A photograph of a lighthouse tower against a clear blue sky. The lighthouse is white with a dark lantern room at the top. The lantern room is illuminated from within, casting a warm glow. The tower has several arched openings on its upper section. The text 'ZINEB SEDIRA' is overlaid in white, sans-serif font at the top left.

ZINEB
SEDIRA

BENEATH
THE SURFACE

kamel mennour™

ZINEB
SEDIRA

BENEATH
THE SURFACE

Ce livre est publié à l'occasion de l'exposition :

« Zineb Sedira, Beneath the Surface »
à la galerie kamel mennour, Paris, du 8 septembre au 8 octobre 2011.

This book accompanies the exhibition:

"Zineb Sedira, Beneath the Surface"
at kamel mennour gallery, Paris, from September 8th to October 8th, 2011.

SOMMAIRE

4	TEXTES/ TEXTS	
	4	« Conversation avec Zineb Sedira » / "Zineb Sedira in Conversation", Hans Ulrich Obrist
	26	« La mer au plus près » / "The Sea Close By", Steven Bode
	34	« Mémoires » / "Memories", Coline Milliard
	48	« Zineb Sedira. Une morphosyntaxe en pleine mutation. » / "Zineb Sedira. Mutating Morphosyntax.", Erik Verhagen
57	ICONOGRAPHIE DES ŒUVRES/ ICONOGRAPHY OF THE WORKS	
	57	Vues de l'exposition / Exhibition views
	97	Œuvres / Works 2011 - 1995
232	CHRONOLOGIE SÉLECTIVE/ SELECTIVE CHRONOLOGY	

CONVERSATION AVEC ZINEB SEDIRA¹

HANS ULRICH
OBRIST

Je suis très curieux de connaître vos débuts, de savoir comment tout a commencé, et comment vous est venue cette vocation d’artiste?

J’ai bien peur de vous décevoir. J’y suis arrivée par degrés… je n’ai étudié les beaux-arts qu’une fois à Londres, parallèlement au lycée et à la faculté, jamais en France, ni même à Paris alors que j’y suis née. Je suivais des cours du soir, et ce sont mes professeurs qui m’ont encouragée à continuer, à passer à un niveau supérieur. J’ai donc fait une licence, puis une maîtrise de lettres. A part ça, je me rappelle avoir été intéressée par les activités créatives dès l’âge de dix ans : mon père m’emmenait à des ateliers de poterie et de marionnettes ! j’y allais avec plaisir, et je dois le remercier pour ça.

C’est intéressant que vous ayez choisi de faire vos études à Londres et pas en France. Vous êtes allée à Central St. Martins, à Slade et au Royal College. Qu’est-ce qui vous a décidée à étudier dans cette ville?

Ce n’est pas faute d’avoir voulu étudier en France. Mais en 1986 les inscriptions aux écoles d’art étaient très compliquées, surtout pour les étudiants motivés par la question postcoloniale. Les choses ont changé de ce point de vue, c’est évident, mais à l’époque les écoles parisiennes étaient beaucoup plus conservatrices que celles de Londres. C’est comme ça que je me suis retrouvée ici à Londres.

Je suis curieux de connaître vos influences, ceux qui vous ont inspirée. Y a-t-il des artistes qui, pour reprendre l’expression de Cedric Price, ont été votre oxygène?

Pendant ma licence, je me souviens de quelques artistes cataloguées «féministes» — Georgia O’Keefe, Mary Kelly et Louise Bourgeois. A mesure que mon intérêt pour le postcolonialisme

s’affirmait, je me suis tournée vers l’Orientalisme. Les représentations de «femmes arabes» en photographie et en peinture m’ont conduite vers le «Black Art Mouvement» qui se développait alors au Royaume-Uni. J’étais attirée par des artistes comme Sonia Boyce, Keith Piper et Mona Hatoum, entre autres. Je lisais aussi Hélène Cixous et Jacques Derrida, et je me familiarisais avec les différentes facettes théoriques du discours postcolonial. C’était passionnant de découvrir que l’Algérie nous reliait par son passé colonial. Ce sont ces découvertes qui m’ont permis d’avancer dans ma pratique artistique. En résumé, il n’y a pas d’artiste que je mette au-dessus des autres, mais il y en a un bon nombre que j’apprécie pour leur approche formelle ou leurs idées, et même parfois les deux ; c’est le cas pour Alfredo Jaar, que j’ai découvert par la suite.

Votre inspiration, vos influences, vous les devez donc à des artistes visuels et à un discours théorique. Et dans le contexte algérien, y a t-il des choses du passé qui vous ont inspirée?

Mon intérêt pour les idées postcoloniales m’a menée vers des écrivains comme Assia Djebar, Yasmina Khadra, et Kateb Yacine, disparu récemment. Tous algériens, et non pas écrivains nés dans l’Algérie française comme Albert Camus ou Hélène Cixous. Je n’avais pas de rapport direct avec l’Algérie à l’époque, à cause de la guerre civile ; mes recherches se limitaient donc à ce qu’on pouvait trouver sur le sujet en France et au Royaume-Uni. Matériau minime comparé à celui que j’aurais pu trouver en Algérie. Lorsque j’y suis retournée en 2002, à Alger principalement, les choses ont radicalement changé ; j’ai pu rencontrer des écrivains, des universitaires et des journalistes qui ont orienté mes recherches, littéraires ou autres, beaucoup plus finement. J’ai aussi pu collecter les faits directement,

Né à Zurich, en Suisse, HANS ULRICH OBRIST est depuis 2006 codirecteur de la Serpentine Gallery de Londres. Le musée d’Art moderne de la Ville de Paris lui a confié parallèlement de 2000 à 2006 divers commissariats, de même que le Museum in Progress de Vienne (Autriche). Depuis 2000, il enseigne également à la Facolta delle Arti, IUAV, Université de Venise. Le total de ses commissariats d’expositions, tant personnelles que collectives, dépassent les 250, parmi lesquelles : «World Soup», 1991 ; «do it.», 1994 ; «Take Me, I’m Yours», 1995 ; «Manifesta 1», 1996 ; «Laboratorium», 1999 ; «Cities on the Move», 1997 ; «Live/Life»,1996 ; «Nuit blanche», 1998 ; la première biennale de Berlin, 1998 ; «Utopia Station», 2003 ; la deuxième triennale de Guangzhou, 2005 ; la biennale de Dakar ; 2004 ; la première et la deuxième biennales de Moscou, 2005 et 2007 ; la biennale de Lyon, 2007 ; la triennale de Yokohama, 2008 ; et «Il Tempo del Postino», en collaboration avec Philippe Parreno, pour le Manchester International Festival de 2007, qui sera également présenté à Art Basel en 2009, organisé par la Fondation Beyeler et le Théâtre de Bâle. La série des «Marathons» a été lancée par Hans Ulrich Obrist en 2005. Le premier d’entre eux, «Interview Marathon», qui se tint dans la Serpentine en 2006, regroupait sur 24 heures des entretiens avec les acteurs majeurs du monde de la culture. Vinrent ensuite «Experiment Marathon» et «Manifesto Marathon» en 2008, puis «Poetry Marathon» en 2009. Hans Ulrich Obrist collabore avec les revues *Abitare*, *Another Magazine*, *Artforum*, *Paradis Magazine*, et *032c Magazine*. Ses plus récentes publications comprennent notamment : *A Brief History of Curating*, *Gerhard Richter Text*, *The Pen is the Sister of the Brush*, *Maria Lassnig, Gerhard Richter Obrist*, *Ai Weiwei, Ways Beyond Art*, *The Conversation Series, volumes 1-20*, et *Ai Weiwei Speaks*. Il a reçu le New York Prize Senior Fellowship du Van Alen Institute (2007-2008) ; et en 2009 il a été nommé professeur honoraire du Royal Institute of British Architects (RIBA). En mars 2011, Hans Ulrich Obrist s’est vu décerner le Bard College Award pour l’ensemble de son activité curatoriale.

^[1] Cet entretien fut initié en 2009 dans le cadre de l’exposition de l’artiste à Iniva - Institute of International Visual Arts à Londres, et finalisé en 2011.

différemment donc, et j’ai eu accès aux histoires personnelles des gens du pays.

Jusqu’en 2002, si je comprends bien, l’influence algérienne a été indirecte, elle passait par Derrida et Cixous.

L’Angleterre a joué un rôle important, c’est là qu’on m’a initiée au discours postcolonial. Il me restait à créer mon propre réseau de connexions algériennes, et cela s’est fait naturellement. C’est au Royaume-Uni que j’ai rencontré des tuteurs — universitaires ou artistes — qui ont influencé ma pratique, et m’ont poussée à travailler sur mon identité algérienne en la reliant à la France, sur la question du passé colonial de l’Algérie, car en France c’est l’aphasie et l’amnésie qui règnent.

On a là comme une sorte de détour, pour parler comme François Jullien.

Oui, un détour par Londres !

Intéressant. Lors d’un entretien, Gerhard Richter m’a confié qu’il avait beaucoup produit quand il était étudiant puis jeune artiste, mais que son travail ne comptait pas pour son œuvre. Et un beau jour, à Düsseldorf, il a exposé *Table* (1962) qui est désormais la pièce numéro un de son catalogue raisonné. Alors quand je regarde les nombreux travaux de vos débuts, je me demande où vous mettriez, vous, le curseur.

Je n’ai pas encore tranché. Pour moi l’œuvre charnière a sans doute été *Don’t Do to Her What You Did to Me*. Elle a été montrée à la Biennale de Venise en 2001, et c’est à cette occasion que nous nous sommes rencontrés pour la première fois.

Pouvez-vous nous parler de cette pièce?

Ce travail est la réinterprétation et la réactivation d’un talisman musulman, une sorte de grigri, que j’ai dû porter toute mon enfance. Il s’agit

comme dans la plupart des cas de versets du Coran transcrits sur papier que j’ai plongé dans l’eau. Pour la vidéo, la prise de vue s’est effectuée à travers le verre, et lors de la projection c’est le moniteur qui devient ce verre. La phrase «Don’t do to her what you did to me» était inscrite au dos de petites photos d’un visage de femme. Ces images furent ensuite plongées dans le verre plein d’eau, puis mélangées. Au final le liquide du récipient, photos dissoutes comprises, est bu, et le spectateur peut voir le verre vidé revenir dans le cadre. C’est tourné en temps réel, le public peut donc assister au rituel dans son entier. Il m’a fallu des années avant de revenir à la qualité formelle de *Don’t Do to Her What You Did to Me*.

Mais il est tout aussi fascinant de voir qu’après cette œuvre les choses ont été très vite d’une certaine façon. On pourrait presque dire que vous avez connu une longue période préparatoire qui a culminé avec cette pièce. Et puis presque immédiatement, en 2002, vous faites *Mother Tongue*.

Une pièce très différente pourtant, dans la forme comme dans le format. C’était du documentaire presque à l’état brut. *Mother Tongue* est une installation à trois écrans où l’on me voit en conversation avec ma mère, elle s’exprimant en arabe, moi en français ; puis avec ma fille, elle en anglais moi en français ; et enfin ma mère avec ma fille, respectivement en arabe et en anglais. Dans le dernier cas il y a confusion des langues. Grand-mère et petite-fille n’arrivent pas à se comprendre, faute d’un langage commun. La pièce s’articule autour de ça. Trois langues, trois pays, trois générations de femmes. *Mother Tongue* a été très bien accueilli, en partie à cause de la simplicité du dispositif, et pourtant l’expérience de la transmission du langage soulevait des questions complexes. Cette façon de communiquer ou

La troisième pièce, celle qui clôt la trilogie, est Floating Coffins.

On serait pourtant en droit de se demander pour quelle raison cette oeuvre fait partie de la trilogie puisqu'elle n'a pas été tourné en Algérie, mais en Mauritanie ! C'est que *Floating Coffins* ne devait pas en faire partie au départ ; car elle offrait un autre angle. Dans chacun des films la mer, les bateaux et la mobilité sont fortement convoqués. Dans *Floating Coffins* les bateaux vides ont été abandonnés à la rouille; l'élément ajouté dans cette oeuvre fait donc référence à une écologie globale et à la destruction de l'environnement.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Cela m'a aussi fait penser à des ruines, notamment à celles que l'on peut voir dans *Saphir*, et qui sont algériennes. Il y a aussi cette grande habitation vide. Dans le titre de l'oeuvre, il y a, me semble-t-il, le mot « … hanté » ?

Il s'agit de la « Maison hantée » (*The Haunted House*), photographiée en 2006.

La « Maison hantée », c'est une sorte de continuation de ces quasi-ruines désertes, comme hantées.

Après avoir fait ces photos de maisons à l'abandon dans Alger, j'ai développé comme une obsession des bâtiments décatés et des ruines. Alors, quand je suis tombée sur ce cimetière de bateaux mauritaniens, j'ai su tout de suite qu'il y avait là quelque chose à creuser.

C'était fortuit cette découverte mauritanienne ?

C'était Google !

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Une photo de Google sur la recherche "Cimetière de bateaux".

Ce qui était particulièrement intéressant, c'était l'histoire des immigrants illégaux, de ces types qui essaient d'embarquer alors même que des bateaux n'arrètent pas d'arriver. C'était un cycle parfait en quelque sorte, puisqu'il englobait une foule d'idées sur le mouvement, les arrivées et les départs. On est dans une sorte d'espace dédié à la circulation d'une certaine façon. Ce sont des ruines de fin du monde. C'est une décharge monstrueuse, une zone de désastre où s'entassent les résidus de l'industrie navale du monde entier parce qu'on les a jetés là. C'est un point final, ou peut-t-on encore imaginer une nouvelle vie pour ça ?

Les deux je pense. C'est une nouvelle vie pour les

Le film Floating Coffins à l'écran pendant la projection au Grand Théâtre de Bordeaux.

Le film Floating Coffins à l'écran pendant la projection au Grand Théâtre de Bordeaux.

Le film Floating Coffins est-il un objet d'art ?

Je dirais au moins quatre-vingt-dix pour cent

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Le film Floating Coffins est-il un objet d'art ?

Je dirais au moins quatre-vingt-dix pour cent

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

Un des bateaux abandonnés à la rouille dans le film Floating Coffins.

ZINEB SEDIRA IN CONVERSATION¹

HANS ULRICH
OBRIST

16

17

HANS ULRICH OBRIST, a native of Zurich, Switzerland, is co-director of the Serpentine Gallery in London, a position he has held since 2006. He has also served as curator of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2000–2006) and Museum in progress, Vienna. In 2000 he became a professor at Facoltà delle Arti, IUAV/University of Venice. Obrist has curated or co-curated more than 250 solo and group exhibitions and biennales, notably including "World Soup", 1991, "do it!", 1994, "Take Me, I'm Yours", 1995, "Manifesta 1", 1996, "Laboratorium", 1999, "Cities on the Move", 1997, "Live/Life", 1996, "Nuit Blanche", 1998, "1st Berlin Biennale", 1998, "Utopia Station", 2003, "2nd Guangzhou Triennale", 2005, "Dakar Biennale", 2004, "1st & 2nd Moscow Biennale", 2005 and 2007, "Lyon Biennale", 2007, and "Yokohama Triennale", 2008, "Il Tempo del Postino", co-curated with Philippe Parreno for the 2007 "Manchester International Festival" and also presented at Art Basel, 2009, organised by Fondation Beyeler and Theater Basel. The "Marathon" series of public events was conceived by Hans Ulrich Obrist in 2005. The first in the Serpentine series, the "Interview Marathon" in 2005, involved interviews with leading figures in contemporary culture over 24 hours. This was followed by the "Experiment Marathon", the "Manifesto Marathon" in 2008 and the "Poetry Marathon" in 2009. Obrist is a contributing editor of *Abitare*, *Another Magazine*, *Artforum*, *Paradis Magazine*, and *032c Magazine*. Recent publications include *A Brief History of Curating*, *Gerhard Richter Text*, *The Pen is the Sister of the Brush*, *Maria Lassnig*, *Gerhard Richter*, *Obrist*, *Ai Weiwei*, *Ways Beyond Art*, *The Conversation Series, Volumes 1–20* and *Ai Weiwei Speaks*. He received the Van Alen Institute's New York Prize Senior Fellowship (2007–2008), and in 2009 he was made an honorary fellow of the Royal Institute of British Architects (RIBA). In March 2011, Obrist was awarded the Bard College Award for Curatorial Excellence.

I'm very curious to hear about your beginnings, how it all started, and if there was a kind of epiphany that brought you to art.

I am afraid but I am going to disappoint you. It happened gradually... I studied fine arts in colleges and universities in London, not in France or in Paris, where I was born. I was attending evening classes in art and my teachers told me to carry on, at a higher level. I then took a B.A. course followed by an M.A. Although, I remember some creative interests when I was 10 years old: my father would take me to pottery and puppetry classes! I most likely developed my interest then thanks to my father.

It's interesting that you decided to study in London, not in France, and you went to Central St. Martins, to Slade and the Royal College. What prompted your decision to study here?

It is not that I did not want to study in France. At that time, in 1986, art colleges in Paris were hard to get into, especially for students interested in post-colonial issues. Obviously, now they have changed, but at the time they were more conservative compared to the ones in London. So I ended up studying here.

I'm curious about who influenced or inspired you. Are there artists who, as Cedric Price would have said, were oxygen for you?

I remember when I was studying for my B.A. I found some "feminist" artists interesting — such as Georgia O'Keefe, Mary Kelly and Louise Bourgeois. As my interest progressed toward post-colonialism, I began looking at Orientalist work. The representation of "Arab women" in photography and painting led me to the "black art movement" in the U.K. I became attracted

by artists such as Sonia Boyce, Keith Piper and Mona Hatoum amongst others. I was also reading Hélène Cixous and Jacques Derrida, and getting familiar with some of the post-colonial discourses. It was exciting to discover Algeria connected us via its colonial past. These discoveries helped my art practice to develop further. So there isn't any particular artist I liked above all others, but there are a number of artists I appreciate for their formal approach or their ideas, or both, like Alfredo Jaar, which I discovered later.

So it's really visual artists and theory that inspired and influenced you. Are there things in terms of the Algerian context that have inspired you from the past?

My interest in post-colonial ideas, directed me to writers such as Assia Djebar, Yasmina Khadra and the late Kateb Yacine. All are Algerians, not French writers born in French-Algeria, like Albert Camus or Hélène Cixous. I did not have direct access to Algeria at the time due to the civil war, so my research was limited to what was in the U.K. or France. The material availability was minimal compared to what was accessible in Algeria. When I went back to Algeria in 2002, and particularly to Algiers, this situation changed, as I met writers, academics and journalists who were able to direct me to relevant literature and research. I could also retrieve facts directly and differently, as I had access to personal stories from the locals.

So the Algerian influence was really indirect until 2002. It was more Derrida and Cixous. England was important for introducing me to post-colonial discourse. However, I had to create my own network to connect with Algeria, and this happened naturally. It was in the U.K.

that I met tutors — academics and artists — who would influence my art practice and push me to explore my Algerian identity in relation to France. In France, there is an aphasia and amnesia about their colonial legacy in Algeria.

It almost sounds like what François Jullien called a kind of detour. Yes, a detour via London!

Interesting. When I was interviewing Gerhard Richter, he mentioned that he did a lot of early work as a student and young artist that he doesn't really think counts within his oeuvre. Then, one day in Düsseldorf, he made *Table* (1962). And it stands as the number-one work in his catalogue raisonné. So I'm wondering where, looking at all your early work, you would mark that time.

It is a probing question. I believe for me a key work is *Don't Do to Her What You Did to Me*. It was shown at the Venice Biennale in 2001 and it is where you and I first met.

Can you tell us about this piece?

The work is a re-enactment and an interpretation of a Muslim talisman I grew up with, a kind of medication. Traditionally verses of the Qur'an are written on paper and mixed in water water. Here, the writing 'don't do to her what you did to me' is performed on the back of small photographs of a woman's face. The images are then dropped into a glass filled with water and mixed together. At the end, the water and dissolved photographs are drunk and one can see an empty glass return into the frame. It is shot in real time, so the audience sees the entire ritual performed. After many years, I have come back to *Don't Do to Her What You Did to Me's* formal quality.

But it's also fascinating because in some way, from then on, things developed very quickly. One can almost say that you went through a long preparatory period that culminated in that piece. And then, almost immediately afterwards, in 2002, you made *Mother Tongue*.

Although *Mother Tongue* was very different in terms of its format and form. The filming was documentary and quiet raw. *Mother Tongue* is a three-screen piece with my mother and me in conversation, speaking Arabic and French respectively, then my daughter and me, in English and French, and finally my mother and my daughter, in Arabic and English. Here both struggle to converse. The language gap between grandmother and granddaughter breaks down their communication. The piece is about three languages, three countries and three generations of women. *Mother Tongue* was very well received due to its simplicity in the presentation, yet the experience of transmission and language was complex. I like to call this way of communicating or not, a diasporic way of communicating. Its success lied in its relevance to the globalized world we live in. The work goes beyond the autobiographical and the specificities of Algeria, France and England to reach a wider context.

And soon after that came *Mother, Father and I* (2003).

With *Mother, Father and I*, perhaps we step back a bit, because I return to Algeria and France. The piece is a three-screen projection where I asked my parents to talk about their life and "actions" as freedom fighters in colonial Algeria. I also invite them to share the reasons they left Algeria for France after the Independence. This is the story of why they became immigrants. In this piece, again the issue of language is present

¹ This interview was begun in 2009 to coincide with the artist's exhibition at Iniva (Institute of International Visual Arts) in London, and completed in 2011.

but there is also a gender dynamic between my parents; my mother and father recall differently from themselves? She is more emotional, gentle, and visibly affected; he appears livelier and at times shows off. I asked both to converse in Arabic. However, my father speaks Arabic and French. As the breadwinner, he worked outside the house so was more exposed to the French language. Unlike my mother, a housewife, who spent her time at home and spoke little French.

But she resisted speaking French, didn't she?

Yes, there was an unconscious resistance! My mother was unhappy in France and wished to go back to Algeria and she never settled. In the video she talks about the house, her children, the chores. My father talks about his activities outside the house like work. Both recall these settings in Algeria and France and share the same view about how France in the future will treat its immigrant communities and their children: they will expulse them! It is poignant and telling, as the piece was shot in 2002 and shown in 2003, two years before the children of immigrants rioted in suburban France. So the piece is pertinent to recent French political events.

There's something we haven't spoken about, which, I think, is always present in your work, particularly in *Mother, Father and I*, and that's the notion of memory. As the great historian Eric Hobsbawm said to me, he really feels we need an urgent protest against forgetting. And I always feel that *Mother, Father and I* have a lot to do with protesting against forgetting. It's a very complex piece about memory, but I think this is also true for your other pieces. How would you describe this notion of memory in your work?

It is interesting to hear that. Today I was reading

an essay by Zeynep Çelik, the Turkish writer. She talks about memory and history and the difference between the two, often in the context of Algeria and its colonial urbanism. I realized how much my work deals with history and memory through oral history. I had to rely on family stories and my childhood memories of travelling to Algeria, as I could not return for a long time because of the civil war. In fact, I had created a "mental" box where memories were stored and could be accessed when needed.

Like imaginary journeys?

More like recollection boxes. I had to make my own 'history', a history removed from the official one of France or Algeria! Most of my work at the time was about spoken histories, stories passed on from one person to the next. My interest in listening and telling histories became stronger when I became a mother. For me, it was important for my children — as they were born in England — to know about their Algerian and French heritage. I began to listen to my parents differently so it is a mixture of being a mother and an artist that made me want to create pieces such as *Don't Do to Her What You Did to Me*, *Mother Tongue* and *Mother, Father and I*, amongst others.

It's interesting that you use the phrase "recollection box," because it almost reminds me of Joseph Cornell and his boxes. He never really travelled, but he undertook all these imaginary travels and Grand Tours to Europe.

It was not until my parents started speaking about the Algerian experience of the war that, suddenly, I realized how blurred some of my memories were. By listening to events I did not know about or fully understand, I received a clear picture

of my family life, past and present. It was like finding the missing pieces of a puzzle. As a child, when I went to Algeria on holiday, I experienced a particular view of the country and my family. Obviously, as an adult, my understanding altered some of my childhood recollections. When, in 2002, I went back to Algeria to visit my parents — as they had moved back to Algeria by then — the knowledge of family history and the country's politics gave me a comprehensive vision. Years of consistently exploring my parents' experience in Algeria and France shifted, to a certain degree, my art practice. And you can see these changes in my latest works.

And it's interesting because that first journey to Algeria led to many works. But before we talk about those works — the *Saphir* (2006), *MiddleSea* (2008) and *Floating Coffins* (2009) trilogy — I have one last question about the past. As Panofsky said, the future is built from fragments of the past. So I would like to know more about this journey in 2002, because it must have been incredible to suddenly go to Algeria. Were you able to work immediately? Or did it take you some time to enter the work?

At the time, my parents were encouraging me to return; saying that the political turmoil was settling down and I could visit safely. Because I felt an urge to connect physically and emotionally with the country I decided to return in 2002. It was an amazing experience, very familiar in fact. While staying with my family, I did work straightaway. I had my video and photographic camera with me at all time. I shot a great deal of footage, which I later used. Then, in 2005, when I was commissioned to do a piece by the Photographer's Gallery and Film and Video Umbrella, it had to be shot in Algeria. It could

not be in any other place.

So that was the first big piece.

The first big piece was *Saphir*. It was shown at the Photographer's Gallery in 2006. With this new commission came a larger budget and the opportunity to step up the quality of my videos. I decided to explore film, although I shot on HD. I also started working with a crew. And with the expertise of Film and Video Umbrella, I was able to formally develop the work. Many people asked me why I stopped doing video about the family to make work about landscapes, cityscapes and seascapes. My answer to them is that the family was still present and landscape became a metaphor for the family.

There is a continuum...

Yes, there is...

Is it also related to portraits? Because I think it was Oskar Kokoschka who once said that it's quite difficult and complex to do a portrait of a person because the person always changes. It's even more difficult to do a portrait of a city because a city is always changing. So you've done a portrait of a family, and a portrait of a landscape. So it's also related to portraits, no?

It has been an ongoing interest. In my earlier photographs, I was trying to challenge studio portraiture. I took portraits where the subject would not be seen or represented. Often, they were replaced by their shadow. Another approach was to use light to conceal their identity, by outlining them or under/over-exposing them.

The subject of the portrait is now the cityscape or seascape. This new way of looking started in Algeria with the work *Saphir* as mentioned

earlier. *Saphir* explores the idea of a physical and mental return to a place I had not seen for some time. For many years, we — children of immigrants — were not able to return to our parents’ home, so our parents relayed news about the country to us. But I realized that we were both stuck in a different space and time. Our experiences were different, partial, often short and misconstrued. For me, going back to Algeria was about experiencing it directly and exploring the landscape, as much as visiting the family. From this new experience, I created the work about return. Many of my pieces happened by chance or coincidence. They materialized from a lived experience, a story I heard, and a place I visited...

That’s just what I want to ask you next. What’s the role of chance in your work?

I’m not an artist who scripts my work. I just shoot a large quantity of footage and it is in the editing process, that the final narrative occurs. Although I work from a sketch, I remain open to new thoughts and processes. For *Saphir*, I was in Algiers when I saw tourist coaches arriving. I was surprised to discover they were pieds-noirs [French settlers during Algeria’s colonization] revisiting their roots, the places they had left in ’62. I was very touched by this sight, as I realized many French people were returning to reconnect with their past. In *Saphir*, I wanted to explore the notion of return: the migrant’s return, the return of the French, and my own homecoming. Evidently, the idea of departure was explored too.

A sort of exodus.

An exodus of the French and of the Algerian immigrants to France.

I want to ask you about the trilogy. It’s important to emphasize the trilogy because you started to be very well known with *Mother Tongue* and *Mother, Father and I*, and these works — particularly *Mother Tongue* — were shown globally. I think there’s always a danger when a piece becomes really famous. I mean, take the example of Meret Oppenheim and her fur cup, which became this sort of icon, and no matter what she did, she was always identified with this one piece. But that did not happen to you, because when you began to become famous for *Mother Tongue*, you started this complex trilogy that then completely took over. And the trilogy really started with *Saphir*. In *Saphir*, the hotel is always present. It seems to be more than a subject matter, it seems to be a trigger.

Saphir is set in two spaces — the port of Algiers and a French colonial hotel built at the port in the 1930s. I was interested in the hotel’s architecture but also in its name — Es Safir — which in Arabic means “ambassador”. Facing the hotel and the port, is the sea, and across the sea, France setting the scenery of the work. In addition, an Algerian actor walks outside, in the port, while a French actress — of settlers origin —, wanders in the hotel. The video explores the idea of mobility and this theme was further developed in *MiddleSea* in 2008 and *Floating Coffins* in 2009.

Because the trilogy really brings it all together. *MiddleSea* also takes us away. With *Saphir*, we are in a specific location — in Algeria — while with *MiddleSea*, we’re in between places — in between Algeria and France. The strange thing about *MiddleSea* is that one never really figures out if one is going from Algeria to France, or from France to Algeria. It’s what Camille Bryen called

“n’être qu’entre” — to be only inbetween.

It was important for me when creating *MiddleSea* to move away from the specificity of Algeria. I felt by doing so, the work would be about mobility rather than immigration. I wanted to extend the experience of travelling, outside the African or Arab context. So you are right, one of the strategies used in the piece is the ambiguity of the place — Marseilles or Algiers. The emphasis is therefore on the space inbetween: the sea. It could be any sea, any boat, any journey... Over the last five years, my work has had a tendency to portray those non-identifiable places, with fewer signifiers of my own identities.

And it allows the viewer to bring in his or her own experience. Duchamp said the viewer does fifty per cent of the work — and I think it was Dominique Gonzalez-Foerster who once told me it’s more, at least fifty per cent. What would you say?

I would say at least ninety per cent (laughs). The audience is central. When you exhibit a work, it is inevitably up for discussion. If the work reads in a way I have not thought about or added layers are brought to a discussion that is interesting.

The third piece, which completes the trilogy, is *Floating Coffins*.

Although one might wonder why it belongs to the trilogy, as it is not set in Algeria but in Mauritania! *Floating Coffins* was not originally intended to become part of the trilogy, but it provided another angle. In all the films, the sea, boats and mobility are strongly emphasised. In *Floating Coffins*, the empty boats are dumped and left to rot; thereby the added element in this work is global ecology and the destruction of the environment.

I was also thinking of ruins, which are actually part of the *Saphir* piece, which is in Algeria. There is an empty space. It’s called the “Haunted —”?

