



ZINEB SEDIRA

L'ESPACE D'UN INSTANT
15/10/2019 – 19/01/2020

JEU DE PAUME

DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

Conçu par le service des projets éducatifs, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

Pistes scolaires initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Julia Parisot

chargée des publics jeunes et scolaires
01 47 03 04 95 / juliaparisot@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune

informations et réservations
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférencières et formatrices

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Cécile Tourneur

01 47 03 12 42 / ceciletourneur@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

- 7 **DÉCOUVRIR L'EXPOSITION**
- 8 Présentation de l'exposition
- 11 Bibliographie indicative et ressources en ligne

- 13 **APPROFONDIR L'EXPOSITION**
- 14 Contexte et études postcoloniales
- 17 Archives, films et installations
- 21 Histoires et mémoires de l'Algérie
- 25 Paysages maritimes et mobilités
- 29 Orientations bibliographiques thématiques

- 31 **PISTES SCOLAIRES**
- 32 Images, récits et transmissions
- 35 « Gardienne de mémoires » et enjeux politiques
- 39 Déplacements et questions environnementales

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

■ Rencontres enseignants

Lors de chaque nouvelle session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'envisager les axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le « dossier documentaire » de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

mardi 5 novembre 2019, 18h30

Visite des expositions « Peter Hujar. Speed of Life » et « Zineb Sedira. L'espace d'un instant »

mardi 26 novembre 2019, 18h

Visite de l'exposition « Zineb Sedira. L'espace d'un instant », réservée aux enseignants partenaires

– ouvert gratuitement à tous les enseignants et équipes éducatives

– sur inscription : 01 47 03 04 95

ou juliaparisot@jeudepaume.org

■ Visites-conférences pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'appropriier les œuvres et les démarches artistiques.

– tarif : 80 € (durée : 1 heure)

– réservation : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

■ Visites approfondies

Autour de propositions thématiques, ces visites associent l'analyse des œuvres dans les salles d'exposition à des introductions et des développements en images dans l'espace éducatif.

« Mémoires, archives et collections »

En lien avec l'exposition « Zineb Sedira. L'espace d'un instant »

L'analyse de démarches artistiques contemporaines est l'occasion de réfléchir sur les procédures de collectes, sur le statut des images dans l'histoire et la façon dont elles participent à sa construction.

– tarif : 120 € (durée : 2 heures)

– réservation : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

■ Parcours croisés autour de l'exposition

Les parcours croisés mettent en perspective la visite d'une exposition au Jeu de Paume avec une activité dans un lieu partenaire, en liant les approches thématiques.

Découvertes visuelles et pratiques artistiques

Avec la Maison du geste et de l'image, Paris 1^{er}

Ces projets articulent la rencontre avec les œuvres dans les expositions à des ateliers de pratiques artistiques : images fixes, images en mouvement ou théâtre. Construits

au préalable avec les enseignants, les structures et un intervenant spécifique à l'attention de chaque classe, ils se composent de deux visites commentées au Jeu de Paume, en fonction du thème choisi, et de trois séances de trois heures d'atelier à la MGI pour élaborer une réalisation collective.

– coût global : 600 €

– contact : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

Mémoires, archives et déplacements

Avec le Musée national de l'histoire de l'immigration, Paris 12^e

En lien avec l'exposition « Zineb Sedira. L'espace d'un instant », le Musée national de l'histoire de l'immigration propose une visite thématique au choix dans ses collections permanentes. Cette visite au MNHI permet soit de revenir sur l'histoire de l'immigration algérienne et sur le contexte des années 1990, soit de prolonger l'exploration des questions migratoires à travers les collections d'art contemporain.

– Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

ou juliaparisot@jeudepaume.org

– MNHI : 105 € (sous réserve d'actualisation) / réservation : reservation@palais-portedoree.fr (préciser « parcours intermusées Jeu de Paume – MNHI »)

D'autres parcours sont susceptibles d'être organisés, en lien avec l'actualité des expositions et des actions en Île-de-France.

■ Parcours spécifiques

Des parcours spécifiques sont conçus en fonction des projets de classe et d'établissement. Ils peuvent articuler plusieurs parcours croisés ou des activités sur mesure, afin de permettre aux élèves d'explorer différents domaines de connaissances et de pratiques dans le cadre d'un parcours artistique et culturel coordonné.

Nos actions s'adressent également aux établissements de l'enseignement supérieur. Des productions et des rencontres métiers peuvent être envisagées en fonction de la spécificité des formations.

Afin de concevoir ce type de projet, nous vous invitons à contacter le service des projets éducatifs du Jeu de Paume.

– renseignements : 01 47 03 04 95 ou

juliaparisot@jeudepaume.org

Rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume sont organisées des rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, ainsi que des visites avec les conférencières du Jeu de Paume.

mardis 29 octobre, 26 novembre, 31 décembre 2019 et 14 janvier 2020

– le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h (sauf le 31 décembre, fermeture à 17 h)

– programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique « mardis jeunes »

– gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

ACTIVITÉS HORS TEMPS SCOLAIRES ET EN DIRECTION DES PUBLICS JEUNES

■ Formation continue « Images et arts visuels »

Cette formation propose aux enseignants de toutes les disciplines et aux équipes éducatives des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels.

Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume et développent des thématiques qui recouvrent l'histoire des représentations et la création contemporaine. Composé de six séances de trois heures, le mercredi après-midi de novembre 2019 à avril 2020, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective.

L'ensemble de cette formation est conçu par l'équipe du service des projets éducatifs du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : historiens, théoriciens, formateurs, commissaires et artistes. Les séances ont lieu dans l'auditorium et dans les salles d'exposition du Jeu de Paume, ainsi que chez nos partenaires culturels.

Renseignements et inscriptions

La formation continue « Images et arts visuels » est accessible sur inscription directement auprès du service des projets éducatifs du Jeu de Paume, ou dans le cadre du PAF de l'académie de Versailles. Les inscriptions concernent l'ensemble des six séances.

– gratuit sur inscription

– contact : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

■ Formations spécifiques

Le Jeu de Paume participe à la conception et à la réalisation de séances de formation, dans le cadre des INSPE (Institut national supérieur du professorat et de l'éducation) et des PAF (plans académiques de formation) ou de stages disciplinaires, notamment pour les académies d'Île-de-France. Ces séances peuvent comprendre des présentations des expositions, des pistes de travail et des ressources, ainsi que des conférences théoriques thématiques. Vous pouvez vous adresser au service des projets éducatifs pour concevoir un programme autour d'un sujet ou d'une question spécifique.

– contact : juliaparisot@jeudepaume.org

■ Les rendez-vous en famille

le premier samedi du mois à 15h30

Le premier samedi du mois, les conférencières du Jeu de Paume accueillent les enfants (7-11 ans) et leurs parents, ou les adultes qui les accompagnent, au cours d'un rendez-vous avec les images. Ce parcours est idéal pour aborder les enjeux des expositions en cours et prendre le temps de les découvrir en famille.

samedis 2 novembre, 7 décembre 2019 et 4 janvier 2020, 15h30

En lien avec l'exposition « Zineb Sedira. L'espace d'un instant »

Quels types de voyages peut-on faire ? Quels moyens, réels ou imaginaires, peut-on employer pour les réaliser ? Quelles histoires peuvent nous transmettre les personnes qui habitent ou travaillent dans le même lieu depuis longtemps ? Comment peuvent-ils nous les raconter ? Pourquoi collectionne-t-on des objets ou des images ?

Est-ce pour le moment présent ou pour l'avenir ?

Durée des rendez-vous en famille : 1 heure

Visites gratuites pour les enfants de 7 à 11 ans et pour les abonnés ou sur présentation du billet d'entrée

Réservation conseillée :

rendezvousenfamille@jeudepaume.org ou 01 47 03 12 41

■ Les enfants d'abord !

le dernier samedi du mois à 15h30

Le dernier samedi du mois, le Jeu de Paume propose des visites-ateliers, réservées aux enfants de 7 à 11 ans, qui sont invités à expérimenter, composer et éditer leurs propres images.

samedis 26 octobre, 30 novembre 2019 et 18 janvier 2020, 15h30

« Paroles en mer... »

La mer revient comme un leitmotiv dans l'œuvre de l'artiste Zineb Sedira. Son installation vidéo *Lighthouse in the Sea of Time* [Phare dans la mer du temps] revient sur l'histoire des phares de la côte algérienne. Quelles histoires, quelles images et quelles sensations nous transmet ce triptyque ? Après la visite de l'exposition, chaque participant dessine un souvenir, réel ou imaginaire, lié à la mer. Les dessins sont ensuite commentés en voix off par leurs auteurs au cours d'une vidéo collective.

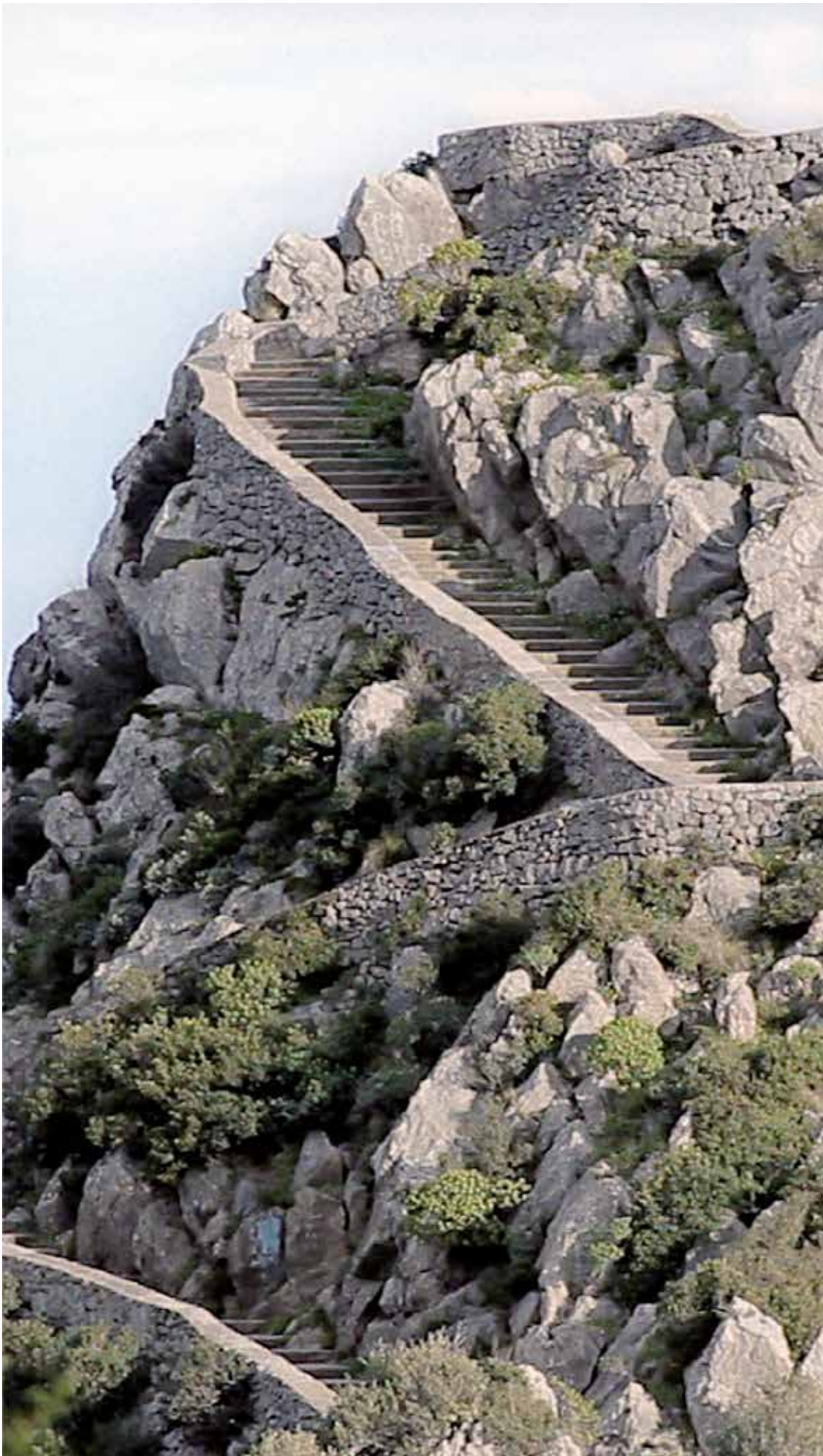
Durée des visites-ateliers : 2 heures

Gratuites pour les enfants et les abonnés

Réservation obligatoire par e-mail :

lesenfantsdabord@jeudepaume.org ou 01 47 03 04 95

Programme complet des activités éducatives 2019-2020
à destination des publics scolaires et enseignants
disponible sur www.jeudepaume.org



Lighthouse in the Sea of Time (détail), 2011

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

«L'espace d'un instant" embrasse une quinzaine d'années de travail et se conclut par *Standing Here Wondering Which Way to Go*, nouvelle œuvre en quatre "scènes" produite pour l'occasion, peut-être la plus ambitieuse jamais réalisée par l'artiste. Cette fausse rétrospective révèle toute la diversité d'un itinéraire partagé entre trois pays (Algérie, France, Royaume-Uni) et trois langues, lequel a été trop souvent envisagé à la lumière des seuls enjeux postcoloniaux et de l'esthétique de l'archive. Les travaux et séries sélectionnés ici rendent compte d'une œuvre qui excède ces questions : une œuvre qui est assurément politique sans être doctrinaire, qui privilégie le témoignage personnel et les histoires familiales sur le récit collectif, qui affirme l'importance du rôle des femmes dans la transmission de la mémoire et qui est traversée par la présence récurrente de l'univers maritime comme par des questions environnementales. L'ensemble dresse enfin un inventaire de la diversité formelle d'une artiste dont les pratiques ont évolué fortement, de l'enregistrement à l'appropriation et de l'image, fixe ou en mouvement, de ses débuts, à l'exploration de l'espace de la galerie et du musée – les installations récentes *Laughter in Hell* et *Way of Life* (troisième scène de la nouvelle production) étant au cœur de l'exposition.»

Quentin Bajac, «Avant-propos», in Zineb Sedira. *L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 5.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Les œuvres de Zineb Sedira (née à Paris et vivant à Londres) portent sur les mutations sociopolitiques des sociétés modernes et les problématiques du déplacement, ainsi que sur la mémoire au regard de l'histoire contemporaine. Soulignant l'intérêt particulier de l'artiste pour les archives et pour la collecte et la transmission de récits, son travail a souvent été identifié à la question postcoloniale, en particulier à travers son histoire familiale. Cependant, ainsi que le reflète le corpus de films, vidéos, installations et photographies présenté dans « L'espace d'un instant » – datant de 1998 à aujourd'hui –, son œuvre embrasse des enjeux plus vastes, allant des utopies des années 1960 aux mobilités contemporaines, en passant par les répercussions actuelles des mutations géopolitiques et industrielles survenues au XX^e siècle : l'essor de l'industrie automobile (*The End of the Road*, 2010); le fret mondial lié à l'exploitation des ressources primaires et secondaires par les pays du Nord, conséquence directe de l'impérialisme (*Lighthouse in the Sea of Time*, 2010; *Broken Lens*, 2011; *Transmettre en abyme*, 2012); l'indépendance de l'Algérie (*Laughter in Hell*, 2018; *Standing Here Wondering Which Way to Go*, 2019).

Les œuvres éminemment narratives de Sedira, incluant le plus souvent la présence physique de l'artiste, composent des récits révélant la mémoire collective et traduisent son engagement politique. Produite spécialement pour cette exposition, *Standing Here Wondering Which Way to Go* (2019) s'inspire du Festival panafricain d'Alger de 1969 et fait aussi référence aux mouvements révolutionnaires des années 1960 et 1970.

I Salle 1

Lighthouse in the Sea of Time, 2011

Installation vidéo en trois parties

L'attention portée par Sedira aux thèmes de l'identité, des déplacements de population et de la mer sous-tend son histoire familiale : ses parents ont quitté l'Algérie pour la France au début des années 1960 et l'artiste a elle-même émigré à Londres en 1986. Dans la première partie de

l'installation, les multiples plans de deux phares algériens – celui du cap Sigli (1905) et celui du cap Caxine (1938), des « monuments » de la période coloniale – évoquent la géographie de la côte sud de la Méditerranée et le lien géopolitique fort qui unit l'Algérie et la France. *The Life of a Lighthouse Keeper* présente un entretien avec le gardien du phare du cap Sigli qui raconte son apprentissage, son quotidien et l'histoire du lieu. Dans *La Montée...*, l'artiste explore le phare du cap Caxine et découvre le musée qui se trouve à l'entrée. Le journal du gardien et le registre des visiteurs révèlent les traces des transformations survenues en Algérie pendant l'époque coloniale et après l'indépendance.

I Salle 2

Standing Here Wondering Which Way to Go, 2019

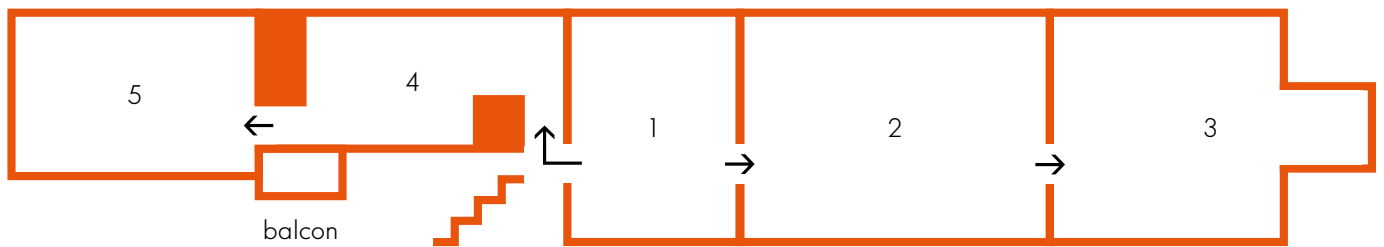
Installation en quatre scènes

Cette œuvre, produite spécifiquement pour l'exposition, doit son titre à une chanson interprétée par la chanteuse de gospel afro-américaine Marion Williams. Elle est issue d'une réflexion sur la période utopique que furent les années 1960, en particulier sur le rôle joué par l'Algérie dans les mouvements de libération africains et sud-américains à la suite de son indépendance, en 1962. C'est dans les archives cinématographiques d'Alger, où Sedira a découvert de nombreux films militants des années 1960, mais aussi dans le film collectif de William Klein, *Le Festival panafricain d'Alger* (1969), que résident ses sources d'inspiration premières. L'artiste utilise des documents d'archives, des images de l'époque et des objets pour exprimer et partager sa connivence avec les mouvements de libération des années 1960.

Scene 1: mise-en-scène

Montage de séquences de films 35 et 16 mm trouvés, scannés et retranscrits en vidéo, couleur, son, 8 min 54 s

Cette courte vidéo se compose de séquences d'images extraites de divers films militants réalisés en Algérie à partir de 1960. Certaines séquences nous amènent à



Plan de l'exposition

nous remémorer l'action politique dans ce pays, d'autres montrent les traces du temps car la pellicule a été détériorée, engendrant des images abstraites. Sedira utilise ces séquences pour manifester la disparition de la mémoire et les écueils inhérents à l'emploi des archives comme ressources.

Scene 2: *For a Brief Moment the World Was on Fire...*

Photomontages couleur montés sur Diasac et objets

Cette série de photomontages est composée de périodiques, de magazines, de coupures de journaux, de photographies, de déclarations politiques, qui saisissent l'énergie et l'enthousiasme de la nation algérienne, fer de lance des mouvements d'indépendance en Afrique. L'installation présente en outre une partie de la riche collection de vinyles de chansons contestataires rassemblée par Sedira.

Scene 3: *Way of Life*

Diorama avec divers objets et œuvres

Cette maquette à échelle réelle du salon de l'artiste comprend divers objets qu'elle a soigneusement collectés au fil des décennies. L'installation photographique, sous la forme d'un diorama, reproduit une part de l'environnement intime de Zineb Sedira. Elle invite les visiteurs à se plonger dans cet univers. Ici, l'artiste n'a pas seulement invité d'autres artistes, tels Jason Oddy et Nabil Djedouani, à participer à cette œuvre; elle souligne aussi son vif intérêt pour l'effervescence créative des années 1960, où le militantisme politique était animé par un désir de rompre avec la domination hégémonique de l'impérialisme, du sexisme, du racisme, du capitalisme et du consumérisme. Les visiteurs peuvent parcourir des ouvrages comprenant des discours officiels prononcés lors du Festival panafricain d'Alger en 1969. *Nadira* (2019), vidéo diffusée sur le téléviseur du salon, est le témoignage d'une femme racontant l'expérience qu'elle fit de ce festival alors qu'elle avait 17 ans. L'affiche originale du film de William Klein sur ce même festival est accrochée derrière le diorama,

ainsi qu'une photographie prise au même moment, *La foule algérienne attendait la fête du siècle : elle a été plus ou moins comblée*.

Scene 4: *We Have Come Back*

Ensemble de pochettes de disques vinyles 33 et 45-tours

Le titre de cette collection est emprunté à la performance musicale donnée par Archie Shepp pendant le Festival panafricain d'Alger. La sélection se veut le reflet des mouvements militants radicaux qui combattaient le colonialisme et l'impérialisme et faisaient campagne pour les droits civiques et l'égalité de genre.

