

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

IDENTITÉ «POSTDIASPORIQUE» SYRIENNE :  
EXPLORATION DU RÔLE DE LA MÉMOIRE ET DU SENTIMENT  
D'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DANS LA CONSTRUCTION D'UN  
«AILLEURS FAMILIER» AU SEIN D'INSTALLATIONS VIDÉOS

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
ÉMILIE RENIER-SERRI

AOÛT 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à mon père Omar de m'avoir donné accès à l'inaccessible en acceptant de répondre à mes questions... Merci à ma mère Geneviève pour son écoute sans limites. Et merci à Yann, mon ancre et mon coeur, d'avoir été à mes côtés aussi bien dans les moments de bonheur que dans ceux de doute et d'incertitude.

Merci à Anne Bénichou, Claire Savoie et tout particulièrement à mon directeur David Tomàs pour tout leur soutien durant ces années passées à la maîtrise.

## NOTE AU LECTEUR

En mars 2016, j'ai traversé le Canada en train. À bord du Canadien, j'ai parcouru une distance totale de 8932 km aller-retour pour mettre en mouvement l'écriture de ce mémoire. Pendant huit jours et six nuits, d'est en ouest, puis d'ouest en est, j'ai tenté de donner forme au questionnement identitaire qui habite mon travail.

Plusieurs raisons ont motivé ce voyage. La première est aussi la plus simple : je voulais que mon écriture soit marquée par le même mouvement, le même déplacement, que celui de ma mémoire. Forcer le déplacement pour écrire sur une identité déplacée... Me dépayser pour faire écho à l'expérience d'expatriement de mes parents... Et puis, le train me permettait quelque chose qui n'aurait pas été possible autrement. Découvrir un pays dont je ne connaissais finalement pas grand chose, depuis l'intérieur, simplement en regardant par la fenêtre...

Ce mémoire création est le résultat d'un long voyage dans une histoire et une mémoire qui est à la fois la mienne et celle d'un autre. Son format hybride et non académique, tantôt littéraire, tantôt théorique, traduit une volonté de rendre compte de l'expérience de la maîtrise dans sa globalité. En effet, il ne s'agit pas seulement d'adresser un questionnement identitaire mais aussi de traduire l'expérience de l'écriture du mémoire. Autrement dit, dans cet essai, l'écriture, son genre et son ton, ainsi que le travail de mise-en-forme et d'édition, font parti du travail de création au même titre que mes installations vidéos.

Vous remarquerez d'ailleurs que les images ne sont pas toujours accompagnées d'une légende. Il s'agit d'un choix délibéré. En effet, l'absence de légendes rend compte de la difficulté, à l'ère d'internet, de faire la distinction entre images privées et publiques, mémoire personnelle et collective, vécu et fantasme.

## TABLE DES MATIÈRES

NOTE AU LECTEUR.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
PROLOGUE.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I «AU-DELÀ DE L'ARC-EN-CIEL» : ESPACE DE L'IDENTITÉ «POSTDIASPORIQUE» SYRIENNE .....	4
1.1 Quelque part «au-delà de l'arc-en-ciel» .....	4
1.2 Sur la route de briques jaunes : la Syrie «un ailleurs familier».....	10
1.2.1 Le secret .....	10
1.2.2 Le voyage .....	12
CHAPITRE II UNE PRATIQUE DE L'INTERSTICE.....	26
2.1 Objectif.....	26
2.2 La méthode du «entre».....	26

CHAPITRE III AU-DELÀ DE LA CAMÉRA : LES IMAGES DES AUTRES «COMME SI C'ÉTAIT LES MIENNES».....	29
3.1 Les images documents : artefacts d'une postmémoire .....	29
3.2 Postmémoire, identité «postdiasporique» et trauma.....	32
3.3 <i>No time for tomorrow</i> : monter son histoire.....	35
3.4 «Se regarder voir» : le film de famille, document «étrangement inquiétant»...	38
CHAPITRE IV IMAGES ÉCRANS : ÉCOUTER L'INTERSTICE.....	45
4.1 «Voir tout, dans toutes les directions, tout le temps».....	48
4.1.1 Au-delà du mouvement .....	51
4.2 Derrière le rideau vert : trucages et effets spéciaux.....	55
4.2.1 Brève histoire des effets spéciaux .....	56
4.2.2 Du cinéma en passant par la télévision : quelques exemples de l'utilisation la technique d'incrustation .....	61
4.3 Le <i>green screen</i> comme espace interstitiel de l'«ailleurs familial».....	70
CONCLUSION .....	79
ÉPILOGUE .....	82
BIBLIOGRAPHIE .....	83

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 L'écran, mon père et moi.....	9
1.2 L'image photographique, ma grand-mère et moi.....	13
3.1 Le rapport de distance entre la Syrie, mon père et moi.....	34
3.2 Mon travail de représentation de la Syrie, mon père et moi.....	39
4.1 Diagramme montrant l'utilisation de la technique de peinture sur verre..	58

## RÉSUMÉ

Comment faire le deuil d'un pays et d'une histoire qui est à la fois familière et étrangère? Peut-on se construire une mémoire à partir des souvenirs d'un autre? Est-il possible d'ancrer une identité «postdiasporique» à distance, en l'absence de référents, alors que la guerre menace le pays de disparation? L'absence et la perte de ces référents sont-ils source d'inquiétante étrangeté?

L'objectif principal de cette recherche est d'investiguer, en tant que praticienne et à travers une approche expérimentale, la nature et la composition d'une autre forme d'identité diasporique que je nomme «postdiasporique» en référence à l'absence de liens tangibles à mon pays d'origine, la Syrie.

Plus précisément, ce projet développe une réflexion sur la condition «postdiasporique» syrienne et ses possibles traductions dans des espaces filmiques à l'ère numérique.

Née à Montréal, d'une mère belge et d'un père syrien, je m'intéresse, à travers l'histoire des médias et des effets spéciaux, au rôle des documents dans la «post-production» qui caractérise l'assemblage de cette identité «postdiasporique», à l'espace interstitiel de l'«ailleurs familier» dans lequel elle s'incarne, et au sentiment d'inquiétante étrangeté qui l'habite.

Élaborées à partir de documents trouvés sur le web et d'archives personnelles, les trois installations vidéos développées dans le cadre de ce mémoire tentent de donner forme à l'expérience du déplacement et de la perte et ce, en faisant converger vécu et fantasme, réalité et fiction. Films amateurs, sons trouvés sur internet, témoignages, textes, chutes et rebus constituent mes matériaux de prédilection, fondations à partir desquelles je brode un «récit enchâssé dans l'univers cinématographique, un télescopage où ma pratique et la recherche de mes origines se construisent ensemble». <sup>1</sup>

Mots-clés : diaspora, identité postdiasporique, ailleurs familier, interstice, référent, archives, nouvelles technologies, effets spéciaux, *green screen*, mémoire, postmémoire, guerre, inquiétante étrangeté, installation vidéo, cinéma élargi.

---

<sup>1</sup> Extrait paraphrasé du communiqué de presse de l'exposition *The space between the seconds* présenté à la Galerie B-312 et rédigé Isabelle Guimond.

## PROLOGUE

- «J'ai écrit cette histoire mille fois».

- «Tu pourrais commencer par cette phrase», suggère mon directeur, amusé par l'idée.

- «Et après» ?

Il hausse les épaules, le sourire en coin, l'air de dire qu'après, c'est mon problème...

...

J'ai écrit cette histoire mille et une fois. Ou du moins, j'ai l'impression que je n'ai jamais cessé de me la raconter. Et pourtant, je continue de l'écrire et de la ré-écrire, dans un mouvement d'aller-retour sans fin, peut-être dans l'espoir qu'elle m'appartienne un jour. Je suis une intrus dans mon propre récit. Une étrangère... Parce que cette histoire qui m'habite entièrement n'est pas tout à fait la mienne. C'est celle d'un pays d'origine inaccessible, un pays en voie de disparition, un pays que mon père a quitté il y a longtemps et qu'il a gardé tout près de lui, à l'abri des regards. Un pays dont je possède une mémoire «sans souvenirs»,<sup>1</sup> et dont je m'empresse de récolter les fragments avant qu'il ne disparaisse...

<sup>1</sup>FOUCAULT, M et Hélène CIXOUS, À propos de Maguerite Duras, dans Cahiers Renaud- Barrault, n°89, octobre 1975, p.10.

Je suis née et j'ai grandi à Montréal, de parents immigrants. Ma mère est belge, mon père syrien. Mes parents ne sont pas des exilés ou des réfugiés. Ce sont des expatriés. Ils ont tous deux quitté leur pays d'origine volontairement. Je ne suis ni réfugiée, ni exilée, ni expatriée. Et pourtant, j'ai l'impression d'avoir été déplacée...

...

Quelque part en Ontario.

À travers la fenêtre, les paysages aux contours flous défilent à toute allure. À l'horizontale sur ma couchette, mes yeux suivent le mouvement saccadé des arbres stoïques de l'Ontario. C'est l'hiver. Les pins sont couverts d'une épaisse couche de blanc. Blanc neige. Blanc Canada. La lumière épileptique orangée qui pénètre par la fenêtre du wagon m'oblige à cligner légèrement des yeux. 24 images secondes : Shanghai Express - Un soir un train - Murder on the Orient Express - My Winnipeg. Le train bascule à droite puis à gauche, avance puis recule. Je baille à gorge déployée. Les tremblements du train me donnent envie de dormir mais je combats le sommeil. Il faut que j'écrive.

...

Ma mère a 25 ans lorsqu'elle fait ses valises pour le Canada. Mon père lui, n'en a que 17 lorsqu'il quitte la Syrie pour s'installer en France. Là-bas, il rencontre une allemande, Angela («Anguela» comme ça se prononce en allemand), avec qui il a deux enfants : les demis, Karim et Nadia.

Plus tard, mon père et «Anguela» quittent ensemble la France pour le Québec. Ils s'établissent à Montréal où mon père fait la connaissance de ma mère, Geneviève. Ils ont deux enfants, les deux autres demis : Émilie et Fanny.

Mes parents choisissent de nous envoyer ma soeur et moi au système français. À la cafétéria du Collège Marie-de-France, on offre aux repas chauds des haricots à la provençale. Les professeurs sont en grande majorité des expatriés français. L'histoire enseignée est celle de la France.

Mai 1789. Ouverture des États généraux

Juillet 1789. Prise de la Bastille

Août 1789. Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen Janvier 1793. Décapitation de Louis XVI.

Je connais très bien l'histoire de la Révolution Française mais je sais à peine situer la Révolution Tranquille. Je joue Molière, je lis Corneille, Balzac et Stendhal mais je ne sais pas qui est Michel Tremblay ou Robert Lepage.

Dès la maternelle, je me lie d'amitié avec d'autres enfants d'immigrants. Il y a Nika, dont la mère est grecque, le père russe, Nadia d'origine béninoise-algérienne, Laetitia dont le père est Marocain, la mère bretonne et Laurence, de parents argentins. Beaucoup d'enfants sont issus de la communauté juive marocaine. À l'école, ils font l'envie des autres élèves lorsque leurs sièges vides indiquent qu'ils se sont absentés pour une fête religieuse. Roch Hachanah, Yom Kippour, Hanoucah. Le samedi, c'est Chabbat et chez Julia Berdugo, l'utilisation de l'électricité est interdite.

Un jour, ma petite soeur Fanny revient de l'école avec une demande pour le moins étonnante. Elle veut à tout prix se convertir au judaïsme. Ses amies Caroline, Rebecca et Alexia sont toutes de confession juive et elle ne comprend pas pourquoi nous ne sommes «rien». Mes parents se montrent amusés mais n'en font pas grand cas. Mon père a grandi dans une famille musulmane, ma mère catholique. Mais nous ne sommes ni musulmans, ni catholiques. Seulement athés.

Mais aussi farfelue que cette requête ait pu sembler à mes parents, ce que ma soeur exprime alors ne m'est pas totalement étranger... Comme elle, je ressens une sorte de vide, le besoin d'appartenir à «quelque chose», d'être ancrée dans une histoire...

Le dimanche, mon père appelle sa mère à Damas : « Halein Mama, kifec ? ». Nous n'avons jamais appris l'arabe mais je répète après lui. Je trouve les sons gutturaux de cette langue tout aussi rassurants qu'inquiétants...

Quand mon père parle arabe, je ne le reconnais pas. En même temps, je ne peux pas m'empêcher de tendre l'oreille. La Syrie est au bout du fil mais elle me semble loin, très loin... Je ne suis ni belge, ni syrienne. Je suis québécoise et pourtant, je n'ai pas de repères ici... Je suis canadienne mais je n'ai jamais vu le Canada...

...

Quelque part dans la forêt ontarienne.

- « Gooood morning ma'am ! How are you today ? Let me seat you right here. », commande avec autorité la chef de service du wagon.

On m'assoit à une table seule. Il est 8h12. Je viens de passer ma première nuit dans le train et je ne suis pas encore bien réveillée. Je suis soulagée de ne pas avoir à faire du small talk avant d'avoir bu mon premier caf... J'ai parlé trop vite, on assoit un passager à ma diagonale. Je le reconnais. Je l'ai croisé plus tôt sur le quai. Il a des tatouages sur les bras et un visage impossible à oublier. D'origine autochtone, peut-être ? Ou encore indonésienne ? Il pourrait aussi bien être un mélange des deux... On se salue timidement. Je me décide à parler la première.

- « Do you know if there's wifi in here? », je demande peu convaincue.

Je pense d'abord à son accent qu'il est australien. Mais le «innit» trahit qu'il est anglais.

Un monsieur titubant d'un certain âge dépasse à présent notre table. C'est la dernière du wagon restaurant. Le serveur le rattrape et l'assoit à côté de moi. C'est maintenant au tour d'une dame dans la soixantaine de se joindre à nous. Elle porte une chemise carottée noire et blanche et du rouge à lèvres mauve. Elle est médecin.

Nous voici maintenant, quatre étrangers à table. Le malaise est palpable. J'apprendrai les jours suivant qu'il fait parti du rituel. Je ne prête pas attention aux banalités qui s'échangent jusqu'à ce que l'homme titubant s'adresse directement à moi :

- «You're going all the way through ?»
- «Yes, all the way to Vancouver. »
- «On vacation ?»
- «Not really... I wanted to ride the train. I needed time... »
- «Hmmm...»
- « I'm writing my thesis.»
- «Oh ok... What's it about ?»
- «Well», je commence hésitante, «my father is from Syria... and I'm writing about my Syrian heritage.»
- «Oh wow... Do you speak Syrian ?

Je ne le corrige pas.

*Dans le pays d'un autre qui est aussi le sien,  
la personne se divise, et en suivant le chemin  
en fourche on se rencontre soi-même dans un  
double mouvement... Un étranger autrefois,  
désormais un ami. Homi K. Bhabha*



@Émilie Serri, Image tirée d'un film de famille, 1986.

## INTRODUCTION

Tout commence devant cet arrêt sur image. Devant Dorothée, je suis là, à deux ans, captivée par l'écran; tellement proche que je pourrais presque y toucher. Derrière la caméra, mon père m'observe en train de regarder. Il me filme alors que je regarde moi-même un film et capte au présent un regard qui est déjà tourné vers le passé, vers ce qui n'est plus. Il enregistre ces images sans penser à la trace qui perdurera.



Je les regarde aujourd'hui sur un autre écran, celui d'un ordinateur. Les images sont les mêmes mais le support et le regard sont différents. Je les regarde comme traces de ce qui «a été». Je cherche dans ces fragments d'histoire à établir des liens entre «ce qui a été» et «ce qui est» aujourd'hui. (Barthes, 1980) Je cherche dans ces images documents la mémoire d'une identité fragmentée.

Le film date de 1939, cet arrêt sur image de 1986. Nous sommes en 2017. Au sein de la même image se côtoient et dialoguent trois temporalités distinctes :

1986

Naissance de ma petite soeur Fanny

Arrivée des caméscopes dans plusieurs foyers de la classe moyenne en Amérique du nord et en Europe.

L'année de ce film de famille

1939

Sortie du succès hollywoodien *The Wizard of Oz*. Début de la Deuxième Guerre Mondiale.

2017

L'anniversaire des 5 ans de la guerre en Syrie.

L'inauguration de Donald Trump comme 45ème Président des États-Unis.

L'année de rédaction de ce mémoire.

Tout commence devant cet écran donc. Non, c'est faux. Tout aurait très bien pu commencer ailleurs. Mais j'ai choisi d'appuyer sur «pause» ici, de débiter mon histoire avec cette image arrêtée dans le temps. Il s'agit d'une image d'archive familiale marquée par sa banalité et sa quotidienneté. Mais elle laisse deviner une relation complexe entre l'écran, mon père et moi, une nouvelle réalité que j'ai appelée «ailleurs familier».