Haunted House, photographed in 2006.

The *Haunted House*. It’s a sort of continuation of these haunted, empty — almost ruins.

Once I created the photographs of derelict houses in Algiers, I started to be obsessed with decayed buildings and ruins. So when I discovered the Mauritanian cemetery of boats, I knew it would be interesting to explore.

Was it a chance encounter — the Mauritania discovery?

It was Google!

So Google plays a role for your research?

I do use Google occasionally for work but it seems to play an important role for most of us, artists or not! Only a few websites mentioned this Mauritania cemetery. The most well known ones are in Bangladesh or India. But they are not cemeteries, but places where decommissioned boats are dismantled. In Mauritania — as you can see from the footage — the boats have been left to rot for decades. Recently, there have been some discussions with the E.U. about removing the carcasses from the beaches and sea. However, it is going to take a while for this to happen. So it was simply by Googling “cemetery of boats” that I came across this one!

So it’s one of the biggest cemeteries of boats in the world.

Of that type.

What was especially interesting for me was the story of the illegal immigrants, of the

guys who are trying to leave, and also these boats coming in. It was a perfect site in some ways, because it encompasses a lot of ideas about movement, arrivals and departures. It's a space of circulation of some sort. And this ruin is post-apocalyptic. It's really a scrap yard, or a disaster zone with fragments of the shipping industry from all over the world just dumped there. Is it an end point, or could there be new life out of that?

I think it is both. It is a new life for the men who escape to Europe. A new life, too, for the boat scavengers who earn a living from it. Mauritania is a very poor country, with high unemployment among young men. Many of them climb these dangerous boats to remove the metal and sell it to Europe. This is a busy, lucrative trade, so it is a new life for these young guys, a micro-economy. Yet it is also as you said, a disaster zone.

And it seems to be an ongoing subject for you. It's not just a matter of one visit. Your video and light-box installations have come out of it. It's interesting that both installations are polyphonic. So I was wondering if you could tell us a little bit about this polyphony. Because since your first single-screen piece, you've worked more and more toward a sort of polyphony.

When shooting *Floating Coffins*, I came back from location with stunning footage. I wondered how to use them against such a complex situation. How to do justice to the space and its people? This was a dilemma for me. The landscape was full of fragmented or shattered objects, boats rejected by the sea or just bumped there. So the strategy I came up with was to fragment the material to counteract the beauty of the images and to emphasize the chaotic context. *Floating Coffins* has also a strong, powerful soundtrack

and it helped counterbalance the beauty of the material. Regarding the three-dimensional presentation of the piece, I wanted the audience to be surrounded by the images and sound, to be in the work, to be part of it. The installation incorporated fourteen screens, height dropping ceiling speakers and visible electric cables. Each screen tells a story and the public has to "travel" from one screen to the other to see them. I also created two sculptural light box pieces *Shattered Carcasses* and *Architecture of the Forsaken*. Again after many years of using video, I wanted to find a new way to show moving images outside the "black box," hence the polyphonic structure of the work.

That's part of reality, isn't it?

I did not want the work to be "documentary" in the traditional sense. For me, it was important to break away from the documentary styled images, that is where the poetic comes into play.

At the same time, *Floating Coffins* doesn't have the overwhelming dimension of a very large projection. It's smaller.

I do not think it is smaller in size but as a multiscreen it has not the intensity of a large single screen projection; perhaps it is more to do with how you read the image.

Yet you say it's immersive, and that obviously has to do with the sound. So I am curious about the sound. You told me that the sound for *Floating Coffins* is actually a collaboration with Mikhail Karikis, the composer. And I would like to know more about how you collaborate and what brought you to his music.

I have worked with Mikhail on numerous occasions. The first time was on *MiddleSea*. The

way we work is quite organic. Mikhail is never on location during shoots, so a professional sound technician records the audio, which is then given to Mikhail. He then uses the audio recordings, adds extra elements, such as music or other sounds to create the soundtrack. We often make little changes to the first draft. I found in Mikhail someone who understands my ideas. Being Greek, he identifies naturally with the sea and the notion of "immigration", and this strengthens our collaboration, which happens nicely and simply. He is an established composer. I am learning from him all the time and I hope him from me.

So your collaboration goes far beyond one piece. You're like a team.

Yes, although I do not take the collaboration for granted... he is a very busy artist!

Are you involved in any other kinds of collaborations?

I will collaborate with an artist based in Algiers but it will be more "research" led rather than making work together. We will be working on the photographic archives of Mohammed Kouaci.

Who is the artist?

Amina Menia.

So that leads me to my favourite question — which is the only question I always ask — about unrealized projects. There are a lot of reasons a project goes unrealized. There are projects that are too big — or too small — to be realized. There are projects that can't happen because of society's constraints. There is also, sometimes, censorship. And as Doris Lessing told me, there can also be self-censorship. There are many things one doesn't

do because one doesn't dare to do them. So I'm wondering which of your projects haven't happened.

I have plans for many projects some of which have not happened yet. But I am hoping they will.

Can you tell us about one?

There is a piece I wanted to make just after *MiddleSea*, set in Marseilles. I was not able to do it because it required raising a large budget. It is not impossible, but as an artist, the energy it takes to raise money puts me off! But because I have chosen film and video as my medium, working with crews and film, is expensive. So this could be an unfinished piece although I just have been contacted by Marseille Provence 2013 for a commission. So watch that space!

It's related to the sea, set in Marseilles?

Yes, it is related to the sea. And could be a mirroring of *Saphir*. There are many projects that are pending, either because I am waiting for a museum to commission them, or a space to show them.

And you were saying that you put your ideas in your notebooks. Do you have sketchbooks? Do you draw?

No. I don't draw. I note. I have several notebooks.

Handwritten notes, not laptop? So it's still handwriting? It's not all on the computer?

Handwritten only.

I have one last thing I want to ask you, which is about Algeria and the whole idea of the context there. There is a whole series of artist-run spaces, which have popped up in

the region. It's interesting because the whole London art scene would never have been so dynamic without artist-run spaces. I think it's true almost everywhere. They are the engines of an art scene. So I was wondering if you would tell us a little bit about this new phenomenon of artist-run spaces in Algeria, in Morocco, and if it's connected to other artist-run spaces in the region.

It is true that over the last five years many artist-run spaces have opened in the region, but each country has its own context. With regards to Algeria, it is very particular and complex. When you mention these artist-led spaces, you will find that most of them are open in "touristic countries" or lets say countries that are open to visitors and tourism i.e. Egypt, Morocco or Dubai, etc. This "tourism" has led curators, art critics and even collectors to visit regularly, creating a demand. These demands were met by the creation of artist-run spaces, as many local artists do not want to work with their government for obvious reasons. Art professionals visiting these countries create interest in contemporary art; you just have to look to the emerging and now established markets of China, India, etc. Taking it back to Algeria, this is not yet the situation. It is not a "touristic" country. The difficulty of travelling to Algeria — with its heavy visa procedures — has made it difficult to attract interest from the outside world. Added to this, Algeria is Francophone and we all know the art world is Anglophone.

The MAMA (Musée d'Art Moderne d'Alger) in Algiers was created by the Ministry of Culture in 2007. It is mainly open to official events and festivals organized by the government. There are large budgets spent on these events but the MAMA has a small annual budget that does not allow it to take projects such as touring international shows or inviting solo artists. Most

of the programmes outside the larger events are local projects and I have seen some good projects. However, Kader Attia, the artist, and I are hoping to open an artist-run space in Algiers, because we feel it is important to exhibit international artists as well as local ones. We are also aware that working and relying on the government could lead to forms of limitations. We also believe an artist-run space is needed to show a diversity of mediums such as performance, installation, video, etc. Although installation and video are visible in official venues, often they are exhibited conventionally. I understand similar situations exist in the Middle East and North Africa. This is perhaps why artists open spaces such as the artist Moataz Nasr with his space "Darb 1718" in Cairo.

Also, William Wells.

William Wells's Townhouse Gallery has been opened for a while now and it is not an artist-run space although a serious and important platform for contemporary art in Egypt. Another artist-led example is Yto Barrada's Cinémathèque de Tanger — this is a cinema rather than a gallery space, but she has created an interesting platform for artists and filmmakers to meet in Morocco.

Also in Beirut.

In Beirut too we can see non-governmental spaces or structures opening, but let's not forget Jordan with Darat Al-Funun... In fact, there are several examples and we can see it happening all over the Middle East and in parts of North Africa.

And do you have a name for your space with Kader Attia?

Art in Algiers. It is not a space name but a "structure" we are setting up.

But that's very concrete. That's good. And when will it start — the first show?

Next year will be the fiftieth anniversary of the Algerian Independence so we would like to start with an exhibition with a conference for Autumn 2012.

So hopefully we'll all visit there soon.

I hope so.

...

Have you been busy since our last interview? What have you been up to?

Since our last interview I have been making new video and photographic works, most of them commissioned by institutions such as the Mathaf in Qatar or the Folkestone Triennial. I have also won two prizes: Sam Art Project (production of *Gardiennes d'images*) in Paris and Dazibao Publications in Montreal (artist monograph). I also took part in many solo shows including Southampton Gallery (UK), Pori Museum (Finland), [mac] musée d'art contemporain of Marseilles, Palais de Tokyo (France). Also, exhibited in several group shows such as the Venice Biennale amongst others. It has been a very busy two years!

On a different note, I have also set up a small pilot residency project in Algiers, which is due to start in a few months.

What is the smallest work you've done?

The smallest work is probably a work made in 2001 involving a 50's handbag with a pair of stiletto shoes called *Miss Holmes*.

What about the largest work you've done?

Definitively, the work *Dead End* produced for the Mathaf in Doha in 2010. An installation of 100 light boxes varying in sizes (A0 to A4)! 4 meters high and 12 meters large!

What is your dream?

I have many dreams connected to my family, my friends and work... these are quite down to earth, nothing extravagant...

Tell us a bit about the revolution in the Arabic world.

What can I say! It had to happen and it did...

Revolutions in this part of the world are important. Although I am extremely excited about them, it is the results that are more interesting to me, lasting results... I cannot help thinking about October 1988, when the Algerian anti-government riots led to the introduction of "democratic reforms" such as democratic political parties and voting. However, this brought vicious political conflicts and a spiral of instability, ultimately fostering the Algerian Civil War for more than a decade! It is estimated that the violence caused 200,000 lives and approximately 15,000 forcibly disappeared!

Like in Tunisia and Egypt, it was the frustration of Algerian youth caused by an increase in social despair and local corruption that provoked wide scale riots.

Now I am worried about the outcome of these revolutions and I truly hope it will bring lasting democracy. It is difficult to erase decades of terrible leadership and corrupted thinking. It is this damaged legacy, which is engraved in generations of men and women.

LA MER AU PLUS PRÈS

STEVEN BODE

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

26

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

27

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

(à compléter)

^[1] « La marée est souvent basse », essai pour la biennale 2004 de Whitstable

Le film est une œuvre de fiction, mais elle est inspirée de la traversée de la Méditerranée effectuée par Albert Camus en 1939, dans son roman *L'Été*.

Le film est une œuvre de fiction, mais elle est inspirée de la traversée de la Méditerranée effectuée par Albert Camus en 1939, dans son roman *L'Été*.

Le film est une œuvre de fiction, mais elle est inspirée de la traversée de la Méditerranée effectuée par Albert Camus en 1939, dans son roman *L'Été*.

Le film est une œuvre de fiction, mais elle est inspirée de la traversée de la Méditerranée effectuée par Albert Camus en 1939, dans son roman *L'Été*.

Le film est une œuvre de fiction, mais elle est inspirée de la traversée de la Méditerranée effectuée par Albert Camus en 1939, dans son roman *L'Été*.

Le film est une œuvre de fiction, mais elle est inspirée de la traversée de la Méditerranée effectuée par Albert Camus en 1939, dans son roman *L'Été*.

Chez Zineb Sedira certaines des séquences sont si démesurément étirées, certains travellings et panoramiques mesurés de si exquise façon qu'ils trahissent la tendance art et essai du « cinéma lent », mais ils rendent aussi parfaitement la chaleur abrutissante du Midi, et les cercles limités (et à rayon de plus en plus restreint) dans lesquels ses personnages sont libres de se mouvoir.

…

« Les vagues viennent de l'est invisible, une à une, patiemment ; elles arrivent jusqu'à nous et, patiemment, repartent vers l'ouest inconnu, une à une. Long cheminement, jamais commencé, jamais achevé. » Albert Camus, « La mer au plus près. Journal de bord », *L'Été*

Les photogrammes d'ouverture de *MiddleSea* (2008) dérivent brumeusement, presque endormis, comme l'image résiduelle d'un rêve dont on ne se souvient qu'à moitié. La scène représentée hante d'autant plus qu'elle est très manifestement une forme d'accomplissement d'un désir — la silhouette d'un homme que nous reconnaissons vaguement comme le protagoniste mâle de *Saphir* nous tourne le dos, debout sur le pont d'un des ferrys d'Alger qui est devenu synonyme de son apparent désir de quitter la ville à la recherche d'une vie meilleure. Les minutes qui suivent confirment qu'il s'agit bien du même homme (joué par l'acteur Samir El Hakim), que nous voyons maintenant arpenter la longueur du bateau, ou assis dans l'un de ses salons — le vide du décor et la lenteur du tempo renforcent un sentiment de stase, de rêverie. Un voyage en mer peut commencer avec le frisson du départ pour ne sombrer que trop vite dans un manque d'énergie dans lequel l'immensité immuable de la haute mer en fait paraître la traversée à allure presque

imperceptible plus longue encore. En soulignant des moments isolés dans ce passage du temps autrement monotone et quasi interminable, Zineb Sedira nous rappelle qu'une traversée n'est pas une simple transition entre deux points géographiques, mais une négation, un effacement. L'eau vive bouillonnant dans le sillage du bateau est renvoyée par le bruit blanc de la radio de bord qui ne réussit pas à capter un signal régulier, renforçant l'impression d'indétermination. (Le film, qui commence et finit sur un gros plan abstrait du bateau en train de s'amarrer à quai, peut être interprété de différentes façons — on ne nous précise pas si l'homme voyage d'Alger à Marseille, ou le contraire). Alors que le bateau garde son cap majestueux et fantomatique à travers les limbes de ce royaume du milieu, la bande sonore (de Mikhail Karikis) s'envole et roule, des do aigus d'un tintinnabulement éthéré (cris de mouettes, mécanique grinçante), jusqu'à un *basso profundo* sonore — un sinistre courant sous-marin sonique dans lequel le grondement de l'océan et le vrombissement du moteur masquent une plus profonde accumulation existentielle d'attente et d'angoisse.

…

« Tu as navigué d'une âme furieuse loin de la demeure paternelle, franchissant les doubles rochers de la mer et tu habites une terre étrangère ». Médée : cité dans Albert Camus, « Retour à Tipasa », *L'Été*

Les eaux de la Méditerranée sont labourées par le sillage de milliers de bateaux. Ils peinent au grand jour et passent dans la nuit, ne laissant que peu ou pas de trace de leur voyage, ou de ce que (ou effectivement qui) ils ont transporté d'une côte à l'autre. Ils suivent le sillage d'innombrables autres — chaque nouvelle arrivée, chaque départ,

chaque petite histoire humaine, partie d'une odyssée permanente. Le rythme des vagues agitées, et l'envie de voir le monde qu'il suscite, se répandent comme une réaction en chaîne, passée de personne à personne, rayonnant d'un endroit à l'autre. Miroir de l'agitation du voyageur ou de la voyageuse, et la promesse de leur salut, la mer est une surface sur laquelle nous projetons nos espoirs et nos craintes. Considéré du point de vue d'une vie humaine, le battement interminable des marées est non seulement au-delà de toute mesure, mais aussi en dehors de toute compréhension — à la fois leur de l'éternel et signe de mortalité.

L'installation multi-écran *Floating Coffins* (2009) de Zineb Sedira est une méditation sur la nature transitoire de l'existence et le chalutage de certains vestiges qui continuent de languir longtemps après que nous avons quitté la scène. Au-delà des orbites abritées de la Méditerranée, au-delà de la paire de roches anciennes qui gardent comme des sentinelles cette enclave enclose et dorée, il y a la bande côtière de la Mauritanie, où les sables mouvants du Sahara se heurtent aux vagues déferlantes de l'Atlantique Nord. Comme la côte dite « des squelettes » près de cinq mille kilomètres au sud, les plages autour du port de Nouadhibou sont devenues les dernières demeures des épaves rouillées de maints navires marchands. Abandonnés comme des baleines dolentes en phase terminale de désorientation, ces anciens léviathans ne se sont pas écrasés ici pour cause de conditions météorologiques défavorables, mais ont simplement été bazarclés là, à la fin de leur vie économique. Et comme il advient à l'emplacement de toute épave, les bateaux ont attiré une foule de glaneurs et de charognards qui cherchent un abri dans leur coque tout en les dépouillant de toute chose de valeur. Échoués dans ce paysage vide, les navires offrent un chez-soi à une communauté précaire mais résistante, ainsi qu'un point de

ralliement bien visible pour une partie de la population qui se trouve dans une situation tout aussi délicate dans l'un des pays les plus pauvres du monde.

Si c'est bien ici que sont rejetés les détritus de la Méditerranée, imposés à ceux qui sont trop appauvris, ou impuissants, pour protester, Zineb Sedira s'abstient d'une polémique explicite (et didactique), préférant s'attarder sur la surréalité de fin-du-monde de la scène. Éparpillés au sein de l'espace d'exposition comme les échouages aléatoires d'une cargaison de bateau drossé à la côte, les 14 écrans vidéo distincts de Zineb Sedira assemblent une fresque de l'épave, nous encourageant à examiner les détails et à traiter activement ce que nous voyons. Un cageot danse sur la surface de l'eau, son contenu inconnu et, apparemment, indésirable. Laproue éléphantesque d'un navire particulièrement gargantuesque se cabre contre le ciel, son hélice à moitié enterrée dans le sable. Et, de la brume de chaleur émerge dans un frisson inattendu une colonie d'oiseaux exotiques pour qui ce lieu est un monument tout aussi important et qui, pour le moment du moins, semblent curieusement peu troublés par ce carambolage de débris laids et toxiques en leur sein.

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

…

Traduit de l'anglais par Philippa Burton

THE SEA CLOSE BY

STEVEN
BODE

30

31

STEVEN BODE is director of Film and Video Umbrella, a London-based agency who are Britain's main commissioners of artists' film and video work. During his time in that role (which spans from 1993 to the present), he has initiated well over a hundred different projects, including major new works from internationally-acclaimed artists such as Isaac Julien, Gillian Wearing, Jane & Louise Wilson, Johan Crimonprez, Daria Martin, Tacita Dean and Mark Lewis. Alongside this commissioning activity, he has also curated a number of other large-scale group exhibitions such as "Airport" (1997, for Photographers' Gallery, London, with Jeremy Millar), "The Other Side of Zero" (2000, for Video Positive, Liverpool), and "There is No Road" (2008, for LABoral, Cijón, Spain) as well as film and video programmes such as "New Video from Great Britain" (1997, for MoMA, New York).

Some years ago, I wrote an essay to accompany a visual arts biennial in a small English coastal town¹. In honour of that maritime setting, and to mark a series of wider collaborations with venues across the water in France, I floated a playful, if somewhat flimsy, game of comparison, which seemed conducive to the abundance of film and video in the show. If cinema was oceanic, I conjectured, then video, by contrast, stayed closer to the shore. If cinema was a plunge into unknown expanses, immersive and kinetic, able to transport its viewers disarmingly quickly to faraway places and unfamiliar states, then video plied more fathomable currents, following the rhythms and the habits of everyday experience. If cinema was hyper-real, a projection of the world as we might wish it, or dream it, then video was all-too-real, a reminder of the world as it is. If cinema looked to the romantic horizon, far beyond the here and now, then video was a wave breaking in the present, over and over in real time.

I am persuaded to put that metaphor back into service in the context of the work of Zineb Sedira. Like a number of contemporary artists whose practice has been increasingly distinguished by its embrace of the moving image, Sedira took her first steps in video before gravitating towards the medium (and the iconography) of film. Before that, though, she had come to attention as a photographer, a forté that continues to characterise her work, which is notable for its compositional finesse and its vivid, almost graphic intensity. Early photo pieces are models of precision and economy, focusing on people and subjects that are close to her, and harnessing this intimate, immediate address to tackle sensitive or provocative themes. Rooted in her French-North African heritage, her work reverberates particularly powerfully in this cultural and

historical context, while maintaining a universal resonance and appeal.

Her videos embody a similar approach, adopting a familiar, often familial, starting-point from which to consider the determining influence of language, the impact of cultural changes, or the legacy of political events. Shot on rudimentary domestic equipment in a recognisably domestic environment, pieces like *Mother, Father and I* (2003) revolve around revelatory conversations with her parents about the violent history of colonial Algeria that trace the repercussions of that seismic social upheaval on people's day-to-day lives. Employing a similar aesthetic, *Mother Tongue* (2002) is a poignant demonstration of the effects of the patterns of migration that were subsequently set in train — Sedira's dialogue with her daughter (in English) and her mother (in French) counterpointed by grandmother and granddaughter not having a language that they share.

Sedira's exploration of her family background, and the forces and events that have shaped her, gained further impetus from a series of trips to Algeria, made after the country reopened its borders at the beginning of the millennium. If the plane-window cameos of *On a Winter's Night a Traveller* (2003) herald a burgeoning sense of anticipation about an imagined 'homeland' that becomes ever more mythic and seductive for never being properly experienced, it is in the trilogy of films and video installations, *Saphir*, *MiddleSea* and *Floating Coffins*, that Sedira really hits her stride, finding a means to relay (and come to terms with) the complex emotions engendered by her return; feelings that inevitably encompass the equally charged relationship between France and Algeria, and, by extension, between Europe and North

Africa. Brimming with new-found ambition and authority, these three pieces introduce a poetic, almost lyric sensibility that demands and sustains a more obviously cinematic vocabulary (achieved through a productive collaboration with the cinematographers Bevis Bowden and Suzie Lavelle). Running through each work, like a leitmotif, and a source of inspiration, is a preoccupation with the presence of the sea. The channel that links and the gulf that separates the two places that have an equal claim on her, the sea not only acts as an epic backdrop, but also functions as a widescreen canvas for her ideas.

...

"I grew up in the sea, and poverty was sumptuous to me. Then I lost the sea, all luxury seemed grey to me, deprivation intolerable. Since then I wait. I wait for the returning ships, the house by the sea, limpid daylight. I am patient, I am as polite as I can possibly be."

Albert Camus, "The Sea Close By", in *Lyrical and Critical Essays*.

Saphir (2006) is the product of a number of visits by Sedira to the port of Algiers. Emerging slowly from this repeated encounter with the city and its legacy, it marks a transition, in Sedira's work, from personal history to a more emblematic fictional narrative. Played out on two adjoining screens, it alternates between two locations and protagonists. In amongst a delicately unfolding fugue of images — whitewashed buildings in the morning heat, swallows circling above the clamour of traffic — we identify the recurring figure of an otherwise anonymous man on what, one presumes, is a daily circuit of the streets of his home city. Sometimes moving with enigmatic purpose, sometimes looking like he has nothing better to do, he wends his way up and down the

streets of the old town, before stopping by the harbour to gaze out to sea. Over the water lies France: a place where many of the young men of Algiers have gone to find work; a place that looms large in his and his fellow citizens' imagination, in the same way that it has left an indelible mark on the architecture of the streets around him.

In one of the imposing colonial buildings that dominate the skyline of Algiers, a woman paces the corridors of what is now the Es Safir Hotel, and stares out of the window of her room. A daughter of the *pieds-noirs*, French North Africa's old ruling class, she seems equally marooned, looking back over a heyday of parties, balls and other society events that she realises, with sadness, has come to represent the high water mark of her life. She, too, looks out to sea, to the clear blue light of the sky on the water, glinting like sapphires, and to the boats that regularly arrive and depart. Naval gazing as a prelude to a bout of navel-gazing, the woman and the man inhabit parallel worlds, their paths never crossing or meeting. Both wait expectantly (for someone or something), with a patience born of the lack of any alternative. Or rather a kind of patient impatience — calm on the surface but rippling and pulsing underneath. Although some of Sedira's durational tableaux and exquisitely measured tracks and pans follow the arthouse trademarks of so-called 'slow cinema', they also perfectly capture the stultifying heat of the Midi, and the limited (and diminishing) circles in which her characters are free to move.

...

"The waves come from the invisible east, patiently, one by one, they reach us, and then, patiently, set off again for the unknown west, one by one. A long voyage, with no beginning and no end..."
Albert Camus, "The Sea Close By", in *Lyrical and Critical Essays*.

1. "The Tide is Often Out", essay for Whitstable Biennial 2004.

The opening frames of *MiddleSea* (2008) drift by hazily, almost drowsily, like the after-image from a half-remembered dream. The scene portrayed is doubly haunting in that it is so obviously a form of wish-fulfilment — the silhouette of a man we vaguely recognise as the male protagonist in *Saphir* stands, with his back to us, on the deck of one of the ferries from Algiers that has become synonymous with his apparent desire to quit the city in search of a better life. The next few minutes confirm that it is indeed the same man (played by the actor Samir El Hakim), who we now watch pacing the length of the boat, or sitting in one of its lounges — the emptiness of the setting and the slowness of the tempo reinforcing a sense of stasis, or reverie. A sea journey may begin with the thrill of departure but all too quickly lapses into a kind of listlessness, in which the unchanging vastness of the open waters makes the imperceptible crawl across them appear to take even longer. Highlighting isolated moments in this otherwise monotonous, almost interminable passage of time, Sedira reminds us that a crossing is not simply a transition between two geographical points, but a negation, an erasure. White water roiling in the wake of the boat is echoed by the white noise of the onboard radio failing to pick up a steady signal, adding to the air of indeterminacy. (Topped and tailed by an abstract close-up of the boat tying up in its berth, the film is open to interpretation — it remains uncertain whether the man is travelling from Algiers to Marseilles, or the reverse.) As the ship maintains its stately, ghostly course through the limbo of this middle realm, the soundtrack (by Mikhail Karikis) pitches and rolls, from the high c's of an ethereal tintinnabulation (shrieking seagulls, creaking machinery) to a sonorous *basso profundo* — an eerie sonic undertow, in which the rumble of the ocean and the drone of the

engine masks a deeper existential build-up of anticipation and anxiety.

...

“You have sailed with a furious soul, far from your father’s house, beyond the double rocks of the sea, and you live in a foreign land.”
“The Medea”, quoted in Albert Camus, “The Return to Tipasa”.

The waters of the Mediterranean are criss-crossed by the wakes of thousands of ships. They toil through the day, and pass in the night, leaving little or no trace of their journey, or what (or indeed whom) they have freighted from shore to shore. They follow in the wakes of countless others — each new arrival and departure, each small-scale human drama, part of an ongoing odyssey. The restless rhythm of the waves, and the wanderlust it sets in motion, spreads like a chain-reaction, passed on from person to person, radiating from place to place. A mirror of the traveller’s agitation, and a promise of his or her salvation, the sea is a surface onto which we project our hopes and fears. Seen from the viewpoint of a human lifetime, the endless pounding of the tides is not only wholly beyond measure but completely outside of our comprehension — both a glimmer of the eternal and an intimation of mortality.

Zineb Sedira’s multi-screen installation *Floating Coffins* (2009) is a meditation on the transitory nature of existence and a trawling of some of the remnants that continue to languish long after we have left the scene. Outside the sheltered orbits of the Mediterranean, past the pair of ancient rocks that guard this gated, gilded enclave like sentries, is the coastal strip of Mauritania, where the shifting sands of the Sahara collide with the

surf of the North Atlantic. Like the so-called ‘skeleton coast’ three thousand miles or more to the South, the beaches around the port of Nouadhibou have become a final resting-place for the rusting hulks of scores of merchant ships. Stranded like doleful, terminally disorientated whales, these former leviathans have not crashed here, due to weather or adverse conditions, but have simply been dumped here, at the end of their economic life. As would be the case at the site of any shipwreck, the boats have attracted a host of gleaners and scavengers, who seek shelter in their hulls whilst simultaneously stripping them of anything of value. High and dry in this empty landscape, the vessels provide a home for a ramshackle yet resilient community as well as a highly visible rallying-point for a section of the population who are correspondingly out on a limb in one of the poorest countries in the world.

If this is where the detritus of the Mediterranean washes up, visited upon those who are too impoverished, or powerless, to protest, Sedira refrains from explicit (and didactic) polemic, preferring to linger on the end-of-the-world surreality of the scene. Strewn across the space of the gallery like the random beachings of a cargo spill, Sedira’s 14 separate video screens assemble a fresco of the wreckage, encouraging us to sift through its details and actively process what we see. A crate bobs on the surface of the water, its contents unknown and, apparently, unwanted. The elephantine prow of a particularly gargantuan ship rears up against the sky, its propeller half-buried in the sand. And, out of the heat-haze, in an unexpected frisson, a colony of exotic birds, for whom this place is a similarly important landmark, and who, for now, at least, seem oddly undisturbed by this pile-up of ugly, toxic debris

in their midst.

...

The waves lap a long way from the wrecks. The sea close by, but too far to offer any hope to refloat them. No boats will be sent out against the tide. But very soon now, the birds will set off into the quickening breeze, at the start of a long migratory journey, towards the next place they will, in time, call home.



« Je ne savais pas qu’entre Azeffoun et Béjaïa existait un lieu aussi miraculeux qui nous apprend qu’un coin perdu peut être aussi le centre du monde. »^[1]

Tahar Djaout



I. La lumière jaune du phare balaie la côte endormie comme une caresse furtive, le ciel passe du bleu au gris, et le jour se lève sur le cap Sigli. La lampe envoie ses derniers signaux aux marins matinaux, puis s’éteint. Extinction des feux, la routine des gardiens peut commencer. On ne devine pourtant leur présence que plus tard dans cette quadruple projection, première partie de l’installation filmique de Zineb Sedira *Lighthouse in the Sea of Time*, présentée en juin 2011 à la Triennale de Folkestone. Dans ces images d’ouverture, l’artiste rend d’abord hommage à la beauté sauvage de ce bout escarpé de littoral kabyle, qui porte fièrement au front son phare comme on porte un diadème. Les vagues se répondent de rocher en rocher, d’écran en écran. L’aube, multipliée, éclate de splendeur.

