

2016

L'Identité Déracinée: La Traduction de la Mémoire Culturelle dans l'Art de Zineb Sedira

Lily M. Spang
Scripps College

Recommended Citation

Spang, Lily M., "L'Identité Déracinée: La Traduction de la Mémoire Culturelle dans l'Art de Zineb Sedira" (2016). *Scripps Senior Theses*. Paper 836.
http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/836

This Open Access Senior Thesis is brought to you for free and open access by the Scripps Student Scholarship at Scholarship @ Claremont. It has been accepted for inclusion in Scripps Senior Theses by an authorized administrator of Scholarship @ Claremont. For more information, please contact scholarship@cuc.claremont.edu.

**L'IDENTITÉ DÉRACINÉE: LA TRADUCTION DE LA
MÉMOIRE CULTURELLE DANS L'ART DE ZINEB SEDIRA**

by
LILY SPANG

**SUBMITTED TO SCRIPPS COLLEGE IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
DEGREE OF BACHELOR OF ARTS**

**PROFESSOR RACHLIN
PROFESSOR KRAUSS**

APRIL 22, 2016

Table de Matières

Introduction	4
Chapitre I - Zineb Sedira: “Gardienne de mémoire”	
Parcours	10
L’art et la mémoire	15
Chapitre II - <i>Mother Tongue</i>	20
Chapitre III - <i>Mother, Father and I</i>	33
Conclusion	40
Bibliographie	43

“La langue n'est pas le pays des idées, elle n'en est que le passage.”

Hypolite de Livry

Introduction

Les questions identitaires deviennent un enjeu de préoccupation croissante à notre époque, dans un monde en cours d'être redéfini par l'augmentation continue de la mobilité et de la migration, ainsi que par les conflits et les réactions qui ont suivi ce phénomène. Le déplacement devient une expérience vécue par un nombre croissant de gens dans le monde entière, pour des raisons de plus en plus diverses; non seulement la migration en raison de la mondialisation commerciale et de l'opportunité économique, mais aussi à cause de la guerre, les conflits, et des évènements du traumatisme culturel, des suites du colonialisme, et pour d'innombrables autres raisons. Par conséquent, les questions soulevées par la migration constituent actuellement une question pressante et pertinente dans des dialogues globaux sociaux et politiques. Ces dernières années, la migration est un sujet particulièrement controversé en Occident, à cause de l'afflux récent d'immigrés et de réfugiés, dont beaucoup en provenance de l'Afrique et du Moyen Orient.

La croissance de la migration a provoqué des tensions dans les sociétés occidentales, et a donné lieu aux controverses concernant des questions telles que la marginalisation de "l'Autre," les frontières, les attitudes nationalistes, et la politique centrée autour d'une mentalité du "nous contre eux." Mais pour créer le "Nous" et "l'Autre," ceux de l'intérieur et ceux de l'extérieur, il faut d'abord un facteur différenciateur. Donc impliquée dans tous ces enjeux réside la question des conceptions identitaires, comme la manière de définir l'identité d'un pays, d'un groupe culturel, ou d'une personne au parcours géographique complexe.

Afin d'arriver au coeur de ces questions d'identité, il faut examiner notre relation avec l'espace. Une grande partie des manières de distinguer et de séparer les gens ou les groupes, que ce soit par la langue, la race, l'ethnicité, la différence culturelle, la religion, ou d'autres critères, les définitions d'identité sont souvent liées aux racines géographiques. Mais les perceptions de l'identité dans une société, comme actuellement dans les pays occidentaux par exemple, qui sont utilisées pour dénoter qui appartient et qui n'appartient pas, sont souvent basées sur des hypothèses de l'homogénéité d'un lieu. La manière de conceptualiser un lieu a toujours tendance à être basée sur la perception de la singularité ethnique, linguistique, et culturelle d'une région géographique spécifique, ainsi que la perception d'un endroit comme ayant une seule histoire, centrée autour d'un groupe des acteurs principaux. Cette façon de penser est fondamentalement une pensée d'exclusion; au lieu de promouvoir la différence culturelle et un sentiment d'identité, un tel point de vue contribue à la marginalisation de ceux qui ne sont pas conformes à cette conception et sont désignés comme "autres," comme les immigrants.

Pourtant, comme les racines deviennent enchevêtrées et cassées, et le franchissement des frontières devient une expérience de plus en plus commune aujourd'hui, la polarité dans les conceptions traditionnelles de l'espace a été remise en question. Les lieux ne sont pas des entités statiques, mais au contraire ils sont perpétuellement en évolution, et il y a une relation mutuelle et simultanée entre l'espace et ses habitants. Les lieux d'une communauté régionale ainsi que d'une mémoire nationale existent seulement au pluriel, comme l'observe Stephen Kelly dans *Between and Between: Place and Cultural Translation*; ils sont imaginés, réalisés, et maintenus consensuellement et collectivement par les gens qui les habitent (Kelly, 6). Dans une relation réciproque, les communautés sont elles-mêmes influencées et constituées par les lieux qu'elles

arrivent à habiter (6). Donc dans cette pluralité d'espace, les lieux n'ont pas une seule histoire, mais ils sont constitués d'actes de mémoire; les lieux sont eux-mêmes des histoires fragmentaires et introspectives, comme le décrit par Michel de Certeau, des passés que les autres ne sont pas permis de lire, des temps accumulés qui peuvent être étalés mais comme des histoires tenues à l'envers, qui restent dans un état énigmatique (cité par Kelly, 6). Dans la formation d'un lieu, selon Certeau, le corps, son emplacement, et ses habitudes performatives constituent une pratique essentielle, et par conséquent un lieu est composé d'une configuration instantanée de positions (Certeau, cité dans Kelly, 6).

Ces pratiques performatives, des actes de mémoire qui présentent des perspectives diverses, sont fondamentales dans le processus de définition de l'espace, ce qui peut être considéré comme un acte de traduction qui remet en question la délimitation entre des dualités antithétiques perçues. Comme l'observe Kelly, dans un moment où les identités menacent de s'ossifier dans les polarités dangereuses de l'Occident et de l'Orient, de la laïcité et de la religion, de la liberté et de la soumission, on a vraiment besoin des nouvelles langues, des nouveaux récits, des nouvelles pratiques critiques (Kelly, 11). La traduction, il suggère, et de même, le reflet des conditions et des dynamiques de la traduction, est un moyen prééminent pour enquêter sur la possibilité de nouvelles formes de politique expressive des pluralités d'espace, d'identité, et d'histoire.

Ce processus de traduction performative est exemplifiée dans l'oeuvre de Zineb Sedira, une artiste contemporaine dont l'identité est influencée par de multiples langues, géographies, et cultures en tant que femme algéro-française-anglaise. À travers l'usage de la langue dans ses oeuvres, Sedira explore l'élément de traduction et de médiation dans la transmission de la

mémoire culturelle, et la manière dont ce processus influence la formation des identités complexes multiculturelles. Sedira crée des oeuvres d'installation, de vidéo, et de photographie multidimensionnelles et énigmatiques, qui soulèvent des interprétations superposées; son oeuvre constitue à la fois un récit autobiographique, un acte de mémoire, un acte politique subversif, et une ode au déracinement. À travers l'analyse des deux de ses oeuvres d'installation vidéo, *Mother Tongue* et *Mother, Father and I*, cette thèse vise à démontrer la manière dont Zineb Sedira remet en cause la conception de l'identité comme définie par des racines, particulièrement les perceptions des racines basées sur la singularité ethnique et linguistique communément associées à une région géographique, au moyen de sa représentation de la traduction, la mémoire, et le déplacement. Ses oeuvres proposent une représentation subversive de la complexité paradoxale des identités migratoires et non conformes, en exposant des formes différentes dans lesquelles le déracinement peut se manifester, et en dépeignant comment l'identité peut être formée autant par l'arrachement des racines que par les racines elles-mêmes. Les deux installations montrent le rôle essentiel de la traduction linguistique et culturelle dans la transmission de la mémoire et la formation de l'identité individuelle et collective, ainsi que comment la traduction peut servir d'un moyen pour les immigrants de se localiser et de créer un espace pour leurs identités et histoires dans la société.

Bien que les identités multiculturelles et migratoires soient de plus en plus communes dans le monde actuel, et certainement pas un nouveau concept dans l'âge de la globalisation, ces identités continuent d'être marginalisées et réduites par le discours dominant qui détermine la perception et la définition d'identité. L'art de Sedira n'est pas seulement une tentative de redéfinir son identité au sein de ce discours, mais à travers son art elle remet en cause le système

de pensée qui exclut et réduit les identités culturelles comme la sienne. Son art évoque le déplacement géographique, culturel, et linguistique qui fait partie de l'expérience de plus en plus des gens dans notre époque, et elle contribue à une conception élargie de la nature de l'identité qui est plus inclusive et représentative de la complexité des identités qui ne se conforme pas aux normes traditionnelles.