■ Salle 3

Laughter in Hell, 2014-2018

Installation

Cette œuvre présente l'extraordinaire collection de Sedira comprenant des caricatures humoristiques et des dessins politiques publiés dans la presse algérienne au cours des années 1990, « Décennie noire » marquée par une guerre civile entre les groupes islamistes armés et l'État algérien et qui a entraîné la mort d'environ 200 000 civils algériens. L'œuvre souligne le rôle actif joué par l'humour dans la critique du régime politique et révèle une forme de résistance s'exprimant à travers la presse. L'installation est également constituée de reproductions grand format de dessins politiques accrochés aux murs, un panneau de dessins exécutés spécialement pour cette œuvre par Gyps et Dahmani, ainsi qu'un entretien vidéo avec l'historienne Elizabeth Perego et le journaliste-écrivain Mustafa Benfodil.

The Forgotten [Condemned] Journalists of Algeria's Black Decade, 2018

Installation

Cette installation est un « mémorial » à la centaine de journalistes assassinés, disparus ou intimidés en Algérie dans le « génocide intellectuel » qui a duré de 1993 à 1997.



Broken Lens II, 2011

***Don't Do to Her What You Did to Me*, 1998-2001**

Vidéo, 4/3, couleur, son, 8 min

Cette œuvre, l'une des premières vidéos de Zineb Sedira, porte sur l'effacement des traces, la disparition, le souvenir et la transformation. Les spectateurs entendent le grattement d'une plume sur du papier, papier qui est ensuite plongé dans un verre d'eau : l'encre des lettres se dissout lentement dans de longues volutes, avant d'être vigoureusement agitée puis ingérée par l'artiste.

I Salle 4

***Broken Lens II*, 2011**

Tirage C-Print

Chez Zineb Sedira, la pratique du film et de la vidéo est souvent liée au travail photographique. Cette image fut prise pendant la réalisation des films qui composent *Lighthouse in the Sea of Time*. Métaphore de la lumière, l'optique du phare endommagé symbolise aussi la scission entre deux états, deux histoires, deux moments.

***Mother, Daughter and I*, 2003**

Triptyque photographique

Plusieurs des premières œuvres photographiques et vidéo de Zineb Sedira réalisées entre 1998 et 2005 sont de nature autobiographique. Les doubles portraits du triptyque *Mother, Daughter and I* montrent les relations entre trois générations de femmes de sa famille, décrivant leurs attitudes, leurs vêtements, la position de leur corps et de leurs mains, évocation subtile de l'appartenance de chacune à une culture différente. La mère de l'artiste a vécu en Algérie jusqu'à l'indépendance, puis a quitté ce pays pour la France ; l'artiste est née et a grandi en France ; sa fille est née et a grandi à Londres.

***Transmettre en abyme*, 2012**

Installation vidéo en deux parties

Cette installation, à l'instar d'autres œuvres de l'artiste, explore à partir d'archives photographiques les notions de restauration et de conservation des traces et de la mémoire.

Un entretien avec l'archiviste Hélène Detaille comprend une description détaillée des archives d'Yvon Colas qui a travaillé à Marseille entre les années 1920 et la fin des années 1980. Il s'est fait connaître pour ses photographies de grands ferries transnationaux. L'autre partie de l'installation se compose de deux vidéos qui montrent des piles d'images de bateaux. Un siècle plus tard, on peut comparer l'industrie des transports représentée dans le film avec notre situation contemporaine, où l'intensification exponentielle des échanges à l'échelle mondiale est devenue un facteur significatif du changement climatique.

I Salle 5

***The End of the Road*, 2010**

Installation vidéo

Cette installation vidéo montre une casse où sont détruites et recyclées des automobiles. La compression des voitures, le bris des vitres et l'empilement des pièces détachées comptent parmi les actions mécanisées qui se déroulent tandis que l'artiste, en voix off, décrit « l'univers de la circulation » et le « sentiment de désordre » qu'évoquent ces véhicules abandonnés. L'insistance sur cette « dévastation symbolique » et sur le pétrole, indispensable à la plupart des modes de transport, révèle la posture critique qui est la sienne quant aux « implications sociales, culturelles et économiques » de l'industrie automobile.

Pia Viewing

Commissaire de l'exposition

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE ET RESSOURCES EN LIGNE

Monographies et catalogues d'expositions

- *Zineb Sedira. L'Espace d'un instant – A Brief Moment*, Paris, Jeu de Paume, 2019.
- *Zineb Sedira. Air Affairs and Maritime NonSense*, Sharjah, Sharjah Art Foundation, 2018.
- *A Personal Collection of Jokes by Zineb Sedira*, autopublié avec le soutien de l'Arab Fund for Arts and Culture, 2015.
- *Zineb Sedira: Present Tense*, New York, Taymour Grahne Gallery, 2015.
- *Zineb Sedira: Seafaring and Disenchanted Matters*, Montréal, Dazibao, 2011.
- *Zineb Sedira, Beneath the Surface*, Paris, galerie kamel mennour, 2011.
- *Zineb Sedira : Gardiennes d'images*, Paris, Palais de Tokyo / Éditions du Regard, coll. « SAM Art Project », 2010.
- *Zineb Sedira: Under the Sky and Over the Sea*, Pori, Pori Museum, 2009.
- *Saphir*, Londres, The Photographer's Gallery / Paris, galerie kamel mennour, 2006.
- *Zineb Sedira: Telling Stories with Differences* (catalogue/DVD), Manchester, Cornerhouse Publication, 2004.
- *Elle*, textes de Teresa Macri, Rome, Galleria Sogospatty, 2003.

Articles et entretiens

- AIDARA, Aminata, « Zineb Sedira : Mémoire Vive », *Africultures*, 14 décembre 2010 (en ligne : <http://africultures.com/zineb-sedira-memoire-vive-9846/>).
- ARDENNE, Paul, « Zineb Sedira, avant de retrouver un centre », in *Zineb Sedira*, Vallauris, musée national Pablo Picasso, La Guerre et la Paix, 2010.
- AZIMI, Roxana, « "L'histoire varie selon le pays qui la raconte", entretien avec Zineb Sedira », *M Le Magazine du Monde*, 26 août 2016.
- AZIMI, Roxana, « Zineb Sedira, artiste de la mémoire algérienne », *Le Monde*, 30 novembre 2018 (en ligne : https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2018/11/30/zineb-sedira-artiste-de-la-memoire-algerienne_5390867_4500055.html).
- CRENN, Julie, « Zineb Sedira – Archéologie du contemporain », *Africultures*, 1^{er} septembre 2011 (en ligne :

<http://africultures.com/zineb-sedira-archeologie-du-contemporain-10389/>).

- CRENN, Julie, « Zineb Sedira : Mémoire vive », *Africultures*, 14 décembre 2010 (en ligne : <http://africultures.com/zineb-sedira-memoire-vive-9846/>).
- DAGEN, Philippe, « Zineb Sedira, gardienne d'images », *Le Monde*, 9 décembre 2010 (en ligne : https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/12/09/zineb-sedira-gardienne-d-images_1451284_3246.html).
- HASSAN, Salah M., « Moi et l'autre », in *L'Art dans le monde*, Paris, Beaux Arts Magazine, 2000.
- LEQUEUX, Emmanuelle, « Zineb Sedira », *Le Quotidien de l'Art*, 27 juin 2017.
- MARSAUD, Olivia, « Le corps en clair-obscur », *Afrik.com*, 14 août 2002 (en ligne : <https://www.afrik.com/le-corps-en-clair-obscur>).
- NIMIS, Érika, « Passeuses d'histoires : des archives "minuscules" pour dire les silences de l'Histoire algérienne », in *Archive (re)mix, vues d'Afrique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 (en ligne : www.academia.edu/30825137).
- OUMEDOUR, Jalil, « Zineb Sedira, itinéraire d'une artiste exilée », *Afrik.com*, 22 novembre 2010 (en ligne : <https://www.afrik.com/zineb-sedira-itineraire-d-une-artiste-exilee>).
- TOUSSAINT, Evelyne, « Les télescopages de réalités de Zineb Sedira », Pau, université de Pau et des Pays de l'Adour / Centre d'art contemporain Le Parvis, 2007.
- ZAMOUN, Fatma Zohra, *Ouvertures algériennes, créations vivantes*, Rennes, La Criée – Centre d'art contemporain, 2003.

Site de l'artiste : <http://www.zinebsedira.com>

Liens Internet des œuvres vidéo présentées dans l'exposition

- *Don't Do to Her What You Did to Me*, 1998-2001 : <http://www.zinebsedira.com/video/dont-do-her-what-you-did-me-19982001>
- *The End of the Road*, 2010 : <https://vimeo.com/channels/zinebsedira/142050863>
- *Part I: Lighthouse in the Sea of Time*, 2011 : <https://www.dailymotion.com/video/x22q3n7>
- *Part II: The Life of a Lighthouse Keeper*, 2011 : <https://www.dailymotion.com/video/x22q3ky>
- *Part III: La Montée...*, 2011 : <https://www.dailymotion.com/video/x22ra4u>
- *Transmettre en abyme, Part I*, 2012 : <https://vimeo.com/channels/zinebsedira/126127863>
- *Transmettre en abyme, Part II*, 2012 : <https://vimeo.com/channels/zinebsedira/126127863>



Standing Here Wondering Which Way to Go (détail d'un négatif de William Klein, 1969), 2019

Production: Jeu de Paume, Paris, Institut Valencià d'Art Modern, Valence, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbonne, et Bildmuseet de l'université d'Umeå, Suède

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de la démarche et des œuvres de Zineb Sedira, ce dossier aborde quatre thématiques :

- « Contexte et études postcoloniales »
- « Archives, films et installations »
- « Histoires et mémoires de l'Algérie »
- « Paysages maritimes et mobilités »

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, de théoriciens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p. 29-30) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

CONTEXTE ET ÉTUDES POSTCOLONIALES

« Ayant grandi en France, après 1962, je suis en un sens un "rejeton" de la guerre d'Algérie, de l'indépendance et de l'immigration de masse. Née un an après que la France a "perdu" l'Algérie, j'ai grandi dans les cités de la banlieue parisienne, qui étaient en réalité des ghettos où les immigrés du Maghreb et d'Afrique subsaharienne étaient contraints de vivre. Dans ces grandes barres de logements sociaux, les Algériens étaient majoritaires au sein d'une plus vaste communauté maghrébine. Le Maroc et la Tunisie avaient aussi souffert du joug colonial français et de ses lois d'immigration très rigides, mais pas aussi longtemps. En tout cas, ces communautés avaient beaucoup en commun : elles étaient rapprochées par leurs traditions, leur religion, leur langue et l'histoire coloniale.

D'autre part, au Royaume-Uni, mais aussi bien sûr dans d'autres parties du monde, le Maghreb est plutôt invisible, tout simplement à cause de l'absence de liens historiques ou coloniaux. Plus récemment, le tourisme a attiré beaucoup de monde dans la région, mais son histoire et sa culture restent en grande partie invisibles. Dans le monde de l'art, cette invisibilité est renforcée par le fait que le Maghreb n'est toujours pas perçu comme faisant partie de l'Afrique : trop blanc pour être africain, trop foncé pour être européen, il est souvent assimilé au Moyen-Orient. Donc, pour ce qui est de la relation entre pays occidentaux et pays du Maghreb, tout ce que je peux dire, c'est que même si, pour la génération de mes parents, il était difficile de vivre dans une société aussi marquée par les préjugés raciaux que la France, ce fut encore plus dur pour ma génération, puisque nous qui étions à la fois français et algériens, nous avons vécu le même type de racisme et de rejet. [...]

Quand j'étais étudiante à Londres, entre 1992 et 1997, les études postcoloniales – alors quasi inexistantes dans l'université française – étaient une composante très importante de mon cursus en pratique critique de l'art à Central Saint Martins. C'est là que j'ai commencé à développer une meilleure compréhension intellectuelle

et historique des héritages coloniaux. Cela m'a conduite à renouer avec mon identité et mon histoire tout en me détournant du "pathos" franco-algérien. »

Zineb Sedira, « Entretien avec José Miguel G. Cortés et Pia Viewing », in Zineb Sedira. *L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 97.

« La configuration intellectuelle connue dans le monde anglo-saxon sous le vocable d'"études postcoloniales" ou de "théorie postcoloniale" se caractérise par son hétérogénéité, et il est difficile de résumer en quelques mots ce qui en constitue l'originalité.

Peut-être faut-il commencer en précisant qu'elle n'a pas grand-chose à voir avec la caricature que le chœur des repentis a fait du "tiers-mondisme" en France. Il s'agit, en vérité, d'une pensée à plusieurs entrées, qui est loin d'être un système parce qu'en grande partie, elle se fait elle-même en même temps qu'elle fait sa route. Voilà pourquoi, à mon avis, il est exagéré d'en parler comme d'une "théorie". Tributaire à la fois des luttes anticoloniales et anti-impérialistes d'un côté, et, de l'autre, des héritages de la philosophie occidentale et des disciplines constitutives des humanités européennes, elle est une pensée éclatée – ce qui fait sa force, mais aussi sa faiblesse. En dépit de son éclatement, il est possible de relever certaines manières de raisonner, ou certains arguments propres à ce courant de pensée, et dont la contribution à une lecture alternative de notre modernité est considérable. [...] En premier lieu, elle met à nu aussi bien la violence inhérente à une idée particulière de la raison que le fossé qui, dans les conditions coloniales, sépare la pensée éthique européenne de ses décisions pratiques, politiques et symboliques. Comment, en effet, réconcilier la foi proclamée en l'homme et la légèreté avec laquelle on sacrifie la vie, le travail des colonisés et leur monde de signification ? C'est, à titre d'exemple, la question que pose Aimé Césaire dans son *Discours sur le colonialisme*.

D'autre part, la pensée postcoloniale insiste sur l'humanité-à-venir, celle qui doit naître une fois que les figures coloniales de l'inhumain et de la différence raciale auront été abolies. Cette espérance dans l'avènement d'une communauté universelle et fraternelle est très proche de la pensée juive, du moins telle qu'elle se donne à voir chez Ernst Bloch, voire Walter Benjamin – la dimension théologico-politique en moins. Cela dit, la critique postcoloniale se déroule à plusieurs niveaux. D'une part, elle déconstruit, comme le fait Edward Said dans *Orientalisme*, la prose coloniale, c'est-à-dire le montage mental, les représentations et formes symboliques ayant servi d'infrastructure au projet impérial. Elle démasque également la puissance de falsification de cette prose – en un mot la réserve de mensonge et le poids des fonctions de fabulation sans lesquels le colonialisme en tant que configuration historique de pouvoir eût échoué. On apprend ainsi comment ce qui passait pour l'humanisme européen chaque fois apparut, dans les colonies, sous la figure de la duplicité, du double langage et du travestissement du réel. De fait, la colonisation ne cessa de mentir à son propre sujet et au sujet d'autrui. Comme l'explique très bien Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*, les procédures de racialisation du colonisé constituent le moteur de cette économie du mensonge et de la duplicité. Pour la pensée postcoloniale, la race constitue en effet la région sauvage de l'humanisme européen, sa bête. Pour reprendre les termes

de Castoriadis s'agissant du racisme, je dirai que la bête dit à peu près ceci : "Il n'y a que moi qui vaut. Mais je ne peux valoir en tant que moi que si les autres, en tant que eux, ne valent rien".

La pensée postcoloniale s'efforce donc de démonter l'ossature de la bête, de débusquer ses lieux d'habitation privilégiée. Plus radicalement, elle se pose la question de savoir ce que c'est que vivre sous le régime de la bête, de quelle vie il s'agit et de quel type de mort on meurt. Elle montre qu'il y a, dans l'humanisme colonial européen, quelque chose qu'il faut bien appeler la haine inconsciente de soi. Le racisme en général et le racisme colonial en particulier constituent le transfert, sur l'autre, de cette haine de soi.

Il existe un deuxième niveau de la critique postcoloniale de l'humanisme et de l'universalisme européens que l'on pourrait qualifier, si le terme n'avait pas fait l'objet de tant de malentendus, de biopolitique. En effet, la figure de l'Europe dont la colonie (et avant elle la "plantation" sous le régime de l'esclavage) fait l'expérience et dont elle devient petit à petit familière est loin d'être celle de la liberté, de l'égalité et de la fraternité. Le totem que les colonisés découvrent derrière le masque de l'humanisme et de l'universalisme, ce n'est pas seulement un sujet très souvent sourd et aveugle. C'est surtout un sujet marqué par le désir de sa propre mort, mais en tant que cette mort passe nécessairement par celle des autres ; en tant qu'elle est une mort déléguée.

C'est également un sujet aux yeux duquel le droit n'a rien à voir avec la justice, mais est au contraire une certaine manière de provoquer la guerre, de la conduire et de la pérenniser. C'est enfin un sujet pour qui la richesse n'est qu'un moyen d'exercice du droit de vie et de mort sur les autres. Du coup, on pourrait dire de la pensée postcoloniale qu'elle est, non pas une critique du pouvoir dans le sens où on l'entend généralement, mais de la force – une force qui ne sait pas se transformer. Une fois de plus, c'est Fanon qui, mieux que quiconque, rend compte de cette espèce de force nécropolitique qui, en transitant par la fiction, devient malade de la vie, ou encore, dans un acte de réversion permanente, prend la mort pour la vie et la vie pour la mort. C'est la raison pour laquelle la relation coloniale oscille constamment entre le désir d'exploiter l'autre (posé comme racialement inférieur) et la tentation de l'éliminer, de l'exterminer.

La troisième caractéristique de la pensée postcoloniale est d'être une pensée de l'enchevêtrement et de la concaténation. C'est notamment ce que dévoile sa critique de l'identité et de la subjectivité. De ce point de vue, elle s'oppose à une certaine illusion occidentale selon laquelle il n'y aurait de sujet que dans le renvoi circulaire et permanent à soi-même, à une essentielle et inépuisable singularité. Au contraire, cette pensée insiste sur le fait que l'identité s'origine dans la multiplicité et la dispersion ; que le renvoi à soi n'est possible que dans l'entre-deux, dans l'interstice entre la marque et la démarque, dans la co-constitution. Dans ces conditions, la colonisation n'apparaît plus comme une domination mécanique et unilatérale qui force l'assujetti au silence et à l'inaction. Au contraire, le colonisé est un individu vivant, parlant, conscient, agissant, dont l'identité est le résultat d'un triple mouvement d'effraction, de gommage et de réécriture de soi. »

Achille Mbembe, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? (Entretien) », *Esprit*, décembre 2006 (en ligne : <https://esprit.presse.fr/article/achille-mbembe/qu-est-ce-que-la-pensee-postcoloniale-entretien-13807>).

« J'aperçois déjà le visage de tous ceux qui me demanderont de préciser tel ou tel point, de condamner telle ou telle conduite.

Il est évident, je ne cesserai de le répéter, que l'effort de désaliénation du docteur en médecine d'origine guadeloupéenne se laisse comprendre à partir de motivations essentiellement différentes de celui du nègre qui travaille à la construction du port d'Abidjan. Pour le premier, l'aliénation est de nature presque intellectuelle. C'est en tant qu'il conçoit la culture européenne comme moyen de se déprendre de sa race, qu'il se pose comme aliéné. Pour le second, c'est en tant que victime d'un régime basé sur l'exploitation d'une certaine race par une autre, sur le mépris d'une certaine humanité par une forme de civilisation tenue pour supérieure.

Nous ne poussons pas la naïveté jusqu'à croire que les appels à la raison ou au respect de l'homme puissent changer le réel. Pour le nègre qui travaille dans les plantations de canne du Robert [commune de la Martinique], il n'y a qu'une solution : la lutte. Et cette lutte, il l'entreprendra et la mènera non pas après une analyse marxiste ou idéaliste, mais parce que, tout simplement, il ne pourra concevoir son existence que sous les espèces d'un combat mené contre l'exploitation, la misère et la faim. [...]

La découverte de l'existence d'une civilisation nègre au XV^e siècle ne me décerne pas un brevet d'humanité. Qu'on le veuille ou non, le passé ne peut en aucune façon me guider dans l'actualité.

La situation que j'ai étudiée, on s'en est aperçu, n'est pas classique. L'objectivité scientifique m'était interdite, car l'aliéné, le névrosé, était mon frère, était ma sœur, était mon père. J'ai constamment essayé de révéler au Noir qu'en un sens il s'anormalise ; au Blanc, qu'il est à la fois mystificateur et mystifié. [...]

Mais moi, l'homme de couleur, dans la mesure où il me devient possible d'exister absolument, je n'ai pas le droit de me cantonner dans un monde de réparations rétroactives. Moi, l'homme de couleur, je ne veux qu'une chose : Que jamais l'instrument ne domine l'homme. Que cesse à jamais l'asservissement de l'homme par l'homme. C'est-à-dire de moi par un autre. Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme, où qu'il se trouve. Le nègre n'est pas. Pas plus que le Blanc.

Tous deux ont à s'écarter des voix inhumaines qui furent celles de leurs ancêtres respectifs afin que naisse une authentique communication. Avant de s'engager dans la voix positive, il y a pour la liberté un effort de désaliénation. Un homme, au début de son existence, est toujours congestionné, est noyé dans la contingence. Le malheur de l'homme est d'avoir été enfant.

C'est par un effort de reprise sur soi et de dépouillement, c'est par une tension permanente de leur liberté que les hommes peuvent créer les conditions d'existence idéales d'un monde humain.

