UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HORS-CHAMP : DÉFIER LA SUBJECTIVITÉ DU REGARD SUR LES CONFLITS ARMÉS AU MOYEN-ORIENT PAR LA MISE EN INSTALLATION D'IMAGES ISSUES DES MÉDIAS SOCIAUX

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
LEILA ZELLI

DÉCEMBRE 2019

REMERCIEMENTS

Ce mémoire-création est le résultat de deux an et demi de travail engagé en compagnie de ma brillante et précieuse directrice, Anne-Marie Ninacs. Par sa présence, sa sensibilité et son expertise incomparables, elle a su m'amener à des réflexions et à un travail analytique approfondis, qui concernent aussi bien les processus artistiques que psychologiques. Je n'y serais pas arrivé sans elle.

Mes profonds remerciements aussi à toutes les personnes – professeurs, techniciens, collègues et amis – qui ont fait de l'UQÀM ma deuxième maison.

Je remercie enfin ma famille, surtout ma mère, qui m'a donné tout le nécessaire pour que je puisse consacrer ma vie à mon art.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES iv

RÉSUMÉ vi

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I DU MOYEN-ORIENT AUX ORIENTS 3

1.1 Orientalisme 3

1.2 Effets de distance : représentation, réalités liminaires et entre-deux 8

1.3 Identité médiatique 12

CHAPITRE II DE L'IMAGE AUX RECADRAGES 17

2.1 Hors-champ 17

2.2 Prises de position : sélection, cadrage et montage 20

2.3 Imagination enfantine 34

CHAPITRE III DU SOUVENIR À LA SUBJECTIVISATION 43

3.1 Insoumission 43

3.2 Travail de la situation : mémoire, souffrance et résilience 56

3.3 Considération humaine 63

BIBLIOGRAPHIE 80

LISTE DES FIGURES

Figure Page

2.1 Leila Zelli, *Le moment où tout s'arrête*, 2017, vidéo d'animation, couleur, son, 1 min 29 s en boucle 24

2.2 Leila Zelli, *Éclipse*, 2015, vidéo d'animation, couleur, 6 min 33 s en boucle 28

2.3 Leila Zelli, *Éclipse*, 2015, vidéo d'animation et texte de J.-L. Parant, vue de l'installation à la Galerie de l'UQÀM 31

2.4 Leila Zelli, *Les paysages sacrés*, 2018, vidéo d'animation, couleur, 2 min 50 s en boucle 36

2.5 Leila Zelli, *Le moment où tout s'arrête*, 2017, vidéo d'animation, vue de l'installation à l'ancienne École des beaux-arts de Montréal 38

2.6 Leila Zelli, *Hors-champs*, 2016, vidéo d'animation, couleur, son, 8 min 31 s en boucle, vue de l'installation au CDEx, UQÀM 41

3.1 Portrait de Leila Zelli, première année d'école, Téhéran, 1988 44

3.2 Vue de Téhéran et du volcan Damavand depuis la résidence familiale, 2013 (photo : Leila Zelli) 46

3.3 Leila Zelli, *Fenêtre*, 2002, photographie argentique, 30 x 24 cm 48

3.4 Affiche du dessin animé Le tombeau des lucioles, Isao Takahata (réal.), studio Ghibli, 1988 62

3.5 Leila Zelli, *Dé-cadrage/Re-cadrage*, performance dans le cadre du colloque L'impensé radical, UQÀM, 4 avril 2018 67

3.6 Michael Nash, *Warsaw,* 1946, photographie argentique 69

3.7 Tania Habjouqa, de la série Occupied Pleasures, 2014, photographie numérique 69

3.8 Leila Zelli, *UNHCR, ajoutée le 13 juin 2014, Syrian Refugee Girls' Football Team [1], 2 min 14 s, extrait de 2 s, 2019,* vidéo d'animation, 4 s en boucle 71

3.9 Leila Zelli, *Terrain de jeux*, 2019, vue de l'exposition à la Galerie de l'UQÀM 72

3.10 Leila Zelli, *Vice News, ajoutée le 11 janvier 2018, This Is What Life Is Like Inside Assad's Syria, 23 min 42 s, extrait de 5 s*, 2019, vidéo d'animation, vue de l'exposition à la Galerie de l'UQÀM 73

3.11 Leila Zelli, UNHCR, ajoutée le 13 juin 2014, Syrian Refugee Girls' Football Team [2], 2 min 14 s, *extrait de 5 s*, 2019, vidéo d'animation, 4 s en boucle, vue de l'exposition à la Galerie de l'UQÀM 74

3.12 Leila Zelli, UNHCR, the UN Refugee Agency, Al Za'atari Refugee Camp – General Infrastructure Map, 2017, impression numérique, 47 x 67 cm ... 75

3.13 Plan de salle et cartels de l'exposition Terrain de jeux, Galerie de l'UQÀM, 2019..... 76

RÉSUMÉ

Cette recherche-création vise à mettre en question la construction des identités moyen-orientales en ouvrant à la réinterprétation les images médiatiques qui les représentent. Elle s'engage d'abord à analyser les origines et les emplois du terme « Moyen-Orient », les renforcements de l'idée d'identité culturelle par les médias, ainsi que leurs effets directs sur l'imagination et la représentation collective de « l'Autre » dans l'histoire, c'est-à-dire ici plus spécifiquement des individus vivant en 2017–2018 dans les zones où se déploie le conflit généré par le groupe armé État islamique. Par un travail de recadrage et d'installation de bandes vidéo issues des grands médias et diffusées sur les réseaux sociaux, l'approche visuelle défie les stratégies habituelles de représentation de l'Autre de telle manière que l'image force l'attention sur des interstices de vie et révèle à chaque regardeur ses « cadres » et ses « hors-champs », autrement dit les *a priori* que nous projetons sur ce qui nous est loin, hors de vue et étranger. La position artistique ainsi définie est politique. Se basant sur la mise en contexte détaillée d'une expérience personnelle d'altérité et de résilience, elle appelle ouvertement à la considération de la singularité de chaque vie humaine.

Mots clés : vidéo, installation, cadrage, médias, Moyen-Orient, identité culturelle, altérité, considération

INTRODUCTION

> L'idée que se font de la guerre ceux qui n'en ont pas d'expérience directe est principalement, aujourd'hui, un produit de l'impact créé par ces images.
>
> Susan Sontag

C'est avec le désir de connaître la responsabilité sociale de l'artiste et de vérifier s'il était possible qu'une image change le monde que j'ai commencé la maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQÀM en 2016. À force d'y réfléchir, j'en suis arrivée à comprendre qu'il faut d'abord spécifier de quel monde on parle. Mes réflexions s'arrêtaient au départ à ma propre vision des choses. Je me suis par la suite ouverte, petit à petit, à la vision des autres.

Grâce à une posture d'artiste-observatrice, j'ai commencé à porter plus d'attention aux conversations des gens de mon entourage, à mieux percevoir les habitudes, à entendre les jugements, à saisir les relations et à attraper les moindres actions, gestes et regards. À l'université, j'avais un statut d'« Autre » ; j'étais, par mon origine iranienne, toujours celle qui venait d'ailleurs. La sensibilité que cette projection répétée a cultivé chez moi m'a éventuellement encouragée à examiner ce qu'on connaît de l'Autre et surtout *comment* on le connaît. J'ai voulu savoir de quelle manière Il, Elle a été vu, imaginé et construit à travers l'histoire, les images et les cadres conceptuels qui Le, La représentent souvent bien au-delà de son existence individuelle.

En réalisant un travail artistique qui s'est vite engagé à interroger notre rapport avec le monde et spécifiquement notre position face aux images médiatiques des conflits armés au Moyen-Orient, j'ai reformulé ma question de départ et me suis demandé, me définissant de plus en plus comme artiste-citoyenne, ce que je pouvais apporter comme

réflexion visuelle sur l'état du monde qui y changerait quelque chose. Comment mon travail d'installation numérique pourrait-il mettre physiquement en question « ce qui ne va pas » à propos du regard porté sur l'Autre ? Comment me permettrait-il de faire apparaître la limitation des points de vue ?

Ce mémoire parcourt les trois dimensions de la recherche qui ont en tout temps accompagné ma production visuelle à la maîtrise, jusqu'à la résolution du corpus final *Terrain de jeux.* La définition critique du territoire communément appelé Moyen-Orient et des identités homogènes qui en découlent forme le premier chapitre. La fonction critique des méthodologies de l'image, en particulier des effets de cadrage, est abordée en second lieu. Enfin, le chapitre trois explore la formation de la subjectivité de manière à critiquer, en situant clairement le mien contre celui d'autres spectateurs, tout regard qui se ferait généralisant, englobant ou universalisant. J'ai essayé de relever ainsi des enjeux qui touchent l'histoire, la vie et l'identité humaines.

CHAPITRE I

DU MOYEN-ORIENT AUX ORIENTS

> Quand je demande à quelqu'un d'où il vient j'espère toujours qu'il va me répondre « c'est une histoire très compliquée ».
>
> Stuart Hall

1.1 Orientalisme

Le dictionnaire Larousse en ligne présente ainsi la dénomination territoriale « Moyen-Orient », issue de l'anglais *Middle East* :

> Concept britannique d'origine politique, qui qualifie aujourd'hui les régions s'étendant du Maroc au Pakistan (Maroc, Algérie, Tunisie, Libye, Égypte [parfois Soudan], Israël, Territoires palestiniens, Liban, Jordanie, Syrie, Irak, Arabie, Turquie, Iran, Afghanistan, Pakistan).
>
> En France, on emploie indifféremment les termes Moyen-Orient et Proche-Orient, mais le Maghreb en est toujours exclu.
>
> Cette notion de Moyen-Orient fut introduite par les Anglo-Saxons au début du XX^{e} siècle pour traduire l'espace allant de la mer Rouge à l'empire Britannique des Indes. Après la chute de l'Empire ottoman, y fut adjoint l'ensemble des pays arabes avec, pour conséquence, l'abandon du terme Proche-Orient, excepté en France.

Les deux dénominations ont effectivement été diffusées en France à deux moments différents : Proche-Orient apparaît dans la langue après la Première Guerre mondiale, Moyen-Orient après la Seconde Guerre mondiale. Selon le géohistorien et cartographe français Vincent Capdepuy (2008), « l'expression Proche-Orient exprimerait un point de vue plus français et […] celle de Moyen-Orient serait plutôt porteuse d'un point de vue américain » (p.226). Cette confusion des termes, ainsi que la ténacité de la France à maintenir une expression qu'on délaisse ailleurs, pourrait être vue, propose-t-il,

« comme le signe d'un enjeu impérialiste entre puissances rivales », comme une forme de « crispation française face à l'hégémonie américaine » (p.226).

Il suffit toutefois de se pencher sur les larges territoires qu'embrassent les définitions du Proche-Orient et du Moyen-Orient pour se demander pourquoi on a choisi de re-régionaliser ainsi des pays qui, géographiquement, se trouvaient déjà dans des régions précises et connues comme telles, à savoir l'Afrique du Nord, l'Asie de l'Ouest et l'Asie du Sud-Ouest. En 2019, on dit bien encore Asie du Sud-Est pour indiquer la région regroupant le Vietnam, le Laos, la Thaïlande et le Cambodge ; pourquoi en est-il autrement de leurs régions sœurs ? Le terme Moyen-Orient, nous apprend Baptiste Dufournet (2016), a été utilisé pour la première fois en 1902 par un géopoliticien américain du nom d'Alfred T. Mahan afin de résoudre un « problème technique de l'administration britannique à l'époque coloniale », c'est-à-dire dans le but exprès d'homogénéiser une région qui comportait une diversité ethnique et religieuse importante. Le terme Moyen-Orient, dans ses champs lexicaux, est depuis associé non seulement aux pays et nations qui occupent ces différentes régions du monde, mais aussi aux idées d'altérité et de domestication, et encore, plus récemment, au conflit, au terrorisme et à l'État islamique. Remarquons au passage que la région n'est plus située « à l'ouest-sud-ouest » du territoire qu'est l'Asie et « au nord » du territoire qu'est l'Afrique, mais désormais à distance « proche » ou « moyenne » de la France, de la Grande-Bretagne et de l'Amérique, c'est-à-dire des empires historiques.

Que cette définition régionale d'acception commune soit fondée sur un point de vue impérialiste à l'évidence infériorisant m'a forcée à approfondir ma recherche. Je l'ai vite dirigée vers la réflexion d'Edward W. Saïd (1935), « intellectuel juif, palestinien, libanais, arabe et américain », ainsi qu'il aime lui-même se définir (cité dans *Encyclopædia Universalis*). Marqué par son expérience d'exilé en Amérique et par les représentations qui y étaient faites des Arabes dans les arts et les médias, Saïd a en effet profité de sa position entre deux mondes, deux langues et deux cultures pour élaborer une critique, désormais classique, de la manière dont l'Occident pense, conçoit et

représente l'Orient, en particulier le Moyen-Orient. Dans *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (1978), il démontre, en passant par l'analyse d'œuvres littéraires, de récits de voyage, de textes scientifiques et d'écrits politiques occidentaux des XIX^e^ et XX^e^ siècles, la dimension éminemment politique de la création par l'Occident, non seulement d'une image déformée de l'Orient, mais aussi des mécanismes de contrôle de cette perception du monde oriental, notamment par les stéréotypes transmis dans les milieux de recherche universitaire sous couvert de travail « scientifique », par les clichés idéologiques véhiculés dans la culture populaire, et encore par de nombreuses manipulations politiques.

L'« Orient a presque été une invention de l'Europe depuis l'Antiquité, lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires », explique Saïd en introduction à *L'orientalisme* (p.1). Selon son analyse, en effet, 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 » (p.3). Autrement dit, c'est en caractérisant l'altérité orientale et moyen-orientale comme vaste groupe primitif, exotique, barbare et menaçant que la culture occidentale s'est définie, par opposition, comme une culture civilisée, normative, rationnelle et, pour toutes ces raisons, sécurisante – définition qui relève, faut-il le souligner, d'un désir et non de la réalité. Une des contributions les plus cruciales et déstabilisantes du livre de Saïd aura d'ailleurs été de révéler que l'orientalisme, constitué par l'Occident en tant que discipline universitaire « rationnelle » supposée avoir force de médiation entre les deux cultures, a dans les faits très systématiquement réitéré, et ce jusque dans les années 1980, les perceptions erronées et les jugements *a priori* qu'on avait forgés de l'Orient dès le XIX^e^ siècle. Travaillant ces notions pour un mémoire de maîtrise, le constat de Saïd me rend certainement plus vigilante quant aux empreintes de ces chemins de pensée pouvant subsister dans mon université.

L'éveil d'une telle attitude critique était son but avoué dès 1978. Il le réitérait toujours dans la postface de l'édition 1994 de *L'orientalisme* :

> J'avais conçu ce livre comme faisant partie d'un courant de pensée préexistante dont l'intention était de libérer les intellectuels des entraves de systèmes tels que l'orientalisme. Je voulais que mes lecteurs utilisent mon livre pour produire de nouvelles études qui éclaireraient de manière généreuse et bénéfique l'expérience historique des Arabes et des autres. (p.366)

Voilà la réponse que donne l'auteur à ceux ou celles qui, parmi ses critiques, l'accusent de soutenir l'Islam en défendant l'Orient. Il maintient, en effet, que nous faisons face à un Orient construit à distance, immobilisé dans le temps, séparé de toute réalité et existant hors des expériences personnelles, dont il est impératif d'apprendre à détecter les signes. Si la fermeté de sa position objectivante peut paraître en décalage avec notre époque subjectiviste, l'actualité semble malheureusement lui donner raison. Sur France Culture, en 2017, les invités à l'émission *La fabrique de l'exotisme : L'Orient, fantasme de l'altérité radicale,* préparée par Clémence Allezard, révélaient la persistance de l'orientalisme encore aujourd'hui, et tentaient, entre autres choses, de montrer quels sont les mécanismes qui construisent ce « regard homogène de ce qu'est l'Orient ».

En entrevue à cette émission, la sociologue et philosophe française Sonia Dayan-Herzbrun explique plus spécifiquement que les évènements terroristes récents provoquent « un retour en force d'une forme de l'orientalisme qui serait "la réduction de l'Orient à l'Islam", en particulier l'islamophobie ». Cela fait en sorte, insiste-t-elle, qu'on ne voit plus aujourd'hui l'Orient que comme arabo-musulman, alors qu'« il n'y a pas que des musulmans, il y a aussi des Turcs, des Kurdes, des Perses, des Chrétiens, des Juifs […] il n'y a pas *un Orient*, mais il y a *des Orients* ». Elle ajoute que l'idée que nous nous faisons du Moyen-Orient comme « une région où règne la violence, [est] un cliché qui remonte au XVIII^{e} siècle », image d'Épinal que nous imprégnons de surcroît d'« une violence contre laquelle on ne peut rien ». Dans les faits, dit-elle, nous pouvons toujours faire, avec Edward Saïd, le constat d'« une méconnaissance […] de ce qu'étaient les gens qui vivaient dans cette partie du monde », dont elle rappelle la structure active :

> L'Orientalisme pour lui c'est une attitude complexe qui consiste d'abord à *invisibiliser*, c'est-à-dire à ne pas voir les gens qui vivent réellement, et finalement, pour les Occidentaux dans le voyage en Orient, à partir à la découverte de soi-même […] et non pas à la rencontre des gens tels qu'ils vivent dans leur complexité, leur histoire et leurs différences.

C'est pour cette raison, réclame Dayan-Herzbrun, que chacun des Orients mérite qu'on se penche sur son histoire complexe, et qu'on entre au cas par cas dans les détails afin de comprendre quels sont les rapports entre pouvoir et savoir en jeu dans chaque situation. En résumé, affirme-t-elle :

> Il n'y a plus d'Orient […], on est passés ailleurs, on n'est plus dans cette dichotomie, surtout après les révolutions arabes, on est passés dans d'autres types d'organisations sociales et politiques, et d'autres types de représentations qui se font jour peu à peu et […] qui donnent lieu à de nouveaux travaux universitaires et à de nouvelles œuvres littéraires qui disent autre chose. Il faut se rendre attentifs à ce qui émerge.