Malgré la nature personnelle de l'identité culturelle, elle est inévitablement définie et influencée par les perceptions des autres. La manière dont on est défini par d'autres dans la culture occidentale est fortement liée à la géographie, et la société fonde ses perceptions souvent sur les histoires géographiques présumées quels que soient les termes par lesquels une personne définit sa propre identité. Dans le cas de la fille de Sedira par exemple, qui apparaît dans l'oeuvre, tandis qu'elle est née en Angleterre d'une mère française, et elle ne parle pas l'arabe, son identité va être définie par la société européenne en tant qu'immigrée algérienne, selon son origine ethnique. En conséquence de ses attitudes envers l'identité, dans la perception sociétale l'identité d'une personne est souvent réduite ou mal interprétée, ou des récits sont imposés à elle en dépit du degré auquel elle s'identifie avec eux en réalité. Les oeuvres *Mother Tongue* et *Mother, Father and I* sont à la fois des créations et des documentations d'actes de mémoire performatifs, qui sert comme une contre-histoire qui représente la complexité et l'ambiguïté des identités migratoires en illustrant la transmission et la traduction de la mémoire culturelle.

Les oeuvres *Mother Tongue* et *Mother, Father and I* constituent une exploration de l'effet de migrations multiples et des diverses formes de déracinement qui ont influencé une famille, en illustrant la mémoire formée par l'éloignement des racines ainsi que la fondation de nouvelles. Dans ces deux installations, Zineb Sedira explore des effets de différentes histoires migratoires et

l'interaction entre elles. L'élément documentaire est particulièrement visible dans *Mother, Father and I*, qui présente les histoires des parents de Sedira et leur expérience de déplacement forcé comme partie de la diaspora algérienne, un déracinement directement lié à un traumatisme culturel. *Mother Tongue*, en revanche, souligne l'effet de la migration volontaire de Sedira, de France à Angleterre, mais l'oeuvre montre aussi la façon dont ce récit de migration s'intègre dans le récit diasporique. Dans les deux installations, Sedira aborde les questions d'identité et du déracinement des démarches différentes mais parallèles, en présentant deux angles sur le rôle essentiel de la traduction dans la transmission de la mémoire culturelle et la formation des nouvelles conceptions de l'identité.

Zineb Sedira: Gardienne de mémoire

Parcours

L'histoire personnelle est au cœur de l'oeuvre de l'artiste contemporain Zineb Sedira, qui est née en France en 1963 de parents immigrés algériens et qui vit actuellement à Londres. Bien que l'expérience et l'identité personnelles d'un artiste soient toujours une source d'inspiration, chez Sedira l'aspect autobiographique et narratif de son art a eu un rôle essentiel dans l'expression de sa vision artistique et son exploration des questions identitaires liées à la migration. Ses oeuvres, qui au moyen d'installations vidéos et de la photographie racontent souvent des histoires tirées de sa vie personnelle, sont notablement informées par les facettes multiples de son identité géographique et culturelle, en tant que femme algérienne, française, et anglaise. Ses oeuvres de vidéo et photographie constituent un récit captivant au sein duquel elle explore des thèmes complexes liés à la diaspora et la globalisation, y compris la mobilité, la mémoire, et la transmission. En cherchant à contester les attitudes réductionnistes envers les questions identitaires, elle s'inspire de sa propre expérience unique pour créer un dialogue sur la complexité irreprésentable et l'ambiguïté de l'identité.

L'importance de ses origines se voit dans le format même des œuvres de Sedira; elles prennent souvent une forme triptyque, ce qui reflète le thème de trois, et désignent les trois lieux, langues, et générations qui font partie de son identité et celle de sa famille. Au sens figuré ainsi que souvent dans l'imagerie, l'artiste occupe l'espace du milieu, préservant un lien de continuité entre le passé et l'avenir. De cette manière, elle attire l'attention sur le point de départ de son

parcours identitaire, sur ce qui la précède en commençant avec l'expérience de ses parents et avec le premier lieu de son identité géographique, l'Algérie. Les parents de Sedira font partie de la diaspora maghrébine en France; ils ont immigré d'Algérie à Paris après la Guerre d'Indépendance d'Algérie, menée par l'État français contre les nationalistes algériens de 1954 à 1962. Les expériences de ses parents sont un sujet mis en évidence dans les œuvres de Sedira, qui utilise l'art comme un moyen d'apprendre et de raconter l'histoire de ses parents, y compris leur participation dans la résistance algérienne et le mouvement de décolonisation. Cette partie de son histoire familiale est clairement une influence déterminante sur son identité et la façon dont elle cherche à l'exprimer dans son art.

L'histoire de Zineb Sedira, bien qu'unique, est à la fois une histoire typique du migrant contemporain dans l'âge de la mondialisation; née en 1963 à Gennevilliers, une banlieue de Paris, elle a grandi en France où son identité complexe a été formée entre deux cultures parfois en opposition, celle de son pays de naissance et celle de son pays d'origine. D'un côté, elle a grandi dans la culture française des années 1960 et 1970, une culture marquée par le racisme et l'hostilité envers les immigrants, mais aussi au sein d'une famille et d'une communauté arabo-musulmane. Elle a souvent passé ses vacances avec sa famille en Algérie, et a développé une connexion forte à son identité algérienne.

Son identité a été aussi influencée par un troisième lieu, Londres, où elle a déménagé en 1986 pour poursuivre ses études d'art. Sedira a fait ses études à Central Saint Martins School of Art, de 1992 à 1995. Puis elle a étudié à Slade School of Art, de 1995 à 1997, et finalement à Royal College of Art de 1998 à 2003. Les études post-coloniales ont formé une partie importante de ses études à Londres, et ont eu une grande influence sur son art, ainsi que l'ambiance

multiculturelle en Angleterre. Dans l'entretien "Translating Differences," elle a remarqué que la décision de quitter la France et de partir à Londres pour suivre ses études a eu un rôle significatif dans le développement de son identité artistique, car cette opportunité de s'engager dans des études d'art lui ont fait découvrir les études post-coloniales (McGonagle et Sedira, 618). Étant donné l'histoire coloniale entre la France et l'Algérie, et la différence dans l'éducation française en ce qui concerne les questions post-coloniales, elle imagine que la direction politique de son art aurait été formé différemment par son identité algérienne si elle était restée en France (McGonagle et Sedira, 618).

Inspirée par ses études et son environnement, Sedira a commencé à explorer l'élément politique de sa vision artistique. Pendant ce temps, elle a été influencée par le mouvement d'art féministe des années 1970, ce qui l'a amené à développer son intérêt dans la représentation des femmes africaines et arabes dans l'imagerie orientaliste (McGonagle et Sedira, 617). Sa perspective féministe est visible dans son art, dans lequel le genre est devenu un thème important qu'elle explore d'une manière intersectionnelle. En plus, pendant que Sedira faisait ses études à Central Saint Martins, elle est devenue mère, et sa fille est née à Londres. L'expérience de devenir mère a influencé son art aussi, et l'a inspiré à explorer les questions de la maternité, les relations générationnelles, et son rôle comme médiatrice entre générations.

L'une des influences artistiques principales de Sedira était son professeur, Mona Hattoum, une artiste née dans une famille palestinienne à Beirut, qui se spécialise dans l'art vidéo, l'installation, et la performance. L'art d'Hattoum traite des thèmes de la confrontation, tels que l'oppression, la violence, et le voyeurisme, et ses oeuvres visent à confronter des structures du pouvoir par rapport aux féminisme et à la relation entre l'Occident et le tiers

monde. Elle explore les questions de la représentation, surtout des idées de la complexité, du paradoxe, et de l'ambiguïté concernant l'identité, qui sont au centre de l'art de Sedira aussi. Hattoum était aussi influencée par le mouvement d'art féministe des années 1970, un mouvement artistique contemporain centré autour d'une identité collective des femmes. Le mouvement s'est concentré sur la représentation, en particulier la représentation des conditions de la vie des femmes, dans l'espace public et privé, et l'opposition à l'égard et la culture dominante de l'impérialisme patriarcal. Ces idées sont reflétées dans l'intersectionnalité de l'art de Zineb Sedira, qui cherche à changer le dialogue sur la représentation.

Sedira choisit de travailler surtout dans la photographie et les installations vidéos, et elle considère la vidéo comme un support qui permet un accès à la spontanéité et à la liberté, et qui lui donne plus de contrôle (McGonagle et Sedira, 621). La vidéo est son support principal, et elle dit que la photographie est plus difficile, car il faut plus d'organisation (McGonagle et Sedira, 621). Dans ses œuvres vidéos, il y a une qualité de l'inspiration du moment qui contribue à leur réalisme et leur sentiment de l'intimité; ses oeuvres n'ont pas l'air d'être planifiées à l'avance, mais elle préfère filmer spontanément et retenir intentionnellement les imperfections. Par exemple, plusieurs de ses œuvres ont été filmées dans la cuisine de la maison de ses parents, en utilisant uniquement l'éclairage existant. Ces imperfections délibérées font partie de ce qui transforme ses œuvres en art et non seulement en simple documentaire.

