

'CE QUE LE CIEL NE SAIT PAS.

Architecture + Arts visuels + Danse + Musique

Ce que le ciel ne sait pas est une oeuvre qui fait partie du répertoire **Chercheurs d'eau**. Celui-ci s'intéresse aux effets de l'impérialisme occidental en Afghanistan et aux résistances qui y répondent dans les zones tribales afghanes.

Feda Wardak - direction artistique et dramaturgique

Saïdo Lehlouh - chorégraphie et collaboration dramaturgique

Deena Abdelwahed - création sonore



Sommaire

- p. 3* Résumé
- p. 5* Avant-propos
- p. 6* Biographies
- p. 8* Intentions de l'oeuvre
- p. 10* Dramaturgie
- p. 12* Pour en savoir plus
- p. 16* Calendrier et Contacts

Résumé

Ce que le ciel ne sait pas prend la forme d'une oeuvre plastique monumentale et immersive, mettant en récit les dynamiques impérialistes qui ont opéré en Afghanistan et les résistances paysannes qui y ont répondu à travers la recherche de l'eau. L'oeuvre se caractérise par un immense escalier hélicoïdal qui tourne sur son axe central. Il s'agit d'une interprétation de la vis sans fin qui est utilisée pour forer les sols afin d'en extraire les matières. L'installation sera activée par une performance chorégraphique, accompagnée d'une création sonore et lumière.

L'interdisciplinarité permet de mettre en récit une enquête qui s'intéresse à la manière dont un même évènement, ici une frappe de drone en Afghanistan, peut être le témoin de différentes formes d'extractivisme : celui des sols avec l'extraction des matières premières, celui des corps par l'exil et l'épuisement lié à l'effort, et enfin celui des identités culturelles effacées par des logiques de déplacement ou d'assimilation.

Différentes études menées par des psychologues de guerre témoignent du fait que plus la distance entre deux géographies est grande, plus notre capacité à agir avec violence augmente. Les drones militaires américains qui survolaient l'Afghanistan

étaient pilotés depuis le désert du Nevada. Dans cette guerre à distance, les Afghans étaient réduits à des tâches thermiques qui évoluaient dans des Kill boxes. Il n'y avait alors aucune certitude quant à la réalité de terrain car la lecture du territoire ne se faisait pas à hauteur de celles et ceux qui l'habitent. *Ce que le ciel ne sait pas* tente ainsi de replacer la perspective à hauteur de celles et ceux qui habitent le territoire, en construisant des récits situés.

Il est important de noter que cette oeuvre s'inscrit dans un répertoire d'oeuvres plus large intitulé *Chercheurs d'eau*. Ce répertoire veut rendre visible les contre-récits afghans, en rupture avec les récits dominants impérialistes qui ont légitimé les invasions et occupations étrangères. Pour cela, *Chercheurs d'eau* met en relation et en tension trois contextes spatiaux : le ciel, les sols et les sous-sols. Depuis le ciel s'exerce le contrôle des forces militaires occidentales, les stigmates au sol racontent les violences de l'appareil impérialiste, tandis que depuis les sous-sols la résistance afghane se fait par la réparation de voies d'eau millénaires. Ce répertoire se construira au fil des années et sera protéiforme avec des oeuvres visuelles, performatives, cinématographiques, sonores...



Saifullah est un jeune berger de 14 ans. Il fait souvent paître son bétail dans le désert de Jeghatu. A cet endroit, il existait autrefois les ruines d'un temple grec, vestige des cités grecques construites par Alexandre le Grand. Depuis ce désert, les hommes avaient l'habitude de prier un ciel qui les a bombardés pendant quarante ans. Seules les architectures grecques ont été épargnées, car elles renvoient à une civilisation occidentale. Aujourd'hui, les anciens ne sont plus là. Saifullah lui aime revenir à cet endroit pour se remémorer leurs récits au milieu des pierres peintes en rouge par les démineurs pour signaler une zone à risque.



Avant-propos

De tous temps l'Afghanistan a été convoité pour sa position stratégique, mais n'a jamais réellement été colonisé, car protégé par ses montagnes. D'une part, ces montagnes ont figé le pays dans une forme d'archaïsme. D'autre part, elles ont permis de préserver des identités culturelles afghanes et leur transmission.

Depuis près de cinquante ans, les guerres et les occupations étrangères se sont succédées sans qu'une stabilité politique ne soit assurée. Le contrôle du pays par le sol a toujours été très limité voire impossible. Par conséquent, l'appareil impérialiste s'est emparé du ciel pour observer, contrôler et raconter ce pays, par le haut. Cette position surplombante s'est vérifiée dans des groupes de réflexion militaires dont les arguments ont largement été relayés par les médias généralistes occidentaux. Avec le temps les populations afghanes ont été déshumanisées, ce qui permettait de justifier l'occupation. Les drones militaires ont poussé cette mécanique encore plus loin car les Afghans sont devenus des tâches thermiques qui évoluent dans des « Kill box ». Il s'agit de zones tri-dimensionnelles ciblées au sein desquelles tout profil considéré suspect peut être visé et tué. Ces profils sont déterminés par les drones eux-mêmes et les datas qu'ils collectent. Il n'y a aucune certitude quant à la réalité de terrain car la lecture du territoire ne se fait pas à hauteur de celles et ceux qui l'habitent. A travers ces œuvres, le projet *Chercheurs d'eau* tente ainsi de replacer la perspective à hauteur de celles et ceux qui habitent le territoire, en construisant des récits situés.



Feda Wardak

Feda Wardak est un architecte et un artiste afghano-français basé à Paris. Il s'intéresse aux modèles d'organisation de certaines communautés qui se construisent indépendamment de l'aide des pouvoirs publics.