Supériorité ? Infériorité ?

Pourquoi tout simplement ne pas essayer de toucher l'autre, de sentir l'autre, de me révéler l'autre ?

Ma liberté ne m'est-elle donc pas donnée pour édifier le monde du Toi ?

À la fin de cet ouvrage, nous aimerions que l'on sente comme nous la dimension ouverte de toute conscience.

Mon ultime prière : Ô mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge ! »

Frantz Fanon, « En guise de conclusion », in *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 221-229 (en ligne : <https://marseille.demosphere.net/files/docs/f-542768d754-empty-fname.pdf>).

« Prenant comme point de départ, très grossièrement, la fin du XVIII^e siècle, on peut décrire et analyser l'orientalisme comme l'institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient. La notion de discours définie par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* et dans *Surveiller et punir* m'a servi à caractériser l'orientalisme. Je soutiens que, si l'on n'étudie pas l'orientalisme en tant que discours, on est incapable de comprendre la discipline extrêmement systématique qui a permis à la culture européenne de gérer – et même de produire – l'Orient du point de vue politique, sociologique, militaire, idéologique, scientifique et imaginaire pendant la période qui a suivi le siècle des Lumières. Bien plus, l'orientalisme a une telle position d'autorité que je crois que personne ne peut écrire, penser, agir en rapport avec l'Orient sans tenir compte des limites imposées par l'orientalisme à la pensée et à l'action. Bref, à cause de l'orientalisme, l'Orient n'a jamais été, et n'est pas un sujet de réflexion ou d'action libre. Cela ne veut pas dire que c'est l'orientalisme qui détermine unilatéralement ce qui peut être dit sur l'Orient, c'est tout le réseau d'intérêts inévitablement mis en jeu (donc toujours impliqué) chaque fois qu'il est question de cette entité particulière, "l'Orient". [...] La culture européenne s'est renforcée et a précisé son identité en se démarquant d'un Orient qu'elle prenait comme une forme d'elle-même inférieure et refoulée. »

Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1980), Paris, Seuil, 2003, p. 14-17.

« L'ouvrage d'Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, publié à New York en 1978, est systématiquement présenté comme le point de départ des *Post-Colonial Studies*. Said étudie l'évolution de la production savante occidentale sur l'Orient, principalement en France et en Grande-Bretagne à partir de la fin du XVII^e siècle. Ses sources sont relativement classiques, la nouveauté de l'ouvrage vient du recours à la notion de discours que Said emprunte à Michel Foucault et du caractère explicitement politique qu'il entend donner à sa démonstration. Said affirme en effet que l'orientalisme est un système épistémologique accumulant les connaissances pour produire des savoirs, mais aussi une représentation de soi et de l'autre congruente avec l'exercice direct et indirect de la domination occidentale sur les espaces définis comme orientaux. Il opère plusieurs renversements. D'une part, il aborde la domination coloniale par l'une de ses "superstructures" : la production de connaissances qui l'accompagne, rompant avec le réalisme intransigeant des analyses marxistes en termes de "mises en dépendance" avant tout économique et politique. D'autre part, loin de chercher dans les cultures des colonisés les reflets ou les héritages de la domination, il montre que les cultures des

colonisateurs ont elles aussi été profondément travaillées par l'exercice de cette domination. Enfin, il insiste sur la nécessité de conjurer des dispositifs idéologiques que la décolonisation aurait laissés pratiquement intacts et donne ainsi une actualité nouvelle à l'anticolonialisme. [...]

Sans entrer dans ce débat, il semble aujourd'hui que le terme "*Post-Colonial*" ait perdu une grande partie de la charge critique dont il était investi au départ. Pourtant, le questionnement initié par les *Post-Colonial Studies* n'est pas épuisé. Mais le débat se poursuit en dehors d'elles et en particulier autour des anthropologues et des historiens des sociétés du Sud, qui ont développé des recherches sur les colonisations plus fermement ancrées dans des perspectives historiques.

Ils ont été eux aussi des lecteurs attentifs de Said et ils ont participé à la fin des années 1980 et au début des années 1990 aux travaux collectifs qui ont marqué le premier essor des *Post-Colonial Studies* avant de suivre un chemin divergent. [...]

Historiens et anthropologues utilisent donc la démonstration de Said comme amorce pour réinvestir une histoire socio-politique de la domination brusquement désertée dans les années 1960 au motif qu'elle aurait été dépassée et qu'elle occulterait l'histoire plus "authentique" des peuples dominés. Le projet de construire une analyse "post-coloniale", l'attention nouvelle accordée au fonctionnement et aux structures du discours colonial leur en donnent les moyens tout en garantissant leur engagement critique. Les *Colonial Studies* naissent au cours des années 1990 de la convergence de leurs travaux, mais aussi de la volonté d'historiciser les recherches des *Post-Colonial Studies* qui ne le sont pas quand elles ne récusent pas purement et simplement la pertinence des analyses historiennes. [...]

En travaillant sur les frontières et les interstices à l'intérieur des colonies et entre elles et leur métropole, les anthropologues et les historiens ont redonné corps aux sociétés coloniales et ils les ont tirées du non-lieu où les avait enfermées la divergence des histoires nationales. À l'alternative simpliste collaboration/résistance, ils ont substitué des analyses centrées sur la capacité d'initiative et d'action des dominés (*agency* en anglais), proposant ainsi une appréhension beaucoup plus fine des stratégies individuelles et collectives d'accommodement et de distanciation avec une domination brutale mais matériellement et culturellement incapable de tout contrôler. Les *Colonial Studies* invitent donc à une recomposition de l'histoire coloniale en insistant sur la complexité de cette histoire partagée qui doit être écrite de plusieurs points de vue et à plusieurs voix. »

Emmanuelle Sibeud, « Post-Colonial et colonial studies : enjeux et débats », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 51-4bis, 2004/5, p. 87-95 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-5-page-87.htm>).

«J'utilise souvent des matériaux d'archives (français, algériens ou britanniques) parce que ce sont des héritages auxquels j'ai droit. Ma prérogative est de créer des contre-histoires ou des histoires alternatives – de "détourner" les histoires officielles – et de produire un récit personnel, de "raconter une histoire avec des différences". L'œuvre d'art (avec l'archive héritée) deviendra une autre archive, un héritage personnalisé et qui créera donc une mise en abyme. Les lieux, les histoires orales, les rencontres qu'explorent mon art font partie de mon héritage ; ils deviennent une part de mon identité.[...]

Je recherche des façons alternatives de travailler avec l'archive, qui diffèrent des études habituellement menées par les chercheurs et universitaires dans les musées et les bibliothèques.

J'utilise des documents bidimensionnels, des histoires orales, des images de paysages et je les transforme pour en faire des récits visuels en trois dimensions. Ils deviennent des installations exposées dans un cadre d'art contemporain. Par conséquent, les archives, les paysages terrestres et maritimes subissent un déplacement. Ils deviennent accessibles dans des lieux privés ou publics dédiés à l'art contemporain.

Outre les archives filmiques, les archives auxquelles nous avons le plus souvent accès sont des documents écrits ou photographiques. Bien que ces médiums soient bidimensionnels, ce ne sont pas des entités fixes. En ce sens, il est important de les dépasser et de remettre en question la "fétichisation" dont ils font souvent l'objet. Pour ma part, je fais cela en créant de nouveaux objets ou des archives tridimensionnelles (ou des images mobiles). Ces documents sont là pour être examinés, déplacés, réappropriés et réécrits de toutes les façons que l'artiste travaillant avec eux jugera adéquates.»

Zineb Sedira, citée in Marta Jecu, «Le retour comme œuvre de l'esprit. Considérations sur l'exposition de Zineb Sedira au Jeu de Paume», in Zineb Sedira. *L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 35-36.

« Les usages de l'archive dans l'art se situent dans un espace liminaire entre la représentation et la production du passé, entre le réel et la fiction, le public et le privé, l'objectivité et la subjectivité. Cette ambivalence est l'un des effets de la critique de la culture impulsée par les théories féministes et postcoloniales qui ont mis en évidence comment ce que nous considérons comme "réel" est pris dans un ensemble de discours, de relations et de subjectivités. L'archive s'est imposée comme un matériau artistique susceptible d'ouvrir des possibilités inédites d'expérimentation avec le savoir historique et avec ce qui est souvent conçu comme un discours de l'objectivité. La question du savoir est au cœur de cette problématique dans la mesure où les artistes interrogent l'autorité du document – son caractère de témoignage et d'objectivité – tout en proposant de penser l'art comme une pratique de la connaissance.

La réactivation du passé à travers les pratiques du *found footage**, du collage, du montage ou de l'accumulation de documents est devenue l'un des traits les plus marquants, dans l'art, d'un questionnement sur la production du savoir dans ses implications politiques et idéologiques. L'expérimentation artistique permet d'explorer des formes alternatives d'écriture de l'histoire qui prennent pour point de départ les omissions, les absences et ce qui a été délibérément occulté ou détruit. Dans les pratiques artistiques dont il est question dans ce livre, l'enquête historique et documentaire se mêle souvent à la fiction, à l'interprétation ou à des points de vue subjectifs et discordants. Le recours aux documents va rarement de soi et l'incertitude persiste aussi bien vis-à-vis de leurs effets de réalité que de l'authenticité de l'image documentaire. En 2004, Hal Foster a proposé de lire ce qu'il appelait un "*archival impulse*" dans l'art contemporain comme une nouvelle configuration de l'art aux prises avec le problème de l'information et de l'accessibilité qui permet de rendre physiquement présentes des traces documentaires souvent perdues ou dispersées. Dans un essai consacré à l'artiste nord-américain Matthew Buckingham, Mark Godfrey a avancé ensuite la notion d'"artiste en historien" pour interpréter la manière dont il est possible, dans le champ de l'art, d'inventer un langage susceptible de développer une critique des narrations dominantes de l'histoire. Les interventions réunies dans cet ouvrage interrogent précisément l'articulation entre l'information et la critique, à travers une multiplicité d'approches capables d'imaginer des configurations inédites du rapport entre esthétique et politique. Cette perspective implique l'idée d'un dialogue avec les courants de la théorie critique qui, depuis quelques décennies, ont interrogé l'objectivité de l'histoire en tant qu'effet et produit d'un regard eurocentrique et patriarcal.»

Giovanna Zapperi, «Introduction», in *L'Avenir du passé. Art contemporain et politique de l'archive*, sous la direction de Giovanna Zapperi, Presses universitaires de Rennes / École nationale supérieure d'art de Bourges, 2016, p. 7-8.

* « Ce terme anglais signifie qu'on utilise une pellicule antérieurement impressionnée, "trouvée", pour l'insérer dans un film telle quelle ou en retravaillant sa surface.» (Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 73.)

« La Fondation arabe pour l'image, sise à Beyrouth, est une association créée en 1996 par trois artistes, Fouad el-Khoury, Akram Zaatari et Samir Mohdad. Elle vise à promouvoir la culture photographique au Moyen-Orient et au Maghreb, c'est-à-dire à trouver, à collectionner, à étudier et à conserver des images photographiques, mais aussi à les diffuser et à les faire connaître dans le monde arabe et au-delà. Les clichés collectionnés ont été pris dans des pays arabes, la plupart d'entre eux par des photographes locaux. Pour Fouad el-Khoury, cette pratique archivistique est née du constat que l'histoire "officielle" de la photographie – c'est-à-dire celle qui est écrite, illustrée et transmise à travers divers ouvrages de référence – exclut en grande partie les photographies prises dans les pays dits orientaux par des photographes locaux. Ce constat concerne aussi bien les photographies artistiques que les clichés témoignant de la vie quotidienne, et entraîne, sur un autre niveau, une réflexion sur leurs pratiques ainsi que leurs usages politiques. [...]

Les photographes venant d'Europe transportaient au début un matériel très lourd, raison pour laquelle ils ont rapidement formé des photographes locaux qui ont commencé à prendre aussi des clichés pour eux-mêmes. Ce sont ces images-là, celles qui témoignent de la manière dont ce médium a été approprié, manipulé, utilisé, qui intéressent la FAI. "On s'est proposé, raconte Fouad el-Khoury, de livrer l'autre côté, celui du point de vue du monde arabe, où l'on voyait les villes, les crasses, les femmes voilées, des femmes porteuses d'eau, tout ce qui faisait la vie dans toutes ces régions". Ces clichés sont intimement liés au dispositif à travers lequel ils ont été produits. Ainsi, ces images récupérées et collectionnées par la FAI révèlent aussi l'hétérogénéité des pratiques dans des contextes différents. Évidemment, les pratiques photographiques occidentales ne furent pas reprises telles quelles par les photographes arabes : ceux-ci les ont transformées, repensées, adaptées. [...]

Les liens complexes qui se sont tissés entre les différents acteurs de la photographie reflètent en même temps l'entremêlement des rencontres : le photographe arménien ou grec orthodoxe, fervent soutien de la modernité occidentale, souvent francophile, devient également un médiateur entre les grandes puissances européennes et les sociétés locales dans lesquelles il évolue ; il "va établir un pont entre les deux mondes, ou plutôt un monde entre représentants et pouvoir".

Il serait donc simpliste, et même erroné, de dessiner une dichotomie simple qui opposerait les photographies occidentales (celles venant du pouvoir colonial) aux photographies orientales (celles qui ont repris le procédé), comme deux pôles opposés, nettement distinguables. En y regardant de près, on se rend vite compte du caractère composite des pratiques qui se sont développées à partir des relations sociales hétérogènes.

Cela est une des problématiques qu'entend soulever la FAI avec la collection de ces images qui à la fois sont ancrées dans une société particulière, et reprennent les "codes universels de la photographie, de par la détermination technique de cet art, et s'inscrivent donc dans un vocabulaire et une grammaire déjà décryptés" : sortir d'une figure de pensée réductrice qui définit d'avance les catégories (telles que l'Occident et l'Orient), les grilles

à travers lesquelles les images, les notions et les lieux respectifs seront compréhensibles ; approcher des réalités hétérogènes par le truchement de représentations visuelles ; trouver un regard qui saisit ce que les images montrent, qui rend perceptible l'intelligibilité propre de ce qui se présente à la vue. »

Stefanie Baumann, « Archiver ailleurs, archiver autrement ? La Fondation arabe pour l'image », *Ateliers d'anthropologie*, n° 36, 2012 (en ligne : <https://journals.openedition.org/ateliers/9013>).

« L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes ; mais qu'elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques ; ce qui fait qu'elles ne reculent point du même pas avec le temps, mais que telles qui brillent très fort comme des étoiles proches nous viennent en fait de très loin, tandis que d'autres toutes contemporaines sont déjà d'une extrême pâleur. L'archive, ce n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'événement de l'énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d'évadé ; c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu *le système de son énonçabilité*. L'archive n'est pas non plus ce qui recueille la poussière des énoncés redevenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection ; c'est ce qui définit le mode d'actualité de l'énoncé-chose ; c'est *le système de son fonctionnement*. Loin d'être ce qui unifie tout ce qui a été dit dans ce grand murmure confus d'un discours, loin d'être seulement ce qui nous assure d'exister au milieu *du* discours maintenu, c'est ce qui différencie les discours dans leur existence multiple et les spécifie dans leur durée propre. Entre la *langue* qui définit le système de construction des phrases possibles, et le *corpus* qui recueille passivement les paroles prononcées, l'archive définit un niveau particulier : celui d'une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. Elle n'a pas la lourdeur de la tradition ; et elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes les bibliothèques ; mais elle n'est pas non plus l'oubli accueillant qui ouvre à toute parole nouvelle le champ d'exercice de sa liberté ; entre la tradition et l'oubli, elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement. C'est *le système général de la formation et de la transformation des énoncés*. »

Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, 2008, p. 177-179.

« Parmi les multiples formes d'appropriation matérielle, il existe un *topos* de l'emprunt qui renvoie explicitement à la reconstruction de l'histoire. Si le cinéma pense l'histoire à travers ses propres histoires, de quelque avant-garde qu'elles proviennent, on peut se demander



Standing Here Wondering Which Way to Go, Scene 2: For a Brief Moment the World Was on Fire... (détail), 2019

Production : Jeu de Paume, Paris, Institut Valencià d'Art Modern, Valence, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbonne, et Bildmuseet de l'université d'Umeå, Suède

comment l'historicité est pensée ici avec des moyens filmiques, et de quel type d'historicité il s'agit. Sur quels concepts d'histoire et d'archive se fondent les différentes élaborations secondaires.

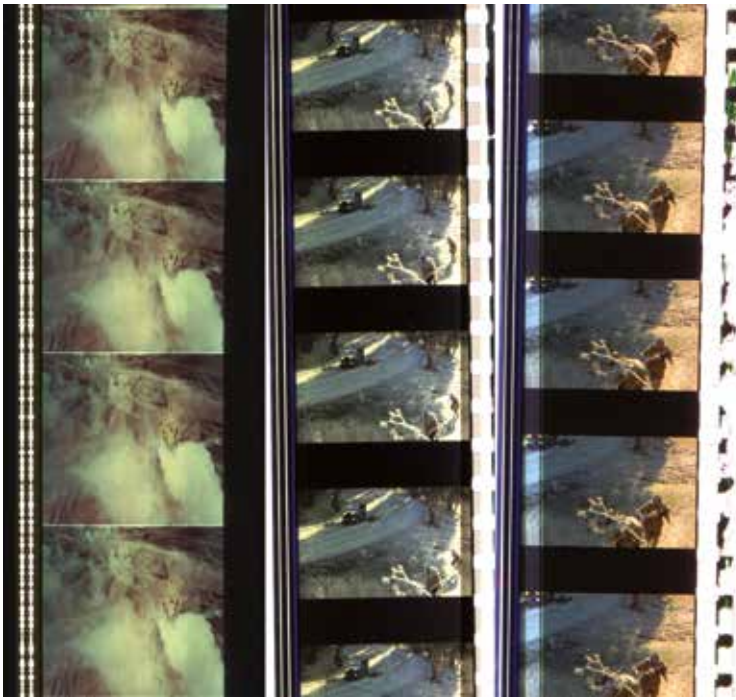
L'archive doit être comprise avant tout comme une réserve de savoir collectif, qui remplit notamment les fonctions de conservation, de sélection et de mise à disposition des documents. Au constat établi par Jacques Derrida, selon lequel il n'y aurait pas de pouvoir politique sans contrôle des archives, Aleida Assmann répond que sans archive il n'y aurait pas d'espace public, ni de critique. L'accessibilité des archives est la condition de toute pratique d'élaboration médiatique secondaire, c'est pourquoi elle fait régulièrement l'objet des revendications des artistes et des veejays (vidéo-jockeys), qui réclament une démocratisation des banques d'images. De leur part, la critique et l'intérêt historique concernant le matériau lui-même, sont plus rares. Quand l'historicité sociale et l'historicité esthétique sont également mis en jeu, comme par exemple chez Harun Farocki, Chris Marker ou Yervant Gianikian et Angela Ricchi Lucchi, alors le film d'essai comme le film d'avant-garde visent une détermination théorique de l'archive qui dépasse la dimension pragmatique dont il était question précédemment.

Dans ce contexte, la définition complexe que Michel Foucault donne de l'archive paraît pertinente : "[...] ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu le système de son énonçabilité." Par-là, Foucault marque une rupture épistémologique, qui confronte les méthodes d'une historiographie positiviste aux pratiques de l'archéologie contemporaine, pour reconceptualiser notre rapport aux vestiges du passé. Transposée à l'art de l'appropriation des matériaux filmiques d'archive, cette approche peut être formulée de la manière suivante : l'art d'archive porteur d'une réflexion sur l'histoire ne vise pas seulement la référentialité d'une image documentaire ou fictionnelle (comme document), mais tout autant l'itinéraire matériel et discursif de cette image au sein d'une culture de la

mémoire (comme monument). La "citation" d'images filmées ne met pas seulement en jeu des transformations intertextuelles, mais souvent aussi des transformations intermédiaires, qui modifient décisivement l'apparence et la matérialité du matériau de départ ; dans cette mesure, le plan "méta-archivaire" dans des œuvres porteuses d'une "pensée historique" génère une double réflexivité. Celle-ci se rapporte à la fois à la forme et au dispositif de la présentation actuelle, souvent en relation avec des phénomènes liés par exemple à l'histoire de la technique, de la culture ou de la perception. Se confronter aux opérations intertextuelles et intermédiaires d'actualisation d'images filmiques "relues" par le cinéma d'avant-garde, le cinéma d'essai et l'art des nouveaux médias, cela exige donc aussi que l'on analyse les dispositifs de conservation et de réagencement des images auxquels on a recours dans les différents cas. »

Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 31-34.