1.2 Effets de distance : représentation, réalités liminaires et entre-deux

Quarante ans après la première parution de *L'orientalisme*, mon travail artistique s'inscrit modestement dans ces nouvelles études appelées par Saïd, puis par Sonia Dayan-Herzbrun. Par une approche de l'image qui, au Québec, met en scène « les Autres », c'est-à-dire ceux et celles venus d'« ailleurs » et en particulier de cette zone sentie ici comme étant menaçante qu'on appelle le Moyen-Orient, je cherche comme ces penseurs à défaire notre conception péjorative et monolithique de ce riche territoire culturel, et à stimuler plutôt la curiosité pour « les Orients ». C'est pourquoi j'emprunterai dorénavant cette expression de Dayan-Herzbrun dans mon texte.

La recherche-création qui fait l'objet de ce mémoire a été déclenchée lors d'une conférence que donnait Thomas Hirschhorn à l'UQÀM, en 2014, dans le cadre de BNLMTL–La Biennale de Montréal. Présentant son œuvre *Touching Reality*, l'artiste avait longuement commenté notre relation sensible/insensible aux images de corps humains détruits. Pendant la période de questions, j'ai été saisie par le commentaire d'un auditeur qui pensait qu'il serait davantage touché par ces images si les fragments corporels appartenaient à des victimes « plus proches » de lui auxquelles il pourrait s'identifier, c'est-à-dire à des victimes occidentales et non moyen-orientales, comprenait-on. Pourtant, absolument rien dans la vidéo d'Hirschhorn ne nous indiquait la provenance des images. Seul le sol sablonneux sur lequel étaient souvent posés les corps et, parfois, la couleur basanée de la peau permettaient d'imaginer qu'il pouvait s'agir de cadavres photographiés quelque part dans les Orients. Depuis cet événement, j'ai développé un vif intérêt pour les écarts qu'installent dans nos relations humaines réelles les connotations culturelles auxquelles nous sommes exposés. J'essaie de détecter les signes iconographiques subtils de cette altérité : ce qui fait que d'un Soi et d'un ici, on perçoit qu'il y a de l'Autre et du là-bas. Mon objectif est de déjouer ces perceptions réflexes issues de la représentation populaire et politique des collectivités afin d'en révéler la construction et, idéalement, de contribuer à diminuer la distance qui, plus que jamais au XXI^e^ siècle, divise les Orients et les Occidents.

Dans ma pratique artistique, je veux rendre perceptible ce qui nous est caché de l'identité de l'Autre par les cadres médiatiques convenus qui le représentent. Je regarde donc beaucoup de vidéos rendues disponibles par les grands médias, puis je commence le travail en sélectionnant dans ces bandes de simples moments de vie familiers à tout être humain, qu'il soit oriental, occidental ou d'une autre partie du monde. Par ces moments de vie qui unissent – s'ébrouer dans l'eau, jouer au ballon avec ses amis, semer une plante, prendre soins des rosiers –, j'essaie d'abord de créer une impression de connu, voire de déjà vu, puis de faire basculer cette expérience sensorielle intime en expérience de l'Autre. J'y arrive en révélant, dans un deuxième temps seulement, une partie de la réalité des protagonistes qui était cachée au spectateur : les enfants se baignent non dans une piscine bleue mais dans un trou creusé la veille par une bombe, les fillettes tenant une partie de soccer dans un camp de réfugiés transgressent un interdit religieux, des réfugiés sèment des plantes pour se faire du camp un chez soi, ceux qui sont restés dépoussièrent les roses alourdies par les éclats des déflagrations. Par-là, je veux montrer que les personnes vivant dans les zones conflictuelles des Orients sont d'abord et avant tout humaines, et qu'en dépit des situations dévastatrices et dégradantes qu'elles doivent traverser ces jours-ci afin d'assurer leur survie, elles ne sont pas prédestinées à la misère. Dans la plupart des cas au contraire, ces individus cherchent comme les Québécois, les Canadiens et les Occidentaux, à vivre heureux, à se réaliser et à surmonter au mieux de leurs capacités leurs difficultés. Toute allusion à l'ignorance, à la pauvreté, aux conditions rudimentaires et ainsi à la barbarie fondamentale des populations des Orients relève d'un jugement de culture et de classe tout à fait caractéristique de la désinformation orientaliste qui a cours actuellement et quotidiennement dans les conversations et les médias des Occidents.

En montrant d'abord des actions familières à la majorité des humains, je crée un moment pendant lequel il est facile pour les spectateurs de s'identifier aux personnes filmées. Mon hypothèse est qu'une fois cette identification opérée, il sera plus ardu pour le regardeur, même en prenant ensuite connaissance du contexte, d'en revenir à

une conception séparatrice de « l'Autre » venant d'« ailleurs » ou vivant « là-bas ». L'Autre, à savoir la survivante d'une guerre qui a cours aux Orients, l'immigrant récent au Canada ou l'enfant de l'Autre, devient pour un instant mon voisin humain ici et maintenant. Du moins, c'est ce que j'espère. Ce travail engage donc une réflexion importante et délicate sur la notion de *position* – individuelle, identitaire, culturelle, politique, humaniste, etc. – et sur sa relativité. La notion est d'autant plus importante ici qu'elle est décuplée par le jeu kaléidoscopique des positions, relatives entre elles, des protagonistes, des regardeurs et de l'artiste, par la posture des corps dans l'installation, ainsi que par le positionnement de l'œuvre elle-même dans une institution et un milieu donnés au Québec, aux Orients, en Europe ou à un autre endroit dans le monde.

En tant qu'artiste qui joue avec des images médiatiques existantes, ce travail exige que je positionne d'abord mon regard, mes intentions et mes réflexions dans une zone critique et constructive sans intensifier ni diminuer l'importance des enjeux géopolitiques et humains réels qui sont liés à ces images, et sans non plus ajouter au sentiment identitaire Soi/Autre ou homogénéiser les différences. Mon défi artistique est de me tenir dans un juste milieu dynamique entre *vouloir comprendre* comment on en est arrivé là historiquement et politiquement, et *travailler la situation* actuelle sur un plan individuel très concret. Je cherche à ouvrir chez les gens le questionnement, sans nécessairement pouvoir moi-même y répondre, cela malgré que j'y réfléchisse activement. Dans les faits, je veux surtout vérifier comment l'interprétation des « images critiques » que je propose change suivant les différences de position et de distance qui s'opèrent en regard d'elles. Cette volonté me re-positionne moi-même comme un pont entre deux choses, comme une articulation entre deux univers. Car si je participe complètement du « nous » en tant que Québécoise, l'Autre, c'est aussi moi, Leila Zelli l'Iranienne. N'est-ce pas là une position d'exilée ? Je parle de loin d'une expérience vécue que je peux dorénavant observer sans la vivre. Je me situe « entre deux », ce qui ne veut pas dire nulle part, en attente, perdue ou sans appartenance, mais

bien occupant une riche zone mitoyenne d'où je suis constamment capable de considérer et de conjuguer les points de vue et les possibilités de chaque partie de mon identité.

Depuis cette position existentielle, il me paraît possible de faire mienne la critique que Saïd adresse à l'orientaliste moderne se présentant comme « un héros qui sauve l'Orient de l'obscurité, de l'aliénation et de l'étrangeté » (1978, p.144), tout en étant ouverte à l'explication qu'offre l'historien français Pierre Razoux (2014) de l'action « héroïque » des nations occidentales en Orients :

> Le jeu des puissances n'a pas toujours été néfaste. En 1958, les interventions américaines au Liban et britannique en Jordanie ont évité que ces deux pays ne basculent dans le chaos. En 1987, l'intervention navale occidentale dans le Golfe a accéléré la conclusion de la guerre Iran-Irak. En 1991, c'est une coalition internationale qui a libéré le Koweït et stabilisé la péninsule arabique.

Cet entre-deux me procure, je l'espère, la « bonne distance » dont parle Georges Didi-Huberman (2009) lorsqu'il incite à prendre position par les images. J'y reviendrai bientôt.

1.3 Identité médiatique

Depuis que je me suis engagée à travailler sur ces questions identitaires au Québec, je me demande : « Moi, en tant qu'Autre, qui suis-je exactement ? » Suis-je l'image individuelle que je projette et ce qu'on connait effectivement de moi Leila, ou suis-je les connotations culturelles qu'on colle à mon visage et à mon accent ? Suis-je ma culture ? Si oui, laquelle ? L'iranienne ? L'irano-canadienne ? Je suis née en 1981 en Iran, cela peut sembler trancher la question. Mais cela veut-il dire l'Iran berceau d'une des premières civilisations avec plus de 7000 ans d'histoire, ou l'Iran depuis la Révolution islamique de 1979, qui a vu son gouvernement censurer son histoire nationale et forger une nouvelle image idéologique du pays en imposant un Islam basé sur des interprétations contestables du Coran ? Suis-je la conséquence des problèmes socioéconomiques survenus après la guerre entre l'Iran et l'Irak en 1980 ? Suis-je l'Iran dont les souffrances enlèvent même l'envie d'être en vie ? Ne suis-je pas plutôt la résilience de l'Iran où les gens parviennent malgré tout à vivre des moments de bonheur comme le reste du monde ? Je n'arrive pas à trouver, à donner, à créer une image, une seule et unique image qui représenterait d'où je viens et qui me présenterait *moi*. Mais peut-être suis-je tout cela à la fois.

Ayant vécu mon enfance et mon adolescence dans ce pays fier de son histoire et de sa culture perse, souvent jusqu'au nationalisme et au racisme, j'ai été confrontée, à mon arrivée au Canada en 2003, par son climat favorisant le multiculturalisme et accueillant l'hybridité des identités individuelles, sociales, sexuelles, etc. Petit à petit, j'ai commencé à remarquer que la distance physique qui me séparait de mon pays créait un interstice tangible dans mon identité, un espace s'ouvrait entre « ce que j'étais » et « ce que je devenais », de sorte que j'avais désormais à choisir de quel côté du ruisseau je voulais me tenir. « Soit ici, soit là-bas ; tu ne peux pas garder les jambes des deux côtés du ruisseau, puisqu'à un moment donné, il s'élargira », dit un personnage du film *Le passé* du réalisateur iranien Asghar Farhadi. Après avoir survécu, grâce à beaucoup d'efforts et de volonté, à la dépression liée à l'immigration, à la déchirure et à la

solitude, j'ai commencé à me sentir plus à l'aise avec la nouvelle langue et le milieu universitaire, à m'y sentir appréciée et à m'y faire des amis. D'abord perçue comme lacunaire, j'ai su éventuellement accepter ma nouvelle identité fondée sur l'expérience d'une double appartenance, et même en faire un atout : j'avais soudain un regard flexible sur moi et sur « l'Autre ». J'ai su tracer un petit chemin entre les deux, construire un pont enjambant le ruisseau et le parcourir à ma manière. Sans aucun doute, c'est la pratique de l'art qui m'a permis de construire ce chemin de traverse et de remplir la fissure. Aujourd'hui, j'apprécie énormément les possibilités que cette nouvelle identité mobile et hybride, pleine de mes expériences de vie, me donne. Je me trouve même, contre toute attente, confrontée par ceux et celles qui cherchent absolument, à l'aide de codes, de symboles religieux et de signes culturels visibles, à définir une seule identité.

Le sociologue britannique d'origine jamaïquaine Stuart Hall, considéré comme le fondateur des études culturelles et de la notion de multiculturalisme, soutient dans *Identités et cultures : politiques des Cultural Studies* (2007) que l'« identité culturelle est toujours construite à travers le récit, le mythe, la mémoire et l'imagination » (p.231). Selon lui, nous devrions pour cette raison considérer « l'identité comme une "production" toujours en cours, jamais achevée, et qui se constitue à l'intérieur et non à l'extérieur de la représentation » (p.227). Si cette approche correspond bien à ce que je vis sur le plan intime, j'ai du mal toutefois à comprendre où se cache, dans la vie sociale, cette partie subjective de la culture, de l'identité et de l'existence humaine qui ne peut être représentée qu'à travers les histoires individuelles et non par des exemples d'événements tragiques ou marquants de l'histoire nationale de chaque pays. Comment parvenir à se définir comme Soi-Autre aux yeux des autres en échappant ou même en défaisant l'image qu'on a généralisée à ton sujet ? « Les événements extrêmement médiatisés, comme la Révolution islamique de l'Iran, en 1979, qui montre les femmes obligées de porter le hijab et les hommes barbus, sont devenus des clichés qui sont restés dans la mémoire collective », explique le journaliste français spécialiste des

Orients Georges Malbrunot (2014). Comment alors sortir du cadre de la culture et de la provenance telles qu'on en est venu à les imaginer et qui nous restreint, tous et chacun ?

Hall (2007) consacre un long chapitre de son ouvrage à l'influence importante des médias dans la formation des identités qu'identifie Malbrunot, en particulier aux cadres de pensée que ceux-ci produisent. Les médias, dit Hall, sont des « lieux particulièrement importants de production, de transformation et de reproduction des idéologies » (p.197) et ils deviennent « constitutifs de ce que nous connaissons et pensons, de ce que nous ressentons à propos de nous-même », (p.267) cela parce qu'

> ils font partie, par définition, des modes de production *idéologique* dominants. Ce qu'ils « produisent », ce sont, précisément, des représentations du monde social, des images, des descriptions, des explications et des cadres pour comprendre que le monde est ce qu'il est, et pourquoi il fonctionne comme on dit qu'il le fait. […] Les médias ne sont pas seulement une puissante source d'idées sur la race. Ils sont aussi un lieu où ces idées sont articulées, élaborées, travaillées, transformées. (p.197)

Le danger avec ce cadrage médiatique des identités culturelles, c'est qu'il crée des stéréotypes : il fige notre perception de qui est « l'Autre », autant qu'il forge une idée fausse de qui « nous » sommes. Ce rôle crucial des médias dans la circulation des images et la délimitation des cadres est rendu évident aujourd'hui : alors que les problèmes sociopolitiques d'un pays ne se limitent plus à ses nations fondatrices parce qu'en raison des mouvements migratoires le grand écart des expériences de vie multiples s'impose comme sujet de l'heure, les médias continuent de créer des catégories culturelles dissociées de la complexité des situations réelles et vécues du monde.

Mais la faute n'en incombe pas qu'aux médias qui nous manipuleraient. Le neuropsychiatre français Boris Cyrulnik explique, dans *Un merveilleux malheur* (2004), notre propension individuelle à cultiver et à chérir les stéréotypes qui nous sont offerts : « La pensée collective a une fonction plus religieuse qu'intellectuelle : dire

tous ensemble la même chose permet de mieux nous aimer en partageant la même vision du monde. C'est pourquoi les stéréotypes nous tiennent à cœur », écrit-il (p.78). En entrevue à l'émission « Syrie, médias et mensonges » (2012, 14 mars), le journaliste français d'origine égyptienne Alain Gresh abonde dans son sens : « C'est bien sûr mieux d'avoir tous ensemble tort, que d'avoir raison tout seul. » Voulant illustrer pourquoi les médias citent si souvent tous exactement le même passage tiré de la même source, il donne pour exemple de cette attitude rassurante le poisson qui tourne dans l'eau et que les autres poissons se mettent à suivre sans se demander où il va. « Les médias produisent de l'information en fonction d'une certaine vision du monde. En Europe, il y a aussi une vision construite de l'Orient et du Proche-Orient. On analyse cette région d'une manière exceptionnelle », explique-t-il. Il soutient qu'au contraire « on devrait appliquer à cette région les analyses appliquées au monde entier, et que cette vision devrait être laïque. Les médias occidentaux considèrent que le monde arabe est trop différent, d'où leur propension à mettre en avant son "exceptionnalisme" », résume-t-il.

Il y a une structure donnée et une formule à respecter pour livrer un message efficace : nous sommes si habitués à cette forme de communication publicitaire que nous ne la voyons plus. Cela fait en sorte que les conflits armés, dont la représentation m'intéresse particulièrement, restent eux aussi confinés dans une image simplifiée, répétée et homogénéisée qui permet au plus grand nombre de croire comprendre ce qui s'y passe, qui est l'Autre et comment il ou elle vit, puis de renforcer son image de Soi par comparaison avec cet Autre.

Mes soucis concernant l'identité culturelle et sa représentation, conjugués à ma pratique de la vidéo, m'ont vite menée à interpréter d'une manière visuelle et formelle la conception hallienne du cadre médiatique. Dans une pratique de l'image artistique, le cadre est cette mince ligne qui sépare la réalité de la fiction, le champ de l'hors-champ, le visible de l'invisible. Le cadre de l'image matérialise aussi le point de vue du capteur, et il reflète ainsi, conceptuellement, un cadre mental issu des valeurs, des

croyances, des préjugés et des angles morts de la pensée. Tout cela me pousse à étudier et à analyser ce que les images médiatiques que je vois montrent, cachent et racontent par leurs cadrages, mais aussi dans quel but (informatif, éducatif, propagandiste, etc.) elles ont été produites, le titre qu'on leur donne, le contexte où on les diffuse, parce que ces décisions constituent autant de cadres transparents agissant sur la lecture des images. Lorsque je visionne ces représentations grand public des conflits, je suis également très curieuse de voir combien de gens les regardent, comment ils y réagissent et s'ils les rediffusent (*share*), car le regardeur est pour moi le dernier cadreur.

CHAPITRE II

DE L'IMAGE AUX RECADRAGES

> On ne doit pas abandonner à son ennemi politique ces choses aussi précieuses et aussi profondes – anthropologiquement parlant – que sont les images ou les émotions. Il faut les repenser à travers de nouvelles valeurs d'usage.
>
> Georges Didi-Huberman

2.1 Hors-champ

Les images m'ont toujours fascinée. Leur magie a commencé pour moi en Iran quand, à l'école d'art après le secondaire, on essayait de retirer à l'acétone le feutre qui avait servi à censurer les images dans les livres d'art occidental à la bibliothèque, afin de découvrir ce que la direction de l'école avait voulu dissimuler. Il fallait que j'aille chercher l'image, que je la *dé-couvre*, littéralement.