En Afghanistan, il mène des recherches depuis plusieurs années sur son territoire d'origine, le district de Jeghatu. Il travaille avec des artisans locaux dont les savoir-faire sont mis en péril à cause des dynamiques impérialistes et capitalistes. Ensemble, ils pensent à construire des espaces d'auto-détermination politique et culturelle à travers la préservation et la transmission de ces savoir-faire.

En France, il s'intéresse aux incohérences liées à l'aménagement de certains territoires engagés dans des rénovations urbaines. Il tente de mettre en récit les violences invisibles qui agissent sur ces environnements et sur les corps qui les traversent. Ses projets ambitionnent de révéler les inégalités de classes sociales et d'ethno-racialité qui s'exercent sur des territoires qui se transforment.

Le travail de Feda Wardak a été présenté entre autres à la Biennale d'architecture de Venise, au MAC VAL à Vitry-sur-Seine, aux Ateliers Médicis à Clichy-sous-Bois, au Dhaka Art Summit, à la Condition Publique à Roubaix, à la Biennale d'Architecture de Chicago, à la Biennale d'art de Lagos, au Centre d'art Les Églises à Chelles, à la Contemporaine - Triennale de Nîmes, à la Biennale d'art contemporain de Lyon. Et prochainement à la Fondation Cartier à Paris, au festival Public Art Munich ou encore à l'Académie des Arts de Berlin.



Saïdo Lehlouh

« La nécessité de rappeler à l'autre le besoin de sa présence » : voilà la matière dont est tissé le parcours du chorégraphe Saïdo Lehlouh.

Tourné vers la notion de groupe dès ses prémices, il marque de son empreinte l'histoire du breakin' dans les années 2000 avec le Bad Trip Crew. Cette « touche » propre aux breakers français, proche du mouvement félin, Saïdo Lehlouh l'explore et l'exporte hors des terrains de compétition, d'abord avec Wild Cat en 2014 puis avec Apaches en 2018.

Plaçant la notion d'altérité au centre de son travail, il crée la compagnie Black Sheep aux côtés de Johanna Faye et co-signe les spectacles *Iskio* (2015), *Fact* (2017) et *Earthbound* (2021) dans lesquels la création musicale en live y côtoie une distribution plurielle.

En 2024, Saïdo Lehlouh propose *Témoignage*, partant d'un protocole de rencontre dansée et de recherche formelle qui retrace les croisements d'interprètes autodidactes aux identités fortes. Saïdo Lehlouh est membre du collectif FAIR-E, co-directeur du CCN de Rennes et de Bretagne, artiste associé au Théâtre de la Ville-Paris.



Deena Abdelwahed

Productrice, compositrice et DJ tunisienne installée en France, Deena Abdelwahed navigue entre club, création scénique et recherche instrumentale.

En 2025, elle compose la bande originale de *Magec/The Desert* de Radouan Mriziga et poursuit ses recherches à l'IRCAM, où elle développe de nouveaux instruments MIDI dont un Qanun MIDI, partant du constat que les dispositifs électroniques du marché manquent des nuances essentielles aux musiques arabes. En 2023, elle sort son second album *Jbal Rrsas (InFiné)*, exploration des topographies de la musique arabe dansante, acclamé par Pitchfork, The Guardian et The Wire. La même année, elle signe les bandes originales de la pièce *Flagranti* d'Essia Jaïbi et du court métrage *Daw* de Samir Ramdani, avec qui elle collaborera sur le thriller *La Hogra*. Son premier album *Khonnar* (2018) et l'EP *Klabb* (2017, *InFiné*) avaient déjà été salués par la critique internationale, après une collaboration au second album de Fever Ray. Formée sur la scène alternative tunisienne (*World Full Of Bass*, *Arabstazy*), ses DJ sets hybrides l'ont portée du Berghain à Glastonbury, de Dekmantel à Sonar.

Générique

Direction artistique Feda Wardak

Chorégraphie Saïdo Lehlouh

Avec Mehdi Baki, Kaê Brown Carvalho, Marina De Remedios, Jerson Disonama et Sonia Icti

Dramaturgie Feda Wardak en collaboration avec Saïdo Lehlouh

Musique Deena Abdelwahed

Lumière Tom Visser

Costume Théo Ech-Cheikh (à confirmer)

Régie générale Pernelle Bénard, Alexis Rostain et Pierre Staigre

Régie son Chloé Baumeige

Régie lumière Loïs Simac

Direction de production Antoine Blesson

Administration Jason Abajo

Chargée de production Sophie Roux-Mayoud

Production : Le Grand Gardon Blanc

Coproduction : Les Nuits de Fourvière – Festival international de la Métropole de Lyon ; Centre Pompidou – Département culture et création, Paris ; Festival d'Automne à Paris ; La Villette, Paris ; Lieux Publics – CNAREP & Pôle international de production et de diffusion, Marseille ; Festival de Marseille Avec le soutien du mécénat de la Caisse des Dépôts et du CN D Centre National de la Danse (accueil en résidence).

Intention de l'oeuvre

Ce que le ciel ne sait pas est une installation plastique monumentale, support aussi d'une performance qui se défend comme une enquête forensique. Cette enquête s'intéresse à la manière dont un même événement, ici une frappe de drone en Afghanistan, peut être le témoin de différentes formes d'extractivisme ; celui des sols avec l'extraction des matières premières, celui des corps par l'exil et l'épuisement lié au travail, et enfin celui des identités culturelles effacées par des logiques de déplacement ou d'assimilation.

Cet événement se raconte selon trois perspectives différentes, situées dans trois contextes spatiaux différents ; le ciel, les sols et les sous-sols. Ici, la notion d'évènement ne se limite pas à l'explosion mais aussi à ses causes, et surtout à ses conséquences, particulièrement sur les systèmes de gestion d'eau millénaires. Cet événement ne se raconte pas uniquement à travers le prisme habituel de l'oppressé, mais également depuis le point de vue de l'oppressé. Ainsi la création donne à voir les formes de résistances qu'une partie de la société tribale afghane met en place pour répondre à ces attaques. Ces résistances se font par l'eau, avec les derniers chercheurs d'eau afghans. Eux tentent de capter la ressource alors que les ouvrages millénaires qui la distribuaient se sont effondrés à cause des bombardements de l'armée américaine.