CHAPITRE I «AU-DELÀ DE L'ARC-EN-CIEL» :  
ESPACE DE L'IDENTITÉ «POSTDIASPORIQUE» SYRIENNE



*Le Magicien d'Oz*, 1939, photogramme.

1.1 Quelque part «au-delà de l'arc-en-ciel»

Quand j'étais enfant, *Le Magicien d'Oz* jouait en boucle à la maison. Mes parents racontent que dès l'apparition du «The End» à l'écran, il fallait, sous peine de crise, rembobiner immédiatement la cassette Betamax pour que je puisse regarder le film à nouveau. *Le Magicien d'Oz* raconte le voyage initiatique de Dorothy et de son chien Toto, catapultés lors d'une tornade dans le monde merveilleux d'Oz. Sur la route de briques jaunes, Dorothy fait la rencontre de trois personnages qui vont devenir ses compagnons de route : un épouvantail qui se plaint de ne pas avoir de

cerveau, un bûcheron de fer blanc qui regrette de ne pas avoir de coeur et un lion qui déplore de manquer de courage.

Bien qu'elle ait l'impression de les connaître, Dorothée ne se souvient pas d'où... Car cet «autre» monde, une version en couleur<sup>2</sup> de l'univers de Dorothée, ressemble étrangement au sien. En effet, à Oz, l'autre face de la réalité, Dorothée retrouve dans ses trois compagnons de route (l'épouvantail, le bûcheron et le lion) les doppelgängers<sup>3</sup> des employés de la ferme au Kansas.

Dans la chanson thème du film, *Somewhere over the rainbow*, Dorothée exprime son désir de s'échapper dans un monde qu'elle décrit à la fois comme lointain, rassurant et inaccessible :

«Some place where there isn't any trouble... Do you suppose there is such a place Toto? There must be. It's not a place you can get to by a boat or a train. It's far far away... Behind the moon, beyond the rain... Somewhere over the rainbow, way up high, there's a land that I heard of once in a lullaby.» (*The Wizard of Oz*, 1939)

Le monde idéalisé que fantasme Dorothée ne semble pas pouvoir être localisé. Le mot «somewhere» («quelque part» en français), qui décrit un «lieu non spécifique ou quelconque» suggère cette impossibilité. Il n'est pas possible de «s'y rendre en bateau ou en train». Il est «quelque part, derrière la lune, au-delà de la pluie»... L'expression *somewhere over the rainbow*, dont la traduction en français équivaut à «quelque part au-delà de l'arc-en-ciel», indique cependant une contradiction car elle situe ce lieu non défini, ce «quelque part», dans un espace lui-même délimité.

---

<sup>2</sup> *Le Magicien d'Oz* est le premier film tourné en kodachrome, le premier procédé soustractif de l'histoire du cinéma [https://fr.wikipedia.org/wiki/Kodak\\_Kodachrome](https://fr.wikipedia.org/wiki/Kodak_Kodachrome)

<sup>3</sup> Un doppelgänger est un terme emprunté au folklore allemand. Il désigne une apparition ou un double d'une personne vivante. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Doppelg%C3%A4nger>

En effet, dans *Le Magicien d'Oz*, la frontière s'exprime à travers la figure archétype de l'arc-en-ciel. En tant qu'espace liminal, elle est «l'endroit à partir duquel quelque chose commence à être...» (Bhaba, 1994, p.35) Oz existe «au-delà de l'arc-en-ciel», entre un «ici» (la ferme au Texas qui représente le foyer) et un «la-bàs» (Oz qui incarne la partie fantasmée de l'identité de Dorothée). Il constitue ainsi un monde parallèle, un double fantasmagorique dont la porte d'entrée est l'arc-en-ciel et le chemin de briques jaunes, la route principale. En ce sens, il s'agit d'un espace de l'«ailleurs familier», un monde qui représente en même temps le proche et le lointain, le familier et l'étranger et qui joue sur le registre de ce que Freud appelle «Unheimlich» ou «Inquiétante étrangeté». <sup>4</sup>



*Le Magicien d'Oz*, 1939, photogramme.

Les souliers rouges de Dorothée, devenus iconiques depuis la sortie du film, assurent ce passage d'un monde à l'autre. Ils servent d'une part de véhicule à Doro-

---

<sup>4</sup> L'inquiétante étrangeté est un concept freudien qui désigne l'angoisse qui vient s'attacher à quelque chose de familier.

thée lors de son voyage dans l'«au-delà» incarné par Oz et d'autre part, de porte de sortie lorsqu'elle les utilise pour retourner chez elle au Kansas. «There's no place like home, there's no place like home», répète-elle en les faisant claquer l'un contre l'autre. Les souliers sont ainsi directement associés au foyer et au réconfort que procure l'expérience d'«être enfin arrivé chez soi». Comme artefacts voués à protéger les pieds, les souliers permettent finalement à Dorothée d'avancer plus loin dans sa quête...

Dans la théorie postcoloniale de Homi K. Bhaba, dont le travail est associé au concept clé d'hybridité culturelle, l'«au-delà» désigne également un espace de construction identitaire. Cet espace, qu'il appelle *the third space*, est selon Bhaba, le lieu d'où émerge tout système culturel et où se négocient les relations de pouvoir colonisés/colonisateurs. (Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 2007)

Mais alors que l'«au-delà» représente dans *Le Magicien d'Oz* un échappatoire à la réalité, un monde fantastique et non politisé où Dorothée trouve temporairement refuge; il est chez Bhaba le lieu, ambivalent et contradictoire, d'où émerge la différence culturelle essentielle à l'émancipation coloniale :

«La signification la plus large de la condition postmoderne tient dans la conscience que les «limites» épistémologiques de ces idées ethnocentriques sont aussi les frontières énonciatives de toute une gamme d'autres histoires et d'autres voix dissonantes, voir dissidentes - les femmes, les colonisés, les groupes minoritaires, les porteurs de sexualité sous surveillance. [...] C'est en ce sens que la frontière devient l'endroit à partir duquel quelque chose commence à être dans un mouvement comparable à l'articulation ambulante et ambivalente de l'«au-delà» que j'ai déjà mentionnée [...]. » (Bhaba, 1994, p.35)

Associé au préfixe «post» dont Bhaba note la prédominance dans le langage aujourd'hui - postmodernisme, postcolonialisme, postféminisme - l'«au-delà» est indicateur d'une «vie aux lisières du présent» :

Habiter l'«au-delà», c'est habiter un espace entre-temps. [...] L'«au-delà» n'est ni un nouvel horizon, ni une façon de laisser derrière soi le passé... en cette fin de siècle, nous sommes dans un moment de transit où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion. Il y a en effet dans l'«au-delà» un sentiment de désorientation, une perturbation de la direction : un mouvement incessant d'exploration que saisit bien la langue française - ici et là-bas, de tous les côtés, fort/da, ça et là, en avant et en arrière. (Bhaba, 1994, p. 29)

Dans la pensée de Bhaba, l'«au-delà» forme ainsi un espace identitaire interstitiel dont le mouvement, constant et multidirectionnel, désoriente.

La notion d'«au-delà» exclut donc toute logique binaire polarisante et induit plutôt celles ambivalentes de frontière. L'«au-delà» correspond ainsi à un espace intermédiaire, un «entre-deux», qui exige plus qu'un aller-retour entre passé et présent, une révision du passé permettant de redéfinir une forme de contemporanéité culturelle. (Bhaba, 1994)

C'est de cet espace entre-deux, de cet «au-delà» que j'appelle «ailleurs familier» et que je conçois comme celui qu'occupe mon identité «postdiasporique» syrienne, dont il est question dans ce mémoire.

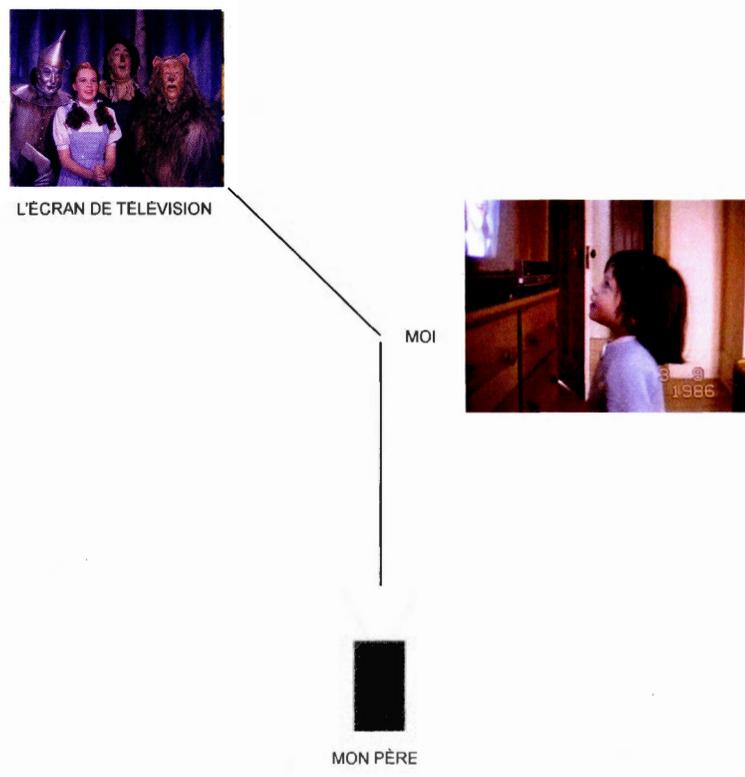


Fig 1.1 L'écran, mon père et moi

Mais je voudrais revenir à cet arrêt sur image où l'on me voit enfant devant l'écran de télévision. Dans cette entre-image, j'occupe physiquement un espace intermédiaire. (voir fig. 1.1) En effet, je suis placée entre mon père et l'écran sur lequel est projeté le film.

Ce positionnement «entre-deux» est important parce qu'il établit une relation entre mon père, l'écran et moi qui est déterminante dans la construction de l'espace que j'appelle «ailleurs familier». Quel est l'effet de ce jeu de regard observé dans l'image ? Quelles types de relations se tissent dans cet espace qui est à la fois celui du cinéma et de l'intime ?

Derrière la caméra, le regard que pose mon père est informé par sa propre subjectivité, elle-même modelée par son histoire. Comme Dorothee lorsqu'elle arrive à Oz, il vient d'un «autre» monde, un pays dont la destruction et la disparition imminente accélère le besoin d'en rappatrier les traces.

## 1.2 «Sur la route de briques jaunes» : La Syrie, un «ailleurs familier»

### 1.2.1 Le secret

En arabe, Serri veut dire «secret». Est-ce un hasard que le nom de famille de mon père, qui est aussi le mien, une des seule trace de mon héritage culturel syrien, soit synonyme de caché et d'inaccessible ? Sûrement... Mais s'il ne s'agit là que d'une simple coïncidence, le secret demeure un contributeur essentiel au façonnement de notre mémoire et par extension à la formation de notre identité :

From the involuntary amnesias of repression to the wilful forgetting of matters it might be less than convenient to recall, secrets inhabits the borderlands of memory. Secrets, in fact, are a necessary condition of the stories we are prompted by memory to tell about our lives. Telling stories about the past, our past, is a key moment in the making of ourselves. To the extent that memory provides their raw material, such narratives of identity are shaped as much by what is left out of the account - whether forgotten or repressed - as by what is actually told. (Kuhn, 1995 : 2)

C'est en partie à cause du secret - que j'entends ici au sens de «ce qui n'a pas été dit» plutôt que «ce qui a été volontairement caché» - qui a entouré la Syrie que j'explique mon besoin de m'attarder à cette partie de mon identité plutôt qu'à la belge. <sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> En effet, contrairement à la Belgique dont la présence s'est manifestée à travers de nombreux voyages au pays durant lesquels j'ai cotoyé et eu l'occasion de connaître ma famille, la Syrie a toujours été dans l'ombre. Plusieurs autres raisons expliquent en partie ce rapport de distance et de fascination qu'exerce mon identité syrienne : la difficulté de s'y rendre (Damas est à 14 heures d'avion de Montréal), le fait qu'il s'agisse d'un pays d'Orient (contrairement à la Belgique qui fait partie de l'Occident), la langue arabe qu'on y parle et que nous n'avons pas appris, la famille syrienne que nous n'avons presque pas connue, et finalement, le conflit qui a rendu le pays complètement inaccessible dans les dernières années.

### 1.2.2 Le voyage<sup>6</sup>

En 2010, accompagnée de mon père et de ma soeur, je pars pour la première fois depuis plus de 10 ans à Damas en Syrie, la ville natale de mon père

Le premier jour, quand je débarque dans cette famille d'«inconnus» dont je ne comprends pas la langue, mon premier réflexe est de m'armer de mon appareil 35mm. J'appuie alors sur le déclencheur comme si chaque flexion de mon index constitue un début de réponse à mes questions. À travers le viseur, je repère tout de suite ma grand-mère. Je reconnais son expression, à la fois douce et fière, veillant sur nous depuis la table basse du salon. C'est la première que je photographie.



Son regard m'intimide mais grâce à l'appareil photo, j'ai la distance nécessaire pour me rapprocher.

---

<sup>6</sup> Cette section reprend en partie un article que j'ai publié dans la revue en ligne de Hors Champ en jan/fév 2016 <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article619>

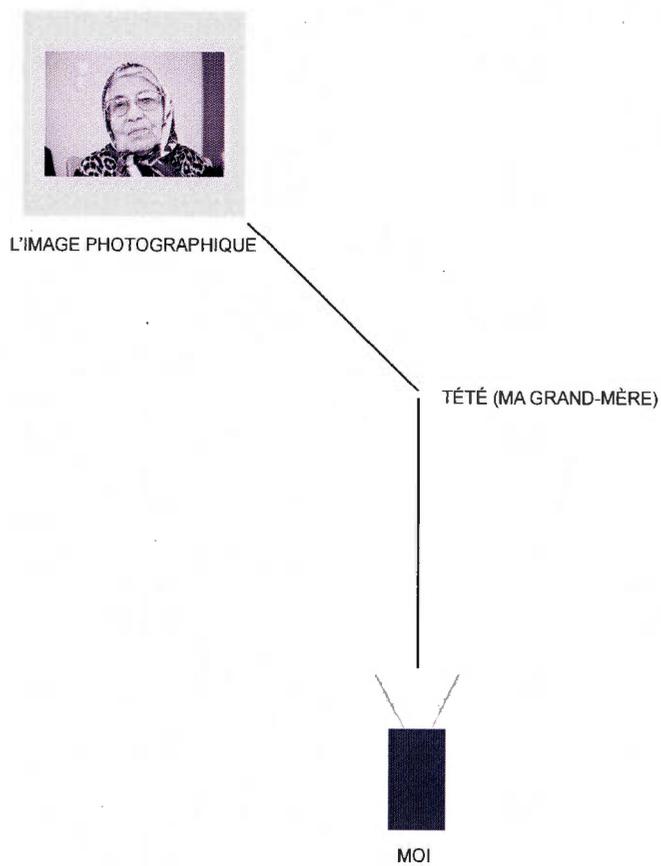


Fig 1.2 L'image photographique, ma grand-mère et moi

Je me souviens l'avoir photographiée presque comme un objet exotique...comme quelque chose appartenant à un «autre» monde, un «ailleurs familier» auquel je n'aurais jamais tout à fait accès en raison de mon statut d'étrangère... Je me souviens avoir été consciente qu'il s'agissait probablement de la première et de la dernière fois que je pourrais le faire... comme si j'anticipais ce qui allait venir... Je la photographie par nécessité plus que par plaisir. Je ressens l'urgence de me créer une banque de souvenirs... Je sais que mon temps est compté. (voir fig 2.1)

Peu de temps après notre visite; la guerre éclate et ma grand-mère s'éteint. Avec la guerre, impossible de s'y rendre et nous n'assistons pas aux funérailles. Je me dis qu'elle a peut-être préféré partir plutôt que de témoigner de la lente agonie de son pays... Je crois qu'en la prenant en photo, je lui disais de toute façon déjà «au revoir».

Ce sont ces deux évènements, le début du conflit et le décès de ma grand-mère, qui refont surgir un questionnement latent depuis longtemps :



Comment fait-on le deuil d'un pays et d'une histoire à la fois: familière et étrangère ?