Le témoignage est un élément important dans l'art de Sedira, au point que certains critiques ont estimé que son travail est plus du témoignage que de l'art (cité par McGonagle 2007, 621). L'artiste répond à cela dans l'entretien "Translating Differences" en reconnaissant que ses œuvres sont bien des oeuvres de témoignage, mais les œuvres d'art vidéo faites dans le

style du documentaire conventionnel, qui sont souvent produites par les artistes étroitement liés aux luttes politiques, ont un rôle important dans le dialogue politique. Elle aborde la question de la frontière entre la politique et l'art; elle note que l'art documentaire peut exprimer un commentaire sur les questions politiques d'une manière plus « poétique et philosophique» (McGonagle et Sedira, 621). Son style de témoignage se prête efficacement à l'expression personnelle qui communique un message puissant qui est politique, poétique, et philosophique.

Les objectifs artistiques de Sedira sont divers et complexes, et la direction de son art est toujours en évolution, ce qui maintient sa place comme une voix pertinente dans le monde de l'art. Selon sa déclaration de l'artiste, Sedira a trouvé l'inspiration originalement dans la recherche de son identité en tant que femme d'une géographie personnelle particulière, une femme française, algérienne, et anglaise. L'art était d'abord une manière de s'exprimer, même cathartique, et dans son expression nuancée d'une telle identité complexe elle a réussi à ouvrir le dialogue sur la représentation. L'expression a continué d'être un thème important dans son art, et en particulier elle s'est concentrée sur l'expression artistique et l'expérience contemporaine en Afrique du Nord. Son intérêt artistique a évolué partant d'une concentration autobiographique pour finir sur une exploration d'idées plus universelles telles que la mobilité, la mémoire, et la transmission, dans laquelle elle cherche à enrichir et à promouvoir un dialogue inclusif autour de concepts de la modernité et ses manifestations.

Zineb Sedira a été présentée dans de nombreuses expositions personnelles et collectives, à travers le monde. En 2001, elle a exposé son art à la Biennale de Venice, un moment important dans sa carrière qui lui a valu une reconnaissance internationale. Notamment, elle a fait des expositions à Tate Britain à Londres, en 2002, au Centre Pompidou et Hayward Gallery, à Paris

et Londres en 2005, une tournée nationale au Royaume-Uni en 2006, et des expositions à travers l'Europe ainsi qu'à Alger, au Qatar, en Corée du Sud, en Grèce, aux États-Unis et dans d'autres pays. Ses oeuvres sont aussi incluses dans de nombreuses collections publiques et privées: notamment à Tate Britain; le Musée d'Art Moderne de Paris; le Victoria and Albert Museum; le Conseil des Arts de l'Angleterre; la Galerie d'Art Moderne à Glasgow; et le Fond National d'Art Contemporain à Paris. Elle est aussi la fondatrice de *aria* (résidence d'artiste à Alger), qui est décrit dans sa biographie comme un programme visant à soutenir la croissance de l'art contemporain en Algérie au moyen de la collaboration interculturelle, et aujourd'hui elle travail entre Londres et l'Algérie.

L'art et la mémoire

L'oeuvre de Zineb Sedira exemplifie la façon dont l'art peut fonctionner comme un acte de mémoire, un acte politique et performatif qui peut influencer la construction, la préservation, et la transmission de la mémoire. En parlant de sa vision artistique, elle se décrit comme une "gardienne de mémoire" ou "gardienne d'images," en disant qu'elle voit la préservation et la transmission de la mémoire comme son rôle en tant qu'artiste ainsi qu'en tant que mère (Milliard). Après la naissance de sa première fille en 1991, elle a été inspirée à réfléchir sur les concepts de l'histoire orale et la transmission de la culture et des traditions, et ses oeuvres reflètent l'exploration de son rôle dans cette transmission des histoires et des origines culturelles

à travers les générations. Née en France et la fille d'immigrés elle-même, Sedira dit qu'elle se sentait distante de la culture de ses parents, et elle s'est rendue compte que ses enfants seraient d'autant plus éloignés de leur identité algérienne. Elle a réfléchi aussi sur le rôle des femmes comme *passseuses de mémoire*, en particulier dans la tradition de l'histoire orale dans les cultures du Moyen Orient et de l'Afrique du Nord. Dans l'Algérie française de la jeunesse de ses parents, des années 1930 et 1940, l'éducation n'était pas accessible à tout le monde, et il fallait que les connaissances soient transmises oralement. Elle se rappelle écouter sa mère ou sa grand-mère pendant qu'elles racontaient des histoires, qu'elles soit réelles ou inventées. À travers le récit oral de l'histoire de l'Algérie et la manière dont elles l'ont vécu, sa mère et sa grand-mère lui ont transmis la mémoire culturelle et une conscience de ses origines. À travers les années, dit Sedira, elle est devenue d'abord une bonne auditrice, et à son tour une bonne conteuse, ce qui est reflété dans son rôle dans la transmission de mémoire qu'elle explore dans son art, surtout dans *Mother Tongue* (Milliard).

Comme gardienne de mémoire, qui reçoit les histoires et à son tour les raconte, elle occupe l'espace de médiatrice dans la transmission. Ce rôle est exploré dans ses oeuvres, et en particulière dans la manière dont elle, comme enfant d'immigrés, peut agir comme médiatrice qui facilite la transmission de mémoire entre les cultures, entre les générations, et entre les langues. Son art montre comment l'expérience des immigrés algériens doit être protégée et transmise, comme Joseph McGonagle l'observe dans *An Interstitial Intimacy*, et comment c'est les enfants qui servent de médiateurs entre la culture de leurs parents et la culture de leur naissance, dans laquelle les parents n'ont souvent pas de voix (McGonagle 2007, 229). L'art de Sedira est une illustration de cette médiation, aussi bien que la médiation entre les sphères

publiques et privées. Elle utilise son art comme un moyen d'écouter et de recevoir les histoires de ses parents dans l'espace privé, et puis faire entendre ses histoires dans la sphère publique.

La transmission de la mémoire à travers les générations est un élément de transmission que Sedira explore particulièrement dans *Mother Tongue*, et dans l'oeuvre elle utilise l'aspect du témoignage pour illustrer le rôle essentiel de la présentation des récits dans la préservation et la transmission de la mémoire culturelle. La mémoire culturelle est décrite par James Young comme "l'histoire reçue", qui se compose de ce qui est passé ainsi que la manière dont il est transmis, et inclut le destinataire ainsi que le témoin (cité dans Hirsch et Smith, 9). Donc l'acte de transfert, qui d'une certaine façon est un acte performatif, de raconter, d'écouter, et de re-raconter, est lui-même un acte de mémoire culturelle. Dans "Feminism and Cultural Memory: An Introduction," Marianne Hirsch et Valerie Smith suggèrent que la mémoire culturelle est transmise le plus effectivement à travers la voix et le corps de l'individu, dans le témoignage. Selon cette observation, l'histoire individuelle, ainsi racontée par le récit oral, le film, le témoignage, ou la performance, sert de défi et de contre-mémoire à l'histoire officielle hégémonique. (Hirsch et Smith, 7). L'art, par conséquent, n'est pas seulement un moyen d'exprimer l'identité culturelle, mais comme les oeuvres de Sedira, peut fonctionner comme des technologies de mémoire qui effectuent des travaux de mémoire culturelle en constituant et consolidant les identités collectives (Hirsch et Smith, 8).

L'oeuvre de Sedira explore la relation complexe entre la mémoire culturelle et la mémoire individuelle, ainsi que la relation entre les notions de public et privé dans le contexte de la mémoire. Beaucoup de ses photographes et vidéos racontent des histoires personnelles tirées de sa propre expérience et de celle de sa famille, et bien qu'elles soient des souvenirs individuels,

elles font partie aussi de la construction de la mémoire collective. Elle utilise l'espace privé, par exemple la maison de ses parents ou simplement un plan étroitement encadré, pour filmer ses vidéos qui présentent les expériences personnelles qui ont lieu dans un plus grand contexte de conflits et d'histoires publiques, puis ses oeuvres de récit intime sont exposées dans l'espace public. Comme McGonagle l'observe dans "An Interstitial Intimacy," l'intimité de l'espace privé fournit le forum pour l'expression des événements publics et historiques, et dans ce type différent de "home movie" elle révèle les histoires cachées de l'expérience algérienne et franco-algérienne (McGonagle 2007, 230). Son oeuvre brouille les frontières entre le public et le privé, ce qui remet en question les distinctions binaires dans les constructions de la mémoire.

