

REGEN PROJECTS

Dagen, Philippe. "Kader Attia, plasticien : Il faut tout faire pour entrer en immersion dans la culture de l'autre." Le Monde (August 27, 2026) [ill.] [online]



Kader Attia, plasticien : « Il faut tout faire pour entrer en immersion dans la culture de l'autre »

« Artistes à l'œuvre » (5/6). Le créateur français d'origine algérienne exprime, dans un entretien au « Monde », son attachement profond aux différentes cultures et, plus généralement, à l'« altérité ».



Kader Attia à Paris, le 21 juillet 2026. FLORENCE BROCHOIRE/DIVERGENCE POUR « LE MONDE »

L'atelier de Kader Attia se trouve aux Lilas (Seine-Saint-Denis), au dernier étage d'un immeuble avec une vue à presque 360 degrés sur l'agglomération parisienne. L'essentiel de sa surface est occupé par des bibliothèques contre les murs et par des tréteaux dont les planches sont recouvertes de livres, de revues et de journaux, anciens ou récents. Dominent la philosophie, la sociologie et l'histoire.

REGEN PROJECTS

Il y a aussi, bien sûr, des catalogues, des livres d'art et des feuilles éparées portant des croquis ou des listes, dont celle, très détaillée, de l'emploi du temps de montage de son installation, *Whispers of Traces*, actuellement présentée à la Biennale de Venise. Des statues africaines anciennes, peu nombreuses mais de qualité, font office de gardiennes ou d'inspiratrices. On s'assied de part et d'autre d'un café et de pâtisseries qui ne seront mangées qu'après deux heures de conversation. De la rue montent les bruits du démontage d'un marché dominical.

Commençons par le commencement. Quand et comment vous êtes-vous senti artiste ?

C'est une question ambivalente, parce que, si j'ai très tôt créé des choses, quand j'ai commencé à être vraiment confronté à la question de l'art, donc à l'âge adulte, j'ai dû faire face au doute. Quand j'avais 6 ou 7 ans, je créais mes jouets. Il n'y avait pas de jouets à la maison, pas d'argent pour en acheter, en tout cas très peu. Donc j'inventais des choses en récupérant du matériel. C'est ainsi que j'ai développé ma créativité. J'ai donc toujours créé.

Puis j'ai fait des études d'art. Sauf que le jour où les choses deviennent vraiment sérieuses, c'est-à-dire quand le désir de montrer son travail au public se manifeste progressivement, s'ouvre alors une période de doute. Or, avec l'âge, il me semble que ce doute est, en fait, ce qui définit l'artiste. Une question permanente, jamais résolue. Donc, quand on me demande : « Quand es-tu devenu artiste ? », je ne peux que donner cette réponse ambivalente, qui tient compte de ce va-et-vient entre certitude et doute.

C'est ce que j'essaie d'enseigner aujourd'hui à mes étudiants à la HFBK, l'Ecole des beaux-arts de Hambourg : que les choses sérieuses commencent, en réalité, après l'école. Et que c'est à ce moment où le doute survient, parce que l'on est confronté à la question difficile de renaître artistiquement, de se créer son propre monde, son langage tourné vers les autres, le public, que l'on devient vraiment un artiste. Et c'est ce mouvement, à la fois interne et externe, qui peut aider à faire se lever les doutes. Inventer un langage à partir de rien, c'est le principe même de l'art. La profusion des langages crée justement un tout, un système d'échanges et de jouissances esthétiques et conceptuelles que l'on appelle l'art.

La profusion des langages, cela signifie-t-il ne pas s'en tenir à un mode d'expression ou à une technique ?

En effet. Etre artiste, ce n'est pas être uniquement photographe, sculpteur ou vidéaste ; c'est s'interroger sur les possibilités de tout cela, les convergences et les croisements. J'ai d'abord fait des études d'art appliqué à l'industrie, à l'Ecole Duperré, art graphique et photo, puis, un peu plus tard, à l'Ecole des arts décoratifs. J'étais alors à mi-chemin entre l'art, la création graphique, le design et la photo. J'ai donc fait l'expérience de cette profusion très tôt. Il me semble que tout artiste est en permanence tenté par d'autres

REGEN PROJECTS

formes d'expression. Je me considère d'abord comme un sculpteur, mais je peux être attiré par d'autres formes d'art. D'ailleurs, je retrouve jusque dans le bricolage une forme d'agentivité artistique, l'invention possible d'un langage.

Chez moi, cette porosité manuelle et émotionnelle n'est pas calculée : elle a toujours été. Je suppose qu'elle est vraiment liée à ma personnalité. Je ne me voyais pas me restreindre à un médium. Il me semble même que, chez moi, ce serait aliénant de le faire, comme s'enfermer dans une certitude, une tour d'ivoire, et être sourd aux rumeurs du monde. Et même à ses propres rumeurs, à ne plus s'écouter soi-même. Je suis à l'opposé de cela.