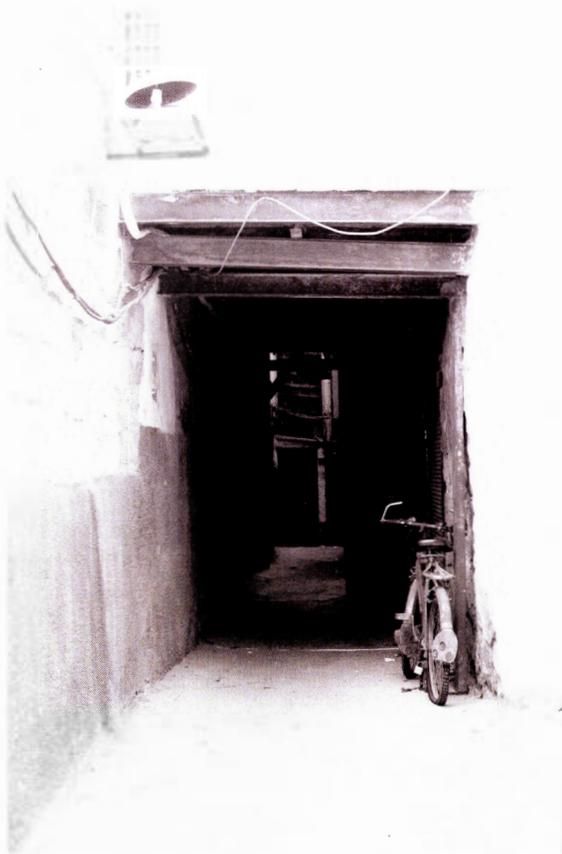
Que penser d'une guerre aussi proche que lointaine ?



Qui met en péril une famille d'inconnus ?



Est-il possible d'ancrer une identité «postdiasporique» syrienne à distance,  
en l'absence de référent ?



Alors que la guerre menace le pays de disparition ?

Et surtout comment travailler dans l'absence ? L'absence d'un pays inaccessible. L'absence de référents. L'absence jusqu'à la disparition du cinéma familial, Cinéma Dunia.



C'est en allant le visiter pour la première fois avec mon père que je me rends compte que l'histoire de ce cinéma est intimement liée à celle de mon identité syrienne. Investiguer mon histoire familiale, c'était inévitablement investiguer l'histoire du cinéma.

Devant l'impossibilité de me rendre sur place, je me tourne vers les documents pour tenter de m'assembler une mémoire, de me construire un récit identitaire. En même temps que se créent des parallèles entre des documents appartenants à différentes époques et registres se formulent d'autres questions.





*The Little Hut* mettant en vedette Ava Gardner avait peut-être été à l'affiche de ce cinéma à une autre époque ?



Le film tourné par cette équipe de tournage avait-il été projeté par le projectionniste du cinéma Dunia ?



La star du cinéma Muna Wassif en était peut-être l'actrice principale ? Jeune, j'aime penser que ma grand-mère lui ressemblait...



Le film aurait été monté sur cette table...



Et projeté au Cinéma Dunia par mon grand-père à l'époque où il était projectionniste...

## CHAPITRE II UNE PRATIQUE DE L'INTERSTICE

### 2.1 Objectif

«L'objectif principal de cette recherche est d'investiguer, en tant que praticienne et à travers une approche expérimentale, la nature et la composition d'une autre forme d'identité diasporique que je nomme «postdiasporique» en référence à l'absence de liens tangibles à mon pays d'origine, la Syrie. Il s'agit, plus précisément de retracer cet «ailleurs familier» identitaire qui provoque un sentiment d'inquiétante étrangeté à travers une forme de cinéma «élargi». »<sup>7</sup>

Si le concept d'«ailleurs familier» est inspiré d'idées rattachées à la théorie psychanalytique de Freud, il s'est avant tout construit à partir d'observations basées sur un vécu. Aussi, les concepts théorique d'interstice et de méthode du «Entre» empruntés à Deleuze, ainsi que celui d'hybridité culturelle associé à la théorie postcoloniale de Bhaba, sont utilisés dans ce mémoire pour mieux comprendre ce qui se manifeste déjà dans l'expérience.

### 2.2 La méthode du «Entre»

Comment penser une pratique artistique «à la frontière de», entre deux traditions, deux discours ou deux états ? Quel sont les effets de cette négociation et de ces contradictions sur le travail ? Autrement dit : comment penser une pratique de l'interstice ? de l'entre-deux ? Ma pratique en arts évolue dans un rapport dialectique entre deux traditions qui m'ont formées et continuent d'informer mon travail : le documentaire et le cinéma expérimental. Cette tension entre ces deux genres du cinéma est à la base de tout mon travail.

---

<sup>7</sup> Serri, Émilie. Section provenant du sujet de recherche, remis au département d'arts visuels et médiatiques en décembre 2014.

Dans *L'Image Temps*, Gilles Deleuze décrit une «méthode du ENTRE» basé sur l'interstice : «un espace qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe.» (Deleuze, 1985, p. 234) Cette méthode, note Deleuze, n'est pas basée sur une opération d'association mais bien de différenciation :

Un potentiel étant donné, il faut en choisir un autre, non pas quelconque, mais de telle manière qu'une différence de potentiel s'établisse entre les deux, qui soit producteur d'un troisième ou de quelque chose de nouveau. En d'autres termes, c'est l'interstice qui est premier par rapport à l'association, ou c'est la différence irréductible qui permet d'échelonner les ressemblances. (Ibid, p.235)

Chez Godard, cette méthode du «ENTRE» s'exprime par la coupure qui rompt la chaîne d'images constituant le tout et la fragmente pour faire apparaître le vide qui est aussi l'espace à travers lequel sont reliées ces images :

C'est la méthode du ENTRE, «entre deux images» qui conjure tout cinéma de l'Un. C'est la méthode du ET «ceci et puis cela», qui conjure tout cinéma de l'Être = est. Entre deux actions, entre deux affections, entre deux perceptions, entre deux images visuelles, entre deux images sonores, entre le sonore et le visuel : faire voir l'indiscernable, c'est-à-dire la frontière. [...] Le tout subit une mutation, parce qu'il a cessé d'être l'Un-être pour devenir le «et» constitutif des choses, l'entre-deux constitutif des images». (Ibid)

Deleuze décrit ainsi une méthode de travail basée sur l'émergence d'un troisième potentiel à travers un processus de différenciation et de conjonction. Ce nouveau potentiel rappelle le «troisième espace» que décrit Bhaba, dont la frontière est aussi le lieu d'énonciation de la différence et de l'hybridité. Cet espace est ce que j'appelle dans mon travail l'«ailleurs familier».

...

Quelque part au Manitoba.

Le conducteur annonce le premier service de repas. Il est 17h30, trop tôt pour manger... Le train a une heure de retard sur l'itinéraire prévu mais comme nous le rappelle une des habituées à bord : « We're on train time . You can't be in a hurry when you're travelling by train ! ». 19h30 : deuxième service. Coupon en main, je longe l'étroit couloir qui mène au wagon restaurant. Le train avance. Je marche en sens inverse. Les portes qui séparent les wagons sont lourdes. Je répète le même mouvement plusieurs fois.

Pull - Push. Pull - Push. Pull- Push.

...

CHAPITRE III AU-DELÀ DE LA CAMÉRA :  
LES IMAGES DES AUTRES «COMME SI C'ÉTAIT LES MIENNES»

3.1. Les images documents : artefacts d'une postmémoire



*Blade Runner*, 1982, photogramme.

Quel est le nom de cette mémoire qui est à la fois la mienne et celle d'un autre tout en étant différente chez moi et chez cet autre ? Est-il possible de se souvenir des souvenirs des «autres» ? Quelles sont les particularités d'une mémoire culturelle héritée lorsque cette identité n'est pas encore ancrée ?

Dans le classique de science fiction *Blade Runner*<sup>8</sup>, des souvenirs sont implantés chez des répliquants -des humanoïdes utilisés comme force de travail- à qui l'on programme une mémoire artificielle afin d'en faire des êtres «plus humains que l'humain». Ces «faux souvenirs» constituent la base sur laquelle repose l'identité des répliquants. Des photos de famille font même office de preuve lorsque l'authenticité de ce passé est remis en cause. Ainsi, si les souvenirs sont bien réels, leur appartenance est moins certaine.

Les questions soulevées par *Blade Runner* sur la mémoire sont particulièrement intéressantes dans le cadre d'une recherche sur l'identité «postdiasporique», une identité qui repose en grande partie sur une mémoire héritée dont l'appartenance est ambiguë.

Le terme postmémoire, utilisé par Marianne Hirsch, décrit ce type de mémoire indirecte. En effet, il fait référence à la relation qu'entretient la seconde génération avec une mémoire familiale passée traumatique:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they «remember» only by means of the stories, images, and behaviour amongst which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection and creation. (2008, p.106)

---

<sup>8</sup> *Blade Runner* (1982) est un film américain de science-fiction réalisé par Ridley Scott et sorti en 1982. Son scénario s'inspire assez librement du roman *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* écrit par Philip K. Dick, à qui le film est dédié. L'action du film se situe à Los Angeles en 2019 et met en scène Rick Deckard, interprété par Harrison Ford, un ancien policier qui reprend du service pour traquer un groupe de répliquants, androïdes créés à l'image de l'Homme, menés par l'énigmatique Roy Batty.  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Blade\\_Runner\\_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Blade_Runner_(film))

Dans *The Generation of Postmemory*, Hirsch analyse, à partir de la tragédie de l'Holocauste, de quelle manière le médium photographique a contribué à la transmission transgénérationnelle du trauma. Elle attire ainsi notre attention sur un type de mémoire spécifique dont le transfert et la médiation se fait principalement à travers des images partagées ou des histoires racontées d'une génération à l'autre.

Tout comme chez Bhaba, le préfixe «post» dans «postmémoire» n'est pas seulement synonyme d'«après». En effet, il fait plutôt référence au mouvement d'aller-retour entre opposés qui caractérise cette «structure transgénérationnelle de transmission » :

Postmemory shares the layering of these other «posts» and their belatedness, aligning itself with the practice of citation and mediation that characterize them, making a particular end of century/turn of century moment of looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled past rather than initiating new paradigms. Like them, it reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. (Ibid)

Ainsi, tout comme l'«au-delà» et l'espace identitaire «postdiasporique», la «postmémoire» habite un espace de l'entre-deux : entre continuité et rupture comme le souligne Hirsch, mais aussi entre présent et passé, réalité et fantasme, vécu et projection.

## 2. Postmémoire, identité «postdiasporique» et trauma

Comme je l'ai mentionné plus tôt dans ce texte, je ne fais pas partie de la diaspora syrienne. Je défends cependant l'existence d'une «postdiaspora» avec laquelle je partage certains traits. Car bien que mon lien d'appartenance avec la Syrie ne soit pas direct, il n'en est toutefois pas moins important dans la conception de mon identité culturelle.

L'expression «seconde génération», popularisée pour désigner ceux dont les parents sont immigrants, insinue cependant le contraire. Nous sommes la «deuxième génération», celle qui vient «après» et comme telle, associée à la continuité. Or, il me semble essentiel de distinguer les deux expériences et les spécificités de chacune.

À mes yeux, la dénomination «deuxième génération» n'est pas adéquate car elle ne pointe pas vers toute la complexité des processus d'identifications qui caractérisent l'identité «postdiasporique». En revanche, le préfixe «post», qui implique un va et vient dans les interstices, permet d'établir à la fois une distance critique et une relation avec ce qui s'est produit avant.

Mais qu'en est-il de la relation entre identité «postdiasporique» et postmémoire ? Est-il possible d'imaginer que la construction d'une identité «postdiasporique» syrienne aille de pair avec celle d'une postmémoire ?

Dans la définition de Hirsch, la postmémoire résulte de la transmission, par le biais d'images et d'histoires, d'un passé traumatique dont les effets se prolongent au présent. Mais quelle est l'origine de ce trauma dans mon cas spécifique ?

D'une part, je crois que l'impossibilité de former un tout cohérent avec les fragments d'appartenance et de mémoire qui caractérisent mon identité «postdiasporique»

syrienne constitue une source de trauma. En effet, le fait d'être partiellement belge bloque une adhésion directe et complète à une identité syrienne pure. Cet état d'incertitude et d'ambiguïté de l'entre-deux se présente, à mon sens, à la fois comme le lieu d'un trauma et celui d'un pouvoir. D'autre part, l'origine du traumatisme relève aussi certainement de l'inaccessibilité d'une Syrie en guerre, la disparition au présent de ce référent troublant le processus d'ancrage de cette identité culturelle.

Mais, à la différence de l'exemple de l'Holocauste, que Hirsch utilise pour faire valoir l'existence d'une postmémoire, le drame syrien se déroule au présent. Ce trait distinctif en fait un évènement dont les conséquences traumatiques ne peuvent être qu'anticipées.

Témoins de la violence et de l'horreur de cette guerre, à la fois à travers les récits rapportés par notre famille sur place et les images véhiculées par les médias, nous sommes mon père et moi, diaspora et postdiaspora, simultanément confrontés à la destruction de la Syrie sans toutefois en faire l'expérience directe.<sup>9</sup>

En tant qu'expatrié appartenant à une diaspora, le rapport de mon père à la Syrie est déjà marqué par une distance à son pays d'origine. En tant que fille d'expatrié d'un pays en guerre, mon rapport à la Syrie est empreint d'une double distance et marqué par une forme de postmémoire. (voir fig 3.1)

---

<sup>9</sup> Bien sûr, mes frères et soeurs sont confrontés à cette même situation. Mon frère Karim, dont le prénom est un marqueur identitaire et culturel (Bessy, Salmon, 2016) n'a jamais pu mettre les pieds en Syrie. Comme fils de syrien, il aurait été dans l'obligation de faire son service militaire. Ironiquement, cette loi qui l'empêche de s'y rendre est aussi ce qui lui confère, au niveau légal du moins, la légitimité d'une identité syrienne. Il est syrien parce que son père est syrien. Quant à mes soeurs Fanny et Nadia, elles ont une apparence physique qui trahit leurs origines moyen orientales. Je n'ai en revanche ni prénom ni trait physique qui puisse laisser deviner mes racines syriennes. Et c'est peut-être le fait qu'elles soient invisibles à celui qui ne connaît pas mon histoire qui m'incite davantage que les autres à les revendiquer...

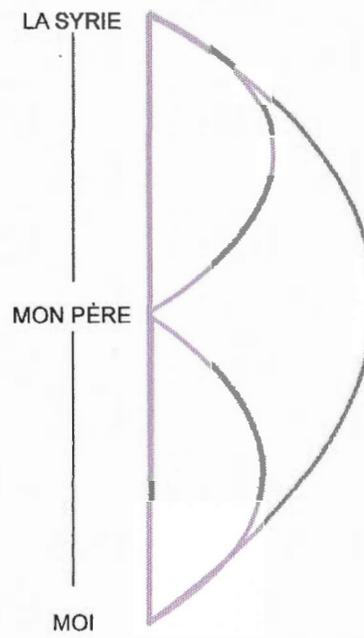
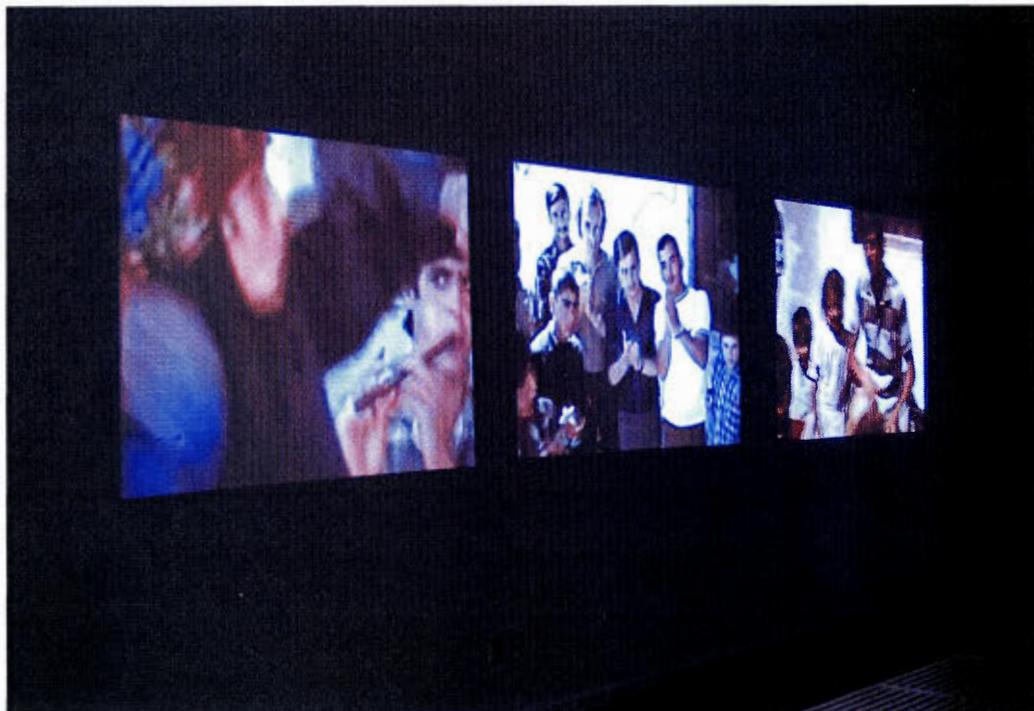


Fig 3.1 Le rapport de distance entre la Syrie, mon père et moi

### 3.3 *No Time for Tomorrow* : Monter son histoire



@Émilie Serri, *No time for tomorrow*, 2015, Deluge Contemporary Art, vue de l'installation.