Le thème de la mémoire dans l'art de Sedira est particulièrement pertinent par rapport à la question de la marginalisation de certaines identités dans la société. Par exemple, la perspective féministe est visible dans les oeuvres de Sedira, qui soulèvent aussi la question du rôle du genre dans la transmission de la mémoire et souligne l'expérience marginalisée des femmes.. Le genre est une dimension toujours présente dans les relations de pouvoir, comme l'observent Hirsch et Smith dans "Feminism and Cultural Memory," et dans la mémoire culturelle il s'agit de la distribution et la réclamation contestée du pouvoir. Donc ce dont une culture choisit de se souvenir et d'oublier ne peut pas être séparé des questions du pouvoir et de l'hégémonie, et par conséquent, du genre (Hirsch et Smith, 6). Dans la mémoire de la culture dominante, les histoires des femmes, comme les histoires des gens d'origine immigrée, sont sous-représentées, mal-représentées, et oubliées systématiquement. L'oubli et la suppression de ses histoires doit être contesté, comme Sedira vise à réaliser dans la création d'une "image transgressive", ou contre-mémoire. Son art, comme une forme de contre-mémoire, sert à défier le

regard dominant occidental et patriarcal, et à travers l'élément de témoignage personnel et l'intimité dans son art, elle raconte ses propres histoires qui réussissent à représenter l'hétérogénéité et la complexité de son identité.

Cette représentation d'identité a un effet politique, comme l'art n'existe pas en vase clos, mais plutôt il constitue une interaction avec la société environnante, et s'il est réussi, le lancement d'un dialogue. Donc l'artiste a la capacité de contribuer une voix puissante critique au discours social, et par conséquent le rôle de l'artiste est chargé avec la responsabilité de la représentation. Au vu de cette responsabilité, qui n'est pas un projet simple en ce qui concerne l'identité marginalisée, la question "comment représenter l'irreprésentable?" est au coeur de la vision artistique de Sedira, comme elle l'explique dans son essai "Mapping the Illusive" dans *Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art* (Sedira, 58). Face au discours simplificateur de la pensée occidentale post-coloniale, elle cherche à créer des oeuvres qui résistent à être réduites à une interprétation unidimensionnelle et intégrée dans des idées préconçues. Au lieu de provoquant une seule interprétation, son art montre souvent une qualité ambiguë et paradoxale, et sert de moyen d'ouvrir le dialogue pour inclure les voix et les expériences non-occidentales qui sont sous-représentées. Selon Sedira, l'art peut servir de moyen pour introduire dans la conscience de l'Occident un autre discours complexe et nuancé, qui existe déjà, elle note, au sein de la communauté des artistes et des intellectuels d'origine musulmane. En tant qu'artiste interculturelle travaillant dans l'Occident, elle crée une image qui perturbe la dominance culturelle montrée par le regard dualiste et limité de l'Occident envers les immigrants et en particulier envers le monde islamique, ainsi que promouvoir l'exploration des complexités et des paradoxes d'identité dans la discussion de la représentation.

Mother Tongue



Mother Tongue, 2003

L'une des oeuvres les plus connues de Zineb Sedira, *Mother Tongue* marque un point distinctif dans sa carrière et son développement artistique. Créée en 2002, l'oeuvre a un aspect autobiographique, en présentant l'artiste, sa mère, et la fille de Sedira comme sujets. L'installation vidéo a la forme d'un triptyque, composé de trois conversations inter-générationnelles présentées simultanément sur trois écrans, qui montrent le décalage linguistique entre trois générations des femmes, et les effets de la migration sur leur communication et l'identité individuelle et collective. Dans *Mother Tongue*, Sedira explore les

thèmes de la mémoire, de la transmission, de la traduction, et de l'identité culturelle au moyen de la présentation d'un récit d'un souvenir familial.

L'oeuvre *Mother Tongue* évoque la tradition de la transmission orale de l'histoire et le passage de la mémoire entre trois générations de femmes, en montrant aussi le rôle du langage dans la mémoire collective. Chacune des femmes dans le triptyque des vidéos, l'artiste, sa mère, et sa fille, parlent leur langue maternelle; au moins, elles parlent la langue de leur pays de naissance, mais pas en fait la langue de leur mère. Dans la première vidéo, "Mother and I (France)" l'artiste parle avec sa mère, qui est algérienne, et dans leur conversation Sedira pose des questions en français à sa mère, tandis que sa mère répond en arabe. L'échange semble être un récit banal d'une anecdote d'une journée typique pour sa mère à l'école. La deuxième vidéo, "Daughter and I (England)" montre Sedira avec sa jeune fille, qui parle en anglais, et Sedira répond toujours en français. La fille de Sedira pose les mêmes questions que Sedira a posé à sa mère, et Sedira semble répéter les réponses de sa mère.

Dans la troisième vidéo "Grandmother and Granddaughter (Algérie)", on voit ce qui semble être une rupture de communication entre la grand-mère et la petite-fille à cause de la barrière de la langue, qui montre la nature fragmentée de la transmission de mémoire entre les générations. Dans la vidéo, la fille de Sedira essaie d'avoir une conversation avec sa grand-mère, mais elle ne parle qu'en anglais, que sa grand-mère ne comprend pas, et la fille ne comprend pas quand la grand-mère essaie de parler avec elle en arabe. Elles font des tentatives de communication, la grand-mère parlant en arabe, et la petite-fille essayant de poser des questions en anglais, mais aucune ne comprend l'autre. Un sentiment palpable de malaise se manifeste entre les deux, qui est évident dans leur regard; la fille baisse les yeux, et regarde brièvement sa

grand-mère, et la grand-mère regarde sa petite-fille avec un sourire triste, et aucune d'elles n'a l'air d'espérer de comprendre. Il y a de longues pauses de silence, et les deux tournent souvent leur regard vers la caméra. Elles confrontent à la fois le regard du spectateur, et aussi on imagine qu'elles se tournent vers Sedira, qui les filme; la grand-mère paraît s'adresser à elle quand elle dit qu'elle ne comprend pas, sa seule réponse aux questions de la petite-fille. Sedira est donc mis dans le rôle de médiatrice et traductrice entre des générations, et elle a un présence dans la vidéo même si elle n'est ni vue ni entendue.

Même si la transmission de mémoire s'arrête au moins directement entre la grand-mère et la petite-fille, dans la conversation où Sedira parle avec sa fille les liens générationnels dans la mémoire sont évidents, et la transmission, bien que fracturée, est néanmoins continuée au moyen de la traduction. Quand l'artiste répond aux questions posée par sa fille, elle répète les réponses de sa mère mais à la première personne, et aussi dans les réponses elle fait référence à sa mère: "Je ne me souviens, en tous les cas, ma mère m'a dit..." (cité en Fartas, 5) Dans "Mother Tongue, la contradiction performative" Nadia Fartas dit que "Entre attribution et non-attribution de ses propres souvenirs, cet énoncé qui implique donc plusieurs locuteurs semble paradigmatique du triptyque qui met en scène la constitution d'une mémoire familiale entre différentes voix, différentes langues" (Fartas, 5). Sedira répète les souvenirs de sa mère, mot à mot, mais en les traduisant dans sa propre langue maternelle qui deviennent ses propres mots dans un sens littéral.

Du point de vue du spectateur, les conversations multilingues sont au moins difficiles à suivre, d'autant plus que les vidéos jouent simultanément dans l'installation. Notamment Sedira a fait le choix de ne pas mettre des sous-titres dans le vidéo, donc pour la plupart des spectateurs

ils ne comprendront qu'un côté de la conversation. Le spectateur est clairement mis dans la position de l'étrangère, à l'extérieur de cette scène intime, et il est évident que leur compréhension des conversations elle-mêmes n'est pas l'importance de l'oeuvre.

Ce choix met l'accent aussi sur l'obstacle linguistique dans la transmission de mémoire entre les trois femmes, ce qui parle aussi du décalage entre leurs identités géographiques, ainsi qu'il souligne un sens de distance, à la fois entre celles qui parlent et entre elles et le spectateur. Le degré de compréhension entre mère et fille n'est pas tout à fait clair, et il y a toujours un élément de discontinuité dans l'échange, puisqu'elles ne peuvent qu'écouter mais pas répondre dans la langue maternelle de l'autre.