« La Vénus Dogon » (2024), sculpture de Kader Attia. Réplique d'un poteau Dogon en bois et de la Vénus de Milo en marbre de Carrare. PABLO BALLESTEROS/CAAC SÉVILLE

Un langage artistique, qu'il soit musical, plastique ou littéraire, exige une mise à jour constante. Le monde change et évolue en permanence. Un travail artistique doit accompagner le monde, et même le dépasser, le précéder. Créer, c'est trébucher, avancer à l'aveugle, se perdre, recommencer. Tout artiste commet des erreurs ; il ou elle est dans une nuit, ou un tunnel. Et donc, il ou elle s'interroge. Il ou elle est cette figure à la croisée de tous les chemins, et même à la croisée de toutes les pulsions. Il ou elle les incarne toutes, avec leur chaos.

Et puis il y a cet autre point très important : l'art se nourrit des autres arts, et ce depuis toujours. Si on regarde la Renaissance, puis l'art moderne et contemporain, le point commun entre ces périodes et aujourd'hui, c'est la figure de l'artiste humaniste qui tâtonne entre plusieurs domaines de l'art – la poésie, l'écriture, le cinéma, la sculpture... – et inversement, c'est-à-dire que tous ces domaines, tous ces arts tâtonnent en lui, en elle...

REGEN PROJECTS

De là cette curiosité boulimique, qui vous conduit à vous intéresser à de très nombreuses cultures et à développer des questionnements anthropologiques ?

Ce qui définit pour moi le caractère jouissif de la curiosité – je ne l'appellerais pas boulimie, mais don de vie –, c'est apprendre, pouvoir en permanence apprendre, jusqu'à la fin. Sortir de sa zone de confort. Autrement dit, se nourrir, intellectuellement, spirituellement, artistiquement aussi, bien sûr. Aller vers d'autres objets matériels et immatériels, vers d'autres cultures, d'autres mondes. Etant moi-même sculpteur, j'ai toujours été à la fois curieux et extrêmement sensible à la manière dont un sculpteur (ou une sculptrice, peut-être) anonyme, des arts anciens occidentaux ou extra-occidentaux, a donné telle souplesse à une courbe, notamment sur un objet d'art en bois, car la fibre du bois ne se laisse pas dompter aussi facilement par la création.

Enfant, j'ai grandi dans une cité, à Garges-lès-Gonesse [*Val-d'Oise*], où ma mère et mes frères vivent toujours. Je me souviens combien j'aimais dévaler les cages d'escalier et aller chez les voisins, pour demander du sel ou rendre un service. Au premier étage, il y avait M^{me} Abécassis, une grand-mère juive, et il fallait aller chez elle allumer la lumière pendant le shabbat, parce qu'elle ne pouvait pas le faire. Je reconnaissais la porte de M^{me} Abécassis parce qu'il y avait une mézouza sur sa porte. Sur d'autres, il y avait une sourate du Coran ou des mandalas en plastique.

C'est en grandissant dans une cité-dortoir que j'ai été sensibilisé à l'ethnologie, pas à l'université, devant cette variété de signes protecteurs. Il y en a que j'ai fini par photographier, en devenant un jeune adulte. Je me souviens de grandes feuilles vertes collées brutalement avec du gros scotch rouge et blanc, et trois grandes feuilles vertes qui séchaient lentement pendant six mois ou plus. De telles expériences éveillent la curiosité, et la mienne l'a été ainsi, visuellement, plastiquement, par la poésie de ces objets inconnus, dits « ethnographiques ». C'était l'expérience brute d'un espace dans lequel voisinaient toutes sortes de cultures, de types d'objets, de croyances monothéistes et animistes : l'espace du sacré partagé.

De telles expériences sont très présentes dans la part de votre œuvre qui s'attache aux religions et au rapport au sacré, ce qui est le cas de l'installation que vous présentez à la Biennale de Venise en 2026. C'est une orchestration de réflexions, de témoignages et d'images autour de l'idée de la persistance du magique. Comment obtenez-vous de tels témoignages, souvent stupéfiants ?

L'idée centrale est, effectivement, de montrer comment le rapport animiste aux croyances n'a pas été effacé par la modernité occidentale. Il y a donc une tension, et même un conflit, entre l'animisme invisible et la modernité occidentale. Parfois, il réémerge à la surface du paysage sociétal, alors qu'il est plus souvent enfoui dans les secrets des communautés humaines. Avec l'essor de la technologie numérique ces vingt dernières années, il est à nouveau intensément présent.