Cette magie de l'image a continué, à l'Université d'art et d'architecture de Téhéran, chaque fois que je voyais mes tirages apparaître dans la chambre noire. Non seulement j'étais face au pur plaisir de la découverte visuelle, mais les images que nous tirions comme étudiants, peu importe le sujet, avaient la puissance presque magique de « faire peur » aux dirigeants et aux personnes réputées religieuses. La force des images était tellement grande et frappante, en effet, que ceux-ci les censuraient afin que notre imagination d'adolescents ou de jeunes adultes ne soit pas influencée par elles, et pour qu'elles n'ébranlent jamais le pouvoir établi. Des femmes en tchador noir les cherchaient dans les poubelles des laboratoires photo de l'université, essayant de trouver une preuve « malsaine » – de la peau visible ou des photos intimes – qui leur permettrait de faire annuler les cours de photographie, trop libéraux à leur goût.

Je savais déjà d'expérience que les images avaient une force, qu'elles pouvaient déranger, produire un changement, créer une ouverture, stimuler ou défaire une croyance. Tant de gens de mon pays d'origine, comme plusieurs s'en souviendront, avaient regardé la lune en étant convaincus d'y voir le portrait de Khomeini, et cette illusion fantasmée avait joué un rôle non-négligeable dans la concrétisation de la Révolution islamique iranienne de 1979. Depuis ce changement de régime, en raison des interdictions religieuses et de la peur de l'influence occidentale, les images ont toujours été contrôlées. Par exemple, je me rappelle que les matchs de soccer international montrés en direct à la télé étaient, chez nous, décalés de quelques minutes pour qu'on ait le temps de remplacer par des images de fleurs les cadres dans lesquels des femmes apparaissaient dans les estrades. Aujourd'hui, ce décalage existe toujours : il est de quelques secondes et ce sont des reprises de moments clés du match ou des visages d'hommes qui remplacent les femmes. Grâce au progrès des effets technologiques, on crée aussi, pour les séries et les films réalisés en Iran, de nouveaux habits : un petit foulard ou un autre manteau sont carrément ajoutés sur l'image de manière à couvrir « convenablement » les corps féminins. Les images qui m'ont entourée alors que je grandissais étaient donc toujours en partie cachées. Il y avait une part d'elles qui demeurait hors de portée : elles étaient soit censurées, soit décontextualisées. Paradoxalement, ces différents « manques d'image », qui avaient pour but de contrôler mon imaginaire, n'ont fait que le renforcer.

Pour conceptualiser aujourd'hui l'action de ce déficit visuel dans ma pratique artistique, j'en appellerai à la définition de l'« hors-champ » qui, lié au domaine du cinéma, est expliqué comme « ce qui n'est pas dans le champ, ce qui est laissé à l'imagination du spectateur » (*Encyclopædia Universalis*). Dans mon travail, cette notion d'hors-champ renvoie à un jeu entre ce qui est visible et invisible dans l'image concrète, aussi bien qu'à une manière de défier les cadrages du regard subjectif, c'est-à-dire de révéler ce qui est inconsciemment invisibilisé par nos a priori, ce qui est volontairement caché par complaisance ou ce qui reste inatteignable parce qu'impensé.

Ainsi cette notion s'ouvre autant sur la question de l'imagination que sur celle de la censure, idéologique comme psychique.

Les concepts de censure, de recontextualisation et de manipulation *de l'image*, mais aussi de connaissance, de transmission et de stimulation *par l'image* se trouvaient déjà inconsciemment à l'œuvre dans mon travail visuel et médiatique des dernières années, comme le montre l'écriture de ce mémoire qui me permet d'en remonter plus clairement que jamais les racines dans mon histoire personnelle. C'est cependant grâce aux questionnements soulevés par Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art français connu pour son intérêt pour l'image, que je suis arrivée à théoriser les procédures iconographiques que j'emploie. Si j'ai lu plusieurs de ses livres et écouté ses conférences, je base ma réflexion en particulier sur son ouvrage *Quand les images prennent position* ; paru en 2009, il s'agit du premier volume d'une série intitulée « L'œil de l'histoire ». Parce que je suis une personne qui s'intéresse aux images documentaires, qui aime les regarder et les traiter à ma guise, cherchant à provoquer une réflexion sur la position du spectateur vis-à-vis de ce qu'il ou elle voit, ce livre dans lequel Didi-Huberman avance l'idée que notre usage des images peut constituer un savoir m'est vite paru crucial. Il promettait de m'aider à comprendre ce que produisent le cadrage et son hors-champ, le montage, la mise en séquence de l'image, et surtout ce que cela veut dire exactement pour une image que de « prendre position».

2.2 Prises de position : sélection, cadrage et montage

La lecture de *Quand les images prennent position* m'a saisie dès la première phrase (p.1) : « Pour savoir, il faut prendre position. » L'écriture de Didi-Huberman, ses phrases courtes, précises et fortes, mais aussi sa « position dialectique, épistémologique, éthique, politique » (Michaud dans Didi-Huberman *et al.*, 2018, 7 septembre) m'ont captivée. Dans sa manière de communiquer sa pensée, j'y retrouvais la même approche analytique profonde que j'avais perçue lors de ma lecture de *Images malgré tout* (2004) et *Écorces* (2011), livres qu'il qualifie lui-même d'*archéologiques*. « Regarder les choses d'un point de vue archéologique, c'est comparer ce que nous voyons au présent, qui a survécu, avec ce que nous savons avoir disparu », explique-t-il dans *Écorces* (p.40) ; « l'archéologie n'est pas seulement une technique pour explorer le passé, mais aussi et surtout une anamnèse pour comprendre le présent » (p. 64).

Cette approche archéologique de la réalité actuelle me paraît très familière. Il me semble la trouver dans ma manière de regarder, de choisir et de travailler, les images. Car je scrute les documents visuels avec un œil de chasseuse, un œil curieux, critique et affectif, les examinant en faisant appel à ce qui les relie par en-dessous, dans les profondeurs, de manière souterraine à mes connaissances sur le sujet. Je creuse la vidéo comme d'autres fouillent la terre, à la recherche de petits moments qui ne durent que quelques secondes, de fragments initialement sans importance mais qui agissent comme des fissures ou des points de passage entre les images spectacularisant la guerre et ses effets directs bien connus et nos perceptions personnelles en ce qui concerne « l'Autre ». Par cette forme d'archéologie du présent j'essaie de révéler que notre regard et nos jugements sont aujourd'hui plus que jamais affectés, même conditionnés par ce qui nous est donné à voir.

« Regarder, c'est toujours re-regarder », affirme donc Didi-Huberman (2018, 7 septembre), et cela pour lui aurait à voir avec un positionnement au sens fort du terme. En conférence, il explique en effet :

> J'ai toujours l'impression qu'avec les images, il faut en quelque sorte jouer sur deux tableaux au moins, c'est-à-dire que quelqu'un qui ne ferait que s'impliquer serait évidemment perdu, et d'ailleurs il ne verrait rien, il ne pourrait rien observer : quand tu t'impliques, tu es dedans et quand tu es dedans, tu ne vois rien, c'est l'empathie… Alors pour voir, pour observer, pour connaitre, pour savoir, il faut se désimpliquer, c'est la seule chance qu'on a pour expliquer. Simplement, si on ne fait que se désimpliquer, c'est-à-dire si on ne fait qu'expliquer, on perd quelque chose à mon avis qui est essentiel aux images. C'est ça le problème. (2009, 6 mai)

Cela me rappelle un commentaire de l'artiste Mathieu Beauséjour lors d'une rencontre de travail : « Il ne faut pas vivre son sujet, il faut le regarder », conseillait-il. Cette phrase voulait dire pour moi de savoir calculer la distance émotive avec le sujet, en essayant de trouver un juste milieu entre ses émotions et ses réactions pour mieux les questionner, mais aussi pour pouvoir mieux les doser. D'après Didi-Huberman toute position devant l'image est ainsi relative et dépend de ce que l'on voit, de ce que l'on veut voir, de ce que l'on peut voir, de ce que l'on ne voit pas ou de ce que l'on refuse de voir. Pour moi, ce sont là toutes des relations à l'hors-champ, que j'essaie de mettre en expérience dans mes œuvres.

Dans *Quand les images prennent position* (2009), l'historien de l'art propose que la situation d'exilé de Bertolt Brecht serait une position exemplaire pour se mettre « en mode d'observation » (p. 60) et faire sur les images un travail d'écriture et de pensée, cela parce qu'elle aiderait l'artiste à « se tenir dans deux espaces et dans deux temporalités à la fois » (p.11). Je suis évidemment interpelée par cette suggestion, car ma position personnelle et artistique, même si elle n'est pas aussi critique que celle de Brecht qui s'est vu dénaturalisé par le régime Nazi, n'en est pas si loin. En tant qu'immigrante pour cause d'autoritarisme politico-religieux, je vis une double appartenance au Québec et à l'Iran, j'habite cet « entre-deux espaces et temporalités » qui m'a longtemps été douloureux, et je suis donc capable de constamment me

(re)situer vis-à-vis des choses et des images en me positionnant grâce au « mouvement d'approche et d'écart » dont parle Georges Didi-Huberman (p.12). Je pense en effet pouvoir regarder de près le territoire où j'ai grandi, aller fouiller dans mes souvenirs et dans mes expériences de vie d'une manière archéologique – ce que je ferai au troisième chapitre de ce mémoire –, tout en ayant désormais la possibilité de m'en distancier, puisque je ne vis plus cette situation au quotidien. Autrement dit, ma position nord-américaine me permet d'aller observer mon vécu et celui des enfants de la guerre avec la « bonne distance ». En même temps, la position que j'occupe aujourd'hui a grandement été marquée par l'ouverture et la curiosité des gens ici, au Canada. Elle me rend plus consciente de chaque détail de chaque expérience de vie que j'ai eue. Elle valorise des expériences qui, dans leurs contextes originels, n'avaient pas du tout le même sens, ni même tant d'importance; c'est par déplacement que mes expériences se mettent à toucher les autres et sont susceptibles de devenir un sujet de recherche-création en art. Grâce à mon sens de l'observation, mais aussi à un travail analytique réalisé tout au long de la maîtrise, j'ai éventuellement compris comment jouer de ces effets de distances et les relier dans un travail artistique.

C'est depuis cette double position que j'essaie de me détacher de la triste réalité de la guerre, continuellement représentée par la destruction et la disparition, pour plutôt poser mon regard sur des réalités vécues en périphérie des conflits. « Si la guerre est une roche qui frappe la surface d'un lac, toi tu nous parles plutôt des vagues produites par l'impact et de leurs effets sur le canard flottant plus loin en subissant de légers rebonds », résume de manière imagée ma collègue Rosalie Jean. Il s'agit en effet toujours pour moi de traiter de l'hors champ, de ce qui n'est pas montré en priorité ou vu en premier lieu dans les reportages des grands médias, mais qui affecte néanmoins la vie réelle des gens d'une manière qu'on ne soupçonne pas. S'ensuivent, sur le plan du traitement de l'image, des manœuvres de décadrage et de recadrage de documents existants, opérations qui refocalisent le contenu, la durée et qui me permettent de proposer d'autres façons de voir et d'interpréter les images, mais aussi les réalités

humaines. Étrangement, c'est en rejouant les stratégies visuelles de décontextualisation et de censure de mon enfance, en les retournant contre elles-mêmes, que j'aspire à produire un travail qui ne fait pas l'arbitre, qui ne prend pas parti, mais qui essaie de nous donner à revoir et à repenser l'histoire.

Dans la vidéo *Le moment où tout s'arrête* (2017), par exemple, mon intention est d'attirer l'attention des spectateurs sur le son. Je retire donc l'image d'origine (le contexte) et la remplace par une surface bleue scintillante pour que nous n'entendions d'abord que des jeunes qui jouent joyeusement dans l'eau, et que ce sentiment d'un plaisir familier nous pénètre. C'est par une série de questions auxquelles répondent les enfants – verbatim qu'on voit défiler sous forme de texte sur l'écran bleu – que j'amène ensuite les regardeurs à réaliser que la piscine a, dans les faits, été creusée la veille par une bombe et que ces enfants s'amusant sont donc des victimes de la guerre au sens le plus direct du terme [fig. 2.1]. Je cherche de la sorte à produire une sensation paradoxale au sein même de l'expérience de réception afin de (re)complexifier nos représentations. J'ai retrouvé le même genre d'approche dans le travail de l'artiste palestinien Tysir Batniji, lors de l'exposition *Soulèvement* à la galerie de l'UQÀM à l'automne 2018. Dans son œuvre *Gaza-journal intime* (2011), il représente, par un montage alterné d'images fixes et en mouvement, les moments *entre* les violences : le quotidien paisible de la vie des palestiniens entrecoupé par les impacts brutaux du couteau d'un boucher dans de la viande.

2.1 Leila Zelli, *Le moment où tout s'arrête*, 2017, vidéo d'animation, couleur, son, 1 min 29 s en boucle

Il s'agirait là, selon Georges Didi-Huberman (2009), de manifestations d'une approche *dialectique* de l'image, qu'il associe à « un trait d'union, rapide comme l'éclair, entre images du crime et textes de poésie » (p.44). La raison pour laquelle il s'intéresse tant au cas de Bertolt Brecht a précisément à voir avec la production de telles tensions visuelles. En exil de 1936 à 1955, le dramaturge a produit *Kriegsfibel* [*ABC de la guerre*], album où il a su interpréter de manière intime des images de la Seconde Guerre mondiale par des associations iconographiques et textuelles inattendues. On y voit, en effet, des images de guerres accompagnées de textes qui ne sont pas des légendes, mais de petits poèmes entrant en dialogue avec les photos pour ouvrir la réflexion non seulement sur la Seconde Guerre mondiale, mais sur toutes les guerres. Dans une planche, il associe par exemple une photographie montrant des étudiants assis dans un amphithéâtre qui écoute une leçon avec ce poème : « N'oubliez pas : maint de vos frères se battit / Pour que vous puissiez après eux vous asseoir ici. / N'allez pas vous enterrer, sachez également lutter / Apprenez à apprendre et jamais ne le désapprenez. » (Brecht cité p.194)

À cet égard, je suis très intéressée par la manière dont Didi-Huberman voit dans la forme de ce livre « un *agencement ludique* plus qu'un véritable outil d'érudition » (p.195) et parle d'un « savoir lourd et savoir léger en même temps » (p.195). Il y a certes dans *Kriegsfibel* un effet de mémoire, pour que l'on n'oublie pas, car nous avons bien une « dette historique » envers le passé, mais en même temps sa forme même indique, pour Jacques Rancière aussi, la nécessité des « désordre, humour et image en tant que détours dialectiques fondamentaux pour toute connaissance politique de l'histoire » (cité p. 195-196). Brecht affirmait d'ailleurs lui-même de la dialectique qu'elle est « l'unique chance de s'orienter » dans la pensée en confrontant différents points de vue sur une même question (cité p.91). Ses montages de textes et d'images serviraient donc à créer une « connaissance nouvelle » (p.123), explique Didi-Huberman, et ils ne sont en cela « ni métamorphoses complètes ni faits absolus » (p.64). Par leur mise en forme même, ces montages créent selon l'auteur « un effet de

connaissance nouveau qui ne se trouve ni dans l'intemporelle fiction, ni dans la faculté chronologique des faits de la réalité » (p.64). D'ailleurs, Brecht insiste sur cette connaissance *par* l'image et *sur* l'image, lorsqu'il affirme : « moins que jamais, le simple fait de "rendre la réalité" ne dit quelque chose sur cette réalité », « qui ne sait rien ne peut rien montrer, car alors comment savoir ce qui vaut la peine d'être su ?» (cité p.36 et 67).

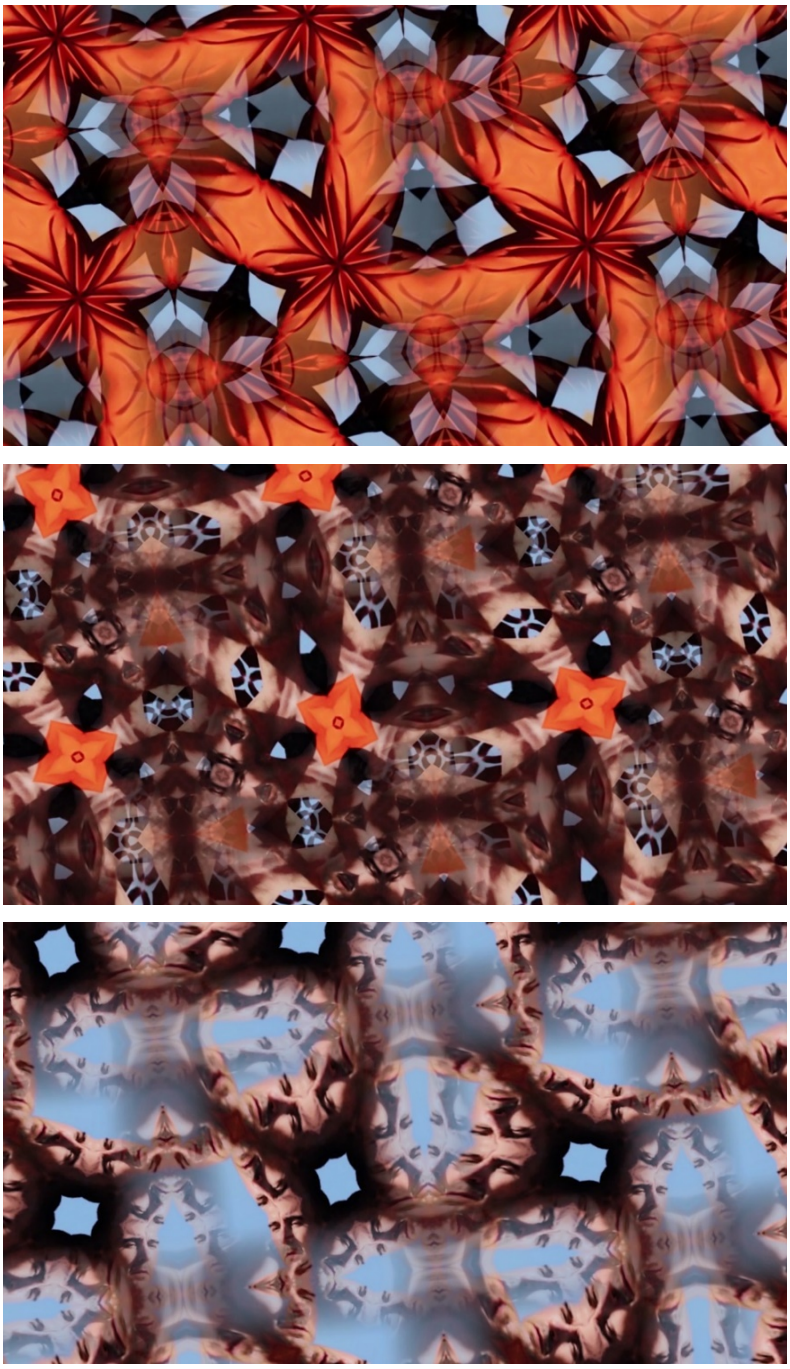
L'une de ses méthodes centrales pour arriver à faire « dialoguer » les images et construire ainsi une zone de connaissance était de bien les observer. « Tout art étant, pour Brecht, un art de l'observation », souligne Didi-Huberman (p.68), dans son *Arbeitsjournal* [Journal de travail, 1938-1955], il faisait « un *work in progress* de la réflexion et de l'imagination, de la recherche et de la trouvaille, de l'écriture et de l'image » (p.20). Il mettait tout sur la table – les journaux du jour dans différentes langues, des livres de poésie, des photos familiales – pour construire une réflexion politique. Par exemple le 15 juin 1944, Brecht assemble trois photos sur une planche, l'une montrant le pape Pie XII dans un geste de bénédiction, une deuxième montrant le maréchal Rommel regardant une carte avec son état-major et une troisième sur laquelle on voit un charnier nazi en Russie. Didi-Huberman les décortique ainsi :

