Transposition

Musique et Sciences Sociales

1 | 2011

Polyphonie et société

Mother Tongue, la contradiction performative

Mother Tongue, the performative contradiction

Nadia Fartas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/416>

DOI : 10.4000/transposition.416

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Nadia Fartas, « Mother Tongue, la contradiction performative », *Transposition* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/416> ; DOI : 10.4000/transposition.416

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Mother Tongue, la contradiction performative¹

Mother Tongue, the performative contradiction

Nadia Fartas

Je ne sais pourquoi j'ai avancé cette phrase vers ma
mère à ce moment-là. Ce n'était qu'une phrase,
j'essayai l'hypothèse. Il se peut que j'aie voulu en
éprouver la résistance à la réalité. La faire sortir de
l'abri de la fiction.

Hélène Cixous, *Si près*, 2007

Dialogue et distance familière

- ¹ Dans les deux triptyques *Mother Tongue* (2002) et *Mother, Father and I* (2003), exposés dans deux espaces différents au Musée de la Cité Nationale de l'immigration, Zineb Sedira confronte deux types de récit, respectivement le souvenir en tant qu'anecdote et le témoignage de ses parents sur la guerre d'Algérie, après quarante ans de silence. Les dimensions de l'image varient, respectivement, de celle du moniteur à la vidéo-projection monumentale. Ces récits la mettent en scène avec sa famille, en position de dialogue et d'écoute (l'écran face aux parents dans *Mother, Father and I*, présente l'artiste silencieuse, un mutisme et une situation d'écoute accentués par la bande de sous-titrage vacante) (fig. 1 et 2).

fig. 1

Zineb Sedira

Mother Tongue, 2002

Mother and I (France), Daughter and I (Angleterre), Grandmother and Granddaughter (Algérie)

Vidéo-projections sur écran plasma, 5 min. chaque vidéo

© Zineb Sedira - Courtesy Zineb Sedira et Kamel Mennour, Paris

Collection Cité nationale de l'histoire de l'immigration, collection Nouveaux Médias du Centre Pompidou, collection Tate Modern – Londres.

fig. 2

Zineb Sedira

Mother, Father and I, 2003

« Mother », « Father », sur un mur, vidéos sonores. « I » sur le mur d'en face, vidéo silencieuse

Couleur, 20 min. chaque vidéo

© Zineb Sedira - Courtesy Zineb Sedira, galerie Kamel Mennour

Collection Galerie des dons, Cité nationale de l'histoire de l'immigration.

- 2 Pour le spectateur, une relation de comparaison et d'identification se crée dans l'écart entre ces deux installations, génératrices de relations : entre les représentations de la structure et des figures familiales, les échelles du récit, les dimensions des images, l'artiste qui se met en scène et qui met en scène le témoignage et la prise à témoin (elle-même comme le spectateur). La distance entre les temporalités et le récit, tout comme la simultanéité sont figurées tant dans le discours et dans l'image, que dans le lieu d'exposition, dans la relation spatiale et temporelle du cadre muséal. Ces deux œuvres travaillent ainsi l'exposition de la parole, celle du témoignage, en les articulant à la mise

en forme de dialogues, adressés, repris et traduits, et en construisant une distance familière.