C'est ce que je montre dans l'œuvre [immersive] *Whispers of Traces*, à Venise : Lors des rituels animistes, au cours desquels, dans le Hau Dong vietnamien, un médium est

REGEN PROJECTS

possédée par un esprit, pour soigner ou aider des vivants, les téléphones portables sont présents [illustrant la cohabitation entre tradition ancestrale et technologie moderne]. Parmi les nombreuses paroles de chamans et autres médiums, celle du philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne apporte la parfaite conclusion quand il dit ne pas croire que les croyances disparaîtront, parce que « *croire est ce qui définit notre humanité* ». Cette idée me donne beaucoup d'espoir en l'avenir, à l'heure où, justement, les problèmes liés aux intelligences artificielles (IA), de l'environnement naturel à l'environnement psychique, ne cessent de s'aggraver, notamment pour ce qui est de la croyance en la promesse de la modernité, alors que, en fait, nous aurons toujours besoin de croire.

A propos de la question des témoignages, il faut chaque fois remettre à jour son logiciel concernant la culture dans laquelle on se trouve, et tout faire pour entrer en immersion dans la culture de l'autre : créer des zones de porosité, par des silences physiques et des espaces où l'interviewé se glisse subjectivement. Dans l'un des films, il y a ce chaman qui dit que les esprits attaquent aussi Internet et les machines. Quand il le dit, il est complètement à l'aise, il est libre. Il n'y a pas longtemps, un de mes interlocuteurs au Vietnam m'a dit : « *La manière dont vous filmez, c'est extraordinaire. On dirait que vous êtes un membre de la famille.* »

Il faut faire comme s'il n'y avait personne, alors que, évidemment, je suis là... Techniquement, il y a beaucoup d'heures de rushes, mais je crois que c'est surtout parce que j'ai cette passion pour l'altérité, qui se traduit par les voyages, aller voir les autres pour les écouter, dans un silence sacré partagé. Dans ces silences physiques, des liens se créent, invisibles, mais bien présents, bien réels.



L'installation « Whispers of Traces » (2026) de Kader Attia, à l'occasion de la 61^e Biennale de Venise (Italie). MARCO ZORZANELLO/LA BIENNALE DI VENEZIA

REGEN PROJECTS



Détail de l'installation « Whispers of Traces » (2026) de Kader Attia, à l'occasion de la 61^e Biennale de Venise (Italie). MARCO ZORZANELLO/LA BIENNALE DI VENEZIA

Je crois que le propre du dialogue à travers une caméra, c'est de faire « silence », c'est-à-dire de créer un espace virtuel vide qui va donner toute l'amplitude dont a besoin la personne pour se sentir à l'aise et l'occuper, comme un confortable sofa. Il faut du temps, de longues sessions. Cette proximité avec la personne interviewée continue plus loin, et fait que le spectateur de l'œuvre se sent presque en conversation avec elle, le temps d'un échange. C'est comme si, à travers mes œuvres, je faisais aussi voyager les spectateurs. Je les emmène dans mon voyage, cet espace sacré de l'art et du silence qui permet la rencontre.

Et donc ce face-à-face de la rationalité et du spirituel...

Une chamane interviewée en Thaïlande m'a expliqué que la conception des fantômes dans la culture bouddhiste thaïe de ces trente ou quarante dernières années résulte d'une influence trop massive de l'industrie culturelle hollywoodienne. A l'origine, la culture thaïe ne diabolise pas les fantômes comme on le voit dans les films hollywoodiens, qui en font des êtres effrayants et belliqueux. On vit avec eux au quotidien.

La modernité occidentale néolibérale, avec son capitalisme de l'*entertainment* [le divertissement], et son industrie culturelle s'est imposée en Asie du Sud-Est d'une manière psychologiquement violente et autoritaire. Mais, précise aussitôt la chamane, cette irruption de la modernité n'a pas transformé la société en profondeur. Toutes les personnes que vous voyez aujourd'hui, qui travaillent dans l'industrie de la tech numérique, par exemple, mais travaillaient déjà dans la technologie, il y a trente ou quarante ans, ont toujours sur elles des amulettes qu'elles chérissent en secret. Le rapport aux croyances n'a pas été effacé par la rationalité technologique associée au

REGEN PROJECTS

progrès que la modernité occidentale a vendue, en dépit de nombreuses tentatives de transformer ces comportements animistes en superstitions, car, en réalité, c'est une culture.

Je pourrais prendre bien d'autres exemples. Au Vietnam, à Hanoï, j'ai été mis en contact avec un traducteur qui est aussi ethnologue. Un jour, je lui ai dit que j'aimerais que nous allions dans la brousse, parce que je m'intéresse beaucoup aux totems qui sont dans les forêts où vivait tel groupe. Là, il me répond que jamais quelqu'un venu d'Europe ne s'y est intéressé. Il savait que cela existait, bien sûr, mais il n'en avait jamais parlé, parce qu'il n'avait jamais rencontré un Occidental qui ait manifesté un intérêt quelconque pour ces totems – et ce, en me rangeant du reste du côté occidental, jusqu'à ce que je lui parle de mes origines algériennes et des combats contre la colonisation. Sans doute est-ce parce que les Vietnamiens ont vécu des décennies de communisme et que, pendant cette période, les manifestations animistes ont été bannies, considérées comme de simples superstitions. Comme quoi la modernité occidentale capitaliste a les mêmes défauts que l'idéologie communiste, qui a éradiqué les cultes...

