



**HAL**  
open science

# Mémoires de l'exil : l'image de famille comme matériau

Elsa Gomis

► **To cite this version:**

Elsa Gomis. Mémoires de l'exil : l'image de famille comme matériau. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01472666

**HAL Id: dumas-01472666**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01472666v1>**

Submitted on 21 Feb 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Paris I Panthéon-Sorbonne  
UFR 04 Arts plastiques et Sciences de l'art  
Année universitaire 2015 – 2016

## MÉMOIRES DE L'EXIL

L'image de famille comme matériau

Elsa Gomis  
11334421

Sous la direction de M. Christophe Viart



*À mes grands-parents  
À ceux qui arrivent  
et ceux qui partent*



## Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Christophe Viart pour sa disponibilité, sa gentillesse et la pertinence des conseils qu'il a su me prodiguer tout au long de la rédaction de ce mémoire.



## Table des matières

<b>Introduction</b>	p. 2
Préambule Être ici et là, la nostalgie et le nécessaire ressassement de l'histoire	p. 11
<b>I. Nature de la mémoire de l'exil : leurre et contribution des images documentaires</b>	p. 24
1. 1 Omerta, propagande et omission, le document comme dispositif	p. 25
1. 2 Une poïétique des images : le document comme choix plastique	p. 37
<b>II. Les modalités d'expression de la mémoire de l'exil : des figures incontournables et des procédés renouvelés</b>	p. 46
2.1 La valise, le bateau et la ruine	p. 47
2.2 La collection, l'autofiction et l'action performative	p. 60
<b>III. Hybridité des images pour hybridité identitaire, la dialectique du réel et de la fiction</b>	p. 72
3.1 L'invention des images pour pallier la mémoire défaillante	p. 73
3.2 Une tentative d'articuler deux représentations du monde	p. 80
<b>Conclusion</b>	p. 96
<b>Annexe</b>	
Entretien avec un artiste, Henri-François Imbert	p. 109
<b>Bibliographie</b>	p. 121
<b>Table des illustrations, travaux d'artistes</b>	p. 135
<b>Table des illustrations, travaux personnels</b>	p. 138
<b>Index des mots-clés</b>	
<b>Index des noms propres</b>	



## Introduction

Pour celui contraint ou forcé qui a choisi l'exil, le pays quitté ne peut-être qu'une image. Le territoire natal demeure l'absent, la terre à laquelle les pensées restent reliées en dépit des frontières et des distances. Le présent travail de recherche traite de la représentation du pays d'origine du point de vue des populations exilées. Si le pays qui a vu naître un peuple est un élément fondateur de l'identité de celui-ci, les personnes exilées voient la leur se construire tel un palimpseste, de l'imprégnation successive des pays traversés. Dès lors la représentation de la terre natale pour les personnes exilées constituerait une façon pertinente de comprendre la société dans laquelle ils vivent désormais. Dans le cas de la communauté pieds-noirs dont je suis issue, leur arrivée et leur accueil en France contribuerait à expliquer voire à déterminer en partie la vie politique actuelle.

Pour ma famille partie de l'Espagne pour l'Algérie alors département français puis pour la France hexagonale en 1962, la terre natale est avant tout une image mentale sujette aux fantasmes. Le pays dans lequel sont nés mes parents m'est effectivement toujours apparu au travers d'images mentales traduisant un sentiment ambigu. Il mêle tout à la fois de la répulsion au regard des circonstances tragiques ayant mené au départ et de l'affection pour la terre qui les a vu naître.

Dans ce contexte, les photographies et les objets de famille auxquels je recour pour mes films, mes installations et mes performances seraient autant de matériaux destinés à décoder le passé. En passant en revue ma production artistique à l'occasion de cette rédaction, j'ai réalisé que ma recherche était de fait tendue vers ce pays d'alors qui n'existait plus ni politiquement ni matériellement et dans lequel les miens avaient vécu. La présence récurrente d'archives filmiques et photographiques, de split-screens mélangeant images numériques et argentiques ou encore d'autoportraits avec un regard frontal, m'ont tous semblés tendus vers l'invisible horizon de l'Algérie.

Cette introduction aura pour enjeu de définir le thème abordé en lien avec son actualité politique, de déterminer les questions qu'il soulève dans le domaine des arts plastiques et d'aborder la méthodologie de recherche qui sera la mienne pour tenter d'y répondre.

Le projet plastique que j'ai poursuivi cette année traite des répercussions politiques et intimes de la guerre d'Algérie et plus particulièrement de la construction d'une identité française. À ce stade de l'écriture, mon film est aujourd'hui composé de 73 séquences d'une durée évaluée à 50 minutes environ<sup>1</sup>. La protagoniste principale du film est issue de la communauté anachronique des pied-noirs. Sans support géographique, voués à disparaître peu à peu et se définissant par le souvenir d'une histoire révolue, les pieds-noirs matérialisent un passé dont la France ne se réclame pas. Il en découle, pour ces hommes et ces femmes assignés à un non-retour, que l'image du pays dans lequel ils ont grandi se cristallise en un lourd héritage immatériel. Ces procédés sont induits par la nature même de l'exil. Le sentiment d'exil s'accompagne de la recomposition mentale du pays absent. Or les sentiments qui motivent la décision du départ sont ambigus et précisément, ce sont d'eux que naît la richesse des représentations du pays quitté. L'éloignement s'accompagne en effet souvent d'un mélange de rejet pour un pays dans lequel rester n'était plus viable et d'une tristesse nourrie de nostalgie. L'achèvement de l'écriture de ce film constituant le projet que je poursuis au cours de cette seconde année de Master, la question de sa discussion au fil du présent mémoire puis de l'exposition finale de mes travaux se sont posées avec une particulière acuité. La collection d'images qui bâtit l'imaginaire de ce film sera présentée et articulée au cours de ce mémoire avec les images d'artistes qui forment son univers visuel. Lors de l'exposition qui accueillera la soutenance je choisirai de décrire mes intentions pour le film sous la forme d'une performance.

Au sein des familles exilées l'image du pays quitté s'immobilise donc au travers de l'image du pays d'alors et se transmet par-delà les générations par le biais de photographies de famille, de films de familles ou d'archives télévisuelles et documentaires. Les artistes qui s'emparent du sujet ont recours à ce gisement d'images pour bâtir leur discours ou choisissent d'inventer de nouveaux

---

<sup>1</sup> Continuité dialoguée du film retranscrite dans le cahier joint



dispositifs pour traduire visuellement le sentiment de l'exil et la nostalgie du passé. Les ressources visuelles n'existent en effet parfois plus, pour cause de non-dit national ou familial, de propagande officielle ou de destructions officielles. Parfois matériellement détruite, la terre natale devra être donc reconstruite par les images. Comme l'enfant maltraité qui aime néanmoins ses parents, les populations exilées nourriront ainsi à l'égard de leur pays natal un attachement parfois irrationnel mais toujours sincère, né du décalage entre l'authenticité du lien qui les unit à leur pays et la douleur qui les a conduit au départ.

De cette discordance naissent des images fantasmées, nées du désespoir et de la résignation. Ces images-là sont imaginaires, plus proches du sentiment d'amour impossible qui est à leur origine, que de la réalité matérielle du pays. Parce qu'il ne peut plus être, le pays quitté devient paradis perdu et l'image qui l'accompagne devient fictionnelle.

Toute proportion gardée au regard du degré de gravité des circonstances géopolitiques ayant conduit à l'exil, et par souci d'ancrer ma réflexion dans une problématique actuelle, je souhaite mettre en parallèle dans mon mémoire et dans mon film ce large mouvement de population qui concerna la France dans les années 1960 avec les déplacements migratoires qui affectent aujourd'hui le monde.

Un rapport du Haut Commissariat aux Réfugiés (H.C.R.) de l'Organisation des Nations Unies (O.N.U.) paru le jeudi 20 juin 2015, annonce en effet que le nombre de réfugiés, de demandeurs d'asile et de personnes déplacées à travers le monde depuis leur pays est estimé à 51,2 millions de personnes. Ce chiffre, qui concerne l'année 2013, représente à la fois l'augmentation la plus forte jamais enregistrée en une seule année et la quantité la plus importante de personnes déplacées depuis la Seconde Guerre mondiale. Cette hausse historique est notamment consécutive du conflit syrien débuté en 2011 mais également de guerres ayant pour théâtre le continent



Fig. 2 Diller Scofidio + Renfro, *Exit*, cartographie dynamique, 2015, Paris

africain, plus particulièrement la République Centrafricaine ou encore le Soudan.

Un humain sur 122 est désormais concerné par ces mouvements de populations qui, si elles étaient regroupées au sein d'un même pays, le classerait au 24<sup>e</sup> rang mondial.

Dans ce contexte et à l'occasion de la COP 21, les architectes Diller Scofidio + Renfro présentent au Palais de Tokyo *Exit*, une cartographie dynamique<sup>2</sup> retraçant en temps réel ces déplacements. Comme le déclare le philosophe Paul Virilio à propos de cette œuvre dont l'objet est en lien avec ses recherches sur le mouvement d'accélération du monde<sup>3</sup> : « c'est toute l'histoire qui prend la route<sup>4</sup> ». Cette installation immersive est le point de départ contextuel de ma problématique théorique. Le philosophe reprend et met à jour les données de cette installation présentée pour la première fois à la Fondation Cartier en 2008. *Exit* donne ainsi à voir des informations statistiques relatives aux migrations climatiques, économiques et politiques contemporaines. Immérgé dans la cartographie animée de chiffres le spectateur voit défiler les données et ressent un sentiment de vertige.

Si le 21<sup>e</sup> siècle est le siècle des grandes migrations, comment ces populations, composées pour moitié d'enfants, vont-elles se représenter leur pays d'origine ? Amenées à quitter leurs terres natales en raison de conflits, de délocalisations de l'emploi et de catastrophes climatiques, ces personnes ont été conduites à un départ qu'elles ne désiraient pas nécessairement. Quelle est la nature de l'imaginaire que nourrissent ces populations vis-à-vis de leur terre natale ? À quelles représentations conduisent les images mentales liées à l'exil ? Comment les artistes s'emparent-ils de la mémoire de ces départs ?

Troublée par ces questionnements, j'ai porté mon choix sur ce sujet au terme d'une recherche méthodologique bâtie sur l'écriture de mon long-métrage. J'ai procédé à l'analyse de chacune des 73 séquences du film au travers d'un filtre à trois entrées : quelle(s) sont ses problématique(s) au regard du champ politico-historique ? De la construction identitaire ? Quels sont les enjeux formels relatifs aux images ?

Le croisement de cette somme d'informations m'a permis de mettre à jour la question de la représentation de la terre d'origine du point de vue des

<sup>2</sup> *Exit*, est une installation réalisée sur proposition de Paul Virilio en partenariat avec l'artiste et architecte Laura Kurgan, l'artiste et statisticien Mark Hansen

<sup>3</sup> Paul Virilio, *Le Grand Accélérateur*, Paris, Galilée, 2010

<sup>4</sup> Une bande-annonce de l'exposition est visible à cette adresse : [https://www.youtube.com/watch?v=AvbsUtwalul&feature=player\\_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=AvbsUtwalul&feature=player_embedded)

personnes exilées.

Ultérieurement, le choix de cette problématique a été confirmé par la découverte de l'ouvrage de Hamid Nacify intitulé : *An Accented Cinema, Exilic and Diasporic Filmmaking*. Cet ouvrage constitue une typologie des films relatifs à l'exil tournés par des réalisateurs souvent eux-mêmes exilés. L'auteur décline cette typologie en une véritable grammaire de cinéma inhérente au traitement de l'exil. Le livre d'Hamid Nacify s'inscrit pour partie dans la filiation de Gilles Deleuze et Félix Guattari. L'auteur définit en effet la typologie des « films accentués » au travers de la figure du rhizome<sup>5</sup>. Cette modélisation m'intéresse en tant qu'outil méthodologique pour bâtir ma recherche et comme prisme pour saisir la réalité des nouvelles déterritorialisations spatiales : « On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile. (...) Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire : parce que je suis en train de les tracer. Finies les grandes ou les petites guerres. Finis les voyages, toujours à la traîne de quelque chose. Je n'ai plus aucun secret, à force d'avoir perdu le visage, forme et matière. Je ne suis plus qu'une ligne<sup>6</sup> ». L'action conjuguée de la globalisation économique, de la connexion et de l'information immédiate de tous et d'une certaine manière, la réduction des coûts de transports, ont conduit à une accélération du monde, au rétrécissement des distances et à la possibilité de percevoir à chaque instant ce qui se passe partout. Avant d'être physique le voyage serait désormais surtout mental et se concrétiserait par des collections d'images digitales et immatérielles. Sous la réserve des questions de détournement et d'instrumentalisation des images abordées ci-après, la véritable expérience du pays quitté est désormais d'abord celle qui se raconte, qui se dessine par les paroles et par le recours fréquent - cela sera abordé - à des métaphores propres à retranscrire la confusion des sentiments qui accompagnent le départ.

Pour comprendre la nature de l'imaginaire dont relève le sentiment d'exil, je m'appuierai sur les travaux d'artistes et de réalisateurs ayant eux-mêmes vécu l'exil et aujourd'hui installés en Europe tels que Rithy Panh, Zineb Zedira ou Khalil Joreige et Joana Hadjithomas. D'autres, vivants en France comme Chris

---

<sup>5</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, «Capitalisme et schizophrénie», Paris, Les Éditions de minuit, 2009, p. 13 et s.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 244



Marker ou Henri-François Imbert seront étudiés au titre de témoins. La thématique touchant l'actualité, je m'autoriserai également le recours aux images récentes issues du photo journalisme, tout en bâtissant des ponts avec des œuvres du 19<sup>e</sup> siècle, période marquant le début de la conquête coloniale. Comme le relève Hamid Naficy « However, these journeys are not just physical and territorial but are also deeply psychological and philosophical.<sup>7</sup> » : la cartographie des territoires, constitue la transcription visuelle de décisions géopolitiques conduisant aux migrations. Elle sera également abordée en troisième partie.

Le sujet qui m'intéresse touche le domaine de recherche en pleine expansion des migrations. Comme tous les sujets qui touchent des questions humanitaires d'actualité, son traitement par le champ des arts plastiques peut sembler délicat. Le rôle de l'artiste serait ici de dénoncer, de donner à voir ou plus simplement de témoigner. Le risque, notamment pour l'artiste débutant installé dans son confort occidental, serait de verser dans une instrumentalisation obscène de situations tragiques.

Plus généralement, mon intention sera de recenser tout au long de ces développements, les images produites par ces artistes, puis de m'efforcer de définir leur nature afin d'observer si une typologie se dégage. Les images de familles - sous forme de photographies ou de films - seront considérées comme autant de pièces à conviction pour partir sur les traces du pays quitté. Surtout, elles prendront part au mur d'inspiration à partir duquel je bâtis l'univers visuel de mon film. Dans la lignée des propos tenus durant la conférence inaugurale à une série de séminaires organisée le 8 février 2016 sur le thème « Exposer la recherche en art<sup>8</sup> », je perçois la recherche en art comme une pensée du monde se nourrissant de multiples champs de savoir dans le but de forger une pensée plastique. Cette représentation alternative du monde trouve toute sa pertinence quand elle est reprise par d'autres disciplines dans une relation dialectique. Ainsi des développements de nature historique, l'anthropologique ou la sociologique auront une place dans ce mémoire. Le processus itératif qui

---

<sup>7</sup> « Ces voyages ne sont cependant pas uniquement physiques et territoriaux mais ils sont aussi profondément psychologiques et philosophiques » (trad. personnelle), Hamid Naficy, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, N.J. : University Press, 2001, p. 6

<sup>8</sup> Projet actuellement poursuivi par des étudiants de l'U.M.R. 8218 de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et de l'École d'art de Cergy se traduisant notamment par la tenue d'une série de conférences au Palais de Tokyo

alimente à mon sens la recherche en art se concrétisera notamment au travers du travail photographique de Pierre Bourdieu, alors anthropologue, en Algérie.

Pour autant les travaux plastiques que le présent mémoire tentera de relier à des problématiques plus générales touchant le champ des arts et de la politique, s'inscriront dans un espace ténu. Celui constitué par l'interstice qui touche à la fois l'histoire personnelle et l'histoire collective, l'anecdotique et le commun, l'emphase et l'édifiant.

Méthodologiquement, la poursuite même de cette tension me semble pertinente pour saisir un sujet dans toute sa justesse. Je pense aux portraits photographiques de Valérie Belin qui tendent tout à la fois à la recherche d'une beauté idéale tirée de canons intemporels et à la fabrication de figures humanoïdes désincarnées. De la même manière, la démarche d'Anne Ferrer est tournée autant vers le dégoût que vers le délicieux pour la fabrication et l'animation de ses volumes en tissu.

« Je ne suis plus qu'une ligne<sup>9</sup> ». Je décide de faire mienne la recherche du difficile positionnement de ce curseur et d'avoir pour ligne d'horizon l'image mentale de l'équilibriste, maintenu entre ciel et terre par le mince fil qu'il choisit de suivre. « On n'est plus qu'une ligne abstraite, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir comme tout le monde. On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde<sup>10</sup> ». Pris entre deux sociétés, les exilés sont riches de leur culture et pauvres du chagrin les ayant conduits au départ. Ce sentiment est par ailleurs exacerbé par les conceptions unicistes de l'identité que déplore Amin Maalouf dans son essai *Les identités meurtrières* : « S'il y a une seule appartenance qui compte, s'il faut absolument choisir, alors le migrant se trouve scindé, écartelé, condamné à trahir soit sa patrie d'origine soit sa patrie d'accueil, trahison qu'il vivra inévitablement avec amertume, avec rage<sup>11</sup> ». Pour décrire les modes d'expression de l'exil, je souhaite au contraire m'appropriier le concept descriptif ouvert du rhizome développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Les deux philosophes définissent le concept en six principes : sa connexion et son hétérogénéité - « n'importe quel point du rhizome peut être

---

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 244

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 48

connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être<sup>12</sup> »- ; sa multiplicité – autrement dit l'absence d'unité du sujet - ; sa rupture assignifiante - « tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié<sup>13</sup> » ; les principes de cartographie et de décalcomanie impliquent enfin que le rhizome ne comprend aucun modèle structural. Pour retracer la mémoire de ceux qui ont été confrontés à la multitude des lignes d'horizons au moment de leur départ, je souhaite adopter ce modèle à entrées multiples qui permet, comme en écho, d'ouvrir toutes les lignes de fuite.

Ce projet de recherche obéira enfin à un raisonnement de nature déductive : de l'analyse des images découlera la délimitation de l'espace invisible auxquels appartiennent les imaginaires du déracinement. La terre natale, devenue espace non plus géographique mais mémoriel trouvera sa correspondance dans l'espace mental des images qui la constitue désormais. Zahia Rahmani et Jean-Yves Sarazin, commissaires de l'exposition "*Made in Algeria, généalogie d'un territoire*" ne disent pas autre chose pour définir l'enjeu de l'événement qu'ils ont organisé : « Laboratoire de la modernité française, l'Algérie aura aussi été son miroir intemporel. Rarement un territoire colonial n'aura été si matriciel<sup>14</sup> [...] "*Made in Algeria, généalogie d'un territoire*", c'est une manière de dire la France d'aujourd'hui. Comment cette dernière a tenté, en un siècle qui y était disposé, de fossiliser ailleurs son empreinte. Cette histoire, il nous faut la déployer, la comprendre et ne plus occulter son importance pour l'identité contemporaine de la France ». De quelque nature qu'il soit désormais, l'imaginaire lié au pays d'origine de ces hommes et de ces femmes, dont certains artistes se font les porte-paroles, constitue ainsi une invisible nouvelle terre d'appartenance dont la richesse n'a n'égale que la variété des parcours de vie qui les ont conduit à tout quitter.

Tributaires d'une identité territoriale malmenée, les exilés sont nombreux à être sujets à un irrépressible ressassement de l'histoire qui les relie au passé et nourrit la nature même de la mémoire de l'exil : une mémoire emplie d'images

**12** Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, «Capitalisme et schizophrénie», Paris, Minit, 2009, p. 13

**13** *Ibid.* p. 16

**14** *Made in Algeria. Généalogie d'un territoire*. Zahia Rahmani et Jean-Yves Sarazin (dir), catalogue de l'exposition, coédition Hazan, MuCEM, 2016, p. 7



de caractère documentaire, qui instrumentalisent le regard tout autant qu'elles contribuent à le réinventer (I). Concrètement, il apparaîtra que cette mémoire s'exprime par certaines figures incontournables, - telles que la valise, le bateau ou la ruine - mais aussi par des procédés que les artistes s'efforcent de renouveler (II). Enfin et de façon plus générale, c'est sous une forme hybride, ménageant une discussion dialectique entre réel et fiction que la mémoire de l'exil trouvera son terrain le plus fertile pour les artistes (III).

## Préambule

### Être ici et là, la nostalgie et le ressassement de l'histoire

À titre indicatif et liminaire concernant le choix du champ lexical utilisé pour désigner les exilés, Patrice Joly observe dans un numéro récent du magazine *Zérodeux* que « Pour certains, le terme de migrant est désormais chargé de connotations dépréciatives alors que l'emploi du terme réfugié est beaucoup plus valorisant<sup>15</sup>. » J'observe pour ma part que le terme de migrant est généralement associé à la notion de flux. De nature quantitative, cette notion me paraît occulter les individus qui entreprennent ces dangereux trajets. Dès lors, je préfèrerais employer les termes d'exilés ou de réfugiés dans le présent mémoire.

La mondialisation est porteuse d'une vitesse qui contracte le temps et l'espace. Dans ce contexte, mes travaux s'efforcent de questionner la redéfinition du paysage qu'elle implique et la perception toute différente qu'elle signifie pour ceux qui s'exilent.

Plusieurs paramètres révèlent en effet d'une paradoxe et croissante difficulté à circuler dans le monde : la complexité du système d'obtention des visas<sup>16</sup>, concernant l'Europe, le renforcement du contrôle aux frontières extérieures de l'espace Schengen notamment au motif de circonstances exceptionnelles<sup>17</sup> ou encore l'érection d'environ 40 000 km de clôtures et de murs-frontières<sup>18</sup>. De fait, le ciel et la terre dans lesquels nous vivons sont pour une grande part de l'humanité de plus en plus difficile à franchir. Comme le

---

<sup>15</sup> Patrice Joly, *Tous migrants ?*, *Zérodeux*, article du 23 mars 2016, consulté sur le site internet du magazine le 20 avril 2016 : <http://www.zerodeux.fr/essai/tous-migrants/>

<sup>16</sup> CARTE. *Les pays les plus accueillants ne sont pas ceux que l'on croit*, Slate, consulté le 2 mars 2016 : <http://www.slate.fr/story/114669/pays-accueillants-monde-visa>

<sup>17</sup>. « Exceptionnellement, si une menace grave à l'ordre public ou à la sécurité intérieure d'un pays de l'UE demande une action immédiate, celui-ci peut réintroduire immédiatement le contrôle aux frontières intérieures; il notifie ensuite sa décision aux autres pays de l'UE et à la Commission. » : extrait du code frontières Schengen.

<sup>18</sup> Voir *Des murs entre les hommes*, Alexandra Novosseloff et Frank Neisse, Paris, La Documentation française, 2007

pointaient Sandro Mezzadra et Brett Neilson en 2008 : « Au centre de toute réflexion sur les processus mondiaux actuels est le fait que le monde est devenu plus ouvert à la circulation des capitaux et des marchandises, mais plus fermé à la circulation des corps humains.<sup>19</sup> » Si ces cloisons peuvent être considérées comme le reflet de constructions mentales nourries de peurs voire d'intolérance<sup>20</sup>, c'est qu'à l'évidence espaces intérieur et extérieur se répondent pour nourrir nos conceptions du territoire.

En analogie avec mon passé familial et les travaux personnels qui en découlent, j'observe que les personnes exilées ne peuvent fréquemment plus retourner dans le territoire qui a défini leur première relation au monde. La terre natale devient une conception désincarnée, altérée par le passage du temps. Dans *Transmission*, une pièce réalisée en collaboration avec la plasticienne sud-coréenne Ji-Yun, nous mêlons et superposons papier de riz et images argentiques numérisées. Représentant une série de paysages, ces images évoquent, à la manière de la peinture de la période romantique, une similitude entre nos états intérieurs et la terre qui reçoit nos pas. À l'espace méditatif et traditionnellement allongé des paysages que je propose, Ji-Yun répond par un volume vertical qui fait sien les images en les accueillant et en les déformant au gré de ses courbes et de ses recoins.

Devenu abstrait, ce paysage est remodelé au gré d'une surface de projection inhabituelle. La présence du papier de riz, support traditionnellement associé à la culture asiatique évoque le métissage dont sont porteuses les personnes exilées.

La typologie de films « accentués » développée par Hamid Naficy recouvre les films constituant une réponse esthétique à la question de l'exil. Le qualificatif « accentué » permet de désigner des films qui seraient différents d'un standard, en raison de leurs modes de production et du mélange de linguistique dont ils sont baignés. Ces films reflètent la conscience double de leur créateurs. Les « films accentués » mêlent en effet autobiographie et fiction en plaçant l'expérience propre de leurs auteurs au cœur du récit. Nourris de paysages déterritorialisés, les « films accentués » sont préoccupés par la terre : « Because

---

<sup>19</sup> Sandro Mezzadra et Brett Neilson, *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, EIPCP, Institut européen pour des politiques culturelles en devenir. Consulté en ligne le 24 février 2016 : <http://eipcp.net/transversal/0608/mezzadraneilson/en>

<sup>20</sup> Sur les murs, voir le site assez complet : <http://www.lesmurs.org/>



they are deterritorialized, these films are deeply concerned with territory and territoriality. Their preoccupation with place is expressed in their open and closed space-time (chronotopical) representations. That of the homeland tends to emphasize boundlessness and timelessness, and it is ca- thected by means of fetishization and nostalgic longing to the homeland's natural landscape, mountains, monuments, and souvenirs <sup>21</sup>» Ces paysages primordiaux sont précieux parce qu'ils éclairent nos choix de vie et façonnent nos personnalités.

Si la construction d'une identité a notamment pour fondement la terre natale, la cristallisation de cette vision semble avoir pour contrepoint la dilution des particularismes dans la globalisation. Dans son film *Bird People*<sup>22</sup>, Pascale Ferran montre ainsi les trajectoires de deux individus de cultures au sein de la zone de transit que constitue l'aéroport international de Roissy. Quelques années avant la sortie de ce film, à l'occasion de son étude fouillée sur le « cinéma accentué », Hamid Nacify observait la récurrence des espaces de transits au sein des films « accentués » : « Then there are the important transitional and transnational places and spaces, such as borders, tunnels, seaports, airports, and hotels and vehicles of mobility, such as trains, buses, and suitcases, that are frequently inscribed in the accented films<sup>23</sup>». Dans le contexte de l'espace ouvert et indéterminé de l'aéroport, les personnages de Pascale Ferran, font presque littéralement un pas de côté, comme pour dire « non » au rythme effréné auquel conduit le rétrécissement du monde. Ainsi Gary, un homme d'affaire américain, se libère du carcan de sa détermination sociale à l'occasion d'une longue conversation informatique par Skype. Pour le personnage d'Audrey, femme de chambre dans un hôtel, la réalisatrice recourt au truchement du registre fantastique pour l'extraire du battement du monde et lui permettre d'adopter le rythme de la nature et de l'animal.

---

**21** « Parce qu'ils sont déterritorialisés, ces films sont profondément concernés par le territoire et la territorialité. Leurs préoccupations à l'égard du lieu s'expriment par leurs représentations de l'espace-temps à la fois ouverte et fermée (chronotopique). Celle de la patrie vise à mettre l'accent sur son infinitude et son intemporalité par le recours à la fétichisation et à la nostalgie du paysage naturel du pays d'origine, des montagnes, des monuments et des souvenirs », Hamid Nacify, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, N.J. : University Press, 2001, traduction personnelle, p. 5

**22** *Bird People*, Pascale Ferran, film couleurs, 2 h 6 min, 2014, Prod. Archipel 35

**23** « Ensuite, il y a les importants espaces transitionnels et transnationaux tels que les frontières, les tunnels, les ports, les aéroports, les hôtels, les modes de transports, les trains, les autobus, les valises, qui font fréquemment partie des films accentués. J'ai choisi ces lieux, espaces and moyens de transport comme autant d'espaces privilégiés pour mon analyse des voyages et des luttes identitaires », Hamid Nacify, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, N.J. : University Press, 2001, p. 5

Pour autant, ce mouvement ne serait pas univoque mais alimenté par un double mouvement irrésistible d'imprégnation et de résistance au monde. Pascale Ferran matérialise cette tension avec son film *Bird People* dont le postulat serait l'absence de séparation entre le monde et nos individualités : « Le monde entre en nous, il nous modèle, nous modifie, nous contamine. En réaction à cela, le film veut se souvenir de notre humanité commune.<sup>24</sup> » En nous ramenant à notre commune condition par l'entremise d'un procédé de mise en scène<sup>25</sup>, la réalisatrice rappelle que nos corps renferment les empreintes des contextes collectifs dans lesquels ils évoluent. Ce corps-support est ainsi pour Gilles Deleuze « aussi bien biologique que collectif et politique ; c'est sur lui que les agencements se font et se défont, c'est lui qui porte les pointes de déterritorialisation des agencements ou les lignes de fuite<sup>26</sup> ». La ligne tracée est maintenant une ligne de fuite. La direction poursuivie importe moins que le péril à éviter. Tous ceux qui partent sont des fuyards mais ne manquent pas moins de courage. Ils partent car ils ont la force de croire que l'ailleurs leur apportera plus d'horizons que le passé. Si le paysage naît avec la perspective<sup>27</sup>, le chemin qu'ils suivent dans leurs périples construit une ligne de fuite vers de possibles nouvelles représentations de l'avenir.

Dès lors, ces départs semblent pour l'essentiel devoir être compris de manière réactive, comme autant de façons de contrecarrer des destins qui autrement seraient condamnés. Il ne s'agirait pas de partir *pour* mais de partir *contre*. Pour Hamid Nacify, le double mouvement est encore induit par la mondialisation. Dans un même élan, il est animé par une volonté d'assimilation et de résistance au monde : « Indeed, globalization is the norm against which people are now determining their individual and national identities<sup>28</sup> ».

Les protagonistes de *Bird People* sont aux prises avec la mondialisation. Ils s'efforcent d'interrompre des trajets dont la vitesse et la répétition sont propres

---

**24** Interview de Pascale Ferran, Magazine Trois Couleurs, site consulté le 2 mars 2016 : <http://www.troiscouleurs.fr/2014/05/interview-cannes-notre-entretien-avec-pascale-ferran-pour-bird-people/>

**25** Je ne souhaite pas le dévoiler ici mais recommande vivement le visionnage du film.

**26** Lettre de Gilles Deleuze à Michel Foucault, datant de 1977, parue dans Le magazine littéraire, n°325, octobre

1994, repris dans *Gilles Deleuze, Deux régimes de fous*, Minit, 2003 et citée dans : <http://libertaire.free.fr/DeleuzeFoucault02.html>

**27** Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, [2000], 2013

**28** « En effet, la mondialisation est la norme contre laquelle les peuples déterminent maintenant leurs identités individuelles et nationales », Hamid Nacify, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, N.J. : University Press, 2001, traduction personnelle, p. 8

à faire perdre la raison. En conversation téléphonique à l'aéroport, Gary se moque ses semblables car « ils courent dans tous les sens comme des lapins sans têtes ». La vitesse dénature les paysages comme les hommes et conduit à faire perdre le(s) sens.

Dans ce contexte, mon travail s'efforce de faire s'entrechoquer des temporalités (*On va remettre les pendules à l'heure, Ce qu'ils ont rapporté*) ou encore de ralentir le temps du regard. L'installation *Je suis là*, composée d'un bassin d'eau pour enfants positionné sur le sol, incite le spectateur à se pencher vers l'avant et à plonger ses yeux dans les miens car l'image est une photographie de moi lorsque j'étais nourrisson.

Alors que nous sommes habitués aux flots d'images cinématographiques et télévisuelles montées de manière très scandée, dans la crainte supposée d'un hypothétique ennui, le regard des jeunes enfants est souvent beaucoup plus fixe que celui d'un adulte : ils peuvent regarder frontalement et fixement pendant une longue période. Avec toutes les réserves inhérentes aux dispositifs ayant pour velléité de diriger l'action par nature non maîtrisable du spectateur, je tente avec cette installation d'influer sur le positionnement du spectateur pour allonger la durée de son regard et je l'espère, mettre en branle son imaginaire.

En matière de photographie de famille, Anne-Marie Garat pose ainsi la question de l'objet auquel se destine les regards de ceux qui prennent la pose : « Que regardent-ils ? L'objectif, bien sûr, la chambre noire, la petite chambre venue du fond des âges. Ou plus loin, bien plus loin, là où leur rêve de famille les regarde, le foyer antérieur de la horde, de la tribu qui engendra les familles, celle des maisons, du travail, de l'école et de l'armée. Ou plus loin encore, au-delà de l'horizon historique, de ligne de leur préhistoire, un point de fuite impensable où se dérobe et se constitue ce qu'ils ne savent pas d'eux-même. Point focal et nocturne de leur origine <sup>29</sup>». C'est cette frontalité que je recherche, dans le choix des images, leur mode d'élaboration et dans le sens que je souhaite qu'elles dégagent. Enfouie dans l'eau, l'image est mise à distance. Éclairée par le sol, elle se diffuse dans l'obscurité jusqu'à disparaître. Au halo qui évoque l'évanouissement progressif de la mémoire, fait écho la fixité du regard. Innocent et presque interrogateur, ce regard est celui de l'enfant en moi qui demande à ne pas être oublié. La mise en scène matérielle de l'enfant dans son bain

---

<sup>29</sup> Anne-Marie Garat, *Photos de famille, essai sur la photo d'anonymes*, Paris, Seuil, 1994, p. 116

procède d'une forme de diorama. Surtout, la mise en abyme qu'elle ménage, équivaut à une reconstitution dont le dessein serait de retrouver un peu d'enfance.

