L'identité n'est jamais statique, l'injonction contemporaine au perfectionnement du soi et au rêve d'une vie meilleure ailleurs se confondent. Le sens change en fonction du contexte et des circonstances. L'identité est une entité en constante évolution et nous pouvons toujours rêver de nous améliorer : physiquement, mentalement et financièrement.

Los Angeles est l'endroit où ce potentiel est toujours présent. Hollywood, le cinéma, une nouvelle vie, *fake it until you make it* : autant de choses possibles dans

cette ville relativement nouvelle de la côte Pacifique. Mais L.A. est aussi le théâtre de circonstances où les personnes se perdent dans la course effrénée au succès et sombrent dans le désespoir. Yamba-Guimbi fait référence à la théoricienne de la culture Lauren Berlant, qui remet en question l'idée de la « bonne vie » en tant que construction idéologique, normative et monétisable, un « fantasme [...] qui est devenu de plus en plus imaginatif, avec de moins en moins de rapport avec la façon dont nous pouvons vivre ». Dans *Cruel Optimism* (2011), Berlant décrit le désir ou l'attachement que nous éprouvons pour un objet (une personne, une idée) que nous percevons comme un « faisceau de promesses », même si « les preuves abondent de son instabilité, de sa fragilité et de tout ce qu'il nous coûte ».¹ Cela s'applique à la plupart de nos vies, surtout en cette période de turbulences que nous traversons actuellement. Yamba-Guimbi réfléchit à la manière dont les rêves peuvent devenir terrifiants, mais aussi à la beauté des moyens que nous trouvons pour continuer à vivre – ensemble. ●

¹ Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham and London, Duke University Press, 2011 via Salome Burstein, Dazzle, Tether, <https://yamba.work/Dazzle,Tether.pdf> 2025

BIODIVERSITY

SAODAT ISMAILOVA est une cinéaste et artiste visuelle originaire d'Ouzbékistan. Elle vit et travaille à Paris et à Tachkent. Formée à l'Institut national des arts de Tachkent, puis au Fresnoy – Studio national des arts contemporains (France), elle développe une œuvre audiovisuelle à la croisée du cinéma narratif et de l'installation. En mêlant rituels, mythes et rêves au sein du tissu de la vie quotidienne, ses films explorent la culture ancienne, complexe et riche de l'Asie centrale. Souvent centrés sur des récits oraux où les femmes jouent un rôle principal, et explorant des systèmes de connaissances souvent réprimés par la modernité globalisée, ses œuvres oscillent entre mondes visibles et invisibles. En 2021, elle fonde à Tachkent le collectif de recherche DAVRA, dédié aux savoirs culturels d'Asie centrale. Parmi ses expositions personnelles récentes figurent le Pirelli HangarBicocca, Milan (2024), l'Eye Filmmuseum, Amsterdam (2023), et Le Fresnoy, Tourcoing (2023). Son travail a été présenté à la Biennale de Venise (2013, 2022), à documenta fifteen (2022), ainsi que dans de nombreux festivals internationaux de cinéma. ●

ALEXANDRE KHONDJI est un artiste qui vit et travaille à Paris (France). Il est diplômé du Bard College (États-Unis) et du Royal College of Art (Royaume-Uni). Ses expositions personnelles récentes incluent Sweetwater, Berlin (2025), et LUMA Arles (2021). Son travail a aussi été présenté dans des expositions collectives au Museum für Moderne Kunst, Francfort (2025), au Capc Musée d'art contemporain, Bordeaux (2024), à la galerie Maureen Paley, Londres (2024), et à DOC, Paris (2023). En 2025, il participe à l'Okayama Art Summit, au Japon. ●

HÉLÈNE YAMBA-GUIMBI est une artiste et poète installée entre Paris et Los Angeles, dont le travail mêle texte, photographie et sculpture. Ses installations tracent des récits de manque, de peur, de désir et de fantaisie qui nous relient les uns aux autres ainsi qu'à la société. Travaillant la lumière comme matériau principal, elle utilise des filtres, des tissus cousus ou pliés, et des circuits électriques comme motifs récurrents pour explorer les dynamiques de révélation et de dissimulation. Hélène Yamba-Guimbi a étudié à l'École Duperré à Paris, à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, ainsi qu'au California Institute of the Arts. Elle a récemment bénéficié d'expositions personnelles à *Tonus*, Paris (2025) et Neuvitech, Paris (2023). Son travail a été présenté à Paris Internationale (2024), au Brooklyn Museum (2023) et à Ygrec, Aubervilliers (2022). Elle a également donné des lectures au Centre international de la poésie de Marseille et au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris. ●

MAROUANE BAKHTI est écrivain, journaliste spécialisé dans les questions sociales et critique pour le magazine culturel *Mouvement*. Il a étudié l'histoire à la Sorbonne, à Paris. Son premier roman, *Comment sortir du monde*, a été publié aux Nouvelles Éditions du Réveil en 2023. Il a été traduit en anglais (Divided Publishing, 2024) et en allemand (MÄRZ Verlag, 2024). Marouane Bakhti a collaboré avec des institutions telles que le Centre Pompidou, le Festival Actoral et Kadist. Il écrit également des textes de fiction pour des expositions. Son travail a été présenté en collaboration avec la Galerie Derouillon et la Galerie Exo Exo à Paris, ainsi qu'avec la Galerie Stems à Bruxelles. Il a participé à une résidence de courte durée à la Villa Médicis, à Rome (2024), puis à une résidence chez fluent, à Santander (2025), et séjournera à la Villa Glovettes, dans le Vercors, à l'automne 2025. ●

YANA FOQUÉ est une commissaire d'exposition, éditrice et autrice belge, dont le travail s'articule principalement autour de la critique institutionnelle, envisagée à travers les notions de collaboration et d'autorité, ainsi que les structures sociales, politiques et historiques qui les façonnent. Ses textes ont été publiés notamment dans *frieze* et *Metropolis M*. Avant de s'installer définitivement dans les pays baltes, elle a occupé le poste de directrice exécutive et commissaire en cheffe de la Kunstverein à Amsterdam, où elle a développé un programme expérimental tout en supervisant la maison d'édition de l'institution et ses partenariats internationaux. ●

SHILPA GUPTA est une artiste basée à Mumbai, où elle a étudié la sculpture à la Sir J. J. School of Art. Sa pratique établit des dialogues entre territoires et langues, entre singularité et collectivité, entre intimité et vie publique, ainsi qu'entre signes et analogies. Elle a présenté des expositions personnelles au Musée d'Art Contemporain d'Anvers, au Barbican de Londres, au Museum voor Moderne Kunst d'Arnhem, au Contemporary Arts Center de Cincinnati, au OK Center for Contemporary Art de Linz, ainsi qu'à l'Arnolfini de Bristol. Shilpa Gupta a participé à de nombreuses biennales internationales, dont la 58^e Biennale de Venise (2019), la Biennale de Berlin (2014), la Biennale de Kochi-Muziris (2018), la Biennale de Lyon (2009), la Biennale de Gwangju (2008), la Triennale de Yokohama (2008) et la Biennale de Liverpool (2006). Son travail a également été présenté dans des institutions majeures telles que le MoMA à New York, la Tate Modern à Londres, le Centre Pompidou à Paris, le Solomon R. Guggenheim Museum à New York, le New Museum à New York, la Devi Art Foundation à Gurugram, le Louisiana Museum of Modern Art à Humlebæk, le San Francisco Museum of Modern Art et le Mori Art Museum à Tokyo. ●

SIMONE LAGRAN est poétesse-pawolèz et artiste indiscipline. Facilitatrice d'ateliers d'écriture et manifestante poétique, elle a fait de sa « pawòl » son bouclier contre l'algie post-coloniale. Elle crée des biotopes poétiques qui explorent les notions de langue, de plaisir, de solitude filiale ou encore d'informel dans la culture caribéenne. Son travail a récemment été présenté au Palais de Tokyo à Paris, à la Haus der Kulturen der Welt à Berlin, au SESC Pompeia à São Paulo, au Schomburg Center for Black Culture à New York, ainsi qu'à la Fondation Pernod Ricard à Paris. Ses récits poétiques prennent la forme d'installations visuelles et sonores, de lectures et de vidéos. Elle a été en résidence à la Villa Albertine à Miami (2021), au Tropiques Atrium Scène Nationale en Martinique (2023) et à la Maison Schwarz-Bart en Guadeloupe (2024). Elle fut lauréate du programme Mondes Nouveaux (2022) et est la créatrice du site web Pawolotek. ●

SLAVS AND TATARS est un collectif artistique de renommée internationale qui se consacre à une région située à l'est de l'ancien mur de Berlin et à l'ouest de la Grande Muraille de Chine. Leur travail a fait l'objet d'expositions personnelles dans des institutions du monde entier : la Secession à Vienne, le MoMA à New York, Salt à Istanbul, l'Albertinum à Dresde, parmi bien d'autres. La pratique du collectif s'appuie sur trois activités principales : les expositions, les publications et les performances-conférences. À ce jour, Slavs and Tatars a publié une quinzaine d'ouvrages, dont leur traduction du légendaire journal satirique azéri *Molla Nasreddin* (IB Tauris, 2017) et plus récemment leur premier livre pour enfants, *Azbuka Strikes Back* (Walther und Franz König, 2024). En 2020, Slavs and Tatars a fondé Pickle Bar, un bar d'apéritif slave et espace de projet situé à quelques portes de leur atelier dans le quartier de Moabit à Berlin, ainsi qu'un programme de résidence et de mentorat destiné aux jeunes professionnels de la région. ●