On peut imaginer que c’est ainsi que le cap Sigli est apparu à Sedira lors de sa première visite en 2009. C’est ainsi, en tout cas, qu’elle souhaite qu’on le découvre : superbe, « miraculeux » écrit le poète Tahar Djaout. Mais Sedira ne se contente pas d’une esthétique purement paysagère, toute spectaculaire qu’elle soit. L’histoire du phare du cap Sigli que présente l’artiste est avant tout une histoire humaine. L’ombre d’une main apparaît brièvement, une porte s’ouvre. Le gardien, Karim Ourtemach dit Krimo, astique patiemment le grand verre de la lanterne. On le croirait sur une hune ce marin de terre ferme, double sédentaire des navigateurs qu’il protège sans jamais vraiment les voir. Les pinces à linge sur le fil d’étendage et la cage du canari pendue au volet de la fenêtre apportent une présence domestique rassurante à ce « coin perdu » entre ciel et mer. On voit Krimo écrire dans le registre du phare comme tous les gardiens avant lui depuis 1906. Il s’acquitte de sa tâche avec une attention minutieuse, presque sacerdotale. Puis vient le grand phare du cap Caxine, en banlieue algéroise. Il y a donc deux phares, comme deux grands repères « in the sea of time »,



« Autour du phare qui s’alimente de la lumière des trophées les dévins guettent le vol des éphémères dont les ailes battent et se replient. »^[2]

Michel Leiris



dans la mer du temps. Est-ce par hasard que Sedira a choisi la Kabylie, région proche des Aurès où ses parents sont nés, et la capitale, Alger, où elle réside une partie de l’année ? Cap Sigli et cap Caxine, deux phares pour Sedira qui définit ainsi deux grands axes de navigation : l’un tourné vers le passé, l’autre vers l’avenir. Mais l’artiste n’a pas l’habitude de se cantonner à la carte. Elle multiplie les détours que l’on retrouve dans la multiplicité de points de vue qu’offre sa quadruple projection, à laquelle il faut ajouter une autre projection et un écran plasma, installés dans le même espace mais à distance l’un de l’autre, comme pour amplifier le jeu de résonances.

Cette fragmentation de l’image était déjà présente dans les premières œuvres de Sedira — dans l’accumulation tendre de détails qui constituent le portrait métonymique *La Maison de ma mère* (2002), dans la découpe des mains du triptyque *Mother, Daughter and I* (2003) qui souligne la gestuelle tellement parlante des trois femmes —, mais elle atteint son apogée avec l’installation vidéo *Floating Coffins* (2009), où chacun des quatorze écrans raconte une histoire singulière sur un cimetière de bateaux proche de Nouadhibou, en Mauritanie. Comme dans *Lighthouse in the Sea of Time*, la narration suit le parcours de l’œil et les combinaisons sont infinies, ce qui donne à la lecture du travail de Sedira un caractère profondément intime et subjectif. L’œuvre change avec chaque spectateur — et à chaque visionnage.

Vingt-sept phares ponctuent les 1200 kilomètres du littoral algérien. Le premier a été construit en 1848 sur l’îlot d’Arzew dans la wilaya d’Oran, le dernier en 1954 au cap Colombi, sur le territoire de la commune d’El Marsa^[3]. Ces deux dates parlent immédiatement d’histoire coloniale, elles font écho à la date de la conquête du pays par les Français en 1830 et à la date de l’indépendance en 1962. Les phares qu’a choisis Sedira sont

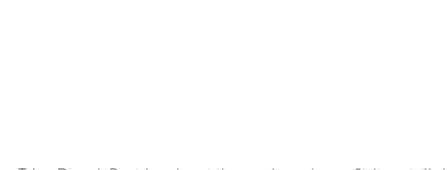


« Autour du phare qui s’alimente de la lumière des trophées les dévins guettent le vol des éphémères dont les ailes battent et se replient. »^[2]

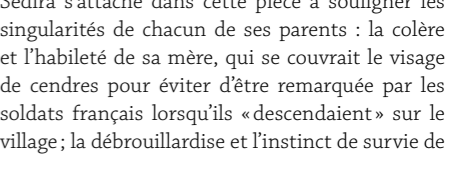
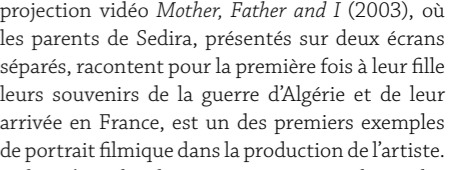
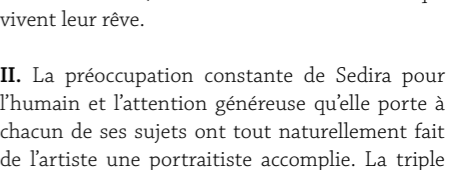
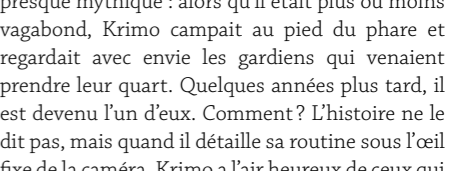
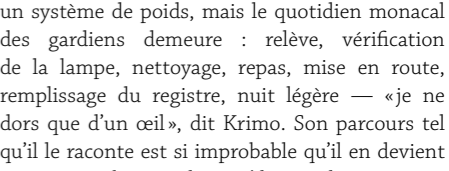
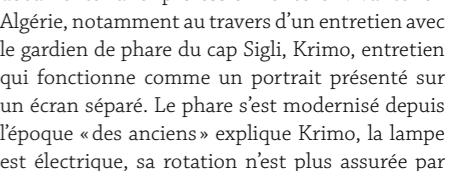
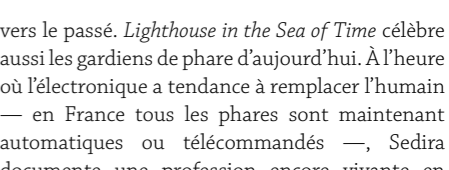
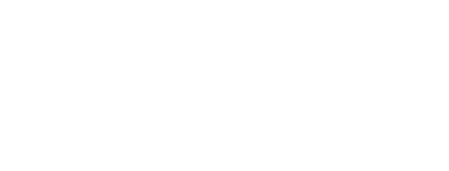
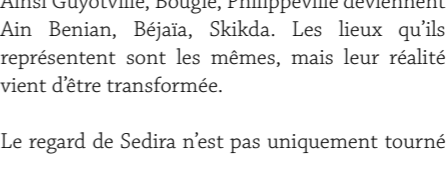
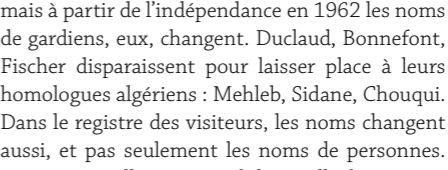
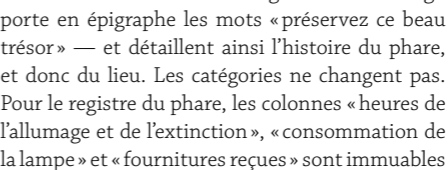
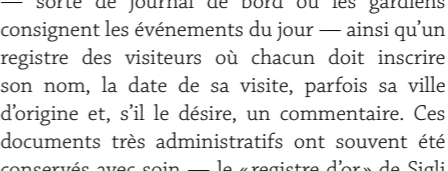
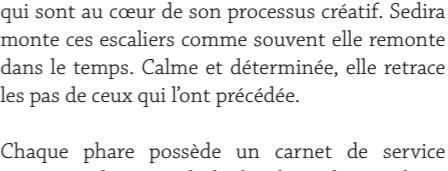
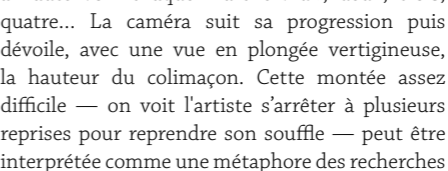
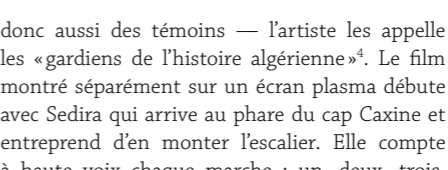
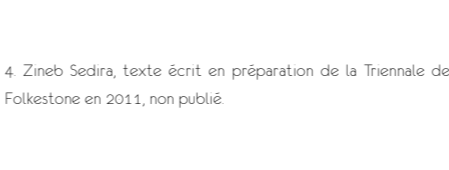
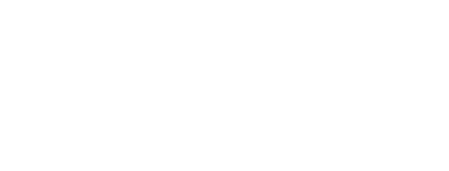
Michel Leiris



COLINE MILLIARD est critique d’art, installée à Londres depuis 2005 Elle est rédactrice R-U pour *Modern Painters* et *ARTINFO*, rédactrice pour *Ibraaz*, une nouvelle plate-forme en ligne dédiée à la culture visuelle au Moyen-Orient et en Afrique du Nord, ainsi que corédactrice de www.cataloguemagazine.com. En 2010, Coline Milliard était commissaire associée de l’exposition « Les rêves n’ont pas de titre », la première rétrospective de Zineb Sedira présentée au [mac] musée d’Art contemporain de Marseille. Ses articles et essais sont régulièrement publiés au Royaume-Uni et dans la presse internationale.


^[1] Tahar Djaout, Registre des visiteurs, phare du cap Sigli, 23 juillet 1991.

^[2] Michel Leiris, « Mariposa », Haut Mal, Paris, Gallimard, 1943, p.145.

^[3] Moulay Belhamissi ; A. Saim ; Kamel Bouslama ; Aïtou Les Phares d’Algérie, Alger, Régie Sud Méditerranée, 1998.


donc aussi des témoins — l’artiste les appelle les « gardiens de l’histoire algérienne »^[4]. Le film montré séparément sur un écran plasma débute avec Sedira qui arrive au phare du cap Caxine et entreprend d’en monter l’escalier. Elle compte à haute voix chaque marche : un, deux, trois, quatre… La caméra suit sa progression puis dévoile, avec une vue en plongée vertigineuse, la hauteur du colimaçon. Cette montée assez difficile — on voit l’artiste s’arrêter à plusieurs reprises pour reprendre son souffle — peut être interprétée comme une métaphore des recherches qui sont au cœur de son processus créatif. Sedira monte ces escaliers comme souvent elle remonte dans le temps. Calme et déterminée, elle retrace les pas de ceux qui l’ont précédée.

Chaque phare possède un carnet de service — sorte de journal de bord où les gardiens consignent les événements du jour — ainsi qu’un registre des visiteurs où chacun doit inscrire son nom, la date de sa visite, parfois sa ville d’origine et, s’il le désire, un commentaire. Ces documents très administratifs ont souvent été conservés avec soin — le « registre d’or » de Sigli porte en épigraphe les mots « préservez ce beau trésor » — et détaillent ainsi l’histoire du phare, et donc du lieu. Les catégories ne changent pas.

Pour le registre du phare, les colonnes « heures de l’allumage et de l’extinction », « consommation de la lampe » et « fournitures reçues » sont immuables mais à partir de l’indépendance en 1962 les noms de gardiens, eux, changent. Duclaud, Bonnefont, Fischer disparaissent pour laisser place à leurs homologues algériens : Mehleb, Sidane, Chouqui. Dans le registre des visiteurs, les noms changent aussi, et pas seulement les noms de personnes. Aïnsi Guyotville, Bougie, Philippeville deviennent Aïn Benian, Béjaïa, Skikda. Les lieux qu’ils représentent sont les mêmes, mais leur réalité vient d’être transformée.

Le regard de Sedira n’est pas uniquement tourné

vers le passé. *Lighthouse in the Sea of Time* célèbre aussi les gardiens de phare d’aujourd’hui. À l’heure où l’électronique a tendance à remplacer l’humain — en France tous les phares sont maintenant automatiques ou télécommandés —, Sedira documente une profession encore vivante en Algérie, notamment au travers d’un entretien avec le gardien de phare du cap Sigli, Krimo, entretien qui fonctionne comme un portrait présenté sur un écran séparé. Le phare s’est modernisé depuis l’époque « des anciens » explique Krimo, la lampe est électrique, sa rotation n’est plus assurée par un système de poids, mais le quotidien monacal des gardiens demeure : relève, vérification de la lampe, nettoyage, repas, mise en route, remplissage du registre, nuit légère — « je ne dors que d’un œil », dit Krimo. Son parcours tel qu’il le raconte est si improbable qu’il en devient presque mythique : alors qu’il était plus ou moins vagabond, Krimo campait au pied du phare et regardait avec envie les gardiens qui venaient prendre leur quart. Quelques années plus tard, il est devenu l’un d’eux. Comment ? L’histoire ne le dit pas, mais quand il détaille sa routine sous l’œil fixe de la caméra, Krimo a l’air heureux de ceux qui vivent leur rêve.

II. La préoccupation constante de Sedira pour l’humain et l’attention généreuse qu’elle porte à chacun de ses sujets ont tout naturellement fait de l’artiste une portraitiste accomplie. La triple projection vidéo *Mother, Father and I* (2003), où les parents de Sedira, présentés sur deux écrans séparés, racontent pour la première fois à leur fille leurs souvenirs de la guerre d’Algérie et de leur arrivée en France, est un des premiers exemples de portrait filmique dans la production de l’artiste. Sedira s’attache dans cette pièce à souligner les singularités de chacun de ses parents : la colère et l’habileté de sa mère, qui se couvrait le visage de cendres pour éviter d’être remarquée par les soldats français lorsqu’ils « descendaient » sur le village ; la débrouillardise et l’instinct de survie de

son père, qui l’ont poussé à partir pour la France au moment même où les Moudjahidines lui demandaient de les rejoindre. Sedira ne cherche pas à faire de ses parents les symboles d’une époque ; elle les représente dans toute la grandeur et la faiblesse d’individus marqués par l’histoire. L’installation vidéo *Gardiennes d’images* (2010) est à ce jour le portrait le plus abouti réalisé par Sedira. On y découvre une vieille dame, Safia Kouaci, dans son appartement à Alger. Safia est la veuve de Mohamed Kouaci, l’un des seuls photographes algériens à avoir documenté la guerre d’indépendance. Le photographe est décédé en 1996 et Safia s’est retrouvée seule, chez elle, responsable d’archives qu’elle souhaite protéger sans savoir vraiment par où commencer. « Mon père m’avait dit : «Je te souhaite de ne jamais connaître la solitude d’un vieux» », murmure Safia au début de la pièce. La caméra de Sedira est posée sur son beau visage crevassé de rides, elle suit ses petites mèches grises, son sourire modeste et las. Safia discute avec l’artiste Amina Menia, complice et amie de Sedira, qui est aussi une amie de la famille Kouaci. L’écran est séparé en deux : à droite Safia en couleurs, à gauche les deux femmes en noir et blanc, qui explorent les boîtes de tirages de Kouaci. Safia et Mohamed se sont rencontrés quand elle avait 9 ans, lui 16. Sa vie, c’est sa vie avec son mari — et des années plus tard, la douleur de la séparation est toujours aussi vive. Un portrait de Safia est inévitablement un double portrait : derrière l’image de la veuve, la silhouette de Mohamed se profile. Safia se souvient du calme « olympien » de son mari, de sa dignité dans la maladie et de sa passion dévorante pour la photographie : « Il avait toujours un appareil à la main. Je pense qu’il était né avec ».

Au début des années 1950, le couple est à Paris. Mohamed travaille à l’usine et prend des cours du soir de photographie, Safia suit une formation technique de couturière. Ils font alors partie de la Fédération de France du FLN et Mohamed

photographie les rassemblements de l’UGTA (l’Union Générale des Travailleurs Algériens) et de l’UGEMA (l’Union Générale des Étudiants Musulmans Algériens) avec qui il est très lié. En 1958, Safia et Mohamed partent pour la Tunisie rejoindre le GPRA (Gouvernement Provisoire de la République Algérienne). Mohamed devient alors le photographe officiel de la révolution, et Safia est secrétaire du ministre de l’Information M’hamed Yazid. Mohamed photographie sans relâche : réunions du GPRA, officiels en visite, ouvertures des frontières algéro-tunisiennes, maquisards, pièces de théâtre amateur montées à Tunis, femmes soldats (« à ce moment-là, elles étaient l’égale de l’homme», commente Safia). Les boîtes de clichés contiennent aussi de nombreux portraits d’hommes politiques algériens — Ferhat Abbas, Krim Belcacem, Ahmed Ben Bella, Houari Boumédienne —, mais aussi de Frantz Fanon et Fidel Castro. Puis viennent des images du référendum sur l’autodétermination, le 1^{er} juillet 1962, et de foules en liesse pendant les parades du 5 juillet 1962. Certaines de ces photographies sont connues et fréquemment reproduites, mais elles sont rarement attribuées à Kouaci — « anonyme » dit la légende au dos des cartes postales.

Gardiennes d’images transcende le simple exercice du portrait pour redonner vie à une représentation algérienne de la guerre d’indépendance qui est, encore aujourd’hui, illustrée le plus souvent par des clichés pris par les militaires et journalistes français. Le pluriel du titre n’a ici rien d’anodin. La gardienne d’images n’est pas seulement Safia, mais bien le trio qu’elle forme avec Sedira et Menia. C’est ensemble qu’elles retracent le passé et exhument les tirages de Kouaci. Elles sont toutes « gardiennes » de ces images — et chaque jour qui passe renforce la nécessité de leur rôle. Car *Gardiennes d’images* pose des questions pressantes : comment conserver et valoriser les archives de Mohamed Kouaci qui sont chez Safia ? et qu’en

advendra-t-il lorsqu’elle ne sera plus là pour veiller sur cet inestimable témoignage ? La veuve fait part de son inquiétude face à l’ampleur de la tâche. « Tu n’aurais pas pu vivre encore une année pour m’expliquer ? » dit-elle à son mari absent. Sedira est convaincue que ces archives doivent rester en Algérie. Mais comment ? Et Safia se méfie d’un État algérien qui, raconte-t-elle, a abandonné les archives du GPRA « aux rats ». Avec *Gardiennes d’images*, Sedira poursuit son engagement pour la diffusion de la culture algérienne (on ne compte plus les projets d’expositions, de livres, de thèses qui ont commencé par un séjour dans son appartement à Alger). L’œuvre est tout à la fois un double portrait de Safia et Mohamed, un hommage à ce couple hors du commun, un document historique, une réflexion filmique sur la vieillesse et la solitude, mais c’est aussi un appel à ceux qui ont le pouvoir de changer le futur des archives de Kouaci. Il faut espérer que *Gardiennes d’images* deviendra ainsi l’élément déclencheur d’une aventure qui mènerait à la sauvegarde de ce précieux patrimoine aujourd’hui en péril.

III. J’avais entendu plusieurs fois Zineb se décrire comme une « gardienne de mémoire», et je lui ai demandé si c’était comme ça qu’elle envisageait son rôle d’artiste. Elle m’a répondu que c’était son rôle d’artiste, mais aussi son rôle de mère. Les questions de transmission et de mémoire qui sont au cœur de son œuvre ont émergé dans un contexte très intime. Sedira vit à Londres ; elle est née en France de parents algériens. À la naissance de sa première fille, l’artiste s’est retrouvée face à un problème que connaissent tous les parents issus d’une diaspora : comment donner à ses enfants le goût pour le pays d’origine de la famille, le sens d’une identité autre que celle du pays de résidence ? La question est doublement pertinente dans le cas de Sedira puisqu’elle-même avait, de par son lieu de naissance, une certaine distance avec la culture qu’elle souhaitait transmettre. À ces réflexions très personnelles s’en sont mêlées

d’autres liées à la tradition orale en Afrique, tradition souvent perpétuée par les femmes de la famille — l’artiste les appelle « les passeuses de mémoire». C’est en écoutant sa mère et sa grand-mère parler que Sedira a pris goût aux histoires, petites et grandes, qui peuplent son œuvre. C’est aussi en écoutant qu’elle est devenue à son tour raconteuse d’histoires, gardienne d’une mémoire qu’elle protège en la diffusant. La portée du travail de Sedira va bien au-delà de son environnement proche. Son œuvre a été montrée dans le monde entier, mais elle a en France une résonance toute particulière. Face au mutisme d’une société qui refuse encore d’accepter son passé colonial, Sedira prend parole, elle ravive les souvenirs et nous invite à nous tourner vers nos propres mémoires — à en devenir, à notre tour, les gardiens.

Je suis née à Marseille, y ai grandi sans une fois m’interroger sur l’importance des communautés d’origine nord-africaine. Elles faisaient pour moi partie du tissu social de la ville d’une manière si évidente qu’elle en érudait tout questionnement. Naïveté ? Sans aucun doute, mais ma situation n’en est pas moins représentative des générations de Français nés après « les événements d’Algérie » et scolarisés avant que ces événements ne deviennent officiellement « la guerre d’Algérie » en 1999. Maurice Maschino n’hésite pas à comparer dans *Le Monde diplomatique* la partie des programmes scolaires traitant de la décolonisation à de la propagande, « la plus grossière qui soit ». Il écrit : « Chapeauté par un pouvoir politique, tous partis confondus, qui entend maintenir les citoyens dans l’ignorance, tout en leur faisant croire qu’il les informe, cet enseignement est incapable d’instruire les jeunes sur les réalités du système colonial [et] la négation absolue qu’il représente de l’être humain comme des valeurs proclamées de la République»⁵ ⁶.

Si mal armée, comment comprendre ? Comment comprendre qu’il fallait apprendre ? Et le silence n’est pas réservé aux manuels scolaires. Certes,

^[1] Maurice T Maschino, « La colonisation telle qu’on l’enseigne, L’histoire expurgée de la guerre d’Algérie », Le Monde diplomatique, février 2001, p 8-9

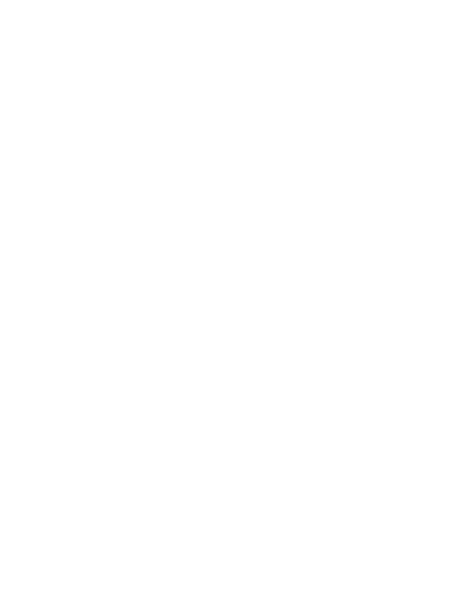
^[2] Il convient ici de noter qu’un enseignement biaisé de l’histoire – reflet de l’idéologie en place – n’est pas uniquement une spécialité française. On le retrouve dans de nombreux pays, notamment, comme le rappelle Benjamin Stora dans un entretien publié dans la revue Histoire en 2010, l’Algérie qui a jusqu’à récemment purgé l’histoire de son indépendance de tous les partis opposés au FLN. Voir : http://www.univ-paris13.fr/benjaminstora/entretiens/43-entretiens/232-france-algerie-la-guerre-des-memoires-in-la-revue-lhistoire-sept2010 (Consulté en mai 2011)

de nombreux intellectuels se sont penchés sur cette histoire de France, mais leurs débats n’ont que récemment touché le grand public. Après 1962, la France s’est tue. C’est dans un autre pays, l’Angleterre, en suivant des cours de *Post-Colonial Studies* avec Jean Fischer, que j’ai commencé à mesurer l’étendue de mon ignorance. Le grand classique de Pontecorvo *La Bataille d’Alger* et la découverte du travail de Sedira m’ont renvoyée à mes souvenirs. Que m’avait-on dit de l’Algérie ? Rien. Ma grand-mère maternelle était comme celle de Zineb une passeuse de mémoire de première classe, qui régalaït ses petits enfants d’anecdotes sur la Seconde Guerre mondiale : le refuge dans la propriété familiale en banlieue de Marseille, les restes de confiture qu’elle faisait fondre pour en récupérer le sucre, la précieuse vache laitière que l’on cachait derrière un rideau. Je ne pense qu’elle ait une fois mentionné l’Algérie en ma présence. Or, je découvrirai plus tard qu’elle y était allée pendant la courte période où elle travaillait comme secrétaire de son père. Mes longues conversations avec Zineb, un premier voyage avec elle à Alger, d’autres rencontres, m’ont poussée à interroger ma mère et mes oncles et tantes afin de reconstituer ensemble cette partie de notre histoire.

Peu à peu, les faits se sont affinés. Ma famille, qui appartenait à une confortable bourgeoisie marseillaise, était propriétaire d’une usine de biscuits qui entretenait un marché très important avec l’Algérie et la Tunisie. Elle ferme en 1965. Dans un document sur l’histoire familiale, un de nos cousins, Pierre Lanteaume parle du « coup fatal » qu’ont été les accords d’Evian pour la biscuiterie. Mon grand-père est dans ses mémoires plus laconique : « La concurrence devenait de plus en plus âpre, nos débouchés s’amenuisaient peu à peu : perte de nos colonies, Afrique du Nord, Madagascar, etc ». Les faits demeurent. L’entreprise a été mise en liquidation — et (consciemment ou pas) mes grands-parents

se sont efforcés d’enterrer ces pénibles souvenirs. Lorsqu’un de mes oncles part s’installer à Alger pour y travailler comme coopérant dans les années 1970, il s’entend dire : « Pourquoi tu vas chez eux ? Ils nous ont tout pris ! » Ces anecdotes n’ont d’intérêt au-delà du cercle familial que parce qu’elles sont typiques du comportement que la France a adopté après la guerre d’Algérie. Comparés à des milliers d’autres, mes grands-parents en ont relativement peu souffert, mais ils ont jeté sur l’épisode un voile pudique. Chez une large proportion des traumatisés français — pieds-noirs, vétérans, et *a fortiori* chez les militaires et politiques à la conscience lourde — cette attitude a été décuplée. Comme le remarque l’anthropologue Ann Laura Stoler il ne s’agit pas d’une amnésie, mais d’un rejet si profond qu’il en interdit la verbalisation. Stoler qualifie ce sentiment « d’aphasie coloniale », caractérisée à la fois par « la perte de l’accès [à un savoir] » et par « un désir actif d’oublier ». L’aphasie est « une occlusion de la connaissance » continue l’anthropologue avant de souligner le lien étymologique entre « ignorance » et « ignorer »⁷.

En 2010, Sedira la gardienne de mémoire a pu une fois de plus mesurer l’ampleur de cette aphasie. Elle présentait au Musée national Picasso la Guerre et la Paix de Vallauris une large sélection de ses œuvres vidéo, notamment *Retelling Histories: my mother told me* (2003). Dans cette pièce, l’artiste demande à sa mère de lui raconter ses souvenirs de la guerre d’indépendance ; celle-ci lui répond en arabe et parle de sa peur et des exactions des soldats français. Pour la mère comme pour la fille, l’œuvre est un exercice cathartique, une exorcisation de l’horreur du passé. Dans les sous-titres de la version française, Sedira avait d’abord traduit le mot « harki » — désignant les Algériens qui ont choisi le camp français pendant la guerre d’indépendance — par « collaborateur », un terme encore aujourd’hui très


 8. Coline Milliard, « Zineb Sedira in Conversation », Ibraaz, juin 2011. Voir : http://www.ibraaz.org/essays/7 (Consulté en mai 2011 - Traduction de l’auteur)

 9. Kristen Ross, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 8-9

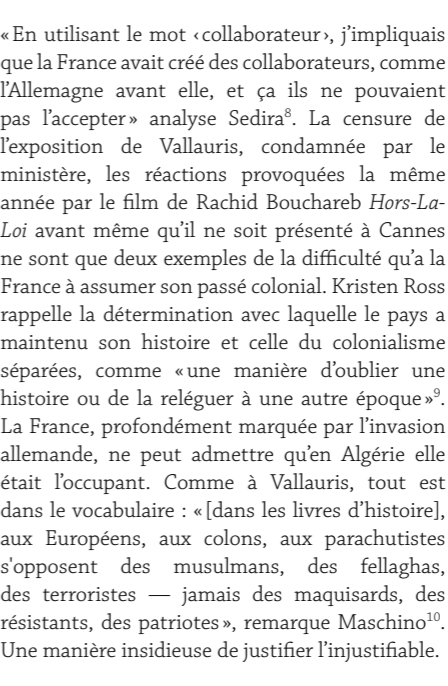
 10. Maurice T. Maschino, *op cit.*, p. 8-9

 11. Bruno Etienne, « Marseille porte de l’Orient : Algérie/France », Marseille, porte Sud. *Un siècle d’histoire coloniale et d’immigration*, Pascal Blanchard, Gilles Boetsch (dirs), Marseille, Éditions Jeanne Laffitte et La Découverte, 2005, p. 161.

 12. Pour plus d’information, voir : http://www.vie-publique.fr/actualite/panorama/texte-vote/loi-du-23-fevrier-2005-portant-reconnaissance-nation-contribution-nationale-faveur-francais-rapatries.html (Consulté en juin 2011)

 7. Ann Laura Stoler, « Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France », *Public Culture*, vol. 23, n^o 1, hiver 2011, p. 121-56. Voir : http://publicculture.org/articles/view/23/1/colonial-aphasia-race-and-disabled-histories-in-france

intimement lié à la Seconde Guerre mondiale. Suite aux plaintes d’une association de harkis et d’un général à la retraite, l’exposition est fermée en avril par un arrêté municipal qui invoque un risque de « troubles sérieux de l’ordre public ». Sedira accepte alors de changer les sous-titres et d’y laisser le mot arabe de « harki », largement compris en France. Cela n’a pas suffi. L’exposition est restée fermée pendant encore plusieurs semaines. Finalement, estimant que l’ordre public n’était pas menacé, le préfet des Alpes-Maritimes Francis Lamy a déposé un recours en annulation, et le 31 mai 2010 le tribunal administratif de Nice suspendait l’arrêté municipal.