Ainsi, j'ai découvert au Vietnam, en Thaïlande et en Corée du Sud que l'intérêt que j'avais pour les croyances chamaniques surprenait les personnes concernées et était reçu très positivement. Sans que cela soit dit, je voyais dans les regards et dans l'énergie que mes interlocuteurs mettaient à m'aider énormément de satisfaction et de fierté, dues au respect que j'accordais à leur culture.

De telles observations ont une portée politique flagrante, à commencer par la place accordée aux IA...

Le succès de l'IA a de quoi stupéfier. Elle devient une croyance elle-même, suscite toutes sortes de délires, de mythologies. On parle d'elle comme d'un dieu. Il y a même des artistes qui l'utilisent et qui, si on les interroge là-dessus, répondent « pourquoi pas ? », ce qui est un peu court. En fait, selon moi, la vraie question que pose l'IA, la plus problématique d'un point de vue environnemental au sens multiple, est celle du rapport à la vérité. On le voit bien aujourd'hui, avec toutes les fake news, les fausses vidéos...

Qu'est-ce ? De l'IA. C'est là où l'art a un rôle considérable à jouer, car la question de la vérité, l'art la travaille depuis toujours. C'est même sa question, qui, d'ailleurs, est paradoxalement inhérente à celle du doute dont je parlais au début de notre échange. C'est pour cela qu'il peut nous sauver, parce qu'il maintient l'humanité dans la question qui la fait grandir, la fait s'interroger, ne pas prendre pour acquis et assuré ce qu'elle voit, consciemment ou inconsciemment. Et donc la notion de doute revient, par une autre voie. Pour moi, l'art apporte le doute nécessaire. Plus que le doute, une parole critique, contestatrice, qui peut devenir politique.

C'est, du reste, ce que l'on entend le plus souvent à votre propos : Kader Attia est un artiste politique. Que répondez-vous ?

REGEN PROJECTS

Tout art est politique, c'est pour cela que Piet Mondrian [1872-1944], même dans la pauvreté la plus totale, a arrêté de peindre les petites fleurs que lui commandaient les médecins parisiens. Si un artiste politique est simplement un artiste qui n'est pas hermétique aux maux de la société dans laquelle il vit, alors cette définition me correspond plutôt bien.

Il me semble que je perçois bien mieux ce que signifie être artiste qu'il y a vingt ans. C'est avoir ce pouvoir d'être non pas un demiurge, mais une tribune qui s'adresse à la collectivité, de façon prophétique. Ce qui signifie ne pas être écouté aussi, un peu comme Cassandre avant la guerre de Troie. C'est en cela que la question du médium devient importante. Avec l'expérience, j'ai compris que, pour que cette parole soit incisive, il fallait qu'elle apporte autre chose qu'un discours.

Comment faire pour pénétrer la psyché des spectateurs, susciter leur intérêt, peut-être même une empathie ? Il faut à l'artiste un langage qui lui permette de se distinguer dans la cacophonie du bruit du monde. Le mien, depuis quelques années, relève de l'esthétique et du poétique. La dimension politique est toujours liée à un engagement formel, à un engagement poétique ou à un engagement plastique.

Poétique ?

La poésie est un chant d'espoirs. Même la poésie militante, la poésie de protestation. Le message politique, pour qu'il soit convaincant et le demeure, exige la maîtrise du langage formel. La forme m'intéresse aussi fortement par la porosité de la curiosité qu'elle suscite. Elle permet à l'œuvre politique de s'adresser à un grand nombre de spectateurs, même à ceux qui ne partageraient pas son point de vue, par la porosité poétique, la beauté, l'émotion, la force, la douceur qu'elle partage.

Elle est la condition nécessaire pour que le travail puisse être porteur d'un sens collectif, d'un sens commun. Par définition, tout travail documentaire est borné au temps et au lieu dont le document relève. Donc, il donne une masse d'informations, mais, en même temps, limite la réflexion à un sujet spécifique. Pour échapper à cette limitation, il faut une forme symbolique sémantiquement poreuse, parce que, par ses attributs, elle a le pouvoir d'entraîner la perception et la réflexion vers une dimension plus collective, mieux que ne le peut la philosophie, même si celle-ci, pour moi, est essentielle.