> Leur montage nous montre comment un chef religieux ne bénit le monde qu'à se laver les mains des injustices qu'il passe sous silence; comment, aux mains levées du pape, fait écho la baguette que Rommel pointe autoritairement sur la carte, désignant sans doute là où il veut attaquer ; et comment, à ces deux gestes du pouvoir (religieux, militaire), répondent les gestes de souffrance et de lamentation de celles qui n'ont plus rien, ces femmes russes qui déterrent et embrassent tragiquement leurs morts. (p.78)

Ma façon de travailler a certainement des traits communs avec la méthode brechtienne. Comme lui, je réagis à des images – dans son cas, celles de la Seconde Guerre mondiale, dans le mien, celles de l'actualité – puis je les relie à un univers intime plus personnel. Déjà en 2015, alors que je ne connaissais ni Brecht ni Didi-Huberman, ma vidéo de fin d'études de baccalauréat, *Éclipse*, cherchait à produire un agencement

ludique-politique en insérant les images de la décapitation en direct des otages Américains par le groupe armé État islamique dans une structure kaléidoscopique envoûtante évoquant à la fois les jeux d'enfants et les motifs traditionnels de la culture islamique [fig. 2.2]. C'est sur l'élan de cette œuvre que j'ai amorcé le programme de maîtrise.

Depuis, mes sujets – des images de l'actualité internationale concernant en particulier les Orients – proviennent tous d'Internet, surtout de sites populaires qui présentent les nouvelles du jour d'une façon systématique. Je regarde ces documents vidéo avec beaucoup d'intérêt et de curiosité. J'essaie de les observer tout en les comparant avec ce que je sais, ce que j'ai connu, ce que j'ai vécu. Puis, je lis les commentaires pour voir comment les gens de partout dans le monde, vivant dans des situations différentes de la mienne, réagissent à ces images. Mes choix s'arrêtent sur les documents visuels qui ont la capacité de me toucher. Je les choisis presque spontanément, en raison de la force de ce qu'ils racontent et aussi de ce qui les relie à mes propres expériences et à mes connaissances sur le sujet – ce que je découvre souvent après-coup. Quand je constate la répétition historique de cas semblables, je sais que l'histoire mérite d'être racontée, que la situation doit être prise en considération.



2.2 Leila Zelli, *Éclipse,* 2015, vidéo d'animation,
couleur, 6 min 33 s en boucle

En lisant *Quand les images prennent position*, j'ai commencé à regarder mes sujets de plus près, à mieux les regarder pour qu'ils me révèlent ce que je n'avais pas remarqué au premier coup d'œil. Concrètement, cela veut dire que je revois aujourd'hui chaque bande de vidéo en essayant de mettre toute mon attention sur l'acte de regarder les images, de ne pas regarder ailleurs que l'image qui se développe devant mes yeux; comme les petits moments que je cherche ne durent qu'entre une et cinq secondes au maximum, je pourrais facilement manquer la scène si j'ai le regard ou l'esprit ailleurs. Si je regarde le sujet d'une manière sensible, je veux aussi l'aborder à la manière d'une photographe qui réagit à vif, dans le moment, puis sélectionne ses images, même si mon acte d'enregistrement s'en différencie par la possibilité de que j'ai de revoir et d'analyser la scène choisie dans son ensemble. Employée de manière systématique, cette façon de procéder me permet de mieux équilibrer dans le travail final ce qui est à montrer et à cacher, et ainsi de créer cet « effet de surprise » caractéristique de la démarche dialectique. Je me donne de cette manière la liberté de jouer avec les images, le texte et le son en faisant des rapports improbables, parfois même contradictoires.

Jouer ou alléger l'image ne veut jamais dire pour moi contourner ou superficialiser les situations dont je suis témoin grâce à cette documentation médiatique. Bien au contraire, ce qui me pousse à réagir, à choisir et à produire ces projets artistiques ne se limite pas seulement au sentiment d'empathie que je ressens face aux événements politiques et aux réalités humaines aux Orients, j'ai aussi une certaine frustration concernant les conflits armés et surtout les restrictions religieuses. Et à cette frustration, je trouve encore un écho certain dans la pensée de Didi-Huberman, qui insiste beaucoup ces dernières années sur la force des émotions (Calvet et Daumas, 1er septembre 2016). Dans *Quand les images prennent position* (2009), il expliquait déjà la nécessité de transformer l'émotion empathique en un sentiment de colère relevant d'une éthique :

> Certes, toute pitié sera « mensongère » si elle ne sait pas se changer en « rouge colère ». Façon de dire que le *pathos* et le sentiment de pitié ne sont jamais suffisants du point de vue de l'action réelle dans sa nécessité politique. Mais, dire que le *pathos* doit se transformer, se prolonger en *éthos*, cela ne veut justement pas dire qu'il soit hors du jeu politique, bien au contraire. (p.166)

Ce mélange d'émotions provoque un sentiment d'incertitude laissant place à toutes sortes d'autres sentiments vis-à-vis de ce qui est à voir. De l'émerveillement à la tristesse, de la curiosité à la réserve, l'expérience de l'image pourrait être inversée à tout instant.

C'est justement la force du montage, explique Didi-Huberman, que de nous donner « une nouvelle façon de penser l'histoire des hommes et la disposition des choses » (p.121) en mélangeant les émotions que divers éléments suscitent. « C'est la nouvelle position réciproque des éléments du montage qui transforme les choses, et c'est la transformation elle-même qui met en œuvre une pensée nouvelle », écrit-il encore (p.122). Chez Brecht, ce montage entre images implique souvent de surcroît une association image-texte : à une photographie trouvée, il ajoute un texte ou un poème de son cru. S'appuyant sur la *Petite histoire de la photographie* de Walter Benjamin (1931), Didi-Huberman voit dans cet exercice d'écriture un effort de lecture :

> Les images ne nous disent rien, nous mentent ou demeurent obscures comme des hiéroglyphes tant qu'on ne prend pas la peine de les *lire*, c'est-à-dire de les analyser de les décomposer, de les remonter, de les interpréter, de les distancier hors des « clichés linguistiques » qu'elles suscitent en tant que « clichés visuels ».
>
> Voilà pourquoi Brecht a *découpé* dans ses matériaux visuels, voilà pourquoi il a ajointé aux images un commentaire paradoxal parce que poétique – une épigramme de quatre vers en bas de chaque planche –, et qui en déconstruit l'évidence visible ou la stéréotypie. (p.36)

2.3 Leila Zelli, *Éclipse*, 2015, vidéo d'animation et texte de J.-L. Parant, vue de l'installation à la Galerie de l'UQÀM

Encore sur ce plan, ma manière de travailler les images issues d'Internet trouve appui dans la théorie, car je fais, moi aussi, du dé-montage, du re-montage et des associations dialectiques d'images et de textes. Contrairement à Brecht, il ne s'agit pas de mes textes ni de mes poèmes, mais toujours de textes existants. On trouve déjà cette dimension poétique dans l'extrait du texte *Des têtes* de Jean-Luc Parant (1989) que j'ai associé en exergue de l'œuvre, sur le mur, aux décapitations qui surgissent du monde de formes dans ma vidéo *Éclipse* [fig. 2.3] :

> L'homme ne voit pas sa tête, il voit son corps, il voit ce qui est le plus touchable à l'obscurité. Si les hommes lui coupent la tête c'est parce que la tête est ce que l'homme voit le plus des hommes et ce que l'homme voit moins de lui-même. Ils lui coupent la tête parce qu'ils croient que sa tête en plein jour fait de l'ombre à la leur. Ils lui coupent la tête pour ne plus être vus par ses yeux. Les hommes ont coupé la tête de l'homme sans que l'homme la voie pour la faire disparaître devant leurs yeux. Car sans sa tête l'homme se met à tourner dans le vide, sans sa tête il est sans le soleil perdu dans l'infini. Si sans sa tête l'homme perd la terre sous ses pieds, les hommes lui ont coupé la tête pour lui faire perdre le soleil sur ses épaules.

Je trouve que cette façon d'associer l'image et le texte accentue le paradoxe léger-lourd, ludique-politique qui est au cœur de mon travail artistique. Elle y élargit aussi la portée des images présentées : dans ce cas, le texte de 1989 extirpe les images de l'actualité brûlante de 2015 pour les inscrire dans l'histoire de l'humanité – frustrante. Avec ces montages, j'essaie d'introduire quelque chose qui n'existe pas ou qui n'est pas perceptible dans la forme originelle du document visuel. Dans mes travaux plus récents, le texte y occupe toujours une place importante, mais il est traité différemment. Dans *Le moment où tout s'arrête* (2017) ou *Syrian Refugee Girls' Football Team, 2* (2019) de l'exposition *Terrain de jeux* (2019), j'utilise la lecture de phrases prononcées par des enfants comme élément central de l'œuvre. Dans ces deux travaux, le texte provient du même contexte que l'image ; il s'agit d'extraits d'interviews qui nous mènent d'une manière directe à la réalité vécue par ces enfants de la guerre (la baignade dans un trou d'eau creusé par une bombe, le soccer paradoxalement permis aux filles dans un camp de réfugiés alors qu'il leur est interdit de jouer à l'extérieur dans leur pays natal).

« Rien ne nous éloigne du monde comme l'art ; rien ne nous y ramène plus sûrement que l'art », résume par une formule paradoxale Goethe, que cite Georges Didi-Huberman en appui à sa réflexion sur le montage (p.246). Ce paradoxal « mouvement d'approche et d'écart » du monde (quotidien, politique, religieux, historique, etc.) grâce aux méthodes de l'art est intimement lié, chez moi, à un désir pédagogique qui vise en premier lieu l'amélioration de mes propres connaissances et de mon rapport émotif à l'Autre, mais qui veut aussi mettre à la disposition de mes concitoyens des outils de conscience. J'aime à reconnaître, dans mon propre désir, ce qui fait que « la poésie de Brecht transmet des émotions à faire penser, à faire agir et non pas à faire rêver, à faire dormir ou à se replier hors du monde historique » (p.189). Car son *Kriegsfibel* est là, affirme Didi-Huberman, pour « *éveiller son lecteur*, comme on éveille un enfant en l'ouvrant sur le monde : en lui apprenant quelque chose » (p.189). Ce « quelque chose », dans les montages vidéographiques, textuels et sonores que je fais, est bien modeste : il s'agit habituellement de sentir à même son expérience un infime moment de vie vécue ailleurs. Ce faisant, j'essaie toutefois de mettre l'accent sur la caractéristique fondamentale du montage d'après Didi-Huberman, à savoir celle de rendre à l'image sa puissance *critique* : « Comme la poésie – ou comme poésie –, le montage nous montre que "les choses ne sont peut-être pas ce qu'elles sont et qu'il dépend de nous de les voir autrement", selon la disposition nouvelle que nous aura proposée *l'image critique* obtenue dans ce montage. » (p.77) Brecht le dit autrement : « l'artiste doit faire bien plus qu'inventer de belles formes, il doit aussi "combattre des concepts" et leur en substituer d'autres. » (cité p.91-92) C'est à cette cause combative que je veux contribuer par ma critique de l'image.

2.3 Imagination enfantine

> … la guerre, soit nous dévore et nous abrutit, soit fait de nous des enfants, s'il est vrai que l'enfance est cet âge où la peur et le jeu nous agitent du même mouvement.
>
> Georges Didi-Huberman

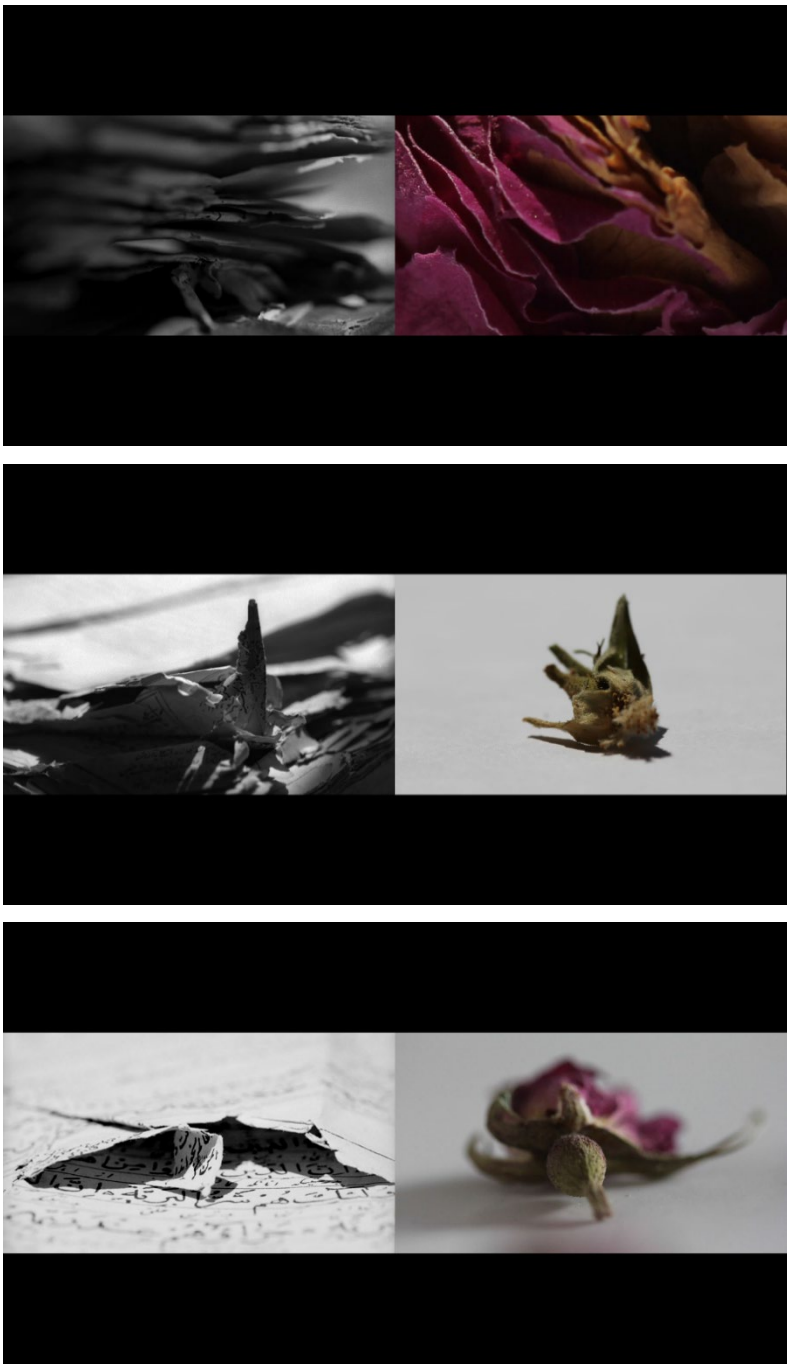
En conclusion de *Quand les images prennent position* (2009), Georges Didi-Huberman définit, contre toute attente dans une discussion de nature politique, une « *position enfantine* – naïve, inquiète, excessive, mouvante, ludique, non doctrinale – devant les images » (p.253), position où, dit-il, « l'enfant (du moins le paradigme que nous désignons par ce terme) ne craint ni d'être fasciné par les images, puisqu'il "habite" en elles, ni de les manipuler à loisir, puisqu'il se sent "libre" de le faire. Il se laisse emporter par l'aura et la profane dans l'instant » (p.254).

Dans mon travail et ma façon de transformer l'image médiatique, je reconnais bien cette « position enfantine » qui met presque tout dans une situation de jeu : le sujet de l'image, mais aussi sa forme, sa durée, le texte qui l'accompagne, sa mise en espace et même les gestes qu'elle appelle du spectateur. Je traite ces choses comme une enfant faisant du bricolage à partir de ce qui se trouve sur sa table ; je coupe, colle, perce, cache, assemble et m'émerveille des effets magiques de mes manipulations. Ce jeu n'est pas pour autant naïf ou innocent. La candeur, au contraire, a pour fonction forte dans l'acte de création de déséquilibrer mon habitude de regarder et de comprendre, elle est là pour « combattre des concepts » dirait Brecht, et donc pour *déconceptualiser* ma vision du monde et éventuellement celle des spectateurs. Le jeu vise à créer un moment de doute, de questionnement, d'expérience. Je n'y arrive qu'en suspendant les rationalisations et en suivant mon intuition, déjà pleine de mon expérience de vie et de pensée, évidemment. Le jeu est ainsi stimulé par l'association d'images ou la

construction imaginative, qui met en relation la mémoire et l'imagination dans un « "jeu de construction", comme font les enfants avec les cubes ou, aujourd'hui, avec les si bien nommé *Lego* » (p.239). Cet assemblage de l'externe et de l'intime finit par créer, explique Didi-Huberman, des « correspondances critiques » (p.240). Car l'imagination, affirme-t-il en citant Charles Baudelaire (p. 246):

> … n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne serait pas sensible. L'Imagination est une faculté […] qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies.