« En utilisant le mot « collaborateur », j’impliquais que la France avait créé des collaborateurs, comme l’Allemagne avant elle, et ça ils ne pouvaient pas l’accepter » analyse Sedira⁸. La censure de l’exposition de Vallauris, condamnée par le ministère, les réactions provoquées la même année par le film de Rachid Bouchareb *Hors-La-Loi* avant même qu’il ne soit présenté à Cannes ne sont que deux exemples de la difficulté qu’a la France à assumer son passé colonial. Kristen Ross rappelle la détermination avec laquelle le pays a maintenu son histoire et celle du colonialisme séparées, comme « une manière d’oublier une histoire ou de la reléguer à une autre époque »⁹. La France, profondément marquée par l’invasion allemande, ne peut admettre qu’en Algérie elle était l’occupant. Comme à Vallauris, tout est dans le vocabulaire : « [dans les livres d’histoire], aux Européens, aux colons, aux parachutistes s’opposent des musulmans, des fellaghas, des terroristes — jamais des maquisards, des résistants, des patriotes », remarque Maschino¹⁰. Une manière insidieuse de justifier l’injustifiable.

collective falsifiée, gommée en un double sens parce que la dramaturgie du fait franco-algérien est une fantasmagorie?¹¹ » Je défends ici que l’œuvre de Sedira participe à la reconstitution de cette mémoire collective. Lorsqu’elle écoute et met en scène Safia Kouaci, Krimo le gardien de phare ou ses parents, l’artiste travaille en marge de la « grande histoire » (française et algérienne). Elle collectionne les souvenirs et donne une voix aux laissés-pour-compte des discours officiels. Son travail ne cherche pas à établir des vérités, mais à encourager une lecture polyphonique du passé que partagent nos deux pays.

Ces dix dernières années ont vu le non-dit français s’affaiblir progressivement. Une Fondation pour la mémoire de la guerre d’Algérie, des combats du Maroc et de Tunisie vient d’être créée à l’Hôtel des Invalides à Paris, et un musée de l’Histoire de la France en Algérie ouvrira ses portes à Montpellier début 2012. On ne peut que se réjouir de la création de ces lieux de mémoire et de recherche, mais la vigilance s’impose. Quelle histoire va y être perpétuée ? L’histoire difficile d’une colonisation violente, ou, comme le stipulait l’article 4 (abrogé en 2006) de la loi du 23 février 2005 « le rôle positif de la présence française en outre-mer, notamment en Afrique du Nord? »¹². L’histoire ne relève pas que du passé, mais bien aussi du présent et de l’avenir. Elle est « une voix active », écrit Stoler, « qui porte sur le passé et sur des futurs différentiels »¹³. Au-delà du respect dû aux victimes d’une guerre sanglante, ce qui est en jeu en France est bien la constitution d’une identité qui intégrerait pleinement la diversité culturelle et ethnique du pays, résultant en grande partie de son passé colonial. L’œuvre de Sedira ne saurait être réduite à un manifeste politique, mais c’est le travail d’une artiste qui s’engage, et ses recherches nourrissent nos réflexions. Sedira la gardienne de mémoire est parfois aussi un guide.

“I didn’t know that between Azeffoun and Béjaïa there was such a miraculous place which teaches us that a faraway spot can also be the centre of the world”

Tahar Djaout¹

“Around the lighthouse that feeds on the light of the trophies the seers watch the flight of mayflies whose wings beat and fold”

Michel Leiris²

COLINE MILLIARD is an art critic, based in London since 2005. She is UK Editor for *Modern Painters* and *ARTINFO*, Managing Editor for *Ibraaz*, a new online platform dedicated to visual culture in the Middle East and North Africa, and founding co-editor of www.cataloguemagazine.com. In 2010, Coline was Associate Curator for “Les rêves n’ont pas de titre”, Zineb Sedira’s first retrospective at the [mac] musée d’Art contemporain de Marseille, in France. Her writing is regularly published in the UK and internationally.

I. The lighthouse’s yellow beam sweeps across the sleeping coast like a furtive caress. The sky goes from blue to grey and day dawns on Cap Sigli. The lamp sends its last signals to the early morning sailors, then goes out. Lights out. The keepers’ routine can start. But their presence only becomes evident later in this quadruple projection, the first part of Zineb Sedira’s film installation *Lighthouse in the Sea of Time*, shown at the Folkestone Triennial in June 2011. In these opening images, the artist begins by paying homage to this steep stretch of coastline in Kabylia, which wears its lighthouse proudly on its brow like a diadem. The waves call and answer each other from rock to rock, and screen to screen. The dawn, now multiple, shines with splendour.

We might suppose that this is how Cap Sigli appeared to Sedira when she made her first visit in 2009. It is certainly how she wants us to see it: superb — miraculous, writes the poet Tahar Djaout. But Sedira does not rest content with the simple aesthetics of landscape, however spectacular it might be. The story of Cap Sigli lighthouse as presented by the artist is first and foremost a human one. The shadow of a hand appears briefly, a door opens. The keeper, Karim Ourtemach, also known as Krimo, patiently polishes the lantern’s great glass surface. He appears perched on a topmast, this terra firma sailor, a sedentary double of the seamen he protects without really seeing them. The pegs on the clothes line and the canary cage hanging from the window shutter add a reassuring domestic touch to this “faraway spot” between sea and

sky. We see Krimo writing in the lighthouse’s logbook, like all the keepers before him since 1906. He carries out this task with meticulous, almost sacerdotal attention.

Then comes the big lighthouse on Cap Caxine, in the suburbs of Algiers. There are thus two lighthouses, like two great markers “in the sea of time.” Was it by chance that Sedira chose Kabylia, a region close to the Aures mountains, and the capital, Algiers, where she spends part of the year? Cap Sigli and Cap Caxine, with these two lighthouses Sedira defines two main lines of navigation: one turned towards the past, the other towards the future. But the artist is not in the habit of sticking to the map. She sets up multiple detours, and these are found in the manifold viewpoints offered by her quadruple projection, to which must be added another projection and a plasma screen installed in the same space but at a distance from each other, as if to multiply the play of resonances.

This fragmentation of the image was already present in Sedira’s early works — in the tender accumulation of details that constitute the metonymic portrait *La Maison de ma mère* (2002), in the outlined hands in the triptych *Mother, Daughter and I* (2003) highlighting the very expressive gestures of the three women’s hands — but it is at its apogee in the video installation *Floating Coffins* (2009) in which each of the fourteen screens tells a singular story about a ships’ graveyard near Nouadhibou in Mauritania. As in *Lighthouse in the Sea of Time*, the narrative follows the movements of the eye

and the combinations are infinite, making our reading of Sedira’s work extremely intimate and subjective. The work changes with each spectator and with each viewing.

There are twenty-seven lighthouses dotted along the 1,200 kilometres of the Algerian coastline. The first one was built in 1848 on the islet of Arzew in the wilaya of Oran, the most recent, in 1954 on Cap Colombi, on land in the urban area of El Marsa³. These two dates immediately evoke colonial history, reminding us that French forces conquered the country in the 1830s and that independence was attained in 1962. The lighthouses chosen by Sedira are thus also witnesses — the artist calls them “guardians of Algerian history”⁴. The film shown separately on a plasma screen begins with Sedira arriving at the Cap Caxine lighthouse and starting to ascend its steps, counting each step out loud as she does so: one, two, three, four... The camera follows her progression, then, with a vertiginous high-angle shot, reveals the height of the spiral staircase. This rather difficult climb — the artist stops several times to get her breath back — can be interpreted as a metaphor of the explorations at the heart of her creative process. Sedira climbs the stairs just as she so often goes back in time. Calm and determined, she goes back over the footsteps of those who went before her.

Each lighthouse has its own record of service, a kind of logbook in which the keepers record the events of the day, and a register in which visitors write their name, the date of their visit, sometimes the town they come from, and, if they

wish, a commentary. In many cases these very administrative documents have been carefully preserved — the “visitors’ logbook” from Sigli bears the words “preserve this fine treasure” — and thus give a detailed account of the lighthouse’s history, and therefore the history of its site. The categories are the same throughout. In the lighthouse registers, the column headings — “light-on and light-off” times, “lamp consumption” and “supplies received” — are invariable. However, come independence, in 1962, the names Duclaud, Bonnefont, and Fischer are replaced by their Algerian opposite numbers: Mehleb, Sidane, and Chouqui. The names in the register of visitors also change: Guyotville, Bougie, and Philippeville become Ain Benian, Béjaïa, Skikda. The places that they represent are the same but their reality has just been transformed.

Sedira’s gaze is not turned solely towards the past. *Lighthouse in the Sea of Time* also celebrates today’s lighthouse keepers. At a time when electronics are replacing the human — in France, lighthouses are now all remote-controlled and automatic — Sedira documents a profession that is still alive in Algeria, notably through an interview with the keeper of the Cap Sigli lighthouse, Krimo, which is presented by way of a portrait on a separate screen. The lighthouse has been modernised since the time “of the old ones,” explains Krimo: the lamp is electrical and its rotation is no longer driven by a system of weights, but the monastic life of the keepers remains: change of personnel, checking of the lamp, cleaning, meals, turning on, filling the

1. Tahar Djaout, *Visitors’ book*, Cap Sigli lighthouse, 23 July 1991.

2. Michel Leiris, “Mariposa” in *Haut Mal*, Paris: Gallimard, 1943, p.145

3. Moulay Belhamissi, A. Saim ; Kamel Bouslama, Aïtou, *Les Phares d’Algérie*, Algiers: Régie Sud Méditerranée, 1998.

4. Zineb Sedira, Text written preparation for the Folkestone Triennial 2011. Not published.

register, a light night — “I always sleep with one eye open,” says Krimo. His story as he tells it is so unlikely that it seems almost mythical: when he was more or less a vagabond, Krimo used to camp at the foot of the lighthouse and enviously look on as the keepers took up their watch. A few years later, he became one of them. How? The story does not say, but when he describes his routine to the fixed eye of the camera, Krimo has the happy look of a man who is living his dream.

II. Sedira’s constant concern with the human and her generous attentiveness to her subjects have naturally made her an accomplished portraitist. The triple video projection *Mother, Father and I* (2003), in which Sedira’s parents, shown on two separate screens, tell their daughter about their memories of the war in Algeria and their arrival in France for the first time, is one of the earliest examples of the filmed portrait in the artist’s work. In this piece Sedira sets out to highlight each parent’s characteristics: the anger and cunning of her mother, who covered her face with ashes so as not to be noticed by French soldiers when they “came down” to the village; her father’s resourcefulness and instinct for survival, which impelled him to leave for France just when the Mujahedeens asked him to join them. Sedira does not try to make her parents symbols of a period; she represents them with all the grandeur and weakness of individuals marked by history.

The video installation *Gardiennes d’images* (2010) is the most accomplished portrait made

by Sedira to date. In it we see an elderly woman, Safia Kouaci, in her apartment in Algiers. Safia is the widow of Mohamed Kouaci, one of the few Algerian photographers to have documented the war of independence. He died in 1996, leaving Safia alone, responsible for the archives that she wanted to protect without really knowing how to go about it. “My father told me, ‘I hope that you never experience the solitude of an old person,’” murmurs Safia at the start of the piece. Sedira’s camera focuses on her elegant face lined with deep wrinkles, and focuses on the short grey locks, on her modest, weary smile. Safia talks with the artist Amina Menia, Sedira’s friend and helper, who is also a friend of the Kouaci family. Safia and Mohamed met when she was nine years old and he was sixteen. Her life is all in her life with her husband. Years later, the grief of the separation is still as acute. A portrait of Safia is inevitably a double portrait: behind the image of the widow, the figure of Mohamed is visible. Safia remembers her husband’s “Olympian” calm, his dignity in illness and his consuming passion for photography. “He always had a camera in his hand”, she says. “I think he was born with it.”

In the early 1950s, the couple was in Paris. Mohamed was working in a factory and taking evening classes in photography. Safia was taking a technical training as a seamstress. Both were members of the French Federation of the FLN and Mohamed photographed assemblies of the UGTA (the General Union of Algerian Workers) and the UGEMA (General Union of Algerian Muslim Students), to which he was very close. In 1958, Safia and Mohamed left for Tunisia

to join the GPRA (Provisional Government of the Algerian Republic). Mohamed became the official photographers of the revolution and Safia was secretary to the minister of information, M’hamed Yazid. Mohamed took photographs tirelessly: GPRA meetings, visiting officials, the opening of the Algerian-Tunisian frontier, maquisards, amateur plays put on in Tunis, women soldiers (“at that time, they were the equal of men,” comments Safia). The boxes of photographs also contained numerous portraits of Algerian politicians (Ferhat Abbas, Krim Belcaceem, Ahmed Ben Bella, Houari Boumédiène), as well as of Frantz Fanon and Fidel Castro. Then come images of the referendum on self-determination held on 1 July 1962, and the jubilant crowds at the parades of 5 July 1962. Some of these photographs are well known and have been much reproduced, but they are rarely attributed to Kouaci: “anonymous” says the caption on the back of the postcards.

Gardiennes d’images transcends the simple exercise of the portrait and gives new life to the representation of the Algerian war of independence, which even today tends to be illustrated with photographs taken by French soldiers and journalists. There is nothing innocent about the plural of the title: Safia is not the only keeper of images, for there are also Sedira and Menia. Together, this trio goes back through the past and exhumes Kouaci’s photos. They are all “keepers” of these images, and the necessity of their role grows greater with each passing day. For *Gardiennes d’images* poses an urgent question: how are the Mohamed Kouaci

archives kept at Safia’s place to be preserved and put to effective use, and what will become of them when she is no longer there to watch over this priceless piece of testimony? The widow expresses her anxiety at the scale of her task: “Couldn’t you have lived a year longer to explain it to me?” she asks her absent husband. Sedira believes strongly that the archives must stay in Algeria. But how? Safia mistrusts the Algerian state which, she tells us, abandoned the GPRA archives “to the rats.” With *Gardiennes d’images*, Sedira shows her continuing commitment to promoting Algerian culture (there is no counting all the exhibition projects, books and theses that followed a stay in her apartment in Algiers). The work is at once a double portrait of Safia and Mohamed, a homage to a remarkable couple, a historical document, and a filmic reflection on old age and solitude. But it is also an appeal addressed to all those who have the power to change the future of Kouaci’s archives. It is to be hoped that *Gardiennes d’images* will thus trigger events that will lead to the preservation of this precious inheritance, now threatened.

III. I had heard several times Zineb describe herself as a “keeper of memory” and I asked if that was how she saw her role as an artist. She told me that it was her role as an artist but also as a mother. Questions concerning the transmission of memory which are at the heart of her work emerged in a very personal context. Sedira lives in London. She was born in France to Algerian parents. When her first daughter was born, the artist found herself confronted with a problem known to all parents born into

a diaspora: how do you give your children a taste for the family’s original land, the sense of an identity other than that of the country of residence? The question is doubly relevant in Sedira’s case, because her place of birth already put her at a distance from the culture she wanted to pass on. These very personal reflections were compounded by others, linked to oral tradition in Africa, a tradition that is often maintained by the women of the family — the artist calls them “passers of memory.” It was from listening to her mother and grandmother talk that Sedira acquired a taste for both history and more personal stories, both of which loom large in her work. And it was as a result of listening that she herself became a teller of tales, the guardian of a memory that she protects by disseminating it. But the scope of Sedira’s work reaches well beyond her immediate environment. It has been shown around the world, but has particular resonance in France. Confronting the silence of a society that still refuses to accept its colonial past, Sedira speaks out, revives memories and invites us to turn to our own memories, to become guardians ourselves.

I was born in Marseilles and grew up there without ever wondering about the importance of the communities of North African origin. For me, they were so obviously part of the city’s social fabric that there was nothing to question. Was I naïve? Without a doubt, but my situation was typical of French people born after the “events in Algeria” and who went through the school system before 1999, when these events officially became “the Algerian War.” Writing in *Le Monde*

diplomatique, Maurice Maschino likened the part of the school syllabus dealing with decolonisation in those years to “the crudest” propaganda. “Headed by those in political power, involving all the parties, who meant to ensure that citizens remained ignorant while leading them to believe that they were being informed, this education was incapable of teaching the young about the realities of the colonial system [and] its absolute negation of the human being as well as of the values proclaimed by the Republic⁵.”⁶

Being so ill equipped, how could one understand? How understand the need to learn? This silence went beyond schoolbooks. Certainly, many intellectuals did examine this part of French history, but their debates have only recently become known to the general public. After 1962, France fell silent. It was in another country, England, where I took a course in Post-Colonial Studies with Jean Fischer, that I started to get a sense of my ignorance. Gilles Pontecorvo’s classic film *The Battle of Algiers* and the discovery of Sedira’s work brought me back to my own memories. What did they tell me about Algeria? Nothing. My maternal grandmother was, like Zineb’s, a first-class passer of memories who regaled her grandchildren with stories about the Second World War: the refuge in the family property in the suburbs of Marseilles, the leftover jam that she melted down for the sugar, the precious milk cow that they hid behind a curtain. But I don’t think she once mentioned Algeria in front of me. And yet, as I later discovered, she had been there during the short period when she was working as

secretary for her father. My long conversations with Zineb, our first trip to Algiers together, and other encounters all impelled me to question my mother, my uncles and aunts in order to piece together this part of our history.

Gradually, the facts became clearer. My family, which belonged to the comfortable Marseilles bourgeoisie, owned a biscuit factory with an important market share in Algeria and Tunisia. It closed in 1965. In a document about our family history, Pierre Lanteaume speaks of the Evian Accords as a “fatal blow” to the factory. In his memoirs, my grandfather is rather more laconic: “The competition was becoming increasingly intense. Our outlets gradually shrank, with the loss of our colonies, North Africa, Madagascar, etc.” The facts were that the enterprise was liquidated and (consciously or not) my grandparents tried to bury these unhappy memories. When one of my uncles left for Algiers to work as a coopérant in the 1970s, people said, “Why are you going there? They took everything we had!”

These anecdotes are of interest beyond our family circle only insofar as they are typical of behaviour in France after the war in Algeria. Compared to thousands of others, my grandparents suffered relatively little, yet they threw a veil of modest silence over the episode. This reaction was much more pronounced among many of those on the French side who experienced the trauma — pieds noirs (men and women of European stock who settled in the colonial period), veterans and, especially, military and political figures who had

a lot on their conscience. As the anthropologist Ann Laura Stoler has observed, it was not so much a matter of amnesia as of a rejection so deep that it prevented verbalisation. Stoler describes this feeling as “colonial aphasia,” which is characterised at once by “the loss of access and active forgetting”. Aphasia is “an occlusion of knowledge,” says the anthropologist, who emphasises the close connection between “ignorance” and “ignoring.”⁷

In 2010, Sedira the memory keeper was once again able to measure the extent of this aphasia. At the Musée National Picasso la Guerre et La Paix in Vallauris she presented a broad selection of video works, notably *Retelling Histories: my mother told me* (2003). In this piece, the artist asks her mother to talk about her memories of the war of independence, and the latter answers in Arab, telling her of her fear of exactions by the French soldiers. This work is a cathartic process for both mother and daughter. It exorcises the horror of the past. In the subtitles made for the French version, Sedira originally translated the word harki — used for native Algerians who chose to fight on the French side during the war of independence — by “collaborator,” a term which inevitably brings to mind the French who “collaborated” with the German occupying forces during Second World War. In April, as a result of complaints by an association of harkis and a retired general, the exhibition was closed by order of the municipal council, which invoked the risk of “serious public disorder.” Sedira therefore agreed to change the subtitles and leave just the word harki, which was widely understood in

5 Maurice T. Maschino, “La colonisation telle qu’on l’enseigne, L’histoire expurgée de la guerre d’Algérie,” *Le Monde Diplomatique*, February 2001, p.8-9.

6 It is important to note here that the biased teaching of history, a reflection of the ruling ideology, is not exclusively French. It can be found in many countries. As Benjamin Stora points out in an interview published in the journal *Histoire* in 2010, Algeria until recently expurgated all the parties to the FLN from the history of its independence. See <http://www.univ-paris13.fr/benjaminstora/entretiens/43-entretiens/232-france-algerie-la-guerre-des-memoires-in-la-revue-lhistoire-sept-2010> (Consulted May 2011).

7 Ann Laura Stoler, “Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France,” *Public Culture*, vol. 23, no. 1 (Winter 2011), p. 121-56. See <http://publicculture.org/articles/view/23/1/colonial-aphasia-race-and-disabled-histories-in-france> (Consulted May 2011).

France. But that was not enough. The exhibition remained closed for several more weeks. Finally, deciding that public order was not threatened, the prefect of Alpes-Maritimes, Francis Lamy, registered a cancellation procedure and on 31 May 2010 the administrative tribunal of Nice suspended the municipal order.

“By using *collaborateur* in my subtitles, I was implying that the French had created collaborators, just like the Germans before them, and they couldn’t accept that,” analyses Sedira⁸. The censorship of the exhibition in Vallauris, having been condemned by the ministry, the reactions provoked that same year by Rachid Bouchareb’s film *Hors-la-Loi*, even before it was shown at Cannes, are but two illustrations of France’s difficulty in facing up to its colonial past. Kristen Ross recalls the country’s determination to separate its history from that of colonialism, as a “another name for forgetting one of the stories or for relegating it to a different time frame⁹.” Scarred by the German invasion, France could not bear to admit that it had been the occupier in Algeria. As at Vallauris, it was all a matter of vocabulary: “[in the history books], the opponents of the Europeans, the colonists or parachutists are always Muslims, fellaghas or terrorists: never *maquisards*, *résistants* or ‘*patriots*,’” observes Maschino¹⁰. An insidious way of justifying the unjustifiable.

“How do you drain the venom from a memory that has been sacrificed,” asks Bruno Étienne in “Marseille Porte de l’Orient: Algérie/France,” — “how does one try to reconstruct a collective

memory that has been falsified, erased in two ways because the dramaturgy of Franco-Algerian events is a phantasmagoria¹¹?” I am arguing here that Sedira’s work contributes to the reconstitution of this collective memory. When she listens to and shows Safia Kouaci, Krimo the lighthouse keeper, or her parents, the artist is working on the margins of (French and Algerian) history. She collects memories and gives a voice to those who are neglected by official discourses. Her work does not seek to establish truths but to encourage a polyphonic reading of the past shared by our two countries.

Over the last ten years, the French taboo on these subjects has grown gradually weaker. A foundation working for remembrance of the Algerian War, and of the fighting in Morocco and Tunisia, has just been set up in the Hôtel des Invalides in Paris and a museum of the history of France in Algeria is slated to open in Montpellier in early 2012. One can only rejoice at the creation of these places dedicated to memory and research, but vigilance remains essential. What history, exactly, will be perpetuated there? The difficult history of violent colonisation, or, in keeping with article 4 (abrogated in 2006) of the Laws of February 2005, “the positive role of the French presence overseas, notably in North Africa¹²”? History does not concern only the past; it is also about the present and the future. As Stoler writes, “History in an active voice is only partly about the past. More importantly, it is about differential futures¹³.” Beyond the respect due to the victims of a bloody war, what is at stake in France is indeed the constitution of an

identity that would fully integrate the country’s cultural and ethnic diversity, which is in large part the result of its colonial past. Sedira’s work cannot be reduced to a political manifesto, but it is the work of an artist who is committed, and her research stimulates our thought. Sedira the keeper of memory is sometimes also a guide.

Translated from the French by Charles Penwarden

8. Coline Milliard, “Zineb Sedira in Conversation,” *Ibraaz* June 2011.

<http://www.ibraaz.org/essays/7>
(Consulted June 2011)

9. Kristen Ross, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge: MIT Press, 1995, p.8-9

10. Maurice T. Maschino, p.8-9

11. Bruno Étienne, “Marseille porte de l’Orient : Algérie France,” *Marseille, porte Sud. Un siècle d’histoire coloniale et d’immigration*, Blanchard, Pascal ; Boëtsch Gilles (eds), Marseille: Éditions Jeanne Laffitte and La Découverte, 2005, p. 161.

12. For more information, see: <http://www.vie-publique.fr/actualite/panorama/texte-vote/loi-du-23-fevrier-2005-portant-reconnaissance-nation-contribution-nationale-faveur-francais-rapatries.html>
(Consulted June 2011)

13. Ann Laura Stoler, 2011, p.121-56.

ZINEB SEDIRA. UNE MORPHO- SYNTAXE EN PLEINE MUTATION.

ERIK
VERHAGEN

48

49

I. Amorces

Sensible aux possibilités offertes par l'enchevêtrement de récits, la juxtaposition d'écrans, l'interpénétration de sons, Zineb Sedira explore depuis presque quinze ans les lois de conjugaison des données antagonistes irriguant la chair filmique. Sans doute ressentait-elle la nécessité dans ses premières réalisations de s'adosser à des trames narratives plus concrètes. D'articuler ses films autour de faits et de protagonistes traduisant davantage des interrogations liées à un contenu qu'à un contenant. Question d'âge et de génération. De destin personnel. De non-dits et de cicatrices. Et d'un besoin incompressible d'alimenter une mémoire collective à laquelle on ne saurait se soustraire. Mais à la différence de nombre de ses confrères, Sedira n'a jamais voulu s'enfermer dans le rôle de composition qui échoit trop souvent aux artistes issus de l'immigration. Partie d'une quête identitaire visant à interroger ses racines maghrébines et les méfaits du (post) colonialisme, Sedira s'est peu à peu détournée de ces « devoirs » pour construire un propos où le potentiel métaphorique et un sens très maîtrisé de la forme cinématographique ont fini, pour s'en tenir aux travaux de 2003-2009, par l'emporter sur d'éventuels vecteurs de signification trop connotés. Nulle « obligation » aujourd'hui pour l'artiste de s'appuyer sur les « siens », à commencer par ses parents et surtout sa mère, omniprésente dans ses premières réalisations, pour affirmer une esthétique qui prend véritablement son « envol » autour de 2003 avec *On a Winter's Night a Traveller*. Déclinée sur sept écrans, cette installation propose un condensé fragmenté et

fragmentaire d'un trajet en avion entre Londres et Alger, les deux lieux de résidence de Sedira, le tout filmé à travers un hublot. S'y profile déjà une thématique du déplacement et du passage que ne manqueront pas de prolonger ses œuvres postérieures, à commencer par *And the road goes on...* (2005). Capté non plus à partir d'un hublot, mais de la fenêtre d'une voiture s'ouvrant sur un paysage méditerranéen, ce road movie relève d'un rythme syncopé, synonyme, pour reprendre la formule de l'artiste, d'un « élargissement conceptuel ». *And the road goes on...* marque en effet les débuts d'une grammaire cinématographique plus étoffée, Sedira insufflant à ses images, à leurs enchaînements et contaminations, une impression de flux à la fois continu et résolument saccadé. A l'instar d'une partition, nous avons bien affaire à la succession de moments autonomes qui, une fois confondus, se coulent dans une masse uniformisante. Thomas Mann parlait à propos de la musique de Wagner d'un miracle des connexions. C'est ce à quoi nous assistons ici.

II. Maturité

La maturité est atteinte avec deux films réalisés respectivement en 2006 et 2008. L'un comme l'autre ont pour toile de fond un territoire aux enjeux géopolitiques multiples, préalablement entr'aperçu dans *And the road goes on...*, à savoir la Méditerranée. Deux premiers volets d'une trilogie dont le parachèvement est prévu prochainement, *Saphir* (2006) et *MiddleSea* (2008) se démarquent de la veine documentaire et du cinéma-vérité caractérisant le reste de la production de l'artiste. Conçus de manière plus

ERIK VERHAGEN est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université de Valenciennes en France.

« professionnelle », les deux films sont perméables à une réalité fictionnelle à laquelle Sedira ne nous avait pas habitués jusqu'ici. Car aussi discrète et allusive soit-elle, ladite réalité n'en demeure pas moins révélatrice des lentes mutations qui ont émaillé la trajectoire de la cinéaste. *Saphir* tout d'abord : déployé à travers un dispositif binaire, « le » film met en scène deux protagonistes — un homme et une femme — dont rien ne laisse supposer qu'un lien quelconque les unisse. Elle séjourne à l'hôtel Es Saphir, construit sur le front de mer face au port d'Alger. Lui flâne et déambule dans ses environs. Seule la mer à perte de vue constitue l'élément fédérateur de cette romance sans paroles. Et quand bien même le scénario et les prises de vues évitent soigneusement de souligner une concordance des destins de ces deux êtres solitaires vaquant à leurs (pré)occupations respectives, la trame laisse transparaître, ou du moins suscite auprès du spectateur, un désir de communion qui n'est pas sans évoquer la soudure des deux écrans de projection, pourtant placés sous le signe de l'hétérogénéité, du décalage et du contrepoint. Là réside la magie du cinéma, et de celui de Sedira en particulier, l'artiste parvenant sans peine à dégager un sens d'un ensemble démembré ; à générer des liens, voire un sentiment d'indéniable solidarité, à partir de bribes dissemblables. Quant à *MiddleSea*, il forme pour ainsi dire le prolongement de *Saphir*. On y retrouve le même acteur, Samir El Hakim, embarqué sur un ferry reliant Alger à Marseille. Seul, perdu dans ses pensées, il se remémore peut-être le voyage entrepris par d'autres avant lui. A moins que ce soit la femme de l'Es Saphir qui se rappelle à son souvenir. Quoi qu'il en soit,

c'est au spectateur qu'incombe la responsabilité de poser les bases d'une narration. D'esquisser les contours d'une histoire. Et surtout de se laisser emporter par ce flot d'images alimentant une œuvre dense et d'une beauté formelle inouïe, constituée de plans fixes et panoramiques parfaitement cadrés et rythmés, servie en outre par un travail sur le son qui n'a rien d'accessoire, et encore moins d'anecdotique.