- 3 Les cadrages sur fond blanc de face-à-face, de dos-à-dos et de côte à côte neutralisent et fondent dans un même mouvement un lieu commun. La contiguïté et la séparation des écrans et des figures, l'absence de déictiques temporels, la diversité des langues (anglais, arabe, français), et la présence ou non de sous-titrage, la dissonance de points de vue entre les récits, instaurent des relations d'inclusion et d'exclusion entre les membres de la famille et avec le spectateur. Ils font écran ou développent les mouvements d'adresse, internes et externes.
- 4 Ces deux triptyques organisent ainsi un intervalle en reliant la discontinuité des récits et des espaces, des pays, où s'énoncent ces récits - c'est-à-dire la multiplicité des temps de l'expérience vécue par rapport à un même événement, anecdotique ou traumatique -, tout en les intégrant dans la simultanéité de la vidéo projection, dans le montage d'une durée commune aux membres de la famille².
- 5 Ces écarts et la présence dans l'image de l'artiste activent un plan spécifique qui nous intéresse en ce qu'il combine effet de distance à l'intérieur d'un lieu supposé connu, intime. Cette étrangeté familière ou familiarité étrangère diffuse dans l'imbrication entre la localisation, les temporalités et les langues, est d'autant plus manifeste dans l'énonciation polyphonique de *Mother Tongue*.
- 6 Cette installation vidéo se présente comme la mise en boucle d'une anecdote, le récit d'une journée d'école, transmis entre trois générations d'une même famille. Il semble que ce soit bien la fabrication d'une mémoire familiale commune, d'une intimité partagée, au-delà de l'apparente factualité qui soit présentée autant que la représentation d'une rupture entre générations et entre plusieurs langues.
- 7 Entre ce qui est dit et ce qui est montré, du cadrage de profil au regard caméra, ce passage de la représentation à la présentation, et cette insistance de l'ordinaire, sont explicités par l'analyse d'un énoncé dont la nature polyphonique annule un supposé paradoxe, au coeur de la définition même du souvenir. C'est donc avec les théories de l'énonciation que nous tenterons d'étudier le fonctionnement de cette distance familière. Nous entendons en effet par polyphonie, la polyphonie linguistique telle qu'elle est définie par Oswald Ducrot, une théorie selon laquelle différentes voix, différentes personnes s'expriment, ou peuvent s'exprimer, dans un énoncé. Il n'y a pas de locuteur unique, d'« unicité du sujet parlant », et nous ne nous présentons pas toujours comme « garants », « responsables » du contenu de notre discours³. L'ironie est par exemple, dans ce sens, polyphonique, puisqu'elle fait entendre un autre locuteur qu'elle met en scène tout en s'en distanciant. Ducrot distingue dans un énoncé le « sujet parlant », être physique (comédien, écrivain, artiste) et le « locuteur », personnage lui-même présent sous deux instances, le *locuteur-L*, « locuteur en tant que tel », être de discours, et le *locuteur-λ*, « être du monde ». Ces distinctions permettent notamment de décrire les processus en jeu dans l'énonciation théâtrale, les projets autobiographiques et d'autofiction, où le *locuteur-L* peut se valoriser en dévalorisant le *Locuteur-λ*, en produisant une certaine image de lui-même – un *ethos* – honnête, sincère, impartial...
- 8 À la suite de Ducrot, la théorie argumentative de la polyphonie de Marion Carel, inspirée de la théorie de l'énonciation de Émile Benveniste conçoit « l'énonciation comme une manière, plus ou moins "historique", plus ou moins "discursive", de mettre en discours le contenu⁴ » d'un texte ou d'une conversation.