Dans *Les paysages sacrés* (2018) [fig. 2.4], deux séries d'images entrent d'abord en relation par une rime structurelle (les mêmes angles, profondeurs, excroissances, mises au foyer) et par un contraste esthétique (le noir et blanc/la couleur, la lumière crue/la douceur). Elles présentent d'une part les plis du vieux Coran de ma grand-mère, de l'autre, les pétales secs d'une rose de Damas rapportée de voyage par ma mère (la guerre initiée par le groupe armé État islamique est en train de faire disparaître cette fleur originaire de Syrie). La relation entre les photos – pour une rare fois prises par moi – n'est évidemment pas seulement formelle, elle soulève de manière subtile, presque souterraine, le questionnement de la relation entre la religion et la guerre qui obsède mon travail. Pourtant, rien de cette relation n'a été planifié. C'est la curiosité de l'enfant qui regarde l'objet dans ses moindres détails, de très proche, dans sa chair, sans accorder d'importance à sa signification, s'intéressant plutôt au jeu de l'ombre et de la lumière, à la forme origami des plis, aux effets d'échelle et aux enroulements sensoriels infinis, qui a présidé à la manière de photographier individuellement cette rose et ce Coran.



2.4 Leila Zelli, *Les paysages sacrés,* 2018, vidéo d'animation, couleur, 2 min 50 s en boucle

Ce n'est qu'après le tirage des images que ces formes-objets-sujets se sont attirés, associés, construits dans un rapport critique qui superpose l'actualité de la guerre, la position vécue par ma grand-mère, les déplacements de ma mère, le souvenir d'une enfant (moi) obligée de lire le texte religieux dans une autre langue que la sienne, et le vrai danger toujours attaché au fait d'exposer le livre sacré. Cette approche met en évidence la « naïveté » créatrice, que Didi-Huberman définit comme étant « une ouverture particulièrement confiante à la voluptueuse complexité – relations, ramifications, contradictions, contacts – du monde environnant. C'est le geste d'accepter interrogativement une telle complexité. C'est le plaisir de vouloir jouer avec », écrit-il (p.216). Par de telles « relations imaginatives » (p.240) entre passé et présent, entre logique et imagination, j'essaie alors de trouver une nouvelle façon de regarder pour raconter une histoire nouvelle.

La position enfantine présente dans ma manière de jouer avec l'image, je cherche ensuite à la reconduire dans le geste du spectateur devant l'œuvre. Lorsque j'ai installé la vidéo *Le moment où tout s'arrête* (2017) à l'ancienne École des beaux-arts de Montréal, par exemple, j'ai choisi une salle où il y avait déjà sur la porte une ouverture en forme de meurtrière. [fig. 2.5] Pour regarder ce qui se passait dans la salle, les gens devaient montent sur un bloc de ciment, ce qui demandait de leur part un mouvement, un geste inhabituel. Ces actions de grimper sur un bloc puis de regarder par une ouverture avec curiosité évoquent vite les gestes de l'enfance, mais elles évoquent aussi bien les gestes que font des personnes en zone de conflit, observant la situation à travers une vraie meurtrière. J'ai trouvé à l'époque une autre forme de cette relation sémantique et formelle dans l'exposition *Et maintenant regardez cette machine* de l'artiste canadien Emanuel Licha (Musée d'art contemporain de Montréal, 2017), où la meurtrière avait pour fonction de donner l'impression d'être dans un poste de surveillance.

2.5 Leila Zelli, *Le moment où tout s'arrête,* 2017, vidéo d'animation, vue de l'installation à l'ancienne École des beaux-arts de Montréal

Dans mon cas, le flottement entre ludique et politique me paraît toutefois plus important, voire essentiel, le ludique l'emportant d'abord dans la perception de manière à ce que le politique se développe par contraste d'expériences. Ma meurtrière avait également pour fonction d'empêcher la pleine saisie de l'information par le spectateur, qui ne pouvait pas entrer pour tout voir ; elle rejouait en cela, sur un plan spatial et physique, le trouble dans la perception et la conscience des limites de la vision individuelle que je cherche à produire par mes recadrages de l'image.

Cette stratégie de limitation du regard est devenue très importante dans mon travail artistique au cours de la maîtrise, et je comprends maintenant qu'elle relève d'une forme de « distanciation » au sens où l'entendent Brecht et Didi-Huberman (2009), qui la définit ainsi :

> … distancier serait montrer en montrant que l'on montre et en dissociant par là – pour en mieux démontrer la nature complexe et dialectique – ce que l'on montre. En ce sens, donc, *distancier*, *c'est montrer*, c'est-à-dire disjoindre les évidences pour mieux ajointer, visuellement et temporellement, les différences. (p.68)

Citant deux fois Brecht, il explique ensuite que :

> … la distanciation est une opération de *connaissance* qui vise, par les moyens de l'art, une possibilité de *regard critique* sur l'histoire […] cette connaissance advient dans une perception des différences que rend possible le montage. Elle ne se déduit pas, mais surgit plutôt dans « la *surprise* que nous ressentons en face du comportement de nos semblables et qui, souvent, s'empare aussi de nous en face de notre propre comportement ».
>
> Cet élément de surprise est fondamental. Il ouvre sur l'autre face de la distanciation, là où connaissance rime avec inévidence et avec étrangeté : « Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité. » Pourquoi un tel étonnement, pourquoi une telle *imprévisibilité* de l'effet critique ? Parce que la distanciation crée des intervalles là où l'on ne voyait que l'unité, parce que le montage crée des ajointements nouveaux entre des ordres de réalité pensés spontanément comme très différents. Parce que tout cela finit par *désarticuler notre perception* habituelle des rapports entre les choses ou les situations… (p.69)

Dans mon cas, si la distanciation passe en partie par la représentation, grâce au recadrages et montages de l'image, du texte et du son, elle est surtout activée par l'installation. C'est en produisant dans l'espace un jeu déjouant la perception attendue des images que je mets véritablement en relief le travail d'interprétation et d'imagination du spectateur. Par exemple, pour *Hors-champs* (2016) [fig. 2.6], j'ai sélectionné des vidéos de bombardements provenant de sources différentes (chaines de nouvelles, vidéos captées par des individus, etc.) et diffusées sur le site YouTube, vidéos dont je n'ai ensuite retenu que les moments d'explosion. J'ai fait ce travail après avoir vu un reportage sur des gens qui apportaient leurs chaises pour regarder les bombardements sur la Bande de Gaza, comme s'il s'agissait d'un spectacle de feux d'artifices. J'ai donc projeté mon montage vidéo sur les fenêtres du CDEx, de manière à ce qu'on puisse voir l'image aussi bien de l'intérieur de la galerie, que de l'extérieur où l'on voyait également les lumières de Noël sur la devanture des commerces environnants. J'ai ensuite synchronisé la bande avec deux chansons du dessin animé *Bambi* de Disney que je regardais tous les jours enfant, pendant qu'avait lieu à l'horizon la guerre Iran-Irak. Le soir, on lisait ainsi d'abord comme un élément festif l'effet des bombardements dans la ville, surplombant de mille feux la tête des passants ; ce n'est que dans un deuxième temps, et si l'on portait attention au contenu de l'image, qu'on percevait avec désarroi que ces feux tombaient pour vrai sur des corps humains ailleurs, ce qui créait un rapport imaginatif avec l'Autre. La projection jouait aussi pendant la journée, mais à cause de la lumière du soleil on ne voyait pas l'image : il y avait là un clin d'œil critique à l'effet des bombardements qui deviennent invisibles au grand jour. Par la disposition côte-à-côte de ces références politiques, culturelles, esthétiques et intimes dans l'espace institutionnel et public, je cherchais à produire une distanciation suffisante de nos habitudes de perception et à révéler la nature dialectique de l'image.

2.6 Leila Zelli, *Hors-champs,* 2018, vidéo d'animation, couleur, son, 8 min 31 s en boucle, vue de l'installation au CDEx, UQÀM

Voilà donc ce à quoi j'aspire : créer des images critiques qui font « douter de la réalité » (Didi-Huberman, 2009, p.222) à laquelle on s'est habitué, et qui libèrent *par la voie du doute* l'imagination. Brecht dit : « Sans une attitude critique, le vrai plaisir artistique est impossible » (cité p.180). Didi-Huberman insiste : « L'art ne doit présenter les choses ni comme évidentes (trouvant un écho dans nos sentiments), ni comme incompréhensibles, mais comme compréhensibles, bien que non encore comprises » (p.70); « Dans le meilleur des cas, l'art soulève de l'impensé, du refoulé, un réel. Et alors, c'est magnifique, cela ouvre des possibles et permet l'exercice d'une imagination politique » (entretien avec *l'Humanité*, 2016). Faire de l'art à partir des images médiatiques relève pour moi de cette volonté d'en faire voir des dimensions implicites, en particulier de faire apparaître les *points de vue* depuis lesquels nous les regardons et pensons l'histoire. Puisqu'il n'y a pas d'image sans regardeurs, puisque je regarde moi-même depuis une position mitoyenne « entre-deux » réalités, et puisque « l'étranger comme l'étrangeté ont pour effet de jeter un doute sur toute réalité familière » (2009, p.72), je veux maintenant m'attarder à l'agentivité de la subjectivité dans une construction critique de l'image.

CHAPITRE III

DU SOUVENIR À LA SUBJECTIVATION

> Parler au plus grand nombre, livrer sa tragédie, ce n'est pas confier un secret, ce n'est plus partager, c'est s'exposer comme on s'expose aux coups ou comme on fait un exposé. Dire son secret en public, c'est choisir son clan, à condition d'en avoir un. Car se livrer tout seul, c'est se livrer dans sa plus grande vulnérabilité. Un secret partagé est un acte d'intimité qui tisse un lien, alors qu'un secret rendu public est un engagement social.
>
> Boris Cyrulnik

3.1 Insoumission

Leila Zelli. Née à Téhéran, Iran, le 4 janvier 1981 à 14h45. Timide, silencieuse, observatrice, sélective, prudente, trop aimée, jugée fragile, jamais soumise, j'étais une enfant gênée qui avait peur de ne pas être parfaite [fig. 3.1]. Du moins, je voulais le paraître. Car très fidèle à mes amours, mes obsessions, mes pensées, mes fantaisies, j'étais également une rebelle tranquille qui n'allait pas à l'école pour pouvoir suivre les matchs de soccer à la maison, qui s'assoyait sur le rebord de la fenêtre d'une tour d'habitation pour regarder la ville, qui observait le monde à travers un morceau de cristal. J'ai été celle qui, à l'âge de huit ans, fréquentait déjà « les grands » et dessinait avec eux. Celle qui, à dix ans à peine, se considérait une « grande fille ». Celle qui est restée « sage comme une image » pendant une grande partie de sa vie personnelle et surtout publique. Celle aussi qui vient d'une génération que l'on nomme « les enfants de la guerre » et d'un pays où l'on craint les images.

3.1 Portrait de Leila Zelli, 1988, première année d'école, Téhéran, 1988

À partir d'une mémoire fragmentée, vivante et reconstruite, je veux parler de « l'enfant de la guerre » que j'ai été. Propre à moi, mon histoire ne peut ni ne pourra jamais se substituer à celle d'un autre : au sein d'un même conflit, chacun vit la guerre différemment, chacun s'en rappelle différemment, chacun réagit différemment. Je ne parle donc ici qu'en mon nom.

Nous habitions au 18e étage de la première tour construite à Téhéran. Seule à la fenêtre, j'adorais contempler de loin la ville qui, de près, me faisait si peur. J'étais en amour avec le volcan Damavand, le plus haut sommet de l'Iran, qui déformait de sa grande pointe la ligne d'horizon et se déployait directement dans mon champ de vision [fig. 3.2]. De notre appartement, je pouvais aussi voir jusque dans les maisons des voisins à l'aide d'une caméra de chasse – malgré l'interdiction de ma mère. Pendant ce temps, ma sœur cadette et les autres enfants jouaient dans la cour de l'immeuble; d'en haut, j'entendais leurs rires et leurs cris. Un jour, pour me protéger, on a mis une clôture à la fenêtre. Je me rappelle très bien comment j'essayais, jusqu'à me faire mal, de presser ma tête entre les barreaux pour que ma vue ne soit pas obstruée par ces lignes noires.

À la maison, nous menions une vie « moderne ». C'était l'image parfaite d'une famille non religieuse et libérale : je jouais du piano, j'allais au cours de karaté que mon père, pour ne pas séparer les filles et les garçons, donnait en cachette dans le sous-sol chez ma grand-mère, ma mère nous faisait écouter du Chopin au dîner, et mes parents avaient beaucoup voyagé, ils avaient beaucoup vu. Nous portions toujours des habits griffés, nous mangions les bonbons que vendaient les rares magasins à tenir des produits occidentaux. À Téhéran, la vie « à l'occidentale » ne m'était pas étrangère.

3.2 Vue de Téhéran et du volcan Damavand depuis la résidence familiale, 2013
(photo : Leila Zelli)

À l'âge de 8 ou 9 ans, j'ai commencé à prendre des cours d'art avec l'artiste iranienne Tooran Zandieh, qui les donnait en compagnie de son époux, le peintre très connu Gholamhossein Nami. Parce que j'étais douée pour le dessin et que je refusais de faire du collage ou de jouer avec la pâte à modeler, j'ai rapidement été transférée dans le cours des jeunes d'au moins dix ans plus âgés qui préparaient leur entrée à la Faculté des beaux-arts de l'université de Téhéran, cela malgré l'hésitation de ma professeure spécialiste de la psychologie créative de l'enfant. Le fait de recevoir si jeune cette formation fondée sur la copie réaliste de natures mortes, où j'ai appris à dessiner durant des heures un seul raisin avec un portemine de manière à ne plus voir les hachures, m'a surtout amenée à regarder le monde avec une très grande attention. Observant ce qui m'était donné à regarder et à dessiner, j'avais alors tout le temps du monde.

J'ai tenu ma première exposition sur le mur de la chambre de ma grand-mère, qui exposait mes dessins en noir et blanc avec beaucoup de fierté. La maison de ma grand-mère était mon endroit préféré. Tout y était fascinant : les longues fenêtres verticales qui laissaient passer la lumière, les papiers-peints avec des motifs floraux et végétaux, le caractère différent et mystérieux de toutes les pièces [fig. 3.3]. Dans mes yeux d'enfant, c'était un château ! D'entre tous, les lustres étaient mes objets favoris. Je les laissais allumés même le jour. J'adorais la lumière qui passait à travers les cristaux ; la diffraction lumineuse et les effets de couleurs que leur mouvement créait étaient magiques. À travers un morceau de cristal qui s'était détaché du plus beau lustre de la maison, je regardais le monde se diviser et se multiplier de manière kaléidoscopique. Pendant mes trois années d'études universitaires à Téhéran, en l'absence de mes parents déjà émigrés au Canada, j'ai tout photographié de la maison, les fenêtres, les meubles et les murs, comme le bonheur que j'avais à y vivre avec ma grand-mère, ma sœur cadette et nos sept chiens.

3.3 Leila Zelli, *Fenêtre*, 2002, photographie argentique, 30 x 24 cm

Ces clichés pleins de souci esthétique témoignent non seulement de mon affection pour cette résidence, mais de ma peur de sortir dans la rue. Je craignais devoir expliquer à quelque « gardien de la révolution » pourquoi j'étais en train de photographier la fissure d'un mur ou tout autre motif qui me réjouissait. Échapper à ce contrôle par les détails du vieux papier-peint devenait une sorte de résilience inconsciente. Je me racontais mes propres histoires, qui étaient la plupart du temps très romantiques et pleines de petits oiseaux, de fleurs, de cœurs, d'étoiles. Les murs s'ouvraient pour moi comme des fenêtres et racontaient des histoires secrètes en cachette. Les détails et les formes intriquées des miniatures perses ont depuis toujours été importants dans l'art iranien; ils sont aujourd'hui plus encore qu'au moment où j'y vivais, en raison des fortes restrictions politiques, sociales et religieuses, parmi les rares approches possibles de la pratique artistique en Iran.

Enfant, je pensais qu'on pouvait « se sentir heureux même dans une prison » – il s'agit d'une phrase exacte que j'ai prononcée face à un membre de ma famille. J'ai toujours compris, je crois, que le bonheur était un choix et qu'il se trouvait dans la tête. Cela vient sûrement en partie de mon éducation, de ma famille qui se distançait des familles traditionnelles croyantes et pratiquantes, et qui faisait fi des interdictions. Nous menions en effet une vie totalement paradoxale entre la maison et l'école. À l'école, où régnait une gouvernance musulmane-islamiste rigide, on nous demandait de prier à la maison, puis à la maison mes parents me disaient d'oublier ce qu'on m'apprenait à l'école. À la maison on portait ce qu'on voulait, alors qu'à l'école et dans la rue on se cachait sous le hijab obligatoire. Dans les cours de religion, on nous disait que les chiens étaient les créatures les plus sales du monde dont les anges ne s'approchaient pas, mais nous avions toujours eu un chien depuis ma naissance. Il fallait évidemment taire notre mode de vie privé, ne pas parler de ce qu'on mangeait, de ce qu'on regardait, ne pas dire avec qui on discutait et se conformer aux attentes. Comme je ne savais pas mentir, je restais silencieuse.