YINA JIMÉNEZ SURIEL est une commissaire d'exposition et chercheuse dont le travail explore la construction de l'imaginaire, ainsi que les processus contemporains d'émancipation et de réconciliation. Elle est actuellement commissaire de la bourse transdisciplinaire *The Current IV* pour la TBA21-Academy, commissaire adjointe de la 14^e Bienal do Mercosul (2025) et rédactrice associée de *Contemporary And* (C&) pour l'Amérique latine et les Caraïbes. Parmi ses projets curatoriaux récents figurent *otras montañas, las que andan sueltas bajo el agua* [autres montagnes, dérivant sous les vagues] (2025) à Ocean Space, Venise ; *desde los azules* (2024) à la Kunsthalle Lisbonne, Lisbonne ; et *de montañas submarinas el fuego hace islas* (2023–2024), développé au sein de la Fondation KADIST, à San Francisco ; de la Delfina Foundation, à Londres ; et du Museum of Contemporary Art and Design, à Manille. La première phase de ce projet a été présentée en 2022 entre Pivô, São Paulo, et la Cinemateca Dominicana, Saint-Domingue, et a donné lieu à deux publications qu'elle a éditées. ●

VINCENT VAN VELSEN est commissaire d'exposition, écrivain et éditeur spécialisé en histoire de l'art et de l'architecture. Depuis février 2025, il est responsable des expositions à l'Eye Filmmuseum d'Amsterdam. Auparavant, il était commissaire d'art contemporain et de photographie au Stedelijk Museum à Amsterdam, où il fut responsable de l'importante collection du musée et a organisé les expositions personnelles d'Anne Imhof, Nan Goldin, Ellen Gallagher et Nora Turato. Vincent van Velsen a également mené une activité indépendante, organisant des expositions au Nest à La Haye (2018), au TENT à Rotterdam (2019), à Het Hem (2021), au Nieuwe Instituut (2023) et au Museum Catharijneconvent (2024), entre autres. Il a fait partie de l'équipe curatoriale de sonsbeek20→24, a été membre du conseil d'administration de De Appel Amsterdam, conseiller auprès de la municipalité d'Amsterdam et président de plusieurs commissions au Fonds Mondriaan. ●

LIBERTY ADRIEN est une commissaire d'exposition et autrice française. Depuis juillet 2025, elle est commissaire en cheffe et responsable du département curatorial au KW Institute for Contemporary Art à Berlin. Auparavant, elle a été co-commissaire de Portikus, à Francfort, aux côtés de Carina Bukuts, où elle a présenté des expositions personnelles remarquées, notamment consacrées à Simone Fattal, Lap-See Lam, Tarik Kiswanson, Adrian Piper, Asad Raza et Philippe Thomas, ainsi que des expositions collectives réunissant des œuvres de Thomas Bayrle, Ayşe Erkmen, Slavs and Tatars, Derek Jarman, Sarah Maldoror, Trinh T. Minh-ha et Cecilia Vicuña. Sa pratique se développe dans le champ de la recherche en histoire de l'art, l'écriture sur l'art contemporain, mais aussi la direction de publications et l'enseignement. ●

CARINA BUKUTS est commissaire d'exposition, autrice et editrice. Ayant grandi en Californie, elle est aujourd'hui basée à Francfort, où elle occupe le poste de commissaire à Portikus – un poste qu'elle a partagé avec Liberty Adrien jusqu'en juin 2025. Elle a organisé des expositions personnelles d'Adrian Piper, Tarik Kiswanson, Simone Fattal et Asad Raza, entre autres, ainsi que des expositions collectives réunissant des artistes tels que Jason Dodge, Laurie Parsons, Sung Tieu et Cecilia Vicuña. Elle a auparavant été editrice chez *frieze*, revue à laquelle elle continue de contribuer, tout comme à *Mousse Magazine*, *Spike* et de nombreuses monographies d'artistes. Elle est la fondatrice de la revue *PASSE-AVANT* et membre de l'AICA Allemagne. Parallèlement à ses activités curatoriales et éditoriales, elle enseigne et donne régulièrement des conférences à la Städelschule, à l'Université Goethe de Francfort, à la Hochschule für Bildende Künste de Brunswick, à la HfG Offenbach ainsi qu'au BPA// Berlin Program for Artists. ●

Ce livre a été publié
à l'occasion de « Sorry Sun »,
première édition du
Nouveau Programme de
la Fondation Pernod Ricard,
dont le commissariat est
assuré par Liberty Adrien
(16 septembre
- 31 octobre 2025).

Fondation Pernod Ricard
Président :

ALEXANDRE RICARD

Directrice :

ANTONIA SCINTILLA

Assistante de direction :

CLAUDIA MANIA-WEISS

Responsable
de la programmation :

FRANCK BALLAND

Responsable
du développement
des publics et
de la communication :

ALICE MOULDAÏA

Coordinatrice des projets
artistiques :

NOÉMIE PACAUD

Régisseur :

RAPHAËL ROSSI

Chargé des éditions
et de la librairie :

VINCENT DUCHÉ

Chargée
de la communication :

VIRGINIA QUADJOVIE

Stagiaires :

BIANCA MARCUZZI

CAROLINE HENRY

ELISE STEINLEN

Curatrice, directrice
de publication :

LIBERTY ADRIEN

Textes et contributions :

MAROUANE BAKHTI

YANA FOQUÉ

SHILPA GUPTA

YINA JIMÉNEZ SURIEL

SIMONE LAGRANDE

SLAVS AND TATARS

VINCENT VAN VELSEN

Éditrices :

LIBERTY ADRIEN

CARINA BUKUTS

Coordinateur éditorial :

VINCENT DUCHÉ

La Fondation remercie :

les artistes

SAODAT ISMAILOVA

ALEXANDRE KHONDJI

HÉLÈNE YAMBA-GUIMBI

les éditions

LUNDIMATIN

UNIVERSITY PRESS

OF CALIFORNIA

MICHELLE BAILAT-JONES

et la curatrice

LIBERTY ADRIEN

Traduction des textes :

LOUISE DARBLAY

ERIC FISHMAN

SALOMÉ MERCIER

Relecture :

CARINA BUKUTS

Design graphique :

DES SIGNES, PARIS

Impression :

GRAPHIUS

Papiers :

HOLMEN TRND 2.0, 70 G

IBO ONE, 60 G

ARENA WHITE SMOOTH, 200 G

Typographies :

GT ALPINA PAR RETO MOSER

GRILLI TYPE

GT AMERICA PAR NOËL LEU

AVEC SEB MCCLAUCHLAN

GRILLI TYPE

GRANDMASTER

PAR LUCAS DESCROIX

THE DESIGNERS FOUNDRY

This book was published

on the occasion of

Sony Sun, the first edition

of the Nouveau Programme

Ricard, curated by Liberty

Adrien (16 September

– 31 October 2025).

Fondation Pernod Ricard

ALEXANDRE RICARD

President:

Director:

ANTONIA SCINTILLA

Executive Assistant:

CLAUDIA MANIA-WEISS

Artistic Program Manager:

FRANCK BALLAND

Public Engagement

ALICE MOUDAJA

Manager:

Artistic Projects

Coordinator:

NOËMIE PACAUD

Technical Manager:

RAPHAËL ROSSI

Publication and Library

VINCENT DUCHE

Communication Officer:

Interns:

BIANCA MARCUZZI

CAROLINE HENRY

ELISE STEINLEN

Curator, Publishing director:

LIBERTY ADRIEN

Texts and Contributions:

MAROUANE BAKHTI

YANA FOQUE

SHILPA GUPTA

YINA JIMENEZ

SIMONE LAGRAND

SLAVS AND TATARS

VINCENT VAN VELSEN

Editors:

LIBERTY ADRIEN

CARINA BUKUTS

Editorial Coordinator:

VINCENT DUCHE

Fondation thanks:

artists

SAODAT ISMALOVA

ALEXANDRE KHANDJI

HELENE YAMBA-GUIMBI

publishers

LUNDIMATIN

UNIVERSITY PRESS

OF CALIFORNIA

MICHELLE BAILAT-JONES

and curator

LIBERTY ADRIEN

Translations:

LOUISE DARBAY

ERIC FISHMAN

SALOMÉ MERCIER

Proofreading:

CARINA BUKUTS

Graphic Design:

DES SIGNES, PARIS

Print:

GRAPHIUS

Paper:

HOLMEN TIND 2.0, 70 g

180 ONE, 60 g

ARENA WHITE SMOOTH, 200 g

Typographies:

GT ALPINA PAR RETO MOSER

GRILLI TYPE

GT AMERICA PAR NOËL LEU

AVEC SEB MC LAUGHLAN

GRILLI TYPE

GRANDMASTER

PAR LUCAS DESCHROIX

THE DESIGNERS FOUNDRY

LIBERTY ADRIEN is a French curator and writer. Since July 2025 she is the Curator and Head of the Contemporary Art in Berlin. Prior to this, she has been co-curator of Portikus, Frankfurt, alongside Carina Bukuts, where she has presented acclaimed solo exhibitions by Simone Fattal, Lap-See Lam, Tarik Kiswanson, Adrian Piper, Asad Raza, and Philippe Thomas, as well as group shows featuring works by Thomas Bayrle, Ayşe Erkmen, Slavs and Tatars, Derek Jarman, Sarah Maldoror, Trinh T. Minh-ha, and Cecilia Vicuña. Her practice also encompasses art historical research, writing on contemporary art, editing publications, and teaching. ●

CARINA BUKUTS is a curator, writer, and editor who grew up in California and is now based in Frankfurt, where she is the curator of Portikus—a position she shared with Liberty Adrien until June 2025. She has realized solo exhibitions by Adrian Piper, Tarik Kiswanson, Simone Fattal, and Asad Raza, among others, as well as group shows featuring Jason Dodge, Laurie Parsons, Sung Tieu, and Cecilia Vicuña. Previously, she served as an editor at *ftizze*, where her writing continues to appear, alongside contributions to *Mousse Magazine*, *Spike*, and numerous art-ist' monographs. She is the founding editor of *PASSE-AVANT* and a member of AICA Germany. Alongside these practices, she regularly teaches and lectures at Städelschule, Goethe-University Frankfurt, Braunschweig University of Art, HfG Offenbach and BPA//Berlin Program for Artists. ●