1. Dispositif et énoncé polyphoniques

- 9 Le triptyque vidéo *Mother Tongue* (2002) est une suite de dialogues simultanés sur fond neutre, trois face-à-face, deux dos-à-dos et côte à côte entre trois générations et trois langues, que le spectateur écoute successivement, sur casque.
- 10 Dans la première vidéo, *Mother and I* (France), une des protagonistes questionne sa mère, en français, sur la journée type quand elle-même allait à l'école. La mère lui répond en arabe. Toujours en français, dans la deuxième vidéo, *Daughter and I* (Angleterre), la femme semble reformuler les réponses de sa mère, soit ses propres souvenirs, en répondant aux questions de sa fille, en anglais. Dans la dernière vidéo, *Granddaughter and Grandmother* (Algérie), la grand-mère se retrouve avec sa petite-fille. La gêne de celle-ci, les sourires de la grand-mère, le discret dévisagement mutuel et leur adresse vers la caméra, toute cette communication extralinguistique, même si chacune s'essaie timidement à questionner l'autre dans sa langue, montre une impossibilité de dialoguer en anglais ou en arabe, dans une langue commune.
- 11 Le récit de cette journée d'école de « I » est donc le contenu échangé d'une scène à l'autre, un contenu banal, ordinaire, qui « dédramatise » ce que l'image et la langue montrent au premier plan – une rupture entre trois générations liée au mouvement géographique notifié dans les intertitres (*France, Angleterre, Algérie*) –, mais laisse en latence et en tension l'expérience de la guerre d'Algérie, de l'Indépendance et de l'immigration en France.
- 12 Il semble ainsi qu'à ce récit banal d'une journée d'école et ce motif ordinaire - mais non moins brutal puisqu'il s'agit aussi du déracinement - de la correspondance entre une rupture linguistique et un mouvement générationnel, se joignent plus précisément d'autres questions sur l'attribution de la parole, la circulation et la fragmentation de la mémoire individuelle et collective. En creux de l'expérience vécue et de l'événement historique, d'autres significations sont présentées dans cette situation d'énonciation, d'autres significations sont construites dans la vidéo.
- 13 Dans l'ensemble du triptyque, une phrase - centrale dans sa situation puisqu'adressée au milieu de cette suite - peut ainsi retenir notre attention, à la jonction des deux autres vidéos. L'auteur dit se souvenir sans pourtant s'attribuer ses propres souvenirs, d'une journée d'école type quand elle était enfant : « Je me souviens, en tous les cas, ma mère m'a dit qu'on allait dans des clubs de devoirs. » 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.
- 14 L'énoncé condense ainsi deux approches du souvenir, moment objectal du processus de remémoration : « se souvenir c'est d'abord se souvenir de soi » – thèse solipsiste d'une mémoire « pronominale » –, cependant que « pour se souvenir, on a besoin des autres ». Les souvenirs sont associés à des lieux partagés avec d'autres, que l'école, le foyer, « cadrent » en assignant des places :

À cet égard, les souvenirs d'adulte ne diffèrent pas des souvenirs d'enfance. Ils nous font voyager de groupe en groupe, de cadre en cadre, tant spatiaux que temporels. Reconnaître un ami sur un portrait, c'est se replacer dans les milieux où nous l'avons vu⁵.

- 15 Confusion, association, et fabrication, entre expérience personnelle et supposée factualité, intensité et banalité, fidélité et infidélité, qui peuvent être l'objet de défiance, de vigilance et d'invention quand il s'agit d'écrire, de mettre en forme ses souvenirs d'enfance ; souvenirs recherchés, invoqués, contredits, et notamment déconstruits par Nathalie Sarraute qui expose les possibles réductions stéréotypales, codées, impersonnelles et le mélange des voix et sources multiples tels les contes, inhérent à tout souvenir :

Ce vers quoi nous allons, ce qui m'attend là-bas, possède toutes les qualités qui font de « beaux souvenirs d'enfance »... de ceux que leurs possesseurs exhibent d'ordinaire avec une certaine nuance de fierté. Et comment ne pas s'enorgueillir d'avoir eu des parents qui ont pris soin de fabriquer pour vous, de vous préparer de ces souvenirs en tout conformes aux modèles les plus appréciés, les mieux cotés ? J'avoue que j'hésite un peu⁶...

2. Factualité et mise à distance

- 16 La description linguistique de cet énoncé montre la présence de différents contenus, de différents « dire » qui émergent des distinctions et substitutions entre l'énonciation historique – marquée par le *Il-Elle* de la 3e personne, où « les événements semblent se raconter eux-mêmes » et où les temps du présent et du futur sont exclus de l'écrit – et l'énonciation discursive – lieu de l'intersubjectivité entre un « je » et un « tu », dont la modalité temporelle est le présent – définies par Benveniste⁷. L'énoncé se situe dans le dialogue de la deuxième vidéo, *Daughter and I*, lorsque la femme, *I*, répond aux questions qui semblent automatiques, préparées, de sa fille. Le spectateur comprend que les réponses de *I* correspondent aux réponses de la mère de la précédente vidéo, réponses qui ne peuvent être comprises si nous ne parlons pas arabe :

D - Did you have any afterschool clubs ?