Devant l'impossibilité de me rendre en Syrie après le début de la guerre, je me suis tournée vers les archives. J'ai utilisé deux grandes catégories de documents : des films de famille, vidéos tournées par mes parents dans les années 80 à Montréal, et des «films trouvés» sur internet appartenant au domaine public.

Au début de ma recherche, j'ai cherché à «voir». Voir la Syrie, la saisir par les yeux. «Voir» comme pour me rassurer qu'elle existait toujours.... À la manière d'un ethnologue ou d'un anthropologue, j'ai cherché dans les «images des autres», dans ces films amateurs, un ancrage culturel, une mémoire collective à laquelle je puisse entrelacer ma mémoire familiale. Ce qui s'était d'abord imposé comme une contrainte face à l'inaccessibilité de la Syrie s'est peu à peu révélé être un trait distinctif de

l'identité «postdiasporique» syrienne, une identité qui se construit entre vécu et projection, mythe et réalité.



Quand je suis tombée sur ce travelogue tourné en 16mm par deux étrangers lors d'un voyage à Bosra en Syrie du sud, j'ai senti que ces images d'un mariage, comme rituel, contenaient une histoire plus large de la Syrie et j'y ai vu l'opportunité de réinterpréter ma rela-



tion à ce passé et ce qu'il signifie pour moi aujourd'hui.

Durant l'opération de montage, j'ai visionné cette séquence des centaines de fois, chaque visionnement devenant l'occasion d'observer de nouveaux détails et de faire de nouveaux rapprochements. Je me suis racontée des histoires. J'ai pensé que le marié aurait pu être mon grand-père et la mariée, ma grand-mère... J'ai trouvé une ressemblance troublante



entre le garçon aperçu dans le film et mon frère Karim dont on dit qu'il est la copie conforme de mon père. J'ai projeté dans ces images anonymes le passé de ma famille et je me suis incrustée dans cette histoire.

Mon premier réflexe a été de traiter ces images qui ne m'appartiennent pas «comme si c'était les miennes». Ainsi, j'ai instinctivement fait du «public» quelque chose de «privé» et du «lointain» quelque chose d'«intime». Cet effet, produit par le film amateur sur le spectateur, a été décrit par Odin comme «la réunion de la masse des spectateurs en une seule grande famille». (Duchet et Journot cité par Odin, 2001) Largement utilisé par les publicitaires qui y ont vu un potentiel de vente, son pouvoir vient du positionnement du spectateur en membre de la famille et du caractère stéréotypé des images qui en font «un condensé de mémoire collective». (Odin, 2001, p.13)

Dans *No Time for Tomorrow*, une installation vidéo trois écrans, des images d'un mariage en Syrie provenant d'un travelogue datant de 1972 sont montées en parallèle avec des images amateurs et reportages télé documentant la guerre en Syrie aujourd'hui. C'est à travers l'utilisation d'archives sonores familiales -un extrait tiré d'un film de famille tourné par mon père à l'occasion de la fête des mères ainsi qu'un enregistrement récent où il m'apprend à compter en arabe- et par cet entrelacement du «privé» au «public», que ces images anonymes sont devenues des référents identitaires, alimentant ainsi une forme de «postmémoire».

En combinant documents personnels et archives trouvées sur le web, j'ai tenté de recomposer une mémoire éparpillée, le croisement des sphères privées et publiques ainsi que l'entrelacement des temps passé, présent et futur suggérant la construction d'une identité politique complexe ancrée à la fois dans le personnel et le collectif. En effet, l'opération de montage comme assemblage de documents m'a permis d'une part, de jouer de ce rapport proximité-distance qui caractérise ma relation à la Syrie et d'autre part de brouiller les frontières entre intime et politique.

*No Time for Tomorrow* s'interroge ainsi sur les questions d'identité, de mémoire et d'absence d'une manière oblique et tangentielle, comme si mes désirs ne pouvaient trouver résolution que dans des images ne m'appartenant pas et étant le produit d'une autre époque. Les trois écrans, qui font écho au décompte entendu au son, fonctionnent de façon à transmettre au spectateur le sentiment d'«inquiétante étrangeté» associé à la perte de mémoire générée par le contact d'images historiques de différentes statures.

#### 3.4 « Se regarder voir » : le film de famille, document «étrangement inquiétant»

Comme je l'ai mentionné plus haut, les images de *No Time for Tomorrow* proviennent d'un travelogue. Le travelogue, tout comme le film de famille, fait parti de la catégorie plus large des films amateurs. Son spectateur peut être divisé en deux grandes catégories : ceux qui l'ont produit et que ça touche de près, et les autres. Comme le note Karl Sierec, l'«autre spectateur» se trouve dans un positionnement très particulier:

Quand je regarde un film que quelqu'un qui n'est pas moi a produit pour lui-même, je suis, de la même façon que le sociologue et le documentariste, un intrus qui pénètre par effraction dans un discours réflexif qui m'exclut. Devant ce constat, je n'ai d'autres choix que de m'efforcer d'instaurer un dialogue avec ces films et de réfléchir moi-même sur l'intrusion que j'effectue dans ce discours réflexif. (Sierec ,1995, p.64)

Cette intrusion, note Sierec, place le spectateur dans une position d'inconfort :

Dès qu'on se familiarise avec ces produits de l'imagination que sont les films anonymes, s'instaure un sentiment d'étrangeté, d'altérité. On a le sentiment de faire intrusion dans un espace interdit, dans un monde qui n'est pas créé pour l'observateur. (Ibid, p.68)

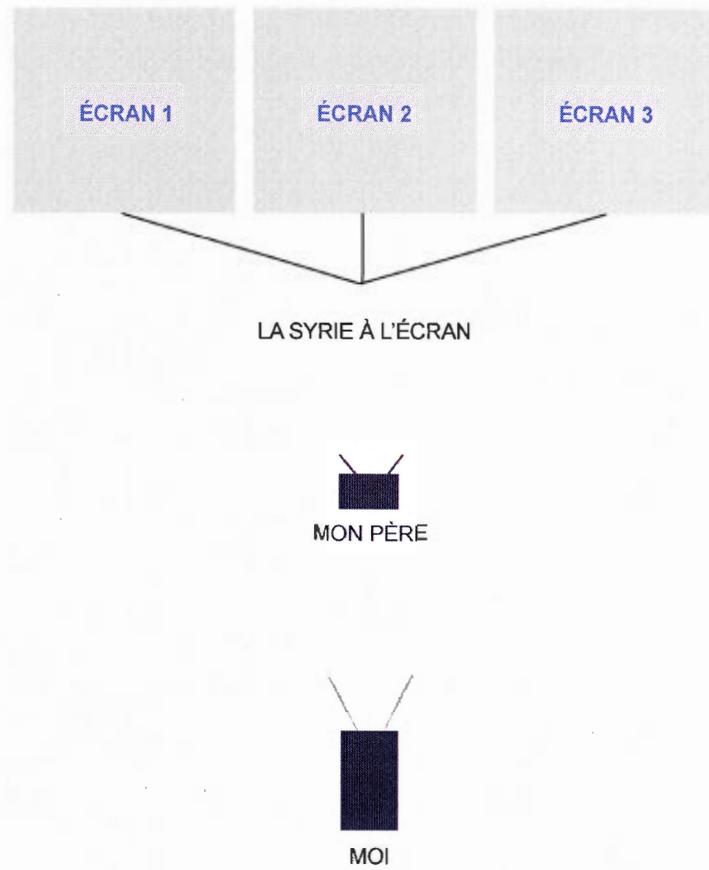


Fig. 3.2 Mon travail de représentation de la Syrie, mon père et moi



Mais que se passe-t-il alors lorsque je me positionne non seulement comme un observateur extérieur, «un intrus» comme dit Sierec, mais que je m'approprie, que j'intériorise et que je manipule ces images qui ne m'appartiennent pas afin d'en faire ressortir une signification qui m'est personnelle ? Non seulement je suis alors une intrus mais je pousse l'intrusion jusqu'à sa limite, l'appropriation ?

Ce type de voyeurisme constitue une forme de violence. En effet, n'est-il pas raisonnable de présumer qu'une intrusion dans le cinéma anonyme de quelqu'un d'autre pourrait être la cause d'un traumatisme si le créateur de ces images venait à apprendre comment elles ont été utilisées ? Cette violence provoquée par l'intrusion renvoie à la violence qui déchire la Syrie et place mon identité dans un état de fragilité, voir de traumatisme.

La dynamique réflexive observée dans la vidéo prise de moi par mon père alors que je regarde *Le Magicien d'Oz* s'observe à nouveau dans la photo que j'ai prise de mon père alors qu'il photographiait mon travail vidéo. Mais cette fois-ci, elle est inversée. Je suis derrière la caméra. Mon père, au premier plan, tient dans sa main un téléphone intelligent qui lui sert également de caméra. Il photographie la séquence projetée sur le mur. Dans cette photographie sont visibles cinq écrans : les trois écrans de la projection, celui du téléphone de mon père et celui de mon appareil photo.

Les deux écrans des appareils photos, celui de mon père et le mien, se situent dans un espace intermédiaire qui nous sépare et nous relie en même temps. Alors que le premier est placé entre mon père et moi ; le second se situe entre mon père et mon travail sur la Syrie. (voir fig.3.2) Les écrans agissent ainsi à la fois comme liant - ils relient les trois espaces entre eux, et comme limites - ils délimitent les espaces et les encadrent d'une manière spécifique.

Dans son essai intitulé «Looking for Home in Home Movies : The Home Mode in Caribbean Diaspora First Person Film and Video Practice», Elspeth Kydd fait remarquer que c'est souvent la personne déplacée qui tente de rendre tangible ce qui manque et est absent. (Di Stefano cité par Kydd, 2012, p.184).

Dans ma famille, mon père est ce déplacé. Le film de famille, dont j'ai extrait l'arrêt sur image (moi enfant) et le témoignage audio qui joue au début de NTFT, est un produit de mon père, qui s'en est servi comme «extension visuelle» aux lettres et aux appels téléphoniques, qui ont eux-même servis à relier une famille séparée par le processus de diaspora. Dans mon travail, j'ai récupéré, décontextualisé, démonté puis réassemblé ces documents qui ont été créés par mon père pour communiquer avec sa famille et ce, afin de créer un nouveau lien de communication avec la Syrie.

Lorsque je place la photo que j'ai prise de mon père en train de documenter mon film au-dessous de celle où il me photographie en train de regarder *Le Magicien d'Oz*, le contact des deux images produit alors un nouvel espace relationnel. En effet, non seulement ces deux images dialoguent-elles entre elles et se répondent mais il existe également dans chaque image individuelle un véritable dialogue entre celui qui se trouve derrière la caméra et le sujet photographié ou filmé.

Sans début ni fin, le film de famille est comme la mémoire : fragmenté et incomplet. Le visionnement d'un film de famille en famille implique un travail collectif de réassemblage de ces fragments :

Voir un film de famille en famille, c'est travailler à reconstruire ensemble l'histoire de la famille; peu importe, en fait, que le film renvoie à des événements vécus par tous les participants à la projection [...], ce qui compte, c'est le travail effectué en commun par les membres de la famille pour reconstituer le passé familial. (Odin, 1995, p.32)

Documenter l'acte de documentation de mon père alors qu'il photographie un film que j'ai réalisé autour de mon histoire familiale syrienne fait parti de ce processus de reconstruction commune. Mais la mise en abyme qui se dessine est aussi à l'origine d'un sentiment d'inquiétante étrangeté.<sup>10</sup>

...

---

<sup>10</sup> Le concept d'«Unheimlich», élaboré par Freud dans un essai datant de 1919 intitulé *Das Unheimlich*, perd dans sa traduction française «inquiétante étrangeté» le rapport tenu qu'il entretient avec le domaine du familier et du domestique. En effet, et Freud s'y réfère au tout début de son essai, une recherche sur l'origine du mot allemand «heimlich» révèle toute la complexité et l'ambivalence du mot. En allemand, «heimlich» fait référence à la familiarité du foyer, à l'intime, à l'appivoisé, au familier, «à ce qui n'est pas étranger». En même temps, il désigne également ce qui est secret, caché et dissimulé. Freud en déduit que le mot «heimlich» n'a pas un seul et même sens : « [ . . . ] Il appartient à deux groupes de représentations qui, sans être opposés, sont cependant très éloignés l'un de l'autre : celui qui est familier, confortable, et celui de «ce qui est caché, dissimulé.» (Freud, 1919:12) Selon Freud, le sentiment d'inquiétante étrangeté serait directement rattaché au personnage de l'Homme de sable dont la figure incarne le fait d'être privé de ses yeux. Pour Freud qui reprend une formule de Schelling, «serait unheimlich, étrangement inquiétant, tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti.» (Deroche Gurcel : 180) C'est en fait l'irruption du refoulé dans notre existence qui engendre la manifestation du sentiment d'inquiétante étrangeté. Le sentiment d'inquiétante étrangeté est donc intimement relié à la notion de frontière et à celle d'incertitude qui s'y rattache. C'est alors notre regard qui est mis en faute, incapable d'assurer la prédominance du rationnel et de nous protéger de cette frontière poreuse responsable de cet état d'incertitude.

...

22h12 Quelque part dans les Rocheuses

C'est la nuit.

Le noir est si profond à l'extérieur que j'ai l'impression de rouler sur le vide.

Je suis assise dans la voiture skyline dont la structure entièrement vitrée offre une vue panoramique.

Les chœurs de l'armée rouge couvrent les grondements du train qui roule à présent à grande vitesse.

Mes yeux trouvent un repère et se fixent sur les roues, légèrement éclairées.

L'homme titubant s'appelle Bradley.

Il est américain, légèrement Asperger et très catholique.

Après le repas, il m'a prêté son *discman* et ses écouteurs de grande qualité pour que je puisse faire l'expérience des chœurs russes dans le train.

Cette compilation est sa préférée...

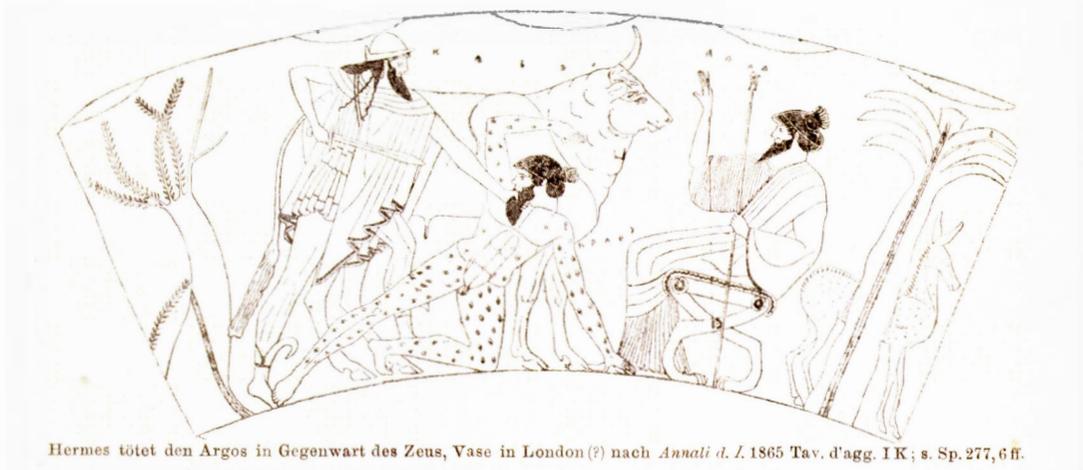
J'ai maintenant les yeux fermés.

Depuis le haut du wagon où j'ai une vue à vol d'oiseau, je me regarde écouter et je pense à mon père qui aime beaucoup ces chants.

J'ai hâte de lui raconter...

...