Toute installation à prétention « immersive » et peut-être plus largement toute œuvre d'art, a d'ailleurs peut-être pour vocation d'emmener celui qui la regarde vers d'autres unités de temps et de lieu. Être à la fois ici et là.

Tel est sans doute le sentiment qui habite les personnes exilées. La figure de rhétorique de la métaphore est récurrente dans l'expression de l'exil, j'y reviendrai au fil cette recherche. Etienne Souriau remarque « que les choses spirituelles ne pouvant être représentées, les mots qui les expriment sont étymologiquement des métaphores de réalités matérielles avec lesquelles elles présentent des affinités : *âme* (anima), *esprit* (spiritus), *penser* (pensare), etc.<sup>30</sup> » À cet égard les exilés sont notamment désignés par le recours à des métaphores relevant du champ sémantique de la botanique : les déracinés, le déracinement.

Pour la scène d'exposition de mon film j'ai choisi une œuvre de Giuseppe Penone intitulée *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*. Dans le scénario, la pièce est proposée à l'achat d'un conseil municipal par le musée local d'une commune moyenne. La racine évoque en l'espèce le réseau des ramifications familiales qui forment, à elles toutes, notre identité. Noueuses, arrachées par endroits et éclatées en de nombreuses ramifications, les racines de *L'Arbre des voyelles* de Giuseppe Penone rappellent assez littéralement l'arrachement du départ métaphoriquement qualifié de déracinement.



Fig. 3 Giuseppe Penone, *L'arbre des voyelles*, moulage en bronze, 1999, Jardin des Tuileries, Paris

---

**30** Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, Dicos Poche, 2010, p. 1060



Or le travail de Giuseppe Penone se définit comme une révélation de la « pensée de la matière » centrée sur la métaphysique plutôt que la psychologie. Dans un entretien accordé à Françoise Jaunin en 2012, Penone explique en effet son intention de travailler *comme* le vivant : « Par bribes et fragments, l'artiste anthropomorphise le monde végétal et minéral, ou au contraire se coule en eux pour s'y fondre et se confondre avec lui<sup>31</sup>». Si le rapport qui lie l'homme au vivant est de l'ordre d'une soumission presque charnelle, une dialectique d'ordre plus psychologique est également susceptible de s'installer. A titre personnel, j'ai interrogé une partie de ma famille dans une série d'entretiens vidéos relatifs au départ d'Algérie en 1962. Les souvenirs recueillis auprès de ma cousine Marie-Pierre sont ceux d'une enfant car elle était âgée de 8 ans au moment de l'exil. Au cours de l'entretien elle évoque un départ précipité : les siens ont quitté l'Algérie sans avoir le temps de rassembler toutes leurs affaires ni de ranger la maison laissée derrière soi. Un gratin de pommes de terre avait ainsi été préparé et finalement abandonné dans le four froid. Partant définitivement de sa terre natale, Marie-Pierre avait ramassé les pelures de pomme de terre laissées sur la table de la cuisine pour les emporter dans une petite valise. Le souvenir du sol sur lequel elle avait fait ses premiers pas prend donc non pas la forme d'une photographie ou d'un objet manufacturé, généralement choisis comme supports du souvenir, mais de la pelure d'un légume cuisiné par sa mère, pour elle et ses frères. Cette pelure étant l'enveloppe d'un légume nourricier ayant germé et poussé dans la terre de son enfance, le choix d'en faire une trace de son passé et de ses origines m'a paru judicieux, à la fois au titre de l'acte de désignation comme souvenir ainsi qu'au titre du parallèle imaginable à venir entre le flétrissement du végétal et l'estompement de la mémoire des jeunes années. Au delà, à la manière du végétal, être coupé de ses racines c'est laisser derrière soi les paysages qui ont construit l'imaginaire de son enfance, ne plus faire corps avec ce vivant-là et tenter de faire greffe dans un nouveau milieu.

Si le vocabulaire de la construction identitaire et celui de la croissance végétale semblent interchangeable, pour Penone, c'est parce « L'histoire de l'homme tient dans la paume de sa main, dans la feuille de vigne imprimée sur la paume de la main<sup>32</sup>». L'analogie entre la structure du végétal et celle de l'humain,

**31** *Le regard tactile. Entretiens avec Françoise Jaunin*. Paris, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2012, p. 41

**32** *Respirer l'ombre*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1999, p. 14

permettrait effectivement de penser une similitude entre forme végétale et mémoire humaine. De sorte qu'il ajoute : « L'arbre ouvert devient alors livre d'histoire. De sa propre histoire<sup>33</sup> ». « Un échange troublant qui brouille les frontières entre les règnes, métamorphose l'animal en végétal ou le contraire, et déstabilise les repères habituels de nos perceptions. Plus encore que les formes elles-mêmes et au-delà d'elles, ce qui l'intéresse au plus haut point, c'est ce qui se passe entre les choses, entre les règnes, entre les formes du vivant<sup>34</sup>». Trouver mémoire humaine dans une mémoire végétale, c'est abandonner une vision anthropo-centrée du monde et inscrire l'homme et le végétal à pied d'égalité au sein du vivant terrestre. Force est enfin de constater que la figure de l'arbre occupe et structure la pensée occidentale.

Gilles Deleuze observe ainsi que « L'arbre a dominé la réalité occidentale et toute la pensée occidentale, de la botanique à la gnoséologie<sup>35</sup>, l'économie, la théologie, l'ontologie et toute la philosophie...<sup>36</sup>». Empêché de revenir à sa terre natale, l'exilé serait comme un arbre déraciné.

Comme mentionné en introduction, je qualifierais par ailleurs la communauté des pieds-noirs dont je suis issue d'anachronique. Ce terme m'a été inspiré par deux témoignages émanant des personnes interrogées par Michèle Baussant dans son recueil *Pieds-noirs, mémoires d'exils* : « Moi je trouve que la communauté pieds-noire est anachronique en elle-même. Elle est homogène si l'on veut, sur son identité, il y a une mémoire communautaire qui n'est pas la même chose que la mémoire de la France d'outre-mer<sup>37</sup>. » ; « Mais le problème, c'est que si vous pouviez retourner en Algérie de temps en temps, si par exemple vos grands-parents étaient là-bas, vous tremperiez, comme le Corse retrouve ses racines, le Breton ; et là on ne peut pas replonger puisqu'on n'a pas d'espace géographique<sup>38</sup> ». Relevant d'une communauté obsolète car bâtie sur une identité territoriale disparue, les pieds-noirs, en voie de disparition depuis 1962, seraient comme autant de scories dénaturant la marche de l'histoire.

Cette absence d'espace géographique conduirait par voie de conséquence les

---

**33** *Le regard tactile. Entretiens avec Françoise Jaunin*. Paris, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2012, p. 7

**34** *Ibid.* p. 8

**35** Du grec, *gnôsis*, connaissance, partie de la philosophie qui traite des fondements de la connaissance.

**36** Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizomes*, Paris, Editions de Minuit, 1976, p. 53

**37** Michèle Baussant, *Pieds-noirs, mémoires d'exils*, Paris, Un ordre d'idées, Stock, 2002, p. 424

**38** *Id.* p. 412

descendants des pieds-noirs aussi appelés « rapatriés » à se construire à partir des bribes d'une mémoire douloureuse. Tout comme le terme d' « événements » a pu être l'euphémisme de celui de « guerre », celui de « rapatrié » serait l'antiphrase de celui de « réfugié ». Le dictionnaire Larousse définit le terme de rapatrié, souvent tout spécifiquement attribué aux français d'Algérie, comme une « Personne ramenée dans son pays d'origine par les soins des autorités officielles ». L'Algérie était un département français et les pieds-noirs des français au même titre que ceux qui résidaient dans l'Hexagone, le pays d'origine est donc seul et unique. Le mot traduit peut-être alors le sentiment de gêne lié au positionnement de la France au regard du mouvement mondial de décolonisation encouragé par les Nations-Unies et à une guerre qui s'exerça en dehors du respect des droits de l'homme. L'Algérie était à mon sens devenue un souvenir gênant pour la France que les pieds-noirs, en arrivant par centaines de milliers ne faisait que raviver. Les témoignages recueillis par Michèle Bassant paraissent vérifier cette hypothèse : « On a l'impression que les rapatriés sont une maladie honteuse, et encore maintenant. Il n'y a pas de maladie honteuse, [...] tandis qu'être rapatrié, c'est une maladie honteuse !<sup>39</sup> ». Les pieds-noirs personnifieraient une histoire inopportune que la France préférerait oublier : « Cette mémoire captive demeure en partie constitutive de la mémoire contemporaine du fait colonial. Elle se manifeste par un "retour du refoulé" qui accapare la France dans son rapport à ce même passé, dont les pieds-noirs gardent le sentiment d'être exclus<sup>40</sup> ».

Mon intention n'est pas de recueillir de la compassion en détaillant le sentiment de rejet ressenti par de nombreux pieds-noirs à leur arrivée, notamment à Marseille, ou leur difficulté d'intégration qui s'exprime notamment par le fait que la plupart des membres de ma famille aient choisi pour conjoint une personne issue de cette même communauté. Il s'agit plutôt de voir en quoi le sentiment d'amertume qui habite leur communauté depuis leur arrivée en France - et qui sous certains aspects impacte encore la vie politique locale et nationale - pourrait en une certaine mesure être mis en parallèle avec l'arrivée massive de réfugiés syriens suite aux frappes militaires au Moyen-Orient. L'enjeu n'est pas de comparer ces situations aux contextes différents mais de profiter du recul historique dont nous disposons pour tenter de comprendre comment ces

---

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 427

<sup>40</sup> *Id.*

populations qui fuient leur pays se le représentent et construisent leur identité. Il me semble que la réciproque sera également riche d'enseignements pour moi, elle constitue peut-être d'ailleurs la motivation inconsciente de la présente recherche : comment d'autres situations d'exil pourront-elles éclairer celle connue par ma famille ? Comment parfaire ma connaissance de la terre natale familiale en explorant les représentations que lui attribuent d'autres peuples ? Comment, par le truchement des images, se retrouver à travers l'autre ?

En dépit des récits parentaux, des photographies et des films de famille, ma représentation de l'Algérie est relativement incertaine. « Rien d'étonnant dès lors à ce que les descendants souvent, aient une image relativement confuse du pays de leurs parents. Dans tous les cas, l'Algérie n'est jamais conçue comme le lieu de leur propre histoire. C'est un autre monde, celui de leurs parents, qui leur est étranger, le lieu d'une ascendance en souffrance, parfois insupportable<sup>41</sup> ».

Bien-sûr, comme de nombreux autres descendants de pieds-noirs, je pourrais prendre un billet d'avion ou de bateau pour me rendre à Alger et Oran et soumettre les images transmises à l'épreuve de la réalité. Ainsi que je l'expliquerai plus avant dans la troisième partie, je fais le choix d'écrire mon film et de préparer le jeu des acteurs sans me rendre au préalable dans le pays. J'ai en effet choisi de conserver les images d'une Algérie fantasmée, entre paysages méditerranéens paradisiaques et délabrement urbain. Cette décision, qui est partie intégrante de la mise en scène du film, ne m'empêche pas, bien au contraire, d'alimenter mon imaginaire des images de l'Algérie qu'auraient rapporté des artistes contemporains.

Je choisis notamment la bande-dessinée réalisée par Olivia Burton et Mahi Grand intitulée *L'Algérie c'est beau comme l'Amérique*. Cette professeure de français d'origine pied-noire relate ici son parcours autobiographique en Algérie, munie des lettres de sa grand-mère. Comme le titre de l'ouvrage le laisse deviner, les paysages de l'Algérie évoquent ceux des Etats-Unis, notamment du grand ouest. Les chaînes montagneuses du massif des Aurès m'ont inspirées pour définir l'univers visuel de mon film dont la dernière partie se déroule un peu plus au nord, en Kabylie.

---

41 *Ibid.* p. 435

La récente série de photographies d'Alger réalisée par Claire Chevrier me permet également de découvrir un peu du pays au travers de l'objectif de cette photographe. Claire Chevrier s'attache notamment à débusquer les espaces du « malgré tout », autrement dit, du malgré l'étalement urbain galopant et l'absence de prise en compte de l'humain. Je choisis cependant de montrer ici une image du port d'Alger, qui dialogue plus avec les descriptions familiales qui m'ont été faites.



Fig. 4 Claire Chevrier, *Baie d'Alger*, photographie, 2014, 106 x 150 cm

Cette image de Claire Chevrier illustre en effet la représentation mentale que je me fais de la terre dont partirent mes parents. Un plan large et paisible du port, réalisé dans une lumière neutre. Cette vue du port est composée d'un champ chromatique restreint : de quelques valeurs de gris et d'un camaïeu de bleus. Seul le liserai orange qui sépare le cargo de l'eau, rompt et rythme cette harmonie colorée. Ce paysage urbain n'en demeure pas moins emprunt d'une grande douceur que l'on retrouve tout à la fois dans le velouté des nuages et le calme de la mer. Le premier plan dégagé appelle au voyage.

S'interroger sur la nouvelle nature du paysage et tenter d'articuler histoire personnelle et collective constitue peut-être un moyen de signifier mon identité méditerranéenne et européenne. Celle de tous ceux qui se sentent à la fois d'ici et de là. Pour eux, l'espace et le temps se conjuguent aujourd'hui au sein des zones de transit, telles que celle de l'aéroport de Roissy au sein duquel se déroule l'action de *Bird People*. Au regard de l'accélération du monde, ces zones de passage matérialiseraient de façon éphémère ces deux dimensions de la

matière.

Me considérant en quelque sorte en zone de transit avant le tournage de mon film, je réunis des images fictionnelles ou documentaires pour nourrir mon imaginaire et les questionner. Car les images sont parfois le miroir aux alouettes de nos regards saturés. À défaut de ralentir le monde, ralentir le regard que nous portons sur les images de l'exil permettra je l'espère au travers de cette recherche, de mieux comprendre ceux qui l'éprouvent.



# I. Nature de la mémoire de l'exil : leurre et contribution des images documentaires

Inséparable de l'actualité politique présente ou passé, la question de l'exil se nourrit d'images documentaires dont la nature conduit à enchevêtrer histoires familles et nationales. Tour à tour et à ces deux niveaux, les images de l'exil se font dispositif et support poétique, se nourrissent de non-dits (I.1) et constituent une ressource plastique pour les artistes (I.2).

### **I.1 Non-dits, propagande et omission, le document comme dispositif**

L'arrivée consommée, l'image du pays d'alors, c'est-à-dire tel qu'il était avant le départ, se matérialise par des documents. En dépit de la valeur de preuve généralement attribuée aux images documentaires lorsqu'elles existent, ces dernières peuvent être instrumentalisées au sens de dispositifs (I) ou être le matériau d'un processus poétique et s'imposer comme choix plastique (II).

Dès lors qu'ils sont conservés et stockés en vue de témoigner d'un passé, les documents sont qualifiés d'archives. Représenter le pays quitté implique donc assez naturellement de recourir à des archives. C'est ce que j'ai entrepris en m'attelant à la numérisation de l'ensemble des bobines Double 8 tournées par mon grand-père entre la fin des années 1950 et le début des années 1975.

Ces films constituent pour moi une chance unique de visualiser à l'aide d'images animées ma famille maternelle en Algérie. Leurs images peuvent être vues comme autant de courts films muets au travers desquels chacun pourrait mentalement transférer son propre passé. Elles constituent les restes d'un monde disparu et sont peut-être, comme les photographies de famille, mon bien le plus inestimable. J'ai décidé d'en faire un matériau plastique. L'action même d'exhumer et de numériser ces images - dont la projection dans le respect des conditions originelles est aujourd'hui complexe -, contribue à faire acte d'archéologie au titre de mon histoire personnelle. Pour le réalisateur portugais Miguel Gomes, par ce biais les films de famille s'apparenteraient à un cinéma archaïque. Dans un entretien avec Cyril Neyrat retranscrit au sein du DVD de

son film *Tabou*, il évoque le visionnage de films de famille qui a précédé le tournage<sup>42</sup> : « J'ai vu des pique-niques, des promenades, des anniversaires... Ça ressemblait vraiment au cinéma muet. Ces home movies des années 1960 sont une sorte de cinéma primitif. En les regardant, j'avais la sensation de voir un monde englouti, de regarder des fantômes. »

Ces fantômes appartiennent cependant à une communauté dans laquelle il est possible de se reconnaître. L'image de famille obéit en effet à un ensemble de règles implicites et codifiées - la pose frontale, le sourire, les sujets - qui permettent l'identification. La plasticienne Céline Duval collecte en ce sens des photographies de familles d'inconnus dans lesquelles elle retrouve des traces de son propre passé. Ce corpus est composé de cartes postales, de photographies d'anonymes et de ses propres clichés. Lorsqu'elle procède à un tri au sein de son immense « documentation », l'artiste a pour préoccupation de retenir parmi les images qu'elle trouve celles qui contiendraient quelque chose d'universel. Cela revient pour elle à se rechercher soi-même à travers les images des autres. La banque d'images qu'elle constitue compose peu à peu un édifice éphémère, métaphore de notre passage sur terre<sup>43</sup>, de la mémoire universelle d'une seule et même famille.

Dans son film *Le Roman Algérien* tourné à Alger, Katia Kameli choisit de capturer les archives populaires que constituent les cartes postales qui alimentent le kiosque de la famille Azzoug depuis des décennies.

Anciennes, ces cartes postales composent une banque d'images de l'Algérie d'autrefois : cartes postales du début du siècle, images orientalistes coloniales mais aussi des reproductions de personnages comme Messali El



Fig. 11 Katia Kameli, *L'Œil se noie*, photographie tirée du film *Le Roman algérien*, 2015, film couleurs, 15 mn

Hadj. Plus généralement, elles compilent les représentations de l'Algérie de la fin

<sup>42</sup> Miguel Gomes, *Tabou*, film noir et blanc, 1h58, 2012 (Prod. O Som e a Fúria) DVD édité par Shellac, entretien avec Cyril Neyrat

<sup>43</sup> *Usages de l'album de famille*, rencontre organisée le mercredi 02 mars 2011 au Bal dans le cadre de l'exposition « Cinq étranges albums de famille » qui s'est tenue du 14 janvier au 17 avril 2011 : <http://vimeo.com/32910370>

du XVIII<sup>e</sup> jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Telles un musée vivant de l'Algérie ces images aident les étudiants à comprendre des pans de leur histoire non enseignés à l'école. Chaque jour, les images font l'objet d'une présentation différente car l'histoire pourrait se raconter autrement.

Si ces images peuvent être primordiales dans la conservation de la mémoire et constituer « une tentative d'explication du monde<sup>44</sup>», elles sont cependant réductrices par nature et peuvent occulter des pans entiers de la mémoire familiale. Codifiées jusqu'à la banalisation et l'indifférenciation, les images de famille restent en effet le reliquat d'une réalité que tout examen attentif permet d'observer. L'image de famille ne se lit pas seule et s'accompagne généralement du verbe, sous la forme de commentaires et anecdotes qui contribuent à "un savoir périphérique" aux images.

Dans mon cas, avant la numérisation des films tournés par mon grand-père, je ne me souvenais presque uniquement des images auxquelles étaient associées une anecdote familiale, comme si la photographie de famille prenait la place du souvenir et incarnait le souvenir<sup>45</sup>. Irène Jonas pointe ce phénomène : « La photo devient ainsi indissociable des commentaires dont elle a fait l'objet et il devient même pour certains membres de la famille difficile de faire la part entre ce qui relève de la photo elle-même et du ou des discours sur cette photo. La photographie de famille rend en effet disert, elle engendre un texte de tradition orale, collectif, nourri d'apports successifs<sup>46</sup>». Se pose alors la question de la vérité : « Comment démêler ce qui est de l'ordre du souvenir vécu ou appris, du fait attesté ou inventé, comment partager entre mémoire et imaginaire qui ont tissé ensemble le mythe privé<sup>47</sup> » ?

Or l'exercice est ardu, car l'album obéit à une convention selon laquelle les photographies qui composent la légende familiale ne retiendraient de la vie quotidienne que des traces positives. Anne-Marie Garat dénonce la mémoire sélective et rigoureuse dont est porteuse l'image de famille « qui ne déroge pas

---

**44** Irène Jonas, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, l'Harmattan, Logiques sociales, 2010, p. 77

**45** « Dans la pensée chrétienne, incarner signifie devenir image, image visible ». Mondzain, Marie-José, *Images (à suivre), De la poursuite au cinéma et ailleurs*, 2011, Montrouge, Bayard, p. 84

**46** *Ibid.* p. 84

**47** André Rouillé, *La recherche photographique*, n°9-1, février 1990, *ibid.*, p. 40

à la décence morale, à la bienséance sociale. Aucune profondeur, alors, ni souffrance, ni désir ? Quel piètre roman, ces historiettes sentimentales bien lisses, conventionnelles. Inoffensives<sup>48</sup>». Elle va plus loin, en pointant dans l'album de famille une « Manière d'exorciser la vie, au lieu de la saisir, de la conformer au rêve très sage et sans aspérité que les familles font d'elles-mêmes, contre la vie elle-même<sup>49</sup>». La photographie de famille serait la théâtralisation du discours qu'elle veut donner d'elle-même, une matérialisation du langage : « Le discours sur la photographie, par delà la simple description, s'enrichit d'un discours autour de la photographie, qui pour sa part devient alors souvent une construction où l'on réinvente ou énonce les personnes, les relations à ces personnes et qui, bien souvent au fil des générations, se transforme pour se conformer à l'image que l'on tente de projeter en portant un regard rétrospectif sur le passé. [...] C'est le langage qui fait exister la photographie de famille à part entière, c'est lui qui la fait pleinement advenir, qui l'accomplit, voilà pourquoi elle le provoque sans cesse<sup>50</sup>». En ce sens, la photographie de famille relèverait donc plus du discours que de l'image. Elle dirigerait la pensée plus qu'elle ne libèrerait l'imaginaire.

En préambule de *Sans soleil*, Chris Marker s'interroge sur le rôle équivoque du souvenir : « J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on réécrit la mémoire, comme on réécrit l'histoire.<sup>51</sup>». L'album de famille serait l'instrument destiné à alimenter une mémoire collective qui sublime le réel, en retient la couche superficielle et écrème tout ce qui irait à l'encontre de la décence. Si le cadrage dont elles font l'objet exclut par nature une partie du réel, élargir le cadre, procéder à une herméneutique des images, c'est les inscrire dans une réalité méconnue ou parfois cachée.

Le dispositif photographique nécessite effectivement par essence de renoncer à retenir une partie du réel. Pour Étienne Souriau cadrer c'est « déterminer les limites extérieures de l'image par rapport à la réalité placée devant l'appareil photographique ou la caméra.<sup>52</sup> » Réaliser un cadrage revient donc à sélectionner une portion du réel, à ne pas retenir la réalité qui se situe hors

---

48 *Ibid.*, p. 32

49 *Id.*

50 « C'est le langage qui fait exister la photographie de famille à part entière, c'est lui qui la fait pleinement advenir, qui l'accomplit, voilà pourquoi elle le provoque sans cesse », Irène Jonas, *ibid.*, p. 14

51 Chris Marker, *Sans soleil*, film couleur, 40 min., 1983, (Prod. Argos Films)

52 Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, Dicos Poche, 2010, p. 31 |

champ et relève par voie de conséquence d'une forme de dispositif.

Le terme de dispositif trouve un sens particulier dans les années 1970. Au plan philosophique, il est en effet articulé à cette époque au champs du pouvoir. Michel Foucault le définit comme une pratique coercitive à visée manipulatoire. Ultérieurement le concept est élargi par Giorgio Agamben pour qui il désigne « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants<sup>53</sup> ». Les images qui obéissent à des dispositifs de propagande institutionnelle ou politique questionnent l'ensemble des étapes de leur fabrication : leur cadrage, leur retouche éventuelle mais également leur montage lorsqu'elles sont animées. Si les films de propagande poursuivent l'objectif d'influer sur l'histoire, ils ne diffusent pas pour autant des mensonges : « "La propagande est par nature une entreprise de dénaturation de la signification de l'événement et de fausse déclaration d'intention" écrivait Jean Ellul en 1962<sup>54</sup> ».

Le téléguidage de la pensée auquel collaborent les images instrumentalisées dans le cadre de tels dispositifs, prend sa dimension la plus dramatique lorsque la famille a été victime de la guerre. Tel a été le cas du réalisateur franco-cambodgien Rithy Panh dont la famille a été persécutée lors de la dictature Khmer. Dans le documentaire *La France est notre patrie*, il revient sur le passé colonial de la France<sup>55</sup>. Le film est conçu uniquement à partir d'archives documentaires de l'époque de l'occupation de l'Indochine. L'exercice de montage qu'il constitue ne respecte pas les dates et les zones géographiques - certaines images ont été tournées en Afrique, un autre continent concerné par la présence coloniale française - mais semblent fonctionner par regroupement de thématiques qui abordent les différents aspects de la présence coloniale : l'agriculture, la constructions de routes, d'usines, etc. L'absence de voix-off permet au spectateur de faire son propre commentaire mental.

---

**53** Giorgio Agamben *Qu'est-ce qu'un dispositif?* traduit de l'italien par M. Rueff, Paris, Payot, « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2007, p. 31

**54** BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (sous la dir) *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau monde, Paris, 2008

**55** Rithy Panh, *La France est notre patrie*, film couleurs, 72 min., 2015 Prod. Catherine Dussart

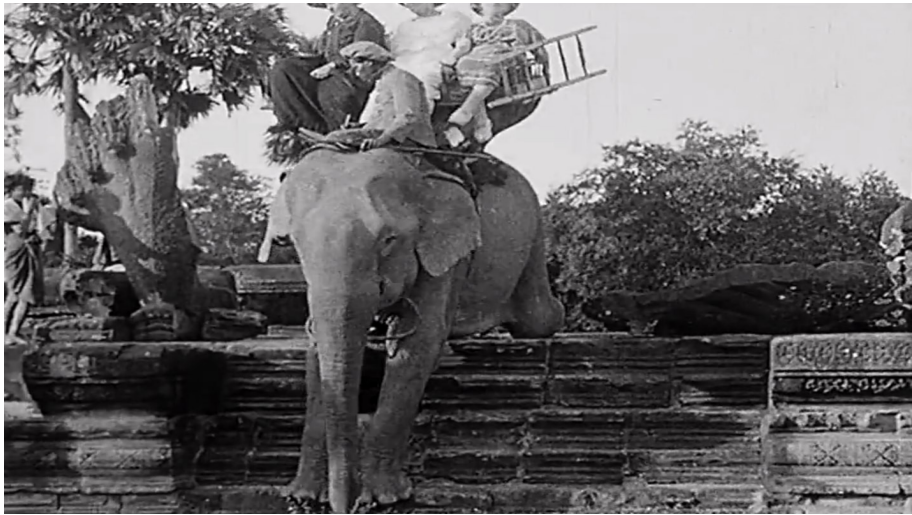


Fig. 12 Rithy Panh, *La France est notre patrie*, film noir et blanc, 72 min., 2015, Prod. Catherine Dussart

Le réalisateur installé en France se limite en effet à l'emploi de phrases présentées au banc-titres qui évoquent les films muets. Elles sont empruntées à un docteur Legendre parti en Indochine avec une mission civilisatrice : « Un jour les peuples sans histoire remercieront la France pour sa tutelle bienveillante », « Tous les grands événements, toutes les grandes révolutions de l'Histoire Universelle ont été l'oeuvre de la race blanche, seule créatrice entre toutes ». Le fort pouvoir d'évocation du document apparaît ici comme un moyen de s'approprier une histoire collective car le film s'adresse tout autant aux français qu'aux cambodgiens d'aujourd'hui. Le réalisateur revendique quant à lui sa double appartenance aux deux pays. Au-delà de la période coloniale, le film évoque d'autres modes de domination actuellement à l'oeuvre, comme le monopole d'une entreprise de transport française dans plusieurs pays africains ou la main-mise industrielle de la Chine sur le Cambodge d'aujourd'hui<sup>56</sup>. En France, Chris Marker et Pierre Lhomme abordent dans *Le Joli Mai* la question du silence qui entourait en France la guerre d'indépendance algérienne. Leur film documente un portrait sociologique de la France de 1962, à l'heure où la censure touchait de nombreux films relatifs aux « événements ».

---

<sup>56</sup> Les Inrocks, Vincent Ostria, « *La France est notre patrie*, documentaire anticolonialiste de Rithy Panh », consulté le 4 mars 2016 : <http://www.lesinrocks.com/2015/06/09/medias/752367-11752367/>





Fig. 13 *Le Joli mai*, Chris Marker et Philippe Lhomme, film noir et blanc, 1963, 156 minutes, Prod. La Sofra

Dans sa note d'intention rédigée en 1961, Chris Marker écrit à propos de son film : « Que repêchera-t-on de nos années à nous ? Peut-être tout autre chose que ce que nous y voyons de plus voyant. » La guerre d'indépendance algérienne est en effet absente des propos des français interrogés tout au long du film. A l'instar du *Joli mai* réalisé par Chris Marker et Pierre Lhomme en 1963, mes films de famille, tournés en Espagne et en Algérie à la fin des années 1950, retracent de nombreux moments de la vie quotidienne, montrent des visages heureux mais laissent sous silence la guerre civile pourtant toute proche.

Une simple observation des images ne suffit donc pas à reconstituer une mémoire enfouie voire censurée. Il s'agit alors de procéder à une enquête pour décrypter les mises en scène surannées des habituels sourires. « La photographie de famille apparaît comme un objet qui, bien que se présentant comme signifiant, ne met pas pour autant cette signification à découvert. Il s'agit alors de décoder l'image, de la faire parler au-delà de ce qu'elle semble immédiatement révéler pour en faire apparaître le sens caché<sup>57</sup>». Affichant un quotidien anodin et sans ombre au premier abord, l'image de famille que j'utilise comme matériau peut cacher une réalité complexe et tragique. En apparence réservée au cercle des intimes et des proches, elle peut donc être porteuse d'une vérité collective d'ordre ethnologique, sociologique ou historique.

---

57 *Id.*



Fig.14 Henri-François Imbert, *No Pasarán*, film couleurs, 70 min., 2003, Prod. Libre Cours

L'investigation est la méthode de tournage précisément employée par Henri-François Imbert<sup>58</sup>. Le cinéaste construit ses récits à partir de bribes d'images réalisées par des amateurs ou issues de la culture populaire. Les fragments de pellicule Super 8 ou les quelques cartes postales qu'il s'efforce de déchiffrer sont les points de départ de voyages qui l'amènent à reconstruire une mémoire perdue ou soustraite. Il analyse ces images qui relèvent de l'intime, les met en lien entre elles, fait parler les vivants et éclaire le présent. Lorsqu'il décide de reconstituer une série de cartes postales dans son intégralité en arpentant les rayons des antiquaires et les réserves des collectionneurs, ou encore de partir à la recherche des individus qu'il découvre sur un morceau de pellicule abandonnée, Henri-François Imbert procède à une herméneutique des images<sup>59</sup>. Sa démarche vise à dépasser le silence imposé aux images. En l'occurrence, pour *No pasarán*, celle du silence qui entoure encore en France la présence de camps de réfugiés républicains espagnols. Pour ce faire, le cinéaste ne s'en tient pas au sens qui affleure en surface de l'image. Les comprendre « suppose qu'une seule lecture ne suffit pas pour que le sens soit compris et que, précisément, la lecture doit être redoublée d'[...] une interprétation pour être satisfaisante<sup>60</sup> ». Pour les

<sup>58</sup> Transcription de mon entretien avec le réalisateur en annexe p. 109

<sup>59</sup> « On appelle herméneutique, l'art d'interpréter, pour autant qu'il est commandé par la reconnaissance d'un sens caché sous le sens apparent, cela peut-être la parole d'un dieu, la manifestation d'un signe, l'expression humaine d'un geste ou d'un mot, bref, on interprète tout ce qui peut avoir un sens pour un être humain ». Irène Jonas, *ibid.* p. 94

<sup>60</sup> Irène Jonas, *ibid.* p. 94

interpréter, le réalisateur met côte à côte les images contenant des détails qui prouvent qu'elles ont été prises dans lieux proches géographiquement et à des temporalités rapprochées : « Interpréter ce n'est pas seulement répliquer ce que la mémoire nous donne déjà, interpréter c'est partir de l'étonnement et de la rencontre et laisser en quelque sorte à l'intelligence sa liberté et son aptitude à saisir de manière intuitive ce qui se donne à elle.<sup>61</sup>»

Le plasticien Jérémie Setton procède quant à lui à une enquête encore plus poussée avec son installation *Oh le beau jour encore que ça aura été*. L'examen attentif de deux tirages d'une même photographie prise à l'entre-deux-guerre, laisse deviner que le corps de l'un des membres de la famille a été remplacé par un buisson peint à l'aquarelle. Fort de ce constat, l'artiste a décidé de faire disparaître l'intégralité de l'image familiale en la projetant sur une feuille puis en recouvrant les individus immortalisés de différentes nuances de fusain. Le monochrome de gris disparaît cependant lorsqu'un spectateur traverse le rayon lumineux produit par le projecteur.