À l'école, toutes les élèves portaient le hijab gris, aucune féminité n'était permise. Mes amies et moi bravions secrètement les interdictions pour faire la fête, visionner des films occidentaux, boire de l'alcool, manger du jambon, embrasser un homme, prendre sa main, montrer sa peau, danser ou écouter de la musique. Il faut savoir qu'au nom de la religion, les « gardiens de la révolution » entraient alors dans les cérémonies de mariage pour vérifier si femmes et hommes dansaient ensemble, s'il y avait de l'alcool; si oui, on arrêtait tous les invités, soit pour les fouetter, soit pour qu'ils achètent leur peine. Ces gardiens mettaient aussi les mains des femmes qui portaient du vernis à ongles dans des sacs remplis de coquerelles; c'était pour eux une façon de corriger la mauvaise influence occidentale et de propager la religion politisée de l'islam. J'avais toujours peur pour ma mère, sa manucure et son vernis rouge. Je reste marquée par la peur qu'on découvre mes bas de dentelles sous mes pantalons. Je n'ai jamais su comment porter le hijab pour qu'on ne voie pas mes cheveux, mais je n'ai jamais voulu l'apprendre non plus. J'ai déjà été renvoyée à cause d'un manteau qui n'était pas assez long et que je refusais de changer. Aujourd'hui, il y a un courage, une volonté, une résilience de la part des gens en ce qui concerne la façon de s'habiller. Depuis un an, les femmes enlèvent leur voile les « mercredis blancs » de chaque semaine et les hommes soutiennent leur mouvement libérateur en portant quelque chose de blanc (une chemise, un sac, etc.). Pendant mon enfance, ce courage n'existait pas. On essayait par tous les moyens d'effrayer les gens et on allait jusqu'à jeter de l'acide sur le visage de celles qui s'obstinaient (Machouf, 2018). Le fond des choses change peu toutefois, car au moment même où j'écris ces lignes, l'avocate iranienne Nasrin Sotoudeh vient d'être condamnée par le régime islamiste de Téhéran à trente-huit ans de prison et cent quarante-huit coups de fouet pour avoir défendu les femmes qui retirent leur voile.

Malgré qu'on me considérât comme une étudiante « exemplaire », je n'ai ainsi jamais eu la note parfaite en éthique, discipline qui était formellement évaluée à l'école primaire et secondaire. Je détestais l'école, surtout les cours d'éducation religieuse, de Coran et d'histoire. Ma professeure de religion avait même dû faire venir mon père à

l'école parce que je n'étudiais pas, mais je me suis entêtée et je n'ai jamais obtempéré. Devant la porte de l'école, je sautais tout le temps par-dessus le drapeau américain qu'on avait peint sur le sol pour que les élèves le piétinent en entrant; je n'y ai jamais mis les pieds, et je n'ai pas ri non plus avec la foule des petites filles devant le drapeau américain qu'on a brûlé un jour dans la cour. Cela trahit la force de résistance discrète mais très convaincue qui m'habite depuis toujours et qui informe aujourd'hui ma position artistique. Timide, je me faisais une mission de défendre ma petite sœur lorsqu'elle avait des ennuis dans la cour à jouer; elle m'appelait pour que j'aille frapper les enfants, surtout les garçons. Je n'ai jamais agi en victime, inférieure et soumise. Jamais.

J'étais une rebelle tranquille. Bien que certains de mes amis étaient de « vrais » rebelles venant de familles intellectuelles et politisées, je n'ai jamais participé moi-même à une manifestation. Je ne savais rien du politique. À la maison, on ne parlait que du sport et du plaisir. Ma mère me disait toujours : « Si tu vois des groupes rassemblés dans la rue, tu fais demi-tour et tu ne t'en approches pas. » De toute façon, je ne l'aurais pas fait. J'avais des amies qui avaient été saisies, battues et mises sous surveillance. J'étais plutôt très polie, très sage, très disciplinée, mais jamais soumise. Mon père, un maitre de karaté qui ne me considérait pas comme une enfant, m'avait éduquée comme ça : toujours dire « d'accord », mais ne pas le faire si ça ne m'enchantait pas. Cela a fait de moi quelqu'un de très diplomate. Personne ne savait ce que j'aimais ou ce que je n'aimais pas. Ma mère pourtant n'arrêtait pas de me répéter qu'il fallait que « je dise ce que je ressens puisque personne n'est dans mon cœur pour le savoir ».

Dire, pour moi, est donc devenu intimement lié au fait de *montrer*, de *donner à voir*. Mon rêve d'enfance était de faire de la photographie sportive, mais je n'y suis jamais parvenue déjà parce qu'en Iran, après la Révolution islamique et jusqu'à tout récemment, l'accès aux stades était interdit aux femmes. Dans les faits toutefois, c'est surtout parce que j'étais trop lente pour pouvoir capturer les moments clés : je voulais prendre mon temps pour photographier. Un tel désir, banal semble-t-il, n'a rien de

simple quand on vient d'un pays où l'on a peur de l'image. Pour nous épargner la colère du gouvernement fanatique islamiste qui règne depuis la révolution de 1979, ma grand-mère avait dû bruler toutes les photographies où mon grand-père, Ministre des finances de l'ancien régime, figurait aux côtés du Shah d'Iran ou dans les cérémonies royales. Pendant la révolution, on rentrait dans les maisons des gens qui avaient des postes importants pour les arrêter et les tuer; on n'est jamais venu chercher mon grand-père, mais la peur était constante. Les conflits idéologiques que la religion imposée créait nous plongeaient par-dessus tout dans une sorte de doute, de terreur même, puisque chacun se demandait si ses voisins vivaient comme lui et lui, comme eux. Dans une sorte de compétition, on donnait en effet du pouvoir à quiconque se chargeait d'imposer un islam fanatique, fondé sur les codes du XIV^{e} siècle. À ceux qui réussissaient à convertir les non musulmans, on offrait les meilleurs postes dans les offices gouvernementaux, et donc un meilleur revenu, mais aussi l'importante promesse d'un paradis après la mort. Le héros dans nos livres d'école était d'ailleurs un enfant de quinze ans qui s'était fait exploser devant un char d'assaut ennemi. La plupart des livres pour enfants de cette époque le représentent avec un immense sourire, l'air glorieux, devant un tank, un motif que les enfants eux-mêmes imitaient ensuite dans leurs dessins. J'ignore s'il apparaît toujours dans les livres ou s'il a été remplacé par un nouveau « héros ». Dans tous les cas, seule une iconographie de cette nature était permise.

Ce contexte est intimement lié à mon entrée à l'École d'arts visuels pour filles. J'avais obtenu la deuxième meilleure moyenne au concours d'admission. Toutefois, il y avait ensuite une entrevue pendant laquelle je devais, entre autres, démontrer que je savais comment et combien de fois par jour il fallait faire la prière, et un ensemble d'autres données religieuses du même genre. Je me rappelle avoir essayé de répondre à chaque question comme il le fallait, sous les yeux de la direction et d'un monsieur rond et barbu qu'on disait « psychologue ». On a appelé ma famille après quelques jours pour nous annoncer que j'avais échoué l'entrevue parce que j'avais désigné le violet comme

ma couleur préférée et le bleu comme mon dernier choix, ce qui dans leur analyse voulait dire que j'avais une tendance « royale » et non « spirituelle et religieuse ». Mon père a dû payer pour qu'on m'accepte. Par la suite, j'ai fait des recherches pour identifier parmi les élèves qui avait remporté la première place du concours. Sans succès : on disait que la jeune fille n'avait pas eu les moyens financiers pour rentrer. Malgré ces pressions dans les milieux scolaires, j'étais à l'université tellement rebelle que les professeurs d'histoire de l'Islam et du traité de Khomeini – deux cours obligatoires que je n'ai jamais réussis – ne m'ont pas vue une seule fois. À la place, j'allais aux cours libres de « critique de photo » pour lesquels je n'étais pas créditée. Il y avait là certains professeurs qui nous apportaient, en cachette, des livres de grands photographes du monde comme Diane Arbus ou même Robert Mapplethorpe. Moi, je photographiais ma grand-mère comme métaphore de mon quotidien, mes chiens servaient d'autoportraits, et les fleurs sur les papiers peints de la maison étaient mes références à la Nature.

L'université n'était en rien un lieu neutre. La rumeur voulait que l'immeuble eût été un endroit de torture sous l'ancien régime, la dynastie Pahlavi. On étudiait donc l'art au sein de murs qui avaient vu et entendu des horreurs. À l'extérieur, l'université était située rue Palestine, nom qui nous rappelait sans cesse l'alliance politique forte qu'avait faite nos dirigeants dans le conflit israélo-palestinien. Après la révolution, les Iraniens ont en effet été obligés de devenir toujours plus palestiniens que les Palestiniens eux-mêmes. Pour cette raison, les athlètes de mon pays ne peuvent depuis longtemps entrer en compétition avec les Israéliens sans être privés de leur titre, voire expulsés de leur équipe par le gouvernement. Une des frustrations des Iraniens aujourd'hui est le fait que le gouvernement, dans le but d'étendre le chiisme, priorise le soutien économique et politique qu'il offre à des pays comme la Palestine, la Syrie et le Liban, avant de voir aux besoins primaires de son peuple. Il m'arrive d'ailleurs de devoir me justifier face ma mère qui me demande pourquoi je ne travaille pas plutôt sur les enfants travailleurs de l'Iran. Je reste déchirée entre l'ouverture que je ressens pour l'Autre, peu importe

d'où il ou elle vient, et ma compassion pour mon peuple qui, depuis la Révolution islamique (1979) et le déclenchement de la guerre entre l'Iran et l'Irak (1980), n'a connu aucun répit.

J'avais sept ans quand la guerre Iran-Irak s'est terminée. Je ne m'en souviens pas beaucoup, on dirait que j'ai voulu oublier. Je me rappelle les sons : l'alarme rouge, l'alarme blanche, les hélicoptères au-dessus de nos têtes. Je me rappelle aussi les soirs où l'on devait dormir dans le sous-sol chez ma grand-mère, comme des semaines d'exil dans notre chalet au nord du pays où se réunissait une grande partie de la famille que je n'ai par la suite jamais revue. Je me rappelle que nous manquions d'électricité la plupart du temps – le gouvernement coupait le courant durant la nuit pour que les maisons deviennent invisibles sous les avions bombardiers qui survolaient la ville. Les bombes, dans ma tête d'enfant, étaient indissociables des belles lumières tombant du ciel, ce ciel que personne ne quittait des yeux, par habitude, attendant de voir où aurait lieu le prochain impact. Malgré la peur, donc, il y avait ici et là des petits moments de « joie », comme le soir où ma mère avait préparé de la pizza chez un voisin du 3^{e} étage pour ne pas qu'il reste seul pendant les bombardements. Je me rappelle du goût, de l'odeur, même de la forme de cette pizza. Ma sœur cadette se souvient d'une fois où nous voulions toutes les deux continuer de regarder notre dessin animé préféré, *Bambi* (1942) – « une métaphore de la guerre » (Le Monde, 2016), ai-je appris récemment – pendant que mes parents criaient pour qu'on les suive se protéger au sous-sol. Dans ce sous-sol, on a d'ailleurs dû passer nos examens finaux cette année-là, et on a joué des parties de cache-cache dans le noir quand tout le monde s'y rassemblait avec son souper. C'est ma sœur ainée qui s'en rappelle.

Évidemment, les réalités de cette guerre ont été pour chacun totalement différentes. Un ami proche, qui habitait plus près du front au sud du pays, est sorti un jour chercher du pain pour ne retrouver ni maison, ni famille à son retour. Ma famille a été très privilégiée dans les circonstances et notre vie, plus facile que celle des autres. Nous avons pu envoyer mon frère aux États-Unis pour lui éviter le service militaire et la

guerre, à laquelle mon père aussi a échappé. J'ai beaucoup de respect pour les hommes qui sont allés se battre et qui ont été démembrés, blessés ou tués, même si parmi eux il y avait des adolescents qui voyaient la guerre comme un jeu d'enfant, et d'autres pour qui la guerre était d'abord une route vers le paradis promis. Saddam Hussein avait planifié conquérir en dix jours l'Iran qui était dans l'instabilité politique postrévolutionnaire. On doit donc à leur force de résistance la « liberté » du pays.

3.2 Travail de la situation : mémoire, souffrance et résilience

> Au milieu de la vie, l'enfance revient.
> C'est une eau douce et amère.
>
> Rithy Panh

Leila Zelli. Montréal, le 15 mars 2019, 38 ans. Celle qui s'est toujours considérée « heureuse malgré tout ». Aujourd'hui, je m'ouvre de plus en plus et livre ma façon de penser à ce point qu'on m'indique régulièrement que ce que je dis n'entre ni tout à fait dans les codes culturels d'ici, ni dans ceux de là-bas. Mais quelle différence ça fait de vivre muet dans un pays libre? Si je ne parle pas, et toi non plus, qui parlera? Et comment les choses changeront-elles jamais?

Le chemin de la résistance silencieuse à la prise de parole n'a pas pour autant été facile. Si mon arrivée au Canada, en 2003, m'a donné une deuxième chance pour vivre l'enfance libre et curieuse que je n'avais pas expérimentée, j'ai d'abord traversé une période de dépression. Apprendre une nouvelle langue et m'adapter à une nouvelle culture m'ont fait sombrer dans un état où tout me paraissait froid et laid. Je me trouvais dans un monde opaque auquel je n'appartenais pas et où je ne voyais pas comment je pourrais un jour me sentir « chez moi ». Je n'aimais tout simplement pas ma nouvelle vie : les cours de langue trop difficiles, l'impression qu'il me serait impossible de jamais comprendre et apprendre le français, la dépendance humiliante en contraste immense avec le succès et l'autonomie que j'atteignais enfin à Téhéran. Incapable de demander un verre d'eau en français à Montréal, j'étais prise dans des aller-retours incessants vers l'Iran : laissant mon cœur là-bas, revenant avec un corps vide, errant, en suspens. Dans ce nouveau pays, je me sentais comme une touriste qui ne savait pas profiter de son séjour. Ma guérison, comme tout dans ma vie, fut lente.

J'étais donc déterminée à rentrer en Iran après mes études de baccalauréat en arts visuels et médiatiques en 2015, mais l'UQÀM et ses gens – leur amitié, leur soutien et

leur reconnaissance – m'ont amenée, petit à petit, à trouver le goût de vivre dans ce pays. Grâce à mes études, je me suis partiellement libérée de mes frustrations personnelles par rapport à la religion et à la guerre. Pouvoir partager d'un projet à l'autre mon point de vue sur ce que j'avais vécu, vu, senti pendant mon enfance et mon adolescence, pouvoir le *dire tout haut*, fut très libérateur. Ce qui me donnait une satisfaction particulière, c'était la sensation que j'avais de raconter des histoires qui excédaient mes seules expériences personnelles, des histoires à travers lesquelles j'embrassais aussi les réalités vécues par mes amis d'enfance.

C'est au tout dernier cours du baccalauréat, alors que je produisais *Éclipse* (2015), que ma vie a complètement changé. J'ai reçu beaucoup de reconnaissances et de valorisations pour ce travail, et cela m'a donné un ancrage certain dans mon nouveau milieu de l'art. Mais je me suis surtout sentie accompagnée, tout au long du processus, par l'aide et la présence de l'artiste Jean-Philippe Thibault, qui est technicien à l'École des arts visuels et médiatiques et qui m'est, depuis, devenu un ami précieux. Jean-Philippe m'a en quelque sorte prise sous son aile, comme un petit oiseau fragile apprenant à voler, et il m'a montré comment le jeu, notion très présente dans sa propre pratique, a un pouvoir magique sur la manière de travailler, de produire, de réfléchir et même de voir le monde. J'ai commencé à me sentir heureuse, puis j'ai voulu rester, continuer. Ce nouvel état d'esprit m'a permis de laisser paraître mes imperfections, de me tromper, de parler « mal », d'être plus spontanée, de vivre un jour à la fois, de me rapprocher des gens et d'être en général reconnaissante pour toutes les expériences que la vie m'a apportées. À un certain moment, j'en suis même venue à apprécier avoir vécu – et vivre encore – entre l'Iran et le Canada. J'ai considéré comme une vraie chance, comme une opportunité d'ouverture et d'accès à une vision plus large le fait de connaître intimement ces deux situations totalement contrastées. De jour en jour, je suis devenue plus flexible dans ma manière de penser et de vivre. Je me suis aussi rendue plus attentive à mon intériorité et à mes réflexions. Quels sont les jugements et

les préjugés que je porte en moi? Pourquoi? Lorsque je m'analysais, je me faisais moins dure avec moi-même et plus consciente.

Je suis ainsi devenue progressivement plus transparente. Je ne dis plus « d'accord » si je ne veux pas faire une chose. J'ai un respect croissant envers l'Autre, une sorte de compréhension acquise grâce à mon sujet de recherche qui me tient entre « moi », « nous » et « les autres », et qui me donne une position relative. Je ne suis ni blanche, ni noire, ni Iranienne, ni Canadienne, ni orientale, ni occidentale : je suis tout cela en même temps. J'y suis arrivée en me rappelant une phrase de Françoise David, entendue dans mon tout premier cours de bac : « N'oubliez pas qui vous êtes et d'où vous venez. » Cette phrase m'a inspirée tout au long de mes études, jusqu'au dernier cours lors duquel Anne-Marie Ninacs m'a dit, comme en résonance : « N'oublie pas que tu es ici maintenant. » Ces deux affirmations se sont ensuite rencontrées et superposées quand, à la maîtrise, Emanuel Licha m'a suggéré de prendre en considération ma « double appartenance ». J'ai l'impression que cette position « entre deux » m'a rendue plus flexible, plus respectueuse.

Aujourd'hui, avec le recul, toutes ces histoires personnelles m'apparaissent presque comme des histoires fantastiques, sorties de l'imaginaire. Pourtant, les éléments présents dans mon travail artistique sont bel et bien un point de rencontre entre mes souvenirs d'enfance et mon nouveau quotidien. Mon problème avec la religion instrumentalisée est réel, mais il devient dans le cadre de la création un instrument d'ouverture. Je me sers de lui pour donner sens à mon expérience personnelle, questionner les effets des croyances, essayer d'ouvrir la discussion sur la subjectivité des points de vue et l'approfondir.