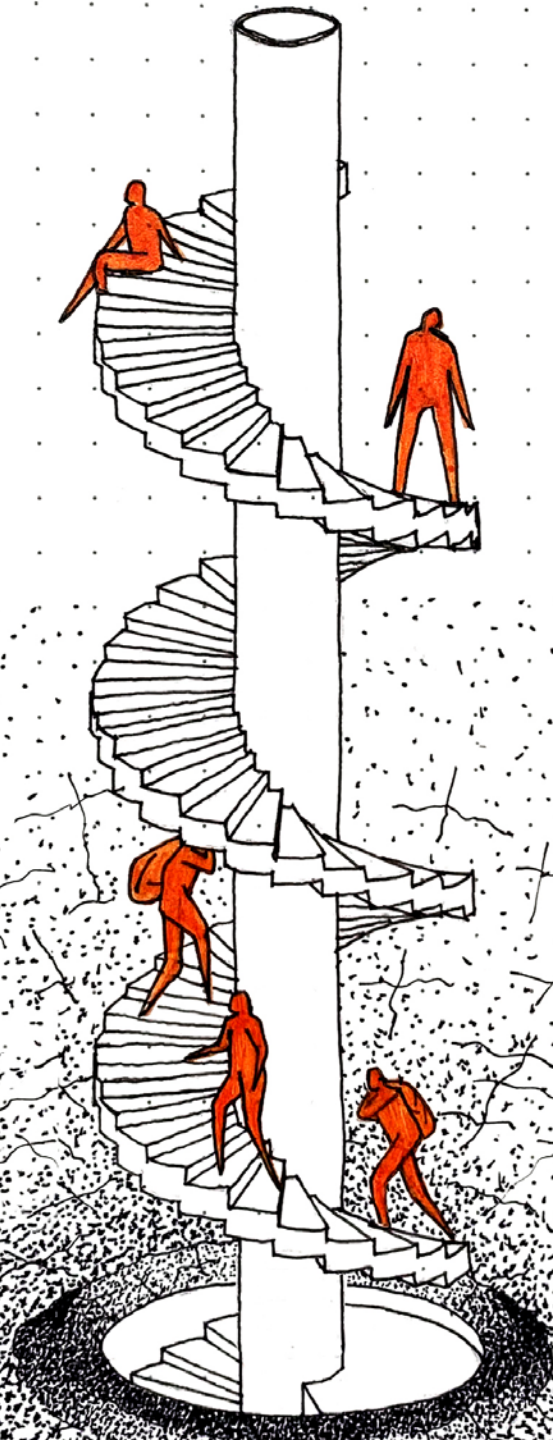
L'oeuvre se matérialise par un immense escalier en colimaçon, sur trois niveaux qui tourne sur son axe vertical. L'installation renvoie formellement à la vis sans fin, utilisée au III^e siècle av. J.-C. sur les berges du Nil à la fois pour trouver de l'eau, mais également pour la faire remonter afin de permettre l'irrigation des terres. Le principe est assez basique ; lorsque la vis se met à tourner dans une matière quelconque (terre, roche, bois, eau...), elle se met à creuser cette dernière qu'elle fait remonter à la surface.

Dans les zones tribales afghanes, depuis 1500 ans, les milieux arides sont alimentés en eau grâce aux karez. Il s'agit de galeries souterraines creusées sur plusieurs kilomètres qui permettent de capter l'eau sous les nappes phréatiques perchées sous la montagne. Par l'intermédiaire d'une pente douce, l'eau s'écoule en continue, toute l'année. Cependant, les dynamiques impérialistes des cinquante dernières années et les bombardements qui y sont liés ont fait vibrer les sols. Beaucoup de karez se sont effondrés, et les sourciers ainsi que les karezkan (creuseurs de karez) qui agissaient pour leur restauration ont été pris pour cible par les drones tueurs. La destruction de ces infrastructures hydrauliques, et la disparition des artisans ont conduit à des sécheresses, à des exodes et à la disparition de savoir-faire millénaires.

Depuis 2012, dans le district de Jeghatu, un réseau d'artisans afghans travaille à la restauration de ces voies d'eau disparues. Dans un premier temps, les sourciers cherchent les veines d'eau souterraines, avant qu'une foreuse de puits ne vienne percer le sol sur plusieurs dizaines de mètres. La foreuse est équipée d'une grosse mèche qui fonctionne comme une vis sans fin. Avec la pression de l'eau, celle-ci jaillit à l'image d'un geyser. Dans un premier temps, c'est donc à la surface que se dessine le tracé souterrain du karez. En parallèle, ce même outil, dans une version gigantesque, a été utilisé par les multinationales afin de sonder les montagnes afghanes et leurs sous-sols pour l'exploitation des ressources naturelles (minerais, gaz, pétrole, terres agricoles...). Il y a d'une part les ingérences politiques et militaires, et d'autre part la manière dont leurs conséquences agissent et alimentent les marchés internationaux. Le même outil, la vis sans fin, raconte deux récits qui se confrontent. D'une part, la manière dont les conflits en Afghanistan ont participé à puiser les sols, à épuiser les corps et à transformer et faire disparaître des identités culturelles afghanes. D'autre part, la manière dont la résistance afghane agit pour faire revenir l'eau et préserver des savoir-faire millénaires. Au récit dominant, construit depuis le ciel, les artisans afghans répondent par un récit souterrain, venu des sous-sols.

→

Le dessin suivant correspond à la première esquisse et intention conceptuelle de l'oeuvre. Par Feda Wardak.