VINA JIMÉNEZ SURIEL is a curator and researcher whose work explores the construction of imagination and contemporary emancipatory processes. She is the Curator of the transdisciplinary fellowship *The Current IV* for TBA21-Academy, Adjunct Curator of the 14th Bienal do Mercosul (2025), and Associate Editor of *Contemporary And (C&)* for Latin America and the Caribbean. Her recent curatorial projects include *otras montañas, las que andan sueltas bajo el agua* [other mountains, adrift beneath the waves] (2025) at Ocean Space, Venice; *desde los azules* (2024) at Kunsthalle Lissabon, Lisbon; and *de montañas submarinas el fuego hace islas* (2023–2024), developed across KADIST, San Francisco; Delina Foundation, London; and the Museum of Contemporary Art and Design, Manila. The first phase of this project was presented in 2022 between Pivô, São Paulo, and Cinemateca Dominicana, Santo Domingo, and resulted in two publications which she edited. ●

VINCENT VAN VELSEN is a curator, writer and editor with a background in art and architectural history. Since February 2025 is the Head of Exhibitions at Eye Filmmuseum, Amsterdam. Previously, he was Curator of Contemporary Art and Photography at the Stedelijk Museum Amsterdam, where he took care of the museum's acclaimed collection and curated solo exhibitions by Anne Imhof, Nan Goldin, Ellen Gallagher and Nora Turato. Van Velsen also had an independent practice, organising exhibitions at Nest, The Hague (2018), TENT, Rotterdam (2019), Het Hem (2021), Nieuwe Instituut (2023) and Museum Cartharijnegconvent (2024), amongst others. He was a member of the curatorial team at sonsbeek20–24, board member at De Appel Amsterdam, advisor to the municipality of Amsterdam and chair of several committees at the Mondriaan Fund. ●

SIMONE LAGRAN is a poet-pawloéz and interdisciplinary artist from Martinique. As a writing workshop facilitator and poetic activist, she has made her "pawól" her shield against post-colonial pain. She creates poetic biotopes that explore notions of language, pleasure, filial loneliness and informality in Caribbean culture. Recently presented at the Palais de Tokyo, Paris; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; SBCSC Pompeia, São Paulo; Schomburg Center for Black Culture, New York, and the Fondation Pernod Ricard, Paris. Her poetic narratives take the form of visual and sound installations, readings and videos. She was a resident at Villa Albertine, Miami (2021), at the Tropiques Atrium Scène Nationale, Martinique (2023), and at Maison Schwarz-Bart, Guadeloupe (2024). Lagrand is the winner of the Mondes Nouveaux Award (2022) and the creator of the Pawolotek website. ●

SLAVS AND TATARS is an internationally renowned art collective devoted to an area East of the former Berlin Wall and West of the Great Wall of China known. Their work has been the subject of solo exhibitions at institutions across the globe: the Secession, Vienna; MoMA, New York; Salt, Istanbul; Albertinum, Dresden, amongst many others. The collective's practice is based on three activities: exhibitions, publications, and lecture-performances. Slavs and Tatars has published some fifteen books to date, including their translation of the legendary Azeri satirical journal *Molla Nasreddin* (IB Tauris, 2017) and most recently their first children's book, *Azbuksa Strikes Back* (Walther und Franz König, 2024). In 2020, Slavs and Tatars founded Pickle Bar, a slavic aperitivo bar-cum-project space a few doors down from their studio in the Moabit district of Berlin as well as a Residency and Mentorship program for young professionals from the region. ●

YANA FOQUÉ is a Belgian curator, editor and writer whose main interest lies in institutional critique, expressed through notions of collaboration and historical structures that shape them. Her writing has been published by *frieze* and *Metropolis M*, among others. Until relocating permanently to the Baltics, she held the position of Executive Director & Chief Curator at Kunststoverin, Amsterdam, where she shaped its experimental program while overseeing its publishing arm and international partnerships. ●

SHILPA GUPTA is an artist based in Mumbai, where she studied sculpture at the Sir J. J. School of Art. Her practice engages in dialogues between territories and languages, between intimacy and public life, and between signs and analogies. She has had solo exhibitions at the Museum of Contemporary Art, Antwerp; Barbican, London; Museum voor Moderne Kunst, Arnhem; Contemporary Arts Center, Cincinnati; OK Center for Contemporary Art, Linz; and Arnolfini, Bristol. Gupta has participated in numerous international biennials, including the 58th Venice Biennial (2019), Berlin Biennale (2014), Kochi-Muziris Biennale (2018), Biennale de Lyon (2009), Gwangju Biennale (2008), Yokohama Triennale (2008), and Liverpool Biennial (2006). Her work has been presented at major institutions such as MoMA, New York; Tate Modern, London; Centre Pompidou, Paris; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; New Museum, New York; Devi Art Foundation, Gurugram; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk; San Francisco Museum of Modern Art; and Mori Art Museum, Tokyo. ●

MAROUANE BAKHTI is a writer, social issues journalist, and critic for the cultural magazine *Mouvement*. He studied history at the Sorbonne, Paris. His debut novel, *Comment sortir du monde*, was published by Nouvelles Éditions du Réveil in 2023. It has been translated into English (Divided Publishing, 2024) and German (MÄRZ Verlag, 2024). Bakhti has collaborated with institutions such as the Centre Pompidou, the Actoral Festival, and Kadist. He also writes fictional texts for exhibitions. His work has been presented in collaboration with Galerie Derouillon and Galerie Exo Exo in Paris, as well as Galerie Stems in Brussels. He took part in a short-term residency at the Villa Medici, Rome (2024), a residency at fluent, Santander (2025), and will be staying at Villa Glovettes, Vergors, in autumn 2025. ●

ALEXANDRE KHONDJI is an artist who lives and works in Paris. Khondji studied at Bard College (USA) and the Royal College of Art (UK). Recent solo exhibitions include Sweetwater, Berlin (2025), and LUMA Ailes (2021). His work has been featured in group shows at Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (2025), Cape Musée d'art contemporain, Bordeaux (2024), Maureen Paley: Studio M, London (2024), and DOC, Paris (2023). In 2025, he will participate in the Okayama Art Summit, Japan. ●

HÉLÈNE YAMBA-GUIMBI is an artist and poet based between Paris and Los Angeles, whose work blends text, photography, and sculpture. Her installations trace narratives of lack, fear, desire, and fantasy that connect us to one another and to society. Working with light as her primary material, Yamba-Guimbi employs filters, sewn or folded fabrics, and electrical circuits as recurring motifs to explore the dynamics of revelation and concealment. She studied at École Duperré, Paris; the École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy; and the California Institute of the Arts. Recent solo exhibitions include Tonus, Paris (2025), and Neuvitech, Paris (2023). Her work has been presented at Paris Internationale (2024), the Brooklyn Museum (2023), and Ygreç, Aubervilliers (2022). She has also given readings at the Centre International de la poésie de Marseille and the Centre Wallonie-Bruxelles, Paris. ●

SAODAT ISMAILOVA is an Uzbek filmmaker and visual artist. She lives and works in Paris and Tashkent. Trained at the Tashkent National Institute of Arts and then at Le Fresnoy – National Studio of Contemporary Arts (France), she develops audiovisual work at the crossroads of narrative cinema and installation. Interweaving rituals, myths and dreams within the tapestry of everyday life, her films investigate the historically complex and layered culture of Central Asia. Frequently based around oral stories in which women are the lead protagonists, and exploring systems of knowledge suppressed by globalized modernity, her works hover between visible and invisible worlds. In 2021, she founded the DAVRA research collective in Tashkent. Recent solo exhibitions include Pirelli HangarBicocca, Milan (2024); EYE Filmmuseum, Amsterdam (2023), and Le Fresnoy, Tourcoing (2023). Her work has been featured at the Venice Biennale (2013, 2022), documenta fifteen (2022), and in leading international film festivals. In 2021, she founded DAVRA, a collective dedicated to Central Asian cultural knowledge. ●

BIG BROTHERS

is influenced by the influx of others. Initially, their contributions are labeled as street or slang and sometimes as an accent or dialect. But the longer the presence lasts and the more it mixes with the initial culture, the more it seeps through and brings about change. Initially this is still identifiable or distinguishable, but over time, there is a seamless incorporation of the one into the other. Every culture is creole. Englishman in New York, or Franglais in Los Angeles, the combination creates new meanings. Just as every person is an assemblage of histories, genetic compositions, and cultures.

For this matter, Hélène Yamba-Guimbi uses the term “speaking in tongues”, which she borrows from Zadie Smith. The British author speaks about an exploration of how where you come from shows itself in your mouth, your way of speaking. And how, as your way of speaking changes, you actually change where you come from and belong. We speak different languages at different times. Anyone who is multilingual knows how often one switches, but even those with only one language move within its folds, bending tone, accent, intonation, slang, or formal versions to match the moment: code switching. Identity is never static, the contemporary call for self-improvement and the migrants’ dream of a better life elsewhere are merged. Meaning changes based on context and circumstance.

Identity is thus an ever-changing entity, and we can dream of bettering ourselves: physically, mentally, and financially.

Los Angeles is the place where this potential is ever present. Hollywood, acting, a new life, fake it until you make it, in a relatively new city on the Pacific coast. But L.A. also provides circumstances in which people get lost in the rat race and become hopeless. Hélène Yamba-Guimbi refers to cultural theorist Lauren Berlant, who questions the idea of the “good life” as an ideological, normative, and marketable construct: “a fantasy [...] that has become increasingly imaginary-tive, with less and less relation to how we can live.” In *Cruel Optimism* (2011) Berlant describes the desire or attachment we experience for an object (a person, an idea) that we perceive as a “cluster of promises” even though “evidence abounds of its instability, fragility and all that it costs us.” Especially in turbulent times, like our current ones, this applies to most of our lives. Yamba-Guimbi reflects on how dreams might become dreadful, but also, that there is beauty in the ways that we are still able to live—together. ●

the mythology of the American Dream, and the bankruptcy of society it conceals. The long-held belief that hard work guarantees reward has devolved into a collective and cruel illusion in which we are all donors chasing a carrot that forever dangles just out of reach. Everything will get better later, and since we can't find anything else to eat at the moment, we keep walking, often even running, to get the carrot. It is the fate of the American Dream as an accepted delusion in a world marked by Technofuturism and nostalgia. A toxic combination accompanied by fascism on the rise—both in Europe and the US. The promise of the future has made way for a hypercapitalist society that is driven by naive nostalgia. Many Western countries are longing for the fifties, when life was easy and cheap, heavy industry was flourishing, America was great, and Europe was white. Moving toward the future while wanting to go back reminds me of Octavia E. Butler's writings, in which she describes our current days, which are technologically advanced, but the vast majority of people are unable to access, let alone benefit from this progression. The Hobbesian war of all against all is reloaded in Butler's novels, of which *The Parable of the Sower* (1993) is best known.