Cette mutation de la souffrance intime en puissance créatrice relève d'un processus de *résilience*, explique Boris Cyrulnik. Dans *Un merveilleux malheur* (2004), il affirme en effet qu'« on peut métamorphoser sa douleur » (p.69), puis il indique deux fois

plutôt qu'une que cette métamorphose emprunte expressément le chemin de *l'engagement de soi dans une forme* :

> Un grand nombre de ces enfants [des camps de concentration] sont devenus romanciers, comédiens ou gens de théâtre. Là, ils ont pu raconter une histoire, analogue à la leur et socialement acceptable. L'art est devenu pour eux une suture, une couture, un raccommodage entre les deux parties déchirées de leur personnalité. On peut toujours parler de soi, à condition de ne jamais dire « je ». (p.115)

> … dès l'instant où l'on peut parler du traumatisme, le dessiner, le mettre en scène ou le penser, on maîtrise l'émotion qui nous débordait ou nous glaçait, au moment du choc. C'est dans la représentation de la tragédie qu'on remanie le sentiment provoqué par le fracas. (p.64)

« La résilience, c'est plus que résister, c'est aussi apprendre à vivre », continue-t-il (p.184), appuyant sa pensée sur celle de Georges Fischer : « toute situation extrême, en tant que processus de destruction de la vie, renferme paradoxalement un potentiel de vie, précisément là où la vie s'était brisée [...] le ressort invisible [...] permet de rebondir dans l'épreuve en faisant de l'obstacle un tremplin, de la fragilité une richesse, de la faiblesse une force, des impossibilités un ensemble de possibles » (cité p.185). Cela m'amène à mieux comprendre à quel point les moments de vie simple et de bonheur au sein de situations difficiles que je mets en relief dans mon art sont signifiants : sans en avoir eu conscience avant l'écriture de ce passage, il m'importe de célébrer, souligner et considérer la force de résilience des individus.

Dans son analyse, Cyrulnik insiste aussi sur l'importance des détails et sur les empreintes psychiques qu'ils laissent dans la mémoire d'un enfant. Il explique qu'en situation traumatisante :

> Les adultes inventent le passé puisqu'ils ont des idées à la place des yeux, alors que la mémoire de l'enfant […] est plus précise que celle des adultes, piégés par leurs théories. Simplement elle ne porte pas sur les mêmes domaines. La mémoire des adultes s'enrichit avec l'âge grâce aux reconstructions sociales dans lesquelles l'événement prend sens, alors que les enfants gardent en mémoire un détail qui, pour eux, signifie quelque chose. (p.26)

À force de réfléchir – à l'ordinateur, en salle de montage, en salle d'exposition – à mes choix visuels et sonores, je suis devenue par moi-même plus vigilante aux liens qui se tissent, dans le cadre du travail artistique, entre les souvenirs et le présent, entre l'inconscient et la conscience. Dans *Terrain de jeux* (2019), des choix qui avaient été faits, croyais-je, par pur instinct se révèlent maintenant d'une grande logique individuelle. Sur le plan iconographique, le tissu troué qui délimite un terrain de soccer dans un camp de réfugiés [fig. 3.8], c'est aussi le tissu à travers lequel je vois chaque matin la cour et les jouets d'une garderie de mon quartier, et c'est encore cet autre tissu troué qui recouvrait, chez ma grand-mère, le satellite illégal nous donnant accès aux chaînes de télé occidentales. Sur le plan sonore, les bruits de mes amis d'enfance jouant en bas dans la cour pendant que j'observe la ville d'en haut d'une tour, bruits qui sont aussi ceux des enfants de la garderie du coin, ont très certainement influencé la conceptualisation du terrain de jeux installatif que j'ai mis en place par un effet parallèle de bandes sons d'enfants jouant et d'images-mouvement. Sur le plan formel, ce sont les effets de censure répétés et brimant durant l'enfance qui refont surface comme stratégies de recadrage de l'image vidéographique : par la restriction du champ de vision à un œilleton, le bandeau de censure rendu large comme un mur, l'édition d'un verbatim ou le clip d'une micro-boucle vidéo, toujours quelque chose nous manque qu'on doit chercher. Ces éléments qui cachent quelque chose, ouvrent en même temps l'imagination et suggèrent qu'il y aurait une vie différente en arrière-plan de l'image ou dans ses débordements.

Probablement parce que j'y retrouve presque à l'identique mon souvenir d'enfant inconsciente percevant dans la joie les éclats lumineux des bombes en provenance de l'Irak, le cas de figure exemplaire de ce voilement est pour moi l'affiche du bouleversant dessin animé *Le Tombeau des lucioles* (1988), qui raconte l'expérience de deux enfants japonais durant la Seconde Guerre mondiale [fig. 3.4]. En éclaircissant l'image où on les voit assis dans l'herbe sous une pluie de lucioles, un avion bombardier dissimulé dans la noirceur du ciel se révèle et les points lumineux de l'image

deviennent autant de bombes tombant du ciel (Première, 2018). Cet aspect caché de l'image est pour moi une affirmation du fait que les images ne nous donnent jamais toute la réalité, qu'il leur existe toujours un hors-champ, et que cet hors-champ se trouve aussi bien dans les réalités objectives que subjectives. Le psychanalyste français Serge Tisseron (2006) le résume bien :

> Il est essentiel de reconnaître que la « réalité » n'a pas qu'un seul aspect, ni même deux, mais trois, indissociables. Il y a d'abord la réalité du monde objectif, puis celle des images de plus en plus nombreuses que les technologies nous en donnent et qui obéissent à leurs règles propres, et enfin celle des représentations personnelles que chacun s'en fabrique. Et le problème est que nous sommes, sans cesse, menacés de confondre l'une avec l'autre…

3.4 Affiche du dessin animé *Le tombeau des lucioles*, Isao Takahata (réal.), studio Ghibli, 1988

3.3 Considération humaine

> Toute opinion est autobiographique puisqu'elle révèle notre sensibilité au monde, mais c'est notre alentour qui nous rend sensibles à un type d'information.
>
> Boris Cyrulnik

À la fin de ce processus de recherche-création, je me donne une certaine liberté de pensée, une sorte de courage qui fait du bien. Ce sont une liberté et un courage que je n'ai jamais eus, qui m'ont été refusés avant, entre autres par moi-même. Je me permets dorénavant de réagir avec mes hésitations, mes doutes, mes frustrations, mes empathies, cela même si vouloir voir, entendre et comprendre sur ce plan intime rendent sensible, parfois jusqu'à faire mal. Dans mon nouveau pays, ces empathies et frustrations s'articulent à de nouveaux codes sociaux, s'expriment dans une nouvelle langue ne me permettant que des petites phrases courtes, simples, peu nuancées, que mes professeurs m'aident souvent à prolonger. Ces réactions empruntent donc surtout la forme de non-dits, qui laissent une grande place aux observations, aux sens, aux imaginations et à une vision du monde plus ouverte et flexible. Situés « entre-deux » mots, ces non-dits chargés d'émotions et d'expériences ont depuis toujours ajouté un aspect subjectif très fort à mon existence, à mes rapports et à mes relations, et ils se trouvent ainsi très actifs dans mon travail artistique que le milieu de l'art qualifie déjà de « politique ».

En Iran, ma vie politisée ne pouvait pas aller de pair avec la pratique de l'art. L'art que j'y ai connu devait demeurer formel, et en aucun cas ne pouvait-il critiquer, toucher ou même effleurer le politique. D'où la nécessité, pour moi comme pour mes pairs, d'engager des actions discrètes ou de dissimuler ses pensées dans les motifs d'une tapisserie. La situation n'ayant guère changé, je pense ici au cas exemplaire du cinéaste Jafar Panahi, qui a détourné pour *Taxi Téhéran* (2015) l'interdiction filmer en le faisant

entièrement à bord d'une voiture. Au Canada, mon statut d'artiste, ma position « entre-deux » mondes conçus comme étant idéologiquement opposés – les Orients et les Occidents – et le seul fait d'être née en Iran contextualisent fortement ma personne et mon œuvre, conférant d'emblée aux images que je crée une charge politique. Dans le contexte artistique actuel, cette lecture m'est favorable, mais elle vient avec une lourde charge symbolique.

J'ai participé, à l'été 2018, au 36e Symposium international d'art contemporain de Baie Saint-Paul, dont le commissariat par Sylvie Lacerte avait pour thème *L'art et le politique*. Cette expérience de résidence dans la communauté m'a donné la chance d'analyser de près cette position « politique ». J'ai pu y mettre *en pratique* les réflexions qui m'ont amenée à faire la maîtrise en arts visuels et médiatiques : mes questionnements sur la force de l'image, sur la subjectivité du regard et sur ma responsabilité d'artiste. J'ai constaté la curiosité des gens pour qui je suis, mon statut et mes expériences de vie, mais aussi leur intérêt pour ce que je propose, ma position et mon point de vue. J'ai aussi pu analyser leurs connaissances sur les sujets touchant les Orients, leurs interprétations, leurs questionnements, leurs jugements, leur volonté de voir et comprendre, mais aussi parfois leur désengagement. Grâce aux questions politiques qui rendaient l'expérience de l'œuvre plus accessible, j'ai réussi à créer un lieu de rencontre propice à l'échange des réflexions et des points de vue quant aux limites, aux cadres et aux effets de la religion. Le fanatisme religieux se révélait présent tant chez les musulmans que chez les catholiques, la mémoire des guerres s'était transmise à travers les générations, peu importe les nations. Entre les visiteurs et moi, il y avait un sentiment familier qui nous rapprochait malgré la différence géographique et culturelle. Ce dont je parlais ne venait pas d'un monde totalement abstrait.

Ce qui m'aide à partager aux autres mon point de vue ne se limite pas seulement au fait que je propose d'autres façons, plus ouvertes, de voir une situation géopolitique. Cela réside aussi, je crois, dans l'ambigüité qui est présente dans ces propositions, c'est-à-dire dans la dialectique que j'installe entre émerveillement et tristesse, curiosité et

réserve, douceur et dureté et qui, donnant au regardeur le choix de son interprétation, invite du poétique dans l'aspect politique. Boris Cyrulnik (2004) explique bien l'importance de ce caractère poétique, qui produit de la distance, du plaisir et ainsi une prise indirecte, lorsqu'il s'agit de traiter de sujets difficiles à absorber émotivement :

> Quand la douleur est trop forte, on est soumis à sa perception. On souffre. Mais dès qu'on parvient à prendre un peu de recul, dès qu'on peut en faire une représentation théâtrale, le malheur devient supportable, ou plutôt, la mémoire du malheur est métamorphosée en rire ou en œuvre d'art. Voilà pourquoi le « Journal d'Anne Frank » a été si bien accueilli après la guerre, alors que les témoignages directs n'ont pas été entendus. Ils étaient insupportables parce qu'ils ne faisaient ni rire, ni pleurer. De l'horreur seulement ou de l'impensable. (p.12)

J'ai vu de près cette intolérance à un travail trop directement lié à la réalité du monde lors d'une installation performative, *Dé-cadrage/Re-cadrage*, que j'ai faite en 2018 dans le cadre du colloque « Impensé radical », qui réunissait des universitaires du Québec, de la France et de la Belgique [fig. 3.5]. En entrant dans la pièce, on entendait une chanson dans une langue étrangère – en arabe – plutôt agréable aux oreilles. Ce n'est que dans un deuxième temps, grâce aux sous-titres que mon ombre faisait apparaitre peu à peu sur le mur vidéo, qu'on découvrait les violentes paroles propagandistes du jeune chanteur, qui était aussi un ancien combattant du groupe armé État islamique. J'avais parallèlement rendu disponible une vidéo documentaire qui le montrait racontant son horrible histoire et chantant, encore aujourd'hui malgré les sévices qu'il représentait pour lui, l'hymne guerrier de son cru comme une banale mélodie qu'on fredonne. Alors que mes amis québécois portaient attention à des aspects du travail tels que la dimension artistique ou les stratégies de présentation, les Français et les Belges ont réagi par une tempête émotive à l'installation. Ayant récemment été touchés, dans leur milieu de vie, par des attentats terroristes motivés par l'islamisme idéologique, leur analyse se plaçait sur un plan tout autre : celui de la responsabilité sociale et politique de l'artiste dans son choix, sa manipulation et sa valorisation des images. On présumait que j'étais fascinée par le sujet, que j'avais

cherché ces extraits vidéos sur les sites alimentés par les jihadistes, et on condamnait de plus mes recadrages qu'on jugeait indus.

Cette expérience d'une sorte de fin de non-recevoir de la part de regardeurs m'a été grandement bénéfique. J'y ai saisi le grand écart possible, face à une même image, entre des sensibilités et des limites individuelles différentes. J'ai aussi perçu combien mon travail était appelé à être reçu de façons radicalement différentes selon le contexte culturel, le lieu spécifique et les publics auxquels je choisirais de l'exposer. Cette situation m'a aussi encouragée à dévoiler complètement la source de mes images, de manière à ce que les spectateurs puissent y remonter et qu'on ne puisse sentir dans mon geste artistique aucune manipulation. Car j'avais simplement trouvé la vidéo du chanteur sur Youtube, comme toutes mes autres bandes, et elle était qui plus est diffusée par la chaîne française Arté. Dorénavant, je donnerais systématiquement, sur le cartel accompagnant mes travaux, l'information factuelle concernant la provenance de chaque image : titre donné à la vidéo sur le site, nom du diffuseur, date de diffusion, adresse internet et durée de l'extrait que j'en retenais [fig. 3.13].

3.5 Leila Zelli, *Dé-cadrage/Re-cadrage*, performance dans le cadre du colloque L'impensé radical, UQÀM, 4 avril 2018

Cette décision quant au dévoilement de l'information est également devenue pour moi une manière éthique de reconnaître, en la nommant, la réalité des figurants, comme le travail de ceux et celles qui captent, diffusent et partagent ces vidéos. Elle me protège enfin de toute accusation d'appropriation sur le plan du droit d'auteur.

Les images des autres utilisées dans mon travail sont vues et interprétées par le regardeur, qu'il s'agisse de moi ou du spectateur, mais elles servent aussi cette idée que l'Autre ne pourra jamais être réduit à un seul cadre, à une seule image, à une seule explication. Chaque être est tout élément qui le représente, mais en même temps il n'en est aucun. Plutôt que de catégoriser des individus, ma volonté est de souligner l'envie de vivre des humains en dépit des événements les plus tragiques auxquels ils sont confrontés, leur force de résilience. Ce désir qui nous fait nous projeter dans un monde meilleur, trouver ce qui demeure positif dans une situation atroce, nous réjouir de moments de vie au milieu de la mort et nous sentir encore vivant malgré tout a toujours été présent à travers l'histoire. On en trouve du moins des traces presque pareilles pendant la Seconde Guerre mondiale en Pologne et aujourd'hui dans un camp de réfugiés syriens [fig. 3.6 et 3.7]. Cet aspect de la vie dans les situations de conflit armé – désirer malgré tout un beau contexte, une belle image de soi – est rarement montré par les médias, et c'est pourquoi on l'oublie. L'exposition finale de ma recherche-création, *Terrain de jeux* à la Galerie de l'UQÀM, visait justement à mettre en jeu les moments oubliés de la guerre en Syrie (2011 à aujourd'hui) et de ses conséquences.

3.6 Michael Nash, *Warsaw*, 1946, photo argentique

3.7 Tania Habjouqa, de la série *Occupied Pleasures*, 2014, photo numérique

Terrain de jeux [fig. 3.8 à 3.11], par son titre, mais aussi par le son des cris et des rires des enfants qu'on entendait avant même d'entrer dans la salle, avait pour but de créer un environnement fictif donnant au spectateur l'impression d'entrer dans un vrai terrain de jeux. La sensation sonore de légèreté enfantine faisait cependant rapidement place à une autre forme de jeu, puisque l'exposition avait aussi pour visée de questionner la part politique du cadrage de l'image par un jeu continu entre visible et invisible. Il se produisait un mouvement de « cache-cache » entre les fragments d'images médiatiques donnés à voir et les positions que devaient adopter les spectateurs pour parvenir à voir – comparer, chercher, s'approcher, se pencher, grimper sur des blocs du ciment, s'accroupir, lire, etc. Cette mise en travail du corps regardant était prolongée au mur par la justification à droite – suivant le mode de lecture oriental – de tous les textes et cartels au mur, ce qui obligeait à lire la police Courier neutre et informative, police qu'on utilisait autrefois pour la correspondance tapée à la machine, en « déneutralisant » le mode de lecture occidental de gauche à droite [fig. 3.12].

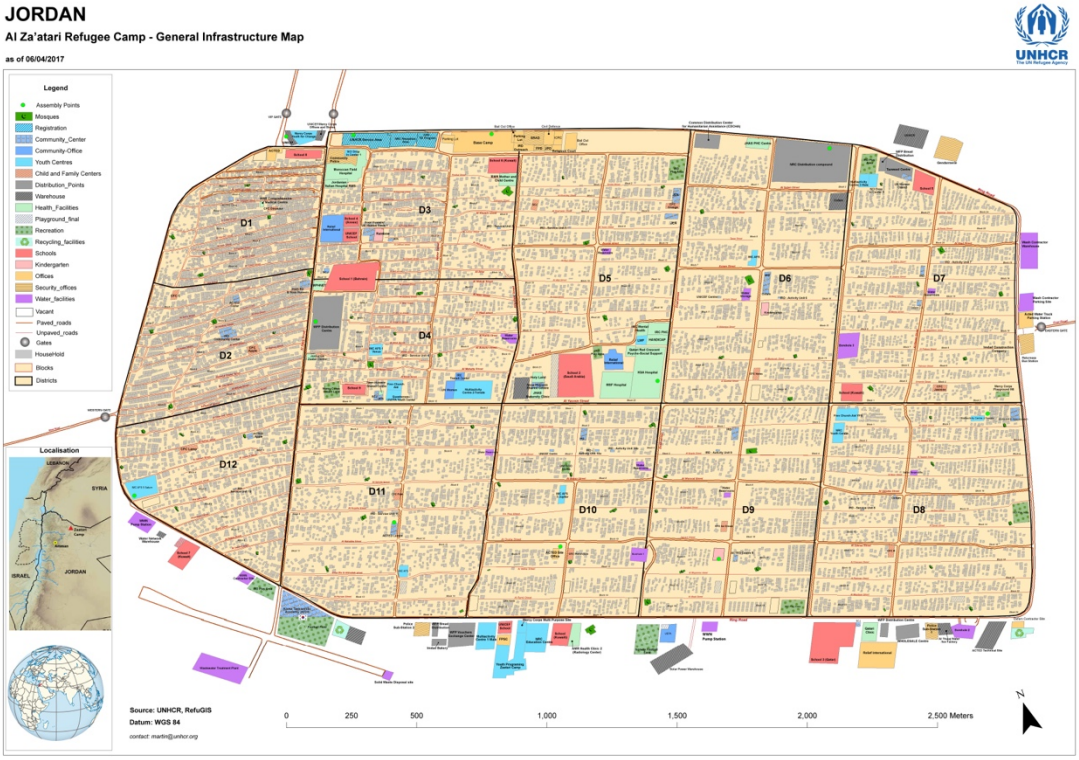
L'œuvre certainement la plus exigeante sur ce plan était composée d'une série d'extraits vidéo de très courte durée (entre une et cinq secondes) cachés dans le mur de l'exposition et auxquels on n'avait accès qu'en regardant par de petites perforations dans le gypse, puis en fouillant des yeux une image jamais parfaitement complète [fig. 3.10]. Ces micro-scènes quotidiennes ayant habituellement un rôle de « remplissage » dans les reportages sur la guerre dont ils sont issus – un néon clignotant, un enfant à vélo entre les baraquements, la résilience d'une plante à fleur à côté d'un bâtiment en ruine –, je les ai mis en boucle pour que le vide prenne de l'importance, pour que les secondes oubliées durent et amènent l'attention à se poser sur ces interstices de vie et à les questionner. Que vois-je? Qu'est-ce qui se passe exactement?