L'usage de la langue maternelle de chaque personne met l'accent sur l'élément de traduction dans l'échange, plus évidemment la traduction linguistique simultanée que se produit dans les conversations. L'élément de traduction est illustré en particulier par l'artiste, qui, s'étant placé dans la position centrale entre les générations, les histoires géographiques différentes, et les langues, se met dans le rôle de traductrice ainsi que médiatrice entre générations passées et futures. Alors qu'elle pose des questions dans sa "langue maternelle," elle reçoit la réponse de sa mère dans la propre langue maternelle de sa mère, traduisant mentalement et puis répétant les réponses à sa propre fille à son tour. La traduction linguistique semble aisée et naturelle, au moins en ce qui concerne Sedira, quoique le niveau de compréhension de sa mère ou sa fille soit ambigu.

Dans le cas de la famille de Sedira, le titre "Mother Tongue" semble paradoxal d'une certaine manière, comme pour elle et sa fille leur "langue maternelle" n'est pas en fait la langue parlée par sa mère. Aborder des concepts paradoxaux est un objectif cohérent dans la vision

artistique de Sedira, qui cherche à remettre en cause les notions simplistes d'identité, comme dans ce cas celles de la nature de la maternité et de l'origine. Le terme "langue maternelle" implique une chaîne matrilineaire de transmission; il signifie la première langue qu'on apprend, en supposant qu'elle est reçue de la mère, et donc aussi que la mère est la première influence dans l'identité de l'enfant. *Mother Tongue* à la fois souligne la différence entre la langue maternelle et la langue de la mère, mais aussi le rôle essentiel de la mère dans la formation d'identité, même si la langue maternelle n'est pas littéralement reçue de sa mère, mais de leur pays de naissance. De cette manière Sedira remet en question les supposés concernant le rôle de la langue dans le passage de l'identité culturelle d'une génération à la prochaine, en représentant la complexité d'une relation non traditionnelle entre trois générations de femmes.

La notion de "langue maternelle" illustre non seulement la manière dont la langue est liée à l'identité, mais aussi la relation entre l'identité et la conception de l'espace. L'idée de la langue maternelle induit une connotation d'un lieu, et spécifiquement elle signifie la langue du pays de naissance, qui est présumée être représentative de l'identité d'une personne et ses origines. Donc le titre de l'oeuvre, en faisant référence à la langue maternelle, évoque une conception des racines géographiques, et il sert à centrer d'abord la question de la nature de la relation entre l'identité d'une personne et un lieu. L'expression *Mother Tongue* souligne la notion traditionnelle que l'identité d'une personne est formée principalement par le point géographique de son naissance et donc sa langue primaire, en soulevant aussi la supposition que la langue a été transmise par les parents, ce qui implique une continuité de transmission de la langue et de l'identité culturelle.

Cependant, en contraste avec ces notions préconçues qui se montrent même dans les nuances linguistiques dont Sedira fait référence si astucieusement, les vidéos ne renforcent pas une conception d'identité racinée directement dans des origines géographiques, mais plutôt la ténuité de ces racines et la pluralité d'espace, dans lequel les histoires multiples, fragmentées et chevauchantes, peuvent exister en même temps et construire un lieu de mémoire commun. En parlant la langue maternelle et en traduisant la langue de sa mère à la fois, l'artiste se met dans un espace intermédiaire et paradoxal, entre son pays de naissance, le pays de sa mère, et le pays de sa maternité, appartenant aux trois lieux et à aucun. L'installation remet en question la notion d'une relation simpliste avec un lieu, comme un lien direct aux origines identitaires, ainsi que la notion de l'identité clairement délimitée par des frontières.

Plutôt, l'élément de la langue maternelle dans l'oeuvre montre la distance et la rupture dans la relation avec les origines et les lieux géographiques. Le triptyque remet en question cette vision statique de l'identité, en créant une représentation contrastée qui montre les ruptures et l'ambiguïté dans la chaîne de transmission. À travers l'aspect de la langue, l'oeuvre illustre l'élément de traduction nécessaire dans la transmission de la mémoire et de l'identité, en soulevant aussi la question de ce qui est perdu dans la traduction, linguistique ainsi que culturelle.



Mother, Daughter and I, 2003.

L'élément de langue dans *Mother Tongue* indique aussi l'imbrication des notions opposées mais interconnectées de l'identité individuelle et de l'identité collective. Le choix de parler dans la langue maternelle est significatif, et souligne l'identité individuelle de chacun. Dans le contexte des conversations entre les gens des différentes premières langues, le fait que chacune d'elles parlent dans sa propre langue maternelle met l'accent sur l'expression individuelle, et donne la première impression de les séparer plutôt que de les unifier. Généralement, parler la première langue offre la possibilité de s'exprimer d'une manière optimale et plus facile, mais qui n'est pas forcément la meilleure pour la compréhension des autres. Sedira laisse peu clair au spectateur à quelle point la communication réussit entre mère et

filles, ni le niveau de compréhension qui pourrait être possible entre elles si elles n'avaient parlé que leur langue maternelle, mais semble plutôt mettre l'accent sur la signification de la langue parlée elle-même.

La différence de langue entre les trois générations les distingue culturellement aussi, et souligne l'individualité de la propre identité culturelle et géographique de chacune qui est reflétée dans la langue maternelle. Il y a un élément de traduction non seulement linguistique dans la chaîne de transmission, de traduction culturelle qui existe dans le passage de la mémoire d'une génération à l'autre. De la même façon que les filles écoutent les mots de leur mère dans sa langue maternelle, et puis les reçoivent et les traduisent dans leur propre langue avant qu'elles les transmettent à leur tour, les mémoires de la mère qu'elles écoutent sont informées par l'identité culturelle de la mère, et les filles les reçoivent dans leur propre contexte culturel.

Cet élément de traduction existe toujours dans la transmission entre générations, même à l'écart de la traduction entre langues, mais la différence de langue dans *Mother Tongue* montre les parallèles entre les éléments différents de traduction dans la transmission. La barrière de langue est évidente, surtout dans la vidéo "Grandmother and Granddaughter: Algeria," mais les limitations de communication ne sont pas seulement linguistiques. Il existe aussi des barrières de communication, liées aux différences culturelles, géographiques, générationnelles, et des autres facteurs qui influencent chaque individu, et la traduction est nécessaire pour le franchissement de ces barrières ainsi que de les barrières linguistiques. L'aspect de la diversité linguistique dans la famille de Sedira montre l'élément de traduction impliqué dans la transmission de la mémoire culturelle à travers les générations; chaque individu a des identités personnelles uniques, qui sont influencées temporellement, géographiquement, linguistiquement, et d'autres manières, ce qui

détermine la manière dont on absorbe les mémoires et comment elles sont filtrées à travers l'individu et transmises aux générations futures.

En montrant non seulement la réussite mais aussi les limitations impliquées dans la traduction linguistique dans *Mother Tongue*, Sedira explore la nature complexe et fragmentée de ce processus de transfert. La fragmentation de la transmission devient visible surtout dans l'arrêt apparent de la communication verbale entre la grand-mère et sa petite fille, à cause de la barrière de la langue. Cette coupure dans la chaîne de la traduction constitue une perturbation déconcertante pour le spectateur, en provoquant un sentiment de malaise et de tristesse. Cependant, cette conversation ne devrait pas forcément être interprétée comme un échec de communiquer, bien que cette conversation montre une fracture dans le récit.

C'est même dans ces fractures, dans les longs silences gênants, dans les gestes nerveux et les tentatives hésitantes à converser, que l'artiste montre une représentation plus complexe de la communication. Comme le note Mary-Christine Press dans "A Pilgrim's Progress: Translation Toward New Identities," tandis que le triptyque vidéo présente la transmission traditionnelle par les femmes des histoires orales familiales qui définissent les identités personnelles, il implique aussi, à travers son insistance sur les silences apparemment embarrassés, que ces fils narratifs vitaux de la tradition ont été coupés (Press, 248). Mais même la coupure abrupte et silencieuse dans cette troisième partie du triptyque, nettement différent des deux autres, montre une autre facette de la transmission qui enrichit et réexamine la tradition de l'histoire orale. Les autres écrans montrent des échanges qui semblent écrits à l'avance, et même font penser à un rituel, clairement faisant référence à la tradition de l'histoire orale. Mais entre la grand-mère et la petite-fille cette forme de transmission s'effondre, et l'artiste soulève la question paradoxale de

savoir s'il est possible que la tradition orale continue sans la communication verbale. D'un côté, la transmission est indéniablement fracturée, ce qui désigne le chemin de la transmission comme linéaire au lieu d'un cercle complet, en soulignant le rôle nécessaire d'une médiatrice. Pourtant, même en exposant la nature fragmentée et incomplète de la transmission dans cette interaction entre la grand-mère et sa petite-fille, l'artiste illustre que la communication ne consiste pas seulement du passage des mots d'une personne à l'autre. Il est plutôt dans le manque des mots, dans l'espace négatif en quelque sorte, qu'elle suggère que la communication puisse se manifester sous plusieurs formes, qui peuvent transcender la barrière de langue.