REGEN PROJECTS



Kader Attia à Paris, le 21 juillet 2026. FLORENCE BROCHOIRE/DIVERGENCE POUR « LE MONDE »

La proposition artistique ne peut pas en rester au stade du commentaire ou de la critique. Il faut qu'elle offre quelque chose, une troisième voie, à travers son expérience artistique. Et ce quelque chose doit s'adresser au corps de l'autre. Je ne crois pas que le regard soit un phénomène uniquement oculaire. Je préfère parler de « *corps-regard* », car je pense que le regard est un phénomène oculaire et corporel. Dans mes installations, à Venise cette année, mais c'était le cas à Cassel [*Hesse*], à Lausanne, à Londres ou ailleurs, je mets le spectateur face à une réalité qu'il doit prendre en considération parce qu'elle est face à lui et autour de lui. Il me faut donc trouver comment établir un dialogue par un travail plastique, impliquer le spectateur, sa perception, son corps.

Ne serait-ce pas le même processus quand vous êtes le commissaire de la Biennale de Berlin, en 2022, ou celui de la Biennale de Kochi (Inde), en 2027 ?

En un sens, oui. Dans un premier temps, il faut aller dans la complexité de la création, dans son chaos et, dans un second temps, essayer de réussir une synthèse entre des œuvres qui sont évidemment très différentes entre elles. C'est ce qu'avait si magnifiquement entrepris la grande commissaire Koyo Kouoh, qui est aussi mon amie, pour l'actuelle Biennale de Venise : établir des correspondances, tendre des liens. Mais Kochi est en Inde et il faut, pour y être pertinent, se débarrasser du petit réflexe eurocentriste qui nous habite tous, en raison de notre éducation.

C'est ce que les recherches m'ont toujours apporté, des escaliers des immeubles de Garges-lès-Gonesse aux voyages. Depuis plusieurs années, je m'intéresse à la culture indienne. J'avais réalisé une fresque vidéo sur les hijras [*femmes nées hommes et formant une communauté ancienne, marginalisée et stigmatisée*] de Bombay et du Karnataka, en 2011, car ce sujet d'un queer des Suds prémoderne et totalement

REGEN PROJECTS

synchrétique m'a toujours fasciné. A présent, il ne s'agit plus de produire un film, mais de me décentrer, en ne me limitant pas à ce qui est sur place, mais à ce qui définit ce contexte, en relation avec les autres rives et périodes de l'histoire.

Pour en revenir à la création, je voudrais juste ajouter une chose qui m'importe. Nous avons beaucoup parlé de la dimension intellectuelle de mes recherches, de la manière dont j'allais puiser en dehors du champ de l'art, soit par les voyages, soit par les lectures, dans d'autres champs et d'autres disciplines de la pensée. Mais, que ce soit les sculptures de gueules cassées que j'ai taillées dans le bois, les éclats de miroir que j'ai attachés à des cordes ou tous mes bricolages, le dénominateur commun, ce sont mes mains. J'accorde une part extrêmement importante à l'action de la main dans la création. Je pense même que la main prolonge, non pas l'âme, comme on le dit des yeux, mais la pensée. Il y a une pensée de la main.

Parcours

1970 Naissance à Dugny (Seine-Saint-Denis) de parents algériens, le 30 décembre.

1998 Diplômé de l'Ecole nationale des arts décoratifs, après être passé par l'Ecole Duperré.

2012 Participation très remarquée à la Documenta 13 de Cassel, première d'une suite d'expositions en Allemagne, au Royaume-Uni, en France, au Mexique, en Suisse...

2016 Obtention du prix Marcel-Duchamp. La même année, il fonde La Colonie, bar et lieu de débats, à Paris, qui existera jusqu'en 2020.

2017 Invitation à la 57^e Biennale de Venise.

2022 Commissaire général de la 12^e Biennale de Berlin, intitulée « Still Present ».

Depuis 2023 Professeur à la HFBK de Hambourg. Il vit et travaille à Berlin et aux Lilas (Seine-Saint-Denis).

REGEN PROJECTS

English Translation

Kader Attia, visual artist: "We must do everything we can to immerse ourselves in the culture of the other."

"Artists at work" (5/6). The French creator of Algerian origin expresses, in an interview with "Le Monde", his deep attachment to different cultures and, more generally, to "otherness".

Kader Attia's studio is located in Les Lilas (Seine-Saint-Denis), on the top floor of a building with an almost 360-degree view of the Paris metropolitan area. Most of its space is occupied by bookshelves against the walls and trestles whose planks are covered with books, magazines, and newspapers, both old and new. Philosophy, sociology, and history predominate.

There are also, of course, catalogues, art books, and scattered sheets of paper bearing sketches or lists, including a very detailed schedule for the installation of his work, *Whispers of Traces*, currently on display at the Venice Biennale. A few but high-quality ancient African statues serve as guardians or sources of inspiration. We sit on either side of a café and pastries that will only be eaten after two hours of conversation. From the street rise the sounds of a Sunday market being dismantled.

Let's start at the beginning. When and how did you first feel like an artist?