## CHAPITRE IV IMAGES ÉCRANS : ÉCOUTER L'INTERSTICE



Hermès tötet den Argos in Gegenwart des Zeus, Vase in London (?) nach *Annali d. I.* 1865 Tav. d'agg. I K; s. Sp. 277, 6 ff.

Dans la conférence qu'il donne à l'ICP de Paris le 18 décembre 2014, Michel Serres introduit le propos de son livre «Yeux» en racontant le mythe de Panoptès :

«L'histoire commence par une affaire d'adultère. Et pas seulement un adultère mais une série d'adultères. Et des adultères commis non pas par nimporte qui mais par un dieu. Et pas par nimporte quel dieu mais par le roi des dieux, en l'espèce Jupiter. [...] Mais il était marié. Il était marié avec une déesse qui avait autant de puissance que lui et qui était divinement jalouse. Et donc elle le faisait suivre par un détective qui le veillait. Et Jupiter avait contré ce détective par une puissance tout à fait extraordinaire : il se métamorphosait. Et bien entendu, le détective n'y voyait que du feu. Quand il voyait un taureau monter une génisse alors que c'était Jupiter transformé en taureau, il était avec lo<sup>11</sup> transformé en génisse. Et par conséquent, Junon était échec et math. Et par conséquent, Junon cherche quelqu'un qui peut être plus puissant que ce détective. Et elle le trouve. Et elle trouve quelqu'un qui n'était pas un veilleur mais un sur-veillant - et entendez le mot surveillant- c'est-à-dire, il fait mieux que veiller. Et, il est surveillant pour une raison très simple. C'est que, contrairement à nous, qui n'avons qu'une paire d'yeux devant le visage, lui en avait derrière la tête,

<sup>11</sup> Dans la mythologie grecque, divinité fluviale d'Argos, fille d'Inachos.

en avait dans le cou, en avait sur les épaules, en avait sur les bras, en avait sur le front, en avait dans le dos, en avait sur les jambes, en avait partout. Il était couvert d'yeux. Et comme il était couvert d'yeux, il pouvait voir dans toutes les directions, à n'importe quelle distance. Il pouvait voir tout le temps. Et par conséquent, il pouvait voir Jupiter à l'état de Jupiter et Jupiter en train de se métamorphoser et Jupiter en état de taureau. Et par conséquent, Jupiter était échec et math. J'ai oublié de dire que ce surveillant s'appelait Panoptès. Et Panoptès, ça vaut dire «qui voit tout». Op-tès, panoptique... «pan» ça vaut dire «tout» et «optès» ça vaut dire «voir». Donc, il voyait partout. Et par conséquent, voyant tout, Jupiter était échec et math, etc... À ce moment-là, Jupiter cherche un moyen de se débarrasser de Panoptès et il trouve Hermès. Ah oui, j'ai oublié de vous dire que l'époque était très ancienne... On avait pas encore inventé la musique et Hermès était le premier à inventé des partitions musicales et des instruments de musique. Et, Jupiter recrute Hermès à cause de cela et Hermès arrive près de Panoptès muni d'une flûte de pan. C'est plein de «pan». Vous sentez que dans cette bataille-là entre Panoptès et Hermès se joue la bataille entre le son et la représentation imagée, allez entre la musique et la peinture, allez entre l'audio et le visuel, hein? C'est la bataille fondamentale entre deux types de messages : le message entendu, ouï, musical et le message par images. Eh bien entendu, ce qui devait arriver arriva. Il se met à jouer de la musique et à ce moment-là, n'ayant jamais entendu de musique de sa vie, Panoptès est ébloui, non seulement ébloui mais ému, non seulement ému mais il se met à pleurer, les larmes lui cachent tous les yeux et il ne voit plus rien et à ce moment-là Hermès sort son coutelas et le tue. Et à ce moment-là, Junon est échec et math. [...] Ah oui. À ce moment-là, Junon battue, voit le cadavre de Panoptès devant elle, et elle a ce geste divin extraordinaire, d'un coup de main elle ramasse tous ces yeux et de dépit, elle les jette. Seulement à ce moment-là, un oiseau passait. C'était un paon. Et voilà pourquoi les yeux de Panoptès se trouvent sur la totalité des plumes du paon. Et quand le paon fait la roue, vous voyez sur la queue du paon, sur les plumes du paon, des ocelles, on appelle ça des ocelles. Mais des ocelles c'est le diminutif en

latin pour dire des yeux. [...] Ah, est-ce que vous voyez le paon faire la roue ? Non, pas vraiment. Il vous voit. Avec ses ocelles, il est en train de vous voir.»



#### 4.1 « Voir tout, dans toutes les directions, tout le temps »

Le paon nous voit donc. Il voit « tout, partout, dans toutes les directions, à n'importe quelle distance, tout le temps ». Cette vision 360 degrés, omnidirectionnelle, est aussi celle autour de laquelle a été conçu le panoptique. Structure architecturale imaginée par le philosophe Jeremy Bentham, le panoptique<sup>12</sup> est constitué d'« une tour centrale occupée par un gardien surveillant les prisonniers enfermés en cellules dans un bâtiment en anneau ».

Selon Michel Foucault, cette structure de surveillance, organisée autour d'un seul regard dominateur, est à la base du système disciplinaire des sociétés modernes :

le vrai effet du Panopticon, c'est d'être tel que, même lorsqu'il n'y a personne, l'individu dans sa cellule, non seulement se croie, mais se sache observé, qu'il ait l'expérience constante d'être dans un état de visibilité pour le regard. » « Pas besoin d'armes, de violences physiques, de contraintes matérielles. Mais un regard qui surveille, et que chacun, en le sentant percer sur lui, finira par intérioriser au point de s'observer lui-même : chacun, ainsi, exercera cette surveillance, sur et contre lui-même. (Foucault cité par Chemin, le Monde, 2014)

Le regard, ainsi centralisé, est chez Foucault le lieu d'une autorité, celui d'un pouvoir de dissuasion et de coercition. Car c'est précisément la visibilité du prisonnier, et inversement l'invisibilité du gardien, qui les place dans leur position respective de vulnérabilité et de pouvoir.

Chez Freud, tel que discuté plus haut, le fait d'être privé de ses yeux, peut provoquer un sentiment d'inquiétante étrangeté. Or, le gardien, dans l'ombre au sein de la

---

<sup>12</sup> Définition tirée du journal Le Monde [http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/05/prisons-du-panoptique-de-bentham-a-michel-foucault\\_4432900\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/05/prisons-du-panoptique-de-bentham-a-michel-foucault_4432900_3246.html)

structure du panoptique, n'est pas visible du prisonnier, qui le sait néanmoins présent. Ce rapport présence/invisibilité est source d'inquiétante étrangeté.

Mais la description que fait Michel Serres du paon rappelle aussi celle du kino-eye de Vertov, cet oeil caméra, oeil mécanique dont le mouvement constant permet de voir ce qui n'est pas visible par l'oeil humain.

I am kino-eye, I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it. Now and forever, I free myself from human immobility, I am in constant motion, I draw near, then away from objects, I crawl under, I climb onto them... Now I, a camera, fling myself along their resultant, maneuvering in the chaos of movement, recording movement, starting with movements composed of the most complex combinations... My path leads to the creation of a fresh perception of the world. I decipher in a new way a world unknown to you. (Vertov cité par Michelson, 1923, p. 17)

Par l'entremise du «ciné oeil», le cinéma-vérité de Vertov cherche à capter le réel et à en saisir la vérité, inaccessibles selon lui dans les productions théâtralisées de l'époque. L'opération de montage, qui exige tel qu'il le décrit dans la «théorie des intervalles» d'être «bâtie sur le mouvement entre les images» sert à établir des correspondances et de nouvelles associations entre les plans, et ultimement de mener à une «nouvelle perception du monde». (Vertov, 1972 : 10-18)

Pour Michael Snow, comme pour Vertov, c'est l'union entre l'homme et la machine qui permet d'ouvrir la voie à une nouvelle perception du monde. Dans *La Région Centrale*, Snow nous invite à observer le paysage d'un tout nouveau point de vue. Pour ce faire, il fait construire un dispositif constitué d'un trepied omnidirectionnel permettant à la caméra d'effectuer des mouvements dans toutes les directions : horizontalement, verticalement, latéralement et en spirale. Le film est une suite de plans

séquences en mouvement. Malgré leurs différences politiques et esthétiques, *Man with a Movie Camera* de Vertov et *La Région Centrale* de Snow ont tous les deux à coeur de créer de nouvelles façon de voir le monde :

«Both films focus on the technical methods of cinematic representation, but they diverge on their subject matter and their sociopolitical and aesthetics objectives. They were produced in a way that engaged with the spectator's sensory apparatus, and both actively cultivated transformations in consciousness, or at least strategic shifts in consciousness that were linked to new perceptual experiences of common environments [...]. Finally, both films proposed visual experiences, that could no longer conveniently be associated with the human's eye paradigm of natural vision. Instead they were the products of the optical and perceptual possibilities of the machine vision.» (Tomas, 2013)

Ainsi, autant chez Vertov que chez Snow, le mouvement permis par la «machine caméra» repousse les limites de la perception. Ce mouvement dont le spectateur fait l'expérience viscérale dans *La Région Centrale* est sans compromis :

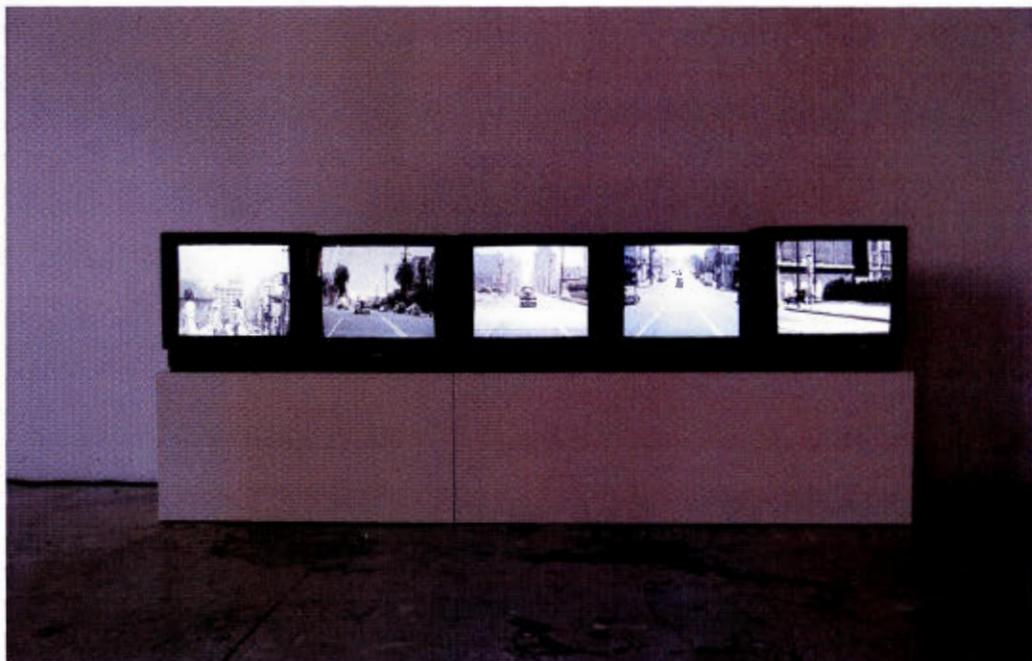
In a movie, a scene is usually just a fraction of the event, a movement is just a fraction of it. In this movie, movement takes over the whole screen, the whole movie. It's seeing things inside a cyclical movement of feeling or existence: the back and forth movement, the slow zoom movement. It's being caught up in a whole force of vision. (Farber, site web Tiff)

Cette qualité cyclique, ominidirectionnelle et désorientante du mouvement que décrit Farber rappelle celle de l'«au-delà» chez Bhaba :

Il y a [en effet] dans l'«au-delà» un sentiment de désorientation, une perturbation de la direction : un mouvement incessant d'exploration que saisit bien la langue française - ici et là-bas, de tous les côtés, fort/da, ça et là, en avant et en arrière. (Bhaba, 1994, p.29)

Mais alors que l'«au-delà» représente chez Bhaba un espace interstitiel identitaire, l'application de ce même terme chez Snow ferait plutôt référence aux nouvelles possibilités perceptuelles octroyées par la machine vision.

#### 4.1.1 Au-delà du mouvement



@Emilie Serri, *LDSUR*, 2015, vue de l'installation.

Dans mon travail d'installation vidéo *LDSUR* (Left. Down. Straight. Up. Right.), j'ai travaillé la question de l'identité à travers les notions de mouvement, d'espace et de désorientation. Plus précisément, je me suis intéressée, à partir du montage de

found footage<sup>13</sup>, et par la décortication du mouvement dans l'image, au mouvement d'exploration qui caractérise l'espace identitaire de l'«ailleurs familier».

L'installation vidéo compte cinq écrans. Le trajet qu'effectue la voiture est segmenté en cinq séquences diffusées sur cinq écrans. Chaque écran correspond à une direction, créant ainsi une multiplicité de points de vue. À gauche, la voiture effectue en boucle des virages à gauche. Sur le second écran, elle se dirige vers le bas. Le troisième regroupe les mouvements où elle avance tout droit. Le quatrième vers le haut. Enfin, le cinquième écran est réservé aux virages à droite.

Plusieurs types de mouvements coexistent au sein du même espace : le mouvement à l'image du véhicule, le mouvement de la caméra, le mouvement opéré par le montage et finalement, celui du regard du spectateur qui se déplace avec la caméra pour suivre le mouvement de la voiture filmée.

Le plan séquence original 35mm met en scène une voiture effectuant un trajet dans un lieu difficilement identifiable. Où sommes-nous ? À quelle époque ? Dans quelle ville ? Qui est responsable du tournage de ces images ? sont les questions qui se posent lors de mes premiers visionnements et la difficulté d'y répondre confère aux images une aura mystérieuse.

Tout au long de l'extrait, des indices visuels permettent de poser des hypothèses quant à l'origine des images, de la date de tournage et du lieu : le noir et blanc, l'esthétique professionnelle, des rues en pente escarpée, une voiture aux allures rétro, une pancarte Hochelaga, des palmiers, etc... Mais un simple visionnement permet difficilement de se situer.

---

<sup>13</sup> Le found footage est l'élaboration d'un film à partir d'éléments déjà filmés (Rongier, 2015, p.103)

Devant ces images d'archives décontextualisées et face au mouvement perpétuel de l'automobile, tout est mis en oeuvre pour mettre le spectateur dans un état de désorientation. Le caractère à la fois familier et étranger des images d'archives plonge le regardeur dans l'incertitude et le place dans un espace de l'«ailleurs familier».

Dans *LDSUR*, j'ai usé du montage pour déconstruire le plan séquence original. En découpant la séquence en continu et en isolant chaque mouvement opéré par l'automobile, mon intention était de forcer la dissolution du «tout» de façon à rendre visible les parties et les relations entre ces parties. Ultimement, il s'agissait d'encourager le spectateur à tourner son regard vers les interstices, entre les écrans, pour être en mesure de recomposer le mouvement par lui-même.



Images libres de droit, *Shockproof* de Douglas Sirk, 1949, photogrammes.

C'est en faisant de la recherche et en lisant les commentaires d'inter-nauts que j'ai pu reconstruire l'histoire de cette séquence. Contrairement à ce que plusieurs avaient avancé, les images n'avaient pas été tournées à San Francisco mais bien à Los Angeles dans le quartier Bunker Hill en 1947 avant qu'il ne soit détruit. Encore plus fascinant : la séquence avait été tournée pour être utilisée comme arrière-plan dans une scène en voiture au sein du film hollywoodien *Shockproof* de Douglas Sirk.

Ces images qui sont à la fois décor et documents, témoins d'une ville métamorphosée aujourd'hui, possèdent ainsi un double statut. Elles appartiennent à la fois au régime documentaire et à celui de la fiction.

En ramenant, à partir de l'opération de montage, l'arrière-plan à l'avant-plan, j'ai voulu mettre en exergue la valeur documentaire de ces images. Parce qu'elles mettent en scène un quartier qui a été entièrement rasé dans une ville qui s'est complètement métamorphosée depuis mais qui demeure la référence en matière de cinéma, ces images possèdent une valeur à la fois intime, historique et politique. En effet, elles constituent à mes yeux des traces de ce qui n'est plus, ce qui a disparu. En ce sens, elles font écho à la fois à la destruction de la Syrie, et à celle du cinéma familial dont l'existence a grandement participé au façonnement de mon identité syrienne.

#### 4.2 Derrière le rideau vert : trucages et effets spéciaux



*Le Magicien d'Oz*, 1939, photogramme.

Où se trouvent les ocelles de Panoptès aujourd'hui ? Qui incarne le surveillant ?