Dramaturgie

Ce que le ciel ne sait pas se construit autour de trois tableaux dramaturgiques intrinsèquement liés. Chacun de ces tableaux met en relation différents contextes spatiaux, que ce soit les ciels, les sols ou les sous-sols. Pour rappel, les ciels constituent l'espace de contrôle aérien depuis lesquels les appareils médiatique et militaire impérialistes ont observé, raconté et attaqué l'Afghanistan. Les sous-sols constituent les espaces qui ont été pillés et depuis lesquels les résistances se sont organisées. Ces résistances ont été armées mais sont aussi culturelles, par la restauration d'infrastructures hydrauliques et à travers elles la préservation de l'eau. Enfin, les sols constituent l'interface entre les ciels et les sous-sols. Que ce soit sur les paysages ou sur les peaux, les cicatrices racontent les stigmates de la guerre.

Tous les tableaux se construisent à travers des situations vécues par l'auteur ou ces communautés afghanes. Ces situations tissent le fil du récit dramaturgique et la construction chorégraphique les déplace dans une forme d'abstraction. En d'autres termes, ce n'est pas uniquement la mise en scène d'une image qui va nous intéresser, mais aussi et surtout la charge de cette image et l'énergie que les interprètes convoque pour faire exister son essence plutôt que son esthétique.

Tableau 01 : Le ciel et la montagne s'ignorent

Une relation entre Ciels et Sous-sols.

Contexte scénographique :

La foreuse n'est pas visible. D'immenses voiles suspendues depuis le haut de la colonne centrale cachent l'escalier et une partie du plan incliné. Les plis et les replis de ce drapé viennent créer une montagne d'une dizaine de mètres de haut, face au public.

-
Tout commence dans le noir et le silence. On ne saisit pas vraiment si on perçoit le territoire dans la nuit ou si c'est une vision nocturne en noir et blanc avec un spectre verdâtre. On distingue à peine les drapés de la montagne. On est face à elle, elle nous semble immense. Des ombres projetées commencent à s'esquisser sur les drapées. Ce sont des êtres étranges qu'on ne saurait définir. On ne sait pas s'il s'agit d'êtres humains, d'animaux ou de monstres. Leurs tailles et leurs formes sont disproportionnées. On est en réalité dans le cœur de la montagne, dans ses cavités, dans ses sous-sols. Ces corps difformes, ou plutôt leurs fantômes viennent habiter ces souterrains, pour s'y cacher, y trouver refuge, résister. Une vibration continue se fait entendre, elle est lointaine, à peine audible. Cette vibration se transforme progressivement en bourdonnement, de plus en plus présent. Quelque chose se rapproche. Ce bourdonnement met l'espace en tension, il menace ces corps. Ils sont traqués, ce sont des proies vues du ciel, vues par le public. Les jeux de lumière font subtilement apparaître et disparaître ces formes en mouvement ainsi que la montagne, et nous révèlent une femme assise, qui brode sur le drapé de la montagne. Le son s'intensifie de manière presque insoutenable. Puis soudainement, une explosion assourdissante retentit. Le drone a frappé. L'espace est à nouveau dans le noir, on entend des échos de la montagne s'effondrer. Puis le silence. Les ombres souterraines ont disparu. Progressivement, cette femme assise est mise en lumière, elle continue de broder. Elle brode de fil blanc sur les drapés blancs de la montagne, ton sur ton. Son geste est précis, mais le résultat n'est pas perceptible. Personne ne sait ce qu'elle brode. Ce sont les récits invisibles et invisibilisés des femmes afghanes, qui pendant des années ont attendu des hommes qui ne sont jamais revenus. Lorsque les hommes résistaient sur le front en combattant, ou dans les karez à capter et préserver l'eau, les femmes brodaient leurs récits, dans l'attente de la libération. La montagne a pris ces hommes sans parfois que leurs femmes, leurs mères, leurs filles, leurs sœurs... ne le sachent.

Tableau 02 : De terre nous sommes, à la terre nous retournons, et de la terre nous reviendrons

Une relation entre Ciels, Sols et Sous-sols.

Contexte scénographique :

La mise en mouvement de la foreuse fait tomber les voiles de la montagne. La foreuse se révèle dans son entièreté. Elle se caractérise par un grand escalier en colimaçon de onze mètres de haut. Cette vis verticale traverse un plan incliné de sept mètres de large par onze mètre de long. Ce plan est percé en son centre par la foreuse.

-
L'Afghanistan a vécu près de cinquante années d'occupation, de guerres, de luttes internes, d'ingérences politiques, de guerres civiles en continu. A l'heure où ces lignes sont écrites, le Pakistan vient de déclarer une guerre ouverte à l'Afghanistan et a bombardé le pays à plusieurs endroits. Près des trois quarts de la population afghane est née et a grandi dans un contexte de guerre. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, elle prie un ciel qui n'a cessé de la bombarder.

Le titre de ce tableau s'inspire de la sourate Ta-Ha (Verset 55) du Coran. Il y est dit « D'elle (la terre), Nous vous avons créés, et vers elle Nous vous ferons retourner, puis d'elle Nous vous ferons sortir une nouvelle fois ». Il s'agit d'un verset très important pour les Afghans. Il raconte la relation spirituelle qu'ils ont à leur terre. Ils en sont venus, ils y retournent et ils en reviendront. Il s'agit d'un cycle qui met en espace les trois contextes spatiaux autour desquels la création se construit ; les ciels, les sols et les sous-sols.