It's a complex question because, while I created things very early on, when I started to really grapple with the question of art—that is, as an adult—I had to confront doubt. When I was six or seven, I made my own toys. There weren't any toys at home, no money to buy any, or at least very few. So I invented things by finding whatever materials I could. That's how I developed my creativity. So I've always been creating.

Then I studied art. Except that the day things get really serious—that is, when the desire to show my work to the public gradually emerges—a period of doubt begins. And with age, it seems to me that this doubt is, in fact, what defines the artist. A permanent question, never resolved. So, when people ask me, "When did you become an artist?", I can only give this ambivalent answer, which takes into account this back-and-forth between certainty and doubt.

This is what I try to teach my students today at the HFBK, the Hamburg University of Fine Arts: that the real work begins after school. And that it is at this point, when doubt arises because one is confronted with the difficult question of artistic rebirth, of creating one's own world, one's own language oriented towards others, the public, that one truly becomes an artist. And it is this movement, both internal and external, that can help dispel doubts. Inventing a language from nothing is the very principle of art. The

REGEN PROJECTS

profusion of languages precisely creates a whole, a system of exchanges and aesthetic and conceptual pleasures that we call art.

Does the abundance of languages mean not sticking to one mode of expression or one technique?

Indeed. Being an artist isn't just about being a photographer, sculptor, or videographer; it's about questioning the possibilities of all these disciplines, their convergences and intersections. I initially studied applied arts for industry at the Duperré School, focusing on graphic arts and photography, and then, a little later, at the School of Decorative Arts. I was then halfway between art, graphic design, design, and photography. So I experienced this abundance very early on. It seems to me that every artist is constantly tempted by other forms of expression. I consider myself primarily a sculptor, but I can be drawn to other art forms. Moreover, I find a form of artistic agency, the potential for inventing a language, even in DIY projects.

For me, this manual and emotional permeability isn't calculated; it's always been there. I suppose it's truly linked to my personality. I couldn't imagine restricting myself to a single medium. It even seems to me that, for me, it would be alienating to do so, like locking myself away in a certainty, an ivory tower, and being deaf to the world's whispers. And even to my own inner whispers, no longer listening to myself. I'm the opposite of that.

An artistic language, whether musical, visual, or literary, demands constant updating. The world is constantly changing and evolving. Artistic work must accompany the world, even surpass it, precede it. To create is to stumble, to advance blindly, to get lost, to begin again. Every artist makes mistakes; they are in a darkness, or a tunnel. And so, they question themselves. They are that figure at the crossroads of all paths, and even at the crossroads of all impulses. They embody them all, with their chaos.

And then there's this other very important point: art feeds on other arts, and always has. If we look at the Renaissance, then modern and contemporary art, the common thread between these periods and today is the figure of the humanist artist who explores several artistic fields—poetry, writing, cinema, sculpture—and conversely, all these fields, all these arts, are explored within him, within her...

Hence this voracious curiosity, which leads you to take an interest in many cultures and to develop anthropological questions?

What defines for me the exhilarating nature of curiosity—I wouldn't call it insatiable hunger, but a gift of life—is learning, being able to learn constantly, until the very end. Stepping outside one's comfort zone. In other words, nourishing oneself intellectually, spiritually, and artistically, of course. Exploring other tangible and intangible objects, other cultures, other worlds. As a sculptor myself, I have always been both curious and extremely sensitive to the way in which an anonymous sculptor (perhaps a woman),

REGEN PROJECTS

from ancient Western or non-Western art, has given such fluidity to a curve, particularly on a wooden art object, because the wood grain is not so easily tamed by creation.

As a child, I grew up in a housing project in Garges-lès-Gonesse [*Val-d'Oise*], where my mother and brothers still live. I remember how much I loved running down the stairwells and going to the neighbors' houses to ask for salt or do them a favor. On the first floor lived Mrs. Abécassis, a Jewish grandmother, and you had to go to her house to turn on the light during Shabbat because she couldn't. I recognized Mrs. Abécassis's door because there was a mezuzah on it. On others, there was a surah from the Quran or plastic mandalas.

It was growing up in a housing project that I first became aware of ethnology, not at university, through this variety of protective symbols. Some of them I ended up photographing as a young adult. I remember large green leaves crudely stuck together with wide red and white tape, and three large green leaves slowly drying for six months or more. Such experiences awaken curiosity, and mine was awakened in this way, visually, physically, by the poetry of these unfamiliar, so-called "ethnographic" objects. It was the raw experience of a space where all sorts of cultures, types of objects, monotheistic and animistic beliefs coexisted: the space of the shared sacred.

Such experiences are very present in the part of your work that deals with religions and the relationship to the sacred, as is the case with the installation you are presenting at the Venice Biennale in 2026. It is an orchestration of reflections, testimonies, and images around the idea of the persistence of magic. How do you obtain such testimonies, which are often astonishing?