Dans *Le Magicien d'Oz*, celui qui voit tout et contrôle tout, c'est l'homme derrière le rideau vert, le magicien. Lorsque Dorothy arrive finalement au royaume du magicien pour lui demander son aide, elle s'entretient avec une forme flottante, un visage vert aux allures de monstre. Telle une projection, la figure sans corps, insaisissable, flotte au milieu de l'espace devant des flammes rugissantes. C'est Toto, le chien de Dorothy, qui découvre et expose celui qui est derrière le visage monstrueux. Le truc est alors révélé : le magicien n'est en fait qu'un vieil homme qui contrôle la projection depuis la régie.

*Le Magicien d'Oz* incarne ainsi la figure de l'illusionniste. En effet, c'est bien le personnage du magicien qui, depuis son centre de contrôle derrière le rideau vert, tire sur les ficelles et appuie sur des boutons permettant d'entretenir l'illusion.

#### 4.2.1 Brève histoire des effets spéciaux

Il est très rare de trouver des écrits théoriques sur la question des effets spéciaux. Pourtant, comme le souligne Réjane Hamus-Vallée, les «praticiens portent un avis souvent éclairé sur leur rapport avec la technique». (1998, p.189)

Méliès est le premier à s'ouvrir sur la question. Sans jamais véritablement lever le voile sur les techniques employées, Méliès révèle la position pour laquelle il sera tant critiqué : «Je puis affirmer que le scénario ainsi fait n'avait aucune importance puisque je n'avais pour but que de l'utiliser comme «prétexte» à «mise-en-scène», à «trucs» ou à tableaux d'un joli effet.» (Ibid) Pour Méliès, la priorité demeure l'appréciation par le public de ces effets. Il devient ainsi l'instigateur d'une question qui anime encore les débats aujourd'hui : faut-il révéler le trucage au spectateur ?

Aux États-Unis, des cinéastes comme Griffith ou Cecil B. de Mille (*Les Dix Commandements*) emploient des techniques de trucage mais se montrent réticents à en discuter ouvertement. (Hamus-Vallée, 1998)

C'est avec l'avant-garde que l'on observe un regain d'intérêt pour la question technique. Mais la terminologie et la philosophie derrière les manipulations employées diffèrent de celle de Méliès. Dans le cinéma d'avant-garde, on préfère au terme «effets spéciaux» trop connoté celui de «procédés».

Pour Dziga Vertov, «il n'y a de trucage que lorsque celui-ci est mal employé, non indispensable» : « Le problème est celui de l'unité de la forme et du contenu. Le prob-

lème est de ne pas séparer la forme du contenu. Le problème est de s'interdire à soi-même de désorienter le spectateur en lui montrant un trucage ou un procédé qui n'est ni engendré par le contenu, ni appelé par la nécessité.» (Hamus-Vallée, 1998, p.92)

Chez Hitchcock, qui se décrit lui-même autant un technicien qu'un artiste, les effets spéciaux ne posent aucunement problème tant qu'ils sont mis au service de l'histoire et que l'effet sur le public est réussi. (Ibid, p.194)

Dans les années 80, il se produit une véritable révolution cinématographique. Le passage de l'analogique au numérique entraîne dans les films une multiplication des effets spéciaux. Mais cette augmentation voit naître des voix de plus en plus critiques et les réalisateurs se voient obliger de justifier leur utilisation de ces effets.

Alors que Cronenberg dénonce un recours aux effets spéciaux, Ridley Scott se montre pour sa part plus tempéré : «Les effets spéciaux existent pour qu'on ne s'en passe pas. Il faut un équilibre», dira-t-il à propos de *Blade Runner*.

Mais alors que la France développe des trucages extraordinaires, les États-Unis perfectionnent plutôt des «effets de réalité». Porter utilise dans *The Great Train Robbery*, le premier film à avoir fait usage du montage, la technique du cache contre cache qui l'autorise à «filmer les scènes de l'attaque de la gare et du wagon en studio, tout en apportant par la suite un paysage réel à travers la fenêtre de l'un et la porte de l'autre.» (Hamus-Vallée, 1998, p.19) Ainsi, au sein de la même image sont intégrées deux images filmées séparément.

C'est à Norman O'Dawn que l'on doit la première utilisation de la technique photographique de la peinture sur verre et ce, dans un documentaire réalisé en 1907 sur des missions en Californie. «Afin de restaurer certaines tours écroulées, Dawn place

entre la mission abîmée et la caméra une vitre, sur laquelle il peint le bout de tour disparu.», explique Hamus Vallée.

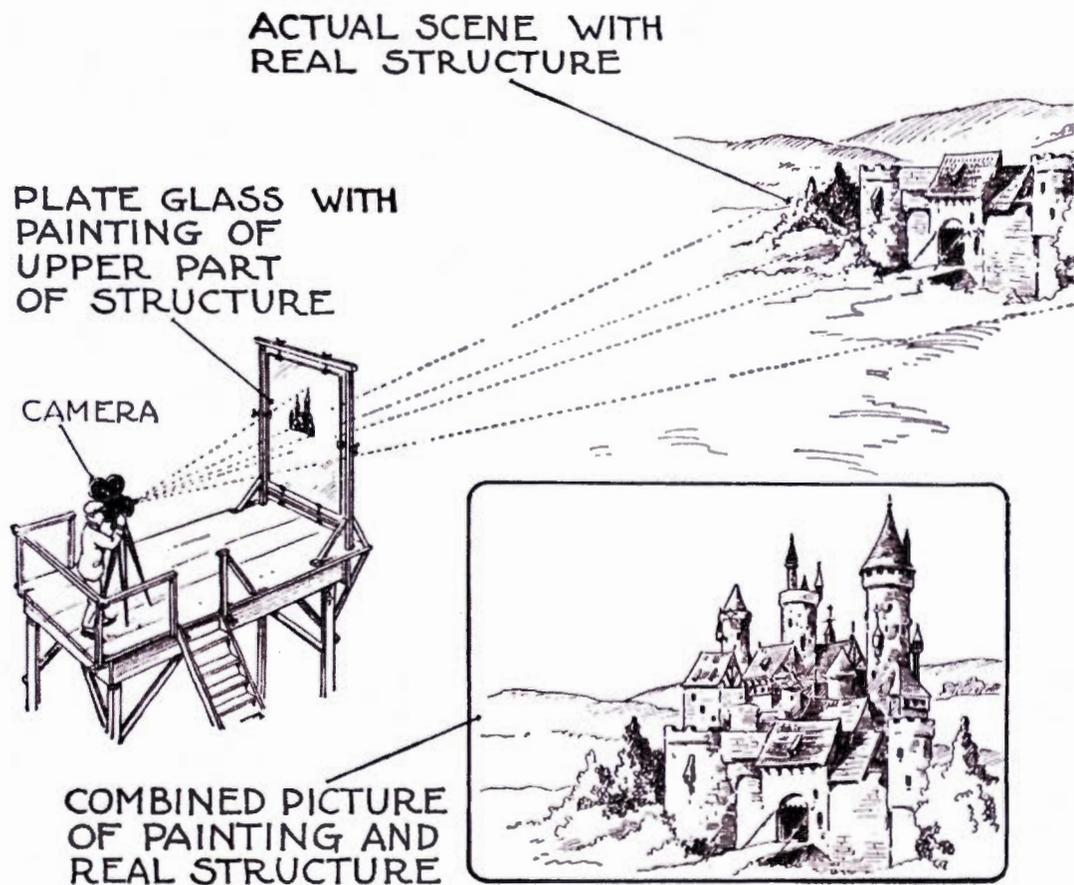


Fig 4.1 E. Lutz, 1926, Diagramme d'une mise-en-scène utilisant la technique de peinture sur verre.

En 1911, Dawn combine la technique du cache contre cache à celle de la peinture sur verre. «La vitre positionnée entre le paysage et la caméra existe toujours mais reçoit simplement de la peinture noire à l'endroit des modifications à apporter. Dorénavant, la peinture s'exécutera après le tournage, en studio, venant s'inscrire sur la

réserve créée par le noir». (Idem, p.19) Mais Dawn pousse ses recherches encore plus loin et développe dès 1913 une technique permettant de filmer des extérieurs en intérieur. Sur un écran translucide placé derrière l'acteur sont projetées des photos de paysages. C'est l'ancêtre de la transparence.

Dans les années 20, la multiplication des accidents sur les tournages extérieurs, les restrictions budgétaires ainsi que l'arrivée du son amènent les studios à favoriser la localisation des tournages sur les plateaux. Des effets spéciaux de plus en plus sophistiqués sont alors requis afin «d'amener l'extérieur à l'intérieur». (Idem, p.21)

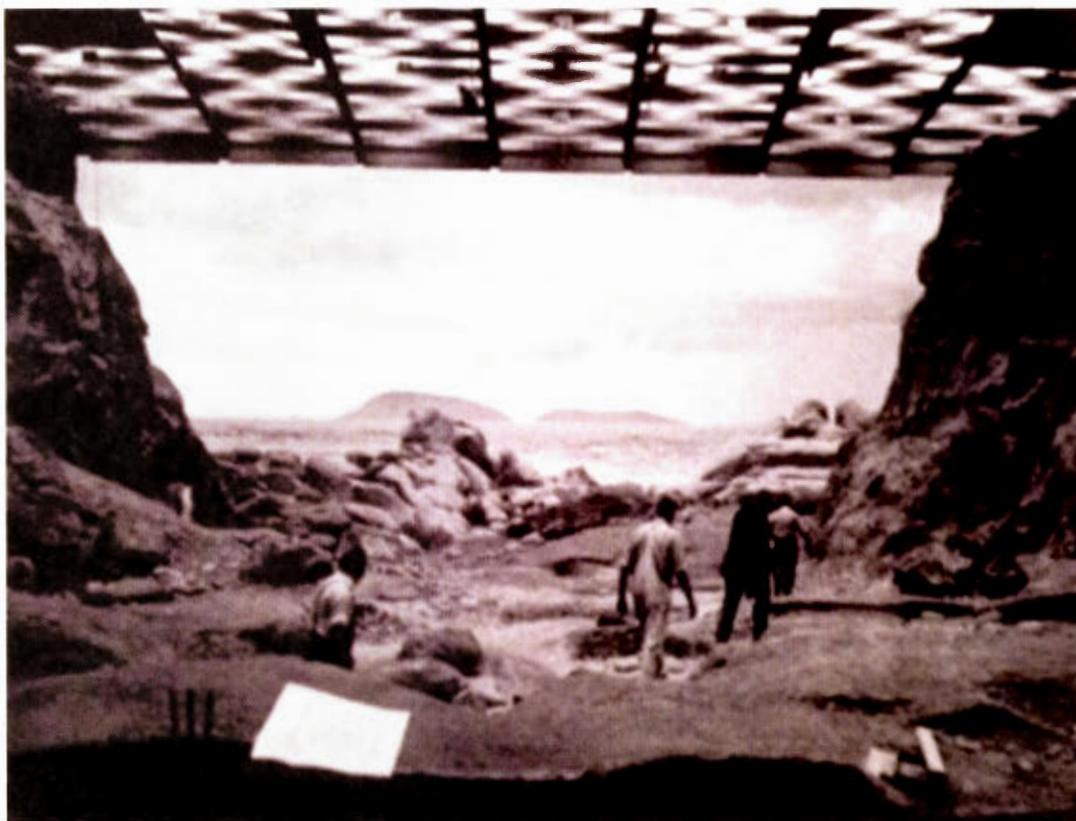
*King Kong* et *L'homme invisible* sont le résultat de cette nouvelle façon d'opérer. Ces films des années 30 qui démontrent une maîtrise technique incomparable pour l'époque combinent et intègrent plusieurs des techniques développées dans les années précédentes : la peinture sur verre, la transparence, le «travelling matte» et la projection arrière. Ils ne seront surpassés qu'avec «l'avènement du numérique et dans une moindre mesure la sortie de 2001». (Ibid, p. 23)

Avec l'arrivée de la télévision dans les années 50, l'industrie du cinéma doit redoubler d'efforts pour continuer d'attirer le spectateur en salle. Les budgets des films à grand spectacle que relance Hollywood sont alors inégalés et les salles sont équipées pour pouvoir les accueillir : «À cette explosion dans l'image correspond une explosion de l'image. Les écrans larges, Cinérama et autres se multiplient, la 3D connaît un départ aussi fulgurant qu'éphémère...». (Hamus-Vallée, p. 27) Mais les années 50 sont surtout synonymes de contexte politique tendu. Marquée par la guerre froide, elles propulsent un genre en particulier à l'avant-plan : la science-fiction. Le film de genre permet alors aux grandes peurs de l'époque, principalement celle du nucléaire, de se manifester.

*2001 A Space Odyssey* de Stanley Kubrick marque une seconde rupture dans le domaine des effets et signe le début d'une nouvelle ère. En effet, les effets spéciaux

qui étaient jusqu'ici secondaires voir accessoires deviennent avec 2001 partie intégrante du film. (Hamus-Vallée, 1998) Pour réaliser son chef d'oeuvre, Kubrick combine anciennes (caches dessinés à la main) et nouvelles techniques (*front projection*).

L'histoire des effets spéciaux évoluent ainsi de pair avec celle de l'industrie cinématographique.



@Prop Gallery, 2001 *Odyssée de l'espace*, Image tirée du tournage.

#### 4.2.2 Du cinéma en passant par la télévision et les arts numériques : quelques exemples de l'utilisation de la technique d'incrustation



Newscast studio. Image libre de droit. Google Images

Le *green screen* est une technique d'incrustation, un effet spécial largement utilisé au cinéma, en publicité et à la télévision consistant à intégrer au sein d'une nouvelle image des objets filmés séparément. En publicité ou dans le cinéma commercial, le fond vert n'est jamais visible pour le spectateur. Sa fonction demeure strictement utilitaire. Il doit avant tout disparaître pour permettre à un espace virtuel d'être incrusté.

Après une recherche extensive sur le sujet, il est surprenant de constater qu'il existe dans la littérature très peu d'écrits sur les effets esthétiques de cette technique. Wikipedia qui, nous le consentons, n'est pas toujours la source d'information la plus-

fiable, est aussi pourtant la seule à consacrer une page entière à la définition du terme incrustation.

L'incrustation est un effet spécial de cinéma consistant à intégrer des objets filmés séparément. Avec un film chimique (pellicule de cinéma), le procédé se déroule de la manière suivante :

1. on filme séparément un objet sur fond bleu/vert (blue / green screen) et un décor ;
2. à partir de l'image de l'objet, on transforme le bleu du fond en un masque noir (chroma key, on a ainsi la silhouette de l'objet en transparent sur fond noir), ainsi qu'un masque complémentaire (on a ainsi la silhouette de l'objet en noir sur fond transparent, technique dite du «cache/contre cache»)
3. le premier masque est appliqué à l'objet (on a donc l'objet sur fond noir), le second est appliqué au décor (on a donc la silhouette de l'objet en noir sur le décor) ;
4. les images masquées sont mises en alternance décor/objet sur une pellicule
5. cette pellicule est impressionner le négatif ; deux images successives (dont le décor sans l'objet et l'objet sans le décor) impressionnent la même image du négatif.
6. En vidéo et à la télévision, l'incrustation peut être faite à la volée ou au montage : lorsque le signal composite correspond à une gamme donnée de couleurs (bleu dans le cas d'un fond bleu), le signal est remplacé par le signal provenant de la caméra filmant le fond. Ce principe est notamment utilisé pour faire apparaître les cartes de la

météo derrière le présentateur. Le bleu et le vert sont utilisés car ces couleurs sont peu présentes dans la peau humaine.<sup>14</sup>

L'objectif de la technique d'incrustation est donc d'inscrire ou de superposer une image à l'intérieur d'une autre, pour en créer une nouvelle. Dans une thèse de doctorat consacrée à ce sujet, Caroline Renouard fait remarquer la dimension intrusive et contradictoire de cet effet qui provoque l'irruption de l'extérieur dans notre espace intérieur :

C'est là le paradigme de tout effet d'incrustation, puisqu'il implique nécessairement un élément qui s'incruste et un récepteur «incrusté». Un phénomène de corrélation entre deux espaces est donc mis en place entre celui du contenu et celui du contenant et c'est de la rencontre de ces deux espaces hétérogènes, se repoussant tout autant qu'ils se pénètrent, que va surgir l'effet d'incrustation. (Renouard, 2012)

Cette intrusion, aller-retour entre opposés, n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle du mouvement qui caractérise l'inquiétante étrangeté.