III. Sculptures

L'importance accordée au son, nous la retrouvons dans *Floating Coffins* (2009). Composée de quatorze écrans et de multiples haut-parleurs fournissant un effet surround, l'installation exacerbe les possibilités polyphoniques/-sémiques inhérentes à ses réalisations antérieures. Confirmant la fascination qu'exercent sur elle les épaves de navires situées à quelques kilomètres de Nouadhibou, en Mauritanie — Sedira avait déjà consacré une série de photographies à celles-ci (*Shipwreck: the Death of a Journey*, 2008) —, *Floating Coffins* est la première (dé)composition d'envergure de Sedira à ne plus s'appuyer sur l'espace méditerranéen, ni à puiser dans les racines identitaires de la cinéaste. Marquant l'affranchissement provisoire d'un travail de mémoire, l'œuvre est à la fois plus ouverte en termes interprétatifs, mais aussi plus mouvante et contaminante dans sa manière d'envelopper l'espace environnant et les spectateurs. « Spectrale », elle autorise des déplacements de sens et du public, permettant à ce dernier de recomposer à l'infini ses films, la dispersion des écrans dans l'espace d'exposition et l'éparpillement des haut-parleurs rendant toute lecture univoque impossible. Ton film sera en

conséquence différent du mien, l'angle de vue et l'emplacement des sources sonores traduisant une multiplicité de scénarios envisageables. Les défilements et montages des images tributaires d'infimes décalages et de retards, tout comme les distorsions et confusions de sons dues au soundscape créé par son collaborateur Mikhail Karikis, confèrent enfin au tout un caractère très instable. Tandis que les premiers films de Sedira s'attachaient aux pouvoirs de la chose vue et entendue, *Floating Coffins*, dans la continuité de *Saphir* et *MiddleSea*, parvient à investir un autre domaine que celui de la pièce à conviction, reflétant désormais un équilibre où voyant et visible se conjuguent harmonieusement. Car force est de constater que le statut d'auteur de *Floating Coffins* est soumis à un processus à la fois de coécriture et de réinterprétation, l'artiste tirant d'une part pleinement profit de ses échanges avec Karikis, tout en « déléguant » les significations dernières de sa réalisation à celles ou ceux à qui elle est destinée. Et pourtant nul ne saurait affirmer que Sedira se soit mise en retrait. Comme le souligne à raison Tessa Jackson¹, l'artiste semble au contraire revendiquer plus ostensiblement une dimension plasticienne qui outrepassa largement le pouvoir des images et des sons, l'installation en tant que telle témoignant de qualités sculpturales inédites jusqu'ici. Il en est de même des caissons lumineux de *Shattered Carcasses* (2008) s'articulant autour de la même thématique. Ces derniers laissent entrevoir, dans la syntaxe et la morphologie de l'œuvre de Sedira, une évolution qui n'en est qu'à ses débuts.

IV. Mémoires et oublis

Les travaux conçus par l'artiste en 2010 et 2011 peuvent être qualifiés de synthétiques. On y constate la réaffirmation d'un propos formel s'attachant à la conjugaison d'écrans et de nombreuses sources sonores, mais également la résurgence de thématiques et préoccupations estompées ou marginalisées les années précédentes. A commencer par la question de la mémoire, de sa transmission et du sens de l'histoire. « There is a sense of history in the old and that can make one feel so alive and present » peut-on entendre dans la voix off « désincarnée » de *The End of the Road* (2010), nouvelle plongée de l'artiste dans l'univers des carcasses qui, au fil du temps, est devenu un leitmotiv obsessionnel. Ce sens de l'histoire, nous y sommes enfin confrontés dans *Gardiennes d'images* (2010), où les vertus du dialogue permettent à Sedira et aux (autres) protagonistes de revivifier à travers leurs échanges, d'où le caractère pluriel de cette entreprise, les vestiges de la guerre d'indépendance algérienne constitués par les photographies prises par Mohamed Kouaci, « acteur » principal et fantomatique de cette œuvre. Reste à évoquer la dernière et vertigineuse réalisation de l'artiste. Présentée à la Triennale de Folkestone avant d'être réagencée sur un mode disjonctif à la galerie kamel mennour, *Lighthouse in the Sea of Time* (2011) propose une nouvelle confrontation avec le passé colonial de l'Algérie, envisagée cette fois-ci par le biais d'une installation composée de plusieurs écrans dont le dénominateur commun est de mettre en scène deux phares, cap Sigli et cap Caxine, ainsi que leurs gardiens et archives. A l'image de l'hôtel

Es Saphir ou du ferry traversant la mer, de la carcasse de voiture ou de l'épave de navire, les tours édifiées par les Français deviennent chez Sedira, au même titre que leurs occupants ou visiteurs, les témoins d'un processus historique dont l'artiste s'obstine à conserver les traces et dénouer les fils. L'approche est tantôt frontale, tantôt tangentielle, directe ou métaphorique. Mais toujours soucieuse de convertir l'image, aussi « innocente » soit-elle, en une redoutable arme contre l'oubli.

Es Saphir ou du ferry traversant la mer, de la carcasse de voiture ou de l'épave de navire, les tours édifiées par les Français deviennent chez Sedira, au même titre que leurs occupants ou visiteurs, les témoins d'un processus historique dont l'artiste s'obstine à conserver les traces et dénouer les fils. L'approche est tantôt frontale, tantôt tangentielle, directe ou métaphorique. Mais toujours soucieuse de convertir l'image, aussi « innocente » soit-elle, en une redoutable arme contre l'oubli.

¹ « *Floating Coffins* is the artist's most sculptural work to date. The monitor screens are connected by visible looping cables, the spherical speakers frame the space in which the viewer stands and a social setting is created which goes beyond previous works* » (Tessa Jackson, « Introduction » in "Currents of Time : New work by Zineb Sedira", Iniva, London, 2009, p. 4)

* « *Floating Coffins* est, à ce jour, la plus sculpturale des réalisations de l'artiste. Les moniteurs sont reliés entre eux par un câblage apparent, les haut-parleurs sphériques tracent le cadre dévolu au spectateur, dans un jeu de rôles social qui va au-delà des enjeux de ses travaux précédents. »

ZINEB SEDIRA. MUTATING MORPHO- SYNTAX.

ERIK
VERHAGEN

52

53

ERIK VERHAGEN teaches History of Contemporary Art at the University of Valenciennes in France.

I. Beginnings

Sensitive to the potential entanglement of stories, the juxtaposition of screens, the interpenetration of sounds, Zineb Sedira has already for nearly fifteen years explored ways to combine the conflicting elements that nourish the flesh of film. No doubt she felt the need in her early works to lean on more concrete narrative textures. To articulate her films around facts and protagonists that reflect issues of content rather than of container. Questions of age and generation. Of personal destiny. Of the unspoken and of scars. And an irrepressible need to nurture a collective memory that cannot be shirked. But unlike many of her colleagues, Sedira never wanted to shut herself in the role that all too often befalls artists coming from an immigrant background. Initially Sedira embarked on a quest to search for identity in her roots in the Maghreb and the evils of (post)colonialism, but gradually turned away from these 'duties' to build a connection where the metaphorical potential and a strong sense of controlled cinematic form eventually outweigh excessively connoted potential vectors of meaning. Today, the artist no longer has any 'obligation' to rely on her 'near and dear ones', her parents and in particular her mother, who is omnipresent in Sedira's early work, to affirm an aesthetic that really 'took off' around 2003 with *On a Winter's Night a Traveller*. Projected on seven screens, this installation offers in a condensed form a fragmented and fragmentary trip in an aeroplane between London and Algiers, Sedira's two home towns, shot through a porthole. The work already hints

at the theme of movement and passage that will persist in her later work, beginning with *And the road goes on...* (2005). Captured not from a porthole but from a car window opening onto a Mediterranean landscape, this road movie proceeds in a syncopated rhythm that, to use the artist's own words, is synonymous with a 'conceptual enlargement'. *And the road goes on...* in fact marks the adoption of an extended cinematic grammar, with Sedira infusing her images, their sequences and contaminations with an impression of a flow at once continuous and definitely jerky. As in a musical score, we follow the succession of autonomous moments that, once they have merged, continue to flow in a homogenising mass. Thomas Mann spoke about Wagner's music as a miracle of connections. That is what we see here.

II. Maturity

Sedira reaches maturity with two films, completed in 2006 and 2008. Both films play out against the backdrop of a territory that involves multiple geopolitical issues, previously seen in *And the road goes on...* — the Mediterranean. The first two parts of a trilogy to be completed in the near future, *Saphir* (2006) and *MiddleSea* (2008) stand out from Sedira's other work, which is characterised by a documentary approach and cinéma vérité. Realised in a more 'professional' way, both of these films are permeated by a fictional reality we are not used to seeing in Sedira's work before. For all its discretion and allusiveness, this reality nevertheless clearly shows the slow changes that have marked the filmmaker's

career. Let us take a look at *Saphir* first: Arrayed in a binary configuration, the film has two protagonists — a man and a woman — but there seems to be nothing to suggest any link between them. The woman is staying in hotel Es Safir, built on the shore opposite the port of Algiers. The man strolls in the vicinity. The only linking element in this wordless romance is the boundless sea. And even if both script and shooting carefully avoid calling attention to the unity of fate of these two solitary figures, both with their own (pre)occupations, the story shows or at least provokes in the viewer's mind a desire for communion. This is also evoked by the linking of the two projection screens, even though both function under the sign of heterogeneity, off set and counterpoint. Herein lies the magic of cinema, and especially that of Sedira, the artist effortlessly achieving sense within a dismembered whole. To take dissimilar elements and forge from them links, even a sense of undeniable solidarity. *MiddleSea* is a kind of sequel to *Saphir*. In it we find the same actor, Samir El Hakim, on board a ferry from Algiers to Marseilles. Alone, lost in thought, he is perhaps remembering the trip undertaken by others before him. Unless it is the woman of Es Safir he recalls. Be that as it may, it is up to the viewers to lay the groundwork for a narrative. To sketch the outlines of a story. And above all to allow themselves be carried away by the flood of images that nourishes a dense work of incredible formal beauty, consisting of perfectly framed and paced stills and panoramic shots that are complemented by a soundscape which is far from being accessory or anecdotal.

III. Sculptures

The importance of sound appears again in Sedira's latest major work, *Floating Coffins* (2009). Consisting of 14 screens and multiple loudspeakers that create a surround effect, the installation takes the inherent polyphonic and polysemic potential of Sedira's earlier work even further. *Floating Coffins* is Sedira's first major (de)composition that does not rely on the Mediterranean, or tap into the roots of her identity. It confirms the fascination Sedira feels for the shipwrecks located a few miles from Nouadhibou in Mauritania — the artist had already devoted a photographic series to them in *Shipwreck: the Death of a Journey* (2008). Marking liberation from memory work, *Floating Coffins* is both more open in terms of interpretation and more fluid and contaminating in the way it envelops both the surrounding space and the viewers. In a 'spectral' way, Sedira allows the movement of both meaning and the audience, who can reconstruct endlessly a film of their own, since the scattering of the screens and loudspeakers in the exhibition space makes any unambiguous reading impossible. Your film will therefore be different from mine, with the viewing angle and the location of sound sources enabling countless alternative scenarios. The flow and montage of images depend on tiny shifts and delays, just as do the distortions and confusions of sounds in the soundscape created by Sedira's collaborator Mikhail Karikis, and together they confer a high degree of volatility to the whole. While Sedira's early films clung to the power of the seen and the heard, *Floating Coffins* succeeds, within the continuum of *Saphir*

Translated from the French by Charles Penwarden.

and *MiddleSea*, in conquering another domain than that of mere personal experience; the work reflects an equilibrium where the seen (voyant) and the visible become a harmonious whole. Nevertheless, it must be noted that the status of the author of *Floating Coffins* is determined by a process of co-writing and reinterpretation, with the artist using her interplay with Karikis while ‘delegating’ the interpretation of the ultimate meaning of her own work to those to whom it is intended. Yet no one can say that Sedira herself would have withdrawn. On the contrary, as Tessa Jackson rightly points out, the artist seems to be claiming more ostensibly than before a plastic dimension that clearly surpasses the power of images and sounds, the installation itself testifying to hitherto unimaginable sculptural qualities. The same applies to the light boxes in *Shattered Carcasses* (2008) that articulate the same theme. They suggest a change in the syntax and morphology of Sedira’s work which is still in its infancy. And it promises a bright future.

IV. Recalled and forgotten

The works conceived by the artist in 2010 and 2011 can be described as synthetic. In them we observe the affirmation of a formal argument consisting in combining screens and a number of sound sources, but also the resurgence of themes and concerns that had become less pronounced in previous years, starting with the question of memory, its transmission, and the sense of history. “There is a sense of history in the old and that can make one feel so alive and present” says the “disembodied” voice off in

The End of the Road (2010), in which the artist once again immerses himself in the world of wrecked cars, which over the years has become something of an obsessive leitmotiv. We are again confronted with this sense of history in *Gardiennes d’images* (2010), where the virtues of dialogue enable Sedira and the (other) protagonists to bring back to life through their exchanges — hence the plural nature of the undertaking — the vestiges of the Algerian war of independence constituted by the photographs taken by Mohamed Kouaci, the principle but spectral “actor” in this work. The same goes for the artist’s latest, vertiginous creation which was presented at the Folkestone Triennial before being rearranged in disjunctive mode at galerie kamel mennour. *Lighthouse in the Sea of Time* (2011) proposes a new confrontation with Algeria’s colonial past, envisaged this time via an installation consisting of several screens whose common denominator is that they feature lighthouses, Cap Sigli and Cap Caxine, along with their keepers and archives. Like the Hôtel Es Saphir or the ferry crossing the sea, the wrecked car or the wrecked ship, in Sedira’s work the towers built by the French, in the same way as their occupants and visitors, become witnesses to a historical process whose traces the artist doggedly preserves and whose threads he painstakingly untangles. The approach can be frontal, tangential, direct or metaphorical. But there is always the concern to convert the image, however “innocent,” into a redoubtable weapon against forgetting.

BENEATH THE SURFACE

Vues de l'exposition, kamel mennour, Paris, France, 2011.

Exhibition views, kamel mennour, Paris, France, 2011.





Cap Caxine 1869 et Cap Sigli 1905, 2011

Caissons lumineux
80 x 120 cm chq.



The Life of a Lighthouse Keeper (Lighthouse in the Sea of Time), 2011

Partie II : Vidéo sonore sur écran
Film HD et super 16 mm
Format 16/9
Sous-titres anglais
11 min 11 s

Commande de la Triennale de Folkestone





I will never move out from the Cap Sigli's lighthouse.



from time to time, they would talk to us about the past methods used to run the lighthouse...



Krimo (Karim Ourtemach)
Lighthouse keeper since 2005



We go to the kitchen to cook our dinner.



Broken lens / et II, 2011

Photographies couleur
120 x 80 cm chq.



Lighthouse in the Sea of Time, 2011

Partie I : Installation vidéo sonore projetée sur 4 écrans
Films HD et super 16 mm
Format 16/9
Bande-son réalisée par Mikhail Karikis
16 min 53 s

Commande de la Triennale de Folkestone











La Montée... (Lighthouse in the Sea of Time), 2011

Partie III : Projection vidéo sonore
Stills du film super 16 mm
Format 16/9
Bande-son réalisée par Mikhail Karikis
12 min 32 s

Commande de la Triennale de Folkestone

Septembre 1961 -

HEURES		CONSOMMATION	FOURNITURES	OBSERVATIONS DU GAB
de		de	REÇUES.	ORDRES
EXTINGTION		LA LAMPE.		DES INGENIEURS ET CHIEFS
6 HT	6 HT			
10 ^h 20.	5 ^h 00.	6. 400 ^{Kgs}	Fischer - R.	en cadre. let. 20
11 ^h 20.	5 ^h 00.	6. 300 ^{Kgs}	Bonnefont -	404. 420
		100 ^{Kgs}	Fischer.	cong. phare.
		200 ^{Kgs}	Bonnefont.	cong. lunette.
				cong. lunette.

September 1961:
Fischer, Bonnefont, Fischer, Bonnefont, Fischer...



DATES.	NOMS DES VISITEURS.	PROFESSIONS.	DOMICILES.	OBSERVATIONS.
12 Octobre 1906	M. Guirard	Administrateur de la Tour de mer	Sidi Aich	Site sans vue sur la mer, très roque et sauvage, à Tharguie se glisse sur la roche et semble rompre l'isolé au vent et se soule à ce coup perd de vue ce qui se voit. La blancheur de ses murs et sa forme rendent l'impression de grandeur et de puissance ce qui contribue à notre pays en face de la population indigène.
12 8/06	J. Guirard	étudiant	sidi aich	
12 0/11	Mary Guirard	rentière	Sidi-Blanch	
10/11	Nicolas Scott	commissaire Substitut	Bougie	Venir pour voir de l'ouvrage mais l'ouvrage n'est pas terminé. L'ouvrage est en fait de la bouillabaisse avec du safran.
10/11	Joseph Gros	fonctionnaire	Bougie	

1906:
Colonial name for the city of Bougie: now Béjaïa

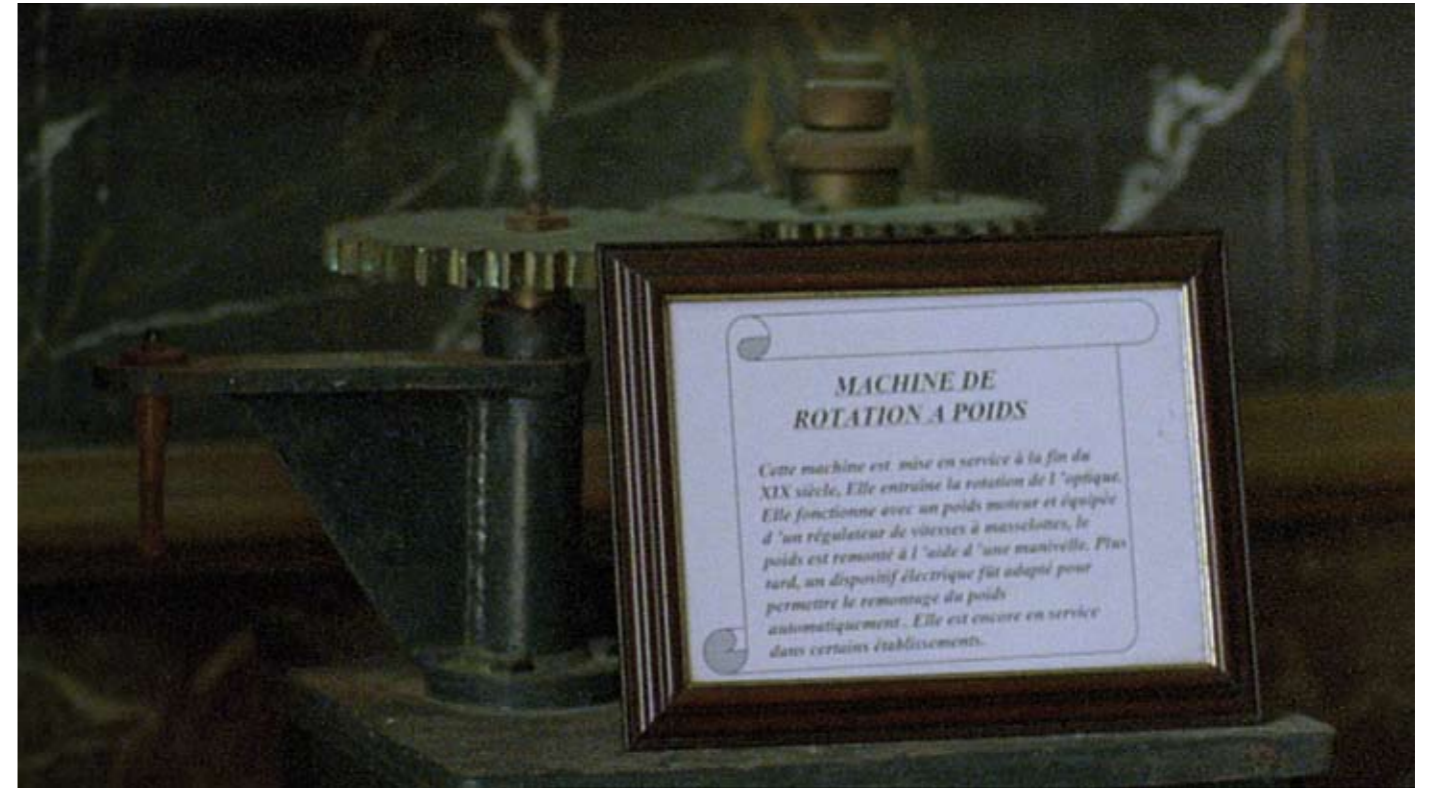


MARS 1962

HEURES	CONSOMMATION de LA LAMPE	FOURNITURES	OBSERVATIONS
6h. 40	6h. 00	Mehleb	Reste en caisse 162.00
6h. 45	" "	Duclaud	
		Chouqui	
		Duclaud	
		Chouqui	

March 1962: The Evian Ceasefire Accords
Mehleb, Duclaud, Chouqui, Duclaud, Chouqui...









Registre du phare, 2011

Photographie couleur
54,5 x 37 cm

Janvier 1961

DATE	HEURES		MONTREUSE	NOM	OBSERVATION DE L'ÉTAT
	HEURE	MINUTE			
1. 2	16.45	6. 10	75. 100	Mehleb.	en ordre le 1 ^{er} jour. 61
2. 3	"	"	75. 100	Kaci	218 ^h . 650
3. 4	"	"	75. 100	Mehleb.	sans panne. 232 ^h 000
4. 5	"	"	75. 100	Chouqui	sans lumière. 35 ^h 000
5. 6	16. 50	"	75. 100	Mehleb.	sans régulateur. 15 ^h 000
6. 7	"	"	75. 100	Mehleb. Duclaud	sans régulateur. 15 ^h 000
7. 8	"	"	65. 300	Duclaud	avec régulateur.
8. 9	"	"	75. 500	Mehleb.	sans régulateur.
9. 10	"	"	65. 300	Duclaud	316 ^h 800
10. 11	16. 50	"	75. 100	Mehleb.	sans lampe. 10 ^h
11. 12	"	"	75. 100	Duclaud	144. 00. 1. 61.
12. 13	"	"	75. 100	Mehleb.	14. 23. 62 ^h 000
13. 14	"	"	75. 100	Duclaud	100. 00. 00.
14. 15	"	"	75. 100	Bouffant	
15. 16	"	"	75. 100	Duclaud	Phare au très bon état de marche.
16. 17	17. 00	"	75. 100	Bouffant	
17. 18	"	"	75. 100	Duclaud	
18. 19	"	"	75. 100	Bouffant	(RAS)
19. 20	"	"	75. 100	Duclaud	
20. 21	"	"	75. 100	Bouffant	
21. 22	17. 05	"	75. 100	Kaci	le gardien chef
22. 23	"	6. 35	75. 100	Bouffant	
23. 24	"	"	75. 100	Kaci	
24. 25	"	"	75. 100	Bouffant	
25. 26	"	"	75. 100	Chouqui	
26. 27	"	"	75. 100	Bouffant	
27. 28	17. 00	"	75. 100	Chouqui	
28. 29	"	"	75. 100	Chouqui	
29. 30	"	6. 30	75. 100	Duclaud	
30. 31	"	"	75. 100	Chouqui	
31. 1 ^{er}	17. 15	"	75. 100	Duclaud	

Février 1961

DATE	HEURES		MONTREUSE	NOM	OBSERVATION DE L'ÉTAT
	HEURE	MINUTE			
1. 2	17. 15	6. 30	75. 100	Chouqui	en ordre le 1 ^{er} jour. 61
2. 3	"	"	75. 100	Duclaud	14. 10. 2. 20
3. 4	"	"	75. 100	Chouqui	sans panne. 15 ^h 000
4. 5	"	"	75. 100	Duclaud	sans lumière. 6 ^h 000
5. 6	17. 20	"	65. 300	Duclaud	sans régulateur. 15 ^h 000
6. 7	"	6. 25	75. 100	Bouffant	sans régulateur. 20 ^h 000
7. 8	"	"	75. 100	Duclaud	sans régulateur. 15 ^h 000
8. 9	"	"	75. 100	Bouffant	avec régulateur.
9. 10	17. 25	"	65. 300	Duclaud	avec régulateur.
10. 11	"	"	75. 100	Bouffant	215 ^h 200
11. 12	"	"	75. 100	Chouqui	avec lampe. 10 ^h
12. 13	"	"	75. 100	Bouffant	14. 10. 23. 2. 61.
13. 14	"	"	75. 100	Chouqui	14. 1. 61. 250.
14. 15	17. 30	"	65. 300	Bouffant	315 ^h 000. 000.
15. 16	"	"	75. 100	Chouqui	sans régulateur.
16. 17	"	"	75. 100	Bouffant	phare en bon état de marche.
17. 18	"	"	75. 100	Chouqui	
18. 19	"	"	75. 100	Duclaud	
19. 20	17. 35	"	65. 300	Chouqui	(RAS)
20. 21	"	6. 40	65. 300	Duclaud	
21. 22	"	6. 15	65. 300	Chouqui	
22. 23	"	6. 10	65. 100	Duclaud	le gardien chef
23. 24	"	"	65. 100	Chouqui	
24. 25	"	"	65. 100	Duclaud	
25. 26	"	6. 05	65. 100	Duclaud	
26. 27	17. 40	"	65. 100	Bouffant	
27. 28	"	"	65. 100	Duclaud	
28. 29	"	6. 00	65. 100	Bouffant	

Janvier 1961 - Février 1961, 2011

Photographie couleur
54,5 x 37 cm

MARS 1962				AVRIL 1962			
DATE	HEURE		TEMPERATURE	VITESSE	MÉTÈRE		OBSERVATION DE LA MER
	GMT	LOCAL			TEMPERATURE	VITESSE	
1-2	16° 40'	6° 20'	6.300	Mohleb	Reste en cave 1111kg		
2-3	17° 40'	"	6.500	Ducloand	164.000 Kgs		
3-4	"	"	6.500	Chouqui			
4-5	"	"	6.500	Ducloand	cons. phare 242.200		
5-6	"	"	6.500	Chouqui	cons. lumière 20.000		
6-7	"	"	6.500	Ducloand	cons. cuisine 20.000		
7-8	"	"	6.500	Chouqui	cons. matériel 45.000		
8-9	"	"	6.400	Ducloand	Chouqui 2.000		
9-10	"	"	6.200	Chouqui	Ducloand 2.000		
10-11	"	"	6.100	Fischer	cons. Totale		
11-12	"	"	6.500	Chouqui	250.000 Kgs		
12-13	18° 50'	5° 40'	6.600	Fischer	essai lampe Alaba		
13-14	"	"	6.500	Chouqui	le 10 et 11 Mars 1962		
14-15	"	"	6.500	Fischer	25.000 essence		
15-16	"	"	6.500	Chouqui	pièce 45.000 Kgs		
16-17	"	"	6.500	Fischer			
17-18	"	"	6.500	Ducloand	petrite trop gros		
18-19	18° 00'	5° 50'	6.500	Fischer			
19-20	"	"	6.500	Ducloand	Phare en bon		
20-21	"	"	6.600	Fischer	état de marche		
21-22	"	"	6.500	Ducloand			
22-23	"	"	6.500	Fischer			
23-24	"	"	6.500	Chouqui	distillat le soir		
24-25	"	"	6.500	Fischer	Fischer de Zerdine		
25-26	"	"	6.500	Chouqui	Phare en bon		
26-27	"	"	6.500	Fischer	état de marche		
27-28	"	"	6.500	Chouqui			
28-29	"	"	6.500	Fischer	le gardien chef		
29-30	"	"	6.500	Ducloand			
30-31	"	"	6.500	Chouqui			
31-1	18° 40'	5° 40'	6.500	Fischer			

juillet 1962				Août 1962			
DATE	HEURE		TEMPERATURE	VITESSE	MÉTÈRE		OBSERVATION DE LA MER
	GMT	LOCAL			TEMPERATURE	VITESSE	
1-2	19° 45'	4° 40'	5.800	Sidane	reste en cave le 10 juillet		
2-3	"	"	5.800	Mohleb	435.500 Kgs		
3-4	"	"	5.800	Chouqui	Cave - Vase 115.000		
4-5	"	"	5.600	Mohleb	Cave - Vase		
5-6	"	4° 45'	5.800	Chouqui	Cave - Vase 25.000		
6-7	"	"	5.200	Mohleb	Cave - Vase 25.000		
7-8	"	"	5.500	Chouqui	Ducloand 2.000		
8-9	"	"	5.200	Mohleb	Cave Totale 228.000		
9-10	"	"	5.200	Chouqui	1000 Petrole 400 l.		
10-11	"	"	5.800	Mohleb	Sool ceaux		
11-12	"	"	5.800	Chouqui	fluel 3 Boute		
12-13	19° 40'	"	5.800	Mohleb			
13-14	"	4° 30'	5.600	Chouqui	essai lampe Alaba		
14-15	"	"	5.600	Chouqui	le 10 et 11 juillet 1962		
15-16	"	"	5.800	Chouqui			
16-17	"	"	5.800	Sidane	Phare en bon		
17-18	"	"	5.800	Chouqui	état de marche		
18-19	"	"	5.800	Sidane			
19-20	"	"	5.800	Chouqui	di part le garde		
20-21	"	4° 30'	5.800	Sidane	sublime quito		
21-22	19° 40'	"	5.800	Mohleb	le phare de cap		
22-23	"	"	5.800	Sidane	sigli le 10/11/62		
23-24	"	"	5.800	Mohleb			
24-25	"	"	5.800	Sidane			
25-26	"	"	5.800	Mohleb	le gardien chef		
26-27	"	"	5.800	Sidane			
27-28	"	"	5.800	Chouqui			
28-29	19° 40'	"	5.800	Mohleb			
29-30	"	"	5.800	Chouqui			
30-31	"	"	5.800	Mohleb			
31-1	"	"	5.800	Chouqui			

Mars 1962 (Accords d'Evian : cessez-le-feu) - Avril 1962, 2011 Photographie couleur 54,5 x 37 cm

Juillet 1962 (5 juillet : jour de l'Indépendance) - Août 1962, 2011 Photographie couleur 54,5 x 37 cm