Cette vidéo montre comment Sedira cherche à approfondir la notion de la traduction, en dépassant l'idée de la traduction verbale comme un acte simple et évident de transmettre du sens d'une personne à l'autre au moyen d'échanger, de modifier, et de répéter des mots. Selon Sedira, dans l'oeuvre elle explore l'espace ambivalent entre ce qui est dit, ce qui est entendu, et ce qui est compris, ainsi que le dialogue et la traduction qui occurrent au sein de l'identité culturelle (cité dans Press, 248). De cette manière, elle cherche en même temps de montrer les différences qui créent l'espace entre elles, ainsi que de transcender les limitations de la communication linguistique et la différence culturelle, plutôt attirant l'attention aux interstices et à l'ambiguïté fragmentaire.

La fragmentation de la transmission dans *Mother Tongue* évoque le paradoxe de l'intimité et de l'éloignement qui, selon Joanne Morra dans *Mother Tongue: The Intimate Distance of Translation*, sont toujours impliqués dans la traduction de la langue de sa mère (Morra, 94). Dans sa position de médiatrice, Sedira exemplifie le rôle du traducteur décrit par Morra, qui se met soi-même à la place de "l'autre" pour faciliter la traduction, dans une forme

d'effacement de soi qui lui permet à devenir un moyen pour les mots de sa mère. Cet abandon palimpseste de la traductrice est représenté souvent dans les oeuvres ethnographiques comme une rencontre fragmentaire, superposée, et contradictoire présentée entre fille et mère; entre plusieurs langues, gestes, et voix; entre personnel et collectif; entre le temps, l'espace, et les lieux (Morra, 100). Dans *Mother Tongue*, Sedira se place dans cette position intégrante de traductrice, et en se mettant de côté pour traduire les mots, les souvenirs, et la langue de sa mère en sa propre langue maternelle elle peut servir de support pour la transmission de la mémoire de sa mère. L'artiste répète les souvenirs personnels de sa mère, comme si les souvenirs étaient les siens, et même en répétant sa formulation et la manière dont elle les raconte, et en devenant une page blanche pour la mémoire de sa mère elle montre vraiment le sens d'intimité dans l'acte de transmission.

Cette transmission des souvenirs individuels de sa mère, comme la tradition de l'histoire orale qu'elle rappelle, constitue une performance de la mémoire culturelle qui forme l'identité collective. La mémoire culturelle, selon Ron Eyerman dans *The Past in the Present*, est définie comme les souvenirs d'un passé partagé qui sont transmis à travers un processus de commémoration, des rituels sanctionnés qui préservent la mémoire d'un groupe en faisant appel à un héritage commun, dont le passé partagé est une composante centrale (Eyerman, 161). Mais dans *Mother Tongue* on voit que ce récit qui crée la mémoire collective n'est pas immobile, ou fixé dans un endroit géographique. Au contraire, il offre un cadre narratif, comme le décrit par Eyerman, qui peut unifier le groupe même à travers le temps et l'espace, et localiser l'individu et son histoire au sein de ce récit collectif (Eyerman, 161). Cependant, dans ce processus de transmission d'une identité culturelle partagée, il faut un traducteur qui met de côté son identité

individuelle afin de traduire la mémoire individuelle en mémoire collective, ce que Sedira montre dans son rôle de médiatrice dans *Mother Tongue*.

Cependant, de l'autre côté du paradoxe, la distance, même intime, est représentée dans l'oeuvre comme un aspect nécessaire dans la traduction. La fracture et l'espace entre elles sont soulignés de plusieurs manières, y compris par l'exposition des trois vidéos sur trois écrans qui donne l'impression de présenter un récit total mais fracturé en trois parties. Selon Morra, les films, les vidéos, et les installations représentent souvent ce qui est personnel, historique, et collectif comme fracturé, afin de s'assurer que la traduction des souvenirs, des identités, des géographies, des langues, des histoires, et des politiques, respecte ce qu'elle décrit comme un palimpseste contradictoire et fragmenté de la distance intime de la traduction (Morra, 100). C'est dans cette distance, et l'inachèvement de la traduction que la subjectivité de la fille et la mère est reconnue, et qui paradoxalement forme l'espace où elles se connectent (Morra, 98). Le but de la performance de la traduction dans *Mother Tongue* n'est pas qu'elle réussisse, d'un sens traditionnel; plutôt, comme l'observe Jacques Derrida, la réussite d'une traduction est de promettre le succès de la réconciliation (cité par Press, 250). Dans les vidéos l'importance de la traduction n'est pas mise sur le succès de la communication verbale, mais ce qui émerge est le lien de continuité et de connexion même à travers la fragmentation.

Ce mode de traduire offre à Sedira un moyen, comme le décrit Morra, de représenter l'entrelacement complexe et surdéterminé des aspects personnels et collectifs de la traduction de la langue de leur mère, ainsi que les déracinements géographiques et linguistiques de cette relation, à travers la multiplication et la fragmentation visuelles et auditives. De cette façon, une distance intime est créée entre mère et fille, puisque les représentations sont partielles et pas

totales ou totalisées (Morra, 98). Les représentations visuelles et auditives fonctionnent comme des compléments au dialogue continu entre les femmes, et comme c'est illustré tellement bien dans *Mother Tongue*, elles représentent à la fois le lien fort et l'écart nécessaire entre elles. Cette proximité et distance simultanées sont l'un des concepts opposés et des dualités proéminentes dans l'oeuvre de Sedira, une forme de "l'intimité interstitielle" comme McGonagle le dit pour décrire son illustration de l'interdépendance complexe des notions opposées, comme celles de public et privé (McGonagle 2007, 220). En tant que médiatrice, Sedira occupe un espace intermédiaire entre ces idées contradictoires aussi, et au moyen de la traduction et l'élément linguistique dans *Mother Tongue* elle représente une conception d'identité mobile, formée au sein d'une mémoire collective, qui transcende les limites d'une vision polarisée de la transmission d'identité.

Mother, Father and I*Mother, Father and I*. 2003

Zineb Sedira explore plus loin son rôle de médiatrice et l'élément de la traduction dans la transmission de mémoire sous d'autres angles dans l'installation vidéo *Mother, Father and I*, créée en 2003. Cette installation se compose aussi d'un triptyque des vidéos sur trois écrans, mais dans chacun desquelles seulement une personne est présentée. Dans l'exposition, il y a deux écrans qui sont mis côte à côte, où on voit son père sur l'un et sa mère sur l'autre, et l'artiste elle-même sur un troisième écran face à eux. Pour la pièce, elle a filmé séparément des conversations qu'elle a eu avec chacun de ses parents, dans leur maison à Paris, et elle leur a demandé individuellement pour la première fois de parler de ce qu'ils ont vécu sous l'occupation française en Algérie, la guerre d'indépendance, et leur immigration en France. Dans la troisième vidéo elle a filmé ses propres réactions émotionnelles à leurs histoires, mais sans parler.

Dans *Mother, Father and I*, l'aspect de témoignage et le style documentaire sont bien visibles, ce qui rend l'oeuvre évocatrice aussi de la tradition du récit oral. Les vidéos présentent un aspect performatif aussi, et comme *Mother Tongue*, l'oeuvre est aussi une illustration puissante du rôle de l'artiste en tant que "gardienne de mémoire," qui cherche à préserver la mémoire de ses parents et faciliter la transmission de l'identité culturelle. Mais au lieu du rôle de médiatrice participant activement à la transmission entre générations, qu'elle assume dans *Mother Tongue*, elle montre un autre côté de son rôle par rapport à ses parents, en tant que médiatrice non seulement en interne, au sein de sa famille et de l'espace privé, mais aussi entre l'interne et l'externe, entre ses parents et leurs histoires privées et le public de l'extérieur.

Dans *Mother Tongue* Sedira se met au centre de ce qu'il semble une progression linéaire et répétitive de la transmission; elle utilise la langue pour devenir le lien intermédiaire pour faire transmettre les souvenirs de sa mère, en les répétant à la première personne comme s'ils étaient ses propres souvenirs. En contraste, dans *Mother, Father and I* elle se retire de la conversation et se met en face de ses parents, et dans l'exposition son interaction avec le récit est seulement silencieuse et réagissante. Cela donne l'impression que ces souvenirs racontés par ses parents n'appartiennent pas à elle de la même façon que dans *Mother Tongue*, et son rôle en tant que médiatrice dans la transmission de la mémoire n'est pas le même non plus.

Dans *Mother Tongue*, les souvenirs sont transmis à travers Sedira, de la génération précédente à la suivante, la mémoire réincarnée dans ses mots dans la traduction des réalités simultanées qui construisent un lieu de mémoire familiale. Le triptyque montre la répétition d'une chaîne continue de la transmission, dans laquelle le rôle d'artiste en tant que médiatrice est principalement au sein d'un contexte d'un espace privé et d'un acte de mémoire introspectif.