La foreuse se met en mouvement tandis que cette femme continue de broder. Le mouvement de la foreuse est très lent, quasi imperceptible, elle est cachée sous les drapés de la montagne. Cependant, ces voiles accrochés au sommet de la foreuse se mettent en torsion à mesure que la vis tourne. La montagne se fait progressivement manger et extraire par la foreuse et révèle les corps qu'elle protégeait. Les corps tentent de résister et d'empêcher le déplacement de la montagne. Le bruit de la roche broyée se noie dans celui des souffles des corps éprouvés. Les vibrations du sol se confondent avec celui des cages thoraciques. La montagne n'est plus. Le plan incliné se révèle tandis que la foreuse le perce.

Les corps disparus, broyés, extraits, qui sont retournés à la terre, en ressortent. Depuis les sous-sols et les sols, ils empruntent l'escalier pour raconter les trois formes d'extractivismes ; celui des ressources, celui des corps contraints de partir, et enfin celui des identités culturelles qui s'effacent dans ces exils. Par un dispositif habile, les corps qui arrivent au sommet de l'escalier, réapparaissent en bas et ressortent des sous-sols. Ces corps viennent de la terre, ils y retournent, et ils en reviennent. A travers ce cycle il s'agit de raconter ces générations d'artisans, de paysans, de résistants... qui ont cherché l'eau et qui en la cherchant ont été pris pour cible par les drones. Ceux qui ont péri ont été remplacés par la génération suivante. Ces corps savaient qu'ils ne verraient sans doute jamais l'eau, mais creuser constitue une résistance pour maintenir cette identité culturelle sur ces terres. C'est à cet endroit précis que le bien commun prend son sens. Par conséquent, ces corps qui apparaissent et disparaissent, tentent de raconter ces luttes.

Tableau 03 : Nos coutures sur la montagne

Une relation entre Sols et Sous-sols.

Contexte scénographique ;

L'escalier ne tourne plus, et les corps investissent pleinement le plan incliné et les sous-sols.

-
La foreuse est à l'arrêt. Elle ne tourne plus. La résistance a pris le dessus. Comme toujours, la géographie enclavée du territoire afghan ainsi que la persévérance historique du peuple afghan ont eu raison des envahisseurs. Mais que reste-t-il dans les ruines. Les sourciers et les chercheurs d'eau sont les précurseurs de la reconstruction. Ce sont eux qui sur ce plan incliné tentent de redonner la vie à un territoire complètement asséché. Chercher l'eau, c'est empêcher l'exil et préserver les identités culturelles. Les interprètes existent de part et d'autre de ce plan incliné. Cette feuille de sol, cette peau, raconte à la fois les stigmates de la guerre sur les sols, les traces dans le paysage, mais aussi et surtout les cicatrices sur les peaux et dans les corps.

Pour en savoir plus

Trois contextes spatiaux

Différentes études menées par des psychologues de guerre témoignent du fait que plus nous sommes maintenus à distance des victimes, plus notre capacité à agir violemment contre elles augmente. La distance crée l'indifférence. Il est important de préciser que la notion de distance peut se traduire de différentes manières. Elle est d'abord physique et géographique, car sans ligne de front il y a une mise à distance entre une action générée à un endroit donné et sa conséquence sur un ailleurs. Cette distance est également technologique, il y a un acteur omniscient qui attaque par le haut et un acteur qui subit sans en être averti. Enfin, on pourrait également parler d'une distance éthique car on ne voit plus l'ennemi, il n'a plus de visage ce qui fait que la notion d'empathie n'existe plus. Le corps n'a plus de représentation humaine, il devient une tâche. L'installation permet de situer le point de vue à différentes hauteurs ; celui du ciel, celui du sol et celui du sous-sol. Le spectateur traverse donc des espaces de résistances, des espaces ciblés et des espaces qui ciblent. La création s'intéresse à la manière dont un événement peut être raconté de plusieurs façons, selon différents points de vue, en proposant différentes perspectives. Dans les contextes de guerre, le récit dominant permet souvent de donner une légitimité à l'action impérialiste. En faisant exister les sols et les sous-sols afghans, cela permet également de rendre visibles les contre-récits et les luttes locales.

1. Le ciel

Dans son ouvrage la *Théorie du drone*, Grégoire Chamayou explique entre autres que sous la présidence d'Obama, la Maison Blanche avait pour habitude d'accueillir une réunion hebdomadaire surnommée « Terror Tuesday ». Chaque mardi, les spécialistes de l'appareil de sécurité américain se réunissaient pour disséquer les biographies de terroristes présumés et désigner ceux qui devaient mourir. Washington établissait ainsi sa « Kill list » et Barack Obama validait personnellement chacun des noms ou profils qu'elle mentionnait. Ces condamnations à mort, sans aucun procès, se basaient sur des critères qui encore aujourd'hui sont inconnus.

Pour exécuter ces ordres, l'appareil militaire américain engage le drone tueur et modifie considérablement son rapport à la guerre. Le drone fait disparaître la ligne de front et balaye les stratégies militaires d'un autre temps. Le champ de bataille n'existe plus, et le désir d'un contrôle continu uniquement par le sol disparaît également. On passe du plan au volume. On pourrait même parler d'une géostratégie des volumes, où le drone chasse ses proies situées au sol sans qu'elle ne le sache. Il voit sans être vu. Il ne contrôle plus une surface, mais un espace tridimensionnel qui est le ciel.

Le drone n'est pas simplement un outil qui permet à l'armée qui l'utilise de limiter ses pertes humaines au sol. Il se place aussi et surtout en tant que cause et conséquence de ces frappes aériennes. D'une part, car il s'attribue un point de vue omniscient qui communique des informations sur des comportements suspects supposant une appartenance à des groupes terroristes. D'autre part, car à partir de ces agissements vus du ciel, le drone frappe sans nécessairement avoir de certitude sur l'identité des individus qu'il cible et sur leur implication dans des activités dites terroristes.