« Une archive, pour moi, c'est quelque chose qui a été gardé, conservé, et dont la finalité première n'était en rien de faire de l'Histoire. C'est là une définition extrêmement classique, de l'historien le plus orthodoxe qui soit. Mettons que vous écriviez une lettre, par exemple une des lettres qu'on trouve dans *Le Temps détruit**. Cette lettre n'a pas vocation à faire un film d'Histoire cinquante ans plus tard. C'est une lettre que vous écrivez. Or il se trouve que, pour des raisons x ou y, privées ou publiques, il y a un archivage. Mais pour qu'il y ait archivage, il faut déjà qu'il y ait un lieu pour archiver. Et s'il y a un lieu, c'est qu'il y a une politique de le faire. Pour moi, c'est ça, l'archive. Si un historien trouve des fonds d'archives, c'est que cette volonté est préalable. Il existe des lieux, notamment les Archives Nationales, qui ont été conçues pour qu'un jour, d'une manière ou d'une autre (c'est la médiation du pouvoir des archivistes), on écrive une Histoire que personne ne peut prédire. Il existe des lieux pour que



Standing Here Wondering Which Way to Go,
Scene 1: mise-en-scène (détails), 2019

Production : Jeu de Paume, Paris, Institut Valencià d'Art Modern, Valence, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbonne, et Bildmuseet de l'université d'Umeå, Suède

cette Histoire soit écrite. Et, parfois, il y a aussi des traces qui ne sont nullement archivées, qui ne sont pas dans des fonds d'archives, et qu'on trouve par hasard.»

Henry Rousso, propos recueillis dans « Les traces et la mémoire, entretiens et contributions », in *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, Paris, ADDOC / L'Harmattan, coll. « Cinéma documentaire », 2003, p. 61.

**Le Temps détruit (lettres d'une guerre 1939-1940)*, film de Pierre Beuchot, 1985.

«[...] Je partirai de la question qui se pose au cinéaste qui utilise des archives filmées, et cette question peut se ramener à une formulation simple : comment rendre à nouveau présentes – présentes dans le film, pour un spectateur ici et maintenant – des images et des sons, voire des images sans son, qui viennent du passé, se réfèrent à lui, tirent de lui leurs codes et leurs conditions d'existence ? La chose ne va pas de soi. Les archives filmées peuvent éventuellement être montrées et montées, cela ne veut pas dire qu'elles prennent valeur et vie, qu'elles trouvent du sens et des possibilités de faire de l'effet. Je dirai volontiers par goût du paradoxe que la plupart du temps quand on monte des archives dans les films ou à la télévision, c'est pour les tuer une seconde fois, les achever, les vider complètement de toute substance active et les ranger une fois pour toutes – croit-on – au magasin des fétiches désaffectés. Donc : comment redonner vie et vigueur aux représentations du passé ? La réponse est simple : en les mettant de nouveau au travail. C'est-à-dire en permettant au spectateur du film de traiter lui-même, sujet actif, conscient et inconscient, avec ces traces filmiques, d'entrer avec elles dans une relation neuve, inédite. Il s'agit donc de faire en effet voir une nouvelle fois ce qui est supposé avoir été déjà vu, entendre une nouvelle fois ce qui est supposé avoir été entendu. Et ceci exige que les traces filmées du passé soient en quelque sorte rejouées, remises en jeu, c'est-à-dire en texte, qu'elles redeviennent signifiants dans la chaîne signifiante, laquelle ne s'éveille qu'en pointant un

sujet. Du travail, donc. Considérer que les archives ne sont pas déjà "données" parce qu'elles ont été hier ou avant-hier enregistrées et donc vues et lues, mais qu'elles sont toujours à venir, à construire, en chantier.»

Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 457-458.

« Les propositions relevant de l'installation, combinant la projection d'images animées, la scénographie d'un espace et un geste volumétrique qui loge harmonieusement ou affronte l'architecture muséale ont été nombreuses ces vingt dernières années. On ne peut renvoyer indistinctement à un courant ou à une mode, l'ensemble des artistes qui se sont illustrés dans une discipline qu'on ne parvient pas à définir exactement, ni précisément à délimiter. S'agit-il d'un nouveau matériau d'expression ? L'image mouvante a-t-elle le même statut que les variations colorées ou la malléabilité d'une matière ? L'image mouvante est-elle un matériau nouveau qui spécifierait une discipline ou une écriture inédite après que le cinéma en ait expérimenté toutes les puissances narratives ? Que font principalement ces artistes dont la technique vidéo est ce qui les fédère en apparence ? Ils projettent désormais, dans la majeure partie des cas, mais pas exclusivement, puisque des moniteurs cathodiques se conjuguent fréquemment avec la projection. Le matériau de ces installations vidéo est-il de l'image ? N'est-ce pas plutôt du temps qui est offert au regard du spectateur-visitateur, venant confirmer le phénomène cinématographique selon Jean Louis Schefer : "du temps donné comme une perception".

Autrement dit, l'expérience d'une certaine durée que des images matérialisent. »

Dominique Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 71-72.

HISTOIRES ET MÉMOIRES DE L'ALGÉRIE

« Dès le départ, j'ai compris que dans ma pratique, le travail politique devait être personnel et vice versa. L'emploi du "je" était en fait ma signature dans mes premières œuvres. Les histoires personnelles étaient un outil permettant de construire une critique poignante de la politique de la mémoire, de montrer que l'histoire peut invisibiliser des sujets, de demander qui a le droit de s'exprimer, etc. Je ne me suis jamais considérée comme une militante politique, mais ce que je fais, la manière dont j'essaie de repenser l'histoire ou de représenter des événements sociaux et politiques, est à l'évidence politique. Je dirais qu'il est nécessaire de partir de l'expérience subjective si l'on veut saisir l'histoire collective et historique – par le biais de la classe, de la religion et de l'ethnicité. Après tout, on n'agit jamais seul, on est entremêlé aux autres. En présentant différents récits autobiographiques, on peut réimaginer des connexions complexes entre l'histoire intime et les grandes structures de pouvoir.

Mon emploi du "je" dans *Mother, Father and I* est une indication de ce rapport critique à l'histoire, surtout dans le contexte de la révolution algérienne et du régime postcolonial. C'est un acte de résistance contre la mémoire officielle (française ou algérienne), qui contribue à reconfigurer le rôle de l'histoire orale dans la formation de l'expérience collective et d'un futur ouvert. »

Zineb Sedira, « Entretien avec José Miguel G. Cortés et Pia Viewing », in Zineb Sedira. *L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 98.

« L'Algérie a connu une efflorescence artistique et intellectuelle similaire pendant les années 1990, durant la période connue sous le nom de "décennie noire", quand les groupes islamiques armés et l'armée algérienne se livrèrent une violente guerre interne à la suite de la victoire électorale du Front islamique du salut (FIS). Cette guerre civile fut largement ignorée et très peu couverte en dehors du pays. Elle entraîna pourtant la mort de deux cent mille Algériens, parmi lesquels des écrivains, des artistes, des scientifiques, des universitaires et des journalistes engagés dans le combat intellectuel contre

le fondamentalisme islamique. Comme il n'existe pas d'archives officielles ou systématiques de cette sombre période de l'histoire récente, Sedira a décidé d'entreprendre ses propres recherches sur les journalistes et caricaturistes qui ont fait de leur art un instrument de critique et de résistance contre les fondamentalistes armés et le gouvernement pendant la guerre civile. L'œuvre qui en a résulté, *Laughter in Hell* (2018), prend la forme d'un musée miniature où l'artiste a rassemblé des journaux et des magazines, des reproductions grand format de dessins politiques publiés à l'origine dans des journaux comme *El Watan*, *El Khabar* et *Liberté*, mais aussi des planches qu'elle a spécialement commandées aux caricaturistes Gyps & Dahmani. Endossant le rôle de chercheuse ou d'archiviste, Sedira a réuni au fil des années toute une archive personnelle de dessins et de blagues. Les blagues politiques, que racontent aujourd'hui encore les Algériens dans leurs interactions quotidiennes, constituent une histoire orale et une mémoire collective de la résistance que l'artiste a consignée dans un livre, *A Personal Collection of Jokes* (2018). *The Forgotten [Condemned] Journalists of Algeria's Black Decade* (2018) – installation composée de divers éléments, comme la liste encadrée des noms de près d'une centaine de journalistes et de caricaturistes assassinés, disparus ou menacés entre 1993 et 1997 – apparaît comme le mémorial officiel de ce violent épisode de l'histoire récente du pays, dont l'onde de choc s'est ensuite propagée à l'ensemble de la planète. En s'intéressant aux silences et aux blancs de l'histoire officielle algérienne, Sedira interroge une amnésie collective sanctionnée et facilitée par l'État. »

Gilane Tawadros, « Histoires englouties. À propos d'œuvres récentes de Zineb Sedira », in Zineb Sedira. *L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 59.

« Ce qui m'intéresse dans l'art, qui possède une force extraordinaire de transmission, c'est de parvenir à communiquer à un public très large l'importance de la généalogie des choses et des sociétés, à travers des formes poétiques, violentes ou non ; c'est de parvenir à lutter contre l'époque amnésique dans laquelle nous vivons. La majorité de la population a déjà oublié ; il faut pourtant garder le lien, conserver le fil de cette histoire et ne pas penser l'Algérie seulement à partir des années 1990. La colonisation ne s'est pas faite la fleur au fusil. Elle débute avec le bombardement d'Alger en 1832 et se poursuit avec l'expansion coloniale menée par Napoléon à partir de 1848. Lorsqu'il comprend que la colonisation peut générer des richesses essentielles et qu'il faut faire face à l'expansion anglaise, l'impérialisme devient extrêmement violent. Je ne trouve cette histoire que dans des ouvrages algériens traitant de la résistance quotidienne à cette colonisation. La guerre d'Algérie n'a pas duré huit ans, de 1954 à 1962, mais cent trente-deux ans. Amine Khaled, qui a couvert les Années noires, fait partie de ceux qui pensent cette continuité : la violence de ces années n'est pas tombée du ciel ! Cette violence de la société algérienne d'aujourd'hui, que l'on observe aussi dans l'espace public, a été analysée par les premiers anticolonialistes, notamment Frantz Fanon, comme le produit de l'humiliation et de l'expropriation. »

Kader Attia, in Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, Kader Attia, Yto Barrada, « Le Maghreb en partage. Entretien croisé avec Kader Attia et Yto Barrada », *Perspective*, n° 2, 2017 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/7513>).

« Un an avant la chute du mur de Berlin en novembre 1989, l'Algérie connaît, en octobre 1988, l'effondrement du système du parti unique, qui, avec l'armée, encadrait de manière autoritaire l'ensemble de la société algérienne. Commence alors une course de vitesse pour savoir qui, d'un "pôle démocrate" ou d'un "pôle islamiste", peut se substituer au vide laissé par le parti unique FLN. Cette bataille se déroule au moment où se dessinent les contours d'un "nouvel ordre mondial". La guerre du Golfe, en 1991, voit l'effacement du rôle politique joué par l'URSS (qui disparaîtra la même année en tant qu'entité étatique), et l'affirmation des États-Unis comme superpuissance au sein de l'ONU. Le Maghreb, le monde arabo-musulman, en général, sont traversés par des fièvres nationalistes ou identitaires. Après avoir connu un court moment d'euphorie démocratique, l'Algérie va s'enfoncer dans l'engrenage tragique de la violence. [...]

Les attentats et assassinats attribués aux groupes islamistes, ainsi que les actions de représailles des forces de sécurité algériennes, ont fait quelque 30 000 morts entre l'instauration de l'état d'urgence en février 1992 et le mois de décembre 1994. Le bilan officiel annoncé à la fin de l'année 1994 fait état de 10 000 tués (le chiffre des blessés n'est pas connu), mais, selon des sources fiables, ce chiffre de 30 000 victimes est celui des autorités algériennes elles-mêmes. On estime entre quarante et soixante le nombre des personnes tuées chaque jour, depuis mai 1994, dans le pays. Des maquis existent dans l'ensemble du pays. Soixante-quatre ressortissants étrangers, parmi lesquels dix-neuf Français, ont été victimes d'attentats depuis les premiers assassinats d'étrangers le 21 septembre 1993 (deux géomètres français ont été retrouvés égorgés près de Sidi Bel Abbès).

Les acteurs du monde culturel algérien, des plus connus aux plus modestes, sont la cible des groupes islamistes. La liste des écrivains, universitaires, avocats, artistes, journalistes, tués ou blessés pour avoir voulu s'exprimer, s'allonge de semaine en semaine. Le 5 mars 1994, Ahmed Asselah, directeur de l'École supérieure des beaux-arts d'Alger est assassiné avec son fils. Le recteur de l'université des sciences et de la technologie de Bab Ezzouar, Salah Djebaili, est tué le 31 mai. Un journaliste est assassiné en plein centre d'Alger, le 6 juin, portant à quatorze le nombre de journalistes tués depuis mai 1993. Le 18 juin, maître Youcef Fathallah, président de la Ligue algérienne des droits de l'homme, est assassiné. Deux bombes explosent, le 29 juin, sur le parcours d'une marche organisée par le Mouvement pour la République. Bilan : 64 blessés et 2 morts. Le 6 août, le directeur de l'Institut d'agronomie de Blida est assassiné, le jour même où le GIA (Groupes islamiques armés) annonce qu'il veut "interdire tout enseignement en Algérie". Dans un "dernier avertissement", l'Armée islamique du salut (branche armée du FIS) somme, le 17 août les journalistes algériens "de ne plus soutenir le pouvoir". Le 26 septembre, le chanteur Matoub Lounès, très populaire en Kabylie, est enlevé (il sera libéré le 10 octobre). Trois jours plus tard, le 29 septembre, le chanteur de raï, Cheb Hasni, est assassiné à Oran. Certains intellectuels algériens choisissent l'exil, d'autres de continuer leur bataille sur place.

Le 6 octobre, le ministère de l'Éducation annonce que six cents écoles ont été détruites ou incendiées en Algérie, et qu'une cinquantaine d'enseignants ont été tués depuis mai 1993.

La violence étatique se déploie également sur une vaste échelle : utilisation de la torture dénoncée par Amnesty International et la Ligue internationale des droits de l'homme, détention sans jugement dans des camps du Sud, juridictions spéciales qui prononcent des condamnations à mort, "ratissages" et exécutions sommaires. Face à des groupes armés qui frappent avec une terrible cruauté, les forces de l'ordre mènent une répression aveugle qui déborde largement les rangs islamistes.»

Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, La Découverte, 1995, p. 78-97.

« Au sortir de la "décennie noire", nous assistons à une effervescence intellectuelle et artistique en Algérie et dans sa diaspora, qui, très vite, sera relayée sur la scène internationale, par exemple en France où est organisée "l'année de l'Algérie". Les artistes algériens de ce début de siècle "agissent comme des révélateurs sensibles de situations éprouvantes, indicibles, ou comme agitateurs impertinents passant au crible les réalités sociales ou politiques", rappelle l'historienne Anissa Bouayed. Dix ans plus tard, le bouillonnement est toujours perceptible et le cinquantenaire de l'indépendance en 2012 donne l'occasion à ces artistes et ces intellectuels de "regarder sous un autre jour, et critique la guerre de libération nationale avec lucidité". Cette prégnance de l'histoire dans les œuvres artistiques contemporaines algériennes est non seulement effective dans la littérature (qui a depuis longtemps ouvert la voie) mais également dans les arts visuels et le cinéma en particulier, comme le rappelle Benjamin Stora qui conclut un article sur le sujet en se demandant si le cinéma algérien va "trouver les moyens de son retour sur la scène internationale, par les voies de l'histoire".

[...] C'est donc ce rôle de "diseuse", mais surtout de "passeuse" (termes empruntés à l'écrivaine Assia Djébar), que j'ai décidé de questionner chez la nouvelle génération, incarnée ici par quatre artistes visuelles présentes sur la scène internationale : Rachida Azdaou, Dalila Dalléas Bouzar, Amina Ménia et Zineb Sedira. Ces "passeuses" ont recours à la photographie, la vidéo, l'installation mais aussi des médiums plus classiques, comme le dessin ou la peinture, pour aborder l'histoire de l'Algérie avec pour principal épicerie, la guerre d'indépendance qu'elles n'ont pas vécue, mais dont leurs parents ont été les témoins directs.

[...] ces artistes font partie des "nouvelles générations" dans un sens large, définies comme suit par les historiens Mohammed Harbi et Benjamin Stora "ceux et celles qui [...] n'ont aucune responsabilité avec l'affrontement d'hier. Ils veulent lire cette page avec méthode, avec leurs questionnements et leurs perspectives propres. Ils entendent sortir de l'enfermement du traumatisme colonial". Par ailleurs, le travail de ces artistes est imprégné de l'expérience familiale de la guerre : ainsi la famille joue-t-elle un rôle fondamental dans la transmission (ou non) des mémoires. L'individu (et non seulement le peuple mis en avant dans la Révolution), son visage et ses paroles au singulier sont au cœur de ses œuvres, qui puisent autant dans les sources privées ou familiales (photographies, témoignages oraux ou écrits) que dans les sources inédites et marginales pour donner de la chair et des mots à cette guerre restée longtemps sans nom.

Parallèlement à cette immersion dans la mémoire orale et visuelle des individus qui ont vécu la guerre, ces artistes se documentent beaucoup, pour chercher à comprendre, en confrontant leur héritage intime de la guerre d'indépendance algérienne, fait de silences, parfois d'absences ou au contraire de trop-pleins, avec toute la littérature et la cinématographie en relation avec ce passé qui ne passe pas. Il s'agit pour elles d'aller au-delà de ce qui leur a été transmis afin d'acquérir une forme de détachement historique devenu nécessaire et ainsi être en mesure de transcrire verbalement leur expérience intime de cette mémoire et de cette histoire.»

Érika Nimis, «Passeuses d'histoires : les archives "minuscules" pour dire les silences de l'histoire algérienne», *Archive (re)mix, vues d'Afrique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 39-41 (en ligne : www.academia.edu/30825137).

«J'aimerais que dans quelques années, quand des chercheurs ou des artistes étudieront le Festival panafricain d'Alger de 1969, ils rencontrent mon travail (de 2019) et le consultent au même titre que les documents originaux (de 1969) disponibles en bibliothèque ou ailleurs. J'espère que la nouvelle œuvre que j'ai réalisée sera une archive créative et novatrice mettant fortement l'accent sur les aspects personnels et politiques. La personnalisation ou l'emploi de stratégies autobiographiques renforcent la voix personnelle contre les archives d'État "officielles".»

Zineb Sedira, in Marta Jecu, «Le retour comme œuvre de l'esprit. Considérations sur l'exposition de Zineb Sedira au Jeu de Paume», in *Zineb Sedira. L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 36.

«Parfois désigné sous le diminutif de "Panaf" ou l'appellation, plus polémique, de "Premier Festival culturel panafricain" [...], le Festival panafricain d'Alger qui s'est tenu en juillet 1969 a donné lieu à un film du même nom produit par l'État algérien, sous l'égide de l'ONCIC (l'Office national pour le commerce et l'industrie cinématographique). Le ministre de l'information de l'époque, Mohamed Seddik Benyahia, et Mohamed Saddek Moussaoui (dit "Si Mahieddine", chargé des questions relatives à l'image – film et photographie – au sein du GPRA durant la guerre d'indépendance) sont à l'origine du projet. Jean-Michel Arnold, l'un des co-fondateurs et des principaux animateurs de la Cinémathèque algérienne entre 1964 et 1969, nous a appris qu'au départ, il avait été question de faire appel à de grands cinéastes du monde entier tels que Visconti, Bergman, Antonioni, Kurosawa, Klein [...] Finalement, c'est William Klein qui s'est chargé tout seul de la conception et de la coordination du film, en s'efforçant de donner une cohérence à un très large matériau composé de prises de vues tournées par ses diverses équipes et d'images d'archives de luttes anticolonialistes d'Afrique. En 1967, le cinéaste et photographe avait participé au film collectif *Loin du Vietnam* (coordonné par Chris Marker), en compagnie notamment de Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Agnès Varda, Michèle Ray et Joris Ivens. On retrouvera d'ailleurs bon nombre de techniciens et de proches collaborateurs de Chris Marker au générique du *Festival panafricain d'Alger*. Des techniciens souvent engagés à la fois dans les luttes ouvrières (en France) et de décolonisation (dans le tiers-monde), tels que Jacqueline

Meppiel (monteuse de *J'ai huit ans* de Yann Le Masson et Olga Poliakoff, *Loin du Vietnam*, *Angela Davis portrait d'une révolutionnaire* de Yolande Du Luart... elle a vécu à Cuba jusqu'à sa mort en 2011), les opérateurs Pierre Lhomme, Bruno Muel et Yann Le Masson (*Sucre Amer*, tourné à la Réunion en 1963 et longtemps censuré, *Kashima Paradise* coréalisé avec Bésnie Deswarte avec un commentaire signé Chris Marker...), les ingénieurs du son Antoine Bonfanti et Harald Maury, présents aussi dans un très grand nombre de films militants. *Festival panafricain d'Alger* a réuni des équipes internationales (avec le documentariste québécois Michel Brault, grand maître du cinéma direct, le Nord-Américain William Klein, les Français déjà évoqués...) intégrant des locaux, avec notamment les cinéastes ou les opérateurs algériens Slimane Riad, Ahmed Lallem, Mohamed Bouamari, Ali Marok, Nasser Eddine Guénifi [...]. Sans oublier Sarah Maldoror, qui s'est beaucoup intéressée aux luttes de libération d'Afrique lusophone, par le biais de la fiction ou du documentaire (*Monagambée*, *Sambkanga*, *Des fusils pour Banta*, film non terminé, dont les bobines sont restées en Algérie suite à un différend avec des militaires algériens), en évitant les discours grandiloquents. Nul doute qu'à l'image des autres participants, William Klein se sentait solidaire des luttes anti-impérialistes en Afrique, un continent qui ne s'était pas encore débarrassé du colonialisme portugais, du régime de l'apartheid dans sa partie sud, et demeurait vulnérable dans un système mondial lui laissant peu de marge de manœuvre. Très sensible aux luttes des Afro-Américains dans son pays d'origine, les États-Unis, puisqu'il tourna *Eldridge Cleaver*, *Black Panther* lors de son séjour en Algérie : le célèbre dirigeant, mari de Kathleen Cleaver, était alors réfugié dans la capitale algérienne.»