Si par les mises en scènes conventionnelles qu'elle implique la photographie de famille relève du dispositif<sup>62</sup>, à bien y regarder, toutes les émotions négatives ne sont pas refoulées à l'instant où est actionné le déclencheur. L'amertume et la colère



Fig. 16 Jérémie Setton, *Tracing Faces*, fusain sur papier collé sur bois (204x180 cm), vidéoprojecteur, néons, installation 400 x 600 x 350 cm, 2014



Fig. 15 Jérémie Setton, famille Arditti, Varna (Bulgarie), 1934, tirage de 1937

transparaissent parfois au travers d'actes de mutilation d'images biffées, découpées ou arrachées de l'album. En choisissant cette photographie de famille de 1937 dont l'un des membres a été retouché jusqu'à sa disparition, Jérémie Setton montre comment cette image,

obéit à un protocole de censure relativement similaire à celui qui fut par

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 94

<sup>62</sup> Notion entendue par Giorgio Agamben comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.», *Qu'est-ce qu'un dispositif?* trad. Martin Rueff, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2007

exemple pratiqué à la même époque en URSS.

Les pratiques liées à l'image seraient ainsi les mêmes dans la petite l'histoire familiale que dans la grande histoire.

Par l'interrogation muette que suscite le regard de l'enfant dans mon installation *Je suis là*, je questionne également ce qui est tu. Le spectateur est témoin de ce regard qui rappelle d'autres adresses silencieuses restées sans réponse, à l'instar de celles des enfants réfugiés disparus ou décédés des suites de leur périlleux voyage.

La performance que je réaliserai le jour de la soutenance interroge aussi la notion de regard. Par son biais je veux montrer qu'il importe parfois d'aller au-delà des images. Les images peuvent être porteuses de malentendus qui suscitent rancœurs et malaise. Pour la réalisation d'une courte vidéo exposant les motivations qui me conduisirent à l'écriture de mon film j'ai ainsi rédigé le texte suivant.

« Un jour, alors qu'il était petit garçon à Oran, mon père a vu un homme mort étendu dans la rue. De retour chez lui il a demandé à sa mère pourquoi l'homme était mort, ma grand-mère lui a répondu qu'il était mort parce qu'il était communiste.

Mes parents sont les enfants d'une guerre qui ne disait pas son nom et j'ai grandi avec l'album d'un pays souvenir.

J'ai compris que certaines choses ne peuvent être évoquées que par les images. Les images sont devenues les reliques d'un monde disparu, elles seront toujours ce que nous avons de plus précieux. Car pourquoi faire des images si ce n'est pour se rappeler des morts ?

Plus tard un professeur de droit a demandé aux enfants de pieds-noirs présents dans la salle de lever la main. Instinctivement j'ai compris qu'il ne fallait pas dire. Déçu par le faible nombre de mains qui s'élevaient, il s'était montré suspicieux : « Si peu ? Je ne vous crois pas ! Allez on les connaît, les derniers rentrés dans le pays mais les plus nationalistes ! »

Dès lors j'ai nourri une certaine honte à l'égard d'un passé auquel

j'appartiens mais que je ne connais pas. Lorsqu'on me demandait d'où je venais, je peinais à être précise. Était-ce de la ville du sud de la France où j'ai grandi et où mes parents se sont rencontrés ? D'Algérie où ils avaient vécu enfants ? Mais alors il fallait préciser que l'Algérie était française et ils risquaient d'être assimilés aux colons, aux exploités, aux bourreaux de l'histoire. Dire qu'il s'agissait d'espagnols nés en Algérie française n'était pas plus simple. Avec ce film j'ai décidé d'aller au bout de ces images. J'ai décidé de faire le voyage. »

Mon sentiment depuis l'enfance est ainsi d'appartenir à une communauté honteuse à laquelle le vote d'extrême droite est assez communément attribué. À l'occasion de ma performance à venir, mon souhait n'est pas de rétablir des vérités immuables mais simplement de décrypter deux images en commentant d'une part ce qu'elles semblent dire et d'autre part ce que j'en sais. Mon intention est d'aller à rebours du sens qui paraît s'imposer presque naturellement des images.

Dans son *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Jacques Aumont rappelle que l'image est un instrument de la « remémoration<sup>63</sup> » qui délivre un plaisir de la reconnaissance. Il cite Freud, pour qui « retrouver du connu », « rattacher de l'inconnu à du connu » est de façon générale, « l'un des mécanismes majeurs de l'obtention du plaisir. » Une image ne peut jamais tout représenter, elle est suppléée par la connaissance du spectateur. Le spectateur projette d'autres éléments dans l'image, la fait exister au delà du cadre. De ce point de vue, elle est liée à l'imagination.

À cet égard, les images sorties de l'imagination du peintre Damien Cadio ne présentent pas de sens qui s'imposerait avec évidence. Le peintre attribue en effet à ses peintures des titres sans aucun lien avec les sujets représentés. Il privilégie par ailleurs les cadrages serrés au travers desquels l'essentiel du sujet demeure hors champ : « En cadrant un détail, en forçant le regard à se poser sur une partie bien définie du sujet, le peintre déplace la signification de l'image d'origine<sup>64</sup> ». Enfin et surtout, pour la scénographie de ses expositions, - comme celle de la série intitulée *La folie Hennequin* -, Damien Cadio positionne ses

<sup>63</sup> Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 60

<sup>64</sup> Thibaut de Ruyter, *Damien Cadio, Hors Champ*, Art Press n°387, mars 2012, p. 60

peintures de façon à ce qu'il n'y ait aucun lien apparent entre elles. Cela a pour conséquence de titiller l'imaginaire du spectateur qui crée des liens invisibles entre les œuvres et construit de lui-même une narration entre les images. Peu importe le sujet choisi, l'intention du peintre est sans doute que nous nous interroguions sur la nécessité de peindre telle ou telle image.

En matière de photographie de famille, au choix opéré par celui qui cadre, s'ajoute le déchiffrement qu'en feraient les spectateurs que constituent les autres membres du clan : « les intentions du membre de la famille qui photographie ne déterminent pas la signification de l'image, qui poursuivra sa carrière propre, livrée aux lectures qu'en feront les différents membres de la famille<sup>65</sup> ». La connaissance construite à partir des images de la terre natale, résulte donc de l'exercice de notre esprit critique, de la façon dont les générations successives s'approprient les images qui tapissent leur mémoire familiale.

Pour Irène Jonas, l'album de famille s'assimile ainsi à la construction « d'archives mnésiques » : «...parce qu'il y a à sa base même, sélection des traces, interprétation, remémoration<sup>66</sup> ». La mémoire individuelle est en effet double, porteuse de souvenirs et d'images mais également de valeurs et de normes. Chaque image de famille serait porteuse des modalités de sa réception. Car la mémoire collective familiale ne résulte pas de ce travail sur le souvenir. D'après Irène Jonas, elle est une "stipulation" faite à chacun : « voilà ce qui compte, voilà comment l'histoire s'est déroulée et les images sont là pour inscrire l'histoire de la famille dans nos têtes<sup>67</sup> ».

À condition de lire au-delà des limites définies par le cadre, de poser sur elle un regard avisé, voire même d'investiguer, l'image d'archive constitue donc un document permettant d'accéder au passé et par voie de conséquence, de mieux appréhender le présent.

Formellement ces documents sont aussi à mes yeux le point d'appui de constructions fictionnelles qui interrogent la notion de regard.

---

<sup>65</sup> Anne-Marie Garat, *ibid*, p. 68

<sup>66</sup> *Ibid*. p. 76

<sup>67</sup> *Id*.

## I.2 Une poïétique des images : le document comme choix plastique

Si le document est une ressource de prédilection pour aborder la question de l'exil, le recours à ce matériau peut aussi être motivé par des raisons d'ordre formel.

Interrogé par Benoît Peteers, Raul Ruiz définit alternativement le cinéma comme un discours *sur* le monde, ou, se référant au critique Roger Munier et au cinéaste Pier Paolo Pasolini comme un discours *d u* monde. Synthétisant ces deux hypothèses, le cinéaste portugais décrit le cinéma comme une tentative d'ordonner deux niveaux de langage. Le premier saisirait le monde en le caractérisant par une série d'événements uniques et singuliers. Le second déterminerait le monde à l'aide d'idées proches des abstractions platoniciennes. Les images que je conçois pour mon film dont le titre provisoire est *Poursuivre sa croissance jusqu'à ce point* recourent à ces deux niveaux de langage. Certaines images auront pour fonction de donner à voir une narration dans toute sa singularité, d'autres mettront en perspective le récit de façon à ce qu'il évoque d'autres situations. Dans la partie 1, titrée « La valise ou le cercueil » : les images sont de nature numérique, ont un format 4/3, et sont souvent composée par accumulation de plans. La lumière sera peu saturée, matte, les dialogues seront bavards, les personnage plus nombreux.

Pour la partie 2, titrée « Je me souviens », dans laquelle l'image est en format 16/9<sup>e</sup>, de nature argentique, presque silencieuse, proche du vide et le personnage est en errance ; j'aurai recours au rêve par l'intermédiaire d'images fixes à des interventions sur pellicule et des incrustations. Les images de famille, seront par ailleurs présentes à plusieurs moments du film.

Le cinéaste Miguel Gomes trouva une part de son inspiration pour son film *Tabou* en visionnant des films tournés par des familles portugaises au Mozambique. La mort de Aurora, son personnage central, avait pour lui le but de déclencher la seconde partie du film dans lequel il fait advenir une société éteinte, la société coloniale disparue : « la société coloniale, que je voulais filmer dans un style qui avait lui aussi disparu, le cinéma muet, avec des moyens qui sont en train de disparaître : la pellicule, le noir et blanc, le format carré qui était le



format du cinéma depuis l'origine jusqu'aux années 1950, quand la télévision est venue et l'a obligé à s'élargir<sup>68</sup> ».

Aline Caillet, qui travaille notamment sur les nouvelles formes documentaires en arts visuels<sup>69</sup> propose de dépasser l'habituel clivage qui délimite les genres pour aborder les images en termes de « régime » fictionnel ou documentaire. Un réalisateur comme Ari Folman a ainsi réalisé un film qualifié de documentaire à partir d'images issues du cinéma d'animation ; et dans une dialectique inverse, Henri-François Imbert s'appuie fréquemment sur des archives documentaires pour donner à ses récits une portée fictionnelle.

À l'occasion de la rédaction de ce mémoire, j'ai donc choisi de réaliser un entretien avec le cinéaste Henri-François Humbert dont l'intégralité est retranscrite en annexe. Les films de ce réalisateur ont pour point de départ toutes sortes d'images : images de cinéma, images trouvées, retrouvées ou images mentales liées au souvenir. Il en émane un cinéma dans lequel dialoguent des supports comme la vidéo numérique, la pellicule 16 mn, 35 mn ou la photographie noir et blanc. En filigrane, le déplacement semble être le fil directeur de ses films qui traitent souvent de départs et qui sont prétextes au voyage.

Je retire de cet entretien la finesse de la réflexion d'Henri-François Imbert sur la place du document comme déterminant formel et comme horizon du film dont il délimite les frontières. Ce dernier point, presque méthodologique, m'inspire pour la délimitation du sujet de mon propre film voire du sujet de mon mémoire : avoir pour préoccupation une image, aller au plus loin de son analyse et voir jusqu'où elle mène sans présupposé. Ce principe là est celui de l'enquête. Une enquête dont le point de départ serait notre rapport aux images et dont le point d'arrivée serait la façon dont elles nous relient au réel.

Dans cet entretien aussi, le cinéaste décrit la dynamique du film comme ce qui va permettre d'agencer les images pour donner toute sa cohérence à l'oeuvre. Sans être en mesure de démontrer avec précision pourquoi, le réalisateur insère des images Super 8 de sa classe de neige pour composer *Le Temps des*

---

**68** Miguel Gomes, *Tabou*, film noir et blanc, 1h58, 2012 (Prod. O Som e a Fúria) DVD édité par Shellac, entretien avec Cyril Neyrat

**69** *Dispositifs critiques. Le documentaire du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014

*amoureuses*<sup>70</sup> et filme des tableaux de Velasquez. Il ne parvient pas expliquer avec précision son geste mais est convaincu que les images se justifient car la dynamique du film, elle, est certaine. Cette dynamique préside parfois du document, de l'image d'archive, de la carte postale ou de photographies de tournage, qui agissent comme autant de filtres pour déterminer ce qui appartiendra au film ou sera rejeté. Faisant un écho entre le récit que composent nos vies et les fictions issues du cinéma, Marie-José Mondzain pointe cette indétermination : « En vérité, une vie dont on accepte d'être une sorte de spectateur à la fois réel et fictif, laisse apercevoir des séquences, des ruptures, des rythmes qui ont donné leur forme à ce film. Par conséquent il est désormais impossible de dire si la mémoire que l'on y compose relève du documentaire ou de la fiction<sup>71</sup> ». Cette indétermination est peut-être celle du cinéaste qui laisse sa place à l'expression de l'autre, qui propose au lieu d'imposer.

En ce sens, le cinéma d'Henri-François Imbert a quelque chose à voir avec la démocratie, une démocratie généreuse, qui établit les conditions du débat et *donne*, au sens premier, aux protagonistes qui croisent sa route. Le réalisateur donne en suscitant l'envie d'aller au bout d'un désir de création, en cédant sa caméra à un réfugié kurde pour qu'il filme la terre qu'il convoite, en offrant à une famille des images de son passé ou en filmant une jeune fille en train de danser pour qu'elle puisse croire en son rêve. À rebours de prouesses techniques dont la démonstration semble vouloir être faite dans certains films, le cinéma d'Henri-François Imbert est construit de façon à ménager un temps pour le regard, un temps pour la réflexion et même pour la possibilité d'une opinion divergente à celle qu'il propose ; peut-être pour permettre à son public de passer de la condition de spectateur à celle d'acteur de la société dans laquelle il évolue. Ce temps du regard est indispensable pour mettre le questionnement et autoriser la cristallisation sous forme de souvenirs. L'appropriation serait ce qui nourrit le regard et permet la métabolisation des signes perçus sous la forme d'esprit critique.

Ainsi que l'écrit Gilles Deleuze cité par Arnaud Lambert dans son ouvrage relatif à Chris Marker : « Nous avons tort de croire aux faits, il n'y a que des signes.

---

**70** Le film est relatif aux acteurs qui jouèrent dans *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache lorsqu'il étaient adolescents

**71** *Ibid.*, p. 15

Nous avons tort de croire à la vérité, il n'y a que des interprétations<sup>72</sup> ». Le signe est ici perçu par Arnaud Lambert comme un moyen de repenser la notion de document ou de genre documentaire. Il révélerait sa signification au terme d'un processus cumulatif et offrirait une vue d'ensemble de l'oeuvre.

Dans le film *Templehof airport* j'ai voulu montrer comment les souvenirs du passé peuvent être présents aujourd'hui. Pour ce faire, j'ai simultanément mêlé les régimes fictionnels et documentaires pour évoquer la ville de Berlin.

Tout dans la capitale germanique rappelle l'histoire de la ville et au-delà, l'histoire de l'Europe. Le film est né du sentiment d'une coexistence simultanée entre le présent et le passé. Lorsque la commande en a été passée<sup>73</sup>, j'ai eu le souvenir d'une ville où la présence de l'histoire m'avait semblé particulièrement prégnante. Dans ce contexte, afin d'évoquer un passé qui demeure présent dans les mémoires, j'ai sélectionné les images historiques de l'explosion du dirigeable Hindenburg intervenue en 1937 aux Etats-Unis dans le New Jersey. J'ai naturellement choisi l'aéroport de Tempelhof, l'ancien aéroport de Berlin-Est comme vestige de l'ère soviétique utilisé aujourd'hui comme parc pour les familles. Dans le film un même espace filmique mêle des archives historiques et des images prises sur le vif de nos jours dans l'espace récréatif qu'est devenu l'aéroport. Bien que le crash n'ait pas eu lieu en Allemagne, ces images du dirigeable nazi m'ont paru disposer d'une puissance visuelle et mémorielle suffisamment forte pour imprimer même inconsciemment la mémoire collective. En dépit de la violence de la scène documentaire, les deux univers visuels coexistent avec un calme apparent, comme les impacts de balles qui demeurent sur les édifices berlinois, tels des stigmates indolores. Ici enfin c'est l'interaction entre les deux régimes de l'image qui contribue au trouble et à l'évocation d'une mémoire toujours vive.

Dans *On va remettre les pendules à l'heure*, je recours par ailleurs à un ralenti extrême -un photogramme par seconde - comme dans l'espoir d'entendre les paroles émises par ma grand-mère dans l'une des séquences d'archives familiale dont j'ai hérité. Pour me souvenir de ma grand-mère, je dispose en effet matériellement aujourd'hui de photographies rangées dans des boîtes et des albums parfois exposées dans des cadres et de nombreuses heures de films

---

**72** Cité par Arnaud Lambert dans *Also know as Chris Marker*, Le Point du jour, Cherbourg-Octeville, 2008, p. 147 : Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964), Paris, PUF, 1998, p. 112

**73** Le film fait partie du projet cartographique CropTheBlock <http://www.croptheblock.com/>

Double 8 numérisés. Plus rien donc au plan sonore, seules ces phrases, listées à l'occasion de son enterrement. À l'occasion de la cérémonie, j'ai répertorié avec ma famille ses expressions les plus courantes. Je lui ai ensuite dites avec ma sœur, à l'attention de l'assemblée réunie dans une chapelle. L'espace de quelques minutes, l'énonciation des paroles qui étaient les siennes, l'a rendue au plus point présente. Une de ses phrases fréquentes, par laquelle elle exprimait sa curiosité à l'égard des autres, et qui venait généralement peu après « Alors ? Racontez-moi » était : « On va remettre les pendules à l'heure ». Avec ce projet, je choisis de n'en montrer qu'une, d'en faire le titre du film et de laisser s'installer le silence. Un silence qui s'installe avec l'oubli progressif du son de sa voix. Avec ce projet, je choisis ainsi de n'en montrer qu'une, d'en faire le titre de mon film et de laisser s'installer le silence. Un silence qui s'installe progressivement en moi avec l'oubli progressif du son de sa voix. Cette phrase qui donne son titre au film m'a semblé opportune car « arrêter la pendule » signifiait autrefois que la mort avait frappé une maison. Durant mon adolescence j'ai par ailleurs été marquée par un poème funèbre de 1966 du poète anglo-américain Wystan Hugh Auden qui débute par « Arrêtez toutes les pendules ».

Stop all the clocks, cut off the telephone,  
Prevent the dog from barking with a juicy bone,  
Silence the pianos and with muffled drum  
Bring out the coffin, let the mourners come.

Let aeroplanes circle moaning overhead  
Scribbling on the sky the message He Is Dead,  
Put crepe bows round the white necks of the public doves,  
Let the traffic policemen wear black cotton gloves.

He was my North, my South, my East and West,  
My working week and my Sunday rest,  
My noon, my midnight, my talk, my song;  
I thought that love would last for ever: I was wrong.

The stars are not wanted now: put out every one;  
Pack up the moon and dismantle the sun;  
Pour away the ocean and sweep up the wood.  
For nothing now can ever come to any good.

En reprenant la réplique de ma grand-mère qui me disait « On va remettre les pendules à l'heure », je tente de replonger dans le passé et de me retrouver face à elle. Cette confrontation est facilitée formellement par l'usage du split-screen

qui partage l'espace offert au spectateur en deux entités : son univers et le mien. Entre les deux, je laisse un espace noir et vide. Celui qui nous sépare désormais et que je ne peux oublier malgré ce jeu. Avec ce film je m'efforce en effet de matérialiser les sentiments inhérents au deuil. *On va remettre les pendules à l'heure* est un film recourant au split-screen afin de ménager au travers du face à face entre deux personnages, l'un encore en vie, l'autre disparu, l'espace du manque. Pour le conjurer l'enjeu est ici d'évoquer l'utopie du voyage dans le temps. Ou plutôt, conformément à la définition que Michel Foucault a donné du concept, créer une hétérotopie : un espace qui héberge l'imaginaire, la cabane d'enfant dans laquelle retrouver sa grand-mère. Il s'agit en fin de compte d'un jeu : filmée en train de regarder ma grand-mère disparue, je mime la connexion qui n'est plus et que je ne peux retrouver que fictivement désormais. Pour autant, par moments, l'interaction ne fonctionne pas. Tel est le processus de deuil proposé : jouer à un jeu qui ne marche pas, être face à quelqu'un que l'on ne peut plus retrouver même par subterfuge.

Buter contre un passé insaisissable et contre l'irrévocabilité du deuil est le fil directeur de cette recherche qui se matérialise par les images d'archives. Comme avec l'installation *Je suis là*, l'enjeu est d'assumer la notion le simulacre voulue par la mise en scène des images et d'un jeu qui par nature ne marche pas. Être désarmée face à la douleur d'un impossible retour des siens et se résigner à l'utopie. « Whereas the highly rational societies of the Renaissance felt the need to create Utopias, we of our times must create fables<sup>74</sup> ».

Si les fables renvoient à un univers fictionnel, l'image familiale, de nature documentaire s'est cependant imposée à moi comme support formel. Le grain des images argentique, leur définition imprécise et la saturation des couleurs qu'elles comportent souvent, reflètent à mes yeux l'instabilité et la confusion des sentiments qui accompagnent notamment l'exil. Tel est pour moi le lot des matériaux dits « pauvres » aujourd'hui relégués à un usage réduit par une communauté d'adeptes<sup>75</sup> qui résistent à la suprématie du numérique en

---

**74** « Comme les sociétés extrêmement rationnelles de la Renaissance sentirent le besoin de créer des Utopies, nous, à notre époque, devons créer des fables », trad. personnelle, Francis Alj's, *The Prophet and the Fly*, text by Catherine Lampert, catalogue de l'exposition Francis Alj's. *Obra Pictórica*, 1992-2002, Zürich, Turner, 2003, p. 29

**75** Par exemple, l'ETNA, Atelier de cinéma expérimental basé à Montreuil qui propose des initiations au montage numérique en relation avec le support argentique : <http://www.etna-cinema.net/>

s'efforçant d'articuler les ressources formelles de l'image argentiques aux potentialités techniques du digital. Intitulés de la sorte en référence à l'Arte povera, ces matériaux désignent « la simplicité des moyens techniques : boîtes diverses, appareils-jouets, jetables, appareils anciens dénués de sophistication technologique, procédés chimiques et pigmentaires anciens...<sup>76</sup> ». Par l'usage de ces mediums dépassés technologiquement et relégués à un usage amateur, les artistes qui les utilisent traitent le plus souvent de leur intimité, comme pour lier un procédé plastique qui relève de la sphère familiale au sujet traité. Ainsi, afin d'évoquer son épouse récemment décédée, André Kertész, à 87 ans, pratiqua la nature morte chez lui à l'aide d'un Polaroid en disposant des figurines en verre sur le rebord de sa fenêtre. L'intérêt formel du recours à ces supports, implique nécessairement la prise en compte d'une forme de technicité induite par l'obsolescence qui les frappe. Lors de mon entretien avec Henri-François Imbert, le réalisateur a décrit le choix de l'archive – ici la carte postale ancienne – comme un déterminant essentiel de la réalisation de son film *No Pasaràn, album souvenir* : « *No Pasaràn* c'est aussi un travail sur cette image sépia avec ce grain qu'on voit sur l'affiche. Et le premier choix du film, c'est un choix plastique : c'est-à-dire comment on va filmer ces documents ? ». Il en a découlé pour lui la nécessité d'expérimenter différents types de supports filmiques afin de retranscrire au mieux la plasticité de ce matériau pauvre.

Appelée "Foto Povera" au début des années 2000, la recherche photographique sur les supports pauvres procède par ailleurs à mon sens d'une volonté d'introspection, comme si le dévoilement personnel passait par l'abandon de techniques photographiques trop sophistiquées. En ce sens, la modestie du medium semble aller de pair avec la sincérité du propos. Pour ma part, si je fais le choix de matériaux pauvres, comme pour mon film *Vestiges*<sup>77</sup>, réalisé à partir de photographies issues d'appareils jetables, c'est pour mieux faire part d'un état intérieur susceptible d'être ressenti par chacun. En recourant à des supports de faible définition, produisant des images aux contours parfois incertains, je souhaite faire écho à une instabilité et une fragilité intérieure. En l'occurrence avec *Vestiges*, il s'agit du sentiment de crainte que peut procurer la profondeur d'une forêt, à l'image de celles décrites dans les contes de Perrault. Avec la

---

**76** Jean-Marie Baldner et Yannick Vigouroux, *Les pratiques pauvres, du sténopée au téléphone mobile*, Créteil, Isthme, CRDP-Scéren, 2005, p. 14

**77** *Vestiges*, film couleurs, 5'56", autoproduit, visible à cette adresse Internet : <https://vimeo.com/61457542>

composition musicale originale réalisée par la chanteuse suédoise Linda Olah, le choix de ce support résulte donc de ma volonté de reproduire une charge émotionnelle en produisant une pièce qui engage le spectateur dans une expérience sensible. À ce titre, le support photographique et son sujet sont humanisés, parce que reliés à des émotions élémentaires unanimement ressenties. Si la technique est "archaïsante", c'est parce qu'elle entre en cohérence avec l'émotion sans fards dégagee par le sujet. Celle-ci contribue depuis les origines, à la construction d'un imaginaire collectif.

Au-delà, la dichotomie entre photographie de famille argentique et numérique signe à mon sens un changement d'ère. La photographie de famille traditionnelle se pose comme la trace fossile d'un monde où la perception de l'écoulement du temps était encore palpable. Au temps de pose, de plus en court à mesure des perfectionnements techniques, succédait celui consacré au développement qui permettrait alors la révélation photographique. Survenait enfin le temps destiné à feuilleter seul ou en famille, l'album d'une génération dont la croissance puis la mort se déroulait au fil des pages tournées. Or ces temps successifs semblent voués à raccourcir sans cesse. Dans une conversation avec Raymond Depardon, Paul Virilio déplore un rétrécissement constant du temps dans nos sociétés qui pour lui va de paire avec « une perception ubiquitaire et panoptique qui est de l'ordre du divin, et non pas de l'humain<sup>78</sup> ». Désormais numérique, dématérialisée et offerte à tous sur les réseaux sociaux, la photographie de famille voit sa durée de vie réduite à l'immédiateté de sa capture, de sa mise en ligne et à l'obsolescence de son support. « Aujourd'hui, on nous a tellement vendu le progrès, qu'on a masqué la perte qu'il implique (...) c'est cette irrationalité du progrès que je critique<sup>79</sup> » poursuit l'urbaniste.

Vidée de temps et de matière, la mémoire familiale deviendra peut-être un jour fantôme de nos mémoires saturées d'images, avant qu'un nouveau mode de conservation peut-être davantage palpable, vienne supplanter le précédent dans un renouvellement sans cesse plus prompt de l'image que nous laissons de nous.

La valeur indicielle de l'image familiale en fait donc une trace et constitue une

---

<sup>78</sup> Raymond Depardon et Paul Virilio, *Terre natale – Ailleurs commence ici*, 21 novembre 2008-15 mars 2009, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2008, catalogue de l'exposition, page 22 puis 23

<sup>79</sup> *Id.*, p. 23

forme d'enseignement sur le passé. Pour autant, mes images de famille ne documentent pas le territoire algérien et les prises de vues en extérieur se limitent à quelques plans tournés dans un parc et dans un petit port de pêche. En dépit de cette somme d'informations filmique, la terre natale familiale appartient à un passé révolu et indésirable. La légitimité historique de l'indépendance algérienne implique en effet que les rares représentations ou reconstitutions cinématographiques de l'Algérie d'avant 1962 traitent de la guerre et n'informent pas sur la réalité quotidienne du pays. Par ailleurs, le terme « nostalgie » formé du grec  $\epsilon\pi\iota\sigma\tau\alpha\sigma\iota\varsigma$  « retour » et  $\alpha\lambda\gamma\iota\alpha$  « douleur, mal (v. -algie) » signifie littéralement le « mal du retour ». L'expression de ce sentiment a donc pu être mal accueillie pour les membres de ma famille qui comme nombre d'autres pieds-noirs en ont gardé une certaine amertume. Dans ce cas de figure, communiquer le sentiment de l'exil nécessite donc de faire appel à des figures incontournables auxquelles l'autre puisse s'identifier et également de recourir à des procédés *ad hoc*, propres à transmettre avec justesse le deuil du pays.



## II. Les modalités d'expression de la mémoire de l'exil : des figures incontournables et des procédés renouvelés

Si la mémoire de l'exil se matérialise par des motifs récurrents (1.2), elle s'affirme par ailleurs au travers d'une palette renouvelée d'expressions artistiques contemporaines (2.2).

## 2.1 La valise, le bateau et la ruine

La palette des émotions générées par le départ conduit à la fabrication d'images et de discours dans lesquels l'usage de la métaphore est fréquent voire incontournable. La définition qu'en donne Etienne Souriau est celle-ci : « La métaphore consiste à transporter directement un mot de l'objet qu'il désigne proprement à un autre objet ayant quelque ressemblance ou analogie avec le premier<sup>80</sup> ». Partant, je retire du visionnage de l'ensemble des films recensés en bibliographie et de l'observation des photographies réalisées par des artistes eux-mêmes exilés, le constat que l'expression de l'exil s'accompagne de figures archétypales récurrentes. Si, agrégées, les images de famille composent une mémoire partagée que Alain Rouillé désigne sous le terme d'"inconscient photographique"<sup>81</sup>, « un inconscient des images de l'exil » me semble également pouvoir être dégagé. Aussi, pour décrire et analyser la palette qui exprime l'imaginaire collectif de l'exil je choisis de retenir les figures de la valise, du bateau et de la ruine.

La valise constituerait tout d'abord l'objet transitionnel par excellence, car elle permet le transport des vêtements et des biens qui auront été considérés comme les plus essentiels.

Loin de symboliser la fatuité du déplacement pour l'agrément et les vacances, en matière d'exil la valise peut au contraire traduire l'âpreté du départ. Par ailleurs, lorsque que les conditions deviennent trop difficiles, la valise n'apparaît même plus parmi les objets emportés. À titre personnel, je possède aujourd'hui certaines des valises avec lesquelles mes grands-parents sont arrivés dans l'Hexagone. Elles font partie de la performance qui sera réalisée le jour de la soutenance. Pourtant d'autres membres de ma famille n'ont pas pu arriver en

---

<sup>80</sup> Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F., 2010, p. 1060

<sup>81</sup> André Rouillé, *ibid.*, p. 3

France munis de valises. Lors d'une série d'entretiens menés en 2014 auprès de différents membres de ma famille, j'ai ainsi appris qu'une pénurie de valises touchait l'Algérie au moment du départ. Mon grand-oncle et ma grand-tante ont ainsi eu recours à des draps ou à des malles de fortune constitués de petites armoires aux pieds sciés.

Les réfugiés qui quittent aujourd'hui la Syrie ou l'Afghanistan se trouvent dans des conditions de dénuement telles que la valise fait souvent défaut, notamment pour ceux qui empruntent la voie maritime. La conditions de voyage est par ailleurs anticipée avec le choix d'emporter des médicaments ou des pansements.



Fig. 25 Tyler Jump, photographie couleurs pour International Rescue Committee, 2015

Le photographe Tyler Jump le met en évidence avec une série de clichés réalisés sur l'île grecque de Lesbos à destination de l'association humanitaire International Rescue Committee (IRC)<sup>82</sup>.

Ce bénévole a choisi des personnes de différents âges et a aligné les biens de ces réfugiés à même le sol.

La plasticienne et Propreck aime scène les objets. Des intitulée *Ensemble I*, j o u r n a l *Courier* l'occasion d'un numéro photographies m'ont



Fig. 26 Agnès Propreck, *Ensemble I*, photographie noir et blanc, 2011

photographe, Agnès également à mettre en clichés issus de sa série ont publiées par le *International* à dédié à l'exil. Ces touchées en raison de la

riche polysémie dont elles sont porteuses<sup>83</sup>. Une valise entrouverte fait partie des objets ayant été retenus pour évoquer l'exil. Avec ce cliché la photographe fait appel à différents registres de matérialité et à une large gamme de gris : le textile légèrement froissé, les feuilles de chêne recroquevillées, le motif quadrillé de la valise. Si le dessèchement des feuilles rappelle l'ébauche d'un processus de disparition, le dynamisme provoqué par le débordement de celles-ci évoque à mes yeux l'espoir qui accompagne aussi le départ.

<sup>82</sup> Série de photographie visible sur le site internet de France Info, consulté le 13 mars 2016 : [http://www.francetvinfo.fr/monde/europe/migrants/en-images-que-trouve-t-on-dans-les-sacs-des-refugies\\_1075195.html](http://www.francetvinfo.fr/monde/europe/migrants/en-images-que-trouve-t-on-dans-les-sacs-des-refugies_1075195.html)

<sup>83</sup> *Courier International*, *Lettres d'exil*, n°1303 du 22 octobre 2015, pp. 46-53

À l'occasion d'une exposition intitulée *In the Name of Resistance* organisée en 2015 au sein de la Galcante, une librairie parisienne spécialisée en presse ancienne, j'ai présenté à mon tour une pièce éphémère au moyen d'une valise. Il s'agit plus précisément d'une malle en osier ancienne de petit format dont la partie supérieure est traversée de pousses d'herbes et de fleurs. Les végétaux présents sur la partie supérieure de la malle mesurent 1 à 4 cm. Symbole de l'exil, cette petite malle matérialise un départ sans retour possible. Pour l'essentiel de ma famille rapatriée d'Algérie en 1962, la valise constitue en effet un objet qui évoque dans le même temps le rattachement au passé et le déchirement du départ. Avec cette valise, je rapporte un peu de la terre natale de mes parents et la fait reflourir en signe d'apaisement. Loin de vouloir attiser longtemps après une quelconque amertume, je souhaite au contraire éveiller non seulement le sentiment de l'exil mais aussi celui d'une confiance dans un renouveau possible. Devoir définitivement quitter l'endroit où l'on a grandi c'est bien souvent renoncer à revoir la terre sur laquelle l'on a appris à marcher et sur laquelle sont enterrés ses aïeux. En emporter un peu avec soi c'est pouvoir s'appuyer sur ses racines pour en bâtir de nouvelles ailleurs. J'aime également l'idée de l'herbe folle à la fois fragile dans sa matérialité mais puissante dans la dynamique qui l'anime, qui parvient à trouver la lumière et à puiser son énergie dans un écosystème inadapté. Concernant enfin la matérialité, je suis intéressée par l'opposition entre la délicatesse du matériau libre et vivant que constitue la chlorophylle et celui, manufacturé et contraint, que représente l'osier. Le contraste entre ces deux matériaux rappelle à mon sens la période de vie incertaine et transitoire que connaissent les exilés.