J'en profite pour faire un petit détour... En 1974, Philippe Petit, le funambule français, accomplit l'exploit d'effectuer la traversée entre les deux tours du World Trade Center sur un câble de fer suspendu entre les



<sup>14</sup> Contributeurs à Wikipédia, «Incrustation» dans Wikipédia, l'encyclopédie libre, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Incrustation>, consulté le 22 octobre 2017 [pas de mise-à-jour constatée au 5 décembre 2017]

deux mastodontes. Mille trois cents cinquante pieds au-dessus du vide, Petit fait des allers-retours sur le fil tendu, s'allonge, se relève, faisant par la même occasion un pied de nez aux policiers qui l'attendent de pied ferme au sommet. Entre lui et le vide, il n'y a qu'un fil.

Aujourd'hui, les deux tours n'existent plus. Elles ont été anéanties lors de l'attaque du 11 septembre 2001, un évènement dont les retentissements se font encore sentir aujourd'hui.



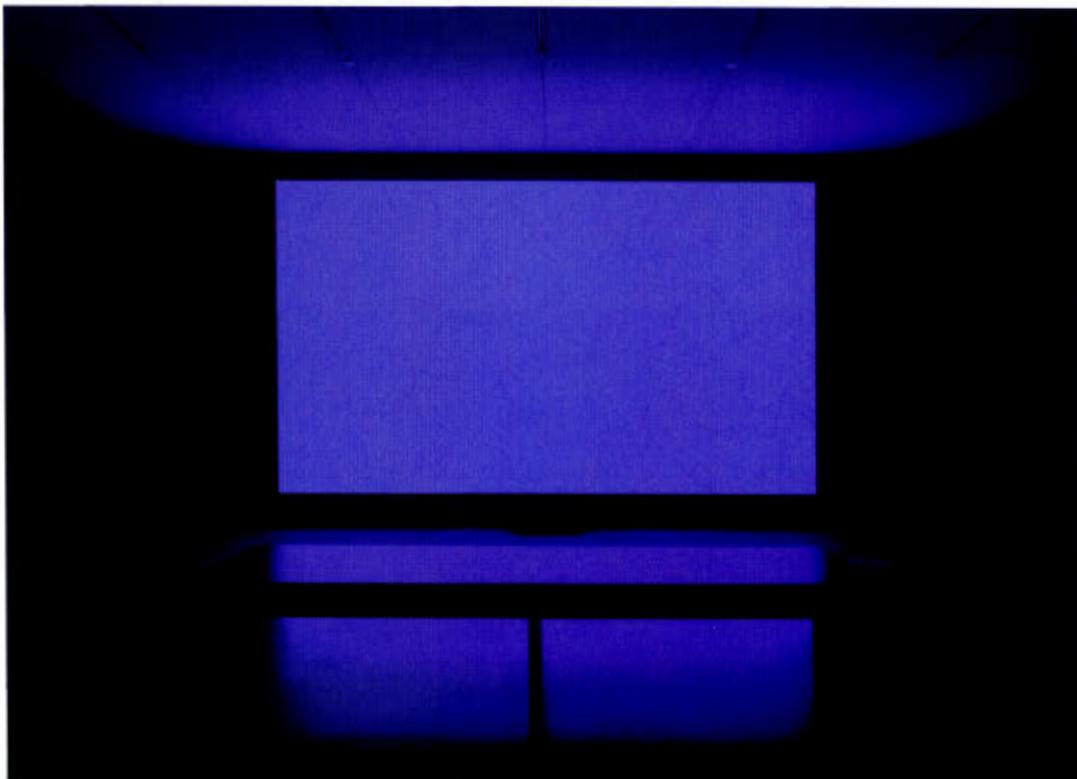
Image libre de droits, Mémorial du 11 septembre avec ses deux bassins en juin 2012.

Dans le cadre du tournage du film *The Walk*, sorti en 2015, la traversée de Petit est reconstituée en studio. La technique d'incrustation est alors mise à contribution pour combler le vide laissé par les deux tours. Le fond vert laisse place au nouveau décor qui les réinstitue.

J'ai choisi cet exemple parce qu'il met en lumière plusieurs des caractéristiques qui m'intéressent dans le fond vert : sa capacité à combler le vide en étant lui-même vide, sa qualité de non-image, la contradiction inhérente qui l'habite (le fait qu'il ne peut être présent qu'en disparaissant), et finalement, sa capacité à ré susciter dans un espace virtuel ce qui n'existe plus dans la réalité.



*The Walk*, 2015, images tirées du tournage et du film.



*Blue*, 1993, Installation view of Blue Black, South Gallery. Photograph by Jim Corbett © Alise O'Brien photography

Mais avant le fond vert, il y a d'abord eu le fond bleu. Jusque dans les années 90, la technique du bleu screen demeure le standard dans l'industrie du cinéma dont les tournages se font alors en pellicule. (Gasparina, 2014)

Le film *Blue*, du réalisateur expérimental Derek Jarman, place un fond bleu au centre de l'expérience visuelle. Mais chez Jarman, le bleu ne fait pas référence à la technique d'incrustation mais au «Bleu international Klein».

Jarman, alors atteint du sida, reprend le bleu du peintre conceptuel Yves Klein pour exprimer la détérioration de sa vision dans les dernières années de sa vie. Comme chez Klein, le bleu est immatérialité, infini et vide.

Les qualités pictoriales du film passent par le son qui inclut des extraits de son journal intime où Jarman décrit l'expérience de la maladie du Sida au quotidien.

Avec l'arrivée du numérique, le fond vert, davantage adapté à la manipulation d'images digitales, s'impose. Autrefois réservé à l'industrie du cinéma, la démocratisation des moyens de production, l'accès à des caméras digitales de qualité à petits prix et à des kits complets de production (dont l'écran vert fait parti), permet à des amateurs de mettre en pratique la technique d'incrustation sans avoir à sortir de chez eux. (Ibid) De même, la production de séries télévisées fait un usage extensif des techniques d'incrustation en studio.

Comme le fait remarquer Gasparina, il n'est plus nécessaire de quitter Los Angeles pour voyager à travers le monde :

Correctement éclairés, les acteurs jouent devant un écran vide, ensuite remplacé en post-production par un fond tiré dans une bibliothèque d'images : Paris, le Vatican, une plage de Thaïlande, la surface de Mars ou, la plupart du temps, et sans surprise, une rue de New York, de Miami, de Las Vegas ou de Washington. (Gasparina : 2014, p. 93)

L'espace de l'écran vert possède ainsi une qualité interchangeable et anonyme. Comme un caméléon, il a la possibilité de se transformer pour refléter l'environnement qui l'habite.

Cette idée d'un espace malléable et transformable, dont le fonctionnement repose sur un système de trucage, de caches et de transparence, fait écho à la trahison et au jeu de cache-cache auquel fait allusion Michel Serres lorsqu'il raconte les aventures du Dieu Jupiter. Rappelons-le, pour pouvoir tromper sa femme sans être reconnu et déjouer le détective (veilleur) qu'elle a engagé, Jupiter se métamorphose en taureau. Lorsque Junon fait appel à Panoptès, qu'on nomme le surveillant en

référence à sa vision panoptique (il peut voir partout, en tout temps et à n'importe quelle distance), celui-ci est capable de voir Jupiter dans tous ses états, c'est-à-dire autant dans son état naturel de dieu que durant sa métamorphose et après sa transformation, dans son apparence de taureau.

Dans cette analogie, l'être humain est un simple veilleur. Il ne possède qu'une paire d'yeux qui ne lui permet pas d'entrevoir les interstices. Or, l'écran vert n'existe que dans son état transitoire. Il est une frontière, un interstice entre le monde réel et le monde virtuel.

Si le nom donné à la technique en anglais, *green screen*, indique bien qu'il s'agit d'un écran, en français, le mot «écran» est remplacé par «fond». Or, si la technique d'incrustation nécessite un fond vert, celui-ci agit avant tout comme écran au sens où il est à la fois «le réceptacle d'images et l'espace mental qui fait naître l'image». (Bonnet, 2013)

Le *green screen* opère ainsi selon une double fonction : il est à la fois le vide et ce qui permet de le combler. L'espace qu'il occupe est intersticiel. Il s'agit d'un espace intermédiaire, un entre-deux qui bien qu'il soit invisible à l'image finale demeure essentiel à sa conception.

Au cinéma et dans la grande majorité des productions télévisées, l'invisibilité de la technique d'incrustation est garante de son succès. Autrement dit, si le spectateur est incapable de la déceler, et c'est très généralement le cas, c'est que l'effet est réussi. Mais certains artistes vidéos «opèrent une rupture avec cette politique de l'invisibilité». Dans le travail de Nam June Paik ou de Gabor Body par exemple, les procédés d'incrustation servent la recherche d'effets plastiques. (Gasparina, 2014)

Dans *GreenScreenRefrigerator*, Mark Leckey utilise la technique d'incrustation pour envoyer son réfrigérateur sur la lune et dans un site de ruines en Colombie. Le film

ouvre et ferme sur l'image du réfrigérateur devant le fond vert, rendant ainsi la technique utilisée et ses possibilités visibles au spectateur : «elle permet de télétransporter n'importe qui ou n'importe quoi n'importe où, c'est donc un outil magique, un créateur d'ubiquité.» (Ibid, p. 96)

Un outil magique ? Possiblement... L'artiste Mathis Gasser se montre plus prudent et nous met en garde contre les dérives possibles de la technique d'incrustation : « le green screen est une expression fascinante du projet entier de la modernité. Mais il y a quelque chose de totalitaire dans ce vert aussi, la promesse de toutes les choses visibles». (Mathis cité par Gasparina, 2014, p. 97)

#### 4.3 Le *green screen* comme espace interstitiel de l'«ailleurs familier»



@Émilie Serri, 2017, *ROG255B0*, photogramme.

Mon travail sur le *green screen* origine d'une démarche similaire à celle de Leckey : rendre le procédé visible pour témoigner de tout ce qui ne l'est pas en réalité. Car cette technique dont l'ancêtre, la peinture sur verre, remonte aux débuts du cinéma, est aussi le lieu d'un secret : celui qui permet aux fictions d'exister.

Dans mon projet, le fond vert est détourné de sa fonction utilitaire traditionnelle qui préconise sa disparition. Plutôt que de chercher à combler le vide en y incrustant une autre image le forçant à disparaître, je choisis de le laisser apparaître afin de générer un espace de représentation. La contradiction qui anime la notion de secret - une information ou un savoir ne peut être caché ou inaccessible que s'il existe - est

la même qui habite l'espace du green screen. Car cet espace n'existe que dans l'interstice : entre présence et absence, visible et invisible, tout et rien, image et non-image.

Dans le classique de science fiction *2001 Odyssée de l'espace* du réalisateur Stanley Kubrick, le monolithe est un objet énigmatique. Sa présence intrigue, séduit et inquiète en même temps. Parfaitement rectangulaire et uniformément noir, il évoque les monochromes d'Ad Reinhardt. Ses apparitions répétées à différents moments de l'histoire de l'humanité dans le film suggèrent que l'objet représente la connaissance.



*2001 Odyssée de l'Espace*, 1968, photogramme.

Dans mon installation vidéo intitulée *ROG255B0*, j'ai voulu revisiter la forme sculpturale du monolithe de 2001, en opérant un mouvement de rotation de 90 degrés. Disposé à l'horizontal, le monolithe, trônant dans l'espace, se métamorphose alors en objet familier : un double écran anamorphique sur lequel sont projetés deux vidéos et autour duquel le spectateur peut se mouvoir.

Sur le côté du monolithe faisant face au spectateur est projetée l'image d'un fond vert, le même vert saturé utilisé dans la technique du green screen. Cette image n'est ni une photographie ni une peinture. C'est l'image d'une couleur générée par ordinateur, une image qui n'existe que dans la négation d'autres couleurs. À propos de *Blue* de Jarman, Lippit s'interroge sur le statut ambigü de la couleur bleu et de son image :

“Is blue an image or the absence of an image, its negation? “Color itself is a degree of darkness,” says Goethe; blue emerges from the darkness as a “stimulating negation.” Can one imagine a blue without negation, or does blue exist always in negation- from the negation of an image, as its negative, as the reference to an absence that serves as its referent? Is blue the absence of an image, the image of the absence of an image?” (Mizuta Lippit, 2012, p. 16)

Le processus de différenciation qui sous-tend le fonctionnement du procédé d'incrustation - d'une part, la saturation du vert est garantie par l'absence de bleu et de rouge et d'autre part, l'image qui doit être incrustée n'est visible qu'une fois le vert complètement soustrait- résonne ainsi avec le principe de différence culturelle énoncé par Bhaba dans *Lieux de la Culture*.

Sur la face opposée du monolithe, des extraits de témoignages tirés de l'actualité prennent la forme de textes écrits sur fond noir. Ces fragments de textes décontextualisés agissent une fois sur l'écran comme traces d'une mémoire collective. Témoignages de guerre, ils relatent au présent l'expérience quotidienne de ceux qui n'ont pas quitté la Syrie.

À la fois espace de possibilités et figuration de l'absence, le double écran devient alors la surface sur laquelle s'incruste, sous forme de témoignages oraux et écrits, des fragments de la mémoire d'un pays en voie de disparition.

Mais c'est dans la relation son/image que se négocient véritablement les enjeux de l'oeuvre. Outre la fonction symbolique du *green screen*, la projection de cette non-image joue aussi un rôle primordial dans l'expérience sonore. En effet, l'intensité et la saturation du vert aveuglent le spectateur, alors amené à fermer les yeux et à se fier à ses autres sens pour appréhender l'oeuvre.

La bande son est le résultat d'un collage de sons trouvés et manipulés, d'extraits de conversations avec mon père sur la Syrie de son enfance (elle-même profondément liée au cinéma familial), de passages récités provenant de guides touristiques de la Syrie ainsi que d'une voix générée par ordinateur rappelant au spectateur la définition de certains mots évoqués dans les conversations. Conçue comme un long voyage dans un espace dont les possibilités sont infinies, le spectateur est invité à s'y promener et à créer des liens entre les événements relatés.

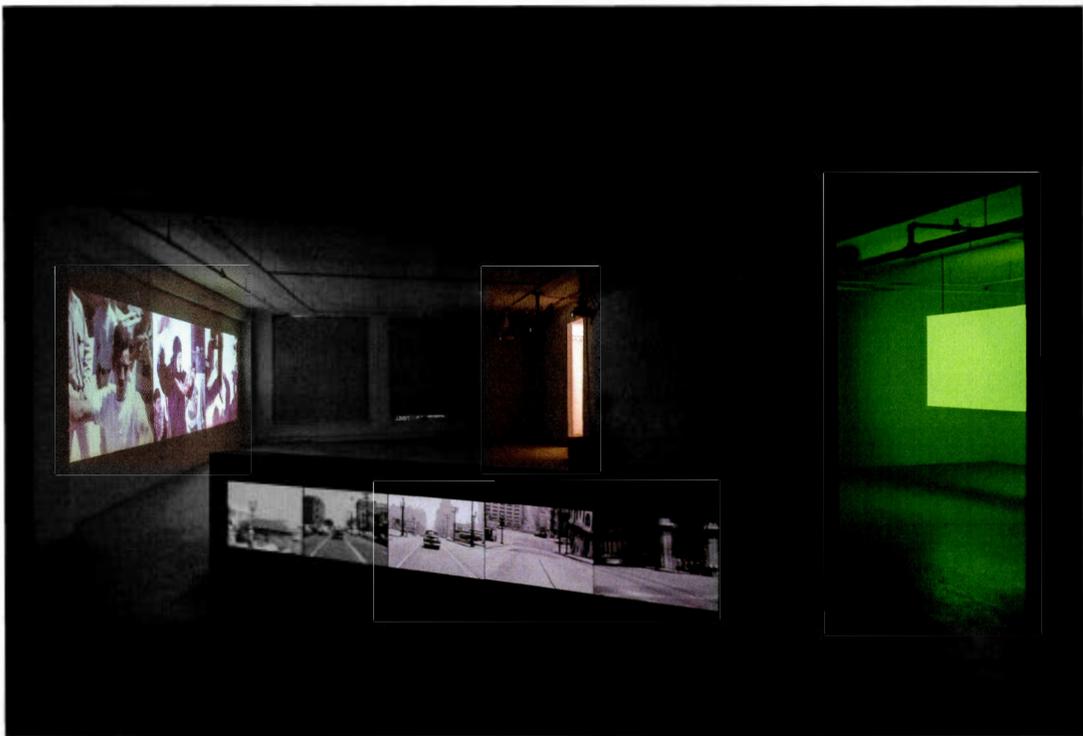
Si les témoignages de mon père possèdent une qualité intime indéniable, les extraits témoins de la guerre en Syrie donne une couleur plus politique au travail. Les passages tirés des guides touristiques permettent quant à eux de faire entrevoir l'histoire d'un troisième point de vue, celui du touriste. Cet «autre» point de vue rejoint celui de l'intrus dont la position est extérieure. Mais c'est aussi celui que j'adopte par moment.