En revanche, *Mother, Father and I* ne présente pas la transmission d'un récit continu qui prend la forme d'une chaîne répétant, mais la transmission d'un moment significatif dans lequel des histoires particulières sont racontées pour la première fois. Bien que l'oeuvre documente un évènement très intime, et elle peut être toujours interprétée comme une réflexion sur l'identité personnelle de l'artiste, la transmission des histoires dans *Mother, Father and I* est dirigée vers l'extérieur, non seulement au sein d'une famille ou d'un group culturelle.

Dans la vidéo, Sedira se présente sous la forme de spectateur de cette manière, mais aussi au moyen de montrer sa réaction émotionnelle brute elle souligne l'intimité et l'aspect très personnel de cette expérience qu'elle choisit de partager avec le public. En revanche, il est clair que son rôle dans l'oeuvre n'est pas seulement d'observatrice, ni est-il passif; au contraire, elle est dans le rôle essentiel de catalyseur, qui fait raconter les histoires, les préserve, et médiatise leur présentation au public. Elle explore en particulier son rôle en tant qu'enfant d'immigrés, à qui incombe souvent la responsabilité de préserver la mémoire de ses parents et de servir de médiateur, et souvent de traducteur, entre eux et la société occidentale dont les enfants sont natifs. Ils ne sont pas carrément natifs, cependant; les enfants occupent un espace ambiguë, définis et séparés par les racines qu'ils ont ou qu'ils n'ont pas, dans une société qui tente d'effacer et d'oublier l'expérience des immigrés. Donc l'acte de préserver et de raconter les histoires de ses parents devient un acte subversif, qui vise à remettre en question le discours dominant qui marginalise leur identité.

De cette manière le personnel devient inévitablement politique dans l'art de Sedira; comme le note McGonagle, d'un côté elle facilite un acte de transmission intime, mais qui est à la fois un moyen d'exprimer les histoires culturelles qui sont oubliées et effacées dans la culture

dominante (McGonagle 2007, 229). Donc dans l'acte de la transmission dans *Mother, Father and I*, le rôle de l'artiste n'est pas seulement de faciliter une performance de la mémoire familiale et de connecter avec sa propre histoire culturelle, mais aussi de se faire le médiateur entre sa culture d'origine et sa culture de naissance, en traduisant et en créant un espace pour cette histoire dans la connaissance de la culture dominante.

En tant qu'artiste, en présentant ce récit de l'expérience de ses parents au public, Sedira assume non seulement le rôle de médiatrice, mais aussi la responsabilité culturelle de la représentation. D'autant plus, étant donné qu'elle expose son travail dans le contexte de la société occidentale, dans laquelle la perspective prédominante à l'égard des expériences des immigrants, du monde islamique, et de l'histoire coloniale est généralement fixe dans une pensée eurocentriste réductrice et révisionniste. L'art de Sedira vise à échapper à une interprétation simple qui pourrait être adaptée dans ces idées préconçues, mais plutôt à les remettre en cause. Sedira parle de cet objectif difficile dans "Mapping the Illusive," en soulignant sa responsabilité artistique d'essayer de promouvoir le dialogue sur ses expériences et sa culture dans l'Occident sans renforcer les stéréotypes ou la marchandisation de cette expérience (Sedira, 63). Elle fait référence à l'idée de transformer l'image, comme le proposé bell hooks; il s'agit de se demander quels types d'images subvertissent, créent des alternatives critiques, et s'écartent d'une pensée dualistique (cité dans Sedira, 64).

Pour créer un contexte pour cette transformation, selon hooks, il faut faire d'espace pour "la vision rebelle," ou "l'image transgressive," celle qui remet en cause l'image créée par la culture dominante au moyen du discours social Foucauldien (cité dans Sedira, 64). L'art a le potentiel de servir comme un moyen puissant pour atteindre cet objectif, ce que est illustré par

Mother, Father and I. Les choix artistiques de Sedira dans l'installation fonctionnent bien ensemble pour créer un espace, littéral ainsi que figuratif, dans lequel cette vision subversive peut prendre forme et être communiquée efficacement au public. Dans l'exposition, elle crée un espace physique dans l'installation, en situant le spectateur entre ses parents, sur les deux écrans devant, et Sedira sur l'écran sur le mur opposé, face à eux. Le spectateur est donc mis au milieu de l'évènement intime de narration qui se passe entre Sedira et ses parents, entre deux perspectives dont il ne peut regarder qu'une à la fois. Cela attire l'attention au rôle de l'espace lui-même, ainsi qu'il engage le spectateur dans l'expérience, en le plaçant à l'intérieur de l'oeuvre au lieu de le laisser un spectateur désengagé, regardant de loin. Pourtant, il n'est pas à l'intérieur du récit, mais un observateur confronté avec les trois réalités simultanées qui se déroulent dans le même lieu.

Ainsi que la création d'une installation qui situe le spectateur et lui fait prendre conscience de la pluralité d'espace, Sedira facilite la transmission de cette image transgressive aussi par ses choix concernant sa propre participation dans l'installation, dans laquelle on voit encore l'élément de traduction. L'oeuvre montre non seulement la traduction linguistique, au moyen des sous-titres cette fois, mais comme l'observe Mary-Christine Press, en se présentant dans la position d'un témoin silencieuse, le regard triste ou atterré de l'artiste sert à traduire de façon frappante l'émotion ressentie en réponse à ses histoires, comme elles lui ont été racontées pour la première fois, et encore au présent comme elles sont enregistrées pour la postérité et vues à travers des continents (Press, 246). Le triptyque donne de l'espace, de l'influence, et du sens à son regard ainsi qu'au silence, tandis que le spectateur est attiré au sein d'un triangle intime familial, comme si dans la pièce où les vidéos ont été réalisés (Press, 246). Même si Sedira

aborde la tâche paradoxale de “représenter l’irreprésentable,” ce qu’elle mentionne dans “Mapping the Illusive,” au moyen de sa médiation silencieuse dans *Mother, Father and I* elle réussit à traduire une partie de cette nature “irreprésentable” de l’identité déracinée (Sedira 2003, 58). Par conséquent, comme l’observe Press, dans la représentation, la traduction, et l’interprétation de ce récit irreprésentable, il est rendu plus accessible (Press, 246).

Donc en créant et en traduisant l’espace pour la présentation d’une “image transgressive”, Sedira fournit le contexte pour faire entendre les histoires de ses parents, un acte de contre-mémoire qui conteste l’oubli historique de telles expériences. *Mother, Father and I* cherche à faire de l’espace aussi dans l’histoire pour le récit des histoires qui ne sont pas accordées d’espace dans la connaissance sociale de l’histoire dominante, formée par les influences discursives qui fonctionnent comme une force sélective, qui détermine quels récits sont inclus dans la mémoire collective et ceux qui sont oubliés. Dans “The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory,” Eyerman décrit le discours comme une structure d’encadrement qui peut inclure et exclure, exprimer et silencer, et dicter ce que peut être vu ou dit et par qui (Eyerman, 162). Tandis que le discours est un exercice de pouvoir, un récit peut servir d’un “contre-histoire” pour une minorité ou autre groupe marginalisé, qui peut approprier des concepts du discours dominant et exercer leur propre influence discursive pour diriger comment leur groupe doit être représenté.

Donc en tant que médiatrice dans la traduction et la transmission d’un tel récit de “contre-histoire,” Zineb Sedira est non seulement la gardienne de sa mémoire culturelle, qui la préserve malgré des efforts de l’effacer, mais aussi elle utilise la mémoire de sa famille de cette manière discursive pour contester la définition sociétale de son identité. Selon François Dosse,

“le passage de la mémoire à l’histoire a fait à chaque groupe l’obligation de redéfinir son identité par la revitalisation de sa propre histoire. Le devoir de mémoire fait de chacun l’historien de soi” (Dosse, 8). En agissant comme médiatrice et traductrice entre ses parents et le public dans l’oeuvre, Sedira participe dans ce processus de construire l’histoire, et elle devient le moyen pour ses parents d’avoir une voix et d’être leurs historiens de soit aussi. *Mother, Father and I* illustre un exemple puissant de cette revitalisation d’une histoire d’un groupe à travers un acte performatif et la représentation artistique, en créant l’espace pour la mémoire des histoires de déplacement et de traumatisme culturel dans le discours social.

Conclusion

Aujourd'hui, quand la question "D'où viens-je?" devient de plus en plus difficile d'y répondre pour beaucoup du monde, et la question "Qui appartient ici?" est toujours un sujet de controverse dans les conversations politiques et sociales, on a besoin des voix comme celle de Zineb Sedira, qui ouvre le dialogue sur l'identité et la mobilité au moyen de son art. À travers les récits qu'elle présente dans *Mother Tongue* et *Mother, Father and I*, elle remet en question les notions supposées concernant notre relation avec des lieux et la définition d'identité en fonction des racines qui contribuent à la désignation de "l'Autre" et la marginalisation des identités d'immigrés dans les sociétés occidentales.