Une ambivalence de même nature se retrouve dans l'installation du plasticien Barthélémy Togo, intitulée *Road to Exile* exposée à Paris dans le hall d'entrée du Musée national de l'Histoire de l'Immigration, un lieu dont l'ambition est par ailleurs de matérialiser par les objets le souvenir de l'exil. L'oeuvre de l'artiste camerounais concrétise le chemin vers l'exil rempli d'épreuves dont certaines conduisent à la disparition de certains candidats au départ. Le recours aux bouteilles permet de prime abord de représenter l'eau mais leur présence sous le bateau rappelle les risques que comporte le voyage et la fragilité de la barque sujette au chavirement.

Les balles de tissus qui débordent de l'embarcation suggèrent tout à la fois les valises des voyageurs et l'inadéquation du format de la barque au nombre de volontaires au voyage. Associés, la hauteur exagérée de l'amas de bagages et le lit de bouteilles de verre sur lequel repose le bateau reflètent au final les risques et périls auxquels se confrontent ceux qui s'engagent dans la traversée.



Fig. 27 Barthélémy Togo, *Road to Exile*, 2008, Barque en bois, ballots de tissu, bouteilles, 220 x 260 x 135 cm

La fragilité des embarcations dans lesquelles les réfugiés s'engagent dans de dangereuses traversées fit l'objet d'une monumentale illustration par Vik Muniz à l'occasion de la dernière Biennale de Venise.



Fig. 28 Vik Muniz, *Lampedusa*, bateau flottant, 2015

L'installation flottante construite par l'artiste brésilien pour la 56<sup>e</sup> Biennale, figure un immense bateau de papier. Vik Muniz, accoutumé aux prises de position politiques, propose ici une œuvre en réponse à une tragédie d'octobre 2013 qui emporta un bateau en provenance de Libye. Le

navire chavira aux abords de l'île italienne de Lampedusa, emportant 360 personnes. Dans le contexte de navigation de la cité immergée de Venise, l'embarcation fragile côtoya ainsi les traditionnels vaporettos. Si les touristes sont accoutumés à croiser des bateaux de toutes sortes à Venise, apercevoir cet engin flottant de vingt mètres contraria sans doute leur sensation habituelle d'évoluer dans une carte postale.

Pour revenir à mes productions personnelles, force m'a été de constater que les films de famille dont je dispose comportent également de nombreux plans filmés depuis des bateaux ou sur des ports. Alors qu'aucun d'entre eux n'a été tourné à l'occasion du départ final pour la France - mais à l'occasion de retours épisodiques en Espagne d'où ma famille est originaire -, leur observation évoque cependant l'exil. La sensation résulte peut-être de présence dans l'actualité ou de sa matérialité de l'image. Le support argentique en voie de disparition peut

être associé à la nostalgie. Par le truchement du lieu de prise et du support argentique, ces images de nature documentaire s'inscrivent d'une certaine manière dans une mémoire collective. Au-delà, les films d'archive liés à l'exil se détachent à mon sens peu à peu du réel pour figurer l'expression même de la nostalgie. Le recours à ces images personnelles permettrait ainsi de toucher l'imaginaire collectif dans la mesure où il autorise le sentiment d'identification qui selon moi détermine celui de tolérance.

En matière de mémoire de l'exil, la ruine évoque peut-être d'abord les conséquences de la guerre. Les artistes libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige consacrent ainsi une longue séquence de la fin de leur long-métrage *Je veux voir* à filmer les destructions du sud de Beyrouth consécutives de la guerre avec Israël. D'une grande richesse visuelle, ce film traite notamment de la figure de la ruine avec la résolution de ne pas verser dans l'esthétisme mais avec celle de rendre compte du recyclage des débris de bâtiments, déversés dans la mer au sud de Beyrouth. Le tournage dû avoir lieu rapidement car les villages étaient en cours de reconstruction et les traces de la guerre disparaissaient. Partant du principe que les images restent, un des objectifs du film étaient en effet de faire acte de mémoire de la guerre.

Telle semble être également la volonté de Sirine Fattouh, avec sa photographie issue de la série de quinze photographies intitulées *Errance*. L'édifice détruit paraît personnifier sa ville natale, en donnant à voir ses ruines comme autant de meurtrissures résultant de la guerre. La qualité de son regard est analysée de la sorte par la chercheuse en architecture Stéphanie Dadour : « C'est finalement en renouant un lien rompu, certainement dû à l'exil, que Sirine Fattouh retrace et structure ainsi Beyrouth : « Tant de fois je suis passée devant ces immeubles et ces ruines, jamais je n'avais pris le temps de m'arrêter, d'y poser mon regard et de les contempler. Les distances physique et mentale m'ont appris à observer et à prendre le temps de voir ce qui m'échappait auparavant.<sup>84</sup>» Assez logiquement, l'exil permettrait aux artistes



Fig. 31 Sirine Fattouh, *Beyrouth*, Liban, tirage noir et blanc d'après négatif, 2005

<sup>84</sup> Site de l'artiste consulté le 7 juin 2016 : <http://www.sirinefattouh.com/home.php?l=en&f=work&s=photographs&t=errance>

de porter un regard nouveau sur leur terre natale et d'en tirer des œuvres souvent empreintes d'une certaine mélancolie. Les ruines photographiées par Sirine Fattouh lors de cette déambulation dans la capitale libanaise semblent enfin témoigner de la recherche de traces humaines qui seraient comme autant de témoins d'époque de son enfance.

En écho à la photographie de Sirine Fattouh, ce cliché pris par Zineb Sedira,



Fig. 32 Zineb Sedira, *Haunted House I*, 2006, 100x80cm, Londres

aborde la figure de la ruine en tant que stigmaté post-colonial de la présence française en Algérie. L'artiste d'origine algérienne née à Paris est en effet allée photographier les vestiges de la présence coloniale française à l'occasion cette

série de photographies d'un grand hôtel laissé à l'abandon. À titre indicatif et en écho, la métaphore de la ruine construit visuellement le périple de la protagoniste de mon film, partie en Algérie sur les traces de son passé.

Cette image s'est donc imposée à moi avec évidence pour composer le mur d'inspiration de mon film notamment en raison du titre choisi par l'artiste : *Haunted House*. En dépit de la paix retrouvée entre les deux pays, le passé colonial demeure en effet un fantôme qui structure le paysage et les mémoires.

La nature représentée dans la peinture romantique allemande nourrit également l'imaginaire de mon film pour la façon dont elle incarne les sentiments humains et trace un pont entre l'art et l'homme. On y retrouve la figure de la ruine également présente dans la seconde partie de mon film.

Dans l'histoire de la peinture, la représentation du paysage occupe en effet dès le 17<sup>e</sup> siècle la place jusque-là occupée par la peinture d'histoire<sup>85</sup>. Ce passage semble avoir été facilité par la présence croissante de ruines d'églises dans la peinture romantique de paysage, observable notamment dans une œuvre de Gaspar Friedrich de 1834 intitulée *Ruine dans le massif des géants*.

<sup>85</sup> Sur ce thème : Olivier Schefer, *Esthétique des ruines poétique de la destruction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Art Contemporain, 2015





Fig. 33 David Caspar Friedrich, *Ruine dans le massif des géants*, 1834, Huile sur toile, 73 × 103, Greifswald, Pommersches Landesmuseum

Dans cette huile sur toile, l'église a presque disparu et s'est transformée dans la nature. La ruine est effondrée, se mélange au paysage et devient presque un élément de celui-ci. Les peintres romantiques allemands recherchaient un point de passage entre l'art et la nature afin de

traduire le tumulte des sentiments. Aussi, ces édifices délabrés m'ont paru pertinents pour jalonner le voyage initiatique de mon personnage en Algérie. Le pays recouvre effectivement des sites archéologiques romains localisés à Tipaza, à proximité du lieu où mon grand-père a grandi, que je souhaite intégrer au récit. La ruine m'a semblée métaphorique de la mémoire relative et fragmentaire qui constitue une histoire familiale traversée de conflits. Le site de Tipaza évoque également la présence de civilisations successives sur le sol algérien et pourrait en ce sens être mis en parallèle avec la photographie de Zineb Sedira qui rappelle quant à elle une occupation plus récente.



Fig. 34 *La villa des fresques*, site archéologique, entre 41 à 54 apr. J.-C., Tipaza, Algérie

La façon dont dialoguent ces images, leur résonance comparable à travers les siècles, me paraît composer une grille de lecture historique éclairante sur la persistance des attitudes relevant de la colonisation. Par ailleurs, ainsi que le relate Todd Shepard dans une publication liée à l'exposition « *Made in Algeria, généalogie d'un territoire* », peu après sa création à la fin des années 1880, l'École française de Rome incita tous les archéologues et les spécialistes de l'Antiquité qu'elle accueillait à poursuivre des recherches en Algérie. « Toute cette érudition donna du crédit aux comparaisons que tissaient les militaires, les autorités politiques et un nombre grandissant de chercheurs, entre le gouvernement de l'Afrique du Nord par la Rome antique et les efforts de domination de cet espace par la France.<sup>86</sup> » L'ambition impérialiste française s'exprima ainsi de

**86** *Made in Algeria. Généalogie d'un territoire*. Zahia Rahmani et Jean-Yves Sarazin (dir), catalogue



manière analogique par le recours aux vestiges d'une autre civilisation restée dans les mémoires pour la puissance de sa domination en Méditerranée. Les objets d'art qui constituent ces vestiges antiques ont donc été fouillés, mis en valeur et étudiés dans une perspective non pas uniquement historique et culturelle mais dans le souci de servir la campagne de colonisation en cours sur le territoire algérien.

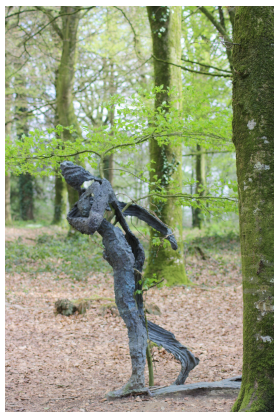


Fig 35 Giuseppe Penone, *Sentier de charme*, 1986, 180 x 60 x 400 cm, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, France

En définitive, l'interchangeabilité des images semble avoir pour corollaire leur universalité. « Les ruines comme les photographies nous installent dans un souvenir inventé, un souvenir qui n'est pas le nôtre et que pourtant, nous reconnaissons<sup>87</sup> ». L'architecture émoussée de la ruine, constituerait une figure archétypale susceptible à mes yeux de refléter le métissage culturel dont sont porteurs les exilés. En effet, par sa nature même, la ruine semble matérialiser l'état de transition dans lequel sont plongés les exilés et que Giuseppe Penone, - présent dans mon film au travers de l'une de ses œuvres -, s'est efforcé de représenter.

Au cœur du domaine forestier de Kerguéhennec, en Bretagne, Penone ménage ainsi à l'attention du spectateur-marcheur un *Sentier de Charme*. Pour cette pièce située en extérieur, l'artiste choisit de manipuler le bronze, tant pour sa capacité d'adaptation mimétique au référent, que pour la patine qu'il acquiert au gré de son vieillissement. Les figures que Giuseppe Penone dresse le long du sentier font acte de symbiose avec le vivant environnant par « l'interpénétration des formes et des règnes<sup>88</sup> » qu'il ménage. C'est cette indétermination que précisément, Penone poursuit : « Quand la végétation commence à habiter une ruine, on y devine encore une construction faite par l'homme. Mais elle pourrait presque être quelque chose de complètement naturel aussi. C'est ce moment-là qui me passionne : celui qui révèle que l'homme est nature et que tout son travail est nature. Il y a une distinction à faire bien sûr, mais qui ne doit pas créer des niveaux de valeur. Une distinction qui permet d'imaginer un travail

de l'exposition, article de Todd Shepard « Plus grande que l'Hexagone », coédition Hazan, MuCEM, 2016, p. 166

<sup>87</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 28

<sup>88</sup> Colette Garraud avec la collaboration de Mickey Boël, *L'artiste contemporain et la nature, parcs et paysages européens*, Paris, Hazan, 2007, p. 136

harmonieux avec les éléments<sup>89</sup>».

En ce sens, l'imaginaire de la transformation, dont la ruine serait l'une des expressions paradigmatiques, constitue pour Penone le cœur de la pensée occidentale. Dans un poème paru en 1840 dans le recueil *Les Rayons et les ombres* qui recourt à de nombreuses images végétales, Victor Hugo décrit ce qui doit être la mission du poète. Je souhaite ici le retranscrire dans son intégralité car il constitue pour moi un manifeste du rôle de l'artiste. Au surplus, le texte a été écrit à la période durant laquelle le mouvement orientaliste s'épanouissait en France, - notamment dans l'oeuvre d'Eugène Delacroix ou de Gustave Guillaumet -, à laquelle Victor Hugo participa au travers d'un ensemble de textes intitulé *Les Orientales*. Son écriture, contemporaine de l'occupation française en Algérie, emprunte un ton laudatif pour faire du poète un intermédiaire entre Dieu et les hommes. Surtout, il s'agit de faire de lui le médiateur entre les générations, le réconciliateur du passé et de l'avenir puisqu'il a « Les pieds ici, les yeux ailleurs ». Les exilés qui choisissent de tout quitter, dont l'identité résulte du métissage entre deux cultures, dont les pas ont été portés par une histoire passée et qui ne cherchent qu'à bâtir un avenir, pourraient prendre pertinemment la place du mot « poète » dans cet écrit. L'exil est la chance qu'ils s'offrent et qu'ils offrent selon moi aussi aux populations qu'ils rejoignent.

### La Fonction du poète

Dieu le veut, dans les temps contraires,

Chacun travaille et chacun sert.

Malheur à qui dit à ses frères :

Je retourne dans le désert !

Malheur à qui prend ses sandales

Quand les haines et les scandales

Tourmentent le peuple agité !

Honte au penseur qui se mutile

Et s'en va, chanteur inutile,

Par la porte de la cité !

Le poète en des jours impies

---

<sup>89</sup> *Le regard tactile. Entretiens avec Françoise Jaunin*. Paris, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2012, p. 56

Vient préparer des jours meilleurs.  
Il est l'homme des utopies,  
Les pieds ici, les yeux ailleurs.  
C'est lui qui sur toutes les têtes,  
En tout temps, pareil aux prophètes,  
Dans sa main, où tout peut tenir,  
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,  
Comme une torche qu'il secoue,  
Faire flamboyer l'avenir !

Il voit, quand les peuples végètent !  
Ses rêves, toujours pleins d'amour,  
Sont faits des ombres que lui jettent  
Les choses qui seront un jour.  
On le raille. Qu'importe ! il pense.  
Plus d'une âme inscrit en silence  
Ce que la foule n'entend pas.  
Il plaint ses contempteurs frivoles ;  
Et maint faux sage à ses paroles  
Rit tout haut et songe tout bas !

Peuples ! écoutez le poète !  
Écoutez le rêveur sacré !  
Dans votre nuit, sans lui complète,  
Lui seul a le front éclairé.  
Des temps futurs perçant les ombres,  
Lui seul distingue en leurs flancs sombres  
Le germe qui n'est pas éclos.  
Homme, il est doux comme une femme.  
Dieu parle à voix basse à son âme  
Comme aux forêts et comme aux flots.  
C'est lui qui, malgré les épines,  
L'envie et la dérision,  
Marche, courbé dans vos ruines,

Ramassant la tradition.  
 De la tradition féconde  
 Sort tout ce qui couvre le monde,  
 Tout ce que le ciel peut bénir.  
 Toute idée, humaine ou divine,  
 Qui prend le passé pour racine,  
 A pour feuillage l'avenir.  
 Il rayonne ! il jette sa flamme  
 Sur l'éternelle vérité !  
 Il la fait resplendir pour l'âme  
 D'une merveilleuse clarté.  
 Il inonde de sa lumière  
 Ville et désert, Louvre et chaumière,  
 Et les plaines et les hauteurs ;  
 A tous d'en haut il la dévoile ;  
 Car la poésie est l'étoile  
 Qui mène à Dieu rois et pasteurs !<sup>90</sup>

Avec une installation vidéo intitulée *Ce qu'ils ont rapporté* je m'efforce pour ma part de tracer un pont vers le passé à partir de quatre objets ayant appartenu à ma famille : une médaille d'or, un étui de caméra, des verres à cocktail ainsi que les cheveux tressés de ma mère lorsqu'elle était petite fille.

A partir de l'examen de quatre heures de films tournés par mon grand-père à la fin des années 1950, j'ai retenu des images qui montrent ces quatre objets manipulés par différents membres de ma famille au travers de quatre split-screens



Fig. 42 Alain Cavalier, *Irène*, film couleurs, 85 min., 2009, Prod. Camera One

spatialisés au sein de l'espace de projection. Deux représentations des objets sont présentées aux spectateurs : filmés au travers d'images numériques, tels que je les détiens aujourd'hui, puis les mêmes dans le passé, au sein d'images

<sup>90</sup> Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I, Avant l'exil 1802-1851*, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, [1964], 2004, p. 1023

extraites des films "Double 8" tournés par mon grand-père. L'objet ou l'image d'archive familiale deviennent les témoins fossiles de l'histoire individuelle. A rebours du *ready made*, ils sont montrés comme une émanation de soi, tels les traces matérielles de ce qui a été et de ce qui nous constitue.

Rechercher les traces de son passé à travers les objets, c'est aussi ce qu'entreprend le cinéaste Alain Cavalier dans son film *Irène*. Avec ce film, le réalisateur revient sur le décès accidentel de son épouse. Tout en pudeur, le film tourné par le cinéaste seul, caméra à la main, ne donne presque pas à voir d'images de sa femme mais la recherche au travers d'autres images et d'objets du quotidien. En voix off dans *Irène*, le cinéaste s'interroge : « Est-ce que je suis à la recherche d'une image cachée, interdite que je trouverais essentielle si je la trouve ?<sup>91</sup> ». Il opère à la manière d'un enquêteur qui chercherait à débusquer dans le réel les traces de l'image perdue afin de reconstituer par fragments, une mémoire perdue. Alain Cavalier entame un hommage à celle qui a partagé sa vie à partir de journaux intimes, « ses carnets », rédigés à l'époque où elle était encore vivante. Il les parcourt : « Le sel, le vin et en même temps le danger de ses carnets, c'est Irène. J'en suis à 1971 et au mois de juin et j'ai la gorge... il reste sept mois à vivre à Irène. » [...] « C'est uniquement l'existence de ces carnets qui me pousse à faire un film<sup>92</sup> ». Ne montrant que très tardivement dans le film le visage d'Irène à partir d'une photographie qu'il avait prise, Cavalier évoque l'être aimé au travers d'objets qu'il commente parfois. Il filme ainsi la reproduction d'une peinture de Botero pour évoquer les fesses de sa femme, un portrait d'Edouard Manet, des affiches publicitaires, un oiseau : « C'est la tête qu'elle avait quand je voulais faire un film sur elle, oh ! », une couette sur un lit qui lui « fait terriblement penser à elle, cette espèce d'immobilité un peu animale d'attente. Et puis tout d'un coup elle se parait et elle se montrait, en public mais quand elle était seule... voilà.<sup>93</sup> »

Pour autant, le cinéaste sait que sa quête est vaine : « Irène est si vivante, si précise dans ma tête... impossible de reconstituer avec elle ou avec d'autres<sup>94</sup> ». Si les objets ne peuvent qu'évoquer métaphoriquement ce qui a été, ils peuvent néanmoins, lorsque leur présence perdure à la fois physiquement dans le présent

---

<sup>91</sup> Alain Cavalier, *Irène*, film couleurs, 1 h 25 min, 2009, Prod. Caméra One

<sup>92</sup> *Id.*

<sup>93</sup> *Id.*

<sup>94</sup> *Id.*

et visuellement sur les images, ouvrir une fenêtre temporelle vers le passé. Dans son roman *Les îles du passé*, Barbara Honigman regrette ainsi d'avoir perdu un bijou porté par une filiation de femmes dans sa famille : « Sur les photos, on distingue précisément la petite chaîne en or et la perle noire portées d'abord par ma grand-mère puis par ma mère et que plus tard, par étourderie et imprudence, j'ai perdue<sup>95</sup>».

La prise de contact avec le passé peut ainsi se concrétiser par des objets dont la seule présence permet de voyager dans le temps. Cette capacité d'évocation est décuplée lorsque les vestiges du passé sont peu nombreux en raison d'un exil et parce que le retour est impossible.

Le sentiment de l'exil se matérialise donc au travers de plusieurs figures archétypales tant familiales qu'universelles qui composent une grammaire dans laquelle puisent les artistes pour traduire la palette de sentiments qui accompagne le départ. Ce vocabulaire de l'exil se déploie par ailleurs au sein de plusieurs disciplines du champ artistique. Je choisis d'en explorer quelques unes.

---

<sup>95</sup> Barbara Honigman, *Les îles du passé*, Paris, Jacqueline Chambon, 1999, p. 103

## 2.2 L'autofiction, la collection et l'action performative

Rendre sa propre histoire fictionnelle, collectionner les images du passé et pratiquer la performance sont autant de procédés pour transcrire la mémoire de l'exil. Les développements suivants explorent cette typologie en liaison avec ma propre pratique.

Afin de produire le plus justement possible, je fais le choix de plonger au cœur de mon intimité pour retranscrire plastiquement ce que je suis et ce que je ressens. Loin de tout égoïsme voire de tout voyeurisme, cette démarche permet je l'espère, d'aborder de la façon la plus universelle possible les questions qui me sont chères, telle celle de l'exil. Je fais ainsi mienne la déclaration d'Annette Messenger qui, interrogée à l'occasion de la rétrospective que lui consacra le Centre Pompidou en 2007, déclare : « Un artiste doit être universel et en même temps au plus profond de lui-même, individuel. Je crois que, plus on est individuel, plus on est dans l'universalité<sup>96</sup>».

Sur cette base, mes travaux s'articulent autour des thématiques de la mémoire familiale et plus récemment donc avec l'écriture de mon film relatif à la mémoire de l'exil. Ils me conduisent à rechercher une tension entre la mémoire qui nous revient telle un héritage et celle qui est objectivée ou parfois mise à distance.

Pour y parvenir, je veux montrer la mémoire dans son ambivalence, en intriquant à la fois une froideur formelle et une charge affective. La photographie de famille est ainsi centrale dans ma pratique, tant comme support matériel du souvenir que comme matériau plastique sur lequel bâtir mes propositions. Je m'efforce de placer le curseur au juste niveau, pour être ni trop proche ni trop distante avec les sujets chargés d'émotions que je veux aborder. J'agis pour cela par effleurements, en dissociant le mieux possible mon sujet de son traitement et au final en pratiquant une forme d'autofiction, un procédé initialement employé en littérature.

Pour Serge Doubrovsky qui inventa ce concept en 1977, il importe en effet d'«

---

<sup>96</sup> Entretien avec Annette Messenger par Suzanne Pagé et Béatrice Parent, Dossier de Presse de l'exposition, *Les Messagers*, 6 juin au 17 septembre 2007, Centre Pompidou, Paris

Écrire sa vie (à soi) pour ensuite en faire une vie (qui implique les autres)<sup>97</sup>». Le scénario de mon film est en ce sens le reflet de ma histoire familiale personnelle sans pour autant être totalement autobiographique. Le passé familial est considéré comme un gisement d'informations dans lequel je puise pour explorer certains sentiments, nourrir les dialogues et les situations. Pour Hamid Naficy : « Accented filmmakers are not just textual structures or fictions within their films; they also are empirical subjects, situated in the interstices of cultures and film practices, who exist outside and prior to their films.<sup>98</sup> ». Être le point de départ de mes travaux me permet de m'assurer une certaine justesse dans mon propos et une forme de sincérité envers les spectateurs.

Faire acte d'autofiction en puisant dans l'imagerie familiale constituerait à la fois une pratique personnelle et une expérience collective, dont les premiers adeptes auraient été les Surréalistes, dont Man Ray. Dans son ouvrage consacré à l'autofiction<sup>99</sup>, Isabelle Grell la décrit telle qu'une forme d'autobiographie revisitée par la psychanalyse qui aurait pour principe de mettre à bas l'imagination, considérée depuis Malebranche comme la "folle du logis"<sup>100</sup>. Isabelle Grell évoque dans cette perspective la démarche des Surréalistes : «Témoignant d'une méfiance à l'égard des vieilles formules avec lesquelles, sous couvert d'imagination, l'auteur proposait les mêmes intrigues stéréotypées avec des personnages de papier mâché dans des décors en trompe-l'œil, les Surréalistes font se tourner l'art vers l'inconscient et s'orientent vers le vrai, l'expérience personnelle et/ou collective. *Praxis égale poïesis* « Créer, c'est se créer<sup>101</sup>».

Loin de vouloir m'appliquer un art qui serait thérapie personnelle voire collective, je choisis le médium que m'offrent l'image et l'histoire de famille pour faire vibrer chez les spectateurs des sentiments qu'ils partagent parce qu'étant humains. Dès lors, écrire et produire un travail plastique qui parle de soi serait un processus par essence engagé, reflet d'une histoire et d'une société dont l'image de famille - également présente dans mon film - formerait le support visuel et

<sup>97</sup> «Serge Doubrovsky, C'est fini », in Philippe Forest, « Je & Moi », La NRF, n°598 (octobre 2011), p. 23

<sup>98</sup> « Les réalisateurs accentués ne sont pas seulement les supports textuels ou fictionnels au service de leurs films ; ils en sont aussi les sujets empiriques, situés dans les interstices des pratiques culturelles et filmiques, qui existent en dehors et avant leurs films », Hamid Naficy, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, N.J. : University Press, 2001, p. 4, trad. personnelle

<sup>99</sup> Isabelle Grell, *L'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014

<sup>100</sup> Nicolas Malebranche, *De l'imagination, de la recherche de vérité*, Livre II, Vrin, bibliothèque des Textes Philosophiques, Poche, mai 2006

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.11



sensitif.

À l'occasion de la soutenance pour ce Master s'est posée à moi la question de la monstration d'un film en cours d'écriture. Assez rapidement, j'ai évacué le projet de montrer un story-board, d'abord car mes compétences en dessin ne me permettent pas d'exposer un travail dans ce domaine et car cet outil technique pour la préparation du tournage - que j'utiliserai sans doute ultérieurement pour le dialogue avec la chef opératrice et le cadreur -, m'a semblé un peu restrictif dans la recherche d'une dialectique entre cinéma et art contemporain.

J'ai ainsi décidé de recourir à la performance pour procéder à une forme de bande-annonce du film. Il y a deux ans j'ai eu l'occasion de réaliser une première performance intitulée *Souvenir de mon été*, inspirée d'une installation d'Agnès Varda. Dans son installation *Quelques veuves de Noirmoutier* la cinéaste compose quatorze portraits de femmes marquées par le deuil<sup>102</sup>. Toutes ne portent pas le deuil de la même manière, chacune n'en partage pas moins des sentiments communs qui sont suggérés ici avec beaucoup de pudeur : la solitude qui assaille le soir, le manque charnel d'une présence, la place où dormir dans le grand lit, etc. Le témoignage de l'une d'elle m'a particulièrement marquée. Elle se confie à la cinéaste en lui disant : « On a mangé il y a deux jours des haricots verts qu'il avait achetés au marché ». La charge émotionnelle dont peuvent être porteurs les objets, est décuplée lors qu'il s'agit de choses périssables comme les légumes. À l'occasion de ma séparation avec mon compagnon, j'ai rassemblé six objets qui m'évoquent la relation : un bandeau en laine, deux disques durs, un sac en plastique, un billet de concert, le D.V.D. du film *Jacquot de Nantes* ainsi qu'un blouson en jean.

Chacun des objets a été capturé sous la forme d'une diapositive projetée au sein de l'installation. Pour chacun d'entre eux j'ai écrit un texte qui évoque la manière dont l'objet jalonne, tel le chapitre d'un livre, la relation sentimentale.

Dans cette performance les spectateurs sont réunis dans une salle de projection. L'esprit est celui d'une soirée diapositives proposée à des amis à l'occasion d'un retour de vacances. Telle une conférencière de l'intime, je fais défiler les photographies des objets à l'aide d'une télécommande reliée au projecteur et lis aux spectateurs un texte décrivant ce que l'objet raconte de la relation passée.

---

<sup>102</sup> Film documentaire réalisé en 2005 à la suite de l'exposition *L'Île et elle* à la Fondation Cartier

Par exemple, « Un blouson en jean » :

« Quand je suis revenue chez moi le lendemain du jour où il m'a annoncé qu'il voulait faire une pause, il avait bien rangé l'appartement. La vaisselle était faite, le lit aussi. Sur une chaise sa veste en jean était restée posée. Comme s'il venait de sortir de la pièce pour descendre faire une course. Elle y est restée posée quelques jours. Par la présence invisible que cette veste procurait à cette chaise accolée à la table à manger, c'est un peu comme s'il participait encore aux repas. Les jours passant la vision de cette veste posée sur cette chaise m'est devenue plus difficile. Je l'ai alors rangée dans un placard. Les jours ont encore passé et j'ai vu qu'il avait changé sa photo de profil sur Facebook. Il portait désormais une nouvelle veste noire que je ne lui connaissais pas ».

À titre indicatif, l'installation est susceptible d'être présentée sous deux formes : par une lecture performance réalisée par l'artiste à heures fixes ou par le biais d'un enregistrement sonore de ma voix qui se déclenche à l'apparition de chaque photographie.

Dans cette plus lorsqu'ils sont travaux, l'objet, familiale ou sont montrés en et émanations tels les traces qui a été et me choisis de mettre



Fig. 4 | Sophie Calle, *Rachel, Monique*, performance accompagnée d'une installation photographique, festival d'Avignon 2012

performance ou généralement utilisés dans mes l'image d'archive l'objet de famille, tant que fragments d'une mémoire, matérielles de ce constitue. Je les images de

famille au rang suprême de ces objets, car ils font parfois partie des seules choses dont on se préoccupe quand on quitte tout. Sophie Calle en fait par exemple le récit dans *Rachel, Monique...* : « Quelques jours avant de perdre conscience, ma

mère m'a demandé d'emporter chez moi le carton qui contenait ses albums de photos et ses journaux intimes<sup>103</sup>». Pour cette performance réalisée en 2012 au festival d'Avignon, l'artiste déambule au milieu de l'exposition de ses photographies en murmurant les journaux intimes de sa mère récemment disparue. Totalement narcissique, ainsi que la décrit la journaliste Fabienne Pacaud<sup>104</sup>, elle parvient à cependant à faire résonner son propre intime au cœur de chacun. Sophie Calle s'efforce en effet de prendre de la distance vis-à-vis de leur contenu afin de les présenter avec une certaine froideur. Dans le même temps, l'artiste évoque l'épreuve personnelle que constitue la lecture publique de ces carnets, comme si la performance faisait partie d'un protocole intime inhérent à son travail de deuil. Sous cet angle-là l'oeuvre s'apparente au passage en revue des images de ma grand-mère avec lesquelles je mime un dialogue par l'entremise des images.

Sophie Calle chuchote sans pour autant parler au creux de l'oreille des spectateurs. Cachés dans les murs du cloître de l'église des Célestins, des hauts-parleurs amplifient la voix de l'artiste à distance de celle-ci. La confidence est délivrée loin de l'artiste. Cet écart semble matérialiser celui que l'artiste déclare vouloir prendre avec ces journaux intimes qu'elle affirme ne pas avoir lus avant. Il est également le signe d'un paradoxe : se confier de loin, vouloir se livrer mais rester lointaine. Tel est pour moi la façon dont l'artiste évite l'indécence. Une grande partie de l'oeuvre de Sophie Calle semble par ailleurs tendue par la recherche d'une justesse entre le partage et l'expression d'un sentiment universel d'une part et le voyeurisme d'autre part. Elle filme par ailleurs la mort de sa mère, la montre dans son cercueil mais sans être impudique ou obscène. Son intervention fait directement écho à la personnalité de la défunte qui aimait être regardée, être le centre des attentions et qui s'est exclamée « *Enfin !* » à l'arrivée de la caméra et qui fit inscrire sur sa pierre tombale « *Je m'ennuie déjà* ». Dans un contexte où les réfugiés voyagent vers l'Europe dans des conditions de plus en plus dramatiques, je m'interroge à mon tour sur la façon la plus juste d'aborder la question de l'exil lors de la performance que je réaliserai le jour de ma soutenance. Ma prétention à tenir un discours artistique m'enjoint à ne pas

---

**103** Sophie Calle, *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle*, Paris, Éditions Xavier Barral, 2012

**104** Interview audio de Sophie Calle par Fabienne Pacaud pour le site internet du journal T é l é r a m a : <http://www.telerama.fr/scenes/parcours-d-artiste-58-sophie-calle-une-artiste-de-l-intime-a-avignon,84480.php>

ignorer le sujet. Il me semble en effet que ce qui pourrait être indécent serait d'ignorer cette actualité et me cantonner à décrire une histoire familiale. Je souhaite que le parcours de mes parents, aujourd'hui totalement « intégrés » dans la société française hexagonale entre dialogue avec les trajectoires de ces hommes et ces femmes contraints aujourd'hui au départ. Ainsi que je l'ai mentionné en introduction, cette mise en lien au travers les années, les situations politiques et surtout juridiques, vise à décrire un sentiment humain généralement partagé pour changer les regards et appeler de la sorte davantage de tolérance.