Yamba-Guimbi's small-scale photos are embedded within the described sculptures, which are stacked

containers that take on the function of minimalist glass vitrines. On the one hand, the act of placing objects within these containers is reminiscent of the way cherished belongings are arranged in elegant, carefully chosen storage objects. On the other hand, the gesture has similarities to the way brains store knowledge, experiences, and memories, where novel input sparks fresh associations, giving rise to new thoughts and unexpected combinations. If we approach these sculptural assemblages as we might a person, histories and places visited come together within a layered structure. What you come to know is based on how closely you look, how closely you delve, and from what perspective this looking takes place. Within this shared space, the individual aspects enter new relationships, and—as Martinique-born poet and philosopher Édouard Glissant famously said—we all exist in relation, thereby generating new meaning. Interaction inevitably takes place, which causes new knowledge to emerge. The sand erodes on one shore and washes up on the next beach, where it comes together with grains and pebbles from other places

and times.

Migration does just that. Bringing grains and pebbles from different places together. With people, along come cultures and languages. The language of the Metropole

Hélène Yamba-Guimbi captures the paradox of hyper-capitalism and weaves these photographs into the fabric of her work. Presented alongside poems and lights, the images are not merely documentation but an integral part of her sculptural assemblages. These lamps in themselves introduce another paradox: they allow us to see what is present, but also blind us in order to keep us from inspecting it too closely. It becomes a metaphor for having the potential that lies there at one's toes, while the boundaries to engage prevent real interactions. Hélène Yamba-Guimbi brings together moments, languages, and places into quiet constellations that draw us into relation, attuning us to the contours of distance, proximity, and the fragile bonds between us.

At a time characterized by mechanisms of distinction that are silently applied and noticed, her minimalist design language stems from cultural relevance. Current-day stealth wealth and quiet luxury reject screaming patterns and loud colors. There is a focus on refined materials and silhouettes with details only recognized by the in-crowd—if you know, you know. It's a class coding with a secret password. Many people use storage boxes similar to the sculptures as well-designed, good-looking, well-functioning objects in their living environments. Its Japanese design is rooted as

much in lived experience as in functionality. These principles, the attention to craft, material, and detail, have found numerous commercial expressions that have resonated with a wider audience. And as ready-made containers, here also in the arts.

In a modest yet incisive way, Yamba-Guimbi's works respond to questions of desire, appearance, and the quiet economies that shape how we move through the world. Her sculptural storage boxes themselves are evidence of the fact that taste can be affordable—provided you *know* what the right aesthetic is. Their minimal forms and subtle materials evade easy classification, yet those attuned to certain visual cues will recognize their aesthetic alignment. This quiet legibility—perceptible only to the initiated—reinforces their value not through cost or rarity, but through coded familiarity and cultural discernment. It's in the way people move and in how they hold and carry themselves. While aspiration might be universal, taste cannot be bought. In that vein, Yamba-Guimbi shows us thrift stores and storage spaces without people, empty motel rooms, dead-end corridors, and streets with graffiti. In these photographs, which were mainly taken in Los Angeles the artist shows the city devoid of any direct human presence. This absence could be alluding to the consumer culture of the United States,

A sculpture is like a person. There is an appearance that we see when we first encounter the work. There is a background that we can read when we make an effort. Then there is the content and context that we can learn about if we ask further. And beyond that immediate encounter there is a whole history that can be explored. Here, interpretations, knowledge, and relationships come into play. In the work of Hélène Yamba-Guimbi, the same kind of cascading acquaintance exists. Her recent sculptures resemble minimalist, transparent display cases whose life began as storage boxes. She has been showing different iterations of these forms since 2021, but it was only this year that they started to become inhabited by photos and colored sheets that go against the transparent nature of these objects. Through these additions, Hélène Yamba-Guimbi's sculptures became spaces for gatherings in which other objects sit together: elements from different geographies and moments come together to give rise to something new. Yamba-Guimbi roves the streets of Los Angeles, photographing what strikes her. What emerges are snapshots of the city's everyday signage and surfaces. Billboards and shopfronts urge passersby to "Establish Credit History", get "Fast Cash", "Free Towing" or "Get Paid"—echoes of loneliness, isolation, and dreadful poverty in the potential paradise that is the richest country on the planet.

TO HOLD AND BE HELD

WINSTON
VAN
VINCENT

BY

HELENE
YAMBA-GUMBRI

in doing so, it rehearses modes of perception where the bodies of the senses—errant, attentive—remain in search. Which forms of sensing might we have overlooked or are still unaware of? ●

allow oneself to be affected. The image becomes not a surface but a passageway. Listening to water, attuning to breath, and following the rhythm of a shadow—all these are forms of radical attention that compose another kind of temporal unity.

Time in her practice is not a frame but an active material. It takes shape through the presence of archaeological ruins, the recurrence of gestures that bridge past and present, and at times through ritual—moons and suns marking out an alternative rhythm. Repetition does not signal insistence but rather an invocation of folded time. It does not replicate; it transforms—summoning memories that resist exhaustion. *It's not about searching for an answer or arriving at a point where I clearly understand what I am working on but rather [about getting] permission to approach the subject that I am trying to access, and it's a process to get closer to what I am trying to understand.*⁵

Saadat Ismailova does not aim to explain the world but to create the conditions for feeling it anew. In her practice, both the moving image and the journey resist closure or arrival; instead, they open up ongoing possibilities for understanding ourselves in ever more layered ways. Her work invites us to be affected—by what pulses in the visible and the invisible—and

¹ Art Basel, "How I Became an Artist: Saadat Ismailova," *Art Basel*, May 9, 2024, <https://www.artbasel.com/an-artist-saadat-ismailova-posted-May-15-2025>, <https://www.youtube.com/watch?v=cdlvchEZqdQ>.
² Pirelli HangarBicocca, A Walk Through the Exhibition with Saadat Ismailova and Shelda Lang-es.
³ Ibid.
⁴ Cajete, G. (2000). *Native Science: Natural Laws of Interdependence*. Santa

Chomashcheli | Public Program | Saadat Ismailova, Publishers.
⁵ Pirelli HangarBicocca, Saadat Ismailova, Daniel Blanga Gubbay | In Conversation with Ismailova. Interview by Daniel Blanga Gubbay. YouTube video, 1:08:22, posted November 29, 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=ip5B54-Fxs>.

the artist engages with, among other themes, the notion of immortality. That film follows forty young women visiting Chihilpīq—an ancient Zoroastrian burial site that once hosted the flagpole of the Autonomous Republic of Karakalpakstan during the Soviet era.

The act of travelling, in Ismailova's work, is not merely to move through space but to learn to see in layers. Each location visited—like each frame filmed—holds superimposed temporalities, gestures that persist, and heritages that lie buried. In a conversation with curators Sheila Ghomashchi, the artist described how, in parts of Central Asia, one can trace strata of spiritual inheritance like geological formations²; from Islam to Zoroastrianism, from material Buddhism to Hellenism, and beneath all of it, a natural presence—a stone, a spring, a mineral. The result is not a chronology but a sedimented logic. These layers are not past; they are living matter, still emitting signals. Both moving images and journeys make it possible to perceive them—and, more importantly, to recognize ourselves within them.

I return to the mythological aspect of life to make space for other forms of life to express [themselves].³

In this way, the moving image does not record—it attunes. It resonates with the vibrations, climates,

and frequencies that surround the camera. Like the journey, film alters linear time; it introduces another rhythm, a different breath. This is why Ismailova does not work with scripts but with drawings, poetic notes, and intuitive impulses. Her practice departs from narrative control and approaches the ritual gesture: to create is to open a space for listening, not to impose a narrative.

As Tewa educator and scholar Gregory Cajete might say, in Ismailova's work, everything appears alive⁴: animals, plants, rocks, mountains, water, stars—even archives. In a presentation at Fabbrica in Treviso last year, the artist noted that she is drawn to archival work because it “allows [her] to add layers to the present.” It is not a process of excavation but one of superposition—of creating resonances across time and allowing what once seemed silent or sealed to speak again. From this perspective, the archive becomes a threshold. By engaging with archival material, Ismailova enters a relationship with the memory carried by an entity, an image, or a sound. This is where the moving image comes into play: it enables the invocation of human and non-human presences as active participants in a narrative. Every element possesses energy and intelligence. To film them is not to represent them but to enter into relation—to

sive perceptual faculties but as living, errant bodies, awakened under particular conditions of attention. Through rhythm, repetition, and a heightened sensory openness, the artist's works call these bodies into presence—though never in obvious or immediately legible forms. To do this, Ismailova weaves together travel and the moving image as two methodologies of sensitivity: not merely techniques, but tools of search—ways of activating expanded perception beyond the limits of narrative structure.

It's one thing to learn about culture from reading books or from what your grandmother says, but the physical experience of crossing lands is totally different.

In several interviews, Ismailova has addressed the continuum between her works. More broadly, both the moving image and travel—when considered as aesthetic or experiential practices—can offer ways of organizing experiences that elude the logic of the obvious and instead respond to what is latent: what barely speaks, what hums behind the image. Travel, in this sense, can act as a dual methodology: outward, toward landscapes, memories, and presences; and inward, as a resonant force that transforms the perceiver. Ismailova's film *18,000 Worlds* (2023) brings together archival footage of audiovisual materials she recorded across Central Asia between 2004 and 2022.

In her practice, neither the journey nor the moving image serves merely to document or represent. Instead, each functions as a way of shaping sensory experience, of attuning perception. They refine the sensorium, opening the body to a mode of listening that does not distinguish between the inner and outer, the lived and the inherited.