Olivier Hadouchi, «Retour sur le Festival panafricain d'Alger (1970) de William Klein», *Mondes du Cinéma*, n°3, 2013, p. 72-75.

«[...] j'ai décidé de créer une installation en quatre scènes, intitulée *Standing Here Wondering Which Way to Go*, expression empruntée à une chanson interprétée par Marion Williams au Festival panafricain d'Alger en 1969. Cette chanson, dont l'esprit et les paroles reflètent l'éthos musical africain-américain du mouvement des droits civiques, est traitée comme une chanson contestataire dans cette période d'éveil politique que constituent les années 1960. Mais par la suite, mes recherches sur le "Panaf" de 1969, comme on l'appelle aujourd'hui, m'ont conduite vers l'industrie du cinéma militant postindépendance, dont la Cinémathèque d'Alger fut le fer de lance. Amilcar Cabral déclara à l'époque dans une conférence de presse : "Les musulmans vont en pèlerinage à La Mecque, les chrétiens au Vatican et les mouvements de libération nationale à Alger!" Cela résume bien l'esprit de l'époque. Le président algérien Houari Boumediene exposa la philosophie du festival dans son discours d'ouverture : "Seule la culture peut immuniser l'Afrique contre les dérives génocidaires."

La culture militante algérienne est issue des luttes politiques antérieures et postérieures à 1962 : l'oppression coloniale, puis la libération et le nationalisme. C'est le seul pays du continent à avoir réussi à conquérir son indépendance grâce à une guerre de libération. C'est pour cette raison qu'il a servi de modèle à plusieurs fronts de libération de la



*Standing Here Wondering Which Way to Go,
Scene 2: For a Brief Moment the World Was
on Fire... (détail), collage, 2019*

Production : Jeu de Paume, Paris, Institut Valencià
d'Art Modern, Valence, Museu Calouste
Gulbenkian, Lisbonne, et Bildmuseet de l'université
d'Umeå, Suède

planète et que, dans les années 1960 et 1970, sa politique étrangère audacieuse a attiré de nombreux mouvements révolutionnaires. Il ne faut pas oublier que les années 1960 furent un moment d'effervescence politique et culturelle pour la gauche internationale : mai 1968, le mouvement contre la guerre du Vietnam, le mouvement pour la paix, le féminisme, le mouvement des non-alignés, le mouvement des droits civiques, la Nouvelle Vague, le cinéma militant et le cinéma du tiers-monde, entre autres.

À l'époque, l'Algérie accueillait les leaders des mouvements de libération nationale – surtout africains mais pas exclusivement. Il y avait des révolutionnaires irlandais, portugais, palestiniens, espagnols et sud-américains, mais aussi les Black Panthers. Tous étaient "sans domicile" et avaient vécu sous la dictature ou le colonialisme.

[...] En fait, c'était la première fois que les Algériens avaient la possibilité de socialiser avec des hommes et des femmes extérieurs au pays et de partager leur expérience du colonialisme. C'est aussi là que les gens découvrirent leur "algérianité" et leur "africanité". Pour la première fois depuis l'indépendance, ils pouvaient relier le Nord au Sud, découvrir les cultures et traditions subsahariennes via la musique et la danse et, *in fine*, se reconnaître dans une identité "noire".»

Zineb Sedira, «Entretien avec José Miguel G. Cortés et Pia Viewing», in Zineb Sedira. *L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 101-102.

PAYSAGES MARITIMES ET MOBILITÉS

«[...] mon travail a pris une nouvelle direction en 2005, lorsque je suis retournée en Algérie après une longue absence due à la guerre civile. Ce retour m'a amenée vers de nouveaux axes de recherche, de nouveaux centres d'intérêt, de nouvelles inspirations, il a suscité de nouvelles œuvres prenant le paysage maritime algérien comme symbole de la mobilité transhistorique et de l'héritage colonial. Au cours de cette même période, j'ai aussi eu la possibilité de travailler avec une équipe de techniciens et d'acteurs professionnels, donc de donner à mon travail une qualité cinématographique neuve, alors qu'auparavant il était plus expérimental et "documentaire" sur le plan visuel. Le travail de cette époque se concentre sur un sujet géopolitique, la mer Méditerranée entre la France et l'Algérie, et renvoie à la séparation et au déplacement ou au départ et au voyage.

Dans certaines œuvres, le cadre reste anonyme, flou et contient des références interprétables de diverses manières. La présence de ce sujet traduit aussi mon expérience de la mer et l'amour que je lui porte, car j'ai toujours été attirée par les océans et les fleuves. Très jeune, quand je visitais des musées et des galeries, j'étais fascinée par les tableaux représentant la mer, mais aussi les ports et les navires. Le fait de vivre dans les îles Britanniques m'a bien sûr permis de retourner souvent sur différents fronts de mer et de rencontrer divers paysages maritimes.»

Zineb Sedira, «Entretien avec José Miguel G. Cortés et Pia Viewing», in Zineb Sedira. *L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 103.

«Vingt-sept phares ponctuent les 1200 kilomètres du littoral algérien. Le premier a été construit en 1848 sur l'îlot d'Arzew dans la wilaya d'Oran, le dernier en 1954 au cap Colombi, sur le territoire de la commune d'El Marsa. Ces deux dates parlent immédiatement d'histoire coloniale, elles font écho à la date de la conquête du pays par les Français en 1830 et à la date de l'indépendance en 1962. Les phares qu'a choisis Sedira sont donc aussi des témoins – l'artiste les appelle les "gardiens de l'histoire algérienne". Le film montré séparément

sur un écran plasma débute avec Sedira qui arrive au phare du cap Caxine et entreprend d'en monter l'escalier. Elle compte à haute voix chaque marche : un, deux, trois, quatre... La caméra suit sa progression puis dévoile, avec une vue en plongée vertigineuse, la hauteur du colimaçon. Cette montée assez difficile – on voit l'artiste s'arrêter à plusieurs reprises pour reprendre son souffle – peut être interprétée comme une métaphore des recherches qui sont au cœur de son processus créatif. Sedira monte ces escaliers comme souvent elle remonte dans le temps. Calme et déterminée, elle retrace les pas de ceux qui l'ont précédée.

Chaque phare possède un carnet de service – sorte de journal de bord où les gardiens consignent les événements du jour – ainsi qu'un registre des visiteurs où chacun doit inscrire son nom, la date de sa visite, parfois sa ville d'origine et, s'il le désire, un commentaire. Ces documents très administratifs ont souvent été conservés avec soin – le "registre d'or" de Sigli porte en épigraphe les mots "préservez ce beau trésor" – et détaillent ainsi l'histoire du phare, et donc du lieu. Les catégories ne changent pas. Pour le registre du phare, les colonnes "heures de l'allumage et de l'extinction", "consommation de la lampe" et "fournitures reçues" sont immuables mais à partir de l'indépendance en 1962 les noms de gardiens, eux, changent. Duclaud, Bonnefont, Fischer disparaissent pour laisser place à leurs homologues algériens : Mehleb, Sidane, Chouqui. Dans le registre des visiteurs, les noms changent aussi, et pas seulement les noms de personnes. Ainsi Guyotville, Bougie, Philippeville deviennent Ain Benian, Bêjaïa, Skikda. Les lieux qu'ils représentent sont les mêmes, mais leur réalité vient d'être transformée.

Le regard de Sedira n'est pas uniquement tourné vers le passé. *Lighthouse in the Sea of Time* célèbre aussi les gardiens de phare d'aujourd'hui. À l'heure où l'électronique a tendance à remplacer l'humain – en France tous les phares sont maintenant automatiques ou télécommandés –, Sedira documente une profession encore vivante en Algérie, notamment au travers d'un entretien avec le gardien de phare du cap Sigli, Krimo, entretien qui fonctionne comme un portrait présenté sur un écran séparé. Le phare s'est modernisé depuis l'époque "des anciens" explique Krimo, la lampe est électrique, sa rotation n'est plus assurée par un système de poids, mais le quotidien monacal des gardiens demeure : relève, vérification de la lampe, nettoyage, repas, mise en route, remplissage du registre, nuit légère – "je ne dors que d'un œil", dit Krimo. »

Coline Milliard, «Mémoires», in Zineb Sedira, *Beneath the Surface*, Paris, galerie kamel mennour, 2011, p. 34-35.

«Lorsque le bateau se met à vibrer de toute la puissance de ses moteurs, bourdonnement qui fait écumer la mer, au cas où il aurait tort, au cas où la France abandonnerait vraiment l'Algérie (impossible), Ali tente de fixer le paysage dans sa tête, pour emporter de l'autre côté de la Méditerranée un souvenir précis.

Mais qu'est-ce que c'est, ce paysage ? Ce n'est pas le sien. Ce n'est pas la Kabylie. C'est la ville d'Alger, une succession de rues et de maisons sans souvenir qui y soit attaché. Il voudrait regarder avec intensité mais rien ne fait bloc, ni sens dans ce qu'il voit. Ce sont, pan de mur après pan de mur, des immeubles où vivent des gens qu'il ne connaît pas et qui ne lui sont rien, des rues dont il ignore les noms,

et il sent qu'au moment même où il les voit, les images s'effacent de son cerveau, il n'emporte rien, il ne retient rien de ce paysage qu'il observe. Il commence même à croire qu'à force de fixer, il efface d'autres souvenirs. Comme si l'énergie qu'il mettait à ce dernier regard (pas le dernier, six mois, maximum) provenait de la même source que celle nécessaire à la conservation des images anciennes. Et c'est peut-être des images de sa mère, peut-être des images du figuier, des images de l'Italie, ou de l'un de ses mariages qui disparaissent – même pas effacées par Alger mais effacées par rien. Le soleil aveuglant. Un paysage qui paraît éclater et se diviser en morceaux.

Le bateau recule lentement dans les eaux du port. Vient alors à l'ali l'image étrange d'une corde attachée à l'arrière de l'énorme ferry et reliée à la côte, de sorte qu'au fur et à mesure que le bateau s'éloigne c'est tout le pays qui est entraîné lentement mais inexorablement dans la mer : la cathédrale et la Casbah, la Grande Poste, le Jardin des plantes, puis l'intérieur des terres qui se fait tracter à son tour et vient disparaître dans les vagues. Médéa. Bouira. Une embarquée tire sur la corde un grand coup sec : Biskra et Ghardaïa plongent à leur tour, puis Timimoun et le sable du désert qui s'écoule de la plaie ouverte par le ferry en partance. Tout le Sahara grain par grain disparaît dans la Méditerranée.

Pour Hamid, ce sera différent. Ils n'en parleront jamais. Mais dans la tête du petit garçon, la vision reste Alger la Blanche. Éblouissante. Prompte à réapparaître dès que l'on parle du pays. Précise et lointaine à la fois, comme une maquette de ville présentée sous vitrine dans un musée. Les ruelles qui découpent les maisons en blocs, l'escalade de la colline par des bâtiments lépreux. Les villas. Notre-Dame d'Afrique qui déguise Alger en Marseille.

Ce sera cette image-là qui s'installera derrière les yeux de Hamid et ressurgira chaque fois que quelqu'un dira "Algérie". Et c'est pour lui un phénomène étrange car cette ville, il la voit pour la première fois au moment où le bateau s'en éloigne. Ce n'est pas elle qui devrait représenter le pays perdu. Cette ville, elle n'est pas perdue puisqu'elle n'a jamais été possédée (de cette manière dont les êtres humains peuvent posséder les villes par les heures de marche et par la faculté de remplacer mentalement chaque plaque de nom de rue par une scène qui s'y est déroulée). Pourtant c'est elle qu'il emporte, sans même le vouloir. Alger se glisse dans ses bagages. »

Alice Zeniter, *L'Art de perdre*, Paris, Flammarion / Albin Michel, 2017, p. 186-188.

« L'exil, s'il constitue étrangement un sujet de réflexion fascinant, est terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable. S'il est vrai que la littérature et l'histoire évoquent les moments héroïques, romantiques et glorieux, voire triomphants, de la vie d'un exilé, ces instants n'illustrent que des efforts destinés à résister au chagrin écrasant de l'éloignement. Ce qui est accompli en exil est sans cesse amoindri par le sentiment d'avoir perdu quelque chose, laissé derrière pour toujours. [...]

L'exilé sait que, dans un monde séculier et contingent, toute demeure est provisoire. Les frontières et les barrières, d'entraînement, de courage. Ce n'est pas forcément vrai. Il est

peut-être étrange de parler des plaisirs de l'exil, mais certaines choses positives liées à l'exil sont à évoquer. Considérer "le monde entier comme un pays étranger" peut façonner une manière originale de voir le monde. La plupart des gens ont conscience d'une culture, d'un environnement, d'un pays; les exilés en connaissent au moins deux, et cette pluralité les rend conscients qu'il existe des dimensions simultanées. Une telle conscience est – pour employer une expression musicale – *contrapuntique*.

Pour un exilé, les habitudes propres à la vie, l'expression et l'activité dans un nouvel environnement s'affrontent inévitablement au souvenir de ces mêmes éléments dans un autre environnement. Les environnements nouveau et ancien sont donc tous les deux marquants, réels, et s'établissent en contrepoint l'un de l'autre. Percevoir ce processus procure un plaisir unique, surtout si l'on a conscience que d'autres juxtapositions contrapuntiques réduisent la force du jugement orthodoxe, et donnent plus de poids à une solidarité sensible. On ressent également un sentiment d'accomplissement à agir, où que l'on soit, comme si l'on était chez soi.

Une telle capacité présente néanmoins des risques : l'habitude de dissimuler est à la fois épuisante et angoissante. En exil, on n'est jamais satisfait, placide, en sécurité. L'exil, pour reprendre les mots de Wallace Stevens, est une "humeur hivernale", dans laquelle le pathos de l'été et de l'automne ainsi que la promesse du printemps sont proches, mais inaccessibles. C'est peut-être une manière de dire que la vie d'un exilé évolue selon un calendrier différent, elle est moins saisonnière et installée qu'une vie chez soi. L'exil, c'est lorsque la vie perd ses repères. L'exil est nomade, décentré, contrapuntique et dès que l'on s'y habitue, sa force déstabilisante surgit à nouveau. »

Edward W. Said, *Réflexion sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 241-257.

« Son œuvre jusque-là profondément autobiographique, va s'ouvrir aux relations entre Nord et Sud, au déplacement et au statut diasporique.

La mer Méditerranée est au centre de la plupart de ces travaux. Elle réside entre la France et l'Algérie et elle est explorée comme un site du "mouvement" historique, culturel et contemporain mais aussi une connexion et une séparation entre le Sud et le Nord. "Alors que les sujets de la mobilité restent centraux dans ma pratique, j'ai élargi le travail de la spécificité de l'Algérie et de la France pour inclure d'autres pays parce que je reconnais la pertinence internationale de ces thèmes."

De nouvelles thématiques, toujours reliées à son histoire, incarnées par une esthétique impeccable et lumineuse. L'artiste s'éloigne de l'aspect documentaire pour atteindre une qualité esthétique qui soit en adéquation avec le nouveau regard qu'elle porte sur le Sud. Si son objectif et sa caméra se fixent sur les artefacts de la colonisation, les traces de la guerre ou encore sur la condition des migrants, Zineb Sedira fait toujours jaillir la beauté et l'espoir. En 2006, elle réalise *Saphir*, un court-métrage de 19 minutes mettant en scène la mer, deux personnages et un hôtel hérité de la période coloniale. Le passé dialogue avec l'urgence du présent : partir ou rester. La mer incarne le passage vers la fuite ou la survie. Plus récemment, Zineb Sedira a photographié les bords de la



Transmettre en abyme, Part I
(détail), 2012

côte mauritanienne. Une zone géographique marquée par les départs quotidiens de jeunes Africains vers l'Europe. Des départs, mais aussi des retours macabres des corps de ces mêmes personnes, ramenées par la mer. Avec les séries photographiques *Death of a Journey* et *The Lovers*, Zineb Sedira propose son regard sur cette situation humainement catastrophique. *The Lovers* est composé de trois photographies présentant deux carcasses flottantes de bateaux reposant l'une contre l'autre. Un couple brisé par le temps, l'érosion et la mer, résistant malgré tout aux flots. Le bateau symbolise la mobilité, l'échange, les départs et les retours. Lorsqu'il devient le sujet d'une œuvre, il incarne souvent une histoire douloureuse. Retentissent alors les mots d'Édouard Glissant :

"Une barque, selon ta poétique, n'a pas de ventre, une barque n'engloutit pas, ne dévore pas, une barque se dirige à plein ciel. Le ventre de cette barque-ci te dissout, te précipite dans un non-monde où tu cries. Car si tu es seul dans cette souffrance, tu partages l'inconnu avec quelques-uns, que tu ne connais pas encore. Cette barque est ta matrice, un moule, qui t'expulse pourtant. Enceinte d'autant de morts que de vivants en sursis."

L'artiste s'est rendue dans la décharge de bateaux de Nouadhibou en Mauritanie, un lieu où circulent les oiseaux migrateurs, les hommes en quête d'ailleurs et ces bateaux fantômes, anciens vestiges de vagues migratoires et commerciales passées. Le cimetière de bateaux n'est pas immobile et silencieux, la vie grouille autour des épaves autour desquelles s'est construite une véritable micro-économie. Le recyclage des matériaux a permis la création d'emplois. Évoquant ces derniers travaux, Zineb Sedira s'explique "Toutes ces œuvres, sont poétiques et subtiles, elles créent une distance entre le personnel, le politique et l'historique. Cependant, l'œuvre reste pertinente pour les débats locaux, nationaux et internationaux sur la globalisation".

Aminata Aidara, « Zineb Sedira : Mémoire Vive », *Africultures*, 14 décembre 2010 (en ligne : <http://africultures.com/zineb-sedira-memoire-vive-9846/>).

« Le point de départ thématique de *Fish Story* était d'examiner le monde maritime contemporain, un monde qui souffre d'une injuste réputation d'anachronisme. Comment lutter contre le fantôme, courant au sein des élites, selon lequel l'information est la denrée essentielle, et l'ordinateur, l'unique moteur de notre progrès ? La mer est peut-être un espace oublié, mais elle n'a pas perdu sa signification, et elle n'est pas simplement l'espace "intermédiaire" du capitalisme. Le monde maritime joue un rôle essentiel en cette fin de l'ère moderne : c'est en effet le container, une invention américaine du milieu des années 1950, qui rend possible le système global de fabrication à l'échelle planétaire. Le navire porte-conteneurs et le pétrolier sont les ultimes et tristes réincarnations du Pequod. En 1947, le poète américain Charles Olson avait observé, non sans préscience, que Melville avait déjà découvert un siècle auparavant "le Pacifique en tant qu'usine-bagne". Le monde maritime m'intéressait parce que c'est un gigantesque univers d'automation et, en même temps, un monde de travail acharné, de travail isolé, anonyme, invisible, de grande solitude, de déplacement et de séparation de la sphère domestique. Pour cette raison, il est important de révéler la dimension sociale de la mer, comme l'a fait Melville. [...] J'appelle le conteneur "cercueil de la main-d'œuvre absente", car le travail qui produit les biens transportés se situe toujours ailleurs, dans des lieux sans cesse différents et interchangeable, déterminés par l'incessante quête des salaires toujours plus bas. Ce travail n'est plus un travail de proximité, même dans un sens métonymique, à moins d'effectuer mentalement un énorme bond géographique, d'avoir l'étrange et inquiétante faculté de porter des baskets Nike tout en se transportant en imagination jusqu'à une chaîne de fabrication en Indonésie. »

« Allan Sekula, *réalisme critique* », interview par Pascal Beausse, Paris, *art press*, n° 240, novembre 1998, p. 24.

« [...] à la différence de mes œuvres antérieures, *The End of the Road* et *Floating Coffins* (pour n'en citer que deux) examinent des sujets écologiques en parallèle de thèmes liés à la mobilité. Ces cimetières sont montrés comme

crise environnementale, mais aussi comme catastrophe économique et humaine, dans laquelle s'inscrit la "mort de la mobilité": conséquence indéniable de la globalisation. Dans ces deux installations vidéo, les images de voitures et de bateaux disloqués rappellent les casses où finissent ces complices de la globalisation lorsqu'ils ne peuvent plus servir. Dans le film à deux écrans *The End of the Road*, on assiste à l'annihilation des automobiles, inexorablement avalées par une machine à broyer. Les voitures, devenues ferraille, abandonnent leur existence à la narration qui sous-tend le film, ma voix over parlant des débris de la globalisation. Je me permets encore une fois d'attirer l'attention sur ma voix auctoriale dans l'œuvre: elle réunit le personnel et l'universel ou le politique.»
Zineb Sedira, «Entretien avec José Miguel G. Cortés et Pia Viewing», », in *Zineb Sedira. L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 104.

«L'automobile, notre mode de transport le plus commun, est devenue notre obsession.
À un moment, l'histoire s'arrête: machines et voyages cessent d'être productifs.
Ne nous reste plus que le carnage: le paysage de la dévastation matérielle et symbolique.