Septembre - 1962							Octobre - 1962						
DATE	HEURE		NATURE	REMARQUES	IDENTIFICATION DE L'AVION	TERRAIN	DATE	HEURE		NATURE	REMARQUES	IDENTIFICATION DE L'AVION	TERRAIN
	GMT	LOCAL						GMT	LOCAL				
1. 8	17 ^h 20	5 ^h 20	6 X 100	Milob	reste en cas de 10000	500 X 500	1. 2	17 ^h 05	8 ^h 25	6 X 100	choupi	reste en cas de 10000	500 X 500
2. 8	18 ^h 30	5 ^h 20	6 X 200	Sidant			2. 3	17 ^h 10	8 ^h 30	6 X 200	Sidant		
3. 8	18 ^h 45	5 ^h 20	6 X 200	Milob	cons. infra 10000		3. 4	17 ^h 20	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
4. 8	18 ^h 55	5 ^h 20	6 X 100	Sidant	cons. infra 10000		4. 5	17 ^h 30	8 ^h 30	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000	
5. 8	19 ^h 05	5 ^h 20	6 X 200	Milob	cons. infra 10000		5. 6	17 ^h 40	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
6. 8	19 ^h 15	5 ^h 20	6 X 100	Sidant	cons. infra 10000		6. 7	17 ^h 50	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
7. 8	19 ^h 25	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		7. 8	18 ^h 05	8 ^h 30	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000	
8. 8	19 ^h 35	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		8. 9	18 ^h 15	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
9. 8	19 ^h 45	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		9. 10	18 ^h 25	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
10. 8	19 ^h 55	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		10. 11	18 ^h 35	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
11. 8	20 ^h 05	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		11. 12	18 ^h 45	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
12. 8	20 ^h 15	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		12. 13	18 ^h 55	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
13. 8	20 ^h 25	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		13. 14	19 ^h 05	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
14. 8	20 ^h 35	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		14. 15	19 ^h 15	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
15. 8	20 ^h 45	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		15. 16	19 ^h 25	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
16. 8	20 ^h 55	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		16. 17	19 ^h 35	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
17. 8	21 ^h 05	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		17. 18	19 ^h 45	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
18. 8	21 ^h 15	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		18. 19	19 ^h 55	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
19. 8	21 ^h 25	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		19. 20	20 ^h 05	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
20. 8	21 ^h 35	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		20. 21	20 ^h 15	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
21. 8	21 ^h 45	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		21. 22	20 ^h 25	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
22. 8	21 ^h 55	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		22. 23	20 ^h 35	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
23. 8	22 ^h 05	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		23. 24	20 ^h 45	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
24. 8	22 ^h 15	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		24. 25	20 ^h 55	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
25. 8	22 ^h 25	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		25. 26	21 ^h 05	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
26. 8	22 ^h 35	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		26. 27	21 ^h 15	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
27. 8	22 ^h 45	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		27. 28	21 ^h 25	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
28. 8	22 ^h 55	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		28. 29	21 ^h 35	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	
29. 8	23 ^h 05	5 ^h 20	6 X 200	Sidant	cons. infra 10000		29. 30	21 ^h 45	8 ^h 30	6 X 200	choupi	cons. infra 10000	
30. 8	23 ^h 15	5 ^h 20	6 X 100	Milob	cons. infra 10000		30. 31	21 ^h 55	8 ^h 30	6 X 200	Milob	cons. infra 10000	

Septembre 1962 - Octobre 1962, 2011

Photographie couleur
54,5 x 37 cm

NOVEMBRE - 1962							DECEMBRE - 1962						
DATE	HEURE		NATURE	REMARQUES	IDENTIFICATION DE L'AVION	TERRAIN	DATE	HEURE		NATURE	REMARQUES	IDENTIFICATION DE L'AVION	TERRAIN
	GMT	LOCAL						GMT	LOCAL				
1. 11	18 ^h 05	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS		1. 12	17 ^h 05	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
2. 11	18 ^h 15	6 ^h 20	700 700	choupi	17 JANVIER 1963		2. 12	17 ^h 15	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
3. 11	18 ^h 25	6 ^h 20	700 700	Milob	500 500		3. 12	17 ^h 25	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
4. 11	18 ^h 35	6 ^h 20	700 700	choupi	cons. infra 10000		4. 12	17 ^h 35	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
5. 11	18 ^h 45	6 ^h 20	700 700	Sidant	cons. infra 10000		5. 12	17 ^h 45	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
6. 11	18 ^h 55	6 ^h 20	700 700	choupi	cons. infra 10000		6. 12	17 ^h 55	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
7. 11	19 ^h 05	6 ^h 20	700 700	Sidant	cons. infra 10000		7. 12	18 ^h 05	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
8. 11	19 ^h 15	6 ^h 20	700 700	Milob	cons. infra 10000		8. 12	18 ^h 15	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
9. 11	19 ^h 25	6 ^h 20	700 700	choupi	cons. infra 10000		9. 12	18 ^h 25	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
10. 11	19 ^h 35	6 ^h 20	700 700	Sidant	cons. infra 10000		10. 12	18 ^h 35	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
11. 11	19 ^h 45	6 ^h 20	700 700	Milob	cons. infra 10000		11. 12	18 ^h 45	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
12. 11	19 ^h 55	6 ^h 20	700 700	choupi	cons. infra 10000		12. 12	18 ^h 55	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
13. 11	20 ^h 05	6 ^h 20	700 700	Sidant	cons. infra 10000		13. 12	19 ^h 05	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
14. 11	20 ^h 15	6 ^h 20	700 700	Milob	cons. infra 10000		14. 12	19 ^h 15	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
15. 11	20 ^h 25	6 ^h 20	700 700	choupi	cons. infra 10000		15. 12	19 ^h 25	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
16. 11	20 ^h 35	6 ^h 20	700 700	Sidant	cons. infra 10000		16. 12	19 ^h 35	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
17. 11	20 ^h 45	6 ^h 20	700 700	Milob	cons. infra 10000		17. 12	19 ^h 45	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
18. 11	20 ^h 55	6 ^h 20	700 700	choupi	cons. infra 10000		18. 12	19 ^h 55	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
19. 11	21 ^h 05	6 ^h 20	700 700	Sidant	cons. infra 10000		19. 12	20 ^h 05	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
20. 11	21 ^h 15	6 ^h 20	700 700	Milob	cons. infra 10000		20. 12	20 ^h 15	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
21. 11	21 ^h 25	6 ^h 20	700 700	choupi	cons. infra 10000		21. 12	20 ^h 25	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
22. 11	21 ^h 35	6 ^h 20	700 700	Sidant	cons. infra 10000		22. 12	20 ^h 35	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
23. 11	21 ^h 45	6 ^h 20	700 700	Milob	cons. infra 10000		23. 12	20 ^h 45	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
24. 11	21 ^h 55	6 ^h 20	700 700	choupi	cons. infra 10000		24. 12	20 ^h 55	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
25. 11	22 ^h 05	6 ^h 20	700 700	Sidant	cons. infra 10000		25. 12	21 ^h 05	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
26. 11	22 ^h 15	6 ^h 20	700 700	Milob	cons. infra 10000		26. 12	21 ^h 15	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
27. 11	22 ^h 25	6 ^h 20	700 700	choupi	cons. infra 10000		27. 12	21 ^h 25	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
28. 11	22 ^h 35	6 ^h 20	700 700	Sidant	cons. infra 10000		28. 12	21 ^h 35	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
29. 11	22 ^h 45	6 ^h 20	700 700	Milob	cons. infra 10000		29. 12	21 ^h 45	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	
30. 11	22 ^h 55	6 ^h 20	700 700	choupi	cons. infra 10000		30. 12	21 ^h 55	6 ^h 20	700 700	Milob	REST. EN CAS	

Janvier 1963 - Février 1963, 2011

Photographie couleur
54,5 x 37 cm

ŒUVRES
2011-1995



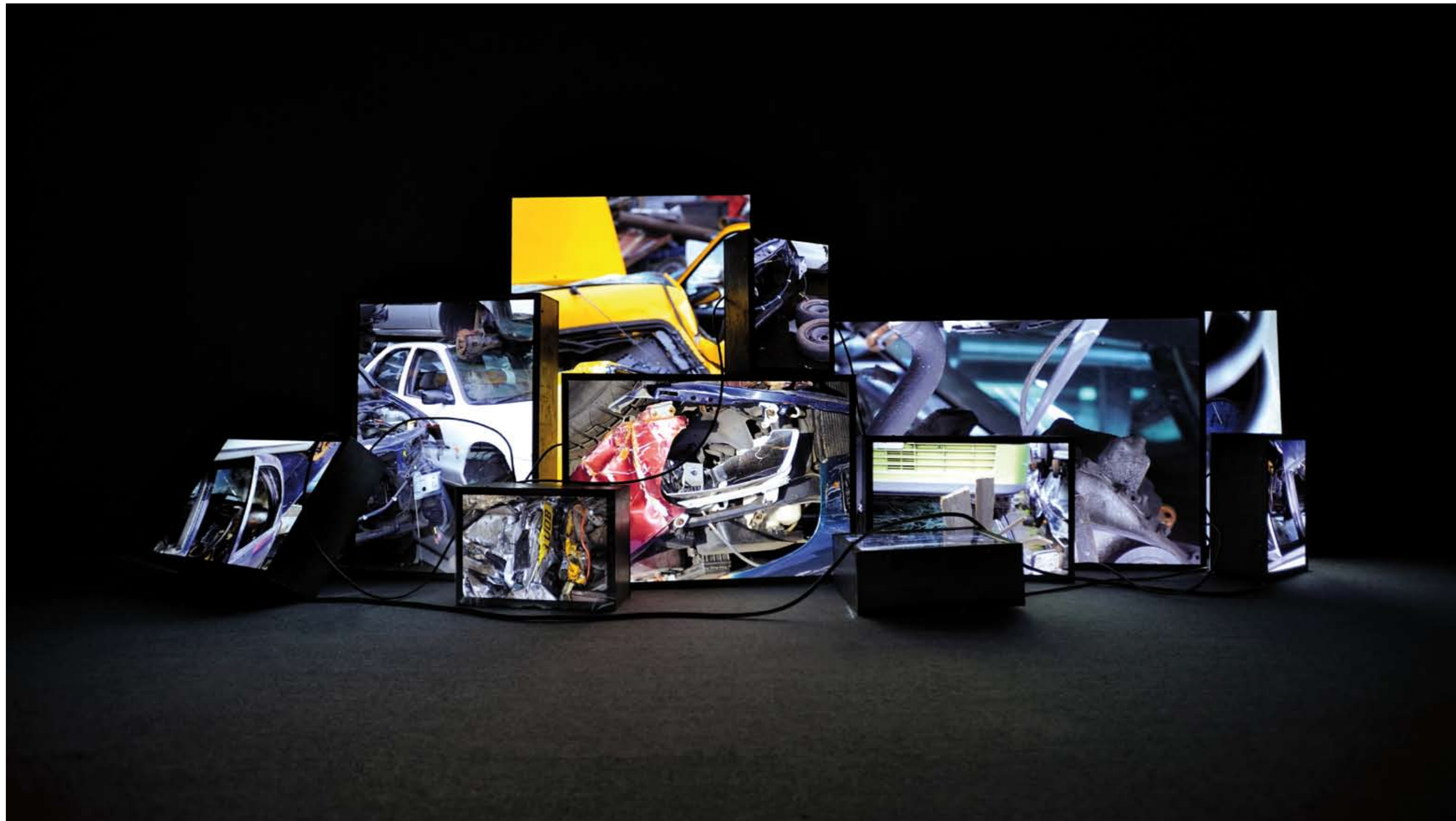
Lighthouse in the Sea of Time, 2011

Partie I, Partie II, Partie III : Installation vidéo de 6 écrans
Films HD et super 16 mm
Format 16/9
Bande-son réalisée par Mikhail Karikis

Commande de la Triennale de Folkestone
Vues de l'exposition « A Million Miles from Home », Triennale de
Folkestone, Royaume-Uni, 2011







Dead End, 2010

Installation de 100 caissons lumineux avec câbles électriques
Dimensions variées (A0, A1, A2 & A3)

Commande et collection du Mathaf - Arab Museum of Modern
Art, Doha
Vues de l'exposition « Told/Untold/Retold », Mathaf - Arab
Museum of Modern Art, Doha, Qatar, 2010



Dead End, 2010

Installation de 100 caissons lumineux avec câbles électriques
Dimensions variées (A0, A1, A2 & A3)



Commande et collection du Mathaf - Arab Museum of Modern Art, Doha
Vues de l'exposition « Told/Untold/Retold », Mathaf - Arab Museum of Modern Art, Doha, Qatar, 2010



The End of the Road, 2010

Double projection vidéo sonore
Films super 16 mm
Format 16/9
Bande-son réalisée par Mikhail Karikis
13 min 44 s

Commande et collection du Mathaf - Arab Museum of Modern
Art, Doha
Vues de l'exposition « Told/Untold/Retold », Mathaf - Arab
Museum of Modern Art, Doha, Qatar, 2010



The End of the Road, 2010

Stills de la double projection vidéo sonore
Films super 16 mm
Format 16/9
13 min 44 s

Commande et collection du Mathaf - Arab Museum of Modern Art, Doha



Gardiennes d'images, 2010

Triple projection vidéo sonore
Partie I : Double projection vidéo sonore, 19 min
Partie II : Projection vidéo sonore, 30 min 50 s
Films HD
Format 16/9
Sous-titres français et anglais

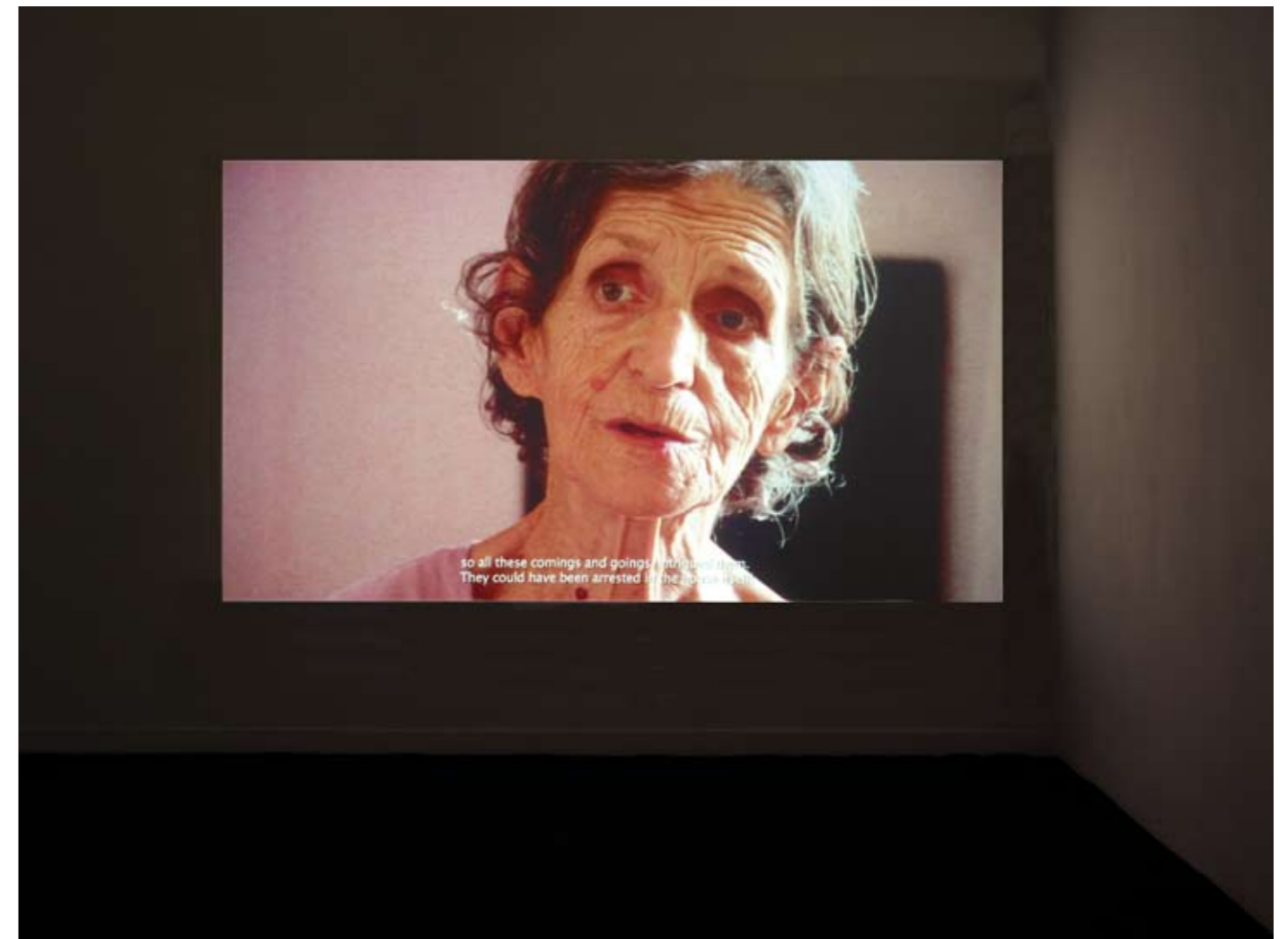
Production et Prix : SAM Art Projects 2009
Collections : Centre national des arts plastiques, ministère de la
Culture et de la Communication, Paris ; SAM Art Projects, Paris
Vue de l'exposition « Gardiennes d'images », Palais de Tokyo,
Paris, France, 2010



Gardiennes d'images, 2010

Partie I : Double projection vidéo sonore
Films HD
Format 16/9
Sous-titres français et anglais
19 min

Production et Prix : SAM Art Projects 2009
Collections : Centre national des arts plastiques, ministère de la Culture et de la Communication, Paris ; SAM Art Projects, Paris
Vue de l'exposition « Gardiennes d'images », Palais de Tokyo, Paris, France, 2010



Gardiennes d'images, 2010

Partie II : Projection vidéo sonore sur écran
Film HD
Format 16/9
30 min 50 s

Production et Prix : SAM Art Projects 2009
Collections : Centre national des arts plastiques, ministère de la Culture et de la Communication, Paris ; SAM Art Projects, Paris
Vue de l'exposition « Gardiennes d'images », Palais de Tokyo, Paris, France, 2010



TrainStation: the Death of a Journey, 2010

Triptyque, Photographies couleur
100 x 120 cm chq., dimensions de l'ensemble : 100 x 360 cm

Commande de A Foundation, Rochelle School, Londres, pour
l'exposition «Journey With No Return», commissariat de Alice
Sharp, Levent Çalikoğlu et Peter Cross

Decline of a Journey II, 2010

Installation de 12 caissons lumineux avec câbles électriques
42 x 21 cm chq.

Commande de Arts on 5, University of Essex, Colchester
Vue de l'exposition « Dislocated Journeys », University of Essex,
Essex, Colchester, Royaume-Uni, 2010





Decline of a Journey I, 2009

Installation de 14 cadres numériques avec câbles électriques
21 x 30 cm / 21 x 15 cm

Vue de l'exposition « 10 printemps en automne »,
kamel mennour, Paris, France, 2009



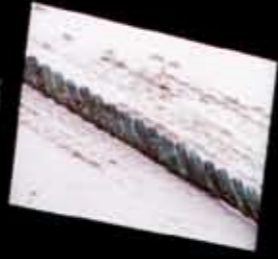
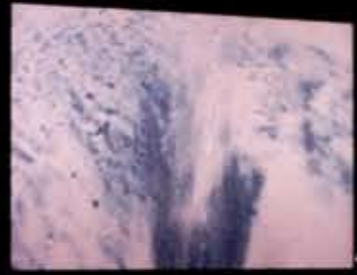


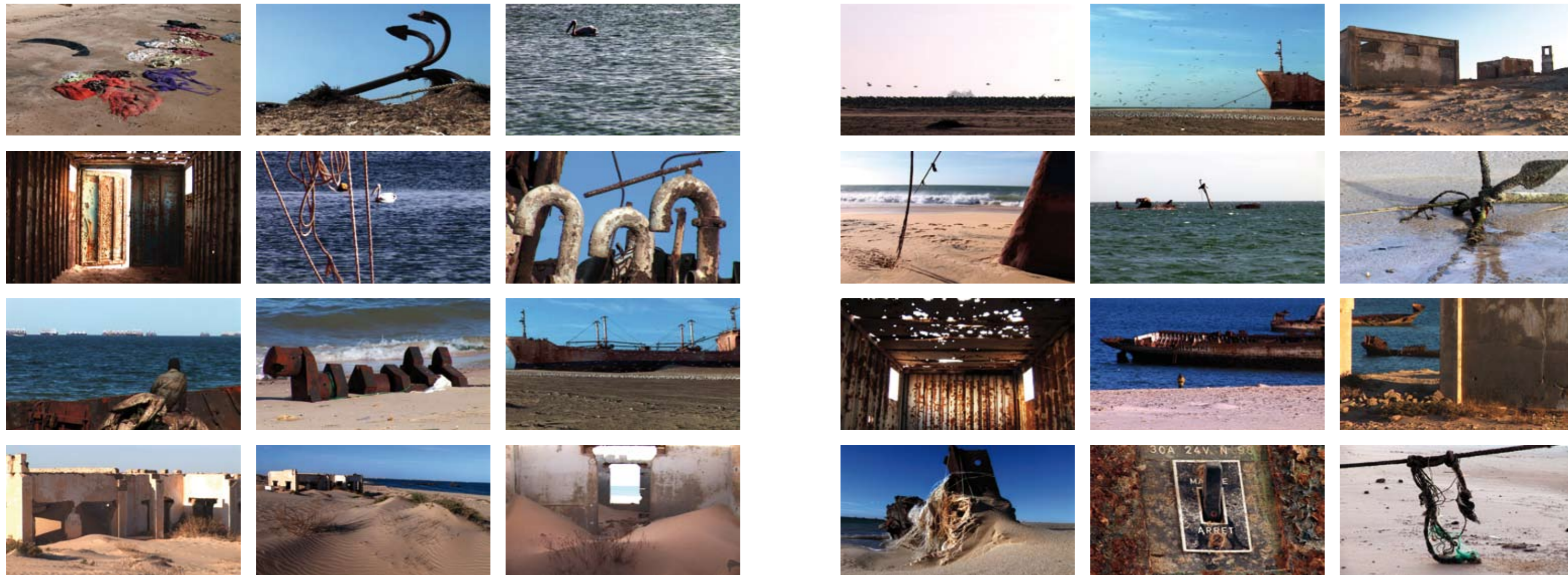
Floating Coffins, 2009

Installation de 14 écrans avec câbles électriques
et 8 haut-parleurs ronds
Écrans de tailles variées ; dimensions de l'ensemble variables
suivant l'espace
Bande-son réalisée par Mikhail Karikis
9 min 43 s chq

Commande du New Art Exchange, Nottingham
Collection : Tate collection, Londres
Vues de l'exposition « Floating Coffins », New Art Exchange,
Nottingham, Royaume-Uni, 2009







Floating Coffins, 2009

Stills de l'installation
 14 écrans avec câbles électriques et 8 haut-parleurs ronds
 Écrans de tailles variées, dimensions de l'ensemble variables
 suivant l'espace
 9 min 43 s chq.

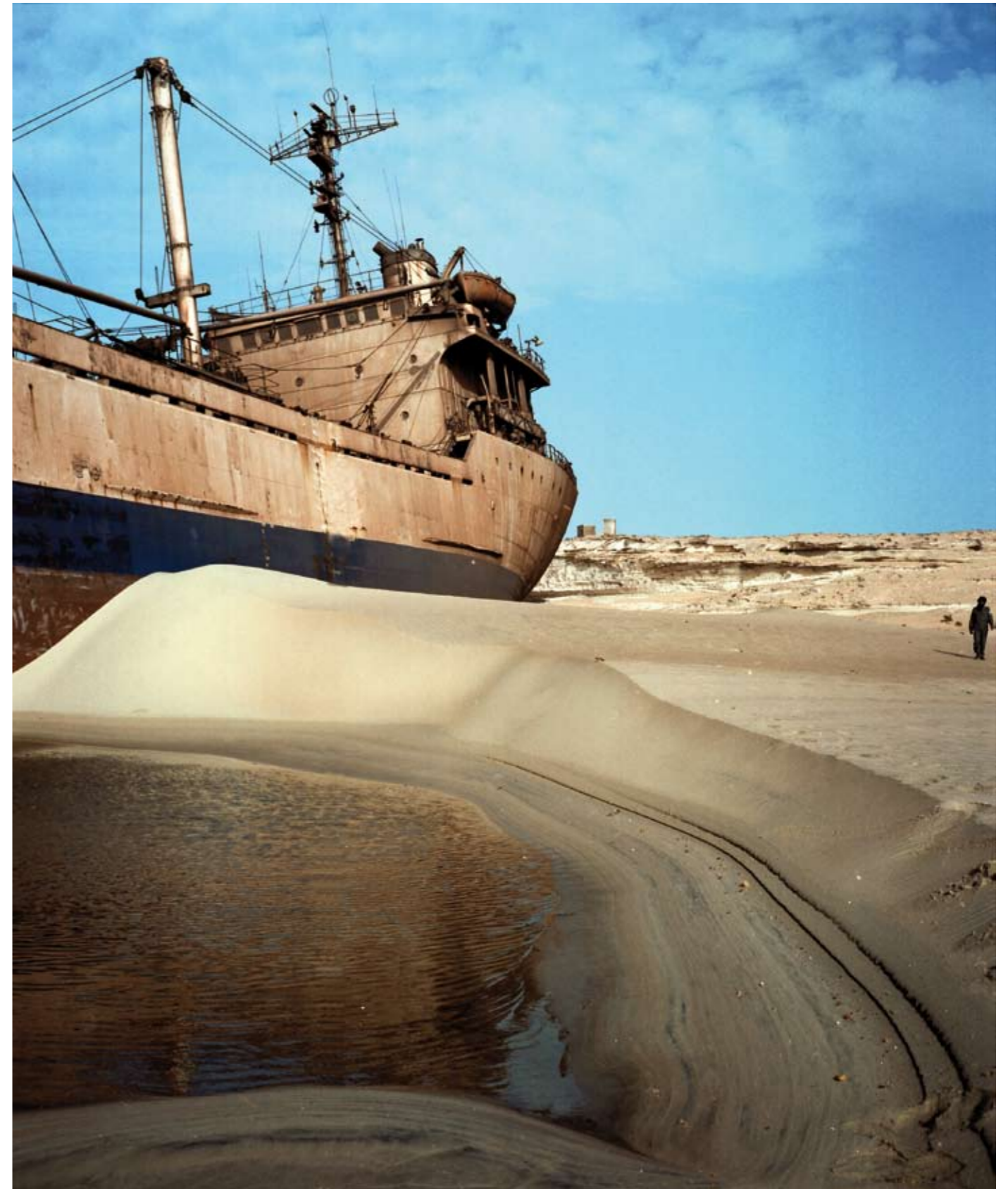
Commande du New Art Exchange, Nottingham
 Collection : Tate collection, Londres





Shipwreck, 2009

Diptyque, Photographies couleur
120 x 140 cm chq



Production de l'Institut Français, Paris pour la 8^e édition des
Rencontres de Bamako, Biennale Africaine de la Photographie



Remnants of a Scattered Vessel, 2009

Installation de 15 caissons lumineux avec câbles électriques
Dimensions des caissons variables ; dimensions de l'ensemble
variables suivant l'espace

Commande de la John Hansard Gallery, Southampton
Vue de l'exposition « Seafaring », John Hansard Gallery,
Southampton, Royaume-Uni, 2009



Remnants of a Scattered Vessel, 2009

Installation de 15 caissons lumineux avec câbles électriques
Dimensions des caissons variables, dimensions de l'ensemble
variables suivant l'espace

Commande de la John Hansard Gallery, Southampton
Vue de l'exposition « Seafaring », John Hansard Gallery,
Southampton, Royaume-Uni, 2009



Shattered Carcasses et Architecture of the Forsaken, 2008 - 2009

Installation de 17 caissons lumineux et câbles électriques
120 x 90 cm chq ; dimensions de l'ensemble variables suivant
l'espace

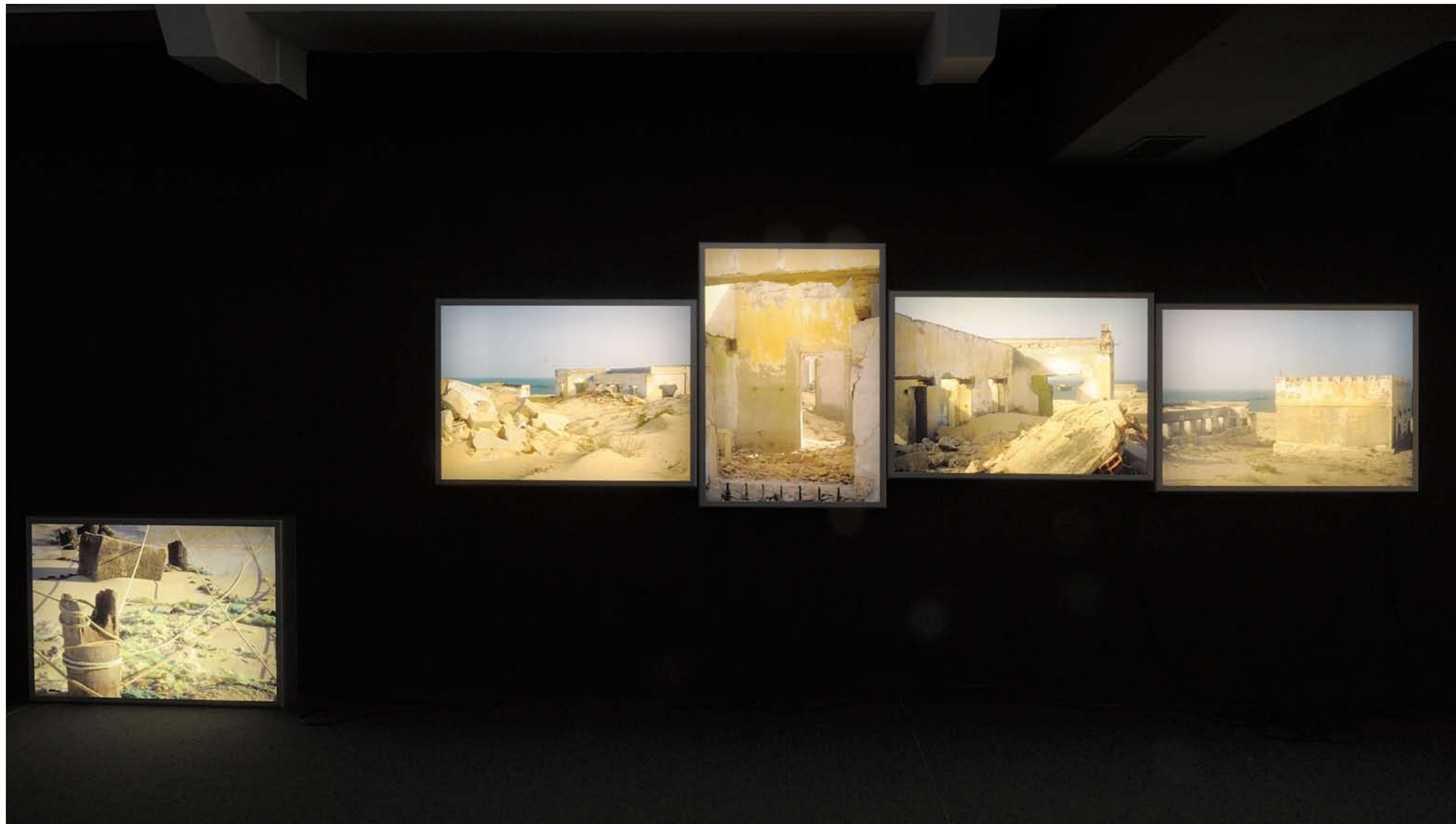
Production (Shattered Carcasses) : kamel mennour, Paris
Production et commande (Architecture of the Forsaken) de
Iniva - Institute of International Visual Arts, Rivington Place,
Londres
Vue de l'exposition «Currents of Time», Iniva - Institute of
International Visual Arts, Rivington Place, Londres, Royaume-Uni, 2009



Shattered Carcasses, 2009

Installation de 10 caissons lumineux et câbles électriques
120 x 90 cm chq ; dimensions de l'ensemble variables suivant
l'espace

Production : kamel mennour, Paris
Vue de l'exposition « Currents of Time », Iniva - Institute of
International Visual Arts, Rivington Place, Londres, Royaume-Uni, 2009



Architecture of the Forsaken, 2009

Installation de 10 caissons lumineux et câbles électriques (détail)
120 x 90 cm chq., dimensions de l'ensemble variables suivant
l'espace

Commande de Iniva - Institute of International Visual Arts,
Rivington Place, Londres
Vue de la rétrospective « Les rêves n'ont pas de titre »,
[mac] musée d'Art contemporain, Marseille, France, 2010



Architecture of the Forsaken, 2009

Installation de 10 caissons lumineux et câbles électriques (détail)
120 x 90 cm chq., dimensions de l'ensemble variables suivant
l'espace

Commande de Iniva - Institute of International Visual Arts,
Rivington Place, Londres
Vue de la rétrospective « Les rêves n'ont pas de titre »,
[mac] musée d'Art contemporain, Marseille, France, 2010





The Lovers II et III, 2008

Photographies couleur
120 x 100 cm chq

Collection : SACEM, collections particulières





The Death of a Journey, 2008

Photographies couleur
100 x 120 cm chq

Vue de l'exposition « Shipwreck: the Death of a Journey »,
kamel mennour, Paris, France, 2008







The Death of a Journey, 2008

Photographie couleur
120 x 100 cm chq

Collection Centre national des arts plastiques, ministère de la
Culture et de la Communication, Paris





A View to Sea I, 2008

Triptyque, Photographies couleur
50 x 60 cm chq., dimensions de l'ensemble : 50 x 180 cm

Collection particulière





Beyond the Sea, 2008

Caissons lumineux avec câbles électriques
90 x 120 cm chq.