Fig. 39 Image noire et blanc extraite de la Documentation  
Céline Duval

Recourir aux images de famille est effectivement pour moi une manière d'atteindre cette universalité. Cette façon de fétichiser les photographies de famille en donnant à voir les traces d'une intimité s'apparente à la démarche poursuivie par la plasticienne Céline Duval. Le travail de collecte d'images poursuivi par l'artiste basée à Houlgate compose un corpus formé de cartes postales, de photographies d'anonymes et de ses propres clichés. Lorsqu'elle procède à un tri au sein de son immense « documentation », l'artiste a notamment pour préoccupation de retenir parmi les images qu'elle trouve, celles qui contiendraient quelque chose d'universel. Cela revient pour elle à se rechercher soi-même au travers des images des autres. La banque d'images qu'elle constitue compose peu à peu un édifice éphémère, métaphore de notre passage sur terre<sup>105</sup> et de la mémoire universelle d'une seule et même famille. Lorsque que j'accumule et passe en revue les images produites par ma famille

<sup>105</sup> *Usages de l'album de famille*, rencontre organisée le mercredi 02 mars 2011 au Bal dans le cadre de l'exposition *Cinq étranges albums de famille* qui s'est tenue du 14 janvier au 17 avril 2011 : <http://vimeo.com/32910370>

pour en extraire une forme artistique susceptible de s'adresser à tous, ma volonté est de contribuer à mon tour à cette mémoire collective qui par le truchement de documents intimes, permettrait à tous de se retrouver en un.

Dans *Sans soleil* ou dans *Le facteur sonne toujours Cheval*, un film de 1994, Chris Marker collecte et additionne aussi les images. Tournées partout dans le monde, elles bâtissent un nouvel imaginaire. À propos du film *Le facteur sonne toujours Cheval* qui traite du Palais idéal de Ferdinand Cheval précisément bâti à partir de la collecte patiente de pierres le réalisateur confie : « Ces images ramassées aux quatre coins du monde étaient bien pour toi autant de petits cailloux, chacun sans grande valeur, mais dont l'accumulation représenterait une espèce de château rêvé, un monde différent de celui-ci, sans doute meilleur, et pourtant extrait de lui<sup>106</sup> ». Les images et les histoires de famille exilées façonnent leur mémoire. Comme les cailloux glanés par le facteur Cheval au fil de ses tournées, ces images agglomérées ménagent un espace pour faire naître l'espoir d'une vie nouvelle.

Pour étayer davantage le choix de la performance, je peux ajouter que cette pratique m'a paru pertinente pour traiter une question qui touche le politique comme celle de l'exil. Pour Raphaël Cuir la



Fig. 40 Ai Weiwei, photographie noir et blanc de Rohit Chawla, 2016

performance est politique par nature : « Parce qu'elle place le corps au centre des enjeux, la performance est politique. Elle est une tentative d'échapper aux rapports de pouvoir [qui] passent à l'intérieur des corps<sup>107</sup> ». L'artiste et activiste chinois Ai Weiwei semble s'accorder à cette définition lorsqu'il s'allonge sur une plage de l'île grecque de Lesbos pour reproduire, avec l'aide du photographe Rohit Chawla, l'image du corps sans vie du petit Aylan Kurdi désormais emblématique du sort des réfugiés syriens. Ainsi qu'en témoigne le journaliste

<sup>106</sup> *Immemory, zone Voyage*, cité par Amaud Lambert, in *Also know as Chris Marker*, Le Point du jour, Cherbourg-Octeville, 2008, p. 145

<sup>107</sup> Raphaël Cuir et Éric Mangion (dir.), *La performance. Vie de l'archive et actualité*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 17

David Carzon pour le quotidien Libération<sup>108</sup>, cette image de nature polémique suscite le malaise. Aux confins de l'art et de l'activisme, cette performance immortalisée par un cliché semble pratiquer la citation de la photographie de presse à la manière dont certaines œuvres citent parfois d'autres œuvres marquantes de l'histoire de l'art<sup>109</sup>. Au-delà de l'instrumentalisation du drame, le débat interroge la passivité à laquelle nos regards sont conduits, au gré de la succession et de la surenchère des images fortes.

Si le défilé des images de la mort est peu à peu susceptible d'émousser notre capacité d'étonnement et de réaction, l'accointance des images avec les défunts est liée à la nature même du procédé photographique. Susan Sontag l'explique dans son ouvrage *Devant la douleur des autres* dédié à une réflexion sur la représentation photographique de la souffrance humaine : « Dès l'invention de l'appareil photographique, en 1839, la photographie a eu partie liée avec la mort. Parce qu'une image produite grâce à l'appareil photographique est, littéralement, la trace de quelque chose qui a été porté devant l'objectif, les photographies comme le memento du passé révolu ou des chers disparus ont toujours été supérieures à n'importe quelle œuvre picturale<sup>110</sup> ». Alors qu'elles semblent destinées à rendre présent l'être disparu, les photographies les représentant ne rappellent leur absence qu'avec plus d'acuité. Cette aspiration est jugée vaine par Irène Jonas : « Regarder les photos des morts, n'est-ce pas refuser aux morts le droit de s'échapper complètement, tenter de les retenir dans une réalité et remplir le vide plutôt que le regarder ?<sup>111</sup> ».

Dans la performance que je réaliserai le jour de la soutenance de ce mémoire, je projeterai deux photographies représentant deux membres de ma famille qui marchent dans la rue reproduites aux pages 106 et 107. Ces deux hommes appartiennent à une autre époque, les villes dans lesquelles ils évoluent

---

**108** Ai Weiwei en Aylan □ *malaise et réalité*, David Carzon, Libération, 1<sup>er</sup> février 2016, lisible en ligne : [http://www.liberation.fr/planete/2016/02/01/ai-weiwei-en-aylan-malaise-et-realite\\_1430374](http://www.liberation.fr/planete/2016/02/01/ai-weiwei-en-aylan-malaise-et-realite_1430374)

**109** Sans faire l'analyse du procédé de la citation, il me semble que l'enjeu est fréquemment de nature politique. Je pense notamment à l'installation de Larry Rivers présentée au Centre Pompidou intitulée *I like Olympia in black face*, (1970 Huile sur bois, toile plastifiée, plastique et plexiglas 182 x 194 x 100 cm) qui reprend, à presque un siècle d'intervalle, l'Olympia de Manet afin de dénoncer la ségrégation autour de l'opposition maître-esclave

**110** Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2003, p. 32

**111** Irène Jonas, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 11

n'existent plus. Avec cette performance je souhaite évoquer ce que les images ne disent pas ou parce que le temps a passé, ce qu'elles ne disent plus. Comme le suggère Irène Jonas<sup>112</sup>, je souhaite aller au-delà de la première lecture qu'elles offrent pour questionner nos représentations et les conclusions hâtives qu'elles suscitent parfois. Enfin, je souhaite rendre hommage à ces deux hommes de condition modeste. Je n'ai pas connu l'un d'entre eux mais comme je l'espère le ressentiront les spectateurs à l'issue de la performance, j'aurais aimé l'avoir rencontré.

Le recours à la performance me permet de croiser les disciplines, de faire appel tant à l'installation, qu'à la projection de photographies et de films, qu'à une certaine forme d'art vivant, qui se matérialisera par la prise de parole et des déplacements proches de la danse contemporaine.

Née avec le manifeste futuriste de Filippo Tommaso Marinetti en 1909, notamment avec une pièce intitulée *Poupées électriques*, la performance prend notamment la forme de la « déclamation » une nouvelle forme théâtrale. Au fil des années, alors même qu'elle se distingue progressivement des autres catégories artistiques au Cabaret Voltaire de Zurich, du Bauhaus à Weimar, elle s'affirme dans le même temps et tout particulièrement avec son développement au Black Mountain College en Caroline du Nord, comme une approche transdisciplinaire des arts : « Ainsi



Fig. 43 *Ocean*, Merce Cunningham, 1994, musique : David Tudor, acoustique : Ocean Diary and Andrew Culver, *Ocean 1-95*, décor, lumières, costumes : Marsha Skinner

la performance s'est-elle spécifiée artistiquement, comme forme puis comme catégorie, en même temps qu'elle a projeté de dissoudre les frontières entre les arts<sup>113</sup> ». C'est la liberté qu'offre cet aspect transversal de la performance qui m'a attirée. Surtout, elle m'a semblé un moyen privilégié de m'engager fortement sur une question qui me touche en tant que citoyenne et fille de rapatriés. Elle

<sup>112</sup> Irène Jonas, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, l'Harmattan, Logiques sociales, 2010

<sup>113</sup> Raphaël Cuir et Éric Mangion (dir.), *La performance. Vie de l'archive et actualité*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 16

m'a notamment semblé le prolongement naturel de mes films dans lesquels je participe par ma présence ou celle d'objets qui m'appartiennent. Le plasticien Francis Alÿs qui pratique essentiellement la performance sous la forme de déambulations citadines, adopte un point de vue qui rappelle celui du groupe Fluxus dans son désir d'abolir la frontière entre l'art et la vie : « La performance est une protestation contre toute pensée d'une dichotomie entre l'art et la vie<sup>114</sup> ». M'engager dans une performance c'est donc peut-être simplement m'engager.

Ainsi que l'observe Patrice Joly, « quel est en effet le dénominateur commun à tous ces candidats à l'exil, ceux qui migrent pour des raisons économiques, ceux qui fuient les régions troublées du globe, si ce n'est la nécessité à un moment donné de parcourir de longues distances à pied, empruntant des sentiers de montagne, des déserts caillouteux ou encore des chemins de traverse en tous genres<sup>115</sup> » ? En 2015, le Frac Lorraine, propose en ce sens de présenter les travaux de dix artistes au sein d'une exposition intitulée *Tous les chemins mènent à Schengen* sous l'éclairage de la marche. Lot de tous les candidats à l'exil considérés comme illégaux au regard du Traité de Schengen, la marche suscite par ailleurs un engouement en tant qu'activité physique permettant de se maintenir en bonne santé. Dans le communiqué de presse, le FRAC rappelle que l'occupation allemande de la région Lorraine en 1871 incita plusieurs milliers d'habitants à l'exil vers le territoire d'Algérie alors français. « Depuis la figure du juif errant en passant par celle trop ignorée de la migrante, cette proposition met en parallèle le déplacement inexorable des populations avec l'engouement de l'Occident pour la marche. Chemin faisant, avec ou sans bâton, les nouveaux pèlerins croisent les sportifs amateurs et il n'est plus un sentier sans actifs promeneurs ! La marche serait-elle un remède aux maux d'aujourd'hui ?<sup>116</sup> »

Sans répondre directement à cette accroche des organisateurs, je retiens ici la dimension physique de l'exil, l'engagement du corps qu'elle implique souvent jusqu'à l'épuisement. J'imagine ainsi débiter ma performance par une série de déplacements dans l'espace d'exposition.

---

<sup>114</sup> *Id.*

<sup>115</sup> Patrice Joly, *Tous migrants ?*, article de la revue Zérodeux, en date du 23 mars 2016, consulté sur le site internet de la revue le 20 avril 2016 : <http://www.zerodeux.fr/essai/tous-migrants/>

<sup>116</sup> *Tous les chemins mènent à Schengen*, Fonds régional d'art contemporain de Lorraine, dossier de presse, juillet 2015, p. 1



Historiquement, le souci d'une continuité naturelle entre l'art et la vie et d'une transversalité entre les arts, telle que recherchée au Black Mountain College, fut concrètement développée par un de ses représentants les plus illustres, le chorégraphe Merce Cunningham au travers de sa collaboration avec le vidéaste Charles Atlas. Il m'intéresse tout particulièrement car je souhaite intégrer la captation d'une performance à mon film. En l'occurrence, la collaboration entre ces deux artistes au début des années 1970 n'est pas motivée par un souci d'archivage de la part de Merce Cunningham mais par la volonté de se confronter à medium pour le laisser influencer sa pratique. Dès lors, « d'autres possibilités de mouvements se font jour, d'autres rythmes, d'autres coordinations motrices, d'autres modes d'agencement des corps dans l'espace <sup>117</sup>». Dans le prolongement l'esprit du Black Mountain College, sa recherche vise à allier un art du temps et un art de l'espace. Il observe ainsi que la capture vidéo des mouvements dansés conduit à un aplatissement de l'espace et donc à un affaiblissement de l'énergie des danseurs. Ce constat le conduit ainsi à utiliser des lignes directrices formées de plinthes ou du plafond pour structurer l'espace, mais également à multiplier les sources d'enregistrement et les angles de cadrage. La caméra influant par ailleurs sur la rythmique de la chorégraphie, il revoit cette dernière afin d'accélérer les mouvements et leur nervosité dans l'optique d'éviter la sensation de temps morts induite par les pauses. De son côté, Charles Atlas attache la caméra autour de son ventre et se mêle aux danseurs qui ne sont plus simplement cadrés mais semblent surgir ou être balayés du champ. Au montage aucun effet n'est ajouté pour accélérer ou ralentir le mouvement des corps mais la chorégraphie est par contre revue pour produire ces intentions. La matérialité du corps des danseurs est également obtenue par le recours à des cadrages serrés. Au final, la captation des images a conduit Merce Cunningham à modifier la formation de ses danseurs, pour simuler notamment les vitesses variables de leurs corps. La collaboration entre le chorégraphe et le vidéaste influença jusqu'au format de la scène : dans *Ocean* elle est ainsi circulaire de façon à ce que chaque spectateur perçoive également la chorégraphie.

---

<sup>117</sup> Annie Suquet et Jean, Pomarès, *Merce Cunningham, Chorégrapheur la danse*, L'Oeil d'or, essais et entretiens, réalisé sous la direction de Myriam Bloedé, Paris, 2013, p. 15

Au final, si partager une émotion intime pour la rendre universelle est ainsi le souhait de nombreux artistes, ceux qui développent une œuvre axée sur la mémoire doivent au surplus transposer ce sentiment dans le temps. Affectées par les distances et les années, les images de l'exil sont par essence des images réinventées, porteuses par nature d'une richesse visuelle qui bouscule les typologies et renouvelle les genres.

### III. Hybridité des images pour hybridité identitaire, la dialectique du réel et de la fiction

Dépasser la douleur liée au déracinement pour sublimer la mémoire de l'exil, c'est inventer de nouvelles images (3.1) et tenter d'articuler deux représentations du monde (3.2).

### 3.1 L'invention des images pour pallier la mémoire défaillante

Si le cadrage dont elles font l'objet exclut par nature une partie du réel, élargir le cadre, procéder à une herméneutique des images, - comme j'essaie de le faire avec la performance proposée pour la soutenance -, c'est les inscrire dans une réalité méconnue ou parfois cachée.

Les dispositifs photographiques et cinématographiques nécessitent par essence de renoncer à retenir une partie du réel. En matière de photographie de famille, le déchiffrement qu'en feraient les autres membres du clan s'ajoute au choix opéré par celui qui cadre : « Photographier, c'est cadrer et donc par-là même exclure du cadre, il n'en reste pas moins que les intentions du membre de la famille qui photographie ne déterminent pas la signification de l'image, qui poursuivra sa carrière propre, livrée aux lectures qu'en feront les différents membres de la famille<sup>118</sup> ». Pour Irène Jonas, l'album de famille s'assimile à la construction « d'archives mnésiques » : «...parce qu'il y a à sa base même, sélection des traces, interprétation, remémoration<sup>119</sup> ». La mémoire individuelle est en effet double, porteuse de souvenirs et d'images mais également de valeurs et de normes. Chaque image de famille serait porteuse des modalités de sa réception. Car la mémoire collective familiale ne résulte pas de ce travail sur le souvenir. D'après la sociologue, elle est une "stipulation" faite à chacun : « voilà ce qui compte, voilà comment l'histoire s'est déroulée et les images sont là pour inscrire l'histoire de la famille dans nos têtes<sup>120</sup> ». Le téléguidage de la pensée auquel collaborent les images de famille prend sa dimension la plus dramatique lorsque la famille a été victime de la guerre.

---

<sup>118</sup> Anne-Marie Garat *ibid.*, p. 68

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 76

<sup>120</sup> *Id.*



Fig. 44 *L'image manquante*, Rithy Panh, 96', 2013, Prod. Catherine Dussart et Rithy Panh

Le réalisateur cambodgien Rithy Panh a été victime de la dictature Khmer avec les siens. Eprouvant le besoin de témoigner de ce passé au travers d'un documentaire autobiographique, le cinéaste ne disposait que des images officielles du régime de Pol Pot. Dans son film *L'image manquante*, il donne corps à ses souvenirs en fabriquant des figurines en terre cuite destinées à reconstituer les images dont il ne dispose pas. Avec l'aide d'une équipe, il façonne des statuette à l'effigie de gens qu'il a connus, de parents et d'amis aujourd'hui disparus. Mêlées aux images historiques de propagande, les plans fixes réalisés avec l'aide des figurines font surgir une parole intime qui raconte comment il fut déporté enfant dans les camps de travail dans lesquels tous les siens succombèrent. En l'absence de photographies de famille évoquant cette période, Rithy Panh parvient, à l'aide d'images qu'il fabrique, à une lente et douloureuse remontée vers une enfance assujettie à la mort et évoque ce qui ne peut se montrer.

La fonction thérapeutique de cette œuvre à dimension universelle est liée à la mission assignée aux images de l'horreur : « Les images du pire sont là non pour créer la terreur mais inspirer la crainte de l'avenir et donner le courage de suspendre la poursuite des catastrophes<sup>121</sup> ». Le motif qui pousse le cinéaste à revenir sur ce douloureux passé familial relève ainsi de la nécessité de dire pour apaiser. En construisant les images manquantes, Rithy Panh comble ce besoin : « L'album de famille, à sa façon, naïve et défectueuse, vient sans doute combler l'immense besoin du dit, à défaut de l'écrit, qui hante toute famille.<sup>122</sup> »

<sup>121</sup> Marie-José Mondzain, *ibid.*, p. 11

<sup>122</sup> Irène Jonas, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, l'Harmattan,

Contrecarrer ce dispositif et mettre fin à la toute puissance des images restantes et imposées, revient ainsi pour Rithy Panh à fabriquer l'image manquante ou, plus largement, à matérialiser le souvenir pour dépasser l'image.

Évoquant un processus proche de celui entrepris par Rithy Panh, Alain Buisine affirme que « la photographie d'un groupe familial apparaît toujours prélevée dans une narration qu'il s'agira de reconstituer : que se passait-il avant et après ? On désire lui faire réintégrer le récit auquel elle semble appartenir<sup>123</sup>». Pour Rithy Panh, la procédure a la violence de la mémoire confisquée et de celle qui est imposée par la force, une force que Sally Bonn traduit par la sensation d'avoir les « paupières coupées » : « Avoir les paupières coupées, outre la violence de l'image et la douleur qu'elle laisse entendre et imaginer, c'est ne pas pouvoir ne pas voir, être soumis à une vision constante, c'est éprouver dans toute sa force la puissance du réel et de sa représentation, ne pas pouvoir s'extraire du dehors visible, des images du monde.<sup>124</sup>»

Le courage de Rithy Panh est donc celui de s'extraire d'un rouage « qui s'impose de manière absolue à la perception<sup>125</sup> ». Conscient du nécessaire simulacre que constituerait toute reconstitution qui feindrait d'imiter le réel, le réalisateur cambodgien fait donc le choix radical de fabriquer lui-même les images qui lui manquent afin de faire le récit de son douloureux passé familial. Sans s'élever au même degré de l'horreur que les images de la propagande khmer, les photographies issues de l'album de famille conduisent généralement à substituer l'image au souvenir. « En réalité, la photographie se superpose à la vraie mémoire, elle s'y oppose et l'efface » [...] La photographie de famille, qui recueille l'image des morts, embaume le nouveau-né dans ses dentelles, commémore portraits et scènes, n'est pas un souvenir. Elle en devient vite le substitut, elle en est l'ennemie<sup>126</sup>».

Éprouvant le besoin de témoigner de ce passé au travers d'un documentaire autobiographique, Rithy Panh ne disposait que des images officielles du régime

---

Logiques sociales, 2010, p. 27

**123** Alain Buisine, « Leurres et illusions du portrait de famille », *La recherche photographique*, n°9-1, février, 1990, p. 59

**124** Sally Bonn *Les paupières coupées : essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, Bruxelles, éd. La Lettre volée, 2009, p. 33

**125** *Id.*

**126** Alain Buisine, *ibid.*, p. 41

de Pol Pot. Dans son film *L'image manquante*, il donne corps à ses souvenirs en fabriquant des figurines en terre cuite destinées à reconstituer les images dont il ne dispose pas. Avec l'aide d'une équipe, il fait façonner des statuettes à l'effigie de gens qu'il a connus, de parents et d'amis aujourd'hui disparus. Mêlées aux images historiques de propagande, les plans fixes réalisés avec l'aide des figurines font surgir une parole intime qui raconte comment il fut déporté enfant dans les camps de travail dans lesquels tous les siens succombèrent.

Avec l'aide de l'écrivain et éditeur Christophe Bataille qui signe le récit de la voix-off, Rithy Panh explique sa démarche :

« Bien sûr je n'ai pas trouvé l'image  
Manquante.

Je l'ai cherchée, en vain.

Un film politique doit découvrir  
ce qu'il a inventé.

Alors je fabrique cette image.

Je la regarde.

Je la chéris.

Je la tiens dans ma main,  
comme un visage aimé.

Et cette image manquante,  
maintenant je vous la donne,

Pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher.<sup>127</sup> »

Constitutive du passé individuel, l'image familiale semble essentielle à la construction de l'identité de chacun. Alors que son support et son sujet sont banals, la photographie de famille est dépositaire de cette valeur, du fait de son essence même. Elle constitue en effet « un acte qu'on ne joue pas deux fois. Pas plus que le temps ne se remonte » [...] « Une photographie, si elle peut se

---

127 Rithy Panh et Christophe Bataille, *L'image manquante*, Paris, Grasset, 2013, p. 68

reproduire, ne se refait jamais<sup>128</sup>». Avec ce film le réalisateur cambodgien s'efforce de contrecarrer le dispositif de propagande dont ont été victimes les habitants de son pays tentant de mettre fin à la toute puissance des images restantes et imposées. Il décide ainsi de dépasser les images imposées en fabriquant les images qui lui manquent.

À leur manière, les enfants de pieds-noirs dont je fais partie, cherchent aussi les images manquantes. Si le territoire physique de l'Algérie existe toujours, la situation politique n'est plus la même, et encore plus que pour d'autres français, le monde dans lequel mes parents ont grandi ne subsiste que dans les mémoires. Dans le recueil d'entretiens menés par l'ethnologue Michèle Baussant auprès de pieds-noirs, un homme témoigne d'un sentiment d'étrangeté : « Ma fille se pose des questions : "Tiens, tu es né là-bas, comment c'était, à quoi ça ressemblait ? Est-ce qu'on avait des façons de faire particulières ?" elle s'intéresse [...] Il y a un côté merveilleux aussi, on est comme un extraterrestre. [...] Sa mère elle sait où elle est née ; elle peut voir l'endroit à Paris, moi je suis un extraterrestre<sup>129</sup> ». Les héritiers des français d'Algérie ont la mémoire des leurs comme seul recours pour comprendre leur identité familiale. Hors la mémoire est par nature une matière fragile et mouvante. En tant qu'artiste, il s'agit donc de recourir à ce matériau immatériel et foncièrement subjectif pour façonner des artefacts qui raisonnent en tous. Ce biais est d'ailleurs renforcé lorsque la pratique artistique est celle du film, comme le suggère Georges Didi-Huberman dans un ouvrage relatif la survivance des images, « "La mémoire est monteuse"<sup>130</sup> ». La notion fait en effet référence à l'*Atlas Mnemosyne* établi par l'historien d'art allemand Aby Warburg durant les années 1920 qui visait à comprendre les images non plus seulement au travers d'un processus temporel linéaire mais, par l'entremise de l'inconscient, sous un angle dialectique.

Le cinéaste israélien Amos Gitai, architecte de formation initiale, bâtit précisément ses films en ayant pour point de départ l'espace de la mémoire. Interrogé par Hans Obrist à propos de son film *Plus plus tard tu comprendras*<sup>131</sup>, dans lequel il fait appel à l'actrice Jeanne Moreau, il s'efforce de définir le fonctionnement de la mémoire : « S'agit-il d'une chronologie, d'une

---

**128** *Ibid.* p. 40

**129** Michèle Baussant, *Pieds-noirs, mémoires d'exils*, Paris, Un ordre d'idées, Stock, 2002, p. 431

**130** Cité par Amaud Lambert p. 147, Georges Didi-Huberman « L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris, Minuit, 2002, p. 500

**131** Amos Gitai, *Plus tard tu comprendras*, films couleurs, 90 min, Prod. Image & Compagnie, 2008



géographie ? » (...) La mémoire travaille de façon associative (...) C'est un processus très compliqué de travailler avec la notion de mémoire. Ces dernières années (...) j'ai l'impression que le Moyen-Orient est entré dans une phase de cacophonie telle que c'est extrêmement difficile de détecter la moindre orientation cohérente, tant la situation fluctue en permanence. (...) C'est très difficile de s'y retrouver, de savoir se diriger dans tout ça. C'est dans ce contexte que j'ai décidé de travailler sur la mémoire telle qu'elle existe dans mes archives familiales. ». Comme Sophie Calle, qui lit les carnets de sa mère aux spectateurs du festival d'Avignon, comme Alain Cavalier qui se plonge dans les journaux intimes qui remontent à l'époque du décès de son épouse, Amos Gitai, choisit la mémoire d'une intimité comme réceptacle et écho de la mémoire collective : « Avec l'aide de Jeanne Moreau, qui m'a fait ce cadeau incroyable de lire la correspondance de ma mère, j'ai lu toutes ces lettres, écrites sur plus de soixante-dix ans. Ma mère a vécu près d'un siècle, et cette correspondance retrace au fond une transformation du territoire.<sup>132</sup>» Le cinéaste fait ainsi le choix de la mémoire familiale comme prisme pour comprendre le monde.

À titre personnel, j'observe que de l'ensemble des événements successifs qui composent une vie, ceux qui perdurent dans nos mémoires, sont généralement ceux qui s'accompagnent des émotions les plus fortes. Au fil des années, la terre natale de mes parents, immatérielle par essence, comme l'est tout souvenir, est devenue sous l'effet de la nostalgie, un territoire idéalisé presque chimérique. Une des femmes interrogées par Michèle Baussant dans le cadre des entretiens qui composent sa recherche, évoque à ce sujet un souvenir qui prendrait corps de façon autonome, au point de lui procurer une sensation proche de la dissociation : « Je ne pense pas à l'Algérie comme à un pays réel [...]. Une partie de nous est restée là-bas, dans un passé qui reste comme un rêve. Il me semble que j'en parle comme d'une autre personne, une personne que je ne suis plus<sup>133</sup>».

Peut-être en est-il ainsi lorsque la grande histoire impacte nos vies, et que peu à peu, la mémoire collective imprime son empreinte sur la mémoire individuelle. Pour Pierre Milza et Emile Temime, si un temps d'ingestion est nécessaire pour métaboliser le souvenir, mémoires collectives et individuelles restent cependant

---

**132** Entretien avec Hans Ulbrich Obrist, Toubiana Serge (dir.), *Amos Gitai. Architecte de la mémoire*. Parks, Gallimard, La Cinémathèque française, 2014, p. 70

**133** *Ibid.* p. 421

distinctes : « Quand tout cela est passé, quand le "parcours" de l'immigrant est achevé, alors, et alors seulement, la mémoire collective peut se recomposer, proposer sa vérité, écarter ou mettre en exergue tel ou tel souvenir. Dans un sens, elle pérennise une prise de possession ancienne et dépassée. Elle propose une lecture nouvelle de l'événement, qui peut être une récréation, une "refondation". Il importe à la fois de déconstruire et de prendre en compte cette mémoire vivante. Il ne faut cependant pas la confondre avec la mémoire officielle : édifier une stèle ou organiser une commémoration, cela a déjà une autre signification. Un monument commémoratif est toujours un monument aux morts...<sup>134</sup> ». Pour ma part, si j'estime effectivement que mémoire individuelle et mémoire collective doivent être dissociées, je pense néanmoins que la mémoire officielle peut confisquer les mémoires collectives si elle est imposée sans nuances. L'une des ambitions de mon travail est peut-être à ce titre de fournir un autre regard sur le déracinement des français d'Algérie, non pour réhabiliter la politique coloniale passée mais pour étayer de façon sensible le parcours de ceux qui hier comme aujourd'hui se sentent reniés au sein de leur propre pays.

---

**134** Pierre Milza et Emile Temime, *1962 : l'arrivée des Pieds-Noirs*, Jean-Jacques Jordi, Paris, Autrement, 1995, p. 7

## 3.2 Une tentative d'articuler deux représentations du monde

Articuler mémoires personnelle et collective pour retracer l'exil, revient pour les artistes à faire dialoguer une vision documentaire et une vision fictionnelle du départ pour articuler deux représentations du monde : une vision politique et une vision individuelle. Entre les deux, la mémoire d'exil consisterait peut-être en une perception aiguë du territoire : celui qui nous contraint au départ, celui qui dessine notre horizon et, entre les deux, ceux qui devront être traversés. Représenter l'exil reviendrait donc d'abord à représenter ces territoires.

Précurseur concernant la thématique des exilés illégaux, le film de Michaël Winterbottom intitulé *In this world*, montre que traverser les frontières implique peut-être d'abord une cartographie. L'épopée des deux protagonistes afghans est jalonnée de cartes du monde qui indiquent au spectateur, au fil de leur difficile progression, l'endroit dans lequel ils se trouvent. La carte constitue un support visuel commun pour retracer le parcours des exilés. Elle est aussi une représentation du monde qui, comme toute représentation, est inhérente à la vision de celui qui la trace<sup>135</sup>.

La colonisation se matérialise par ailleurs d'abord par la production de cartes. L'exposition « *Made in Algeria, généalogie d'un territoire* » proposée début 2016 au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) à Marseille, fait dialoguer l'histoire topographique du pays avec la création artistique contemporaine. Ainsi, exposer la cartographie de l'Algérie à cette occasion, c'est, pour Jean-François Chougnat, le directeur du MuCEM : avoir la volonté de « soutenir[ir] une œuvre qui inaugure une nouvelle histoire de la

---

<sup>135</sup> La mise en place de l'état civil par l'administration française en 1882 qui impose à tous le modèle patronymique qui par répercussion impactera les cadastres : « Partout, et jusqu'à la dernière heure de l'occupation coloniale de l'Algérie, vont se substituer aux noms autochtones des noms nouveaux pour des centres de colonisation ou pour des villes algériennes, alors rebaptisées », *Made in Algeria. Généalogie d'un territoire*. Zahia Rahmani et Jean-Yves Sarazin (dir), catalogue de l'exposition, article de Daho Djerbal, « Sans nom patronymique (SNP), De la dépossession du nom à l'expropriation de la terre par la carte », coédition Hazan, MuCEM, 2016, p. 185

représentation de ce pays<sup>136</sup>. » L'Afrique ayant constitué un lieu de partage du monde entre les grandes puissances européennes au XIX<sup>e</sup> siècle, l'exposition permet une « Relecture politique et subjective des cartes », au détour de laquelle « l'aventure cartographique nous rappelle que l'espace blanc n'est pas un espace vierge<sup>137</sup> ». Traduction visuelle de décisions politiques, espace de la convention par excellence, la carte appelle aux stratégies de contournement et de résistances.

Avec *The Mapping Journey Project*, l'artiste marocaine Bouchra Khalili cartographie des voyages clandestins en donnant la parole à des réfugiés. Les hommes et les femmes qu'elle interroge, racontent et dessinent la route qu'ils ont parcourue pour arriver en Europe depuis la Somalie, l'Afghanistan ou le Maroc.



Fig. 46 Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008-2011, Projections vidéo, Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur

Ce travail, présenté au FRAC Lorraine en 2015 à l'occasion de l'exposition *Tous les chemins mènent à Schengen*, met par exemple en évidence le trajet absurdement rallongé et sans cesse modifié qu'un Palestinien doit emprunter pour rejoindre Jérusalem depuis Ramallah.

L'écart entre l'espace représenté et l'espace vécu, entre la conception topographique européenne et sa perception orientale et africaine est du même ordre que celui qui oppose la connaissance d'une carte et celle de son territoire. Appréhender le territoire algérien à partir d'enquêtes de terrain fut l'objectif de Pierre Bourdieu au début de sa carrière universitaire. À l'issue de ses études à

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>137</sup> *Ibid.* Propos liminaires des commissaires. p. 7

l'École normale supérieure, alors qu'il se destine à une carrière de professeur de philosophie, Pierre Bourdieu est envoyé en Algérie contre sa volonté pour y faire son service militaire à un moment où la guerre d'indépendance s'intensifie. De 1958 à 1960 il occupera ensuite un poste d'assistant à la faculté des Lettres d'Alger. Dans les régions de la Kabylie et de Collo, il entame un travail d'ethnologue qui structurera ultérieurement son œuvre en sociologie. Au détour d'enquêtes en milieu rural, au sein de camps regroupements constitués par l'armée française pour lutter contre la guérilla menée par le FLN, il réalise une série de photographies. Tout en se plaçant dans le contexte de ses études sociologiques naissantes, ces clichés frappent non seulement par leur cadrage, leur intérêt documentaire<sup>138</sup> et surtout par la valeur donnée aux femmes et hommes qu'il capture dans une volonté de les réhabiliter.