The central idea is, in effect, to show how the animistic relationship to beliefs has not been erased by Western modernity. There is therefore a tension, even a conflict, between this invisible animism and Western modernity. Sometimes it re-emerges on the surface of the social landscape, while more often it remains buried in the secrets of human communities. With the rise of digital technology over the last twenty years, it is once again intensely present.

This is what I demonstrate in the immersive work * *Whispers of Traces* *, in Venice: During animist rituals, in which, in the Vietnamese Hau Dong tradition, a medium is possessed by a spirit to heal or help the living, cell phones are present [illustrating the coexistence of ancestral tradition and modern technology]. Among the many words of shamans and other mediums, that of the Senegalese philosopher Souleymane Bachir Diagne provides the perfect conclusion when he says he does not believe that beliefs will disappear, because "*belief is what defines our humanity* ." This idea gives me great hope for the future, at a time when, precisely, the problems related to artificial intelligence (AI), from the natural environment to the psychic environment, are constantly worsening, particularly concerning the belief in the promise of modernity, when, in fact, we will always need to believe.

REGEN PROJECTS

Regarding the question of testimonies, one must constantly update one's understanding of the culture in which one finds oneself, and do everything possible to immerse oneself in the other's culture: create areas of permeability through physical silences and spaces where the interviewee can subjectively express themselves. In one of the films, there's this shaman who says that spirits also attack the internet and machines. When he says this, he's completely at ease, he's free. Not long ago, one of my interviewees in Vietnam told me, *"The way you film is extraordinary. It's like you're a member of the family."*

We have to act as if no one is there, even though, obviously, I am... Technically, there are many hours of raw footage, but I think it's mainly because I have this passion for otherness, which translates into travel, going to see others to listen to them, in a shared, sacred silence. In these physical silences, bonds are created, invisible, but very present, very real.

I believe that the essence of dialogue through a camera is to create "silence," that is, to establish a virtual, empty space that provides the necessary room for the person to feel comfortable and inhabit, like a cozy sofa. It requires time, long sessions. This closeness with the interviewee extends beyond the initial encounter, making the viewer feel almost as if they are having a conversation with them, for the duration of the exchange. It's as if, through my work, I also take the viewers on a journey. I bring them along on my journey, to this sacred space of art and silence that allows for genuine connection.

And so this confrontation between rationality and spirituality...

A shaman I interviewed in Thailand explained that the perception of ghosts in Thai Buddhist culture over the last thirty or forty years stems from an overwhelming influence of the Hollywood film industry. Originally, Thai culture didn't demonize ghosts the way Hollywood movies portray them, depicting them as frightening and belligerent beings. They are part of everyday life.

Neoliberal Western modernity, with its entertainment capitalism *and* culture industry, imposed itself on Southeast Asia in a psychologically violent and authoritarian way. But, the shaman immediately clarifies, this irruption of modernity did not fundamentally transform society. All the people you see today who work in the digital tech industry, for example, but who were already working in technology thirty or forty years ago, still carry amulets they cherish in secret. The connection to beliefs has not been erased by the technological rationality associated with the progress that Western modernity sold, despite numerous attempts to transform these animistic behaviors into superstitions, because, in reality, it is a culture.

I could give many other examples. In Hanoi, Vietnam, I was put in touch with a translator who was also an ethnologist. One day, I told him I'd like us to go into the bush because I was very interested in the totems in the forests where certain groups lived. He replied that no one from Europe had ever shown any interest in them. He knew they existed, of course, but he'd never mentioned them because he'd never met a Westerner who'd

REGEN PROJECTS

shown any interest in these totems—and this, by the way, was on the Western side, until I told him about my Algerian origins and the struggles against colonization. No doubt this is because the Vietnamese lived through decades of communism, and during that time, animist practices were banned, considered mere superstitions. This shows that Western capitalist modernity has the same flaws as communist ideology, which eradicated religious practices...

Thus, in Vietnam, Thailand, and South Korea, I discovered that my interest in shamanic beliefs surprised the people involved and was received very positively. Without it being explicitly stated, I could see in their expressions and in the energy they put into helping me a great deal of satisfaction and pride, stemming from the respect I showed for their culture.

Such observations have a clear political dimension, starting with the role given to AI...

The success of AI is astounding. It's becoming a belief system in itself, giving rise to all sorts of fantasies and mythologies. It's spoken of as if it were a god. There are even artists who use it and, if asked about it, answer "why not?", which is rather simplistic. In fact, in my opinion, the real question posed by AI, the most problematic from an environmental perspective in every sense, is that of our relationship to truth. We see this clearly today, with all the fake news, the fabricated videos...

What is it? AI. This is where art has a considerable role to play, because art has always grappled with the question of truth. It is even its very essence, which, paradoxically, is inherent to the question of doubt I mentioned at the beginning of our conversation. This is why art can save us, because it keeps humanity engaged in the questioning that makes it grow, makes it question, and prevents it from taking for granted what it sees, consciously or unconsciously. And so the notion of doubt returns, by another route. For me, art provides the necessary doubt. More than doubt, it offers a critical, challenging voice that can become political.