Vue de l'exposition «MiddleSea», Wapping Project,
Londres, Royaume-Uni, 2008



Beyond the Sea, 2008

Caisson lumineux avec câbles électriques
90 x 120 cm

Vue de l'exposition «MiddleSea», Wapping Project,
Londres, Royaume-Uni, 2008



Beyond the Sea, 2008

Caisson lumineux avec câbles électriques
90 x 120 cm



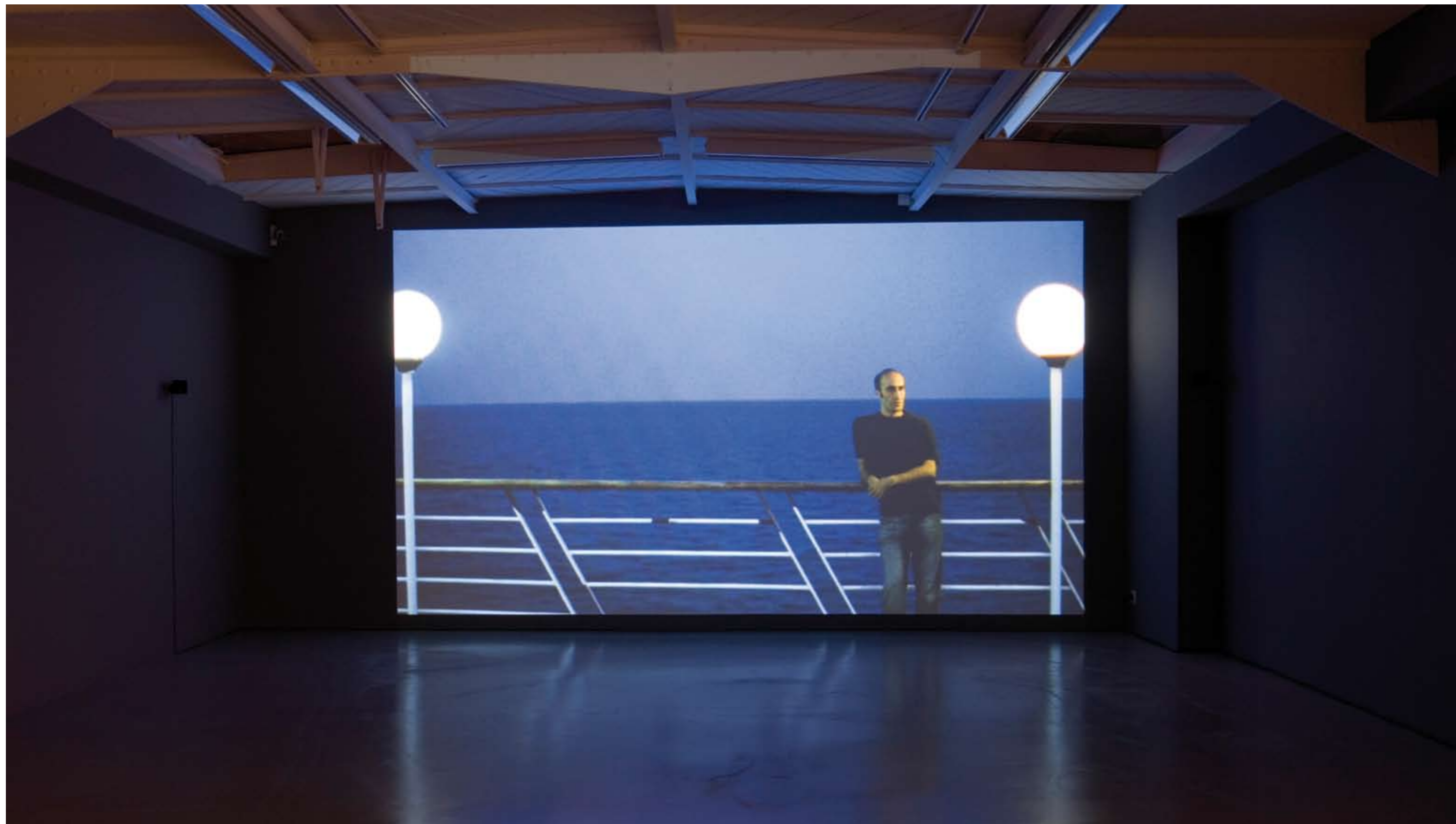
Vue de l'exposition «MiddleSea», Wapping Project,
Londres, Royaume-Uni, 2008



Beyond the Sea, 2008

Caisson lumineux avec câbles électriques
90 x 120 cm

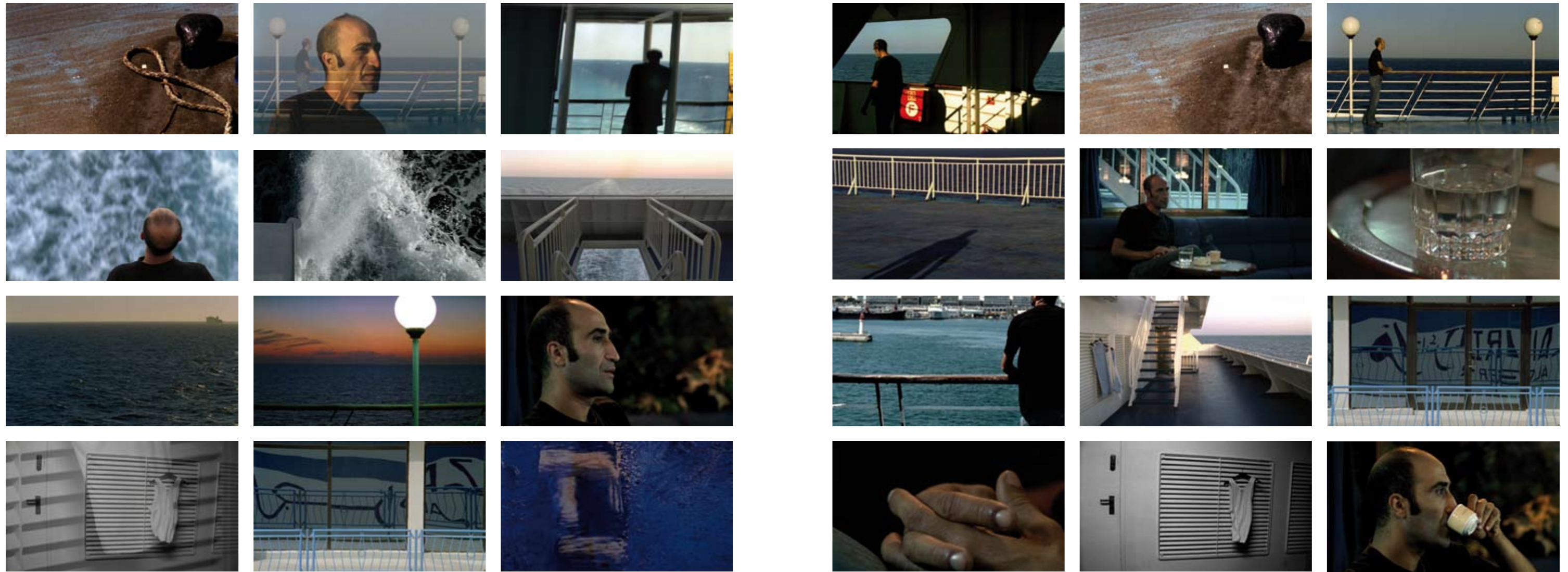
Vue de l'exposition «MiddleSea», Wapping Project,
Londres, Royaume-Uni, 2008



MiddleSea, 2008

Projection vidéo sonore
Film super 16 mm
Format 16/9
Bande-son réalisée par Mikhail Karikis
16 min

Production : Arts Council England , Londres & Henry Moore
Foundation, Liverpool
Vue de l'exposition « Shipwreck: the Death of a Journey »,
kamel mennour, Paris, France, 2008



MiddleSea, 2008

Stills du film super 16 mm
Format 16/9
Bande-son réalisée par Mikhail Karikis
16 min

Production : Arts Council England, Londres & Henry Moore
Foundation, Liverpool





Transitional Landscape, 2006

Diptyque, Photographies couleur panoramiques
50 x 154 cm chq.

Commande de la Photographer's Gallery, Londres



Haunted House I, 2006

Photographie couleur
100 x 80 cm

Commande de la Photographer's Gallery, Londres
Collections : Deutsche Bank Collection, Sharjah Art Museum
Collection, collection particulière



Haunted House II et III, 2006

Photographies couleur
100 x 80 cm chq.

Commande de la Photographer's Gallery, Londres
Collections : Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris ; Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris ; Ernst & Young, collections particulières



Framing the View I et VI, 2008

Photographies couleur
76,2 x 50,8 cm chq



Commande de la Photographer's Gallery, Londres
Collection : Sharjah Art Museum Collection, collection
particulière



Framing the View III et II, 2008

Photographies couleur
76,2 x 50,8 cm chq



Commande de la Photographer's Gallery, Londres
Collection : Sharjah Art Museum Collection, collection
particulière



Framing the View IV et V 2008

Photographies couleur
76,2 x 50,8 cm chq



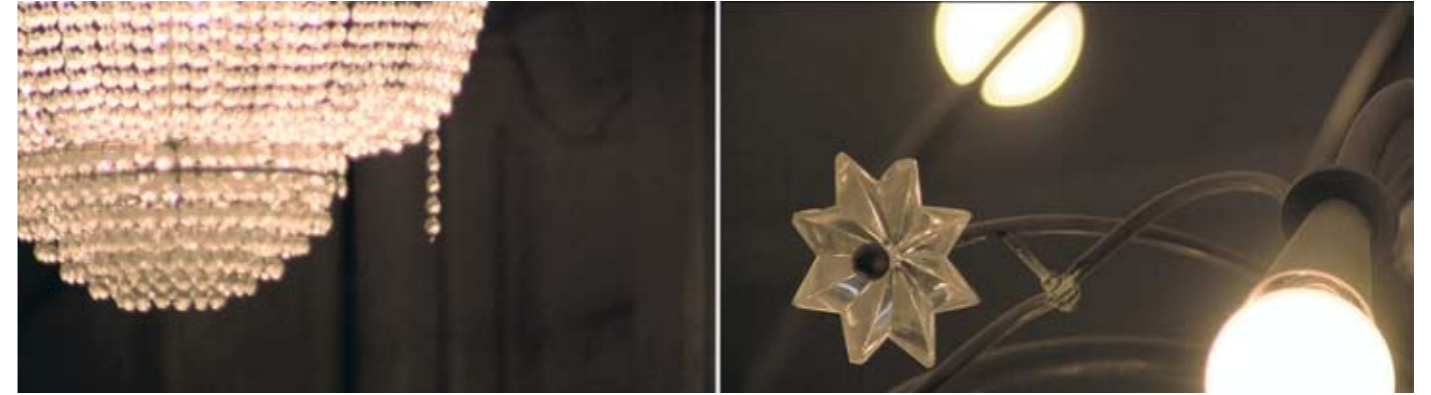
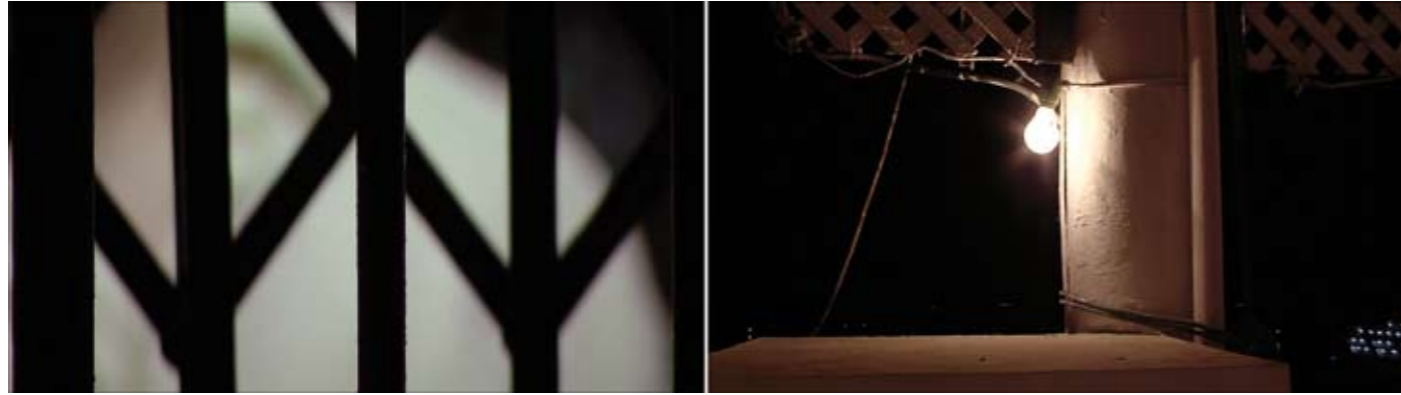
Commande de la Photographer's Gallery, Londres
Collection : Sharjah Art Museum Collection, collection
particulière



Saphir, 2006

Double projection vidéo sonore
Films HD
Format 16/9
19 min 5 s

Production et commande de Film and Video Umbrella &
Photographer's Gallery, Londres
Collection particulière
Vue de l'exposition « Saphir », Photographer's Gallery, Londres,
Royaume-Uni, 2006





And the road goes on..., 2005

Projection vidéo sonore
Format 4/3
8 min 8 s

Commande de la Beaconsfield Gallery, Londres
Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille
Vue de l'exposition « Lightsilver », Beaconsfield Gallery,
Londres, Royaume-Uni, 2005



They'd rape her, leave her there, then go. If she did not submit, they'd call 6 or 7 other guys to help them.







Mother, Daughter and I, 2003

Triptyque I : Photographies couleur
Portraits : 120 x 210 cm chq ; mains : 26 x 90 cm chq

Commande du Contemporary Art Museum Saint-Louis, Missouri
Collections - Deutsche Bank Collection ; Art in Embassies - US
Department of State
Ci-avant : Vue de la rétrospective « Les rêves n'ont pas de
titre », [mac] musée d'Art contemporain, Marseille, France, 2010



Mother, Daughter and I, 2003

Triptyque II : Photographies couleur
Portraits : 120 x 210 cm chq ; mains : 26 x 90 cm chq

Comande du Contemporary Art Museum Saint-Louis, Missouri
Collection Wolverhampton Arts and Museums,
Wolverhampton



Mother, Father and I, 2003

Triple projection vidéo sonore
Sous-titres français et anglais
20 min 25 s chq

Commande du Contemporary Art Museum Saint-Louis, Missouri
Collections : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, musée
national de l'histoire et des cultures de l'immigration / Cité nationale
de l'histoire, Paris ; Kamel Lazaar Foundation, Tunis
Vue de la rétrospective «Les rêves n'ont pas de titre», [mac] musée
d'Art contemporain, Marseille, France, 2010



They'd line us up against the wall, hands up against the wall. They were ready to shoot us.



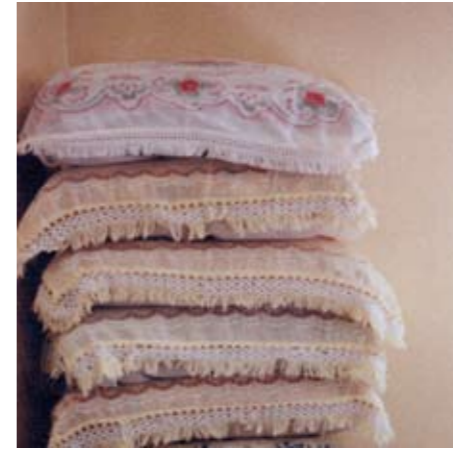
France kept us under its thumb, and stopped us from working.



And now I'm in France; sometimes in Algeria, sometimes in France.



I endured so, so much for my children.



La maison de ma mère, 2002

Installation composée de 12 photographies couleur
28,5 x 28,5 cm chq, dimensions de l'ensemble : 90 x 120 cm

Commande de la Leicester City Art Gallery, Leicester
Collections : The mumok - museum moderner kunst stiftung
ludwig wien collection ; Kamel Lazaar Foundation, Tunis



Mother Tongue, 2002
- *Mother and I* (France)
- *Daughter and I* (England)
- *Grandmother and Granddaughter* (Algeria)

Vidéos sonores sur écrans avec casques audio
Format 4/3
4 min 38 s chq.

Collections : Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris ; musée national de l'histoire et des cultures de
l'immigration / Cité nationale de l'histoire, Paris ; Tate collection,
Londres
Vue de la rétrospective « Les rêves n'ont pas de titre », [mac]
musée d'Art contemporain, Marseille, France, 2010

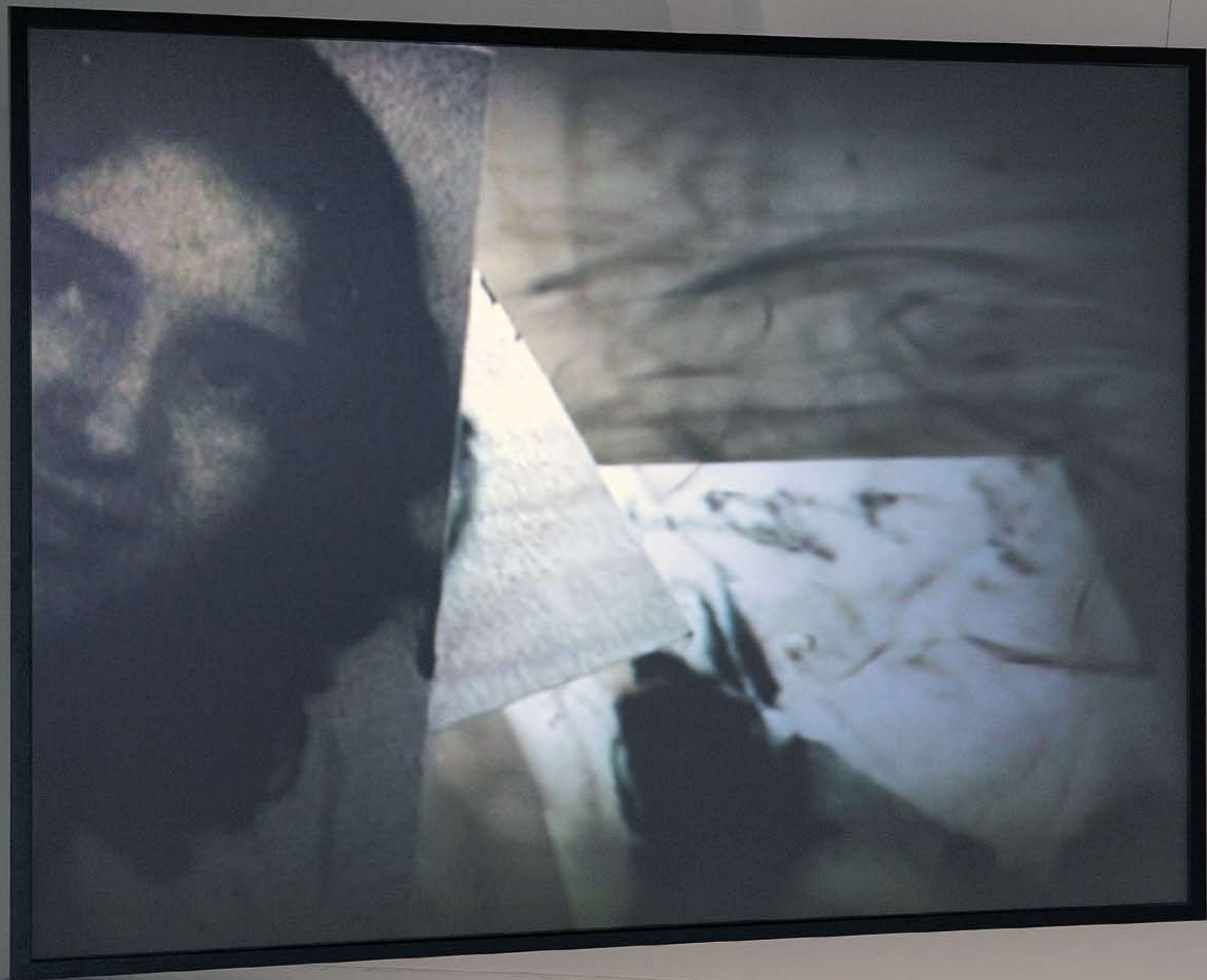


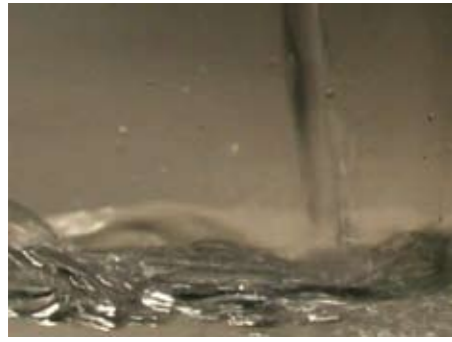


Silent Sight, 2000

Projection vidéo sonore
Stills du film 16 mm
Format 4/3
Bande-son réalisée par Edith Marie Pasquier
11 min 10 s

Production : Westminster Arts Council & Artsadmin, Londres
Collection : The mumok - museum moderner kunst stiftung
ludwig wien collection
Ci-avant : Vue de la rétrospective « Les rêves n'ont pas de titre », [mac] musée d'Art contemporain, Marseille, France, 2010





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

Projection vidéo sonore
Format 4/3
8 min 52 s

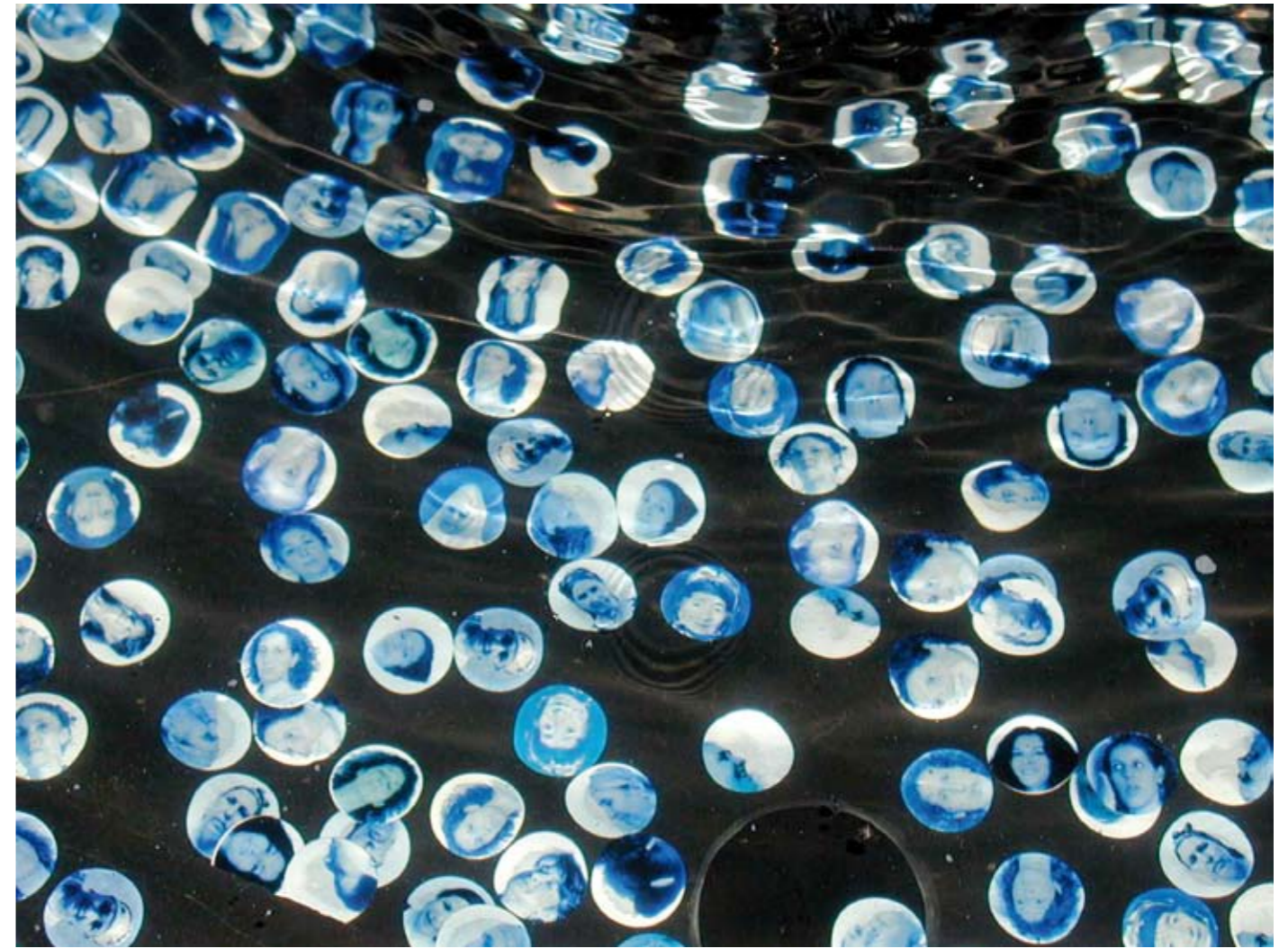
Production et commande : Africa in Venice pour la 49^e Biennale
Internationale d'Art contemporain de Venise
Collection d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître
Ci-avant : Vue de la rétrospective « Les rêves n'ont pas de
titre », [mac] musée d'Art contemporain, Marseille, France,
2010



Wishing Well, 2001

Env. 600 pièces ornées de photographies de visages féminins placées dans une fontaine

Vues de l'installation *in situ*, Lord Leighton Museum, Londres, Royaume-Uni, 2001

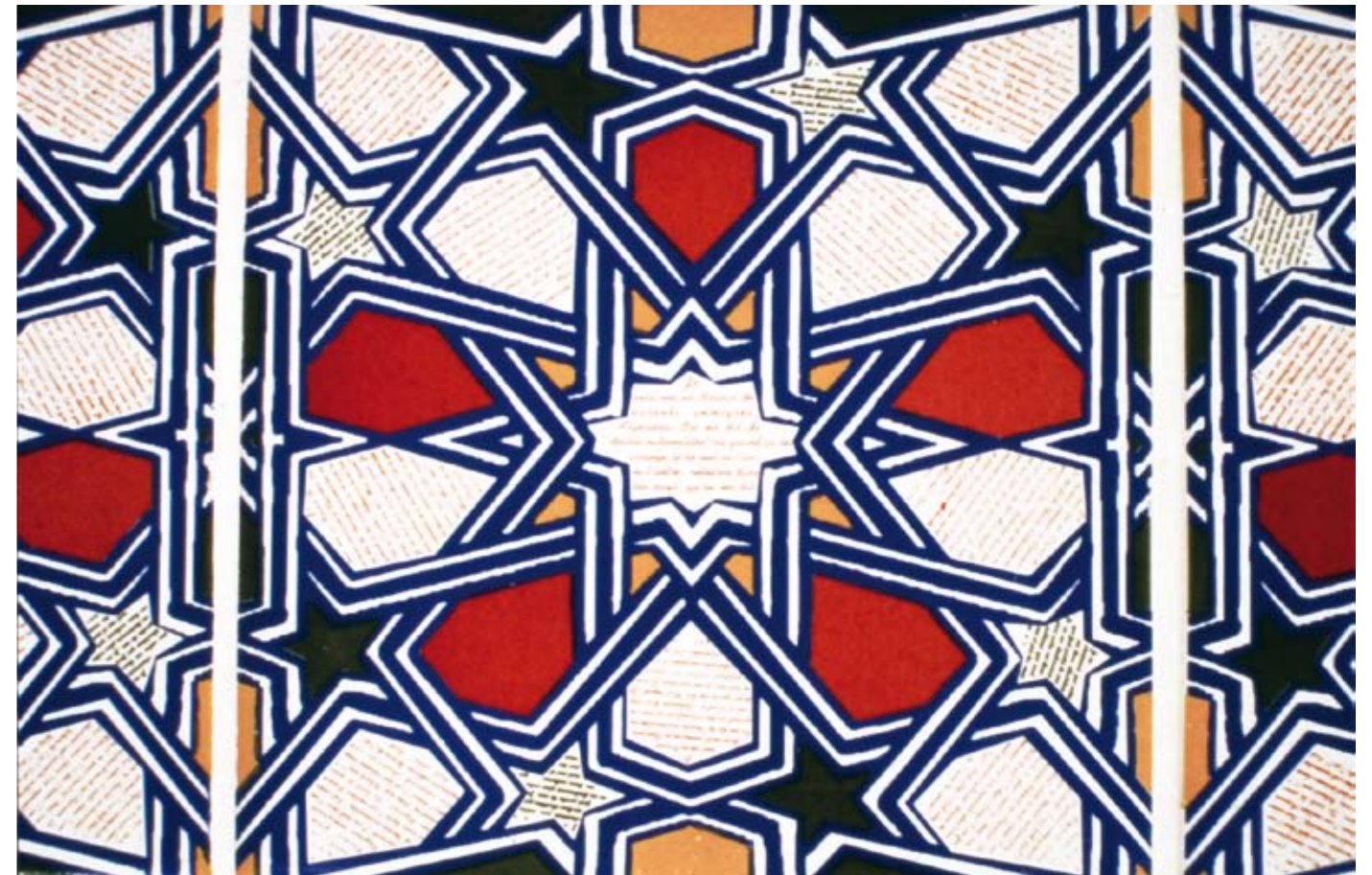




Quatre générations de femmes, 1997

Motifs générés numériquement et sérigraphiés sur des carreaux en céramique

Commande de la Gallery of Modern Art, Glasgow, Ecosse
Vues de l'exposition « Authentic/Ex-Centric: Africa In and Out Africa », 49^e Biennale internationale d'Art contemporain de Venise, Italie, 2001