La mort du transport est la fin du mouvement et de la transition.
Symbole de la rupture, de la désorientation, des points de repère et des fragmentations ressentis au cours du voyage.
Est-ce une affaire de départs et d'arrivées?

Nous sommes passés de l'itinéraire personnel à la circulation universelle: exil, voyage, transition, économie mondiale et tourisme.

Les cimetières d'automobiles sont les lieux où la mobilité expire.

Le spectacle de ces paysages désespérés, créés par l'accumulation de débris métalliques, de parties démembrées, de voitures abandonnées suscite une impression de désordre, la sensation d'une menace indéfinissable:
un désastre physique imminent, une idée existentialiste dotée de toutes ses implications, sociales, économiques, culturelles et écologiques.

Parties réparées et réutilisées.
Symboles délaissés, recyclés pour de l'argent.
Reconditionnement de métaux.
Les processus changent constamment, à mesure que la demande, l'offre et les conditions de travail évoluent pour bénéficier au désir de consommation.
Bateaux, trains, avions, voitures – tous sont des métaphores de la mobilité, du déplacement et des climats émotionnels dans lesquels nous circulons.
Tout aussi certain que la mort: le savoir qu'un jour, nous serons contraints d'apprendre à vivre dans un monde sans pétrole.

consumérisme, véhicules, arrivée, industrie, voyage, mort, sang vital, pétrole, brûler, pic, conséquences, essence,

déversement, pouvoir, pas cher, politique, riche, actions, passé, énergie, présent, écologie, futur, production, illimité, force, imprévu, taxes, priorités, éduquer, planification, temps, baril, progrès, sec, histoires, désert, guerre, océan, gaz, pouvoir, politique, voitures, réserves, énergie, écologie, production

Ces squelettes sont les rebuts des courants internationaux. Lieux des déchets créés par un système qui n'en veut plus: point final de la carrière du commerce entre nations et individus.

Nous dépendons du pétrole.
Sans pétrole, où voyagerons-nous? Comment partirons-nous?
Peut-être ne nous restera-t-il plus qu'à attendre de voir: Le bout de la route.»
Zineb Sedira, *The End of the Road*, 2010, traduction française de la voix off.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org

Études postcoloniales et déplacements

- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris / Dakar, Présence Africaine, 1989.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952 (<http://bit.ly/2kYQ12p>).
- FANON, Frantz, *Pour la révolution africaine*, Paris, La Découverte, 2006.
- GRENIER, Catherine (dir.), *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2013.
- HADDOUCHI, Olivier, « Retour sur le Festival panafricain d'Alger (1970) de William Klein », *Mondes du Cinéma*, n° 3, 2013, p. 72-84 (<http://bit.ly/2m7RCTG>).
- HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- LIMA, Stéphanie, LOMBARD, Jérôme et MISSAOUI, Hasnia-Sonia, « Mobilités, migrations internationales et réseaux sociaux : approches inter- et transnationales », *Espaces, populations et sociétés*, 2017/2 (<http://bit.ly/2mml6wb>).
- MBEMBE, Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? (Entretien) », *Esprit*, décembre 2006 (<http://bit.ly/2mulgSr>).
- ORLANDO, Sophie, *British Black Art. L'histoire de l'art occidental en débat*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
- SAID, Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2003.
- SAID, Edward W., *Réflexion sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008.
- SAMIN, Richard, « L'avenir du postcolonial », in « La théorie postcoloniale : entre universalisme et essentialisme », *Tropisme*, n° 16, 2010 (<http://bit.ly/2ktbekP>).
- SIBEUD, Emmanuelle, « Post-Colonial et Colonial Studies : enjeux et débats », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 51-4bis, 2004/5, p. 88-92 (<http://bit.ly/2m3h39f>).
- STORA, Benjamin, *La Guerre des mémoires. La France face à son passé colonial* (entretiens avec Thierry Leclere), La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2007.

Archives et démarches post-documentaires

- « Archives, matière et mémoire », *Images documentaires*, n° 94/95, mars 2019.
- BAUMANN, Stefanie, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu. Walid Raad et les archives de l'Atlas Group », *Conserveries mémorielles*, n° 6, 2009 (<http://bit.ly/2mr8iG1>).
- BAUMANN, Stefanie, « Archiver ailleurs, archiver autrement ? », *Ateliers d'anthropologie*, n° 36, 2012 (<http://bit.ly/2mu1yHz>).
- BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main, esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.
- COMOLLI, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.
- *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, Paris, ADDOC / L'Harmattan, 2003.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, 2008.
- GIANIKIAN, Yervant, et RICCI LUCCHI, Angela, « Notre caméra analytique », *Trafic*, n° 13, hiver 1995, p. 32-40.
- Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. *Se souvenir de la lumière*, Paris, Jeu de Paume, 2016.
- Bouchra Khalili. *Blackboard*, Paris, Jeu de Paume, 2018.
- NIMIS, Érika, « Comblant les silences de l'histoire africaine. Ou comment des artistes visuels s'approprient des archives photographiques pour éclairer le passé à la lumière du présent », in Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique*, cahier 2, Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, 2015, p. 27-42 (<http://bit.ly/2m7EON7>).
- PAÏNI, Dominique, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.
- RENARD, Isabelle, « Lorsque l'art contemporain réinterroge l'histoire », *Hommes et migrations*, n° 1267, mai-juin 2007, p. 18-19 (<http://bit.ly/2mmHZRh>).
- « Allan Sekula, réalisme critique », interview par Pascal Beausse, Paris, *art press*, n° 240, novembre 1998, p. 20-26.
- ZAPPERI, Giovanna (dir.), *L'Avenir du passé, art contemporain et politiques de l'archive*, Rennes, Presses universitaires de Rennes / Bourges, École nationale supérieure d'art de Bourges, 2016.

Histoires et mémoires de l'Algérie

- AIT-AOUDA, Myriam, *L'Expérience démocratique en Algérie (1988/1992). Apprentissages politiques et changement de régime*, Paris, Presses de Sciences Po, 2015.
- BOURDIEU, Pierre, *Sociologie de l'Algérie* [1958], Paris, PUF, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *Images d'Algérie, une affinité élective*, Arles, Actes Sud / Graz, Camera Austria / Paris, Fondation Liber, 2003.
- BRANCHE, Raphaëlle, *La Guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, Paris, Seuil, 2005.
- DAHAK, Bachir, *Les Algériens, le rire et la politique. De 1962 à nos jours*, Tizi-Ouzou, Éditions Frantz Fanon, 2018.
- DERLON, Brigitte, JEUDY-BALLINI, Monique, ATTIA, Kader, BARRADA, Yto, « Le Maghreb en partage. Entretien croisé avec Kader Attia et Yto Barrada », *Perspective*, n° 2, 2017, p. 65-80 (<http://bit.ly/2kWjHxf>).
- FANON, Frantz, *L'An V de la révolution algérienne*, Paris, La Découverte, 2001.



Standing Here Wondering Which Way to Go,
Scene 2: For a Brief Moment the World Was
on Fire... (détail), collage, 2019

Production : Jeu de Paume, Paris, Institut Valencià
d'Art Modern, Valence, Museu Calouste
Gulbenkian, Lisbonne, et Bildmuseet de l'université
d'Umeå, Suède

- GOUDAL, Émilie, *Des damné(e)s de l'histoire; les arts visuels face à la guerre d'Algérie*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.
- LABTER, Lazhari, *Journalistes algériens entre le bâillon et les balles*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- LEPELIER, Tristan, *Algérie, les écrivains de la décennie noire*, Paris, CNRS éditions, 2018.
- МОКНТЕФИ, Elaine, *Alger, capitale de la révolution, de Fanon aux Black Panthers*, Paris, La Fabrique éditions, 2019.
- SOUIAH, Farida, «Humoriste, journaliste et artiste engagé», *L'Année du Maghreb*, n° 15, 2016, p. 97-113 (<http://bit.ly/2ktQgIT>).
- STORA, Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale, 1830-1954*, Paris, La Découverte, 1991.
- STORA, Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, La Découverte, 1995.
- STORA, Benjamin, *La Gangrène et l'Oubli: la mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1998.
- TAMZALI, Wassyla, *Une éducation algérienne, de la révolution à la décennie noire*, Paris, Gallimard, 2012.
- ZAATER, Miloud, *Les Barbelés de la mémoire. L'Algérie, de la décennie noire à la fin du règne de Bouteflika*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- ZENITER, Alice, *L'Art de perdre*, Paris, Flammarion / Albin Michel, 2017.

«Dossiers documentaires» en ligne sur le site du Jeu de Paume

- «Adrian Paci. Vies en transit» (2013).
- «Natacha Nisic. Écho» (2013 / 2014).
- «Robert Adams. L'endroit où nous vivons / Mathieu Pernot. La traversée» (2014).
- «Taryn Simon. Vue arrière, nébuleuse stellaire et bureau de la propagande extérieure» (2015).
- «Dorothea Lange. Politiques du visible» (2017-2018).
- «Florence Lazar. Tu sais que la terre est chose morte...» (2019).

Les pistes scolaires suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions, liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des œuvres de Zineb Sedira et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en trois thèmes :

- « Images, récits et transmissions »
- « "Gardiennne de mémoires" et enjeux politiques »
- « Déplacements et questions environnementales »

Vous retrouverez les principaux ouvrages, articles et sites permettant de consulter en ligne des images et des films de Zineb Sedira dans la partie « Découvrir » de ce dossier (p. 11), ainsi que les orientations bibliographiques thématiques (p. 29-30).



Mother,
Daughter
and I, 2003

IMAGES, RÉCITS ET TRANSMISSIONS

I Histoires et narrations familiales

« Dans le triptyque vidéo *Mother Tongue* (2002), acquis par la Cité [nationale de l'histoire de l'immigration, aujourd'hui Musée national de l'histoire de l'immigration] en 2006, l'artiste interroge le sens du lieu et de la langue maternelle tout en examinant les notions de traduction, de communication, de préservation ou de perte d'identité culturelle. À travers une chaîne matrilineaire, l'artiste, sa mère et sa fille dialoguent, deux par deux sur trois écrans, chacune dans sa langue maternelle ; le français pour Zineb, l'arabe pour la mère, l'anglais pour la petite-fille. »

[Isabelle Renard, « Lorsque l'art contemporain réinterroge l'histoire », *Hommes et Migrations*, n° 1267, mai-juin 2007, p. 18 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/homig_1142-852x_2007_num_1267_1_4606.pdf)]

– Observer le triptyque suivant :
· *Zineb Sedira, Mother, Daughter and I*, 2003 (<http://bit.ly/2lxkVPC> et ci-dessus)
Quels sont les points communs entre les trois ensembles de photographies ? Quels types de cadrage et de point de vue retrouve-t-on ? Quelle est la particularité des images que l'on voit sous les formats carrés ? Quels liens peut-on imaginer entre les personnes photographiées ? Que précise le titre ? Quels autres indices peuvent nous mettre sur la piste familiale ? Comparer

les façons de se vêtir, que peut-on observer ? Détailler les postures, les gestes, les regards. Qu'indiquent-ils ? Par quoi peut passer la communication non verbale ?

– Visionner les extraits en ligne du film *Mother Tongue* (<http://bit.ly/2kooxqm>) :
· *Mother and I (France)*, 2002
· *Daughter and I (England)*, 2002
· *Grandmother and Granddaughter (Algeria)*, 2002

Quelles sont les personnes en présence dans le premier extrait ? Comment sont-elles placées par rapport au cadre ? Se comprennent-elles facilement ? Quelle est leur langue maternelle ? Quelles langues ont-elles apprises ? Quel lien peut-on établir par rapport à l'histoire familiale ?

Dans le deuxième extrait, qui participe à la discussion ? Quelle est la position de Zineb Sedira et de sa fille dans le cadre ? Quelles places prennent-elles alors chacune par rapport à l'extrait précédent ? Quelles sont alors les langues employées ? Que nous indique le titre sur le lieu de tournage ? Que transmet Zineb Sedira à sa fille ? Dans leurs récits, quelles différences de fonctionnement entre les systèmes scolaires peut-on relever ?

Dans le troisième extrait, qui reconnaît-on ? Quelles sont les langues parlées par la grand-mère et la petite fille ? À quels problèmes de communication sont-elles confrontées ? Que signifient les silences qui suivent les paroles de la grand-mère et de la petite fille ? Qui

regardent-elles pendant ces silences ? Qui devine-t-on hors champ ? Quel pourrait être le rôle de Zineb Sedira si elle intervenait dans la conversation ? Observer l'image qui permet de découvrir la façon dont sont positionnés les écrans les uns par rapport aux autres. Quel effet cela produit-il entre les trois écrans ? Quels liens établit cet agencement entre les générations ?

– Vous pouvez découvrir cette vidéo dans les collections du Musée national de l'histoire de l'immigration dans le cadre du parcours croisé avec le Jeu de Paume « Mémoires, archives et déplacements » (voir p. 4 et consulter les ressources en ligne : <http://bit.ly/2knIDyo>).

I Images en mouvement et démarches postdocumentaires

« Traditionnellement, pour qu'un documentaire fonctionne, il faut que les conventions sur lesquelles il repose soient rendues invisibles au spectateur, qu'elles restent implicites et fassent l'objet d'un accord au sein d'un cadre reconnu, qu'elles donnent l'impression que le sujet s'adresse directement au spectateur. »

En tant qu'artiste, je rends souvent visibles ces conventions dans mes films ou mes installations ; d'une certaine façon, je défais la convention documentaire. La manière dont j'utilise les archives tend à déstabiliser les images ou à déplacer la lecture subjective que l'on fait de ces



Transmettre en abyme, Part I (détail), 2012

images dans une culture visuelle plus large. Bien que j'aie recours à la méthodologie conventionnelle du documentaire – en employant des photographies, des films, des images d'archives et des entretiens enregistrés –, j'essaie aussi d'élargir cette forme. Je bouleverse les attentes grâce à des stratégies différentes, en utilisant plusieurs écrans, en exposant des objets dans l'espace, mais aussi en faisant des plans documentaires non conformes aux conventions, des gros plans sur la peau et les mains du sujet, par exemple.»

[Zineb Sedira, «Entretien avec José Miguel G. Cortés et Pia Viewling», in Zineb Sedira. *L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 99.]

– Visionner l'interview de Zineb Sedira à propos de ses films *Transmettre en abyme, Part I* et *Part II* (<http://bit.ly/3oqcOnm>) et répondre aux questions suivantes :

Par quelles images et quels sons débute cette interview ? Quel est le point de départ de ces deux films ? Où travaillait cette personne ? Quelle était sa profession ? Quelle collection a-t-il débuté ? Quelle technique photographique employait-il ? À quelles contraintes était-il confronté ? Comment Zineb Sedira désigne-t-elle son activité de collectionneur ? Quelle autre personne intervient dans la transmission de cette collection ? Quelles sont ses missions ? À quelles difficultés se confronte-t-elle ? À quoi s'apparente alors son travail ? Quel est

le statut de la collection d'images une fois classée et conservée ? Au-delà de la passion de cet homme, que raconte cette collection ?

Comment sont présentés les deux films dans l'espace d'exposition ? Qu'est-ce que cela permet ? Comment Zineb Sedira décrit-elle la présence de sa voix sur les images des bateaux qui se succèdent les unes aux autres ?

– Étudier les deux films qui composent cette œuvre :

· Zineb Sedira, *Transmettre en abyme, Part I*, 2012 (<http://bit.ly/2TT7t5f>)

À quels types d'images Zineb Sedira a-t-elle recours dans le montage du film pour raconter succinctement la vie de Marcel Baudelaire et celle de son épouse ? Lorsqu'elle interviewe la conservatrice de ces images, que voit-on parfois apparaître en plus du sujet filmé ? Quel effet cela provoque-t-il ? Comment Baudelaire s'informait-il de l'arrivée des bateaux ? Comment le sait-on ? Combien de bateaux photographiés différents la conservatrice a-t-elle pu identifier ? Combien de décennies sont ainsi documentées à travers ces images sur le port de Marseille ? Que racontent plus largement ces images sur le fonctionnement du port ? Comment Baudelaire classait-il sa collection d'images ? Que notait-il également dans ses carnets ? Sur les négatifs ? Comment le photographe enrichissait-il sa collection ? Sait-on ce qu'il souhaitait pour l'avenir de sa collection ?

Quels supports sont conservés et quelle est l'évolution des techniques de prises de vue ? Quels sont les avantages et inconvénients des négatifs sur plaques de verre ? Quelle est la durée de conservation des négatifs polyester ? Quelles questions pose la conservation des images numériques aujourd'hui ?

· Zineb Sedira, *Transmettre en abyme, Part II*, 2012 (<http://bit.ly/2TT7t5f>)

Comment appelle-t-on une œuvre composée de deux images ? Quels sont les points de vue adoptés pour filmer les photographies ? Pourquoi ces choix ? Qu'énumère Zineb Sedira ? Que produit cette succession de noms ? Peut-on y déceler un ordre, un classement ? Que pensez-vous de la durée du film par rapport à la première partie ? Que révèle cette temporalité ?

I Pratiques photographiques et collections

Poursuivre la réflexion sur les liens entre photographie et collection, en analysant les œuvres et les démarches des photographes suivants :

· Eugène Atget, *Un chiffonnier le matin dans Paris, avenue des Gobelins*, 1899 (<http://bit.ly/2lnmV5w>)

· Eugène Atget, *Marchand d'herbes*, 1898 (<http://bit.ly/31J9CnF>)

· Eugène Atget, *Marchand de paniers (vannier)*, 1898 (<http://bit.ly/2ABDqql>)

· Eugène Atget, *Marchande de bateaux au jardin du Luxembourg*, 1899 (<http://bit.ly/2OhPzJ6>)

– Resituer les images d'Eugène Atget dans l'histoire de la photographie.



Lighthouse in the Sea of Time, Part III: La Montée... (détail), 2011

Quels sont les métiers photographiés ? En quoi consistent-ils ? Existents-ils toujours ? Quel est l'intérêt pour Eugène Atget de photographier ces activités ? De quoi a-t-il conscience lorsqu'il prend ces photographies ? Que souhaite-t-il constituer ? Quelle peut être alors la fonction de la photographie ?

Quelle technique utilise-t-il pour réaliser ces images ? Quelles sont les contraintes lorsque l'on photographie des personnes ? Que doit-on leur demander ? Quel est le point de vue adopté ? Que voit-on en arrière-plan de chacun des sujets ? Pourquoi est-ce aussi intéressant ?

– Observer l'image suivante sur le site du MET qui a exposé en 2009 les images collectionnées par Walker Evans et ses propres photographies :

· Artiste inconnu, *Front Street, Looking North, Morgan City, LA*, 1929 (<http://bit.ly/2HjGV0Z>)

– Puis ces deux images dans le diaporama :

· Walker Evans, *Main Street, from Across Railroad Tracks, Morgan City, Louisiana*, février-mars 1935

· Walker Evans, *Penny Picture Display, Savannah* (détail), 1936

Quels liens peut-on établir entre la carte postale et la photographie de Walker Evans, *Main Street, from Across Railroad Tracks, Morgan City, Louisiana* ? Quels points communs et différences peut-on repérer ? En parcourant la suite du diaporama, quel type d'images constitue

majoritairement la collection de Walker Evans ? Quel peut en être l'intérêt ? Quels éléments peuvent rappeler la pratique photographique de Walker Evans dans les choix de point de vue et de cadrage, mais aussi dans le nombre des images ? Dans *Penny Picture Display, Savannah*, que photographie Walker Evans ? Quelles sont les caractéristiques des images ainsi photographiées ? Quel effet la multiplication de ces portraits provoque-t-il ? Que semble-t-il alors collectionner ?

■ Collections et archives dans les démarches contemporaines

– Explorer le site de la Fondation arabe pour l'image (Arab Image Foundation, FAI) créée à Beyrouth en 1997 (<http://bit.ly/2L4Fzjc>), qui rassemble aujourd'hui plus de 500 000 photographies et documents relatifs au Moyen-Orient, à l'Afrique du Nord et à la diaspora arabe dans le monde (voir la partie « Approfondir » de ce dossier, p. 18). Le site Internet permet de consulter les archives mais aussi de réaliser des recherches par mots clés ou par thèmes. L'objectif de la FAI est de collecter, acquérir, préserver, étudier et valoriser ces archives. Elles sont mises à la disposition d'artistes, de chercheurs et de toute personne intéressée par ces sujets.

– Comparer avec la plateforme de l'Atlas Group, fondé en 1999 (theatlasgroup.org).

Relever les différentes catégories

d'archives qui y sont présentées. Sont-elles toutes réelles ? Qui en sont les différents auteurs ? De quel pays sont-ils originaires ? Pour quelle raison les fondateurs de cette plateforme ont-ils pu « inventer » des archives ? Quels types d'événements auraient pu les faire disparaître ? Quel sens peut-on donner à ces archives fictives ?

– Vous pouvez prolonger en étudiant le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Wonder Beirut*, 1997-2006 (<http://bit.ly/30suUg>), sur la collection d'un photographe libanais fictif nommé Abdallah Farah.

■ Mémoire d'un lieu, lieu de mémoire

« Les phares algériens ont été construits entre la fin du XIX^e siècle et le milieu des années 1950. Ils sont les fruits de la colonisation et marquent aujourd'hui le littoral algérien. Leurs constructions s'égrainent depuis la conquête jusqu'à l'indépendance de l'Algérie. Lorsque dans le film *La Montée...*, nous assistons à l'ascension des marches des phares par l'artiste, nous comprenons qu'elle affronte l'histoire du pays, son histoire. Un passé qu'elle gravit jusqu'au sommet pour enfin le dépasser, le survoler.