En effet, la particularité de mon positionnement identitaire est cette oscillation entre le connu et l'inconnu, le familier et l'étranger, l'intérieur et l'extérieur. Se positionner comme touriste me permet de faire apparaître le dédoublement propre à l'expérience du voyage qui est aussi l'expérience dans laquelle s'incarne la construction identitaire «postdiasporique» :

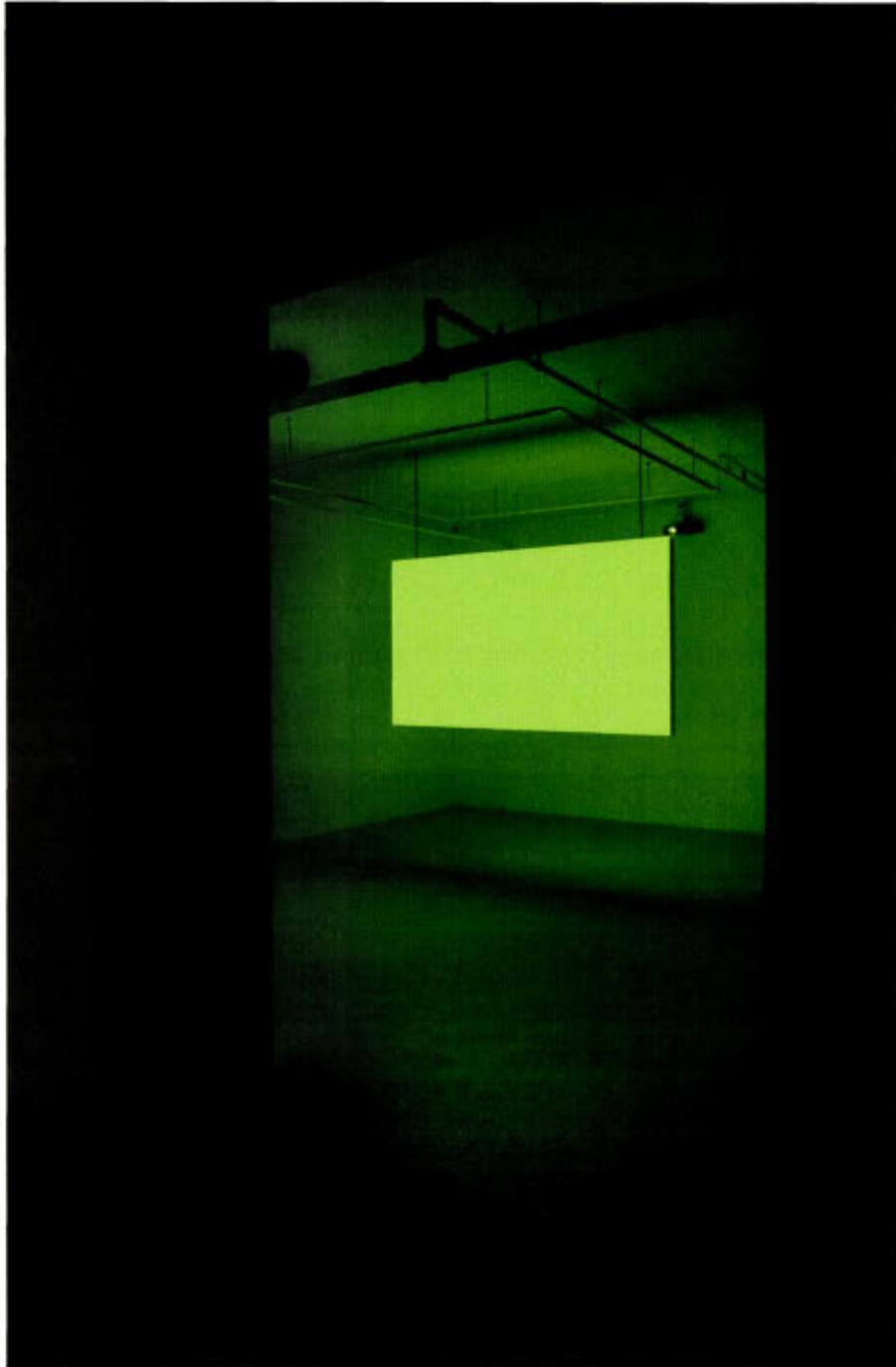
Every voyage can be said to involve a re-siting of boundaries. The traveling self is here both the self that moves physically from one place to another [...] and the self that embarks on an undetermined journeying practice, having constantly to negotiate between home and abroad, native culture and adopted culture, or more creatively speaking, between a here, and a there, and an elsewhere. (Trinh T, 2011, p.27)

Le détournement et l'appropriation de la technique commerciale du green screen est ainsi réalisée à des fins politiques. En juxtaposant dans l'espace virtuel de l'écran vert documents personnels et archives publiques appartenants à différentes temporalités se crée un réseau de relations entre ces documents et ces mémoires. L'espace qui s'y incruste est alors celui de mon identité «postdiasporique» syrienne, le double écran me permettant de questionner les rapports et d'établir des liens entre histoire familiale et histoire politique, privé et public, familial et étranger, mémoire personnelle et mémoire collective.

Bien entendu, pour remplir cet espace vide d'images, le spectateur est essentiel. L'écran ne donnant rien à voir, le regardeur est obligé de se faire son propre spectacle. En se déplaçant autour du monolithe et en tentant de réconcilier son et texte, le spectateur devient actif. En lui refusant l'image, il est amené à en générer de nouvelles qui lui sont propres. Il devient ainsi acteur de son propre film.



@Émilie Serri, 2018, *The Space Between The Seconds*, B-312, photo @Guy L'Heureux.



@Émilie Serri, 2018, *ROG255B0*, vue de l'installation vidéo, B-312, photo @Guy L'Heureux.



@Émilie Serri, 2018, *ROG255B0*, vue de l'installation vidéo, B-312, photo @Guy L'Heureux.



@Émilie Serri, 2018, *ROG255B0*, vue de l'installation vidéo, B-312, photo @Guy L'Heureux.

## CONCLUSION



«Les nouvelles technologies ne réduisent pas les distances comme le faisaient l'âne, le bateau, le train ou l'avion. Elles les suppriment», dit Michel Serres. En effet, selon le philosophe, l'Homme est dans une période de transit charnière dont le changement majeur se traduit par le type d'espace qu'il habite : d'un espace métrique, mesurable, l'Homme est passé à un espace topologique, de voisinage.

L'espace topologique est un espace d'immédiateté. Les nouveaux outils qui le caractérisent comme le téléphone portatif, le gps et la toile, permettent d'avoir accès à toute personne, à tout lieu ou à toute information de manière presque instantanée et surtout, sans avoir à se déplacer. Les nouvelles technologies autorisent ainsi l'Homme à se libérer des contraintes spatiales et deviennent le lieu de création de nouvelles identités.

Depuis le début de la guerre, la destruction du patrimoine culturel en Syrie a paradoxalement généré une masse considérable de documents. Sur le web, des sites tels que *Syrian History*, qui documentent l'histoire de la Syrie, gagnent en popularité et en importance. Auto-proclamé «seul musée en ligne de la Syrie», le site organise et met à disposition, depuis 2004, une quantité importante de documents ayant trait à l'histoire du pays.

Ce type de documentation a grandement contribué au façonnement de mon identité «postdiasporique» syrienne. En effet, l'absence de liens tangibles avec le pays m'a naturellement poussée à faire appel à des documents, privés et publics, afin de mettre en scène un espace identitaire de l'«ailleurs familial» où puisse se performer cette identité.

Mais, contrairement à la génération qui suivra, j'ai connu la Syrie. Et je l'ai connue avant la guerre. Même si les voyages ont été très peu nombreux, j'y ai été. Je l'ai vue, sentie, touchée et même... photographiée. J'en ai ainsi non seulement fait l'expérience physique mais je l'ai documentée.

Cette banque de photographies personnelles que je me suis créée a modelé mon regard et orienté ma sélection de documents sur le web, l'entrelacement de documents privés et public constituant la stratégie principale à l'ancrage de mon identité syrienne «postdiasporique». En effet, c'est à partir de ces images privées et de ce vécu que j'ai ensuite imaginé, voir fantasmé, des rapports avec la documentation publique disponible sur le web. Ainsi, le fait d'avoir participé activement à l'élaboration de la documentation constitue l'une des particularités de mon expérience.

Mais la nouvelle «postdiaspora» syrienne n'aura pas cette chance... Mes futurs enfants, par exemple, seront dépourvus du lien de filiation dont j'ai bénéficié. Non seulement la distance qui les sépare de cet héritage culturel sera encore plus importante mais ils n'auront jamais connu le pays avant la guerre.

Si on peut facilement imaginer qu'à l'ère numérique, les documents tiendront une place tout aussi importante dans leur construction identitaire «postdiasporique», on peut toutefois se questionner sur les particularités du regard de ceux qui devront procéder à leur assemblage. En effet, si le numérique offre la possibilité d'avoir accès à une multitude de documents, cette surabondance peut devenir accablante s'il n'existe aucun points de repères dans le vécu pour les organiser.

À la lumière de ces dernières réflexions, plusieurs questions demeurent : Quelles seront les stratégies mises en place par la descendance «postdiasporique» syrienne dans l'élaboration de leur identité ? Dans quelle mesure diffèrera leur expérience de construction identitaire «post» conflit ? Quelles seront les particularités du regard de ceux qui ne disposeront pas d'un vécu ou d'un lien de filiation pour les guider dans le choix et l'assemblage de la documentation ?

## ÉPILOGUE

Quelque part sur le chemin du retour...

Il est 5h du matin. Le train est stationnaire depuis un moment maintenant. Ce n'est pas la première fois que nous sommes arrêtés pendant une période prolongée. Le train a déjà accumulé 12 heures de retard depuis le début du voyage... On raconte que c'est parce que la voie ferrée appartient à CN que Via Rail est tenu de laisser passer les trains de marchandises...

À moitié endormie, je décale légèrement le rideau vers la droite. Au loin, j'aperçois des formes floues qui se meuvent lentement vers nous. La couleur foncée de l'ensemble contraste avec la neige. Mes yeux tentent de suivre le mouvement mais le train se remet progressivement en marche et je me rendors. Soudain, un bruit contre la fenêtre m'extirpe de mon sommeil. Je sursaute, légèrement désorientée. Le train est de nouveau à l'arrêt. Mes yeux balaient rapidement le wagon à la recherche de l'élément perturbateur. C'est une tâche sur la vitre qui attire mon attention. Depuis la fenêtre, à quelques centimètres de moi seulement, m'observe un élan. Il est seul sur les rails, comme s'il s'était égaré... La bête me dévisage. Je me demande ce qu'elle voit... Elle n'est pas chez elle mais je ne suis pas chez moi non plus. Je baisse les yeux le temps de chercher mon téléphone pour la prendre en photo. Quand je relève la tête, elle a disparu. À sa place, il ne reste plus que des traces de pas dans la neige...

## BIBLIOGRAPHIE

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS, Helen TIFFIN, *Post Colonial Studies : The Key Concepts* Second Edition, Routledge, Taylor and Francis, 2013 [1998], 304p.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma Gallimard Seuil, 2013 [1980], 192p.

BHABBA, Homi. K, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. par Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007 [1994], 411p.

CHEMIN, Anne, «Prisons. Du Panoptique de Bentham à Michel Foucault», *Le Monde*, 5 juin 2014. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/05/prisons-du-panoptique-de-bentham-a-michel-foucault\\_4432900\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/05/prisons-du-panoptique-de-bentham-a-michel-foucault_4432900_3246.html)

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*. Lonrai, Les Éditions de minuit, coll. «Critique», 2012 [1985], 378p.

FLEMING, V (réal), METRO GOLDWYN-MAYER (prod), *The Wizard of Oz*, [DVD], 1939.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*, Gallimard, Paris, 1975, 318p.

FOUCAULT, M et Hélène CIXOUS, À propos de Maguerite Duras, dans *Cahiers Renaud- Barrault*, n°89, octobre 1975, p.10.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté. Das Unheimlich*, trad. par Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, Éditions Interférences, 2009 [1919].

HAMUS-VALLÉE, Réjane, «Quand les réalisateurs parlent d'effets spéciaux. Dire ou ne pas dire, telle est la question.», dans BEAU, DUBOIS et LEBLANC (dir), Paris et Bruxelles, INA et De Boeck et Larcier s.a, 1998, 266p.

HAMUS-VALLÉE, Réjane, «Du trucage aux effets spéciaux», CinémAction, n°102, 2002, p.14-35

JARMAN, Derek, (réal), Film4 Productions, Blue, [DVD], 1993.

KYDD, Elspeth, « Looking for Home in Home Movies : The Home Mode in Caribbean Diaspora First Person Film and Video Practice», dans LEBOW (dir.), London & New York, Columbia University Press, 2012.

GASPARINA, Jill, «Another Green World. L'Imaginaire du fond vert » dans Séries télévisées-formes, fabriques, critiques, Artpress2, n°32, 7 février 2014.

GOYETTE, Louis, «Classe de maître avec Michael Snow», Hors-Champ, 15 février 2003, En ligne. <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article98>. Consulté le 29 décembre 2017.

HIRSH, Marianne, «The Generation of Postmemory», Poetics Today, vol.29, n°1, printemps 2008. En ligne. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>. p. 103-128. Consulté le 8 janvier 2018.

KUBRICK, Stanley (réal), MGM (prod), 2001 A Space Odyssey, [DVD], 1968.

KUHN, Annette, Family Secrets : Acts of Memory and Imagination, London & New York, Verso, 2002 [1995]. 181p.

LEBOW, Alisa (dir.), *The Cinema of Me : The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, London & New York, Columbia University Press, 2012.

MIZUTA LIPPIT, Akira, *Ex-Cinema: From A Theory Of Experimental Film and Video*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2012, 189p.

ODIN, Roger (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Éditions Méridiens Klincksieck, 1995, 235p.

ODIN, Roger, «Le cinéma amateur», I.R.C.A.V, Paris 3, En ligne. [http://www.miral-sace.eu/sites/default/files/medias/pdf/ecrits-image/roger odin le cinema amateur.pdf](http://www.miral-sace.eu/sites/default/files/medias/pdf/ecrits-image/roger%20odin%20le%20cinema%20amateur.pdf). p.1-33. Consulté le 16 octobre 2017.

Texte publié en italien à l'origine en 2001 «Il Cinema Amatoriale» dans BRUNETTA, Gian Piero (dir.), *Storia del cinema mondiale*, Tome 4, Torino: Giulio Einaudi, p. 319-354.

RENOUARD, Caroline, «Les effets esthétiques et narratifs de la technique de l'incrustation. L'image composite dans les mises en image(s) spectaculaires», Thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Est, 2012, 482p.

RONGIER, Sébastien, *Cinématière. Arts et Cinéma*, Paris, Klincksieck, 2005, 251p.

SCOTT, Ridley (réal), *The Ladd Company/Warner (prod), Blade Runner*, [DVD], 1982.

SERRES, Michel, «Yeux», Conférence donnée à l'ICP de Paris, 18 décembre 2014. En ligne. Consulté le 16 septembre 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=1qFdYgjWg9s&t=1194s>

SERRES, Michel, «Humain et révolution numérique», Conférence donnée à l'USI, 6 septembre 2013. En ligne. Consulté le 13 novembre 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=i7Rj2x2vGzY&t=1s>

SERRI, Émilie, «L'Image document. Archiver la mémoire», Symposium Créer/Montrer/Conserver, Hors Champ, Janvier-Février 2016. En ligne. <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article619>

SIEREK, Karl, «C'est beau ici. Se regarder voir dans le film de famille», dans ODIN (dir.), Paris, Méridiens Klincksieck, p.63-78.

SIRK, Douglas (réal), Columbia Pictures (prod), Shockproof, [DVD], 1949.

Syrian History, Fonds d'archives (1900-2000). En ligne. <http://www.syrianhistory.com/en>

TOMAS, David, Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and The PostHuman, New York, Bloomsbury, 2013, 293p.

TRINH, T, Minh-ha, Elsewhere, Within Here: Immigration, Refugeeism And The Boundary Event, New York, Routledge, 2011. 139p.

VERTOV, D et ANNETTE MICHELSON (dir), Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov, Los Angeles, University of California Press, 1984, p. 9. En ligne. Récupéré de <https://en.wikipedia.org/wiki/Kino-Eye>