À travers la traduction de la mémoire et la médiation de sa transmission dans *Mother Tongue* et *Mother, Father and I*, Sedira devient historien autant qu'artiste, qui s'engage politiquement d'une manière subversive avec le discours social. Pour approfondir la conception d'identité, qui est à la fois fondée dans l'histoire et impliquée dans sa construction en cours, il faut contester des idées traditionnelles concernant ce qu'est reconnu comme l'histoire et qui dirige sa formation et sa conservation. Dans les deux installations Sedira présente les fragments de la mémoire, une mémoire pluralisée qui, selon François Dosse, "déborde aujourd'hui de toutes parts le 'territoire de l'historien.' Outil majeur du lien social, de l'identité individuelle et collective, elle se trouve au coeur d'un réel enjeu et attend souvent de l'historien qu'il en donne, dans l'après-coup, le sens" (Dosse, 7). Tel est le rôle de Sedira, qui appartient à un nouvel ordre des historiens contemporains, qui, au lieu de rester à distance, sous le prétexte d'objectivité,

représentent les liens brisés, et les espaces intermédiaires, des histoires auparavant indicibles, d'une position intime, aussi dans un espace intermédiaire entre la mémoire et l'histoire.

L'oeuvre de Zineb Sedira réalise cette représentation à travers une politique de traduction, qui lui permet de non seulement témoigner de l'histoire mais aussi de lui donner un sens. Ses oeuvres *Mother Tongue* et *Mother, Father and I* illustrent comment la traduction de la mémoire culturelle peut devenir un moyen pour les immigrés et les gens marginalisés de représenter et redéfinir leurs identités et légitimer leurs expériences. Sedira utilise aussi l'élément de traduction non seulement pour créer l'espace pour la définition et la reconnaissance des nouvelles identités déracinées, mais aussi pour ouvrir le dialogue sur la manière dont on perçoit, construit, et privilégie l'identité.

Certains disent que les immigrés se retrouvent dans un non-lieu, qu'ils n'appartiennent ni à leur pays d'origine ni à leur pays de destination. L'art de Sedira, par contre, dépeint la participation des gens d'origine migratoire dans la création en cours d'un lieu, en illustrant qu'un lieu n'est pas unidimensionnel ni fixe, mais une chose vivante, formée continuellement par ses habitants. Un lieu, selon Kelly, est toujours une histoire, comme des récits de l'emplacement--des traditions--sont les moyens par lesquels l'espace est traduit en un lieu (Kelly, 8). Mais comme le suggère James Clifford, penser historiquement est un processus de localisation dans l'espace et le temps; un endroit est un itinéraire plutôt qu'un site délimité, une série des rencontres et de traductions (cité dans Kelly, 8). L'art de Sedira montre cette perspective historique, en fonctionnant comme un moyen de localiser son identité complexe et sa mémoire culturelle dans l'espace et le temps, mais à la fois perturbant la notion de l'identité racinée dans un endroit géographique fixe. *Mother Tongue* et *Mother, Father and I* proposent

plutôt une conception d'identité enracinée dans l'itinéraire, formée par le déplacement, les liens fracturés, et les paradoxes, une identité irreprésentable qui néanmoins mérite la représentation dans la conscience sociétale et dans l'histoire.

À travers l'élargissement de notre perspective sur les questions identitaires, soit l'identité d'un groupe, soit l'identité d'un lieu, nous pouvons parvenir à une meilleure compréhension de nos propres itinéraires et racines, et de notre relation avec l'espace ainsi qu'avec les autres avec qui nous le partageons. En démasquant les façons dont les identités sont marginalisées, en tant que société nous pouvons arriver à s'éloigner d'une politique d'exclusion, et plutôt reconnaître l'originalité et la pluralité des voix diverses qui contribuent à la formation de l'espace, de l'histoire, et de la culture.

Bibliographie

- Ardenne, Paul. "Zineb Sedira : Avant de Retrouver un Centre." Pour l'exposition "Zineb Sedira," Musée National Pablo Picasso, La Guerre et la Paix, Vallauris, 2010
- Altounian, Janine. *De la cure à l'écriture: l'élaboration d'un héritage traumatique*. Presses Universitaires de France, 2015.
- Altounian, Janine. *L'intraduisible: Deuil, mémoire, transmission*. Dunod, 2005.
- Alvard, Michael S. "The Adaptive Nature of Culture." *Evolutionary Anthropology: Issues, News, and Reviews* 12.3 (2003): 136-149. Print.
- Attia, Kader, and Seloua Luste Boulbina. *L'art comme réappropriation du monde*. Vol. 10. No. 2. Assoc. Sens-Public, 2009.
- Bekers, Elisabeth, Sissy Helff, and Daniela Merolla, eds. *Transcultural modernities: narrating Africa in Europe*. No. 36. Rodopi, 2009.
- "Biography." Zinebsedira.com. Zineb Sedira, n.d. Web. 19 Feb. 2016
- Clifford, James. "Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century." *Harvard University Press*, 1997.
- Dosse, François. "Entre histoire et mémoire: une histoire sociale de la mémoire." *Raison présente* 128.4 (1998): 5-24.
- Fahmy-Eid, Nadia. "L'histoire des femmes. Construction et déconstruction d'une mémoire sociale." *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 2, 1997, p. 21-31.
- Fartas, Nadia. "Mother Tongue, la contradiction performative." *Transposition. Musique et Sciences Sociales* 1 (2011).

Goudal, Émilie. "Art et géopolitique." *Hommes & Migrations*, 2001.

Goudal, Émilie. "El concepto de hibridación en el arte contemporáneo argelino: expresiones de las paradojas de la globalización." *Quaderns de la Mediterrània* 15 (2011): 215-220.

Gray, Zoë. "Father Land, Mother Tongue: International Contemporary Artists and Their Parents." *European Journal of Cognitive Psychology* 21.2 (2006): 32-41.

Hagège, Claude. *L'homme de paroles: contribution linguistique aux sciences humaines*. Fayard, 1996.

Hammond, Katherine Eve. "Body and Homeland: Exploring the Art Practices of Zineb Sedira and Mona Hatoum." Diss. Ohio University, 2010.

Hatoum, Mona. Interview with Janine Antoni. *BOMB Magazine*. Bomb Magazine, Spring 1998. Web.

Hirsch, Marianne and Valerie Smith. "Feminism and Cultural Memory: An Introduction." *Signs*, 28.1, 2002.

Kealhofer-Kemp, Leslie. "Mothers, daughters, and the transmission of memory in documentaries directed by women of Maghrebi origin in France." *Studies in French Cinema*, 13:3, 227-240, 2013.

Keightley, Emily, and Michael Pickering. *The Mnemonic Imagination: Remembering as Creative Practice*. Palgrave Macmillan, 2012.

Kelly, Stephen, and David Johnston. *Betwixt And Between : Place And Cultural Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2007. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 26 Mar. 2016.

McGonagle, Joseph. "An Interstitial Intimacy Renegotiating the Public and the Private in the Work of Zineb Sedira." *French Cultural Studies* 18.2 (2007): 219-235.

McGonagle, Joseph, and Edward Welch. "Untying the Knot? France and Algeria in Contemporary Visual Culture." *Modern & Contemporary France* 19.02 (2011): 123-128.

McGonagle, Joseph, and Zineb Sedira. "Translating Differences: An Interview with Zineb Sedira." *Signs* 40.1 (2014).

Morra, Joanne. "Daughter's Tongue: The Intimate Distance of Translation." *Journal of Visual Culture* 6.1 (2007): 91.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (1989)

Pestre, Élise, et Fethi Benslama. "Traduction et traumatisme." *Recherches en psychanalyse*, no. 11 (2011): 18-28.

Press, Mary-Christine "A Pilgrim's Progress: Translation Toward New Identities" *Between and Between: Place and Cultural Translation* (2007): 242-254.

Sedira, Zineb. "Mapping the Illusive." *Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art*. Edited by David A Bailey and Gilane Tawadros, 56-71. Cambridge, Massachusetts: MIT Press; London: Institute of International Visual Arts, 2003.

Sedira, Zineb. *Mother Tongue*. 2002. Installation vidéo sur trois écrans. Brooklyn Museum, NY, USA.

Sedira, Zineb. *Mother, Father and I*. 2003. Installation vidéo sur trois écrans. 2003. Brooklyn Museum, NY, USA.

Sedira, Zineb. *Mother, Daughter and I*. 2003. Photographie. Brooklyn Museum, NY, USA.