Les phares sont à la fois l'héritage architectural et les témoins d'une histoire complexe entre deux pays. » [Julie Crenn, « Zineb Sedira – Archéologie du contemporain », *Africultures*, 1^{er} septembre 2011 (en ligne : <http://africultures.com/zineb-sedira-archeologie-du-contemporain-10389/>).



Don't Do to Her What You Did to Me (détail), 1998-2001

– Étudier l'installation en trois parties de Zineb Sedira, *Lighthouse in the Sea of Time*, 2011 :

· Zineb Sedira, *Part I: Lighthouse in the Sea of Time*, 2011 (<http://bit.ly/zzecEng>)
Où se situe Cap Sigli ? En quelle année a été construit le phare ? Quel est le statut de l'Algérie au début du XX^e siècle ? Comment sont présentés les différents points de vue sur les lieux dans cette installation ? Que peut signifier cette manière d'aborder ces espaces ? Quel objet filmé évoque la vision et son morcellement ? En quoi cela peut-il renvoyer à différents points de vue sur l'histoire de ces lieux ?

À la place de quelle personne nous met Zineb Sedira lorsqu'elle nous fait visiter ces lieux ? À quel moment le gardien de phare entre-t-il dans le champ ? Quelles actions réalise-t-il ensuite ? Que peut-il consigner ? Quels objets Zineb Sedira filme-t-elle pour montrer l'importance de l'écrit dans son activité ? Que représentent ces cahiers ? Quelles autres personnes nous sont présentées ensuite ? Que symbolisent-elles également ?

· Zineb Sedira, *Part II: The Life of a Lighthouse Keeper*, 2011 (<http://bit.ly/2ZcUnW1>)

Qui est l'homme interviewé ? Quelles langues parle-t-il ? À quoi renvoie la présence de ces deux langues ? Pourquoi est-ce important pour lui d'écouter les récits des anciens gardiens de phare et pour nous d'entendre son témoignage ?

Quel objet lie *Part I: Lighthouse in the Sea of Time* et ce film ? Qu'est-ce qui est retranscrit dans ces cahiers ? Quels types de visiteurs sont passés par ce phare ? Que laissent-ils comme traces de leur passage ? Qui était Tahar Djaout ? Faire une recherche sur les écrits et la vie de cet homme.

· Zineb Sedira, *Part III: La Montée...*, 2011 (<http://bit.ly/2MvcrV6>)

Que fait Zineb Sedira en montant les marches du phare ? Que permet de mesurer ce décompte en regard de l'histoire de ce lieu ? Quels points de vue adopte-t-elle pour filmer l'escalier ? Que peuvent représenter les spirales ainsi formées ?

Quels objets peut-on voir sur le bureau du gardien ? Sur quoi insiste la caméra ? Quelles dates peut-on lire sur le registre ? À quels événements renvoient ces mois, en particulier le mois de juillet 1962 ? Quel est le statut de l'Algérie après cette date ? Que peut-on observer quant à l'origine des visiteurs du phare ? En quoi l'étude de ces registres est aussi un moyen de retracer l'histoire de ce pays ?

Dans la dernière partie du film, quel mouvement de caméra accompagne la découverte du musée ? Quel objet, découvert et filmé dans *Part I: Lighthouse in the Sea of Time*, peut-il évoquer ?

Conclure l'analyse de ce triptyque en relevant les correspondances entre les trois films et préciser la façon dont le travail de Zineb Sedira participe ainsi à une réflexion sur l'histoire et la mémoire de l'Algérie.

« GARDIENNE DE MÉMOIRES » ET ENJEUX POLITIQUES

I Effacement et résistance des images

– Regarder la vidéo suivante :

· Zineb Sedira, *Don't Do to Her What You Did to Me*, 1998-2001 (<http://bit.ly/3op19Xs> et ci-dessus)

En quoi le titre de cette vidéo peut-il paraître énigmatique ? Quelle action la main accomplit-elle au début de la vidéo ? Quels objets peut-on identifier ? Quelle est la particularité du montage ? Pourquoi ce choix du plan séquence est-il important par rapport à l'action filmée ? En quoi se transforme progressivement l'écriture ?

– Lire l'extrait suivant d'un entretien avec l'artiste :

« *Don't Do to Her What You Did to Me* est la réinterprétation d'un talisman avec lequel j'ai grandi, qui est un talisman arabo-musulman. Selon des situations particulières quand tu as besoin de protection, un prêtre musulman, un "taleb", écrit des versets du Coran sur un morceau de papier que l'on devait porter sur soi ou qu'il nous donnait à avaler. Ma mère me faisait boire cette potion quand elle était inquiète, par exemple pour avoir de bonnes notes à l'école, pour s'assurer que tout allait bien se passer pendant l'adolescence. J'ai donc travesti ce talisman, que le taleb écrivait, et j'ai filmé tout son processus de fabrication : l'eau versée dans un verre, la dépose du talisman dans le verre, et le roulement de cuillère pour



*Standing Here Wondering
Which Way to Go,
Scene 1: mise-en-scène (détails),
photogrammes, 2019*

Production : Jeu de Paume, Paris,
Institut Valencià d'Art Modern,
Valence, Museu Calouste
Gulbenkian, Lisbonne, et
Bildmuseet de l'université d'Umeå,
Suède

le délayer jusqu'à ce qu'il soit buvable.
[...]

Au lieu d'écrire des versets du Coran, je mets l'image d'une femme sur laquelle j'écris "Don't do to her what you did to me" (Ne lui faites pas ce que vous m'avez fait). Plusieurs personnes en Europe ont vu un lien avec le rituel chrétien de manger l'Ostie, la chair du Christ, qui peut être mis en parallèle avec la photographie qui se dissout, et le sang du Christ, avec l'encre qui se dilue. C'est intéressant les interprétations que chacun peut faire à partir de mes données biographiques. J'aime laisser les spectateurs ouvrir les images de leur propre lecture, et avoir leur retour, leur ressenti. »

[Zineb Sedira, in François Taillade, «Entretien avec Zineb Sedira», *lacritique.org*, 7 août 2009 (en ligne : <http://www.lacritique.org/article-entretien-avec-zineb-sedira>).]

Compte tenu des éléments apportés par l'artiste, quelle signification peut-on donner à cette vidéo ? Sur quel processus met-elle l'accent ? Chercher l'étymologie du verbe « regarder » : quelles sont les significations du préfixe « re- » ? En quoi ce verbe « regarder » peut-il expliquer la vidéo et son titre ? Pourquoi est-il important de boire l'encre diluée dans l'eau ? Dans quelle mesure ce film constitue-t-il une forme de transmission ? – À partir des œuvres suivantes, poursuivre la réflexion autour du rôle de l'écriture, sa capacité à retenir la

mémoire et son possible effacement :

· Ali Kazma, *Calligraphy, série*
Resistance, 2013 (<http://bit.ly/2Msbe15>)

· Ismaïl Bahri, *Film*, 2012
(extrait : <http://bit.ly/2MtXWRw>)

· Marcel Broodthaers, *La Pluie*
(*projet pour un texte*), 1969
(<http://bit.ly/33M2dVT>)

· Oscar Muñoz, *Retrato*, 2003
(<http://bit.ly/2HeqzOo>)

Quels sont les éléments en présence dans chacun des films ? Lesquels retrouve-t-on en commun avec le film de Zineb Sedira, précédemment analysé ? En quoi le médium vidéo est-il pertinent pour filmer le processus d'écriture et le tracé des dessins ? Que permet-il par rapport à la photographie ? Expliquer alors pourquoi, à votre avis, Ismaïl Bahri a choisi le titre *Film*. Que peut-on voir au fur et à mesure que le rouleau se déplie ? Sur quels supports les images semblent-elles imprimées ? Qu'est-ce que la calligraphie ? Que signifie l'étymologie de ce mot ? Est-ce une pratique très répandue ? Comment cette tradition se perpétue-t-elle aujourd'hui ? Quel est le cadrage choisi par Ali Kazma ? Que met-il ainsi en valeur ? Dans les deux dernières œuvres, quels éléments empêchent les artistes de mener à bien leurs actions ? Pourquoi persistent-ils ? Que peut signifier le fait d'écrire ou de dessiner et de lutter contre les éléments naturels qui engendrent un effacement ?

I Conservation et «emploi» des images

– Analyser la première « scène » de l'installation de Zineb Sedira, *Standing Here Wondering Which Way to Go*, 2019, intitulée *mise-en-scène* (voir ci-dessus).

Comment ce film a-t-il été réalisé ? À partir de quelles images ? D'où proviennent-elles ? Quelle pouvait être la matière de leur support ? Dans quel état l'artiste les a-t-elle retrouvées ? Pourquoi ? En quoi est-il intéressant de montrer leur dégradation ? Que voit-on de chaque côté de l'image ? À quoi cela sert-il de projeter ces films en pellicule ? À quoi correspondent les lignes verticales zigzagantes que l'on voit parfois apparaître à gauche ? Quels renseignements utiles cela nous donne-t-il sur la nature des films ? Quels types de scènes apparaissent subrepticement ? De quoi ces images sont-elles les témoins ? En quoi leur montage aujourd'hui peut-il participer à la transmission de cette histoire militante de l'Algérie ? Que signifie, au cinéma, le terme « mise en scène » ? Comment pourrait-on expliquer le titre en regard des éléments observés précédemment ?

– Comparer cette œuvre avec celles des artistes suivants :

· Khalil Joreige et Joana Hadjithomas,
Lasting Images, 1985-2003
(<http://bit.ly/33NIQwL>)

· Claudio Pazienza, *Archipels nitrate*,
2009 (<http://bit.ly/2Nnxomi>)

· Yervant Gianikian et Angela Ricci
Lucchi, *Où en êtes-vous*, Yervant



Standing Here Wondering
Which Way to Go,
Scene 3: Way of Life (détails),
2019

Production : Jeu de Paume,
Paris, Institut Valencià d'Art
Modern, Valence, Museu
Calouste Gulbenkian, Lisbonne,
et Bildmuseet de l'université
d'Umeå, Suède

Gianikian et Angela Ricci Lucchi, 2015
(<http://bit.ly/2Nsaxod>)

En quoi consiste ce qu'on appelle le « found footage » (voir p. 17) ? Quel en est l'intérêt ? Pourquoi cette pratique joue-t-elle un rôle important dans les démarches artistiques contemporaines ? Observer comment chacun de ces artistes réemploient les images du passé. Sont-elles toujours lisibles ? À quelles manipulations de la matière Khalil Joreige et Joana Hadjithomas ont-ils recours ? Quelles en sont les conséquences ? Quel est le rôle du montage chez Claudio Pazienza, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi dans leur présentation et transmission de ces images ? Que voit-on au tout début de l'extrait d'*Archipels nitrate* ? En quoi cela peut-il faire écho aux problématiques abordées dans *Lasting Images* et aux lieux filmés dans *Où en êtes-vous* ? Quel peut-être le rôle du cinéma dans la préservation de la mémoire des personnes et des lieux en temps de guerre ?

– À partir des informations que l'on peut trouver sur les sites Internet de la Cinémathèque française (<http://bit.ly/2MtKfSB>), la Cinémathèque d'Alger (<http://bit.ly/2TRx52K>) et celle de Tanger (<http://bit.ly/2zhslnX>), répondre aux questions suivantes. Quel est le rôle d'une cinémathèque ? Quel fut en particulier le rôle de la Cinémathèque française par rapport à la conservation du cinéma muet ? De quoi étaient menacés ces films au début des années

1930 ? Pourquoi Zineb Sedira s'intéresse-t-elle à la Cinémathèque d'Alger aujourd'hui ? En quelle année a-t-elle été fondée ? Que symbolise-t-elle par rapport au nouveau statut de l'Algérie au début des années 1960 ? Quelle est sa place en Afrique et dans le monde ? Quelle est également son appellation ? De quelle fédération internationale fait-elle partie ? Sur combien d'autres lieux se déploie-t-elle ? Que conserve-t-elle ? Quelle est également l'une de ses principales missions ? Comparer avec l'histoire de la Cinémathèque de Tanger. Quelle est sa date de création ? Par qui a-t-elle été créée ? Dans quel lieu ? Quelles sont ses missions ?

I Contestation et engagement

La musique joue un rôle important dans le travail de Zineb Sedira, qui revient sur l'engagement de ses auteurs et interprètes.

Travailler sur le rôle de la musique dans l'installation *Standing Here Wondering Which Way to Go*, 2019. Vous pouvez écouter la chanson contestataire qui a inspiré le titre de cette œuvre et qui a été interprétée par Marion Williams, une chanteuse de gospel afro-américaine, au Festival panafricain d'Alger en 1969 (<http://bit.ly/2ZbD1K>).

– *Way of Life*, la troisième « scène » de cette installation, qui reconstitue l'intérieur du salon de Zineb Sedira, comporte également de la musique. La quatrième scène, *We Have Come Back*, comprend un ensemble de pochettes

de disques. Identifier les musiciens représentés et leurs morceaux.

Qu'évoquent-ils ?

– Le film *Nadira*, également présenté dans cette installation, est un entretien avec une femme ayant participé au Festival panafricain d'Alger en 1969. Se renseigner sur ce festival. Pourquoi tous ces groupes se réunissent-ils à Alger ? Que symbolise alors cette ville ? Ce témoignage fait référence au film de William Klein, *Le Festival panafricain d'Alger*, datant de 1969. Vous pouvez visionner une partie du film (<http://bit.ly/2Njct1Y>) et consulter la présentation par l'artiste à Alger en 2009 (<http://bit.ly/2Zhhpeo>). Quelle est la place de la musique dans le film ? Quels types musicaux y sont représentés ? Pourquoi les musiques traditionnelles y jouent-elles un rôle important ? Pourquoi le blues, le jazz et l'improvisation y sont-ils aussi très présents ? Qu'incarnent-ils ? Se renseigner sur Nina Simone, Miriam Makeba (ci-dessus, à droite) et Archie Shepp. Qui étaient-ils ? Ont-ils pris des engagements politiques ? En quoi leurs musiques représentent-elles des mouvements de libération ? Que signifie l'expression « free jazz » ? Comment peut-on caractériser cette musique ?

– Vous pouvez prolonger ces thématiques autour de l'exposition et des événements suivants :

• « Paris-Londres. Music Migrations (1962-1989) », exposition présentée au Musée national de l'histoire de



Laughter in Hell (détail), 2014-2018

l'immigration, Paris 12^e, du 12 mars 2019 au 5 janvier 2020.

- « Discothèque visuelle », soirée au Jeu de Paume conçue par Nabil Djadouvani, comédien et cinéaste, à partir de musiques protestataires et militantes des années 1960, le 10 janvier 2020.

- « Échos et souffles des résistances algériennes », programmation de cinéma au Jeu de Paume proposée par Olivier Hadouchi, historien et critique de cinéma, du 10 au 12 janvier 2020.

– Vous pouvez consulter les ressources en ligne suivantes :

- Sur le Festival panafricain de 1969 à Alger, émission radiophonique, France Culture : <http://bit.ly/2TQH74k>

- « Nina Simone (1933-2003) », « Nina Simone, une vie », « Quelques territoires du Jazz : Nina Simone, Black Swan », émissions radiophoniques, France Culture : <http://bit.ly/2MtKmot>

- « Archie Shepp (1937-...) », Éduthèque, Philharmonie de Paris : <http://bit.ly/2ZlqmiR>

- Photographies de Guy Le Querrec prises pendant le Festival panafricain d'Alger (1969) : <https://bit.ly/2ko7iYL>

Liberté de la presse et caricature

Étudier l'installation suivante présentée au Jeu de Paume :

- Zineb Sedira, *Laughter in Hell*, 2014-2018 (vues de l'installation : <http://bit.ly/2MtiABi> et ci-dessus)

– Quels types de documents sont présentés dans cette partie de l'exposition ? Comment ? D'où

proviennent-ils ? À quelle période de l'histoire de l'Algérie renvoient-ils ? Quelles informations sont également données sur les murs ou sur les tableaux ?

Resituer cette période (1988-1999) dans l'histoire de l'Algérie. Quelles étaient les forces politiques en conflit dans les années 1990 ? Comment cette période de l'histoire contemporaine est-elle nommée par les historiens ? En quoi ces différentes appellations expriment-elles des nuances ? Lesquelles ? Pourquoi est-ce difficile d'évoquer cette période ? Quel rôle peut alors jouer l'installation proposée par Zineb Sedira ?

– Revenir sur la notion et la pratique de la caricature. Chercher l'origine et la signification de ce mot. La caricature est-elle un genre uniquement visuel ? Quel est le premier utilisateur connu de ce mot en français ? Comparer avec les termes suivants : satire, pamphlet, parodie, polémique, humour. Quelle est la particularité du genre de la caricature ? Quels effets la caricature visuelle cherche-t-elle à produire sur celui qui la regarde ?

– Proposer aux élèves trois caricatures d'époques et de pays différents :

- Honoré Daumier (France), *Baissez le rideau, la farce est jouée*, 1834 (<http://bit.ly/2Z8oHP2>)

- Slim (Algérie), *Journée de la liberté de la presse*, 1997 (<http://bit.ly/31XZ61R>)

- Joel Pett (États-Unis), *Did You Have a Question?*, 2008 (<http://bit.ly/2Z72sfP>)

Quel dessin semble le plus facile à comprendre ? Lequel fait le plus réagir les élèves ? Pourquoi ?

Analyser ces trois caricatures. Décrire le dessin (personnages, objets, décor, textes). Identifier les procédés humoristiques (déformation, ironie, jeux de mots, situation...). Situer le dessin dans son contexte socio-historique (à quels événements le dessin fait-il allusion ?). Interpréter le sens de la caricature. Quelles difficultés la caricature peut-elle poser à celui qui la regarde ? Demander aux élèves ce qui peut les gêner ou les déranger dans la caricature. Pourquoi peut-on penser que la caricature est un enjeu essentiel de la démocratie ?

– Expliquer le titre de l'installation *Laughter in Hell* par rapport au contexte historique de l'Algérie dans les années 1990.

Comment s'explique la multiplication des caricatures dans la presse algérienne pendant cette décennie ?

– Lire les extraits des deux lois organiques relatives à l'information votées en 1990 (<https://bit.ly/2jXov1P>, cliquer sur la page 398), puis en 2012 (<http://bit.ly/2KXPZB4>). Quelles sont les trois nouvelles règles que l'article 92 de la loi du 12 janvier 2012 ajoute à l'article 40 de la loi du 3 avril 1990 ? Lire également l'article 2 de la loi du 12 septembre 2012 mentionné dans l'article 92. Pourquoi la loi sur la liberté de la presse de 1990 était-elle plus libérale que celle de 2012 ?

– Poursuivre en menant une recherche sur la liberté de la presse en France. Quelle



Lighthouse in the Sea of Time, 2011

est la loi qui l'encadre aujourd'hui ?
 À quelle époque a-t-elle été votée ?
 De quand datent les dernières modifications ? Proposer aux élèves une sélection d'articles qui composent la loi : articles 1, 23, 24, 25 et 29. Quel est le seul article inchangé depuis la première version de la loi ? En quoi la brièveté de l'article 1 est-elle importante ? Dans quels cas précis un journaliste ou un caricaturiste peuvent-ils être condamnés pour un crime ou un délit ? Définir au préalable les notions juridiques de *crime* et de *délit*. Chercher l'étymologie du mot *diffamation* : en quoi ce délit est-il différent des délits d'outrage ou d'injure ? Pour quelle raison la caricature n'est-elle pas considérée comme une de ces trois formes de délit ?

– Ressources en ligne :

- Chronologie historique de l'Algérie : <http://bit.ly/30opCKQ>
- Série documentaire radiophonique : « La "décennie noire" en Algérie : le mur de la peur » : <http://bit.ly/31WQuCj>
- Loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse : <http://bit.ly/2MuBRT1>
- Expositions à imprimer « le dessin de presse entre liberté et censure » : <http://bit.ly/30lxvAF>
- Vidéo animation sur le blasphème : <http://bit.ly/2kZ5h8E>
- Dossier CLEMI, « La liberté d'expression » #Je dessine / kit pédagogique : <http://bit.ly/2zenGbT>
- Site de l'association Cartooning for Peace : <http://bit.ly/2Hir8yP>

DÉPLACEMENTS ET QUESTIONS ENVIRONNEMENTALES

I Trajectoires et représentations des migrations

« C'est à L'Odysée que je pensais en regardant les vidéos de Zineb Sedira présentées dans cette exposition, dont la plupart semblent réactiver la dimension mythique du voyage, entendu au sens de retour chez soi – le chez-soi, ce centre culturel qui façonne et définit l'identité. [...]