Cette stratégie militaire traduit la volonté de passer d'une forme d'omniscience à une omnipotence. Autrement dit, de la capacité à tout savoir, on voudrait finalement tout pouvoir. Depuis la perspective impérialiste américaine, les nouvelles technologies de guerre tendent à rendre ce désir concret. Et le drone en est le premier symbole. Il s'agit d'un œil mécanique qui voit tout, tout le temps, sans connaître une quelconque fatigue. Il maintient un regard permanent sur l'ennemi, ce qui donne la sensation au camp qui l'utilise de connaître ce supposé ennemi. Cependant, il ne permet plus d'avoir une compréhension horizontale du territoire, à hauteur de ceux qui l'habitent. Le drone surplombe, il voit tout depuis le haut, sa vision et sa compréhension de la sociologie d'un

territoire est plate, car écrasée, sans épaisseur. Toute la complexité des rapports humains et non humains dans leurs milieux disparaît. Ce paradigme, parmi d'autres, est à l'origine des erreurs d'interprétation qui ont conduit à des crimes de guerre sur les sols afghans. Car la méthode de profilage qui se base sur des comportements dits suspects, tisse ensuite une cartographie. Celle-ci raconte les habitudes de déplacements, les rencontres avec d'autres individus, les appels téléphoniques reçus et transmis... Dès lors, si une personne est considérée comme un ennemi et qu'elle présente une fréquence importante d'appels avec d'autres individus, alors ces autres individus deviennent également des ennemis. Dans ce cas, vu du ciel, tout devient suspect, et chaque personne représente une potentielle menace.

Parler de l'Afghanistan par le haut change le point de vue qu'on s'en fait. Les images depuis le sol sont beaucoup trop rares, elles n'existent plus. On ne sait plus qui sont ces corps, à quoi ils ressemblent, ce qu'ils défendent, ce qu'ils subissent. On parle d'eux depuis un ailleurs, depuis un lointain, depuis le haut, depuis le ciel. Ils sont vus sans pouvoir voir. Dès lors, l'appareil médiatique devient un support pour rendre légitime les actions impérialistes sur ces corps et ces territoires. On suppose que l'idéal politique se construit autour de la démocratie et que ce modèle doit s'appliquer même dans les régions afghanes les plus reculées. On suppose aussi que certains corps portent des idées anti-démocratiques, et que ces territoires les abritent. Il faudrait donc les débusquer pour faire disparaître ces idées. La chasse à l'homme commence, la technologie se met à son service et le ciel devient l'espace depuis lequel on traque.

2. Les sols

A propos de l'Afghanistan, le géographe Elisée Reclus (1830-1905) disaient : « Le pouvoir appartiendra à ceux qui mettront les habitants de ce plateau en communication facile avec le reste du monde ». Ces propos se révèlent prophétiques au début des années 1960. Tandis que le roi Mohammad Zaher Chah a des difficultés à asseoir son autorité sur les zones tribales afghanes, il décide de moderniser la « route circulaire » afin de reconquérir politiquement ces territoires isolés et parfois autonomes. Cette route de terre précaire, héritage des routes de la soie, relie les principales capitales des provinces afghanes en faisant le tour du pays.

En pleine guerre froide, des alliances se forment d'abord avec l'URSS, puis les Etats-Unis... qui investissent dans une série d'infrastructures dont cette route. C'est ainsi que le chantier de modernisation de la route circulaire débute. Dans les zones tribales, certains chefs de tribu évoquent le fait que cette route mènera le pays à sa perte. En 2001, l'une des premières mesures du gouvernement de George Bush est de rénover ce trait d'union entre un Nord et un Sud déchirés par une décennie de guerre civile. Les champs de ruines et les stigmates laissés par les obus et les mines racontent ce que le ciel a fait au sol. Zalmay Khalilzad, ambassadeur des Etats-Unis en Afghanistan, dira que « nous sommes littéralement sur la route du futur de l'Afghanistan » et que « l'ouverture de la route Kaboul-Kandahar n'est pas la fin de notre travail, c'est seulement le commencement ». Une manière d'affirmer que la route constitue un outil indispensable dans la stratégie d'occupation à venir.

Les Etats-Unis savent que la guerre de guérilla a souvent posé un problème aux plus grandes puissances. En effet, plutôt que d'affronter l'ennemi de front, les insurgés se rendent invisibles en agissant par petits réseaux mobiles, frappent et disparaissent. Avec l'utilisation du drone, cette stratégie tourne à leur avantage car ils se rendent à leur tour invisible et privent l'adversaire d'un quelconque ennemi. Pour les rebelles, il n'y a plus de cible à attaquer et le combat devient impossible. Les semaines et les mois qui suivent l'invasion américaine

sont rythmés par de violents bombardements qui brisent mentalement et physiquement le régime des talibans. Ces derniers abandonnent le contrôle de la route pour se retirer dans les montagnes des zones tribales.