3.8 Leila Zelli, *UNHCR, ajoutée le 13 juin 2014, Syrian Refugee Girls' Football Team [1], 2 min 14 s, https://www.youtube.com/watch?v=V8ZY60wIDz4, extrait de 2 s, 2019,* vidéo d'animation, couleur, son [https://freesound.org/s/84359/], 4 s en boucle

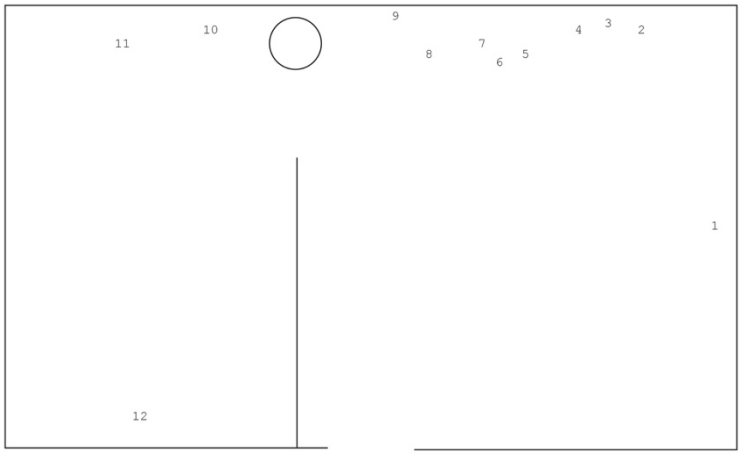
3.9 Leila Zelli, *Terrain de jeux*, 2019, vue de l'exposition à la Galerie de l'UQÀM

3.10 Leila Zelli, *Vice News, ajoutée le 11 janvier 2018, This Is What Life Is Like Inside Assad's Syria, 23 min 42 s, https://www.youtube.com/watch?v=ESWCzPy7SgQ, extrait de 5 s*, 2019, vidéo d'animation, vue de l'exposition à la Galerie de l'UQÀM

3.11 Leila Zelli, *UNHCR, ajoutée le 13 juin 2014, Syrian Refugee Girls' Football Team [2], 2 min 14 s, https://www.youtube.com/watch?v=V8ZY60wIDz4, extrait de 5 s, 2019,* vidéo d'animation, couleur, son [https://freesound.org/s/371377/], 4 s en boucle, vue de l'exposition à la Galerie de l'UQÀM



3.12 Leila Zelli, *UNHCR, the UN Refugee Agency, Al Za'atari Refugee Camp – General Infrastructure Map*, 2017, impression numérique, 47 x 67 cm



UNHCR, the UN Refugee Agency 1
Ajoutée le 13 juin 2014
Syrian Refugee Girls' Football Team
2 min 14 s
https://www.youtube.com/watch?v=V8ZY60wIDz4
Son : https://freesound.org/s/84359/
Extrait de 2 s

Vice 2
Ajoutée le 16 janvier 2015
A Syria Of Their Own
28 min 10 s
https://www.youtube.com/watch?v=79E2KajXos8
Extrait de 2 s

Vice 3
Ajoutée le 10 octobre 2013
Ground Zero Syria (Part 10)—Za'atari Refugee Camp
12 min 29 s
https://www.youtube.com/watch?v=UyRwuM84Re4
Extrait de 2 s

Vice 4
Ajoutée le 10 octobre 2013
Ground Zero Syria (Part 10)—Za'atari Refugee Camp
12 min 29 s
https://www.youtube.com/watch?v=UyRwuM84Re4
Extrait de 1 s

Al Jazeera English 5
Ajoutée le 19 août 2016
Death of Aleppo
45 min 37 s
https://www.youtube.com/watch?v=rIfscgdRhbk
Extrait de 5 s

Al Jazeera English 6
Ajoutée le 19 août 2016
Death of Aleppo
45 min 37 s
https://www.youtube.com/watch?v=rIfscgdRhbk
Extrait de 4 s

Vlogbrothers 7
Ajoutée le 7 juin 2016
Zaatari: Thoughts from a Refugee Camp
3 min 29 s
https://www.youtube.com/watch?v=n2178SPJCKw
Extrait de 3 s

Journeyman Pictures 8
Ajoutée le 23 juin 2014
Syrian Refugee Camps Becoming Established Cities
27 min 30 s
https://www.youtube.com/watch?v=86mFVcc0dXw
Extrait de 2 s

Vice News 9
Ajoutée le 11 janvier 2018
This Is What Life Is Like Inside Assad's Syria
23 min 42 s
https://www.youtube.com/watch?v=ESWCzPy7SgQ
Extrait de 2 s

Vice News 10
Ajoutée le 11 janvier 2018
This Is What Life Is Like Inside Assad's Syria
23 min 42 s
https://www.youtube.com/watch?v=ESWCzPy7SgQ
Extrait de 5 s

UNHCR, the UN Refugee Agency 11
Ajoutée le 13 juin 2014
Syrian Refugee Girls' Football Team
2 min 14 s
https://www.youtube.com/watch?v=V8ZY60wIDz4
Extrait de 3 s

UNHCR, the UN Refugee Agency 12
Ajoutée le 13 juin 2014
Syrian Refugee Girls' Football Team
2 min 14 s
https://www.youtube.com/watch?v=V8ZY60wIDz4
Son: https://freesound.org/s/371377/
Extrait de 5 s

3.13 Plan de salle et cartels de l'exposition *Terrain de jeux*, Galerie de l'UQÀM, 2019

À qui prenait le temps de découvrir l'une après l'autre ces vidéos où cohabitaient souvent plaisirs et destructions, un univers s'ouvrait. Il construisait, par ajointement de l'information factuelle et de l'imagination du regardeur, une histoire sentie des moments vraiment vécus par des individus dans les zones de conflit en Syrie aujourd'hui, et au camp Zaatari en Jordanie où les Syriens se réfugient.

« La littérature, les sciences humaines et les sciences sociales ont une tâche en commun, qui est de ne jamais se dérober à l'effort pour dire juste, pour qualifier les choses avec justesse, pour rendre justice aux états de réalité, aussi complexes soient-ils, pour traiter avec patience des réalités embrouillées, opaques », explique la théoricienne de la littérature Marielle Macé (2017, novembre), qui s'est fortement intéressée ces dernières années à nos manières de vivre. Dans *Sidérer, considérer : migrants en France, 2017* (2017), elle appelle plus particulièrement à porter attention à la manière dont nous regardons, et ainsi *concevons* les femmes, les hommes et les enfants que sont les migrants de l'actualité récente. Elle y défend l'idée qu'

> Il faut travailler à montrer que les vies les plus éloignées sont aussi intensément vécues, en première personne, par quelqu'un dont c'est la vie, il n'en a pas d'autre. Et que, pour se rapporter avec justesse et avec justice à quelqu'un d'autre, il ne faut jamais considérer que ce n'est pas une vie, même si justement, "c'est pas une vie". » (2017, octobre)

D'une façon qui trouve chez moi une résonance intense, la chercheuse française insiste en entrevue sur le fait que « travailler à montrer » signifie précisément prendre conscience de notre manière de regarder l'Autre, à savoir ne plus être *sidéré* devant Lui, devant Elle, mais commencer à les *considérer* en tant qu'êtres vivants singuliers au même titre que soi :

> C'est ce trajet affectif, intellectuel ou politique à l'intérieur de chacun qui permet de passer de la sidération à la considération, c'est-à-dire d'une émotion où on est médusé par une situation de souffrance, une situation historique collective exorbitante […]. Et passer de cette émotion de sidération à une émotion de considération, ça veut dire devenir patient, arrêter de croire qu'on reconnait des situations de souffrance ou des situations de relégation historique, et s'intéresser aux vies qui sont vécues, même si elles sont invivables, mais qui justement sont vécues au jour le jour dans un quotidien. C'est peut-être ça la chose la plus difficile, c'est de mesurer qu'une vie invivable est elle aussi faite d'un quotidien, d'une intimité psychique, d'une intériorité. Elle est

> faite d'émotion, d'ennui, de rêve, de tentative pour risquer une vie quotidienne, une nouvelle vie quotidienne, même dans les situations les pires qui lui soient faites. Donc c'est ça, ce passage de la sidération à la considération.

Considérer, dans le cadre de ma recherche-création, a d'abord voulu dire regarder avec curiosité et tendresse les femmes, hommes et enfants qui apparaissaient dans les captations vidéos avec lesquelles je travaillais, puis chercher à rendre justesse et justice à leur existence par mes opérations sur images. Mais cela s'est aussi manifesté, au moment de l'exposition *Terrain de jeux*, par un désir d'être en contact direct avec la complexité des expériences de vie et des subjectivités d'autres « Autres » que moi. Dans une rencontre planifiée avec un groupe d'étudiants en francisation du Cégep du Vieux-Montréal, j'ai ainsi eu la chance de rencontrer des gens venant de partout sur la Terre : Syrie, Iran, Cuba, Chine, Serbie, Burkina Faso, etc. L'expérience a été très enrichissante pour moi, parce qu'elle me permettait de commencer à percevoir le regard de « l'Autre » sur mon œuvre, regard que je n'ai malheureusement pas eu la chance de comprendre durant mes études à l'UQÀM, l'École des arts visuels et médiatiques y étant à cette période un milieu québécois francophone blanc très homogène. Nous avions tellement à nous dire, au point que le manque de vocabulaire français ne nous empêchait pas du tout de nous comprendre. Les étudiants étaient tous très intéressés par le sujet du travail, mais aussi par mes stratégies de présentation et ma façon de donner à voir la guerre. La partie la plus réjouissante pour moi était que chacun, chacune pouvait trouver un lien entre ses expériences de vie ou ses souvenirs et ce qui était présenté dans l'exposition. Un jeune Iranien a avoué qu'en Iran, dans la vie quotidienne, on regarde toujours à travers des trous, en cachette. Une dame chinoise en larmes me disait que, bien qu'elle n'ait pas connu la guerre, son cœur tremblait devant ces images. Comme s'il y avait un sentiment partagé, une empathie commune, qui faisait de nous les humains que nous sommes malgré nos nombreuses différences.

Cela m'a fait mieux réaliser pourquoi je fais ce que je fais, pourquoi je suis portée par ce geste de *donner-à-voir* des liens humains. Cela m'a donné du courage pour ne pas

me dérober à la tâche de solidarité des créateurs et chercheurs à laquelle nous enjoint Macé. Cela m'a fait mieux saisir, avec Didi-Huberman (2018, 7 septembre, comment l'émotion doit être dépassée pour devenir un « *agir* », et comment donc la conduire « des larmes aux armes », c'est-à-dire aux soulèvements, prises de parole, actions et interventions nécessaires au changement. Pour ces raisons, je dis avec lui en fin de parcours : « Rendre visible, c'est porter secours. »

BIBLIOGRAPHIE

Bernard, A. (2018, 18 avril). 30 ans après, un triste détail de l'affiche du Tombeau des lucioles se révèle. *Première*. Consulté à l'adresse http://www.premiere.fr/Cinema/30-ans-apres-un-triste-detail-de-l-affiche-du-Tombeau-des-lucioles-se-revele?fbclid=IwAR0Tev3Vi6EE1e2eE3GJikBs7PBjCVpsQd4FziQTiJPoWpuCQRFt5myWCnM

Brunet, F. (2010, novembre). Notes de lecture : Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. *Études photographiques*. Consulté à l'adresse http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3133

Calvet, C., et Daumas, C. (2016, 1er septembre). Georges Didi-Huberman : « Les larmes sont une manifestation de la puissance politique ». *Libération*. Consulté à l'adresse http://www.liberation.fr/debats/2016/09/01/georges-didi-huberman-les-larmes-sont-une-manifestation-de-la-puissance-politique_1476324

Capdepuy, V. (2008). Proche ou Moyen-Orient? Géohistoire de la notion de Middle East. *L'espace géographique 37*(3), 225–238. Consulté à l'adresse https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2008-3-page-225.htm

Cyrulnik, B. (2004). *Un merveilleux malheur.* Paris : Odile Jacob.

Delorme, F. (2016, 27 juin). *La fabrique de l'exotisme : l'Orient, fantasme de l'altérité radicale.* France Culture, émission CulturesMonde. Consulté à l'adresse https ://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/la-fabrique-de-l-exotisme-13-l-orient-fantasme-de-l-alterite-radicale

Dictionnaire de français Larousse [en ligne], article « Moyen-Orient ». Consulté à l'adresse *https://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Moyen-Orient/134260*

Didi-Huberman, G. (2004). *Images malgré tout.* Paris : Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1.* Paris : Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2009, 6 mai). *Quand les images prennent position* [discussion]. Conférence au Centre Georges Pompidou, Paris. Consulté à l'adresse http ://www.dailymotion.com/video/x9a8ig

Didi-Huberman, G. (2011). *Écorces.* Paris : Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G., *et al.* (2018, 7 septembre). *Soulèvements : entre mémoires et désirs* [discussion]. Colloque organisé par la Galerie de l'UQÀM dans le cadre de l'exposition *Soulèvements,* Université du Québec à Montréal. Disponible à l'adresse https://vimeo.com/296856605

Dufournet, B. (2016, 4 octobre). Le Moyen-Orient : histoire et représentations. *Jeunes Voix*. Consulté à l'adresse http://www.pjgenevois.ch/jeunesvoix/2016/10/04/moyen-orient-histoire-representations/

Encyclopædia Universalis, article « Edward W. Saïd » (trad. P. Chemla). Consulté à l'adresse http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/edward-w-said/

Encyclopædia Universalis, définition de « hors-champ ». Consulté à l'adresse https://www.universalis.fr/dictionnaire/hors-champ/

Farhadi, A. (2013). *Le Passé*, [Film]. France : Memento Films Production.

Gresh, A. (2012, 14 mars). *Syrie, médias et mensonges. Le Monde diplomatique,* Les blogs du « Diplo ». Consulté à l'adresse https://blog.mondediplo.net/2012-03-14-Syrie-medias-et-mensonges

Gresh, A. (2016, 9 décembre). *Le traitement médiatique des conflits dans le monde arabe.* Conférence consultée à l'adresse https://classe-internationale.com/2016/12/12/la-couverture-mediatique-des-conflits-au-moyen-orient/

Hall, S. (2007). *Identités et cultures : politiques des* Cultural Studies. Paris : Éditions Amsterdam.

Hall, S. (2013). *Identités et cultures 2 : politiques des différences.* Paris : Éditions Amsterdam.

Hirschhorn, T. (2015, 23 janvier). *Touching Reality.* Conférence à l'Université du Québec à Montréal. Consulté à l'adresse https://tv-hd.uqam.ca/conference-touching-reality?cat=28

Jauffret, M. (2016, 18 octobre). Georges Didi-Huberman : « Les possibles d'une imagination politique ». *L'Humanité*. Consulté à l'adresse https://www.humanite.fr/georges-didi-huberman-les-possibles-dune-imagination-politique-618356

Leconte, V. (2014, 14 février). « Stuart Hall percevait l'identité comme un processus, non comme une donnée fixe » (entretien avec Maxime Cervulle). *Bibliobs*. Consulté à l'adresse /bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140214.OBS6379/stuart-hall-percevait-l-identite-comme-un-processus-non-comme-une-donnee-fixe.html

Macé, M. (2017). *Sidérer, considérer : migrants en France, 2017.* Lagrasse (France) : Verdier

Macé, M. (2017, 5 octobre). *Sidérer, considérer : migrants en France, 2017*. Entrevue. Consulté à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=XCL0o6unTBQ

Macé, M. (2017, 11 novembre). *Marielle Macé, future auteure d'AOC*. Entrevue. Consulté à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=YMTdvLQQZak

Malbrunot, G. (2014). *Médias et Moyen-Orient : complexité et effervescence*. Conférence à l'Université de Nantes. Consulté à l'adresse https://www.franceculture.fr/conferences/nantes/georges-malbrunot-medias-et-moyen-orient-complexite-et-effervescence

Machouf, N. (2018, 7 novembre). *Iran : Regard sur une génération en mouvance.* Conférence à l'Université du Québec à Montréal.

Panahi, J. (2015). *Taxi Téhéran*, [Film]. Iran : Jafar Panahi Film Productions.

Razoux, P. (2014, 25 décembre). Moyen-Orient : pourquoi tant de guerres? *L'Express.* Consulté à l'adresse https://www.lexpress.fr/actualite/monde/proche-moyen-orient/moyen-orient-pourquoi-tant-de-guerres_1633395.html

Rimessolides [dictionnaire de rimes en ligne], champ lexical de « moyen orient ». Consulté à l'adresse https://www.rimessolides.com/motscles.aspx?m=moyen+orient

Saïd, E. (2005), *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident.* Paris : Éditions du Seuil. (Original publié en 1978)

Séry, M. (2016, 16 juin). « Bambi », manifeste politique. *Le Monde*. Consulté à l'adresse https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/06/22/bambi-manifeste-politique_4955943_3260.html?fbclid=IwAR3C6RncXUceSGHehj1akes8sogTEnL6vME8Iq1VwAlFbLehxCLbz6owm9c

Tisseron, S. (2006). Des raisons d'utiliser les images pour informer sur la réalité et de la difficulté de ne pas confondre le document et le monde. *Communications* (80). Consulté à l'adresse https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_80_1_2374