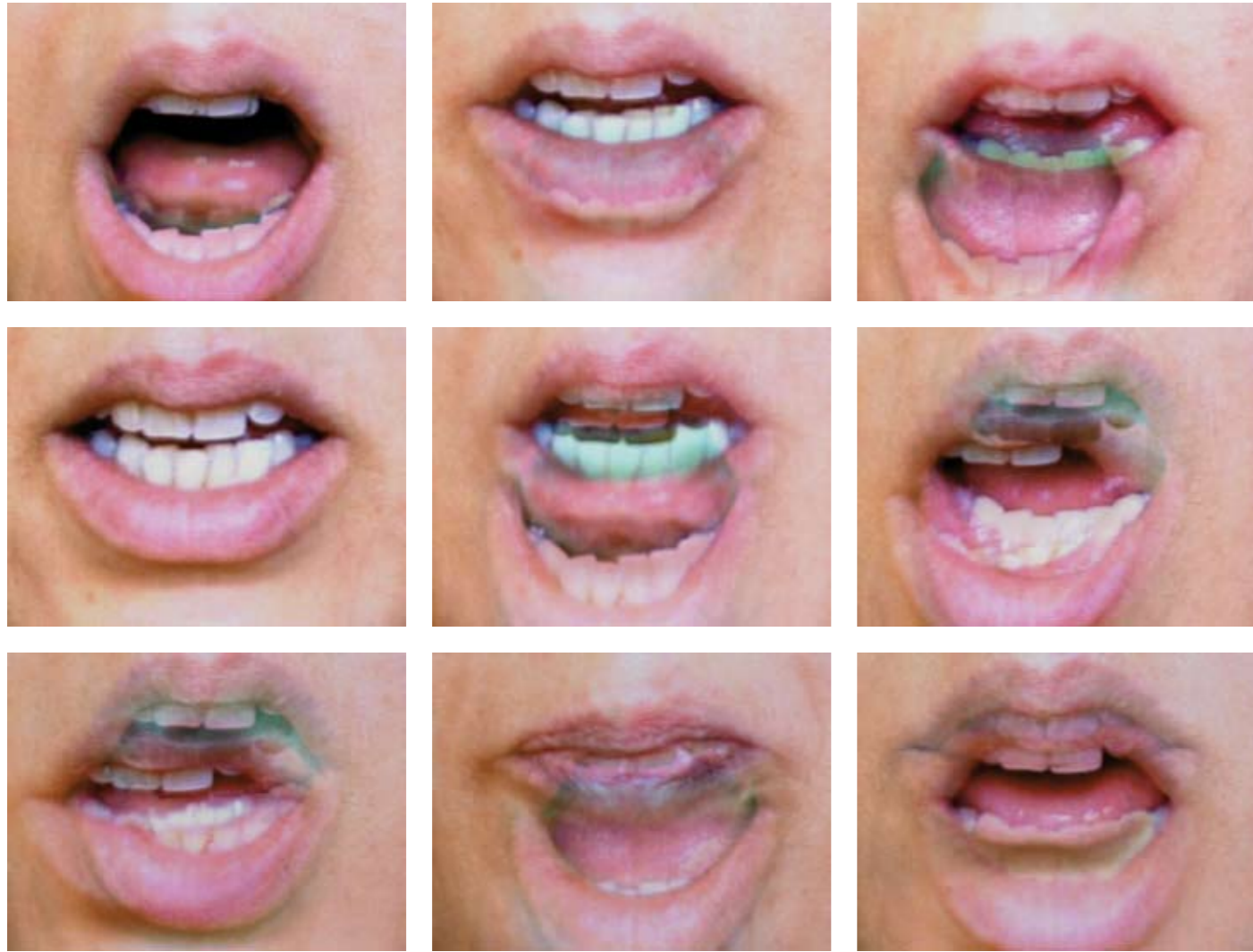




Autographical Patterns, 1996

Vidéo sonore sur écran
8 min

Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Vue de la rétrospective « Les rêves n'ont pas de titre »,
[mac] musée d'Art contemporain, Marseille, France, 2010



Scream for Liberation, 1995

Vidéo sonore sur écran
5 min

Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Vue de la rétrospective « Les rêves n'ont pas de titre »,
[mac] musée d'Art contemporain, Marseille, France, 2010



- 1963 Naissance à Paris.
- Formation**
- 1998-2003 Royal College of Art, Études de recherche au département de photographie, Londres, Royaume-Uni.
- 1995-1997 Slade School of Art, Master en Arts dans les Médias, Londres, Royaume-Uni.
- 1992-1995 Central Saint Martins School of Art, BA (hons) (Bachelor of Arts honours degree) en Pratique Critique des Arts, Londres, Royaume-Uni.
- Expositions personnelles**
- 2011 ***Beneath the Surface***, kamel mennour, Paris, France. (Catalogue)
- 2010 ***Gardiennes d'images***, palais de Tokyo, Paris. (Catalogue)
Les rêves n'ont pas de titre, [mac] musée d'Art contemporain, Marseille, France.
Under the Sky and Over the Sea, BildMuseets, Umeå University, Umeå, Suède ; Kunsthallen Nikolaj, Copenhague, Danemark.
MiddleSea, Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto, Canada.
Zineb Sedira, musée national Pablo Picasso, La Guerre et la Paix, Vallauris, France.
Invitation au voyage, galerie Edouard Manet, Gennevilliers, France.
- 2009 ***Under the Sky and Over the Sea***, Pori Museum, Pori, Finlande. (Catalogue)
Zineb Sedira: Seafaring, John Hansard Gallery, Southampton, Royaume-Uni.
MiddleSea, Forex, Michael Stevenson Gallery, Le Cap, Afrique du Sud.
Zineb Sedira: Currents of Time, Iniva - Institute of International Visual Arts, Rivington Place, Londres, Royaume-Uni.
Zineb Sedira: Floating Coffins, New Art Exchange, Nottingham, Royaume-Uni.
- 2008 ***Shipwreck: the Death of a Journey***, kamel mennour, Paris, France.
MiddleSea, Wapping Project, Londres, Royaume-Uni.
Zineb Sedira, centre culturel français, Alger, Algérie.
- 2007 ***Zineb Sedira - vidéos***, centre d'art contemporain du Parvis, Pau, France.
Saphir, Temble Bar Gallery, Dublin, Irlande.
- 2006 ***Saphir***, Photographer's Gallery, Londres, Royaume-Uni. (Catalogue)
Transitional Landscape, kamel mennour, Paris.
Zineb Sedira, galerie Esmâ, Alger ; centres culturels français, Oran et Constantine, Algérie.
- 2005 ***Zineb Sedira***, OneTwenty Gallery, Gand, Belgique ; Fri Art, Fribourg, Suisse.
- 2004 ***Zineb Sedira: Telling Stories with Differences***, Cornerhouse, Manchester, Royaume-Uni.
Exposition itinérante. (Catalogue/DVD)
- 2003 ***Zineb Sedira***, Galleria Sogospatty, Rome, Italie. (Catalogue)
Regard croisé, Arles, France.
- 2002 ***Biennale de photographie***, Dryphoto Arte Contemporanea, Prato, Italie. (Catalogue)
Rencontres de la photographie d'Arles, 33^e édition, Arles, France. (Catalogue)
- Expositions collectives**
- 2011 ***Haunting: Furtive and Uncanny Presence in Media, Art, and Pop***, Kunstverein Medienturm, Graz, Autriche. (Catalogue)
A Million Miles from Home, Triennale de Folkestone, Royaume-Uni. (Catalogue)
Disquieting Muses, centre d'art contemporain de Thessalonique, State Museum of Contemporary Art, Thessalonique, Grèce. (Catalogue)
The Mediterranean Approach, Palazzo Zenobio, 54^e Biennale internationale d'Art contemporain de Venise, Italie.
A Sense of Perspective, Tate Liverpool, Liverpool, Royaume-Uni.
- 2010 ***Told / Untold / Retold***, Mathaf - Arab Museum of Modern Art, Doha, Qatar. (Catalogue)
Living Across, Spaces of Migration, Academy of Fine Arts, Vienne, Autriche. (Catalogue)
A Useful Dream, African Photography 1960-2010, palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique. (Catalogue)
Wild is the Wind, SCAD, Savannah College of Art and Design, Savannah, États-Unis. (Catalogue)
- 2009 ***Frontières***, Rencontres de la photographie africaine, Bamako, Mali.
FIAC, Festival international d'Art contemporain, Alger, Algérie.
Journeys with No Return, Akbank Cultural Centre, Biennale d'Istanbul, Turquie.
Elles@centrepompidou, Centre Pompidou, Paris, France. (Catalogue)
Maritime Chronicles: Flow and Junctions, Ausstellungsraum Klingenthal, Kaserne, Bâle, Suisse.
- 2008 ***Éclats de frontières***, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, France.
U-turn, 1^e Quadriennale pour l'Art contemporain, Copenhague, Danemark. (Catalogue)
Revolutions, The University Art Gallery, University of California, San Diego, États-Unis.
L'art au féminin, musée d'Art moderne et contemporain d'Alger, Alger, Algérie. (Catalogue)
- 2007 ***House Trip***, Berlin Art Fair, Berlin, Allemagne.
Port Cities, on Mobility and Exchange, The Arnolfini, Bristol, Royaume-Uni. (Catalogue)
Her(his)story, Museum of Cycladic Art, Athènes, Grèce.
Heterotopias: Society Must Be Defended, Biennale de Thessalonique, Grèce.
Still Life: Art, Ecology and the Politics of Change, 8^e Biennale de Sharjah, Émirats arabes unis. (Catalogue)
Global Feminism, Brooklyn Museum, New York, États-Unis. (Catalogue)
I Am Making Art. 4 Studies on the Artist's Body: Identity and Transformation, centre d'art contemporain, Genève, Suisse.
Beyond Dust, The Archeological Museum, Naples, Italie. (Catalogue)

- 2006 **La vidéo : un art, une histoire 1965-2005, vidéo de la collection du Centre Pompidou.** Exposition internationale itinérante. (Catalogue)
Mankind, Louvain, Belgique. (Catalogue)
Exorcising Exoticism, Contemporary Art Exhibition, T'ai-pei, T'ai-wan. (Catalogue)
Why Pictures Now: Photography/Film/Video, The mumok, Vienne, Autriche. (Catalogue)
Around the world in 80 days, ICA - Institute of Contemporary Art; South London Gallery, Londres, Royaume-Uni. (Catalogue)
Une vision du monde, la collection de Jean-Conrad et Isabelle Lemaître, la Maison rouge, Paris, France. (Catalogue)
- 2005 **The Art of White: Painting**, Photography, Installation, The Lowry, Salford Quays, Royaume-Uni. (Catalogue)
British Art Show 06, Baltic, Gateshead; Castle Museum, Manchester; Nottingham; Bristol, Royaume-Uni. Exposition itinérante.
Meeting Point, Stenersen Museum, Oslo, Norvège. (Catalogue)
Identità & Nomadismo, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, Sienne, Italie. (Catalogue)
- 2004 **Africa Remix**, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, Allemagne; Hayward Gallery, Londres, Royaume-Uni. Exposition itinérante. (Catalogue)
Historias; 'History in the Making', Photo Espana, Madrid, Espagne. (Catalogue)
Britannia Works, Athènes, Grèce. (Catalogue)
Stranger than Fiction, Arts Council Collection, Leeds City Art Gallery, Carlisle, Aberystwyth, Lincoln, Nottingham, Royaume-Uni. Exposition itinérante. (Catalogue)
'Ficcions' Documentals, Fundació La Caixa, Barcelone, Espagne. (Catalogue)
- 2003 **Looking Both Ways**, Museum for African Art, New York, Etats-Unis. (Catalogue)
Voyages d'artistes, Algérie 03, espace Electra, Paris, France. (Catalogue)
Gestes, festival du Printemps de Septembre, Toulouse, France. (Catalogue)
Fiction of Authenticity: Contemporary Africa Abroad, Contemporary Art Museum, St. Louis, Missouri, Etats-Unis.
Stranger, 1^e Triennale de photographie et de vidéo, ICP - Institute of Contemporary Photography, New York, États-Unis. (Catalogue)
Veil, Walsall Museums & Art Gallery, Bluecoat Gallery, Liverpool; MOMA, Oxford, Royaume-Uni. (Catalogue)
- 2002 **Self-Evident: Making the Self the Subject of Art from 1970 to the Present Day**, Tate Britain, Londres, Royaume-Uni.
History/Now, Stockholm Fotofestival, Liljevalchs Konsthall, Stockholm, Suède. Exposition itinérante. (Catalogue)
- 2001 **Patterns**, Spacex Gallery, Exeter, Royaume-Uni.
Mémoires intimes d'un nouveau millénaire, IV^e Rencontres de la photographie africaine, Bamako, Mali. (Catalogue)
History of Our Present, Argos Festival, Cinema Nova, Bruxelles, Belgique. (Catalogue)
Authentic/Ex-Centric: Africa In and Out Africa, 49^e Biennale internationale d'Art contemporain de Venise, Italie. (Catalogue)
ev+a, Limerick City Gallery of Art, Biennale de Limerick, Irlande. (Catalogue)

- 2000 **More than Meets the Eye**, Victoria and Albert Museum, Londres, Royaume-Uni. (Catalogue)
Insertion: Self and Other, Apex Art C.P., New York, États-Unis.
- 1999 **From Where - to Here, Art from London**, Konsthallen Göteborg Museum, Göteborg, Suède. (Catalogue)
The Order of Things, Bluecoat Gallery, Liverpool, Royaume-Uni.
- 1998 **Is Art Beneath You?**, Serpentine Gallery, Londres, Royaume-Uni. (Catalogue)
- 1997 **Out of the Blue**, Gallery of Modern Art, Glasgow Museum, Royaume-Uni. (Catalogue)
- Collections publiques**
- Art in Embassies - U.S. Department of State, Washington
 - Arts Council England, Londres
 - Centre national des arts plastiques, ministère de la Culture et de la Communication, Paris
 - Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
 - Collection d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître
 - Deutsche Bank Collection, Francfort
 - Ernst & Young, Paris
 - Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris
 - FRAC Alsace, Sélestat
 - FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille
 - Gallery of Modern Art, Glasgow Museums, Glasgow
 - Kamel Lazaar Foundation, Tunis
 - Mathaf - Arab Museum of Modern Art, Doha
 - Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
 - Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration / Cité nationale de l'histoire, Paris
 - Neuflyze Vie, Paris
 - SACEM, Paris
 - SAM Art Projects, Paris
 - Sharjah Art Museum Collection, Sharjah
 - Tate collection, Londres
 - The Institute of Arab and Islamic Studies, Exeter University, Exeter
 - The mumok - museum moderner kunst stiftung ludwig wien Collection, Vienne
 - Victoria and Albert Museum, Contemporary Wall Paper Collections, Londres
 - Whitworth Art Gallery, Contemporary Wall Paper Collections, Manchester
 - Wolverhampton Arts and Museums,

- 1963 Birth in Paris.
- Education**
- 1998-2003 Royal College of Art: Research studies in the Photography dept., London, United Kingdom.
- 1995-1997 Slade School of Art: Master of Fine Art in Media, London, United Kingdom.
- 1992-1995 Central Saint Martins School of Art: BA (hons) in Critical Fine Art Practice, London, United Kingdom.
- Solo exhibitions**
- 2011 **Beneath the Surface**, kamel mennour, Paris, France. (Catalogue)
- 2010 **Gardiennes d'images**, palais de Tokyo, Paris. (Catalogue)
Les rêves n'ont pas de titre, [mac] musée d'Art contemporain, Marseille, France.
Under the Sky and Over the Sea, BildMuseets, Umeå University, Umeå, Sweden; Kunsthallen Nikolaj, Copenhagen, Denmark.
MiddleSea, Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto, Canada.
Zineb Sedira, musée national Pablo Picasso, La Guerre et la Paix, Vallauris, France.
Invitation au voyage, galerie Edouard Manet, Gennevilliers, France.
- 2009 **Under the Sky and Over the Sea**, Pori Museum, Pori, Finland. (Catalogue)
Zineb Sedira: Seafaring, John Hansard Gallery, Southampton, United Kingdom.
MiddleSea, Forex, Michael Stevenson Gallery, Cape Town, South Africa.
Zineb Sedira: Currents of Time, Iniva - Institute of International Visual Arts, Rivington Place, London, United Kingdom.
Zineb Sedira: Floating Coffins, New Art Exchange, Nottingham, United Kingdom.
- 2008 **Shipwreck: the Death of a Journey**, kamel mennour, Paris, France.
MiddleSea, Wapping Project, London, United Kingdom.
Zineb Sedira, centre culturel français, Algiers, Algeria.
- 2007 **Zineb Sedira - vidéos**, centre d'art contemporain du Parvis, Pau, France.
Saphir, Temble Bar Gallery, Dublin, Ireland.
- 2006 **Saphir**, Photographer's Gallery, London, United Kingdom. (Catalogue)
Transitional Landscape, kamel mennour, Paris.
Zineb Sedira, galerie Esma, Alger; centres culturels français, Oran and Constantine, Algeria.
- 2005 **Zineb Sedira**, OneTwenty Gallery, Gand, Belgique; Fri Art, Fribourg, Switzerland.
- 2004 **Zineb Sedira: Telling Stories with Differences**, Cornerhouse, Manchester, United Kingdom.
 Touring exhibition.(Catalogue/DVD)
- 2003 **Zineb Sedira**, Galleria Sogospatty, Rome, Italy. (Catalogue)
Regard croisé, Arles, France.
- 2002 **Biennale de photographie**, Dryphoto Arte Contemporanea, Prato, Italy. (Catalogue)
Rencontres de la photographie d'Arles, 33rd edition, Arles, France. (Catalogue)
- Group exhibitions**
- 2011 **Haunting: Furtive and Uncanny Presence in Media, Art and Pop**, Kunstverein Medienturm, Graz, Austria. (Catalogue)
A Million Miles from Home, Folkestone Triennial, United Kingdom. (Catalogue)
Disquieting Muses, Contemporary Art Center of Thessaloniki, State Museum of Contemporary Art, Greece. (Catalogue)
The Mediterranean Approach, Palazzo Zenobio, 54th Venice Biennial, Italy.
A Sense of Perspective, Tate Liverpool, Liverpool, United Kingdom.
- 2010 **Told / Untold / Retold**, Mathaf Arab Museum of Modern Art, Doha, Qatar. (Catalogue)
Living Across, Spaces of Migration, Academy of Fine Arts, Vienne, Autriche. (Catalogue)
A Useful Dream, African Photography 1960-2010, palais des Beaux-Arts, Brussels, Belgium. (Catalogue)
Wild is the Wind, SCAD, Savannah College of Art and Design, Savannah, USA. (Catalogue)
- 2009 **Frontières**, Rencontres de la photographie africaine, Bamako, Mali.
FIAC, Festival international d'Art contemporain, Algiers, Algeria.
Journeys with No Return, Akbank Cultural Centre, Istanbul Biennial, Turkey.
Elles@centrepompidou, Centre Pompidou, Paris, France. (Catalogue)
Maritime Chronicles: Flow and Junctions, Ausstellungsraum Klingenthal, Kaserne, Basel, Switzerland.
- 2008 **Éclats de frontières**, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, France.
U-turn, 1st Quadrennial for Contemporary Art, Copenhagen, Denmark. (Catalogue)
Revolutions, The University Art Gallery, University of California, San Diego, USA.
L'art au féminin, musée d'Art moderne et contemporain d'Alger, Algiers, Algeria. (Catalogue)
- 2007 **House Trip**, Berlin Art Fair, Berlin, Germany.
Port Cities, on Mobility and Exchange, The Arnolfini, Bristol, United Kingdom. (Catalogue)
Her(his)story, Museum of Cycladic Art, Athens, Greece.
Heterotopias: Society Must Be Defended, Thessaloniki Biennial, Greece.
Still Life: Art, Ecology and the Politics of Change, 8th Sharjah Biennial, United Arab Emirates. (Catalogue)
Global Feminism, Brooklyn Museum, New York, USA. (Catalogue)
I Am Making Art. 4 Studies on the Artist's Body: Identity and Transformation, centre d'art contemporain, Geneva, Switzerland.
Beyond Dust, The Archeological Museum, Naples, Italy. (Catalogue)

- 2006 ***La vidéo : un art, une histoire 1965-2005, showcasing video works from the Centre Pompidou's collection.*** Touring internationally. (Catalogue)
Mankind, Leuven, Belgium. (Catalogue)
Exorcising Exoticism, Contemporary Art Exhibition, T'ai-pei, T'ai-wan. (Catalogue)
Why Pictures Now: Photography/Film/Video, The mumok, Vienna, Austria. (Catalogue)
Around the world in 80 days, ICA - Institute of Contemporary Art; South London Gallery, London, United Kingdom. (Catalogue)
Une vision du monde, la collection de Jean-Conrad et Isabelle Lemaître, la Maison rouge, Paris, France. (Catalogue)
- 2005 ***The Art of White: Painting***, Photography, Installation, The Lowry, Salford Quays, United Kingdom. (Catalogue)
British Art Show 06, Baltic, Gateshead; Castle Museum, Manchester; Nottingham; Bristol, United Kingdom. Touring exhibition.
Meeting Point, Stenersen Museum, Oslo, Norway. (Catalogue)
Identità & Nomadismo, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, Siena, Italy. (Catalogue)
- 2004 ***Africa Remix***, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, Allemagne; Hayward Gallery, London, United Kingdom. Touring exhibition. (Catalogue)
Historias; 'History in the Making', Photo España, Madrid, Spain. (Catalogue)
Britannia Works, Athens, Greece. (Catalogue)
Stranger than Fiction, Arts Council Collection, Leeds City Art Gallery, Carlisle, Aberystwyth, Lincoln, Nottingham, United Kingdom. Touring exhibition (Catalogue)
'Ficcions' Documentals, Fundació La Caixa, Barcelona, Spain. (Catalogue)
- 2003 ***Looking Both Ways***, Museum for African Art, New York, USA. (Catalogue)
Voyages d'artistes, Algérie 03, espace Electra, Paris, France. (Catalogue)
Gestes, festival du Printemps de septembre, Toulouse, France. (Catalogue)
Fiction of Authenticity: Contemporary Africa Abroad, Contemporary Art Museum, St. Louis, Missouri, USA.
Stranger, 1st Triennial of Photography and Video, ICP - Institute of Contemporary Photography, New York, USA. (Catalogue)
Veil, Walsall Museums & Art Gallery, Bluecoat Gallery, Liverpool; MOMA, Oxford, United Kingdom. (Catalogue)
- 2002 ***Self-Evident: Making the Self the Subject of Art from 1970 to the Present Day***, Tate Britain, London, United Kingdom.
History/Now, Stockholm Fotofestival, Liljevalchs Konsthall, Stockholm, Sweden. Touring exhibition. (Catalogue)
- 2001 ***Patterns***, Spacex Gallery, Exeter, United Kingdom.
Mémoires intimes d'un nouveau millénaire, IV^e Rencontres de la photographie africaine, Bamako, Mali. (Catalogue)
History of Our Present, Argos Festival, Cinema Nova, Brussels, Belgium. (Catalogue)
Authentic/Ex-Centric: Africa In and Out Africa, 49th Venice Biennial, Venice, Italy (Catalogue)
ev+a, Limerick City Gallery of Art, Limerick Biennial, Ireland. (Catalogue)
- 2000 ***More than Meets the Eye***, Victoria and Albert Museum, London, United Kingdom. (Catalogue)
Insertion: Self and Other, Apex Art C.P., New York, USA.

- 1999 ***From Where - to Here, Art from London***, Konsthallen Göteborg Museum, Göteborg, Sweden (Catalogue)
The Order of Things, Bluecoat Gallery, Liverpool, United Kingdom.
- 1998 ***Is Art Beneath You?***, Serpentine Gallery, Londres, United Kingdom. (Catalogue)
- 1997 ***Out of the Blue***, Gallery of Modern Art, Glasgow Museum, United Kingdom. (Catalogue)
- Public collections***
- Art in Embassies - U.S. Department of State, Washington
 - Arts Council England , London
 - Centre national des arts plastiques, ministère de la Culture et de la Communication, Paris
 - Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
 - Collection d'Isabelle et Jean-Conrad Lemaître
 - Deutsche Bank Collection, Frankfurt
 - Ernst & Young, Paris
 - Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris
 - FRAC Alsace, Sélestat
 - FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseilles
 - Gallery of Modern Art, Glasgow Museums, Glasgow
 - Kamel Lazaar Foundation, Tunis
 - Mathaf - Arab Museum of Modern Art, Doha
 - Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
 - Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration / Cité nationale de l'histoire, Paris
 - Neuflyze Vie, Paris
 - SACEM, Paris
 - SAM Art Projects, Paris
 - Sharjah Art Museum Collection, Sharjah
 - Tate collection, London
 - The Institute of Arab and Islamic Studies, Exeter University, Exeter
 - The mumok - museum moderner kunst stiftung ludwig wien Collection, Vienna
 - Victoria and Albert Museum, Contemporary Wall Paper Collections, London
 - Whitworth Art Gallery, Contemporary Wall Paper Collections, Manchester
 - Wolverhampton Arts and Museums, Wolverhampton

Remerciements /
Acknowledgements

Nous tenons à remercier tout particulièrement /
we would like to especially thank:

Hans Ulrich Obrist, Steven Bode, Coline Milliard, Erik Verhagen, Jessy Mansuy-Leydier ;
Artsadmin, Paul Ardenne, Thierry Bal, Mustapha Benfodil, Bevis Bowden, Gabriel Coxhead, Emma Dalesman, Daria de Beauvais, Richard Dyers, Marie-Sophie Eiché, Mohamed El Hadi Kama, Samir El Hakim, Manick Govinda, Caroline Hancock, Mikhail Karikis, Khaled Koudret, Nadira Laggoune, Malika Laichour, Suzie Lavelle, Liza Lefevvre, Caroline Lena Olsson, Tahar Mahleb, William Martin, Amina Menia, Nacir Mouhoub, Sandra & Amaury Mulliez, Simon Njami, Thierry Ollat, Karim Ourtemach, Andy Paddon, Édith Marie Pasquier, Franco Ross Adams, Tina Sotiriadi, Lewin St Cyr, Christine Van Asshe, Elvan Zabunyan, Sarah Zurcher,

Philippa Burton, Pierre-Maël Dalle, Marc Domage, Charles Duprat, Avelina Fuentes, Christophe Pany, Michel Pencreac'h, Charles Penwarden, Fabrice Seixas, Hervé Woltèche, et toute l'équipe de la galerie kamel mennour.

Remerciements chaleureux également à mes parents, mes frères et mes sœurs ainsi qu'à mes enfants. Zoulikha, Ali et Rahima. /
A very warm thanks also to my parents, brothers, sisters and my children: Zoulikha, Ali and Rahima.

© 2011 Zineb Sedira.

© 2011 kamel mennour, Paris.

© 2011 Les auteurs : Hans Ulrich Obrist pour son entretien avec Zineb Sedira, Steven Bode, Coline Milliard et Erik Verhagen pour leur essai / *The authors: Hans Ulrich Obrist for his interview with Zineb Sedira, Steven Bode, Coline Milliard and Erik Verhagen for their essays.*

© 2011 Les photographes / *The Photographers:*
Marc Domage, Charles Duprat, Toni Hafkenscheid, Bartosz Kali, André Morin, Photo Manchester Cornerhouse, 2011 -
<http://www.WeAreTape.com>, Fabrice Seixas, Steve Shrimpton, The Photographer's Gallery, London, George Torode, Erkki Vali-Jaakola.

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque de ce catalogue, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite de la galerie kamel mennour. /
All rights reserved. No part of this book may be reproduced by any means, in any media, electronic or mechanical, without prior permission in writing from kamel mennour gallery.

Dans le souci de la protection de l'environnement, ce livre est imprimé avec des encres végétales sur Condat Matt Périgord 170 g, certifié FSC, composé de fibres issues de forêts suivant une gestion responsable, ainsi que sur Munken Print White 150 g, papier également certifié FSC. /
In order to protect the environment, this book was printed in vegetable ink on Condat Matt Périgord 170 g, FSC certified, composed of wood fibers from responsible forest management, and on Munken Print White 150 g, FSC certified paper also.

Édition / *Publishing*
kamel mennour

kamel mennour

47, rue saint-andré des arts
paris 75006 france
+33 1 56 24 03 63
galerie@kamelmennour.com
kamelmennour.com

Coordination générale / *General coordination*
Jessy Mansuy-Leydier

Coordinatrice éditoriale / *Publishing coordination*
Emma-Charlotte Gobry-Laurencin

Graphisme original / *Original graphic design*
Yorgo Tloupas

Graphisme / *Graphic design*
Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars
(MOSHI MOSHI Studio)

Traductions / *Translations*
Charles Penwarden (Anglais / *English*)
Philippa Burton & Michel Pencreac'h (Français / *French*)

Relectures / *Rereading*
Michel Pencreac'h

Production / *Printing production*
Seven7 - Liège
(info@seven7.be)

Impression / *Printing*
SNEL - Liège
(www.snel.be)

Diffusion & Distribution / *Distribution*
www.lespressesdureel.com

ISBN : 978-2-914171-44-1
29 €