Le sociologue qui a par ailleurs analysé la photographie comme pratique amateur<sup>139</sup>, conçoit à son attention deux échelles de regard : « La photographie est en effet une manifestation de la distance de l'observateur qui enregistre et qui n'oublie pas qu'il enregistre [...] mais elle suppose aussi toute la proximité du familier, attentif et sensible aux détails imperceptibles que la familiarité lui



Fig. 47 Pierre Bourdieu, *Cheraïa. Centre de regroupement en construction*, photographie noire et blanc, v. 1960

permet et lui enjoint d'appréhender et d'interpréter sur le champ<sup>140</sup> ». Le regard porté sur le réel implique donc un état au monde paradoxal et presque hypocrite : y être empathique tout en maintenant la distance nécessaire pour capturer des images signifiantes pour tous ceux qui y seraient étrangers.

Le regard d'anthropologue porté par Pierre Bourdieu, dont l'œuvre toute entière sera marquée par cette expérience algérienne originelle, n'est pas loin à

**138** Les camps de regroupements furent ignorés de la population métropolitaine jusqu'à 1959

**139** Pierre Bourdieu (dir.) *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de minuit, deuxième édition, 2007. L'ouvrage a été publié à l'occasion d'une exposition organisée par le musée du Jeu de Paume au Château de Tours, Pierre Bourdieu se prête ici à un entretien mené par Franz Schultheis le 26 juin 2001 au Collège de France

**140** Pierre Bourdieu, *Images d'Algérie, une affinité élective*, ouvrage conçu par Franz Schultheis et Christine Frisinghelli, Actes Sud, 2003, p. 44

mon sens de celui du documentariste de cinéma. Jacques Rancière, cité par Aline Caillet, estime que toute pensée critique sur le réel nécessite au préalable de le passer au tamis de la fiction : « Le réel doit être fictionné pour être pensé<sup>141</sup> ». Dès lors, pour Aline Caillet, la distinction formelle entre documentaire et fiction ne serait plus opératoire. Pour autant, ce qu'il convient selon elle de désigner sous le terme de « régime de l'image » doit être appréhendé comme faisant part d'un processus dialectique. Pour Aline Caillet, les deux domaines s'auto-alimentent : le cinéma de fiction cherche à accroître son « coefficient de réalité » en ayant recours à des procédés propres au documentaire tel que le personnage face caméra ou la caméra portée ; et la forme documentaire emprunte à la fiction ses codes narratifs comme le climax, la résolution, et la partition entre protagonistes principaux et secondaires.

À visée divertive, la fiction participerait de plus à une « déconscientisation du monde » qui atteindrait aujourd'hui un excès tel quel la fiction précéderait le réel. Ce phénomène concerne pour moi également l'image de nature documentaire que constitue la photographie familiale amateur aujourd'hui. En effet, l'usage de filtres, l'affichage de larges et systématiques sourires et surtout la diffusion des clichés sur l'espace des réseaux sociaux représente à mon avis une forme de mise en scène de sa vie, faisant des images de famille des objets de nature fictionnelle. Éventuel antidote au procédés insincères, le photo-journalisme qui implique une prise sur le vif sans la préméditation qu'implique le choix d'une pose, pourrait être le domaine au sein duquel trouver des images dénuées de fards.

Reflet des drames qui affectent le monde, le troisième prix Prix Pulitzer 2016 dans la catégorie actualités générales a été attribué au photo-reporter russe Sergueï Ponomarev pour un cliché qui témoigne de la crise des réfugiés. La photographie représente une embarcation d'origine turque surchargée de personnes et vacillante qui accoste difficilement aux abords du village de Skala situé sur l'île grecque de Lesbos<sup>142</sup>. Le propriétaire turc du bateau qui avait fait embarqué plus de 150 personnes a tenté de s'enfuir vers son pays et a par la

<sup>141</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 61, cité par Aline Caillet dans *Dispositifs critiques. Le documentaire du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 37

<sup>142</sup> Sur le prix, site dédié consulté le 20 avril 2016 : <http://www.pulitzer.org/winners/mauricio-lima-sergey-ponomarev-tyler-hicks-and-daniel-etter>

suite été arrêté en eaux turques.



Fig. 48 Sergueï Ponomarev, *The New York Times*, photographie couleurs,  
16 novembre 2015

Si la posture des protagonistes qui appellent à l'aide sans se préoccuper du photographe sont preuve d'une spontanéité qui ne souffre pas de mise en scène *a priori*, son succès est sans doute lié à l'instant décisif théorisé par Henri Cartier-Bresson, par ailleurs célèbre représentant du photo-journalisme. L'élan des personnages vers un hors champ porteur de leur salut, évoque assez directement l'oeuvre au format monumental de Théodore Géricault<sup>143</sup>, qui en 1818, dénonçait déjà le naufrage de la frégate la Méduse en route pour l'Afrique avec à son bord le futur gouverneur du Sénégal.

Le navire confié au commandant Hugues Duroy de Chaumaray qui n'avait pas navigué depuis plus de vingt cinq ans, échoue sur un banc de sable aux abords de la Mauritanie. Accompagné de quelques officiers, le capitaine monte sur une chaloupe pour regagner le rivage, laissant 150 de ses hommes sur un radeau de vingt mètres sur sept. Relatée par deux officiers survivants, l'ingénieur géographe Corréard et le chirurgien auxiliaire Savigny, l'histoire provoque l'indignation de l'opinion publique. Le radeau dérive en effet treize jours ne laissant qu'une dizaine de survivants ayant été conduits à l'anthropophagie. L'acte d'abandon perpétré par le commandant Duroy Chaumaray - qui donne l'ordre de couper les cordes qui devaient permettre le remorquage du radeau par les chaloupes de sauvetage - est dénoncé par l'opinion. Il est condamné à trois ans d'emprisonnement en cour martiale et déchu de son grade et de ses fonctions.

---

**143** 491 cm x 716 cm



Fig. 49 Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, huile sur toile, 491 cm x 716 cm, musée du Louvre

Le ministre de marine, responsable de sa désignation est conduit à la démission. Au Salon de 1819, la peinture scandalise pour son aspect morbide, Théodore Géricault ayant notamment utilisé de vrais morceaux de cadavres pour modèles. Elle constitue aussi une critique de la seconde Restauration qui fait suite à la défaite de Waterloo<sup>144</sup>. Il est reproché au Gouvernement d'avoir fait appel à un homme, certes noble et royaliste, mais inexpérimenté et qui a tenté d'étouffer la catastrophe. À titre personnel, ce manifeste qui ouvre la voie à la peinture romantique<sup>145</sup>, inspire la seconde partie de mon film, pour la place laissée aux éléments naturels et pour la prédominance des tons couleur terre.

À deux siècles d'intervalles ces deux récits de naufrages émeuvent l'opinion et conduisent à la critique des institutions politiques. Dans les deux cas une grande tension dramatique se dégage. La maigreur des corps, renforcée par une palette chromatique restreinte est éteinte – valeurs de gris pour la photographie et ocres pour la peinture -. Le ciel est couvert de nuages et le soleil ne perce que pour accentuer la pâleur des corps et la tension des visages. La composition est pyramidale. Les survivants forment en effet une pyramide humaine dirigée vers un horizon susceptible de les sauver mais qui reste invisible. Dans l'oeuvre de Théodore Géricault, l'abus d'une huile rendue siccative par le blanc de plomb

<sup>144</sup> Pour appuyer mon analyse j'ai eu recours au site à la page dédiée au *Radeau de la Méduse* sur le site internet *L'histoire par l'image*, consulté le 20 avril 2016 : <https://www.histoire-image.org/etudes/manifeste-romantisme>

<sup>145</sup> Eugène Delacroix a servi de modèle à Théodore Géricault et serait le personnage au premier plan, le ventre, la tête face au plancher du radeau. Cette oeuvre inspirera ultérieurement *La liberté guidant le peuple* réalisée en 1830



conduit aujourd'hui à faire craqueler certaines zones du tableau en une multitude de petits reflets. Le durcissement de la peinture rendu impossible, la peinture semble condamnée à ruisseler à l'image des vagues qui soulèvent les naufragés.

Ces deux images questionnent le rôle de l'artiste<sup>146</sup>, au regard de l'actualité. À propos du *Radeau de la Méduse*, l'historien Jules Michelet dira par exemple : « Mais nous voici au dernier acte de la tragédie sanglante. C'est la fin de la fin pour l'empire ; on le dirait, même pour la France... C'est elle, c'est la société tout entière du siècle, que Géricault embarque avec lui.<sup>147</sup> ». La fin de la France que mentionne Jules Michelet est peut-être aussi celle, prémonitoire de l'ambition coloniale de la France, qui consécutivement aux Traités de Paris de 1814, c'était vu rétrocéder Saint-Louis du Sénégal, que l'expédition de la Méduse avait pour but d'occuper. Déclenchant le dégoût des défenseurs du classicisme lors du Salon de 1819, l'oeuvre matérialise la tentative humaniste de Géricault, dont les idées libérales souffrent la restauration de la royauté, de concilier l'art et le réel. Le titre de la peinture est censuré au profit de *Scène d'un naufrage*. La présence de trois hommes noirs, alors que l'interdiction de la traite des esclaves vient d'être actée et qu'un seul était réellement présent, rappelle l'objectif colonial de la frégate, dont le commandant avait le statut d'émigré et que la récente l'abolition de l'esclavage reste largement inappliquée dans les faits.

Lié au thème de l'exil par la figure du bateau, la métaphore du naufrage de l'entreprise coloniale se rapproche de la photographie de Sergueï Ponomarev. Le tableau de Théodore Géricault se fait ainsi anachronique, au sens décrit par Georges Didi-Huberman dans son essai *Devant le temps*<sup>148</sup> : plus qu'intemporel, presque prémonitoire. « Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde<sup>149</sup> ». Regardée à des siècles de distance, non plus seulement comme le

---

**146** Photographe free-lance pour le *New York Times*, Sergueï Ponomarev est désigné ici en tant qu'artiste au même titre que Robert Capa, Henri Cartier-Bresson l'étaient pour l'Agence Magnum. Pour Valérie Belin, la photographie est une pratique naturellement surréaliste, alors que son propos n'était à l'origine que proprement documentaire. « Il est vrai qu'Atget affirme « Ce ne sont que des documents, des documents que je fais ». Mais il est clair que les intentions documentaires et artistiques ne sont pas séparables. Valérie Belin, *Les Images intranquilles*, sous la direction de Clément Chéroux, Paris, Centre Pompidou, Dilecta, 2015, p. 99

**147** David. — Géricault, *Revue des Deux Mondes* tome 138, 4<sup>e</sup> période, 15 novembre 1896, p. 253

**148** Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éd. de Minuit, 2005

**149** Ibid. p. 10

témoin d'une époque, mais comme le réceptacle d'une mémoire commune, l'image remonte l'histoire et bouleverse la conception linéaire du temps.

Dans son article intitulé *Tous migrants ?*, Patrice Joly met en parallèle le traitement par les artistes de ce sujet d'actualité avec celui du changement climatique. Si le thème du climat fédère les initiatives artistiques autour d'événements mondiaux réguliers dont la COP 21 fut le dernier rendez-vous marquant, celui de la crise des réfugiés ne verrait pas se matérialiser de rencontre officielle d'ampleur à son attention. Pour le rédacteur en chef de la revue *Zérodeux*, les deux sujets diffèrent également dans leur traitement formel : « Peut-être que l'absence d'échéance joue justement en sa défaveur alors que « le climat » génère des réunions régulières qui suscitent autant de mouvements paroxystiques ; peut-être aussi que la mise en scène du discours de la (bonne) conscience écologique passe par des esthétiques potentiellement plus sexy que la seconde, semblant devoir se résoudre inévitablement en la forme documentaire.<sup>150</sup>»

La forme réaliste « crue » et non pas idéale adoptée en 1818 par Théodore Géricault rappelle pour moi cette forme documentaire<sup>151</sup>. Montrer le véritable aspect des naufragés décrits par les survivants étant squelettiques, hirsutes, en haillons, la peau rongée par le soleil et l'eau de mer, avec leurs chairs devenues purulentes était cependant impensable. La forme de réalisme à laquelle recourt Théodore Géricault - qui sera développée ultérieurement par Gustave Courbet - ne consiste pas en une servile imitation du réel. Bien que les survivants aient des corps athlétiques et musclés, la couleur de leur peau, d'une pâleur morbide, ne correspond pas pour autant aux canons classiques de la beauté idéale.

Les choix plastiques de l'artiste sont utilisés au service de la dénonciation politique qui le motive. Sa peinture n'est pas l'imitation fidèle du réel et continue, à l'instar du cliché de Sergueï Ponomarev, de stimuler la production artistique actuelle. La notion de fiction, telle qu'analysée par Aline Caillet pour le domaine cinématographique, semble faire écho en de nombreux points à ces tentatives de définitions de l'art de Théodore Géricault : « Dans quelle mesure

---

**150** Patrice Joly, *Tous migrants ?*, *Zérodeux*, article du 23 mars 2016, consulté sur le site internet du magazine le 20 avril 2016 : <http://www.zerodeux.fr/essai/tous-migrants/>

**151** *Radeau de la Méduse*, site internet *L'histoire par l'image*, consulté le 20 avril 2016 : <https://www.histoire-image.org/etudes/manifeste-romantisme>

la fiction peut-elle s'instituer comme voie d'accès au réel et en être le vecteur critique ?<sup>152</sup>». Aline Caillet distingue une typologie composée de trois entrées pour définir les incursions de la fiction dans le réel : la mise en scène, le jeu du protagoniste et l'ordonnement des faits. Au terme de dizaines d'études préparatoires, le peintre porta son choix des dimensions monumentales, sur la représentation des personnages à l'échelle 1 et sur une composition structurée par une perspective dirigée vers l'avant du tableau. Ces éléments participent d'une adresse au spectateur et évoquent le cadrage d'une narration au cinéma.

À propos de la recherche de vérité poursuivie par le cinéma documentaire, Aline Caillet décrit l'expérience menée par le réalisateur Laurent Cantet dans son film *Entre les murs* récompensé par une palme d'or au festival de Cannes 2008 : « On sent une certaine improvisation, en tout cas un état de latence. On sent le travail aussi, un vocabulaire choisi, des dialogues soignés... La spontanéité des élèves frappante mais leur jeu est néanmoins perceptible... Tout le film tient sur ce fil tendu au-dessus du vide, oscillant de tous côtés, naviguant d'un registre à l'autre sans jamais s'installer dans aucun d'eux.<sup>153</sup> » Témoigner avec acuité du réel impliquerait donc n'ont pas de recourir à la *mimesis* mais de ménager un espace de l'entre d'eux impliquant un nouveau partage du pouvoir entre l'auteur et les protagonistes qu'il met en scène. Pour *Entre les murs*, des ateliers d'écriture impliquant les lycéens ayant été retenus pour le film ont été organisés. « Ceux-ci ont permis de "connaître et fouiller avec eux ce qu'ils pouvaient greffer d'eux-mêmes sur les squelettes que nous leur propositions. Les personnages du scénario initial, qui n'existaient d'abord que pour les situations qu'ils pouvaient générer se sont précisés<sup>154</sup> ». Le film est ici considéré comme un espace de jeu au sein duquel les protagonistes – acteurs autant que metteurs en scène – seraient invités à « s'inventer eux-mêmes dans un cadre posé<sup>155</sup> », autrement dit, à être spontanés tout en révélant la profondeur de leur personnalité.

---

**152** Aline Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 39

**153** *Ibid.* p. 45

**154** Laurent Cantet, propos issus d'un entretien avec Philippe Mangeot, Dossier de presse de *Entre les murs*, Haut et court, 2007, cité par Aline Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 46

**155** *Ibid.* p. 43

Ressusciter le besoin de fiction pour donner à voir la réalité du monde est le pari auquel répond *Je veux voir*, un film tourné par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige en 2008 qui fut également présenté à Cannes. De nature hybride, ce film n'est ni une fiction ni un documentaire. Les réalisateurs n'ont pas fourni de scénario à leurs acteurs et leur proposent de construire le film à partir de la véritable rencontre de deux personnes. La rencontre est avant tout celle de trois regards interposés. Celui de Catherine Deneuve qui a besoin de voir les traces de la guerre qui vient de s'achever au Liban, celui de Rabih Mroué qui ne peut plus voir et celui des cinéastes qui ne savent pas comment montrer. Si la mise en contact des deux comédiens est fictionnelle puisque qu'organisée par les réalisateurs, la nature de la relation ainsi ménagée est véritable puisque les deux comédiens se voient véritablement pour la première fois sous les caméras et improvisent leur jeu au sein d'un voyage riche de péripéties. Catherine Deneuve représente une figure d'une puissance évocatrice telle que sa seule présence suffit à transformer des images documentaires en images de cinéma. Faire exister Catherine Deneuve dans les ruines de la capitale libanaise, revient pour les réalisateurs à introduire de la fiction au sein des images du désastre. Le film traite aussi du dédoublement des êtres en montrant Catherine Deneuve à la fois comme une icône et comme une femme étrangère dans un pays. Les réalisateurs ont en effet voulu que son visage soit comme un écran dans lequel les spectateurs peuvent projeter le leur et imaginer une pluralité d'issues notamment dans l'image de fin<sup>156</sup> qui procède elle aussi d'un échange de regards.



Fig. 50 Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Je veux voir*, films couleurs, 2008, Mille et une productions

Pour Aline Caillet, l'enjeu pour les cinéastes est d'offrir à leurs acteurs de : « Produire une situation qui *dépose* le personnage – au double sens de destituer et d'abandonner - lui offrir un espace à la fois filmique et mental, de projection,

<sup>156</sup> Coup de cœur du festival de Cannes ; « Je veux voir » de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *L'Aventura*, émission radiophonique du 4 juin 2008, France Culture, entretien avec Laure Adler

de construction, à même de dessiner les contours de son existence réelle mais aussi rêvée<sup>157</sup> ». Organiser la rencontre filmée d'un comédien libanais et d'une grande actrice française dans une voiture à Beyrouth, reviendrait donc à partager le dispositif de pouvoir dont relève l'acte de filmer.

Dans *Je veux voir*, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ménagent un espace de co-création qui au-delà du prétexte narratif du film, questionne d'autres dispositifs de pouvoir cette fois institutionnels et politique. Ce cinéma comme laboratoire démocratique est celui que je me fixe comme ligne d'horizon pour ma propre réalisation à venir. Tout en produisant les documents de cadrage requis pour l'obtention des financements comme la continuité dialoguée, le découpage et le story-board à ma chef opératrice et aux comédiennes, je souhaite leur laisser toute latitude d'appropriation au gré d'improvisations, d'impératifs météorologiques ou de trouvailles géographiques, d'autant que la seconde partie du tournage en Algérie se fera avec très peu de repérages préalables. Miguel Gomes s'est quant à lui rendu pour la première fois sur le continent africain à l'occasion de son film *Tabou* : « Je n'avais jamais mis les pieds en Afrique avant les repérages pour *Tabou*, cette Afrique vient de l'imaginaire colonial et du cinéma, de Tarzan...<sup>158</sup> »

Si le dispositif de mise en scène proposé par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige inspire mon film à venir, le film de Miguel Gomes recèle les procédés formels audacieux et d'un souffle romanesque qui me transporte.

Sorti en salles en 2012, ce film procède du souhait d'opposer deux univers, l'un de nature presque documentaire, l'autre de nature totalement fictionnelle. Ce dernier conduit le réalisateur à reconstituer les images mentales attribuées à l'Afrique coloniale par l'imaginaire collectif.

Pour répondre au besoin de romanesque des personnages et des spectateurs, ce film a pour ressort la volonté du cinéaste de réenchanter le cinéma en réintroduisant l'esthétique des films classiques. Miguel Gomes souhaite en effet remplir ce désir de fiction en évacuant tout naturalisme dans sa seconde partie et en faisant dialoguer deux mythologies entre elles : celles que le Portugal entretenait au regard de son empire colonial et celle que le cinéma a inventé sur l'Afrique.

---

**157** *Ibid.*, p. 45

**158** Miguel Gomes, *Tabou*, film noir et blanc, 1h58, 2012 (Prod. O Som e a Fúria) DVD édité par Shellac, entretien avec Cyril Neyrat

Le Portugal est par ailleurs le dernier pays d'Europe à avoir accordé l'indépendance à ses colonies. Les occidentaux qui vivaient encore au Mozambique au début des années 1960 continuaient de croire en une situation politique à laquelle plus personne dans le monde ne croyait.

Le cinéaste portugais raconte ainsi qu'il a préparé son tournage en visionnant de nombreux films Super 8 réalisés par des familles portugaises installées en Afrique. Ces archives familiales lui sont apparues comme autant de films muets. Aussi, pour bâtir l'imaginaire de cinéma qu'il souhaitait mettre en scène dans la seconde partie de son film, Miguel Gomes s'est assez paradoxalement inspiré de ces documents familiaux pour dépouiller cette partie de tous dialogues et approcher de la sorte l'univers sonore qui caractérise les premiers films de l'histoire du cinéma<sup>159</sup>. Ici, c'est l'image documentaire privée qui a permis la définition d'images de cinéma.



Fig. 51 Miguel Gomes, *Tabou*, 2012, film couleurs, 118 min. , Prod. O Som e a Fúria

Ce film a été marquant pour moi, non seulement parce qu'il évoque le passé colonial du Portugal mais également en raison des choix formels d'une grande liberté opérés par le réalisateur : la coupure en deux parties très distinctes, la volonté de retrouver une Afrique fantasmée par les occidentaux et ainsi, la nature romanesque du cinéma classique. L'image que je choisis de reproduire ci-dessus est doublement métaphorique puisqu'elle représente le nuage comme un matériau plastique support de l'imaginaire, au sein d'une scène dans laquelle les personnages s'inventent précisément une histoire d'amour.

Le cinéaste bouleverse les régimes du réel et de la fiction car justement pour lui, la démarcation entre ces registres a été rendue trouble lors de la période coloniale. Interrogé par la journaliste Isabelle Regnier, Miguel Gomes raconte que « Le rapport entre fiction et colonialisme est en effet crucial dans le film... Entre

<sup>159</sup> *Id.*

Hollywood et l'Afrique coloniale, oui. C'est le registre que je voulais pour la deuxième partie. Inventer des personnages qui se faisaient des films, qui vivaient une sorte de *Out of Africa* dysfonctionnel, en niant la réalité des choses. A l'image du Portugal qui voulait garder ses colonies à tout prix quand c'était devenu impossible<sup>160</sup>». Pour l'anthropologue Dominique Casajus qui écrit à propos de l'ouvrage de Michèle Baussant, *Pieds-noirs : mémoires d'exils*, la fiction à laquelle des français d'Algérie auraient quant eux succomber serait celle de l'Algérie française : « C'est une fiction à laquelle on leur a fait croire, à laquelle ils s'obstinent à croire encore malgré, pour quelques-uns d'entre eux, des intermittences de lucidité vite réprimées car, vue en face, la réalité devient trop amère. Ce qu'on appelait l'Algérie française, avec ses rues de style haussmannien, ses monuments aux morts de nos deux guerres, ses petites églises aux clochers si semblables à ceux des villages de la métropole, tout cela n'a jamais été qu'un décor. L'Algérie réelle était derrière le décor, elle était restée arabe, musulmane, irrédentiste et hostile, et ils se sont obstinés à ne pas la voir<sup>161</sup> ».

La question du décor est bien celle qui alimente les images de fiction. Des images fabriquées avec l'intention de plonger celui qui les contemple dans un monde imaginaire. Si le sentiment exprimé par le chercheur sonne juste, l'Algérie française était cependant loin d'être une chimère pour ceux qui avaient combattu par la France au cours des deux précédentes guerres ainsi que le clame une chanson de l'armée d'Afrique basée en Algérie restée dans ma mémoire familiale, dont voici le refrain :

« C'est nous les Africains  
Qui revenons de loin,  
Nous venons des colonies  
Pour défendre le pays  
Nous avons tout quitté  
Parents, gourbis, foyers  
Et nous gardons au cœur  
Une invincible ardeur  
Car nous voulons porter haut et fier  
Le beau drapeau de notre France entière

---

<sup>160</sup> Miguel Gomes : "Entre l'Afrique réelle et une Afrique de cinéma", propos recueillis par Isabelle Regnier, *Le Monde*, 4 décembre 2012

<sup>161</sup> Dominique Casajus, « BAUSSANT, Michèle, 2002, *Pieds-noirs : mémoires d'exils* », *Journal des africanistes*, 79-1 | 2009, 284-286, article consulté sur internet le 7 juin 2017 : <http://africanistes.revues.org/2888>

Et si quelqu'un venait à y toucher,  
 Nous serions là pour mourir à ses pieds  
 Battez tambours, à nos amours,  
 Pour le Pays, pour la Patrie, mourir au loin  
 C'est nous les Africains ! »

Le territoire algérien étant alors éminemment français puisqu'il accueillit, le gouvernement provisoire de la République française proclamé en 1944 par Charles de Gaulle depuis Alger.

Pour revenir au territoire du Mozambique filmé par Miguel Gomes, le cinéaste portugais choisit de filmer le mélange entre une Afrique réelle et une Afrique mythologique, faite d'exotisme et de pittoresque. « Et ce qui alimente ce moteur [du film], c'est précisément ce rapport à la réalité. J'en avais besoin, je ne pouvais pas faire semblant d'être en Afrique pour ce film qui est l'histoire de Portugais qui se font des films tout le temps, comme ces courses de voiture à la James Dean dans les années cinquante aux Etats-Unis... Il fallait un vrai lien avec la matière, avec les arbres africains par exemple, pour y plonger la fiction sans renoncer à la vérité de là-bas ».

L'imagerie occidentale de l'Afrique qui traverse avec un souffle romanesque *Tabou*, se trouve parmi les cartes du territoire algérien et les objets visuels<sup>162</sup>, reflets d'une histoire des mentalités, qui sont exposés au MuCEM. L'iconographie pittoresque qui illustre par exemple les cartes postales des trois départements d'Algérie, des produits publicitaires comme le protège-cahier d'écolier de la marque Chicorée Mogta-Williot ou encore la carte routière Esso de l'Algérie et de l'Afrique du Nord de 1956 délivrent une vision folklorique de l'Algérie. La représentation

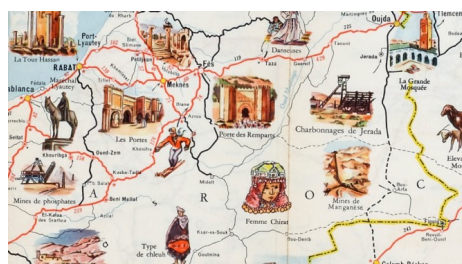


Fig. 52 Esso, Carte routière. Algérie et Afrique du Nord, carte imprimée couleurs, 1956

topographique de la marque Esso correspond par ailleurs davantage à celle de calque d'une pensée qu'à celle de carte au sens topographique ; des notions que Gilles Deleuze oppose dans sa définition du concept de rhizome<sup>163</sup> : « La carte

<sup>162</sup> *Id.*

<sup>163</sup> « Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est toute entière tournée vers une



ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes [...] On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation<sup>164</sup> ».

Au-delà de ces visions pittoresques du territoire, Zined Sedira propose véritablement une carte au MuCEM sous la forme d'une création vidéo réalisée dans la région des Aurès, intitulée *Les terres de mon père*. Réalisée sur la base d'une enquête archivistique, de quadrillages topographiques et de relevés photographiques, la vidéo retrace l'histoire de la tribu des Hachem qui se souleva contre les spoliations qui accompagnèrent l'instauration du régime colonial. En entamant ce film par une ligne rouge sang courant sur une carte, en marchant sur les pas de son père, elle retrouve dans l'aridité de la terre celle de sa propre histoire. En proposant une généalogie familiale et territoriale, Zined Sedira traite par ailleurs de questions universelles comme celles de l'héritage et du rapport à la terre<sup>165</sup>. L'artiste présente par ailleurs pour cette exposition une pièce de 2005 dans laquelle elle filme le chemin qui relie Sidi-Ferruch à Tipaza qu'empruntèrent les colons français pour conquérir le territoire algérien qui fut également la plus meurtrière durant la période terroriste dans les années 1990. Tipaza, le bord de mer idyllique de l'enfance de mon grand-père ne serait au regard de l'Histoire, que le témoin sanglant d'invasions successives et d'une guerre civile.



Fig. 53 Zined Sedira, *Les terres de mon père*, 2016, image fixe issue de la vidéo, écran de projection vidéo unique avec son, 6 mn, format 16:9

---

expérimentation en prise sur le réel », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, «Capitalisme et schizophrénie», Paris, Les Éditions de minuit, 2009 p. 20

**164** *Id.*

**165** Radio France international, «*Made in Algeria*», *les tracés toujours brûlants d'un passé douloureux* : <http://www.rfi.fr/afrique/20160330-made-in-algeria-algerie-france-traces-toujours-brulants-passe-douloureux>

Descendante de cette communauté qui se fait des films, j'essaie à mon tour d'en écrire pour donner corps à l'imaginaire qui a nourri l'enfance de mes parents et donc la mienne. Sans entrer dans une triste comparaison de nos héritages, je souhaite qu'un jour, descendants des français d'Algérie et Algériens puissent collaborer ensemble à des œuvres retraçant la mémoire et le destin qu'ils partagent.

## Conclusion

Traiter d'un objet c'est tenter de l'objectiver et déjà, le mettre hors de soi. Être contraint à l'exil, contraint d'aller vers ceux qui ne nous attendent pas est une souffrance honteuse. Avoir cette souffrance pour héritage conduit à considérer les images de famille avec une attention redoublée. Ces images deviennent reliques d'un monde englouti et les exilés demeurent souvent comme bloqués dans le temps, leurs regards tournés vers les images du passé. Comme l'observent Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Une vraie rupture est quelque chose sur quoi on ne peut pas revenir, qui est irrémédiable parce qu'elle fait que le passé a cessé d'exister<sup>166</sup> ». Pour ceux qui ont la mémoire de l'exil pour héritage, l'irréparable implique de se sentir désarmé, parce qu'en dépit de toute l'empathie possible, la douleur véritable nous reste étrangère. Les images de famille constituent donc ce qui nous permet de partir à la recherche du temps perdu, pour comprendre au plus près, entamer le voyage dans le temps et faire dialoguer des images issues du 19<sup>e</sup> siècle avec des œuvres contemporaines.

De ce nostalgique voyage je retire un sentiment de solitude sans doute lié à la perte des repères qui ont fondé cette identité. « However, these journeys are not just physical and territorial but are also deeply psychological and philosophical. Among the most important are journeys of identity, in the course of which old identities are sometimes shed and new ones refashioned.<sup>167</sup> » Hamid Naficy mentionne à propos des voyages qu'entreprennent les exilés que parmi les plus importants sont des voyages identitaires, au cours desquels leurs anciennes identités sont parfois cachées ou refaçonnées. Dans le meilleur des « films accentués », l'identité n'est pas un élément fixe mais un processus en devenir, peut-être même une performance de l'identité.

Cette définition de l'identité me correspond car j'y vois un objet polymorphe et

---

<sup>166</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, «Capitalisme et schizophrénie», Paris, Les Éditions de minuit, 2009 p. 243

<sup>167</sup> « Cependant, ces voyages ne sont pas seulement physique et territoriaux, mais aussi profondément psychologiques et philosophiques. Parmi les plus importants sont des voyages identitaire dans le cadre desquels les vieilles identités sont parfois masquées et nouvelles refaçonnées », trad. personnelle, Hamid Naficy, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, N.J. : University Press, 2001, p. 6

perméable, ouvert même, par opposition au territoire bordé de frontières qui porte nos pas. Si l'identité dépend donc matériellement du lieu dans lequel nos corps évoluent, la performance, bien plus que ma pratique habituelle de la vidéo, m'est donc apparue comme la discipline la plus indiquée pour restituer la mémoire de l'exil que je porte. Au surplus, dans la mesure où je souhaite, par l'entremise de ce dispositif, aborder une question de société, la performance constitue à mes yeux une discipline qui par sa temporalité serait davantage susceptible d'engager le spectateur. En ce sens, Jacques Rancière observe que : « L'oeuvre d'art vivant ne se représente pas. Elle s'exécute et elle se partage<sup>168</sup> ». Mais cette perte de repères est créatrice. Les artistes qui abordent la question de l'exil produisent des images qui évoluent dans au sein de deux régimes : celui du document, tant familial que cinématographique ou télévisuel et celui de l'image fantasmée, à la nature aussi variée que la palette des émotions dont elle est chargée. L'inventaire de ces images et la tentative de regroupement qui en a découlé conduisent à délimiter deux grands domaines. De nature documentaire les « images reliques » correspondent tout d'abord aux images des témoins, c'est-à-dire à celles produites par les artistes les moins directement touchés par le déplacement forcé, parce que le temps a passé ou parce qu'ils n'y ont pas directement pris part, je pense à celles de Chris Marker et de Henri-François Imbert. Les images fictives, façonnées pour montrer ce qui n'existe désormais que dans les mémoires, se rapportent aux passés les plus lourds, les plus indésirables et donc peut-être les plus indicibles. Il s'agit de celles de Joanna Hadjithomas et Khalil Joreige et de celles de Rithy Panh. Ces deux domaines visuels correspondent en écho à ceux que j'utiliserai pour bâtir les deux parties qui composent mon film et dont la cohabitation est la métaphore de nos identités complexes.