The journey is often embedded in the very structure of Ismailova's films. Rather than following a linear progression, this structure unfolds through an internal logic of displacement, where each gesture becomes part of an ongoing search. In *Cbilla bona* (2022), for example, Ismailova explores the spiritual and existential void experienced in Central Asia during *Perestroika*, the period of political and economic reforms initiated in the Soviet Union in the mid-1980s, which brought profound disorientation, instability, and identity rupture across its former republics. The film follows the story of a woman seeking healing in a chilla bona—a "forty-day room": "These subterranean cells, built near the tombs of local saints, serve as sites of isolation, meditation, and renewal. They act as sanctuaries for processing trauma, invoking fertility, or opening oneself to spiritual experiences rooted in the region's mystical traditions. This exploration of death also resonates with *Two Horizons* (2017), where

A trail of light crosses the screen diagonally, accompanied by a somewhat deafening sound. It looks to announce that a revelation is about to come. Cut. An artificial waterfall plunges down with full force, creating a hypnotic effect that seems to suspend time. Cut. With their back turned towards us, a human figure, covered from head to toe, walks through a forest. As though learning to see through their eyes, the camera moves slowly behind the figure. "How can we see the rising Sun but not notice the horizon bowing to it?" A voice-over in Uzbek asks. Cut. A mirror reflecting sunlight is held by someone in an archaeological ruin. They toss it, disperse it, and then retrieve it. The bright beam threatens to blind us as it strikes the camera and overflows it. "How can we judge light if we only see reflections?" The voice continues. Cut. We return to the hooded figure walking in the forest. "How can we challenge Word if all we hear are echoes?" The voice says. Cut. At the top of the ruins, another person is holding a mirror. The act of reflecting is repeated as if trying to break an enchantment, sending light in our direction as though it were practicing a new way of seeing, hearing, and knowing.

In this excerpt from *Melied into the Sun* (2024), questions are not simply posed—they are embodied. Saodat Ismailova's practice understands the senses not as pas-

LOOKING FOR THE BODIES OF THE SENSES

quieter, more complex inquiry: what can a work communicate without spelling everything out? How loud can a quiet work really be? Maybe that scratch is also why my critical impulse itches, so trained in assigning meaning where the work might prefer ambiguity. ●

SAODAT ISMAILOVA

BY

VINA
JIMENEZ
SURIEL

could find at the local hardware store. The ready-made is not a real obstacle, but nonetheless imposing. The viewer inevitably becomes a participant. As a result, each piece in Khondji's evolving vocabulary functions as an apparatus expecting a choreography—a dance around the gap between the stories we tell. In this way, his work holds the potential of a quiet generosity and a sharp, spatial intelligence.

For *Sorry Sun*, Khondji will likely let his process be guided by the space he's been invited to work in once again: the Fondation Pernod Ricard. Here, the artist has spent time in the company's offices—not just the gallery—locating the base of the foundation at the edge of a much larger corporate infrastructure: a building developed by an investment group and inaugurated only four years ago. The foundation exists in the cracks, quite literally, between upper floors and corporate agendas. The exhibition space, of course, is clean and crisp, it's what you'd expect from a white cube, except it's marked by awkward contrasting ceiling heights. One half feels airy and lofty, typical; the other stoops lower, almost domestic in scale.

This perhaps is Khondji's signature: he makes you feel the reserve space. The margins. The parts of the room that weren't meant to be part of the encounter.

And in that pause—the uncertain interval—we learn something new: about our own bodies, about architecture, and about what we've come to expect from both.

These are things I can say with clarity, and simultaneously, I'm almost intolerably aware as I'm writing of the gap between what I know of Khondji's work and whatever he's in fact cooking up. It feels strange—not knowing more—especially at a time when information is so easily accessible, communication so overused. This elusiveness should not be mistaken for youthful coyness or disinterest; it's a deliberate stance shaped by radical non-communication, strategic absence, and the politics of context. In other words, the very elements that shape his site-specific works—who runs and owns the space, the way water flows in and out, access to its front door—affect not only how the final piece is shaped but also how it is ultimately seen, understood, and experienced. The conditions are stacked before he even walks through the door. Khondji's practice is deeply aware of these factors, and in doing so, more than simply shining a light onto the quirks of a specific site itself, his work raises broader questions around visibility, legibility, and just how much an artwork—or an artist—should reveal. And so, in a moment dominated by hyper-communication and self-performance, Khondji's practice returns to a

One: Holding a BA from Bard College, New York, (2015) and an MFA from the Royal College of Art, London (2019), Alexandre Khondji has a background in art history and experimental cinema. Although these are disciplines he never pursued in any traditional sense, they unmistakably shape the way he thinks about form, framing, narrative, and space.

Two: He is not, by any stretch, a studio artist. Khondji's work doesn't emerge from solitary making but from careful, situational inquiry. He operates through site-specific research. His objects behave more like prepositions than nouns—*along, across, beneath, against*. Although different in tonality, Khondji's sensibility mirrors writer Georges Perec's attention to thresholds: "The street is a space suspended between two fagades," Perec writes in *Species of Spaces* (1974). You could say the same of an installation by Khondji: they are suspended between two functions, two temperatures, two gestures.

Three: Institutional critique flows through Khondji's practice, but he doesn't lean into hyperbole. Four: His starting point is not with concept, but with an attunement to space—its light, its air, its protocols, its temperature shifts. When Khondji arrives

in a space, he first studies its volume and residue, its infrastructure and intentions. If his film training left any trace on him, it's that every project has stages. Pre-production, production, post-production. In his current work, that structure is repurposed: he starts with the space, lets it guide him.

Five: Of course, a room is always complicit. Khondji's works do not float free from architecture that hosts them; they nestle into its cracks, press against its perimeters. They test the frame: what was this space built for? Who gets to move through it—and how? A room just never *is* all that neutral; it shrugs, holds old grievances, and reverberates. The air is not still, the floor is lava. Khondji's interventions echo the same—always precise, often provisional. Take his *Dams* (ongoing series), aluminium flood barriers adapted from hyperpractical readymades, which he installs across different galleries. Circulation, in turn, becomes choreographed. Not that it wasn't before, but the refusal of smooth transition from one corner to the next reveals the former too. The aluminium is banal—speaking with Alexandre, I was reminded of the fact that the look of the work of some of my own favourite artists is often shaped by their less than rosy economic situation: a blue turns out to be that particular shade just because it is the cheapest one they

Seconds after finishing a conversation with Alexandre Khondji about his work, I found myself locked between two doors: an air gap designed to keep the hot air out, but with both handles installed on the inside. A flaw in the logic, or a trick. The space fits my hips just barely. While I had already locked the door behind me, I had not yet—could not yet—unlock the one ahead. I stood there feeling the dumb geometry of handles facing each other. I felt my breath slowing down, not in a panic, wondering why the space was made—or rather, how it might have come to this. And what occurred to me, standing there, was this: if this narrow stall of air and logic were the premise, how would Alexandre respond? This interval. This break-down in passage. This minor pause that had, for a moment, taken over my day.

Khondji, alongside Saodat Ismailova and Hélène Yamba-Guimbi, is among the first artists selected for the Fondation Pernod Ricard's Nouveau Programme, which marks a deliberate entanglement of outcome, context, process, and emerging practice through support that includes new works, solo presentations, residencies, and this first essay devoted to his practice. Here are the few things I can say with some certainty:

WEIGHING IN

YAMA
FOUR

BY

ALEXANDRE
KHONDJI

I am the stars, I am the planets, and the angel
of revelation
Hide your tongue, for in your tongue I cannot fit.
I am a particle of all things, I am the sun, and I am the
six sides of your land.
Look at me with clarity, because in clarity
I cannot fit. ●

FOUHA

Both Worlds Can Fit Within Me Both worlds can fit
within me, but in this world, I cannot fit
I am the essence, I have no place, but into existence
I cannot fit

All that was, is and will be, everything is embodied
in me,
Do not ask! Come with me. In explanations I cannot fit.
The Universe is my verse; my instance is your life.
Recognize me by these signs; know that in signs
I cannot fit.

Through assumption and doubt no truth was found
He who learned the truth knows that in guess
I cannot fit.

Look deeper into my form and try to understand
the meaning
I am the body and the soul, in my soul with body
I cannot fit.

I am the jewel, hidden in shell. I am the bridge that
leads to heaven and hell.
With such a wealth, in markets of this world
I cannot fit.

BOTH WORLDS CAN FIT WITHIN ME

polarized world, this poem offers a sensitive reflection on the boundless nature of the self and its transcendence beyond all definitions. ●

While researching for a sound installation based on one hundred poets—past and present—who have been incarcerated for their words or beliefs, I encountered the powerful and resonant words of the 14th-century poet Imadeddin Nesiimi. *For, In Your Tongue, I Cannot Fit* (2017–18) takes its title from one of his poems.

Born in what is now modern-day Azerbaijan, Nesiimi wrote in Persian, Azeri, and Arabic. He is said to have been executed—skinned alive in Aleppo—accused of heresy.

Nesiimi's words in *Both Worlds Can Fit Within Me* speak to the infinite, uncontainable nature of the self. As my practice explores the limits of impositions placed on our land and on our bodies, this poem deeply resonates with me. I am drawn to the fluidity and mobility of our beings and to the impossibility of rigid definitions. This poem captures the idea that, while we may exist within many worlds, none can confine us.

It navigates the tension between existence and non-existence, form and essence, and the boundaries of human understanding. While the poet identifies as the universe, time, the body, soul, sun, stars, truth, and even contradiction—he also insists that none are sufficient to define or contain them. In an increasingly

IMADEDDIN
MESIMI

BY

SHILPA
GUPTA

of the fence posts like lambswool caps. The air is both still and animated with a secret movement; it doesn't breathe, it drinks itself. It's more transparent than crystal, as far as the eye can see, so much so that instead of tarnishing things or making them hazy, it makes them clear, it brings them closer like a pair of spectacles. And there's a moment when the sun, still keeping itself hidden, suddenly lights up the mountains that are farther down the valley, an entire half-circled range of peaks in the distance: they're like a pile of wood shavings just touched with a match. These are the broad vistas of the mountains, and while we stand in the shadow they burst into flames from all around; hundreds of peaks aligned in the sky, all shapes, all colors; triangular peaks, square peaks, peaks with several faces, rounded peaks, peaks that are nothing but a raised ridge, peaks open at the base and so stand alone, like columns, like towers, like tree trunks; pointed ones, worn ones, blunt ones, pointed steps; peaks like a pile of ripe wheat, peaks that are transparent like hardened air, peaks like stacked blocks of air; peaks like an ice cube sucked by a child;—while below them the slopes are a juxtaposition of fields of shadow and light, broken a bit lower down by the stipple of the forests. Everything stretching out into the vast space, everything visible to the farthest sky: even the light mist, like the vapor from a small

train, or the one raised by a skier along a ridge. And once night falls and all the lights are out—as many sparkles as there were on the white ground, now there are as many twinkling lights in the black sky. [...]