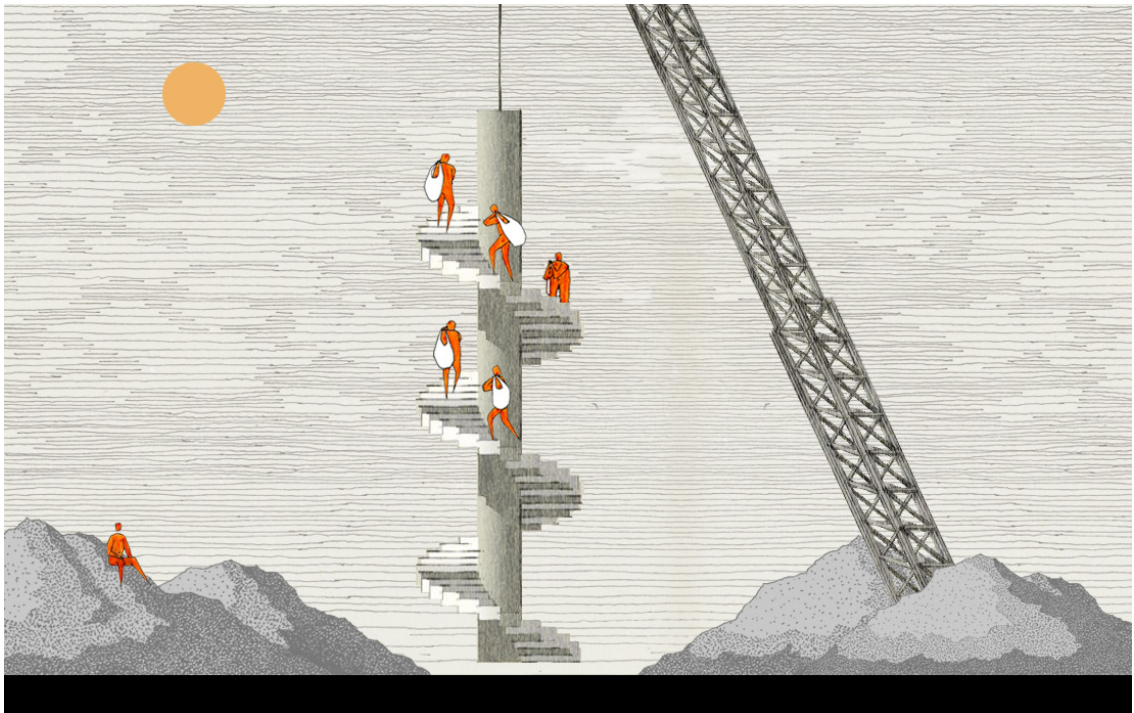
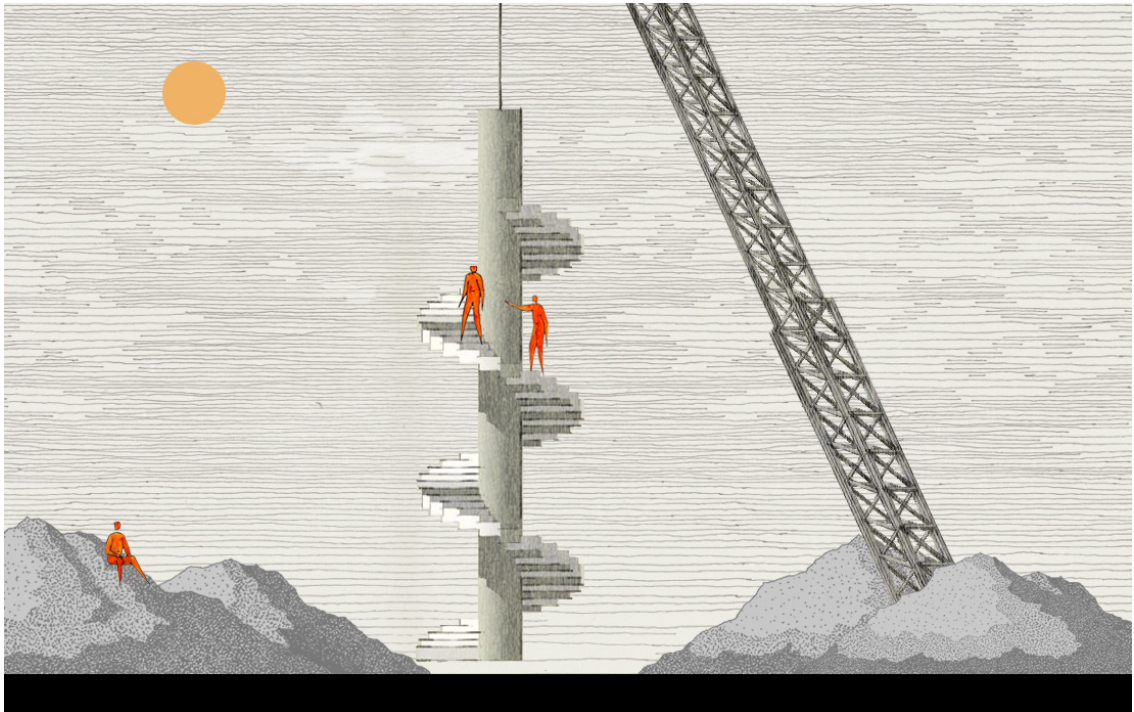
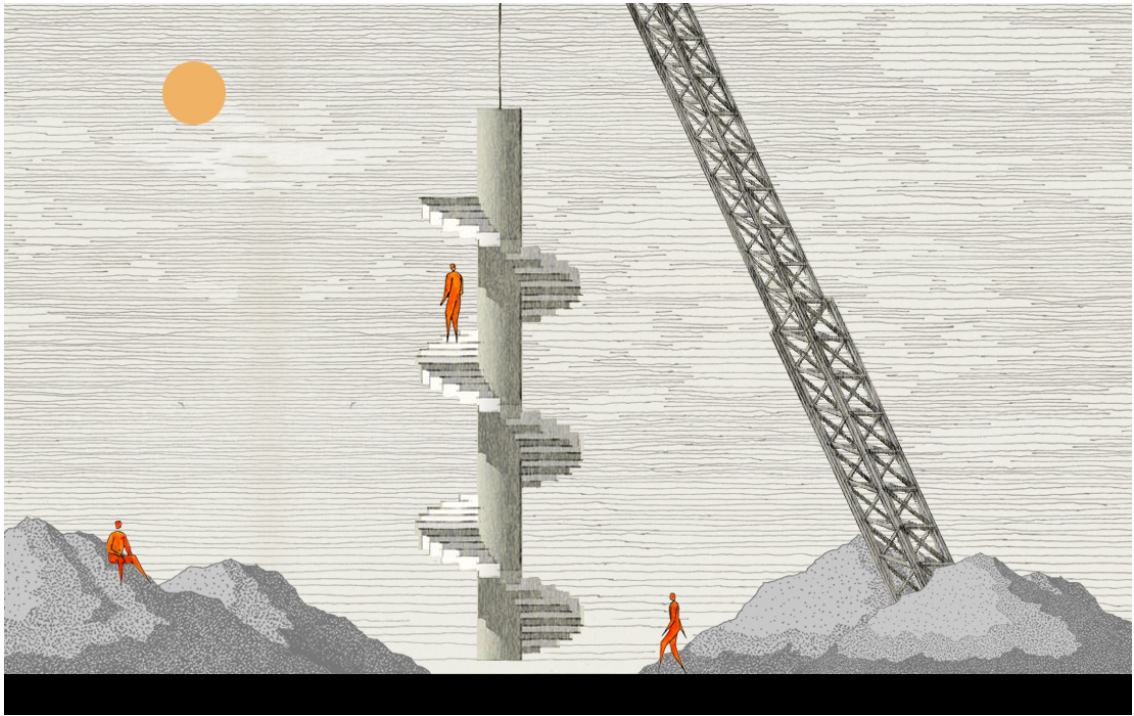
L'armée américaine décide alors de prendre le contrôle de la route circulaire pour désormais rendre sa présence au sol visible afin de rallier la population civile à sa cause. Cependant, les bombardements américains parfois aléatoires ont engendré des bains de sang au sein de la population civile afghane. Cette même population qui utilise la route et ses abords comme lieu de communication, d'échange, de commerce et de déplacement. Un sentiment de rejet de l'envahisseur naît chez une partie de la nouvelle génération afghane. Au sol se joue un combat idéologique pour préserver les identités afghanes. La route symbolise sa ligne de front.