J'ai choisi le registre fictionnel car si les français d'Algérie ont vécu dans la fiction de l'Algérie française, leurs descendants à double titre, ont bâti leur identité avec la nécessité de faire appel à leur imaginaire. C'est cet imaginaire que je souhaite donner à voir en tant qu'artiste et explorer en tant que future doctorante pour tenter de rendre leur parcours - et par là même celui des autres exilés - davantage universel. L'enjeu en est certainement une plus grande tolérance

---

**168** Jacques Rancière, « L'escalier du temple » in *Aisthesis – Scènes du régime esthétiques de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 222

envers ceux qui devront désormais avoir leur place au sein de nos sociétés. Car dans l'imaginaire collectif, les exilés demeurent ce que les images montrent d'eux : de pauvres gens déracinés, en situation précaire qui vivent avec un passé et une culture auxquels ils doivent renoncer. Au-delà du traitement médiatique de ces situations humanitaires dramatiques, l'enjeu rappelé par Patrice Joly n'est pas seulement cet accompagnement d'urgence : « Les obstacles "naturels" que doivent surmonter les candidats à l'exil en pays de cocagne occidentale ne sont peut être pas les plus infranchissables, comparés aux frontières culturelles qui les attendent...<sup>169</sup> ». Concernant tout particulièrement cette dimension, le rôle des artistes peut à mon sens être salvateur pour créer du liant entre tous et bâtir un langage qui surmonte les barrières culturelles. À l'heure où certains gouvernements, tels celui l'Autriche, font part de leur volonté de rétablir les contrôles aux frontières pour empêcher l'arrivée des réfugiés, l'urgence est peut-être celle de penser le territoire de l'Union européenne non plus seulement comme un espace de facilitation des échanges commerciaux mais comme le lieu de construction d'une pensée davantage orientée sur le partage. Le pragmatisme est peut-être désormais à rechercher dans la poursuite d'une société qui érigerait le bien-être humain comme horizon de ses politiques et qui saurait dès lors, repenser la qualification juridique qui conduit à désigner ces migrations comme « illégales ».

Interrogé à propos de la diaspora juive, le cinéaste Amos Gitai, évoque ceux qui acceptent de vivre dans un pays qui n'est pas le leur sans se soumettre à toutes les règles et s'accorde à une révision de certains principes de souveraineté : « À mon sens, cette situation a causé beaucoup de souffrance, mais elle a aussi créé une grande stimulation. Le fait d'être en dehors du système, tout en ayant un sens intime du territoire, c'est cela qui crée cette tension très intéressante. Et je crois qu'aujourd'hui il n'y a plus de « tribus heureuses », c'est fini. Tout a été bouleversé, balayé par les guerres, les déplacements, les réfugiés, le pouvoir économique, l'urbanisation... Et comme ça n'existe plus, il faut trouver une nouvelle façon de vivre qui ne repose plus strictement sur les systèmes nationaux<sup>170</sup> ».

---

**169** Patrice Joly, *Tous migrants ?*, Zérodeux, article du 23 mars 2016, consulté sur le site internet du magazine le 20 avril 2016 : <http://www.zerodeux.fr/essai/tous-migrants/>

**170** Interrogé par Hans Ulrich Obrist, Serge Toubiana (dir.), *Amos Gitai. Architecte de la mémoire*. Parks, Gallimard, La Cinémathèque française, 2014, p. 66

Sans plonger dans l'angélisme, les populations des différents territoires, qu'ils soient anciennement colonisateurs ou colonisés devraient considérer leur destin comme irrémédiablement commun. « Il est remarquable que si peu de commentateurs français depuis 1962, à l'exception des intellectuels immergés dans la nostalgie de l'extrême droite, aient pris au sérieux l'importance de l'Algérie dans la fabrication de la France moderne<sup>171</sup> ». Si en matière d'exil histoires individuelles et nationales s'imbriquent, et qu'en écho, le régime des images se renouvelle, c'est parce que cette douloureuse mémoire est peut-être le passage obligé pour faire l'examen critique du passé et éclairer notre avenir.

---

**171** *Made in Algeria. Généalogie d'un territoire*. Zahia Rahmani et Jean-Yves Sarazin (dir), catalogue de l'exposition, article de Todd Shepard « Plus grande que l'Hexagone », coédition Hazan, MuCEM, 2016, p. 165



1 *Ce qu'ils ont rapporté*, installation, 2013, boucle de 2'47''



2 *Souvenirs de mon été*, performance, 2014, l'environ 10'

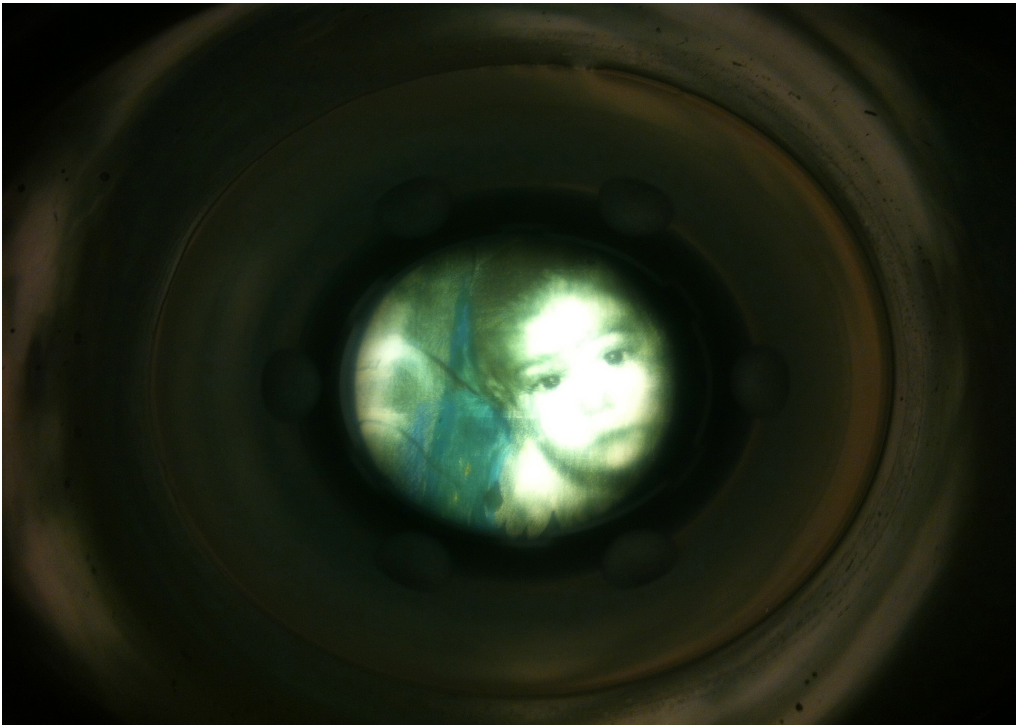


3 et 4 *On va remettre les pendules à l'heure*, film couleurs et noir et blanc, 2'37", 2014





5 *Exil(s)*, 2015, valise en osier, 20x31x48 cm, mélange d'herbes et de fleurs



6 *Je suis là*, impression sur rhodoïd, récipient en plastique, eau, 2015

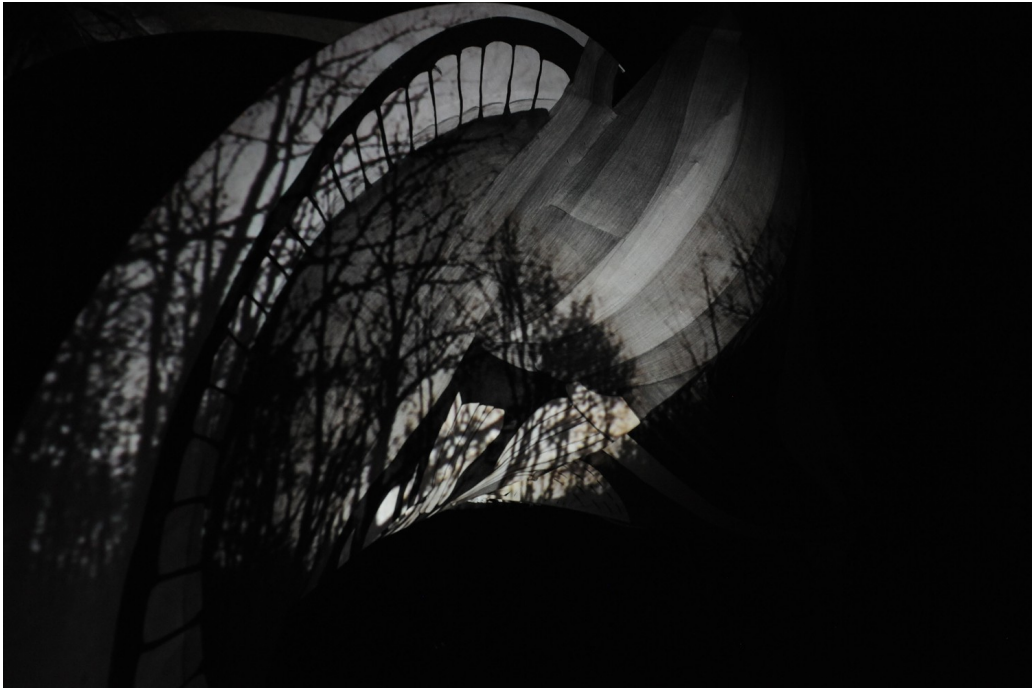


7. *Templehof airport*, film couleurs et noir et blanc, 2'16", 2013, autoproduit



8 *Vestiges*, film couleurs à partir de photographies réalisées avec des appareils jetables, 5'56", 2013, autoproduit





7 et 8 Collaboration avec Ji-Yun, *Transmission*, 2015, volume papier de riz, métal et vidéo, boucle de 5'56", 85(H)x110(L)x70(P)



9 et 10 Captures d'écran, issues d'une performance, sans titre, 2016



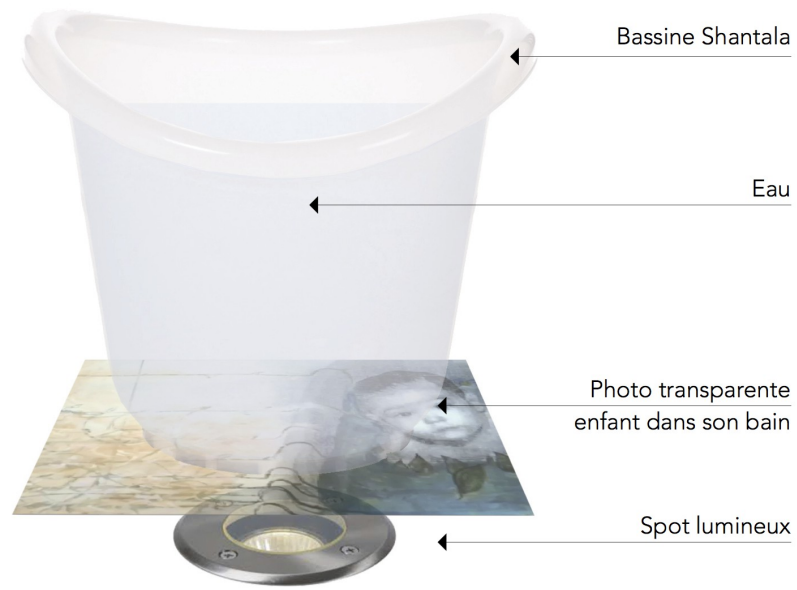
11 Photographie de famille, issue d'une performance, sans titre, 2016





12 Image extraite d'une performance, sans titre, 2016

Elsa Gomis, *Je suis là*, 2015, installation, 36x26x37 cm



13 *Je suis là*, schéma de l'installation, 2015

Elsa Gomis et Ji-Yun, *Héritage(s)*, 2015, volume papier de riz, métal et vidéo, boucle de 5'56'', 85(H) x 110(L) x 70(P)

Ji-Yun, *In-Ji-Yun-1*, 2015, volume papier de riz et métal, 85(H) x 110(L) x 70(P)

Elsa Gomis, *Vestiges*, 2013, vidéo, boucle de 5'56''



14 *Héritage(s)* schéma de l'installation, 2015

# Annexes

## Entretien avec Henri-François Imbert

Entretien réalisé le jeudi 20 novembre 2015 à la société de production du réalisateur.

**Elsa Gomis :** Les morceaux de films Super 8 trouvés dans *Sur la Plage de Belfast*, la carte postale dans *No Pasaràn* ou encore le film de la classe de neige dans *Le Temps des amoureuses*, sont autant de documents que vous insérez dans vos films. Il semble qu'ils viennent parfois amorcer l'histoire que vous racontez comme dans *No Pasaràn* et *Sur la plage de Belfast* ou au contraire se faire invisibles comme les images du film de Jean Eustache dans *Le Temps des amoureuses* ou celles de la rencontre tant attendue avec *Doulaye* dans le film éponyme. S'agit-il d'éléments qui constituent pour vous le moteur du film ? De quelque chose auquel se référer pour comprendre le réel ainsi que semble le signifier la durée que vous leur consacrez dans *No Pasaràn* ou *Sur la Plage de Belfast* ? Plus généralement, pouvez-vous parler de la place que vous attribuez aux documents dans vos films ?

Henri-François Imbert : Je peux répondre par rapport au temps du regard que l'on avait adopté pour *No Pasaràn*. On avait regardé quelques films par hasard à partir d'archives, notamment un ou deux films sur la guerre d'Espagne et on s'était rendu compte que les archives étaient toujours montrées de manière très rapide. Comme si le document, pour reprendre votre terme, risquait de ne pas être assez cinématographique. Les documentaires présentent souvent les archives avec une espèce de mise en scène par des mouvements de caméra : des zooms, des balayages, des panoramiques, on promène la caméra...

Très récemment même, dans le très beau film sur Paco de Lucía qui est en salles actuellement, il a été fait un travail incroyable. Il y a des images d'archives, des photos, qu'ils sont arrivés à trafiquer je ne sais pas comment, c'est la première fois que je vois ça : ils ont créés à partir d'une photographie ancienne, un premier plan et un arrière plan.

**EG :** Pour donner un effet de profondeur ?

Henri-François Imbert : Oui. Et ils sont arrivés à promener le premier plan devant l'arrière plan, si bien que tout à coup, on voit apparaître de l'arrière plan. C'est quasiment magique. Cela veut dire qu'ils ont recomposé l'image qui n'existe pas sur la photo originale puisque sur la photo originale on a pas l'arrière-plan.



**EG : Ou alors c'est qu'ils avaient une série comme vous dans *No Pasaràn* ?**

Henri-François Imbert : Non parce que c'est des photos de famille, des photos anciennes, il n'y a absolument aucune raison que se soit le cas. Donc, c'est un travail énorme qui a dû être fait avec des outils numériques. C'est totalement inutile bien-sûr. C'est comme si, plutôt que de montrer une photo, ils ont confié cela à quelqu'un qui fait du montage numérique avec des effets spéciaux. Cela c'est ce qu'on peut faire aujourd'hui.

Il y a quinze ans quand on a fait *No Pasaràn*. on ne pouvait pas faire ça, on pouvait zoomer et surtout on pouvait montrer des images très rapidement. Nous, on s'est assez vite rendu compte que cela ne nous intéressait pas et qu'on allait montrer les images pour elles-mêmes, telles que moi je les avais eues dans les mains. On a essayé de reproduire ce rapport qui était le rapport de regardeur que moi j'avais pu avoir avec les images. Et on s'est rendus compte, que quand on posait l'image, qu'on commençait à la regarder et qu'il y avait du silence, si ma voix ne venait pas tout de suite, on regardait. Et que plus le silence durait, plus on regardait. Et que donc, il fallait repousser le moment où ma voix off allait intervenir. On a créé comme ça, pour chaque image, un temps qui nous est apparu comme le bon temps mais c'est très subjectif, très empirique. Un temps qui soit celui du regard. Et après ce temps du regard, le temps du commentaire, de mon commentaire, c'est-à-dire de ma voix off : qu'est-ce que c'est que ce document ? Comment je l'ai obtenu ? Où je l'ai trouvé ? Qu'est-ce que j'y vois ? Qu'est-ce que j'y lis ? Et ensuite un troisième temps du regard sans commentaire, pour le spectateur, après mon commentaire. C'est-à-dire, d'abord le spectateur fait des hypothèses, il découvre un document, il se dit « Qu'est-ce que c'est que ça ? », ensuite je dis « Qu'est-ce que c'est que ça ? » et ensuite il se dit « Tiens est-ce que c'est vraiment ça ? ».

Ce travail nous a conduit avec Céline, la monteuse du film, à trouver une durée en allongeant la durée. Au début on avait l'image et le commentaire et petit à petit, on a allongé le temps avant commentaire et le temps après. Jusqu'à ce que parfois cela dure 30 secondes. Il y a des images sur lesquelles il y a 30 secondes de silence. C'était un rapport au document dans lequel on essayait de réinscrire ce que j'appelais tout à l'heure un temps du regard, un temps de la rencontre avec le document. Au sens où la rencontre avec le document doit permettre de réfléchir, de faire des hypothèses, d'être surpris, éventuellement d'invalider des

hypothèses qu'on a pu faire précédemment ou de les valider, etc. Donc un temps du travail pour le spectateur face au document. Ce qui n'est presque jamais le cas en cinéma documentaire. En cinéma documentaire, presque tout le temps, le document est là pour conforter, illustrer les informations qui sont données, sur le mode d'un discours, d'une thèse et presque jamais pour permettre au spectateur une rencontre avec le document qui va induire éventuellement un regard critique sur le film lui-même et sur ce que dit le cinéaste. Puisque finalement le spectateur est libre de ne pas penser comme le cinéaste face au même document.

**EG : Mais il faut lui laisser le temps.**

Henri-François Imbert : Voilà. Au moment où il rencontre un document, il est libre de ne pas y voir la même chose que moi. Il est libre de trouver le document moins intéressant ou carrément divergent par rapport à l'interprétation que moi j'en fais. Lui il peut faire une interprétation divergente. Par ailleurs dans *No Pasaràn* par exemple, les interprétations sont des hypothèses, des tentatives d'interprétation qui se construisent petit à petit les unes par rapport aux autres et qui donc se confortent. Donc le spectateur peut avoir une interprétation divergente, on crée un espace du regard et du travail dans lequel le spectateur n'est pas simplement prié d'entendre ce que moi j'ai à dire mais éventuellement, de faire son expérience face au document.

**EG : Lors des projections à Madrid vous avez eu des opinions divergentes ?**

Henri-François Imbert : Oui. Il y a eu une rétrospective à Madrid en 2003 je crois et les réactions étaient très fortes : il y a eu des gens qui pleuraient, des gens qui n'étaient pas contents non plus parce que le film ne racontait pas leur histoire personnelle. Le film n'était pas complet, parce que je ne racontais pas tout ce qu'il avait à dire sur la guerre d'Espagne. C'est ça qui est intéressant quand on s'en tient au document finalement, on ne raconte pas tout. J'aurai pu pour tous ces films, comme pour *Le temps des amoureuses*, dépasser mon personnage principal, c'est-à-dire Hilaire et ses copains, avec plein d'autres personnages, des experts, des critiques de cinéma, etc. J'aurai pu dépasser le film aussi. Les photos de plateau de Pierre Zucca que je me suis proposé comme documents sur le film, j'aurai pu les dépasser avec d'autres documents et pourquoi le film lui-

même<sup>172</sup>, donc des extraits du film. Mais si on s'en tient à des documents dans un corpus réduit forcément mais cohérent et homogène, cohérent avec la démarche de cinéma qu'on a, y compris poétique, à ce moment-là le film est incomplet. C'est-à-dire pour la guerre d'Espagne par exemple, j'aurai pu trouver plein de photographies de la guerre d'Espagne, je ne l'ai pas fait. J'aurais pu trouver des archives filmées aussi. Je ne l'ai pas fait.

Voilà un peu ce que j'ai à dire sur le document. Que la relation au document en passe par un moment de définition de ce document, du champ dans lequel on va aller les chercher et donc un terrain de travail qui n'est pas ouvert à tous les vents. Qui ne se laisse pas entraîner mais qui choisit de faire un travail cohérent dans l'enceinte d'un certain champ.

**EG : Je disais avant le début de l'entretien qu'en voyant *Doulaye* en dernier j'ai trouvé que ça allait vite, que vous parliez plus. Je comprends mieux maintenant pourquoi. Je pense que c'est parce que j'ai d'abord vu *Sur la plage de Belfast* et *No Pasaràn* dans lesquels il y a des documents. En comparaison dans *Doulaye*, vous m'avez paru beaucoup plus présent.**

Henri-François Imbert : Oui il doit y avoir une différence de rythme. Je ne sais pas, je ne l'ai pas revu depuis longtemps...

**EG : J'ai le sentiment de moins d'épure que dans les autres où vous vous en tenez vraiment à ce qui est totalement indispensable à l'enquête, tandis que dans *Doulaye* il y a des fausses pistes : au début par exemple vous allez à l'université, vous cherchez dans des fichiers<sup>173</sup>... Tandis que dans les films qui vont suivre, tout va être beaucoup plus ténu.**

Henri-François Imbert : Effectivement je vais certainement vers quelque chose d'un peu plus épuré. Ce serait pas mal.

**EG : Comme dans les sculptures de Brancusi dans lesquelles à la fin il y a juste une ligne élancée.**

Henri-François Imbert : Oui mais ça montre très haut !

**EG : Dans *Doulaye* il y a une forme d'abstraction visuelle au moment de la**

---

<sup>172</sup> Ndlr : *Mes petites amoureuses*, le film de Jean Eustache auquel ont participé Hilaire et ses amis quand ils étaient adolescents

<sup>173</sup> Le réalisateur part au Mali à la recherche d'un ami de son père qui n'a pas donné de nouvelles depuis de nombreuses années. *Doulaye une saison des pluies* est le premier film d'Henri-François Imbert

rencontre avec lui. On ne l'a voit pas à l'écran, il y a des effets de flou. Dans *Le temps des amoureuses* vous allez également filmer des tableaux au musée du Prado. Je viens des arts plastiques et la façon dont vous utilisez la caméra cela me rappelle aussi l'univers des vidéastes. Aussi je voulais savoir comment ces disciplines s'influencent-elles pour vous ? Est-ce que la fabrication d'images nouvelles et quelque chose que vous avez en tête ? J'avais lu un article dans *Les Cahiers du Cinéma* sur « Les 10 tares du cinéma d'auteur<sup>174</sup> ». L'une d'entre elles consistait à déplorer qu'on ne se souvienne pas des images des films dans lesquels il n'y a pas de recherche sur elles. Avez-vous en tête cette volonté de faire de nouvelles images ?

Henri-François Imbert : C'est pas tellement en termes de volonté, de se démarquer ou de faire des nouvelles images. Il n'y a pas quelque chose de l'ordre de la volonté. Il y a quelque chose de l'ordre de faire son travail et on ne sait pas exactement quel est son travail. Mais moi aussi je viens plutôt des arts plastiques, de première formation. Ce qui m'a intéressé, bien avant le cinéma, c'est la peinture. Je suis toujours très en contact avec la peinture. Cela m'intéresse vraiment, pas que la peinture bien-sûr, la vidéo, la sculpture, les installations, la photographie beaucoup, donc c'est pour moi tout à fait naturel de ne pas m'en tenir à une image stéréotypée qui soit celle du cinéma dominant. Je suis venu au cinéma plus par le cinéma expérimental que par le cinéma classique mes premiers films ce sont des choses qui ressemblent au moment abstrait dont vous parliez toute à l'heure dans *Doulaye*, au mouvement de superpositions filmé dans la caméra. Ce n'est pas quelque chose fait en régie après, ce n'est pas un effet. C'est une caméra 16 mn à ressorts, donc je filme des plans, je rembobine après. C'est l'image du haut de l'affiche.

Il y a des arbres qui ont été filmés en contre-plongée, en passant en voiture sous des arbres sur le bord d'une route et ensuite il y a des bâtiments qui ont été filmés en rembobinant la caméra 16 mn

et en re-filmant, on obtient au développement cette image.

*No Pasaràn* c'est aussi un travail sur cette image sépia avec ce grain qu'on voit sur l'affiche. Et le premier choix du film, c'est un choix plastique : c'est-à-dire comment on va filmer ces documents ?

On revient au document. Le premier choix, c'est un choix plastique. On a fait ici<sup>175</sup> un petit banc-titre sur un fond noir. On les a filmés en vidéo, ça ne m'intéressait pas beaucoup. On les a scannés ce n'est pas intéressant non plus.

---

<sup>174</sup> *Les Cahiers du Cinéma*, n°684, décembre 2012, pp. 10-22

<sup>175</sup> Dans les locaux de sa société de production Libre court dans lesquels nous nous trouvons

On les a filmés en 16 mn, mais en 16 mn ce n'était pas terrible. Et finalement, on les a filmés en 35 mn avec un banc-titre Oxberry que Luc Belin était allé acheter à Chicago en 1960 et qui était l'un des derniers beaux banc-titres qu'il y avait à Paris. Maintenant je pense que ça ne sert plus du tout mais à l'époque les génériques et les banc-titres se faisaient sur cette machine toute en fonte, absolument magnifique et qui avait été automatisée après avec les premiers ordinateurs qui existaient dans les années 1970 qui permettaient de programmer le nombre d'images.

Tout le film a été filmé comme ça, en 35 mn, avec ce banc-titre et c'est vraiment un travail de recherche technique au service d'un travail plastique. C'est-à-dire : comment on va rendre compte de ce document ? De sa matérialité ? La manifestation de cette image en cinéma, comment on va la retrouver ?

C'est vraiment là-dessus que je travaille. Modestement parce que je travaille avec des supports modestes, à part le 35 mn pour *No Pasaràn*, sinon la première prise de vue est de la vidéo, souvent de la vidéo assez légère, du Super 8, du 16 mn, de la photographie noir et blanc. Ensuite, transférée en 35 mn jusqu'au *Temps des amoureuses*, ensuite *Robillard en chemin*, n'est pas transféré en 35 mn puisque ça y est, il y a avait une obsolescence quasiment radicale. C'est incroyable comment en 2009 quand on a fait *Le Temps des amoureuses* et même en 2010 on a fait un nouveau négatif pour *Sur la plage de Belfast* pour « Lycéens au cinéma », on est repartis des éléments vidéo originaux, on a refait un kinescopage en 35 mn et on a refait une dizaine de copies 35 mn en 2010. Et un an plus tard, le C.N.C. a voulu faire un DCP et ils nous ont dit qu'un an plus tard, ils n'auraient même pas fait de copie 35 mn. La copie 35 mn est devenue complètement obsolète. Cela s'est joué à deux ans près.

Alors que elle est la finalité du travail pour *Doulaye*, pour *No Pasaràn* ou pour *Le Temps des amoureuses*. Elle est vraiment la finalité du travail, c'est-à-dire que j'avais fait *Sur la plage de Belfast* sans penser au 35 mn. A l'époque les films vidéo passaient dans très peu de festivals. Les festivals ne passaient que de la pellicule, en 1996.

### **EG : J'ai du mal à l'imaginer.**

Henri-François Imbert : Oui c'est incroyable. Donc en 1996 j'ai du faire un

kinescopage en 16 mn pour que le film aille dans des festivals. Puis l'Agence du Court-métrage a édité un programme appelé « Prix de courts 96 » avec des films qui avaient eu des prix dans des festivals en 96 et c'est l'Agence du court-métrage qui m'a dit « il faut des copies 35 ». Donc on fait des copies 35 d'agrandissements d'après les négatifs 16. Je n'avais jamais imaginé que mes films auraient une copie 35. C'est ce premier travail d'agrandissement du négatif 16 en 35 qui m'a intéressé au niveau du matériau. J'ai l'impression qu'il y a une grande part de mon travail qui s'est jouée dans la découverte de ces supports, de cette matérialité, de ce travail au laboratoire avec ces techniciens, de l'étalonnage argentique, etc.

Une fois que j'ai fait ces copies, après, le travail suivant avait pour finalité le 35 mn. Ce n'est pas du tout des films que j'ai faits en vidéo et qui se sont retrouvés en 35 mn. Après *Doulaye*, *No Pasaràn* et *Le Temps des amoureuses* ce sont des films que j'ai faits avec les supports que j'énumérais toute à l'heure mais pour le 35, y compris avec le rythme du 35. On revient à ce qu'on disait toute à l'heure sur le temps du regard. Le temps du regard pour chaque carte postale de *No Pasaràn*, c'est le temps du regard qu'on a essayé d'évaluer avec Céline ici en pensant au matériau 35 mn à partir des essais qu'on avait faits au tout début du montage et à la spatialisation de cette image sur le grand écran dans la salle de cinéma. On image la projection au sens propre comme au sens figuré.

### **EG : Je regrette de ne pas l'avoir vu sur grand écran...**

Henri-François Imbert : Il y aura une projection de *Doulaye* en salle le 16 février à l'E.N.S. qui a ciné-club en 35 mn. Là aussi il y aura une copie 35 d'après les négatifs 16. Je n'ai pas de copie 35 pour *Doulaye*, j'ai un négatif 16 qu'on est allé faire en Belgique parce que c'était moins cher. Il y a toute cette aventure technique, d'être arrivé à bricoler.

Ce sont des aventures qui sont importantes parce que je les vivais tout seul. Puisque je produis les films tout seul. Je les produis ici avec ces outils. A un moment sur *Doulaye* j'étais tout seul. A un moment il a fallu aller dans un labo faire un kinescopage, c'est-à-dire d'une bande-vidéo sur une pellicule argentique et le plus abordable à l'époque en 1999 c'était un labo qui s'appelait Dejonghe. C'est un moment très important pour moi, parce que finalement c'est le moment où Céline, ma compagne, a commencé à m'accompagner pour la première fois sur ce travail. Elle ne travaillait pas du tout avec moi avant, elle

n'avait pas du tout de formation technique, elle avait fait l'école du Louvre. Il y a moment où ce travail d'artisan, qui fait tout seul est difficile, parce qu'il faut non seulement arriver à prendre un peu de recul sur son travail pour évaluer les choses mais il faut en plus être assez fort face à un labo avec des techniciens qui sont 3 ou 4 qui vous disent, c'est très bien quand c'est pas bien.

C'est dur d'avoir l'exigence. On en revient à ce que vous disiez toute à l'heure. Proposer une image nouvelle, aller jusqu'au bout de son désir de cette image 35 mn par exemple, c'est beaucoup plus difficile que de se contenter de la même image standardisée que le même Chef op a fait pour les cinq derniers films dans le même labo, avec le même directeur de production et le même étalonneur. Parce que là, il y a un métier, entre guillemets, « qui se répète », qui se conforte aussi peut-être mais qui se répète.

Alors que moi le métier il ne se répète pas, il s'invente à chaque film, ne serait-ce que parce que comme je fais les films assez lentement, à chaque fois, d'un film à l'autre, tout est à réinventer : les outils ne sont plus les mêmes, les gens ne sont plus les mêmes, les labo ne sont plus les mêmes, ils ont fait faillite, ect. Donc à chaque fois il faut complètement réinventer le travail. Même si je travaille avec les mêmes techniciens, ils ne travaillent plus sur les mêmes machines. D'un mixage à l'autre on est passé des DI5100 au Pyramix, et du Pyramix au Pro Tools et à chaque fois il faut complètement réinventer sa relation à ces outils, puisque le processus du travail du même technicien n'est plus le même 10 ans plus tard. Donc c'est très difficile et il y a eu un moment où Céline est venue avec moi en Belgique uniquement pour que je ne sois pas tout seul. Je lui disais « Je n'en peux plus, ils font un travail de sagouin et ils me disent c'est ça ou rien ». Donc il y a eu un moment où pour aller chez DeJonghe se disputer, parce qu'il y a un moment où il faut se disputer, elle est venue avec moi.

**EG : C'est bien que vous en parliez de ça parce que je ne pensais pas du tout à cette étape de négociations.**

Henri-François Imbert : Je me souviens d'un jour chez dans le bureau du directeur de DeJonghe, je me suis levé, je suis sorti du bureau, j'ai claqué sa porte. J'ai vraiment claqué sa porte et Céline est restée une ou deux minutes toute seule à avec lui. Je suis revenu parce que la veille encore, d'ici, je leur téléphonais et leur disais : « On vient demain, la copie sera tirée ? ». Ils disaient « Oui, bien-sûr ». Et le lendemain on prend le train tôt à la gare du Nord, parce

qu'il faut aller à Lille, il faut changer etc, c'est loin quand même. On arrive ils disent « Ah non, on est désolés, on a pas fait ». Ça c'est pas trop grave encore, ce qui est beaucoup plus grave c'est quand le son est complètement pourri et qu'ils vous disent « Non, non, ça va. Non, non, ça c'est votre son ». Je ne sais pas pourquoi je parle de ça, je ne parle jamais de ça mais voilà, c'est ce qui sort aujourd'hui.

**EG : C'est normal, cela fait partie de la conception du film. Cela fait aussi partie de la façon dont vous faites les films en autonomie.**

Henri-François Imbert : Oui et cela fait partie de la matérialité parce que c'est votre question sur la nature de l'image, que moi je traduis dans ce terme de « matérialité ».

**EG : Oui et en même temps, ce qui m'a frappée dans les premières images du *Temps des amoureuses*, ce n'est pas la matérialité, c'est le cadre, avec lequel j'ai trouvé qu'il y avait une prise de position vraiment originale. Pour moi c'est une autre façon de faire des images marquantes.**

Henri-François Imbert : Oui bien-sûr il y a aussi le jeu sur le cadre.