The clouds on the horizon were gathering into bunches like milk does when it curdles; the bunches were gray, they became pink, they stretched out in regular lines and trembled like clouds made by the water in the sand near the ocean. And it began on the left. A first point appeared there, like a candle with its flame. The group of them was still in the shadow, but over there to the east, one after another all the fires were now lit. And not only the ones we dreamed of, not only the ones we invented ourselves, not only those that appear when you close your eyes like before;—but the real ones, true ones, ones we can see, ones we can touch, that pull your glance outside yourself, that rip you from yourself. The mist was rolling into balls which were placed one atop the other like balloons ready to be launched, from some flat meadow on the mountain; and one after the other all these rounds and balloons were let go, leaving behind them a thousand visible points, with their brilliant dresses, kneeling in the morning. ●

It has to be said that right up to the end, the season was such that it seemed that those who'd believed Anzëvui would be proven right. He said, "It's just that the sun is unwell. It doesn't have enough power to dispel the fog." He said, "It's fading every day a little more, it's growing weaker, it's getting colder, it's getting smaller, but don't tell anyone so as not to scare them all before it's time." Which is why Brigitte said nothing. And he just kept sitting beneath his plants, coughing. But those who knew shook their heads, "We can't prove him wrong."

Because even in the deepest part of winter, even in these villages where the sun doesn't show itself all day, nothing is usually more beautiful to see than the pureness of the sky and the brightness of the snow. Even here where we don't see the sun for six months, we feel its presence behind the mountains, from where it sends it delegation of colors—pale pink, light yellow, red, with which a tiny brush draws the mountain peaks around us. The snow on the rooftops is like a white sheet just washed with a blue cloth; the snow piles beside the rooftops are like piles of bed linen, folded in four and showing each thick fold; and the thick folds break and fall sometimes, with a squashy sound like a ripe fruit. The snow settles on the tops

this time, the sun will not come back, and catastrophe will descend upon this isolated fragment of human life. *If the Sun Were Not to Return* is a novel born of the mountains, in which the prophecy works as a mirror to reveal the true nature of each inhabitant. What if the world ended tomorrow? What would you do? What would your neighbor do?

In this book there is a faith in better days, as well as fatalism and denial in the face of oncoming disaster. Are there any emotions more contemporary than these? ●

IF THE SUN NEVER RETURNS

In Charles Ferdinand Ramuz's work there is a relationship to language unlike any other—a gift for drawing from the idiom of villages, dipping into the vocabulary of Swiss valleys, as well as a certain taste for science-fiction. A vernacular tongue that becomes the language of the future, strangely suited to naming these new sensations we feel in our bodies when the world shifts, when skies no longer hold the same colors, when birds, insects, and forests change the frequency they vibrate on as life itself begins to die.

In Charles Ferdinand Ramuz's work there is a deliberate confusion of voices. Who is speaking? A multiplicity of perspectives. Who is watching? A fault in time. When is this happening? The first time we read Ramuz, there is a jolt of disorientation: where am I? Some critics accused him of writing poorly on purpose when in truth he was foreshadowing much of what contemporary literature has since embraced.

In Charles Ferdinand Ramuz's work there is a regionalism, a deep love for his land, which lends it all its sincerity. *If the Sun Were Not to Return* is about that: the small world and the great one—the village lost in the vastness of the universe. Perched on the northern slope of a mountain, where the sun returns only in spring, an old healer announces the end of the cycle:

CHARLES
FERDINAND
RAMUZ

BY

MAROUANE
BAKHITI

nalist thought, which begins with a representation and then moves towards the things of the world, which it thereby converts into objects. Languages that deploy this thought do not converse with the things of the world, but manipulate them. For them, words don't say things: they are only signifying signs. In the extreme, the world is *only* the letters of signifying words. And therefore, this kind of thought doesn't convey the rhythm of this conversation in its language, and must as a result confine the speech that is poetry to a specific, peripheral discipline, one that is constantly shrinking. The Creole language, on the other hand, is a song through and through. All its rhythm is in its phonics, that is, in the voice that welcomes and restores the things of the world and speaks with them. The words that speak these things are not signifying signs, but sounds that call, modulate, and model them in their shimmering and in their enchantment. What's more, when we compare the articulations of Creole with those of a rationalized language, in which each joint must be tightened at all costs to ensure maximal precision for the hunter's shot towards his prey, Creole lets words dance to their own rhythm, and, at their convenience, wait about and converse, to the point that it's easy to imagine the Creole language more at home in an ideogrammic transcription in which the characters (the words) seem

to emerge and run alongside each other with absolute lightness, rather than in this alphabetic script, the counterpart of a grammar that required it.

Thus, when a language such as Creole comes to be moth-eaten by concepts, and its joints clogged up by articulatory *of-which*s, the seduction of convenience spreads through its veins, a sure sign of the technical-rationalist spirit, and the language becomes unthinned, no longer able to summon its speech-poetry to name the world and thus, in its way, hold back the tide of technical barbarism swept along by Western civilization. ●

the reason in the fact that this isn't a language among others, something that can be placed at a distance and that we could help ourselves to, that we could use to express ourselves. Perhaps it's not a language at all; literally, would be somewhat inappropriate, even if poetry is spoken through particular languages, and needs them in order to speak. Thus, at first glance, what disconcerts and literally confounds us, faced with the injunction that we must "speak poetry," is the impossibility of differentiating between poetry and speech. But even more radically, this injunction throws us off balance because it puts us back on man's forgotten shore, the one we should never have left behind for the devastating wanderings into which the current chi-meric master of the Earth has forced us. Yet despite this confusion, and despite this long deviation, nothing is more essential for us today than to respond to this call. It's addressed to us by that which, from the furthest and deepest reaches, shapes and destines us as people on Earth, namely by the very speech that, amidst our endless suffering, sends for us with its strength, summons us with its splendor.

Therefore, to speak poetry would be to speak speech itself. Poetry isn't a language among others, it's the speech that can be found at the source of all language,

animating language and giving it voice. Why is it *speech itself*? It's the original soil for all language, the fertile ground without which language is destined to wither and disintegrate.

What is this speech-poetry that, without being a part of language, breathes through all language, inspires all its acts and all its expressions?

If we turn, for example, to the Martinican Creole language, one of the most recent languages to appear on the Earth, we are still able to glimpse this speech-poetry both in the freshness of its first deployment and in the beginnings of its degradation, and as a result to perceive the features of speech-poetry that originally energized it, and at the same time to identify the traits that distort it, as well as their singularity. Simply look at vocabulary: Creole is a language that isn't familiar with *the concept*. Yet this characteristic, far from what we've heard (and can certainly still hear) from the mouths of "great men," far from revealing its poverty, is one of the most singular marks of its richness and of its poetic richness. Or if you like, it's in its very poverty (among others) that it's rich. "Concept" is a word whose etymological root is *kap*, related to hunting vocabulary such as "capture" and "seize," evoking domination. The *concept* belongs to ratio-

We believe the time has come to speak poetry. Not that it's always welcome, or even advisable, for man to speak poetry. But at present the danger, supreme danger, is growing at such speed that it's becoming urgent to reckon seriously with this crucial question. In brief, the threat that menaces us is no more and no less than the end of our ability to speak. This threat is rooted in the very foundations of Western civilization, and becomes clearer with each of its developments. It's true that, at first glance, the idea of speaking poetry to ward off this threat, that of no longer being able to speak, seems quite laughable.

What, then, does it mean to speak poetry, once we've ruled out any misunderstandings that could arise from this expression? Of course, it's not a question of expressing oneself in a style, rhyme, or verse that's considered poetic; still less of talking about poetry in the manner of a literary critic. But this clarification makes the phrase "to speak poetry" no more intelligible. On the other hand, if we say that someone speaks Russian, each of us would understand without hesitation that they speak the Russian language. This is because Russian is a language among others, in one sense available among others, that speech comes to articulate. And poetry? Why are we disconcerted when it comes to *speaking poetry*? Perhaps we must look for

Bathed in this uncertain glow, we must welcome what eludes us, learn to speak without possessing, name without containing, and, in some cases, resist naming at all. To speak poetry is, at its heart, to try and stay human—with kindness and defiance. Like the Creole language, which dances with things instead of capturing them, it means standing on the side of song, of rhythm, of listening.

Monchoachi opens a breach in the rational, extractive, and accelerated order of the present and invites us to re-inhabit the world poetically by giving a voice to what was once silenced. ●

TO SPEAK POETRY

Marinique writer Monchoachi's work moves along two intertwined paths: one is political, lucid, cutting; the other is poetic, mystical, and rooted in language. In a world marked by technological disillusionment, the erosion of collective ideals, and ecological emergency, the poetry collection *Retour à la parole sauvage* (Return to Wild Speech, 2023) calls for the recovery of a vital form of expression—a speech that doesn't conceptualize but resonates with the world. It is a speech that precedes language. A speech that doesn't attempt to convince or dominate—but to reconnect instead. What Monchoachi conjures is an untamed speech, untouched by codes or concepts. A language of poetry—not because it speaks in rhymes or verses, but because it reaches back to breath, to origins, to that which is still pulsing when everything else is collapsing.

I chose this text to accompany the *Sorry Sun* exhibition because it names the fault line, the threshold, the tremor. To speak poetry is perhaps just this: to return speech to its role of passage, of crossing. Far from formatted language, it opens a space for listening, for echoes, for breathing. To speak poetry is to relate, now to inhabit this world not by conquering it, but by being present. It's refusing the cold promises of progress to reclaim the flickering light of life itself—that which enlightens as much as it can burn.