This is, in fact, what we hear most often about you: Kader Attia is a political artist. What is your response?

All art is political, which is why Piet Mondrian [1872-1944], even in abject poverty, stopped painting the little flowers commissioned by Parisian doctors. If a political artist is simply an artist who is not indifferent to the ills of the society in which they live, then this definition suits me rather well.

It seems to me that I understand what it means to be an artist much better than I did twenty years ago. It's about having the power to be not a demiurge, but a platform that addresses the community in a prophetic way. Which also means not being listened to, a bit like Cassandra before the Trojan War. This is where the question of the medium

REGEN PROJECTS

becomes important. With experience, I've understood that, for this message to be incisive, it has to offer something more than just a discourse.

How can one penetrate the psyche of the audience, spark their interest, perhaps even empathy? An artist needs a language that allows them to stand out in the cacophony of the world's noise. Mine, for the past few years, has been rooted in aesthetics and poetry. The political dimension is always linked to a formal, poetic, or artistic commitment.

Poetic?

Poetry is a song of hope. Even militant poetry, protest poetry. For a political message to be convincing and to remain so, it requires mastery of formal language. Form also greatly interests me because of the permeability of the curiosity it arouses. It allows a political work to speak to a wide audience, even those who might not share its point of view, through the poetic permeability, the beauty, the emotion, the strength, and the gentleness it conveys.

It is the necessary condition for work to carry a collective meaning, a shared meaning. By definition, all documentary work is limited to the time and place to which the document belongs. Thus, it provides a wealth of information, but, at the same time, restricts reflection to a specific subject. To escape this limitation, a semantically porous symbolic form is needed because, through its attributes, it has the power to draw perception and reflection toward a more collective dimension, better than philosophy can, even though the latter, for me, is essential.

The artistic proposition cannot remain at the stage of commentary or criticism. It must offer something, a third way, through its artistic experience. And this something must address the body of the other. I don't believe that the gaze is solely an ocular phenomenon. I prefer to speak of a "*body-gaze*," because I think that the gaze is both an ocular and a bodily phenomenon. In my installations, in Venice this year, but also in Kassel [*Hesse*], Lausanne, London, and elsewhere, I confront the viewer with a reality that they must take into account because it is in front of them and all around them. I must therefore find a way to establish a dialogue through artistic work, to involve the viewer, their perception, their body.

Wouldn't it be the same process when you are the curator of the Berlin Biennale in 2022, or that of the Kochi Biennale (India) in 2027?

In a sense, yes. Initially, one must delve into the complexity of creation, into its chaos, and then try to achieve a synthesis between works that are obviously very different from one another. This is what the great curator Koyo Kouoh, who is also my friend, so magnificently undertook for the current Venice Biennale: establishing correspondences, forging connections. But Kochi is in India, and to be relevant there, one must shed the slight Eurocentric reflex that resides in all of us, due to our upbringing.

REGEN PROJECTS

This is what research has always brought me, from the stairwells of apartment buildings in Garges-lès-Gonesse to my travels. For several years now, I've been interested in Indian culture. I made a video mural about the hijras *[women born male, forming an ancient, marginalized, and stigmatized community]* of Mumbai and Karnataka in 2011, because this subject of a pre-modern and totally syncretic queer culture of the Global South has always fascinated me. Now, it's no longer about producing a film, but about shifting my focus, not limiting myself to what is local, but to what defines this context, in relation to other shores and periods of history.

To return to the subject of creation, I would just like to add something that is important to me. We have talked a lot about the intellectual dimension of my research, about how I draw inspiration from outside the field of art, whether through travel or reading, from other fields and disciplines of thought. But whether it's the sculptures of broken faces I've carved from wood, the shards of mirror I've attached to strings, or all my other creations, the common denominator is my hands. I give immense importance to the action of the hand in creation. I even think that the hand extends, not the soul, as we say of the eyes, but thought itself. There is a thought of the hand.

Course

1970 Born in Dugny (Seine-Saint-Denis) to Algerian parents, on December 30.

1998 Graduated from the National School of Decorative Arts, after attending the Duperré School.

2012 Highly acclaimed participation in Documenta 13 in Kassel, the first in a series of exhibitions in Germany, the United Kingdom, France, Mexico, Switzerland...

2016 Awarded the Marcel-Duchamp Prize. In the same year, he founded La Colonie, a bar and debate venue in Paris, which would exist until 2020.

2017 Invitation to the 57th Venice Biennale.

2022 General Commissioner of the 12th Berlin Biennale, entitled "Still Present".

Professor at the HFBK in Hamburg **since 2023. He lives and works in Berlin and Les Lilas (Seine-Saint-Denis).**

REGEN PROJECTS