**EG : Je m'intéresse aussi aux déplacements. A la façon dont vous allez filmer les déplacements qui vont constituer comme des temps de réflexion qui vont ponctuer le film. Quand j'étais petite, mon imaginaire partait beaucoup quand j'étais dans la voiture et que je voyais la route défiler, on retrouve cela dans vos films aussi. La question du déplacement on la retrouve formellement dans ces passages-là mais on la retrouve aussi dans ce que vos films racontent : dans *No Pasaràn*, dans l'histoire de la famille d'Hilaire aussi. Est-ce que le déplacement est quelque chose que vous recherchez dans vos films. Est-ce un « moteur pour vous », au sens propre comme au sens figuré, de partir de Paris?**

Henri-François Imbert : Oui dans les films bien-sûr mais dans la vie aussi. J'ai besoin de beaucoup marcher, je suis assez peu au bureau, par exemple ici. Je conçois vraiment notre condition comme une condition de marcheurs, de nomades. C'est-à-dire de nomades du quotidien et de nomades. J'ai besoin de passer chaque jour par des endroits différents et chaque mois par des endroits et chaque année par plusieurs endroits. C'est très important pour moi le déplacement, de plus en plus. Cela pose problème d'ailleurs, parce qu'il faut arriver à travailler en se déplaçant, en n'étant au bureau que quelques heures par jour, pas tous les jours. Donc les films reflètent cela aussi. Les films reflètent ce besoin. D'ailleurs pour *Sur la Plage de Belfast* le projet c'était de créer un espace de voyage : créer un espace pour larguer les amarres. Un espace de voyage au



sens d'errance, pas au sens de distraction.

**EG : Au sens de « vacance », au singulier ?**

Henri-François Imbert : Oui. J'ai toujours parcouru la ville et la campagne sans rester au même endroit. Je passe très rarement trois jours d'affilée quelque part, sauf chez moi. Même chez moi, j'ai besoin de partir pratiquement tous les jours. J'ai besoin de prendre la voiture et d'aller à 20 km, à 15 km, à 50 km. Les films sont aussi une occasion de vivre ça.

**EG : On le sens un peu dans *Le temps des amoureuses* où vous repassez par Narbonne et vous repassez encore par Narbonne.**

Henri-François Imbert : Oui voilà. C'est dans ce sens que je parlais de nomadisme toute à l'heure. Parce que le nomade ce n'est pas quelqu'un qui n'est pas attaché à son territoire, c'est quelqu'un qui est attaché à son territoire et qui pour des raisons x ou y le quitte mais a besoin d'y revenir. Les raisons les plus classiques, les plus anciennes, ce sont des raisons climatiques, géographiques : si une terre n'est pas assez riche pour faire vivre une population toute l'année et bien on est amené avec le bétail à en parcourir d'autres mais à y revenir. Pour moi Narbonne c'est ça et *Le Temps des amoureuses* c'était une occasion de travailler à Narbonne<sup>176</sup>. C'était la mise en forme, dans un projet, de ce que j'ai toujours vécu par rapport à cette ville. C'est-à-dire ce besoin de nomadiser en revenant dans cette ville régulièrement.

**EG : J'ai l'impression, c'est peut-être normal, que c'est votre film le plus personnel. Quand vous dites par exemple : « C'est la première fois que je m'aperçois que mes grands-parents ne sont plus là ».**

Henri-François Imbert : Oui.

**EG : Et puis il y a la classe de neige<sup>177</sup> ! Ce geste de mettre le film Super 8 de la classe de neige, je l'ai trouvé d'une telle liberté ! C'est très fort.**

Henri-François Imbert : Oui c'est ça. Le temps des amoureuses s'est vraiment construit, petit à petit, comme un espace de liberté pour des associations d'idées, comme ça. Sans trop chercher à les expliquer parce qu'il n'y a pas d'explication et que tout à coup je me suis dit : « Tiens, on va mettre ça et puis telle autre chose »...

---

<sup>176</sup> Henri-François Imbert est originaire de Narbonne

<sup>177</sup> Pendant le tournage le réalisateur reçoit le film Super 8 de sa classe de neige de CMI offert par son ancien instituteur. Il l'insère au film

**EG : Et en même temps, cela fait sens, puisque le film parle de jeunesse.**

Henri-François Imbert : Oui, parce que c'est un film sur la jeunesse. Oui oui, cela fait fait sens. Je ne sais pas exactement à quel niveau... mais ça fait sens ! C'est comme les *Ménines*, ce que je raconte sur les deux petites que j'ai filmées pour mes deux gamines et que Céline me dit : « Mais en fait c'est la même ». Je ne sais pas pourquoi, je ne sais comment mais cela fait sens.

**EG : Oui cela se rapporte aussi aux images de fin des filles que vous filmez<sup>178</sup>**

Henri-François Imbert : Oui. Voilà. Et puis il y a la petite fille d'Hilaire qui naît aussi à ce moment-là. Il y a plein de choses comme ça qui se font écho autour de l'enfance, autour singulièrement d'une petite fille : le film d'Eustache s'appelait *Mes petites amoureuses*, donc il y a plein de petites amoureuses comme ça. À commencer par mes deux filles, dont une tombe malade au début et c'est le déclencheur du film, etc.

**EG : Il y a aussi celle que vous ne trouvez pas, Marie-Paule<sup>179</sup>.**

Henri-François Imbert : Oui.

**EG : Nous avons eu un cours relatif à *Un chien andalou* où le professeur nous a parlé du procédé du cadavre exquis. Dans *Mes petites amoureuses* on retrouve un peu ce principe de psychologie avec lequel on fait des associations, apparemment sans motif et en fait, en creusant un peu, les liens se font. Et c'est surprenant mais pas incongru!**

Henri-François Imbert : Mais de toute façon si ça ne marchait pas le film le rejetterai. Quand on fait le montage d'un film, si quelque chose ne marche pas, c'est rejeté par le film, c'est-à-dire que ça ne marche pas du tout. Quand ça ne marche pas, ça ne marche pas du tout. Alors bien-sûr il faut que le spectateur accepte de se laisser bercer. C'est pour cela aussi que l'on en revient à cette idée du 35 mn, donc de la salle de cinéma, donc d'un certain rythme. Je ne pense pas que ce soit fait pour être regardé sur un écran de télé, chez soi, en étant un peu dérangé, en étant un peu pressé, etc.

---

<sup>178</sup> Le cinéaste réalise un film sur les acteurs qui ont joué dans le film de Jean Eustache *Mes petites amoureuses* qui traite d'amours adolescentes. Hilaire, l'ancien jeune comédien qu'il suit dans le film est devenu animateur auprès de jeunes. Le film se termine par des images de jeunes filles dont s'occupe Hilaire

<sup>179</sup> Hilaire et Henri-François Imbert ont plusieurs fois rendez-vous avec Marie-Paule qui comme Hilaire a tourné dans le film de Jean Eustache quand elle était jeune. Elle ne se présente jamais aux rendez-vous

**EG :** Je pense que si je me souviens plus particulièrement des images du cadre du début du *Temps des amoureuses* c'est parce que je les aies vues à Potemkine<sup>180</sup> sur plus grand écran.

Henri-François Imbert : Oui bien-sûr.

**EG :** Plus généralement, ce que j'admire c'est la façon dont vous laissez les choses vous échapper dans la fabrication du film. Vous disiez toute à l'heure « le film va le rejeter », comme si c'était une personne tierce, comme s'il avait une volonté propre.

Henri-François Imbert : Il n'a pas une volonté mais il a une logique, une dynamique, que l'on découvre, au fil du temps, avec la monteuse, et qui s'impose à nous, petit à petit. Bien-sûr cette logique, c'est dynamique, elle est en fonction de moi, de la monteuse, des précédents films... Elle découle, cette dynamique, d'un environnement qui est l'environnement de mon travail mais une fois situé dans l'environnement de ce travail, le film a sa propre dynamique et on ne pourrait pas tellement l'emmener ailleurs. Il va loin où il doit aller.

---

**180** Le début du film a été projeté dans la boutique de la société de distribution le vendredi 20 novembre 2015 à l'occasion d'une rencontre avec Henri-François Imbert

# Bibliographie

## Ouvrages

AGAMBEN Giorgio

*Qu'est-ce qu'un dispositif?* traduit de l'italien par M. Rueff, Paris, Payot, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2007

ALÿS Francis

*The Prophet and the Fly*, text by Catherine Lampert, catalogue de l'exposition Francis Alÿs. *Obra Pictórica*, 1992-2002, Zürich, Turner, 2003

BALDNER Jean-Marie et VIGOUROUX Yannick

*Les pratiques pauvres, du sténopée au téléphone mobile*, Créteil, Isthme, CRDP-Scéren, 2005

BAUSSANT, Michèle

*Pieds-noirs, mémoires d'exils*, Paris, Stock, 2002

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (dir.)

*Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau monde, 2008

Pierre BOURDIEU

*Images d'Algérie, une affinité élective*, ouvrage conçu par Franz Schultheis et Christine Frisinghelli, Arles, Actes Sud, 2003

CAILLET Aline

*Dispositifs critiques. Le documentaire du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014

CAUQUELIN Anne

*L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2013

CUIR Raphaël et MANGION Éric (dir.)

*La performance. Vie de l'archive et actualité*, Dijon, Les presses du réel, 2013

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix

*Mille Plateaux*, « Capitalisme et schizophrénie », Paris, Minuit, 2009

DIDI-HUBERMAN Georges

*Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, 2005

EGEÑA Miguel et SCHEFER Olivier (dir.)

*Esthétique des ruines poétique de la destruction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015

GARAT Anne-Marie

*Photos de famille, essai sur la photo d'anonymes*, Paris, Seuil, 1994

GARRAUD Colette (avec la collaboration de Mickey BOËL)

*L'artiste contemporain et la nature, parcs et paysages européens*, Paris, Hazan, 2007

GOLDBERG Rosalee

*La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, L'univers de l'art, 2001

GRELL Isabelle

*L'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014

JONAS Irène

*Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, l'Harmattan, 2010

MAALOUF Amin

*Les identités meurtrières*, Paris, Le Livre de Poche, 1998

MALEBRANCHE Nicolas

*De l'imagination, de la recherche de vérité*, Livre II, Paris, Vrin, Poche, mai 2006

MILZA Pierre et TEMINE Emile

*1962 : l'arrivée des Pieds-Noirs*, Jean-Jacques Jordi, Paris, Autrement, 1995

MONDZAIN Marie-José

*Images (à suivre), De la poursuite au cinéma et ailleurs*, Montrouge, Bayard, 2011

NAFICY Hamid

*An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, N.J. : University Press, 2001

NOVOSELOFF Alexandra et NEISSE Frank

*Des murs entre les hommes*, Paris, La Documentation française, 2007

RANCIÈRE Jacques

*Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000

SCHAEFFER Jean-Marie

*L'image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987

SONTAG Susan

*Devant la douleur des autres*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003

SOURIAU Etienne

*Vocabulaire d'esthétique* (sous la dir.), Paris, PUF, Dicos Poche, 2010

## **Écrits d'artistes, écrits sur les artistes**

**ÄLYS Francis**

DAVILA Thierry et FRÉCHURET Maurice (dir.)

Catalogue de l'exposition Francis Alys, musée Picasso, Antibes, 14 avril-17 juin 2001, dir., Paris, Réunion des musées nationaux, 2001

**BELIN Valérie**

CHÉROUX Clément (dir.)

*Valérie Belin, Les Images intranquilles*, Paris, Centre Pompidou, 2015

## **CADIO Damien**

RUYTER (de)Thibaut

*Damien Cadio, Hors Champ*, Art Press n°387, mars 2012

## **CALLE Sophie**

*Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle*, Paris, Xavier Barral, 2012

## **CUNNINGHAM Merce**

POMARÈS Jean et SUQUET Annie

*Merce Cunningham, Chorégrapheur la danse*, L'Oeil d'or, essais et entretiens, réalisé sous la direction de Myriam Bloedé, Paris, 2013

## **DEPARDON Raymond**

DEPARDON Raymond et VIRILIO Paul

Catalogue de l'exposition, *Terre natale – Ailleurs commence ici*, 21 novembre 2008-15 mars 2009, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2008

## **GITAI Amos**

TOUBIANA Serge (dir.)

*Amos Gitai. Architecte de la mémoire*. Parks, Gallimard, La Cinémathèque française, 2014

## **GOMES Miguel**

REGNIER Isabelle

*Miguel Gomes : Entre l'Afrique réelle et une Afrique de cinéma*, Le Monde, 4 décembre 2012

*Au pied du mont Tabou : le cinéma de Miguel Gomes / entretiens avec Cyril Neyrat* [trad. Maureen Fazendeiro], Paris, Independencia, 2012

## **HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Jalil**

*Le cinéma de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige / entretiens avec Quentin Mével*, Paris, Independencia, 2013

FATTOUH Sirine

Entretien avec Joana Hadjithomas et Jalil Joreige, *Tête à Tête* n°06, pp. 122 à 139

## **IMBERT Henri-François**

IMBERT Henri-François

*Le temps des images*, dir. Jean-Philippe Trias, suivi de *Le temps des amoureuses*, carnets de travail, Paris, Cinergon, 2015

## **MARKER Chris**

LAMBERT Arnaud

*Also know as Chris Marker*, Cherbourg-Octeville, Le Point du jour, 2008

## **MESSAGER Annette**

*Entretien avec Suzanne Pagé et Béatrice Parent, Dossier de Presse de l'exposition, Les Messagers, 6 juin au 17 septembre 2007*, Paris, Centre Georges Pompidou

## **PANH Rithy**

PANH Rithy avec BATAILLE Christophe

*L'image manquante*, Paris, Grasset, 2013

## **PENONE Giuseppe**

GOUDINOUX Véronique

Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1999

PENONE Giuseppe

*Le regard tactile. Entretiens avec Françoise Jaunin*. Paris, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2012

## **SEDIRA Zineb**

RAHMANI Zahia et SARAZIN Jean-Yves (dir)

*Made in Algeria. Généalogie d'un territoire*, Hazan/ MuCEM, 2016



## **WEIWEI Ai**

CARZON David

*Ai Weiwei en Aylan* □ *malaise et réalité*, Libération, 1<sup>er</sup> février 2016, lisible en ligne :

[http://www.liberation.fr/planete/2016/02/01/ai-weiwei-en-aylan-malaise-et-realite\\_1430374](http://www.liberation.fr/planete/2016/02/01/ai-weiwei-en-aylan-malaise-et-realite_1430374)

## **Articles**

BUISINE Alain

*Leurres et illusions du portrait de famille*, *La recherche photographique*, n°9-1, février, 1990, pp. 57-60

JOLY Patrice

*Tous migrants ?*, Zérodeux, article du 23 mars 2016, consulté sur le site internet du magazine le 20 avril 2016 : <http://www.zerodeux.fr/essai/tous-migrants/>

MICHELET Jules

*David. — Géricault*, *Revue des Deux Mondes* tome 138, 4<sup>e</sup> période, 15 novembre, 1896, pp. 241-262

ROUILLÉ André

*La recherche photographique*, n°9-1, février 1990

## **Filmographie**

Cantet, Laurent, *Entre les murs*, film couleur, 1 h 08 min, 2007, Prod. Haut et Court

Cavalier, Alain, *Irène*, film couleurs, 1 h 25 min, 2009, Prod. Caméra One

Pascale Ferran, *Bird People*, film couleurs, 2 h 6 min, 2014, Prod. Archipel 35

Folman Ari, *Danse avec Bachir*, film d'animation, 90 min, 2008, Prod. L'Esprit d'Ici

Gitai Amos, *Golem, l'esprit de l'exil*, film couleurs, 1 h 25 min 1992, Agav Films

Gitai Amos, *Plus tard tu comprendras*, films couleurs, 90 min, Prod. Image & Compagnie, 2008

Gomes, Miguel, *Tabou*, film couleurs, 118 min, 2012, Prod. O Som e a Fúria

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Je veux voir*, 2008, film couleurs, 75 mn, prod. Mille et une productions

Imbert, Henri-François, *No Pasarán*, film couleurs, 70 min., 2003, Prod. Libre Cours

Imbert, Henri-François, *Sur la plage de Belfast*, film couleurs, 39 min., 2000, Prod. Libre Cours

Marker, Chris et Lhomme, Pierre, *Le joli Mai*, film noir et blanc 35 mn, 155 min, 118 min pour la version anglaise, 1962, Prod. La Sofracima

Panh, Rithy, *L'image manquante*, film couleurs, 96 min., 2013, Prod. Catherine Dussart et Rithy Panh

Panh, Rithy, *La France est notre patrie*, film couleurs, 72 min., 2015, Prod. Catherine Dussart

Witterbottom, Michaël, *In this World*, films couleurs, 1h 28min, 2002, Prod. Revolution Films

## **Littérature**

HONIGMAN Barbara

*Les îles du passé*, Paris, Jacqueline Chambon, 1999

HUGO Victor

*Oeuvres poétiques I, Avant l'exil 1802-1851*, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, [1964], 2004

## Bande-dessinée

BURTON Olivia Burton et GRAND Mahi

*L'Algérie c'est beau comme l'Amérique*, Steinkis, 2015

## Danse

*Ocean*, Merce Cunningham, 1994, musique : David Tudor, Acoustique : Ocean Diary and Andrew Culver, *Ocean 1-95*, Décor, Lumières, Costumes: Marsha Skinner

## Émissions radiophoniques

Site de la chaîne de radio France Culture [consultation le 18 décembre 2015].

Disponible sur :

<<http://www.franceculture.fr/emission-l-aventura-07-08-coup-de-coeur-du-festival-de-cannes-je-veux-voir-de-joana-hadjithomas-et->>

*Coup de cœur du festival de Cannes ; « Je veux voir » de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige*, *L'Aventura*, émission radiophonique du 4 juin 2008, France Culture, entretien avec Laure Adler

Interview audio de Sophie Calle par Fabienne Pacaud pour le site internet du journal Télérama

<http://www.telerama.fr/scenes/parcours-d-artiste-58-sophie-calle-une-artiste-de-l-intime-a-avignon,84480.php>

Radio France international, «*Made in Algeria*», *les tracés toujours brûlants d'un passé douloureux* : <http://www.rfi.fr/afrique/20160330-made-in-algeria-algerie-france-traces-toujours-brulants-passe-douloureux>

## Sites internet

*Albums de famille : réalité ou fiction ?*, Le Bal. Extrait vidéo de la rencontre organisée avec Céline Duval à l'occasion de l'exposition, le 2 mars 2011 :

<http://vimeo.com/32910370>

Dominique Casajus, « BAUSSANT, Michèle, 2002, Pieds-noirs : mémoires d'exils », *Journal des africanistes*, 79-1 | 2009, 284-286, article consulté sur internet le 7 juin 2017 : <http://africanistes.revues.org/2888>

*Exposer la recherche en art*, dans le cadre du cycle de rencontres intitulé « Lire le monde », Bibliothèque Publique d'Information du Centre Georges Pompidou,

rencontre suivie en ligne le 8 février 2016 :

<http://www.bpi.fr/en/sites/SiteInstitutionnel/contents/Contenus/agenda/rencontre/s/exposer-la-recherche-en-art.html>

Les murs, site consulté le 2 mars 2016 : <http://www.lesmurs.org/>

Code frontières Schengen, Eur-Lex, L'accès au droit de l'Union européenne :  
<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=URISERV:l14514>

*Le mal du pays était autrefois une maladie très sérieuse*, Slate, consulté le 28 février 2016 : <http://www.slate.fr/story/114681/mal-du-pays-maladie>

CARTE. *Les pays les plus accueillants ne sont pas ceux que l'on croit*, Slate, consulté le 2 mars 2016 : <http://www.slate.fr/story/114669/pays-accueillants-monde-visa>

Site de l'ETNA, Atelier de Cinema Expérimental, consulté le 12 mars 2016 :  
<http://www.etna-cinema.net/>

*L'histoire par l'image*, page dédiée au *Radeau de la Méduse*, consultée le 20 avril 2016 : <https://www.histoire-image.org/etudes/manifeste-romantisme>

Lettre de Gilles Deleuze à Michel Foucault, datant de 1977, parue dans Le magazine littéraire, n°325, octobre 1994, repris dans *Gilles Deleuze, Deux régimes de fous*, Minuit, 2003 consultée le 2 mars 2016 dans :  
<http://libertaire.free.fr/DeleuzeFoucault02.html>

*Les Inrocks*, Vincent Ostria, « La France est notre patrie, documentaire anticolonialiste de Rithy Panh », consulté le 4 mars 2016 :  
<http://www.lesinrocks.com/2015/06/09/medias/752367-11752367/>

EIPCP, Institut européen pour des politiques culturelles en devenir, Sandro Mezzadra et Brett Neilson, *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Consulté en ligne le 24 février 2016 :  
<http://eipcp.net/transversal/0608/mezzadraneilson/en>

Prix Pulitzer, vainqueurs 2015 dans la catégorie dernières nouvelles, consulté le 20 avril 2016 : <http://www.pulitzer.org/winners/mauricio-lima-sergey-ponomarev-tyler-hicks-and-daniel-etter>

Sirine Fattouh, site de l'artiste, consulté le 19 mars 2016 :  
<http://www.sirinefattouh.com/home.php?l=fr&f=travaux&s=photographies&t=errance>

*Tous les chemins mènent à Schengen*, Fonds régional d'art contemporain de Lorraine, dossier de presse, juillet 2015, consulté le 21 avril 2016 :  
<http://www.fraclorraine.org/media/pdf/DP-Tousleschemins-WEBjuillet.pdf>

Tyler Jump Série de photographie visible sur le site internet de France Info, consulté le 13 mars 2016 :

[http://www.francetvinfo.fr/monde/europe/migrants/en-images-que-trouve-t-on-dans-les-sacs-des-refugies\\_1075195.html](http://www.francetvinfo.fr/monde/europe/migrants/en-images-que-trouve-t-on-dans-les-sacs-des-refugies_1075195.html)

Usages de l'album de famille, rencontre organisée le mercredi 02 mars 2011 au Bal dans le cadre de l'exposition Cinq étranges albums de famille qui s'est tenue du 14 janvier au 17 avril 2011 consultée le 4 mars 2016 :

<http://vimeo.com/32910370>

## Index des Mots-clés

Archive

Colonisation

Document

Exil

Histoire

Identité

Inconscient

Identité

Mémoire

Métaphore

Migration

Mort

Mythologie

Nostalgie

Objet

Oubli

Ruine

Souvenir

Territoire

Transit

## Index des noms propres

AGAMBEN Giorgio, 28, 120  
ALÿS Francis, 68, 120  
ATLAS Charles, 69  
BATAILLE Christophe, 75, 124  
BAUSSANT Michèle, 18, 76, 91, 120, 128  
BELIN Valérie, 8, 85  
BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, 28, 128  
BOËL Mickey, 58, 128  
BOURDIEU Pierre, 8, 80, 81, 120, 134  
BURTON Olivia, 20, 127  
CADIO Damien, 20  
CASAUS Dominique, 91, 128  
CAILLET Aline, 82, 87  
CALLE Sophie, 62, 63, 77  
CANTET Laurent, 87, 125  
CARZON David,, 66, 125  
CASAUS Dominique, 91, 128  
CAUQUELIN Anne, 14, 120  
CAVALIER Alain, 56, 57, 77, 126, 134  
CHAWLA Rohit, 65, 66, 134  
CHEVRIER Claire, 21, 133  
CUIR Raphaël, 65, 68, 120  
CUNNINGHAM Merce, 67, 127, 134  
DELEUZE Gilles, 6, 9, 14, 18, 39, 93, 95, 121, 128  
DENEUVE Catherine, 88  
DEPARDON Raymond, 43, 123  
JUMP Tyler, 29, 129  
KAMELI Katia, 25, 135  
KERTÉSZ André, 42  
LAMBERT Arnaud, 39, 65, 76, 124  
DUVAL Céline, 25, 64, 128, 134  
EGEÑA Miguel, 51, 121

FATTOUH Sirine, 50, 51, 124  
FRIEDRICH David Caspar, 52, 134  
GARRAUD Colette, 53, 121  
FERRAN Pascale, 13, 14, 126  
FERRER Anne, 8  
FOLMAN Ari, 37, 126  
FRÉCHURET Maurice, 122  
GARAT Anne-Marie, 15, 26, 72, 121, 135  
GÉRICAULT Théodore, 83, 84, 85, 86, 87, 125, 135  
GITAI Amos, 77, 98, 123, 126  
GOLDBERG Rosalee, 121  
GOMES Miguel, 24, 25, 36, 37, 89, 90, 91, 92, 123, 124, 126, 135  
GOUDINOUX Véronique, 124  
GRAND Mahi, 20, 127  
GRELL Isabelle, 60, 121  
GUATTARI Félix, 6, 9, 93, 95, 121  
HADJITHOMAS Joana, 7, 50, 88, 89, 124, 126, 127, 135  
HONIGMAN Barbara, 58, 127  
HUGO Victor, 54, 56, 127  
KHALILI Bouchra, 80, 134  
IMBERT Henri-François, 1, 7, 31, 37, 38, 42, 96, 108 à 119, 124, 126, 135  
JAUNIN Françoise, 17, 18, 54, 125  
JOLY Patrice, 11, 68, 86, 97, 125  
JONAS Irène, 26, 66, 121  
JOREIGE Khalil, 7, 50, 88, 89, 124, 126, 127, 135  
LHOMME Philippe, 29, 30, 126, 132, 135  
MAALOUF Amin, 8, 121  
MALEBRANCHE Nicolas, 60, 121  
MANGION Éric, 65, 68, 120  
MARKER Chris, 7, 27, 29, 30, 39, 65, 96, 124, 126, 135  
MÉVEL Quentin, 124  
MESSAGER Annette, 59, 124  
MILZA Pierre, 78, 122  
MONDZAIN Marie-José, 26, 38, 73, 122  
MOREAU Jeanne, 77



MUNIZ Vik, 49, 136  
NAFICY Hamid, 6, 7, 12, 13, 14, 60, 95, 122  
NEISSE Frank, 11, 122  
NEYRAT Cyril, 25, 37, 89, 124  
NOVOSSLOFF Alexandra, 11, 122  
PAGÉ Suzanne, 59, 124  
PANH Rithy, 7, 28, 29, 73, 74, 96, 124, 126, 128, 135, 136  
PENONE Giuseppe, 16, 17, 53, 54, 124, 125, 135, 136  
POMARÈS Jean, 69, 123  
PONOMAREV Sergueï, 82, 83, 85, 129  
PROPRECK Agnès, 47, 135  
RAHMANI Zahia, 9, 53, 79, 98  
RANCIÈRE Jacques, 82, 96, 122  
REGNIER Isabelle, 91, 123  
ROUILLÉ André, 46, 125  
RUYTER (de) Thibaut, 35, 123  
DILLER SCOFIDIO + RENFRO, 5, 135  
SETTON Jérémie, 32, 33, 135  
SOURIAU Etienne, 16, 27, 46, 122  
TERMINE Emile, 78, 122  
TOGUO Barthélémy, 48, 49, 136  
SARAZIN Jean-Yves, 9, 53, 79, 98  
SCHAEFFER Jean-Marie, 53, 122, 133  
SEDIRA Zineb, 51, 52, 93, 94, 125, 136  
SCHEFFER Olivier, 51, 121  
SONTAG Susan, 66, 122  
SUQUET Annie, 69, 123  
TISSERON Serge  
TRIAS Jean-Philippe  
TOUBIANA Serge  
VIGOUROUX Yannick  
VIRILIO Paul  
WITTERBOTTON Michaël  
WEIWEI Ai

## Table des illustrations, travaux d'artistes

Fig. 2 Paul Virilio avec Diller Scofidio + Renfro, *Exit*, cartographie dynamique, 2015, Paris, p.

Fig. 3 Giuseppe Penone, *L'arbre des voyelles*, sculpture, 1999, Jardin des Tuileries, Paris, p.

Fig. 4 Claire Chevrier, *Baie d'Alger*, photographie, 2014, 106 x 150 cm, p.

Fig. 11 Katia Kameli, *L'Œil se noie*, photographie tirée du film *Le Roman algérien*, 2015, projection vidéo, p.

Fig. 12 Rithy Panh, *La France est notre patrie*, film noir et blanc, 72 min., 2015, Prod. Catherine Dussart, p.

Fig. 13 Chris Marker et Philippe Lhomme, *Le Joli mai*, film noir et blanc, 1963, 156 minutes, Prod. La Sofra, p.

Fig. 14 Henri-François Imbert, *No Pasarán*, film couleurs, 70 min., 2003, Prod. Libre Cours, p.

Fig. 15 Jérémie Setton, famille Arditti, Varna (Bulgarie), 1934, tirage de 1937, p.

Fig. 16 Jérémie Setton, *Tracing Faces*, fusain sur papier collé sur bois (204x180 cm), vidéoprojecteur, néons, installation 400 x 600 x 350 cm, 2014, p.

Fig. 19 et 20 Henri-François Imbert, *Sur la plage de Belfast*, film couleurs, 39 min., 2000, Prod. Libre Cours, p.

Fig. 25 Tyler Jump, photographie pour International Rescue Committee, 2015, p.

Fig. 26 Agnès Propreck, *Ensemble I*, photographie noir et blanc, 2011, p.

Fig. 27 Barthélémy Togo, *Road to Exile*, 2008, Barque en bois, ballots de tissu, bouteilles 220 x 260 x 135 cm, p.

Fig. 28 Vik Muniz, *Lampedusa*, bateau flottant, 2015, p.

Fig. 31 Sirine Fattouh, *Beyrouth*, Liban, tirage noir et blanc d'après négatif, 2005, p.

Fig. 32 Zineb Sedira, *Haunted House I*, 2006, 100x80cm, Londres, p.

Fig. 33 David Caspar Friedrich, *Ruine dans le massif des géants*, 1834, Huile sur toile, 73 × 103, Greifswald, Pommersches Landesmuseum, p.

Fig. 34 *La villa des fresques*, site archéologique, entre 41 à 54 apr. J.-C. , Tipaza, Algérie, p.

Fig. 35 Giuseppe Penone, *Sentier de charme*, 1986, 180 x 60 x 400 cm, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, France, p.

Fig. 39 Céline Duval, image extraite de la Documentation Céline Duval, p.

Fig. 40 Ai Weiwei, photographie noir et blanc de Rohit Chawla, 2016, p.

Fig. 41 Sophie Calle, *Rachel, Monique*, performance accompagnée d'une installation photographique, festival d'Avignon 2012

Fig. 42 Alain Cavalier, *Irène*, film couleurs, 85 min., 2009, Prod. Camera One, p.

Fig. 43 *Ocean*, Merce Cunningham, 1994, musique : David Tudor, Acoustique : Ocean Diary and Andrew Culver, Ocean 1-95, décor, lumières, costumes : Marsha Skinner, p.

Fig. 44 *L'image manquante*, Rithy Panh, 96', 2013, Prod. Catherine Dussart et Rithy Panh, p.

Fig. 46 Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008-2011, Projections vidéo, Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, p.

Fig. 47 Pierre Bourdieu, *Cheraiïa. Centre de regroupement en construction*, photographie noire et blanc, v. 1960, p.

Fig. 48 Sergueï Ponomarev, *The New York Times*, photographie couleurs, 16 novembre 2015, p.

Fig. 49 Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, huile sur toile, 491 cm x 716 cm, musée du Louvre, p.

Fig. 50 Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Je veux voir*, films couleurs, 2008, prod. Mille et une productions, p.

Fig. 51 Miguel Gomes, *Tabou*, 2012, film couleurs, 118 min. , Prod. O Som e a Fúria, p.

Fig. 52 Esso, *Carte routière. Algérie et Afrique du Nord*, 1956, carte imprimée couleurs, p.

Fig. 53 Zineb Sedira, *Les terres de mon père*, 2016, image fixe issue de la vidéo, écran de projection vidéo unique avec son, 6 mn, format 16:9, p.

## Table des illustrations, travaux personnels

1. *Vestiges*, film couleurs à partir de photographies réalisées avec des appareils jetables, 5'56", autoproduit, p.
2. *Je suis là*, schéma de l'installation, p.
3. Collaboration avec Ji-Yun, *Héritage(s)* schéma de l'installation, 2015, p.
4. Collaboration avec Ji-Yun, *Héritage(s)*, 2015, volume papier de riz, métal et vidéo, boucle de 5'56", 85(H)×110(L)×70(P), p.
5. Capture d'écran issue d'un film de famille, v. 1957, archives personnelles. p.
6. *Je suis là*, impression sur rhodoïd, récipient en plastique, eau, 2015, p.
7. Image noir et blanc, issue d'une performance (sans titre), 2016, pages
8. *On va remettre les pendules à l'heure*, film couleurs, 2014, 2'36", p.
9. *Templehof airport*, film couleurs et noir et blanc, 2'16", 2013, p.
10. *On va remettre les pendules à l'heure*, film couleurs, 2014, 2'36", p.
11. *Vestiges*, film couleurs à partir de photographies réalisées avec des appareils jetables, 5'56", autoproduit, p.
12. *Exil(s)*, 2015, valise en osier, 20x31x48 cm, mélange d'herbes et de fleurs, p.
13. Image couleurs extraite d'une performance (sans titre), 2016, p.
14. *Ce qu'ils ont rapporté*, installation, 2013, boucle de 2'47", p.
15. *Souvenirs de mon été*, performance, 2014, env. 1



Fille et petite fille de pieds-noirs, travaillant depuis plusieurs années sur le matériau de l'image familiale, j'ai pris conscience que ma recherche était tendue vers ce pays d'alors qui n'existait plus ni politiquement ni matériellement et dans lesquels les miens avaient vécu. Le présent mémoire de Master 2 s'attache à faire dialoguer mes travaux avec les figures marquantes de la mémoire de l'exil ainsi qu'avec la diversité de ses modes d'expression.

L'iconographie de l'exil recouvre un champ artistique dans lequel les images sont par nature ré-inventées. Pour dépeindre la mémoire du pays quitté, les artistes bousculent la frontière entre image documentaire et fictionnelle, en allant au bout d'une imagerie kitsch du passé colonial, en réinventant par leurs propres moyens les images manquantes ou en jouant les conditions du départ et de la rencontre avec l'ailleurs.

Mots-clés : archive, colonisation, document, exil, histoire, identité, inconscient, identité, mémoire, métaphore, migration, mort, mythologie, nostalgie, objet, oubli, ruine, souvenir, territoire, transit