MONCHOACHI

BY

SIMONE
LAGRAND

- ANDERSON, BENEDICT.
Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Southeast Asia, and the World. London: Verso, 1998.
- BOVARIN, JONATHAN.
AND DANIEL BOVARIN. *Powers of Diaspora. Two Essays on the Relevance of Jewish Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- COHEN, ROBIN.
Global Diasporas: An Introduction. Seattle: University of Washington Press, 1997.
- EZRAH, SIDRA DEKOVNA.
Bookings Passages: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination. Berkeley: University of California Press, 2000.
- GREEN, CHARLES.
Globalization and Survival in the Black Diaspora. Albany: State University of New York Press, 1997.
- GRUEN, ERICH S.
Diaspora: Jews amidst Greeks and Romans. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.
- HARPER, T. M.
HARVEY, DAVID. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1989.
- HUMPHREY, MICHAEL.
Globalization and Arab Diasporic Identities: Bulletin of the Royal Institute for Inner Asian Studies 2 (1), 2000: 141-58.
- JAIN, RAVINDRA.
Indian Diaspora. Globalization and Multiculturalism: Contributions to Indian Sociology 32 (2), 1998: 337-60.
- JOHNSON, CHALMERS A.
Blowback: The Costs and Consequences of American Empire. New York: Metropolitan Books, 2000.
- JUSDANIS, GREGORY.
"Culture, Culture, Everywhere: The Swell of Globalization Theory". *Diaspora* 5 (1), 1996: 141-61.

- KARNY, M.
KARNY, M. *"The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Spread of Nationalism"*. *Annual Review of Anthropology* 24, 1995: 547-65.
- NURSE, KETHI.
"Globalization and Trinidad Global Culture." *Cultural Studies* 13 (4), 1999: 661-90.
- ONG, AIHWA.
ONG, AIHWA. *"On the Edge of Empires: Flexible Citizenship among Chinese in Diaspora."* *Positions* 1 (3), 1993: 41.
- ONG, AIHWA.
AND DONALD MACON NONINI. *Ungrounded Empires: The Cultural Politics of Modern Chinese Transnationalism*. New York: Routledge, 1997.
- SCHILLER, NINA GUCK.
AND GEORGES EUGENE FOURON. *Georges Woke up Laughing: Long-distances Nationalism and the Search for Home*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2001.
- WERBNER, PINNA.
"Global Pathways: Working the Creation of Transnational Class Cosmopolitans and Ethnic Worlds." *Social Anthropology* 7 (1), 1999: 17-35.
- WON, LLOYD.
WON, LLOYD. *"Globalization and Transnational Migration."* *International Sociology* 12 (3), 1997: 329-51.
- SHAIN, YOSSE.
SHAIN, YOSSE. *Making the American Creed Abroad: Diasporas in the US and their Homelands*. Cambridge: University Press, 1999.
- SMITH, MICHAEL.
SMITH, MICHAEL. *"Transnational Migration and the Globalization of Grassroots Movements."* *Social Texts* 39, 1994: 15-34.
- SMITH, TONY.
Foreign Attachments: The Power of Ethnic Groups in the Making of American Foreign Policy. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.
- STIGLITZ, JOSEPH E.
STIGLITZ, JOSEPH E. *Globalization and Its Discontents*. New York: Norton, 2002.

been declared triumphant since the breakup of the Soviet Union. In this sense, the recent multiplication of diasporas, as registered in scholarship, should be seen not as the demise of the nation-state, but as a loosening of the post-World War II U.N. settlement, which sought to insert nations into a fixed configuration of mostly new, independent states polarized across the Yalta Line between the United States and the Soviet Union. Since the dismantling of the latter, scholars have studied diasporas as part of a larger, contemporary phenomenon called globalization, the economic nom de guerre of American triumphalism (Schivelbusch 2003: 291).² In this presentist mode, problems of absence often find solutions in the products of Microsoft and Boeing. As Ong's guerrilla transnationalist overseas Chinese capitalist quips, "I can live anywhere in the world, but it must be near an airport" (Ong 1993: 41). Less optimistic observers see American-led neoliberalism as creating the problem by impoverishing nations (Johnson 2000; Stiglitz 2002), and emigration to America becomes one solution. Because America provides both the problem and its solution, aspiring nations seek America, and new diasporas thereby come into being. The puzzle for theory becomes one of finding sources of autonomy, diasporic or otherwise, within the tight American embrace. In this compressed world, the

¹ Judaism, the quintessential "religion of the book" is usually thought of as a diaspora as well, one founded specifically on exile. According to the Oxford English Dictionary, the term Diaspora was adopted into English in the late nineteenth century from the Greek of Deuteronomy (28:25), referring to the dispersal of the Jews after the Captivity. Diaspora in the sense of exile entered the English language in a moment of high nationalism and has been associated with its sentiments ever since. As exile, diaspora has been

thought of as an abnormal condition. Nevertheless, a number of recent works argue for thinking of diaspora as a normal state of affairs in Jewish tradition shaped by vital interchanges with others over millennia (Boyarin and Boyarin 2002; Ezrahi 2000; Gruen 2002).

² Globalization became the master frame for diaspora studies in the 1990s, and not surprisingly, migrations to the United States predominate (Cohen 1997; Green 1997; Harper 1997; Humphrey 2000; Jain 1998; Judanis 1996; Kearnay 1995; Nurse 1999; Ong and Nonini 1997; M. Smith 1994; Werbner 1999; Wong 1997). Johnson, Chalmers A., *Blowback: The Costs and Consequences of American Empire*. New York: Metropolitan Books, 2000.

dreamy aspirations of diasporic émigrés somehow mutate into nasty chauvinisms. The earnings of Indian millionaires in California's Silicon Valley and Irish workingmen in Roxbury, Massachusetts, fuel intracetable ethnic conflicts back home. Recidivist long-distance nationalists may travel far, but they hardly expand the time and space of social life (Anderson 1998; Schiller and Fournon 2001). In the global village, they narrow rather than expand the space for internal debate. In old diasporas, in contrast, the space for internal debate is often a large one. ●

A gravestone is a sign whose silent presence marks in absence. In this, the idea of a grave comprehends the many experiences of migration much better than that of "globalization," which loudly shouts its presence everywhere. Devices for speed allow persons to appear in many places at once: as voices in telephones, faces on the Internet, and bodies hurtling along in supersonic jets. In contrast to globalizations' industrial instantaneity, diaspora is of long duration. Migration takes place over aeons. Its time is reckoned in generations, with only four or five generations per century. How long do immigrants take to be assimilated? Some never are. Those who do, disappear. Absence, rather than presence, everywhere shapes diasporic experience.

While globalization denies absence by rushing around to cover it up, diasporas do the opposite. They acknowledge absence and chronically explore its meanings and its markings, such as at the grave. Is the absence of the dead forever? Will they come back, or will we join them? Is the absence of emigrants permanent? Will they come back, or will we join them? In old diasporas, questions of absence never go away; they continue to provoke responses from each generation. Indeed, the sharing of such questions, and arguments over them, create a demarcated

a society that one might call a diaspora. In this sense, a diaspora is not unlike a religion¹.

For diasporas, as for religions, absence can be highly productive. Absence may make the heart grow fonder, but it also licenses new vices away from knowing eyes; teaches new skills; generates letters and poems; sends money, ideas, spouses, children, and novelities home; and plots triumphant returns. Death and departure cause obituaries and genealogies to be written, as they do tombstones. Etched on paper, names become mobile and acquire new lives, circulating beyond the grave. Like religions, diasporas act more slowly than globalization. But that may be because they expand the time and space of social life, rather than compress them. This is particularly true of diasporas of long standing.

The idea of time-space compression has been developed by David Harvey as a distinctive feature of capitalist postmodernity (Harvey 1989). Since the early 1990s, a revamped interest in diasporas has cast them in this hypermodern light, emphasizing an ease of mobility and omniscience approaching what used to be said of saints and gods. Such views of diaspora ride on the wave of a U.S.-dominated international order and technology regime that has

EXCERPT FROM *THE GRAVES OF TARIM: GENEALOGY AND MOBILITY ACROSS THE INDIAN OCEAN* BY ENGSENG HO
(BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2006), P. 3-5.

THE SOCIETY OF THE ABSENT

In a society of migrants, what is important is not where you were born, but where you die. This, if nothing else, makes a diaspora entirely different from a nation, both in concept and in sentiment. Persons belong to nations by virtue of being born into them. Individuals claim entitlement issuing from the place of birth. The nation itself takes its name from the act of giving birth, *nasci*.

For migrants, by contrast, the place of death is important because it often becomes the site of burial. Tombstones abroad acknowledge the shift in allegiance—from origins to destinations—that migrants take whole lifetimes or more to come to terms with. Where shall I be buried? Did the deceased leave instructions? In the old days, when migration was a journey to one's fate, that locational shift within individual consciousness marked the larger turn of the generations, from ancestors to descendants. Graves, while they are endpoints for migrants, are beginnings for their descendants, marking the truth of their presence in a land. For many diasporas, then, graves are significant places. Abroad, migrants who could no longer be close to their parents can be visited by their own children. Graves provide a ready point of return in a world where origins keep moving on.

Identity never interested us at Slavs and Tatars, hence our name. Chuvash-Czech, Belgian-Burjat. Yawn. Nationalities are for the nineteenth-century, or the faint-hearted. We've long been interested in the edges of empires, the limits of belief systems, the margins of traditions. It is at these perimeters that ideas, people, and languages bleed and blur into one another.

If things are to burn, let them do so in a resplendence so bright we have a hard time taking our eyes off the flame. We, in turn, have to match the incandescence: to make ourselves as bright and crackling as the conflagration that consumes us. To salvage what little we can from the flamboyance of fire. ●

THE GRAVES OF TARIK AND MOBILITY ACROSS THE INDIAN OCEAN

GENEALOGY

As the world around us burns, the first sparks come from the brittle words and parched terms we use to define ourselves. Our twenty-first-century throats get charred trying to utter twentieth-century labels. Our millennial eyes singed, turn inwards, unable, unwilling to make do any longer with rusty Cold War etiquettes. Our ears blaze against the deafening hypocrisy of the West vs. the Rest; of post-Soviet this; Eastern Block that; MENASAs; liberal order. You name it.