3. Les sous-sols

Du fait de sa géographie enclavée et de son histoire récente tourmentée, on ne sait que très peu de choses des réalités effectives sur le sol afghan. La logique voudrait donc qu'on n'en sache encore moins sur ce qu'il s'est passé au niveau des sous-sols. Tandis que la coalition internationale a eu le contrôle du ciel, c'est dans les sous-sols que les résistances afghanes se sont structurées. Pour la création de *Ce que le ciel ne sait pas*, c'est la relation entre les sols et leurs sous-sols qui nous intéresse. A la fois dans la manière dont des savoir-faire millénaires ont façonné un système souterrain de gestion d'eau. A la fois dans la manière dont les bombardements successifs depuis près de cinquante ans ont creusé les sols. A la fois dans la manière dont les paysages ont été transformés lorsque différentes matières ont été extraites et volées des sous-sols afghans.

Il y a deux mille ans, au milieu des zones désertiques afghanes, les paysans ont construit des karez. Ces galeries souterraines sur plusieurs kilomètres, captent l'eau des nappes phréatiques perchées sous la montagne pour l'acheminer jusque dans les vallées arides afin d'irriguer les champs. Durant l'invasion soviétique (1979-1989), les forces militaires bombardent massivement les zones tribales afghanes afin de contraindre les populations locales à l'exil. La stratégie des forces soviétiques est de couper toute forme de soutien aux moudjahidines (résistants afghans). Dès lors, ces combattants afghans s'emparent des karez pour en faire un formidable outil de résistance. Ils les connectent entre eux et développent un réseau souterrain complexe. En détournant cette infrastructure architecturale, une forme de nouvel urbanisme invisible car souterrain a pris place sous la trame d'un urbanisme visible de surface. En d'autres termes, ils créent une ville sous la ville. Le sol étant visible depuis le ciel, ils se rendent invisibles en passant sous le sol. D'une part, ce refuge souterrain devient un outil de guérilla urbaine qui permet à la résistance de se déplacer en étant invisible, d'apparaître n'importe où à la surface pour attaquer l'ennemi, et de se replier aussitôt lorsque l'aviation soviétique vient soutenir ses troupes au sol. D'autre part, des écoles, des dispensaires, des réserves de céréales, un système postal... y sont installés afin de répondre aux besoins de la population locale. Pendant quelques années, ce système se maintient permettant aux moudjahidines de repousser l'opresseur tout en maintenant les infrastructures pour la société civile.

Cependant, les conflits se succèdent. Les bombardements successifs de plus en plus lourds de ces vingt dernières années font vibrer les sols. Les karez s'effondrent pour la plupart. Les villages sont privés d'eau, ce qui conduit à des sécheresses dont l'impact est très lourd pour cette société paysanne. Dès le milieu des années 2000, les exodes deviennent de plus en plus nombreux menaçant de disparition des savoir-faire millénaires. Un réseau d'anciens moudjahidines devenus artisans s'organise afin de réparer ces chemins d'eau, préservant ainsi un patrimoine mis en péril. Ils cherchent à la surface le tracé invisible de ces karez afin de les réparer. Ces hommes passent leur vie sous terre, à l'excaver pour que l'eau revienne de la montagne. De ces voies d'eau dépend leur survie. Elles se revendiquent comme des objets insurrectionnels dont le but est de préserver l'identité culturelle, sociale et spatiale du territoire.



Calendrier

Du 4 au 6 juin 2026 aux Subsistances, Lyon dans le cadre des Nuits de Fourvière - Festival international de la Métropole de Lyon en coréalisation avec les Ateliers Frappaz - CNAREP.

Du 16 au 18 juin 2026 à la Vieille Charité, Marseille dans le cadre du Festival de Marseille en coréalisation avec Lieux Publics - CNAREP.

Du 17 au 19 décembre 2026 à la Grande Halle de la Villette, Paris dans le cadre du Festival d'Automne à Paris et en coréalisation avec le Centre Pompidou.

Tournée en construction en 2027.

Contacts

Contact artistique Feda Wardak / fedawardak@gmail.com

Contact diffusion Antoine Blesson / +33 6 68 06 01 98 / legrandgardonblanc@yahoo.fr

Contact presse Julien Diers / +33 7 88 15 08 29 / julien@postculture.org