L'étymologie du préfixe latin "trans-" constitue le meilleur moyen d'approcher le mouvement dans les images fixes et mobiles de Zineb Sedira : transfert d'information, transmission, transport, transformation. Ce préfixe signifiant "à travers", "au-delà", "de l'autre côté de" implique un flux qui modifie l'identité des objets dans l'acte de traverser. C'est évident dans une œuvre comme *Lighthouse in the Sea of Time* (2011), où l'action de *trans-cender* met en question les délimitations nationales : les trajectoires concrètes que constituent les migrations de personnes, d'objets et d'histoires, les frontières nationales demeurent ambiguës. »

[Marta Jecu, « Le retour comme œuvre de l'esprit. Considérations sur l'exposition de Zineb Sedira au Jeu de Paume », in *Zineb Sedira. L'Espace d'un instant, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 33.*]

– Revenir sur les œuvres suivantes (voir aussi p. 33-35) :

- *Zineb Sedira, Part I: Lighthouse in the Sea of Time*, 2011 (<http://bit.ly/2zecEng>)

- *Zineb Sedira, Part II: The Life of a Lighthouse Keeper*, 2011 (<http://bit.ly/2ZcUnW1>)
 - *Zineb Sedira, Part III: La Montée...*, 2011 (<http://bit.ly/2MvcrV6>)
 - *Zineb Sedira, Transmettre en abyme, Part I* 2012 (<http://bit.ly/2TT7t5t>)
 - *Zineb Sedira, Transmettre en abyme, Part II*, 2012 (<http://bit.ly/2TT7t5t>)
- Situer précisément sur une carte les lieux où se déroulent les deux films. Quelle est la situation géographique de Marseille par rapport à Cap Sigli ? Combien de kilomètres les séparent ? Quelle serait la forme du tracé si on les joignait par une ligne ? Quels éléments, présents dans les deux films, évoquent les déplacements, les mobilités et les échanges ?
- Quelle histoire peut-on retracer à partir des photographies de Marcel Baudelaire ? Quel est le rôle et l'importance du port de Marseille à cette époque ? Avec quels pays et territoires les échanges avaient-ils principalement lieu ? Vous pouvez vous appuyer sur le parcours thématique en ligne de l'INA (<http://bit.ly/2Z7vXxN>). Quelle a été la situation de la ville de Marseille au moment de la fin de la guerre d'Algérie ? En quoi sa position géographique était-elle particulièrement favorable à l'accueil des personnes qui quittaient ce pays ? Vous pouvez également consulter le parcours en ligne « Marseille et ses migrations » (<http://bit.ly/2KMtdwQ>). Avant l'indépendance de l'Algérie, qui gérait les phares sur le territoire ? Pour



Lighthouse in the Sea of Time, Part II: The Life of a Lighthouse Keeper (détail), 2011

quelles raisons les Français occupaient-ils particulièrement ces lieux ? Quels changements ont été opérés après la guerre ?

– Vous pouvez vous interroger plus généralement sur ce que représente un phare, identifier ses différentes fonctions. En quoi consiste le métier de gardien de phare ? Vous pouvez vous appuyer sur le dossier du musée de la Marine (<http://bit.ly/2KNHZ6S>) et visionner le reportage suivant sur le phare d’Alexandrie :

· *Le Phare, plongée dans l’histoire*, 2003 (<http://bit.ly/2zG3qGM>)

Que représentait-il à l’époque de sa construction et jusqu’au tremblement de terre qui l’a détruit ? Que révèlent les fouilles archéologiques ? À quels autres experts fait-on appel pour reconstituer le phare d’après les fragments retrouvés ? Quelle est l’action de la mer sur ces vestiges ? En quoi cela complique-t-il les recherches ? Pourquoi le phare est-il encore célèbre aujourd’hui ? Comment expliquez-vous que sa perception oscille entre réalité et mythe ? Quel est le sens figuré du mot « phare » ?

Mettre ce reportage en lien avec l’œuvre suivante :

· *Dominique Blais, Light House*, 2013 (<http://bit.ly/2KWT3gQ>)

Quelle partie du phare est mise en scène dans cette vidéo ? Quelle est la couleur de la lumière qui semble provenir du phare et l’entourer ? À quoi correspond la durée de l’œuvre ? Quel sens Dominique Blais donne-t-il au mot

« phare » ? Où est-il situé ? Quelles occupations successives a connu ce territoire au cours du XX^e siècle ? À quelle autres actualités mondiales et contemporaines peut faire référence cette œuvre ? Comment interpréter alors la couleur dominante ?

– Prolonger la réflexion sur le thème des migrations et des déplacements forcés autour des œuvres suivantes :

· *Lewis Hine, photographies extraites de la série « Ellis Island »*, 1905 (<http://bit.ly/2NIFSc4>)

· *Dorothea Lange, projet photographique pour la Farm Security Administration*, 1935-1942 (<http://bit.ly/3opPEO6>), une carte retraçant les déplacements de Dorothea Lange est disponible en ligne (<http://bit.ly/2MsQoyw>).

· *Mathieu Pernot, Un camp pour les bohémiens*, 1998-1999 (<https://bit.ly/3oyNf3z>) et *Les Migrants*, 2009 (<http://bit.ly/31Lnw8D>)

· *Adrian Paci, Centro di Permanenza Temporanea*, 2007 (<http://bit.ly/2Zdpgpf>)

· *Zineb Sedira, MiddleSea*, 2008 (extrait du film : <http://bit.ly/2KLu8xl>)

· *Bouchra Khalili, The Mapping Journey Project*, sérigraphie et film, 2008-2011 (<http://bit.ly/2zeeSTE>)

· *Yto Barrada, Tectonic Plate*, 2010 (<http://bit.ly/2ZbZPIE>)

Observer la façon dont les personnes migrantes sont représentées dans chacune de ces œuvres. Sont-elles toujours présentes physiquement ? Quels autres éléments peuvent figurer

leurs déplacements ? Quelles sont les œuvres mettant en scène ces personnes en train de se déplacer ? Quelle était la volonté de Lewis Hine et Dorothea Lange lorsqu’ils photographiaient ces migrants ? Dans quel type de démarche photographique leur travail s’inscrivait-il ?

Analyser la série *Un camp pour les bohémiens* de Mathieu Pernot. Quels documents anciens utilise-t-il dans ce travail ? À quels autres supports les associe-t-il et pour quelles raisons ? Pourquoi ne voit-on pas les visages des personnes dans *Les Migrants* de Mathieu Pernot et *The Mapping Journey Project* de Bouchra Khalili ? Sur quoi les artistes portent-ils leur attention ? Qu’indiquent ces choix quant à la présence et l’accueil des migrants dans notre société ?

En quoi le film d’Adrian Paci peut-il également faire écho aux problématiques de destination et d’accueil des personnes migrantes ? Comment Adrian Paci, dans le montage de son film, surprend-il le spectateur ? Que signifie le vide devant lequel les protagonistes de ce film se retrouvent sur le tarmac ? Quel point commun les lie tous ? Quelle différence peut-on observer avec le personnage du film de Zineb Sedira ? Quelle est ici la véritable protagoniste du film ? À quels symboles et réalités peut-elle renvoyer ?

Comment Yto Barrada traduit-elle les distances et les déplacements ?



Transmettre en abyme, Part II (détail), 2012

Quels semblent être les continents qui ont la possibilité de se rapprocher ou de s'éloigner les uns des autres ? Quel est le continent qui semble figé et dans l'impossibilité de choisir ? Qu'est-ce que cela révèle des rapports entre les continents et des libertés ou impossibilités de déplacement des peuples ?

– Ressources en ligne :

- Dossier documentaire, « Persona Grata », Paris, Musée national de l'immigration / Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2018-2019 (<http://bit.ly/2HhKg8e>).
- Présentation de l'exposition « Made in Algeria », Marseille, MuCEM, 2016 (<http://bit.ly/3omSyTE>).

I Ruines et vestiges des mobilités

« Ce n'est pas la première fois que des épaves figurent dans les œuvres de Sedira. Les navires abandonnés ou échoués fournissent, en 2009, le sujet d'une installation intitulée *Floating Coffins*. Les squelettes d'innombrables bateaux en voie de désintégration peuplent le plus grand cimetière de navires du monde, situé dans la ville portuaire de Nouadhibou, sur les côtes mauritaniennes. [...]

Les débris maritimes des innombrables navires représentent une menace écologique : déchets toxiques et objets dangereux polluent les eaux environnantes. En même temps, c'est de cette bande de côte de l'Afrique du Nord-Ouest que partent les immigrés clandestins espérant rejoindre les Canaries à bord d'embarcations

précaires qui, trop souvent, deviennent des cercueils flottants. »

[Gilane Tawadros, « Histoires englouties. À propos d'œuvres récentes de Zineb Sedira », in *Zineb Sedira. L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 57-58.]

– Observer l'extrait de film et les séries de photographies suivantes :

- *Zineb Sedira, Shipwreck Series*, 2008 (<http://bit.ly/2TOL394>)
- *Zineb Sedira, Floating Coffins*, 2009 (<http://bit.ly/2KMfQNX>)
- *Zineb Sedira, Reusable Space*, 2008 (<http://bit.ly/2PmR2Qz>)
- *Zineb Sedira, Maritime Nonsense and Other Aquatic Tales*, 2009 (<http://bit.ly/2NmFo75>)
- *Bouchra Khalili, The Wet Feet Series*, 2012 (<http://bit.ly/2P3xFvN>)
- *Allan Sekula, Chapter One, Fish Story from the series Fish Story*, 1988-1995 (<https://mo.ma/2TQCLd6>)

Quels liens peut-on établir entre ces séries photographiques ? Quels sentiments ces images suscitent-elles ? Dans quelle mesure interrogent-elles le thème des migrations ? Quels sont les titres donnés aux images par ces artistes ? Semblent-ils positifs ? Que dénoncent-ils ?

Se renseigner sur le titre de l'œuvre de Bouchra Khalili. À quoi correspondait la politique d'immigration appelée « Wet feet, dry feet » ? En quoi paraît-elle arbitraire et injuste ?

Quel élément symbolisant la mondialisation pour Allan Sekula retrouve-t-on dans une série de Zineb Sedira (voir p. 27-28) ?

Quelle vision donne-t-il du travail maritime ? Observer les personnes photographiées, les points de vue et les cadrages. Quel est le quotidien de ces travailleurs de la mer ? Quelles conséquences écologiques engendrent l'ampleur de ces transports de marchandises ? Que suggèrent l'ensemble de ces œuvres sur le devenir de ce qui est fabriqué par les hommes ? – Poursuivre autour des corpus d'images suivants :

- *Zineb Sedira, Framing the View*, 2006 (<http://bit.ly/33PN1Hq>)
- *Zineb Sedira, Haunted Houses*, 2006 (<http://bit.ly/2zepWQp>)
- *Leo Frabrizio et Daphné Bengoa, série sur l'œuvre architecturale de Fernand Pouillon en Algérie* (<http://bit.ly/31T125a> et <http://bit.ly/33S6gQL>)
- *Stéphane Couturier, série Climat de France et Cité Diar el Mahçoul*, 2011-2013 (<http://bit.ly/2MlhQsn>)

Quels types de constructions Zineb Sedira photographie-t-elle dans les deux premières séries ? En quoi ces bâtiments peuvent-ils être considérés aujourd'hui comme des « maisons hantées » ? De quelle histoire sont-elles les témoins ? Que signifient leur abandon et leur destruction progressive ?

Dans la série *Framing the View*, observer la place occupée par la végétation par rapport à ce qui a été construit. Que semble-t-elle faire ?

Comparer avec la série photographique de Leo Frabrizio et Daphné Bengoa sur le travail architectural de Fernand



The End of the Road (détail),
2010

Pouillon et se renseigner sur cet architecte (<http://bit.ly/3233cj1>). Comment envisage-t-il les liens entre l'architecture et l'environnement dans lequel vont s'inscrire ses constructions ? Les relations entre l'homme et son habitat ? Quelle fut la position de Fernand Pouillon au moment de la guerre pour l'indépendance en Algérie ? En quoi cela pourrait-il expliquer que ses constructions ne se soient pas transformées en « maisons hantées » ? Observer les photographies de Stéphane Couturier sur les cités construites par Fernand Pouillon. Quel point de vue adopte-t-il sur les bâtiments ? Que révèle-t-il ainsi ? Relever les éléments qui permettent de dater l'époque de prise de vue des photographies. Comment sont-ils intégrés à l'architecture des années 1950 ? Que racontent-ils sur notre époque et nos modes de vie ?

■ Transports et enjeux écologiques

« *The End of the Road* (2010) met en avant l'idée de véhicule et des thèmes connexes, comme le recyclage des ressources et la conscience écologique. Les automobiles sont ici des fossiles de la technologie et témoignent de la médiation spatiale mais aussi temporelle : qu'y aura-t-il après la fin de l'automobile ? Une nouvelle écologie, peut-être ? En plus de traiter de la fin de l'époque technologique, l'œuvre semble dire que la technologie n'est pas une fin en soi, mais un moyen. Là encore, une subtile *algia* imprègne

cette vidéo, où la voiture devient symbole de médiation et où "le bout de la route" porte le deuil d'un héritage disparu et du souvenir de tout ce qui l'accompagnait. »

[Marta Jecu, « Le retour comme œuvre de l'esprit. Considérations sur l'exposition de Zineb Sedira au Jeu de Paume », in Zineb Sedira. *L'Espace d'un instant*, Paris, Jeu de Paume, 2019, p. 34.] – Étudier le film de Zineb Sedira, *The End of the Road*, 2010 (<http://bit.ly/2KWifUq>)

Dans quel type de lieu ce film a-t-il été tourné ? Quel objet apparaît de manière récurrente ? Expliquer les premières images : pour quelles raisons liées au cadrage et au montage ne comprend-on pas immédiatement l'action qui est montrée ? En quoi ce film se démarque-t-il ou se rapproche-t-il des œuvres antérieures de l'artiste ? Quelle est sa visée (informatrice, analytique, critique, descriptive, narrative) ? Analyser le montage du film. Quelle est la particularité du dispositif de projection ? Quelles figures de raccord (coupe franche, fondu enchaîné, fondu au noir) permettent de découper en six parties le film projeté sur les deux écrans ? Sur quelles images le film s'ouvre-t-il et se ferme-t-il ? Quelle relation peut-on établir entre les images projetées simultanément sur les deux écrans ? À partir du découpage établi, donner un titre à chacune des parties pour en définir les thèmes principaux.

Observer la composition des images. Quels types de plan sont privilégiés (gros plan, plan moyen, plan général) ? Voit-on souvent le ciel dans les images ? Quelles impressions les choix de cadrage produisent-ils sur le spectateur ? Que peuvent apporter les ralentis dans ce film ? Étudier le mouvement des et dans les images, de la séquence entre 7 min 30 s et 10 min 45 s.

Identifier le nombre de plans montés dans le film fini. Lesquels sont fixes ? Lesquels sont en mouvement ? Lesquels montrent le grappin en train de se déplacer ? Dans quels plans repère-t-on un zoom ? Comment les images projetées sur chaque écran se coordonnent-elles ? Quelle est la forme de l'objet suspendu dans l'habitacle ? Quel effet cela produit-il sur le spectateur par rapport au titre du film et au thème de la mobilité ? Se concentrer sur le rôle des sons et le texte de la voix off (voir la partie « Approfondir », p. 28).

Quels types de sons accompagnent le début du film ? Sont-ils synchrones avec les images ? Peut-on distinguer plusieurs couches sonores ? Des sons continus et des sons plus ponctuels ? Peut-on déceler un rythme ? En quoi pourrait-on parler d'une certaine musicalité ? Effectuer une recherche sur la « musique concrète » et son histoire. Quel son s'ajoute à partir de 2 min 7 s ? Que s'est-il passé quelques secondes auparavant pour que la voix puisse être audible ? Quels sons



The End of the Road (détail),
2010

persistent lorsque l'on entend la voix ?
 Quelle atmosphère cela installe-t-il ?
 Quelle est la particularité de la nature sonore de cette voix ? Quel effet ajouté en postproduction permet d'obtenir cette résonance singulière ?
 Repérer l'alternance et la superposition des différentes couches sonores et la façon dont la voix s'ajoute et s'efface. De quoi cette voix est-elle le support ? Que se passe-t-il à la 7^e minute ? Comment peut-on qualifier cette succession de mots ? Quels liens peut-on établir entre eux (lien, opposition, contrepoint...)?

– Prolonger la réflexion sur les enjeux écologiques, sur les modes de transport et sur la place de l'automobile dans le monde contemporain. Quels avantages et quels inconvénients caractérisent les transports routiers, maritimes et aériens ? Dans quelle mesure les centres pour véhicules usagés sont-ils devenus indispensables ? Quels sont les principes et les objectifs du recyclage ? Quelles sont les principales sources d'énergie renouvelables ? Que veut dire l'expression anglaise « *peak oil* » ? Dans quelle mesure Zineb Sedira cherche-t-elle à montrer la fin d'une époque à travers son film ?

– Prendre connaissance du travail photojournalistique suivant :

- Samuel Bollendorff, *Contaminations ou après moi le déluge*, 2018 (<http://bit.ly/2niLTvu>)

Dans quelles conditions le photographe a-t-il réalisé son reportage ? Expliquer le titre de la série

et établir un lien entre les démarches documentaires de Samuel Bollendorff et de Zineb Sedira.

Analyser les choix photographiques de Samuel Bollendorff (cadre, plan, angle de prise de vue) pour les paysages. En quoi la présence des portraits est-elle importante ? De quoi sont accompagnées ses images ? Quelles informations nous donnent ces paroles et ces textes ?

– Ressources en ligne :

- Fiche pédagogique sur les déplacements en France (géographie CM2) : <http://bit.ly/2TZMJt7>
- Document pédagogique sur les transports dans le monde d'aujourd'hui : <http://bit.ly/3oM8Vse>
- Sur le recyclage des métaux : <http://bit.ly/2MstE1x> et <http://bit.ly/2MBoldt>

ACTIVITÉS

■ mercredis et samedis, 12 h 30

les rendez-vous du Jeu de Paume :
visite commentée des expositions
par une conférencière du Jeu de Paume

■ mardi 15 octobre 2019

18h : visite de l'exposition par l'artiste
et Pia Viewing, commissaire

19h30 : performance « Nous rêvions
d'utopie et nous nous sommes réveillés en
hurlant » par l'artiste Yasmina Reggad

■ samedis 26 octobre, 30 novembre 2019 et 18 janvier 2020, 15 h 30

les enfants d'abord ! : visites-ateliers
pour les 7-11 ans sur le thème « Paroles
en mer... »

■ mardi 29 octobre 2019, 18 h

les rendez-vous des mardis jeunes :
visite commentée de l'exposition par
une conférencière du Jeu de Paume

■ samedis 2 novembre, 7 décembre 2019 et 4 janvier 2020, 15 h 30

les rendez-vous en famille :

un parcours en images
pour les 7-11 ans et leurs parents

■ vendredi 10 janvier 2020, 20 h 30

discothèque visuelle inspirée par les
mouvements de libération des années
1960, proposée par Nabil Djadouani,
artiste

■ vendredi 10, samedi 11

et dimanche 12 janvier 2020

« Échos et souffles des résistances
algériennes », programmation de films
en 5 séances proposée par Olivier
Hadouchi, auteur et programmateur
cinéma

■ mardi 14 janvier 2020, 18 h

les rendez-vous des mardis jeunes :
visite commentée des expositions par
une conférencière du Jeu de Paume

PUBLICATION

■ Zineb Sedira. *L'Espace d'un instant*

– *A Brief Moment*

Jeu de Paume, bilingue français /
anglais, 160 pages, 24,8 x 31 cm, 39 €

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris

+33 1 47 03 12 50

mardi (nocturne) : 11 h-21 h

mercredi-dimanche : 11 h-19 h

fermeture le lundi, le 25 décembre

et le 1^{er} janvier

expositions

plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €

(billet valable uniquement à la journée)

■ accès libre aux espaces de la
programmation Satellite (entresol et
niveau – 1)

■ mardis jeunes : accès libre pour les
étudiants et les moins de 25 ans inclus
le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

■ accès libre et illimité pour les détenteurs
du Laissez-Passer Jeu de Paume

activités

■ rendez-vous et visites : accès libre
sur présentation du billet d'entrée aux
expositions ou du Laissez-Passer, dans
la limite des places disponibles

■ réservation obligatoire pour les
enfants d'abord ! :

lesenfantsdabord@jeudepaume.org

■ performance, discothèque visuelle
et projections :

plein tarif : 5 € / tarif réduit 3,50 €

■ billet groupé projection et
discothèque visuelle du 10 janvier 2020 :
plein tarif : 8 € / tarif réduit : 6 €

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#ZinebSedira

Retrouvez la programmation complète, les avantages
du Laissez-Passer et toute l'actualité du Jeu de Paume sur :

www.jeudepaume.org

<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné par
le ministère de la Culture.



Ministère
de la Culture

Il bénéficie du soutien de la Manufacture Jaeger-LeCoultre,
mécène privilégié.



Couverture : *Standing Here Wondering Which Way to Go*,
Scene 3: *Way of Life* (détail), 2019

Production : Jeu de Paume, Paris, Institut Valencià d'Art Modern, Valence,
Musée Calouste Gulbenkian, Lisbonne, et Bildmuseet de l'université
d'Umeå, Suède

Commissaires de l'exposition : Zineb Sedira et Pia Viewing

Avec le soutien de Fluxus Art Projects



Partenaires média :



Toutes les images : © Zineb Sedira/ADAGP, Paris, 2019,
courtesy kamel mennour, Paris/Londres et The Third Line, Dubai

Traduction de l'anglais (texte de Pia Viewing) : Nicolas Vieillescazes
Maquette : Élie Colistro
© Jeu de Paume, Paris, 2019