When we founded Slavs and Tatars nearly two decades ago, in 2006, it was for some much-needed oxygen: to breathe the air from other horizons, beyond the congealed feedback loop of our discipline, our cultural institutions, our academies. Anthropologist Engseng Ho's book *The Graves of Tarim* was published the same year and provided a much-needed flurry. (Alas, air that breathes also burns.)

Ho's book is a spirited study taking us from the Arabian Peninsula to India and Southeast Asia via the Hadrami community indigenous to Yemen and how their kinship and language allowed each to become locals in the three distinct regions. He does what others don't dare and flexes by doing so backwards: taking death, not birth, as a point of departure to understand what constitutes, gloriously, a diaspora.

ENGAGING
HO

BY

SLAVS
AND
TATARS

What follows is not an explanation, nor a map. It is a collection of encounters—with artworks, with voices, and the lingering light of things not easily said. We invite you, dear reader and visitor, to take these texts as companions: to read them not for resolution, but for a sense of direction which opens different pathways. May they offer a language for staying with the uncertain and perhaps, for beginning again. ●

MUTATIONS

rhythmic, untamed. In *Retour à la parole sauvage* (2023), Monchoachi calls for a mode of speaking that reconnects rather than dominates. Lagrand follows this call with a reflection on poetry not as ornament but as force—a way of staying human, of listening, of resisting capture. Her words move along the very fault lines the exhibition seeks to name: between collapse and continuity, silence and utterance.

From this register of elemental language, writer **MAROUANE BAKHTI** offers another inflection—one attuned to the fragility of perception in the face of environmental and existential collapse. He turns to Charles Ferdinand Ramuz's 1937 novel *Sile Soleil ne revientait pas*, in which a remote alpine village waits for the sun to return—or not. In this tale, Bakhti finds a mirror for our own moment: a meditation on fatalism, denial,

and the stubborn glow of hope. Ramuz's language—fractured, regional, strangely futuristic—becomes a tool for naming what is shifting around us and within us, even when we struggle to make sense of it.

Where Bakhti explores literary prophecy, artist **SHILPA GUPTA** listens for voices long buried or suppressed. Her contribution centers on the 14th-century poet Imadeddin Nesimi, whose verses form the foundation of her work *For, In Your Tongue, I Cannot Fit* (2017–18), a project dedicated to poets imprisoned for their words. Nesimi's poem *Both Worlds Can Fit Within Me* speaks of the irreducibility of the self—a being that cannot be fixed, silenced, or confined. For Gupta, his words resonate as both resistance and refuge: a lyrical refusal to be contained by the narrow frames of nation, language, or belief.

They continue in this publication, taking on new rhythms, voices, and forms. Newly commissioned essays by writers **YANA FOQUÉ**, **YINA JIMÉNEZ SURIÉL** AND **VINCENT VAN VELSEN** accompany the works of Ismailova, Khondji, and Yamba-Guimbi. Written from varied positions and sensibilities, they offer ways of dwelling with the works: tracing their echoes and attending to what resists capture.

Rather than expanding outward in a straight line, this publication unfolds like a constellation. In addition to the commissioned essays, a group of contemporary writers and artists were invited to contribute poems, reflections, and fragments that resonate obliquely with the exhibition's atmosphere. These texts do not respond to specific works but to the tonal charge of the show—circling its concerns, touching its edges,

and offering their own vocabularies for what flickers, persists, or refuses to settle.

The art collective **SLAVS AND TATARS** initiates this extended dialogue by bringing in the voice of anthropologist Engeng Ho. His essay *The Society of the Absent* (2006) reframes diaspora not through movement or belonging, but through the enduring presence of death, burial, and absence. For Slavs and Tatars, whose work often explores the entangled edges of language, empire, and belief, Ho's text offers a necessary counterpoint to the globalized clichés of identity.

If this contribution speaks through absence, then the poet **SIMONE LAGRAND** responds through resonance. Turning to the words of poet Monchoachi, she reflects on a form of expression that precedes language—wild,

Across mythologies and folklores passed down through time, the sun has never been considered merely a star. It embodies the twin forces of creation and destruction, light and darkness, strength, and vulnerability. At once giver and taker, it stands as a promise of life and abundance, as well as a warning against power that oversteps its bounds and insatiable desires—each consumed by a voracious hunger that leads to inevitable collapse. Today, the ancient myth can be understood as a metaphor that cuts through to something raw and real. Forests burn, rivers run dry, and the earth fractures beneath a heat no longer mythic. The sun now reflects the harsh reality of unleashed imperial ambition, insatiable greed, and boundless consumer desire—forces driving us toward environmental disaster and ongoing political conflict, all fueled by a desperate grab for power, possessions, and the earth's resources.

It is within this liminal space—between exposure and retreat, confrontation, and attentiveness—that the exhibition *Sorry Sun* at Fondation Pernod Ricard takes shape. Drawing on fragmented narration, layered stories, and shifting temporalities, the practices of **SAODAT ISMAILLOVA**, **ALEXANDRE KHONDJI**, and **HÉLÈNE YAMBA-GUMBI** trace a cartography of disruption. Spanning moving image, installation, and sculpture, their works allude to the fault lines of our time: the erosion of collective ideals, disillusionment with technological promises, and the urgency of the ecological crisis. And yet, amid these ruptures, something else persists—popular beliefs, stories, and rituals that resurface as memory and subtle forms of resistance.

The topics and complications that *Sorry Sun* set into motion do not remain confined to the exhibition space.

When time still belonged to the gods, there was a boy who longed to know who he was. Each day, Phaethon—the son of Hélios, the Greek deity of the sun—watched as his father arced across the sky in a chariot of fire, bringing light to the world before vanishing each night beyond the western ocean. One morning, driven by longing and defiance, the boy seized his father's reins, hoping to claim his divine inheritance. But the fire he sought to master quickly slipped beyond his grasp. The chariot swerved, and as he struggled to hold its course, the burning star veered dangerously close to the earth. Rivers dried. Forests ignited and turned to ash. The land—once generous and alive—cracked open, scorched, and hollowed by the sun's relentless fire. To prevent total ruin, Zeus intervened with a single, fatal act. A thunderbolt. A fall. A silence.

LIBERTY ADRIEN & CARINA BUKUTS
EDITORS

SOPHY SUM

This exhibition is also the starting point for a wider constellation, of which this catalogue is an essential extension. Created as a space for critical thinking, this book accompanies and prolongates the exhibition, weaving it with new voices, texts translated into French for the first time, as well as original contributions—all echoing the richness of the practices gathered.

In a second step, all three artists will benefit from tailored support, through projects carried out in collaboration with art centers in France. Alongside this, we are also maintaining our privileged relationship with the Centre Pompidou, by allowing their works to join the collections of the National Museum of Modern Art, through a donation from the Fondation. In line with the rest of our season, this new project shows our desire to extend the stakes of exhibiting. It

is about imagining forms of accompaniment attuned to our times, able to create a connection, to foster the emergence of new circulations, and new narratives.

Because this is the heart of what drives us: to make the Fondation a living territory. A space for thinking, creating, and dreaming. A place open to the movements of the world, its uncertainties and impulses alike. A space where contemporary creation can reinvent itself freely, in all its diversity and vitality. ●

This new season is in line with this dynamic of openness and transformation. More than ever, we are choosing to broaden our field of action, by developing a renewed relationship with other institutions. Faced with an art world in constant acceleration, we are asserting the necessity of a change of perspective—towards an active, aware, sustainable cooperation.

It is in that spirit that we launched our *Nouveau Programme*, an evolution from the Foundation Prize that we have imagined and shaped for over twenty years. A new form, designed in close collaboration with the artists, curators and with our historical partners. A more flexible format, more permeable to the current issues connecting artists and institutions, which are particularly valuable to me. This program takes a necessary detour: it accompanies artists at

a key moment of their careers, re-interrogates the idea of emergence, imagines a tailored support and opens up perspectives that go beyond the sole context of the exhibition.

This first edition is shaped by the vision of a guest curator. We chose Liberty Adrien—an art critic and newly appointed head of the curatorial team at KW in Berlin. In turn, she brought together three artists with unique trajectories—Saodat Ismailova, Alexandre Khondji and Hélène Yamba-Guimbi—in an exhibition titled *Sorry Sun*. By bringing together their works, the exhibition fulfills a double goal: giving more exposure to their practices while accompanying them within the frame of institutional presentation.

For the past twenty-five years, the Fondation Pernod Ricard has been carving a distinctive path in the contemporary art landscape. Faithful to its experimental spirit, it remains a space in motion, allowing forms, ideas, and voices to pass through. A living space, inhabited by those who think it, walk with it.

From the Paul Ricard space on the Champs-Élysées, through the one on rue Boissy d'Anglas, to the current location nestled at the heart of the Saint-Lazare district, the history of the Fondation showcases a consistent desire: to stay as close as possible to artistic practices, without ever giving way to inertia.

By renewing its approaches, it makes a point of staying attuned to a constantly evolving artistic scene, deeply connected to the issues of our time.

ANTONIA SCINTILLA
DIRECTOR OF THE FONDATION
PERNOD RIGARD

EDITORIAL

SOPHIE SUN

NOUVEAU PROGRAMME
FIRST EDITION

FONDATION PERNOD RICARD

EDITORIAL

ANTONIA SCINTILLA

LIBERTY ADRIEN & GARINA BUKUTS

INVITATIONS

SLAVS AND TATARS

SIMONE LAGRANDE

MAROUANE BAKHTI

SHILPA GUPTA

ESSAYS

YANA FOQUÉ

YINA JIMÉNEZ SURIEL

VINCENT VAN VELSEN

BIOGRAPHIES

P. 3

P. 5

P. 11

P. 21

P. 23

P. 37

P. 49

P. 59

P. 67

P. 69

P. 79

P. 91

P. 103

NOS AUROS