I - Je me souviens qu'on allait faire, en tous les cas ma mère m'a dit, qu'on allait dans des clubs de devoirs mais je ne crois pas qu'après l'école on allait faire des activités comme toi quand tu vas faire de la peinture.

D - Did you have any friends ?

fig. 3

- 17 Notre énoncé [Je me souviens, en tous les cas ma mère m'a dit, qu'on allait] est une réponse à une question factuelle et totale (elle aurait pu juste répondre « oui » ou « non »). Cette réponse porte les traces de la sui-référentialité avec la forme pronominale

du verbe *se souvenir*, où dans cette marque formelle l'énonciation « se désigne » elle-même. Le *je* est donc sujet grammatical de l'énoncé, il fait référence à sa propre énonciation. Cet emploi dit « thématique » de *je* est appuyé par la dimension performative du verbe : on représente ce dont on se souvient, en le disant, dans la parole. Mais la performativité de ce verbe est ici empêchée puisque le locuteur ne se souvient pas, c'est le point de vue de sa mère qui est rapporté, repris.

- 18 Cet emploi alors non thématique de *je* apparente ainsi l'énoncé à une énonciation historique, actualisée dans le passage du *je* vers le *on*. Cette femme ne parle pas d'elle, mais d'un groupe indéterminé dont la marque impersonnelle est redoublée par le *you* de la question. Ce dialogue est présenté comme un fait, ce qui peut s'opposer à la théorie de Benveniste dans laquelle seuls les énoncés hors-discussion, seuls les énoncés écrits peuvent être considérés comme historiques⁸. [Je me souviens] s'apparenterait ainsi à une forme de passé simple, temps de la narration qui introduit ici une information : [On allait dans des clubs de devoirs].
- 19 L'absence de déictiques temporels et spatiaux explicites dans l'image et dans la langue, la banalité du récit, manifestent une mise à distance. Même si trois pays différents sont indiqués dans les intertitres, les dialogues sont filmés avec le même arrière-plan blanc et suivant le même cadrage. Aucun nom propre, prénom, aucune date ne sont mentionnés. Les trois personnes sont caractérisées dans la relation de parenté avec *ego*, le « I » des deux premiers titres, qui distingue alors progressivement pour le spectateur un unique plan de référence, le nom de l'auteur qui devient nom commun.
- 20 Cette absence de déictiques est réversible : à une apparente objectivité ou du moins à une forme de neutralisation d'éléments subjectifs, peut aussi correspondre une insistance sur la situation de discours elle-même, sur le présent de cette énonciation plutôt que sur les informations du déroulement et du contexte d'une journée d'école.

3. Représentation de la parole, présentation de la transmission

- 21 Ce qui est présenté est bien la situation d'énonciation discursive et non l'information transmise. Les trois vidéos constituent le montage d'un dialogue, dans l'écart posé par chaque langue, chaque face-à-face, chaque dos-à-dos, dans l'écart produit par cet énoncé que l'on pourrait paraphraser ainsi : [je raconte un souvenir dont je ne me souviens pas].
- 22 Un autre énonciateur est donc présent dans cet énoncé, nous l'avons vu, il s'agit de la grand-mère, qui encadre le triptyque. Mais la négation de l'attribution de cette parole par le locuteur reste implicite. Elle n'est pas signifiée dans le discours par la négation, avec, par exemple, la conjonction *mais* – [Je ne me souviens pas mais ma mère m'a dit] – qui rendrait alors explicite l'absence de mémoire du locuteur sur ses propres souvenirs d'école ainsi que la nature de cette relation de transmission. La polyphonie de l'énoncé marque ainsi un accord du locuteur avec ce qu'il dit, tout en marquant une exclusion.
- 23 Cette variation entre accord et exclusion active une inversion entre « contenu de premier plan » et d'arrière-plan. Le contenu de premier plan [aller dans des classes de devoir] montre une autre signification : le fait de ne pas pouvoir s'attribuer ses propres souvenirs, de répondre tout en marquant une distance. La réponse dans sa forme négative – [Je ne me souviens pas mais ma mère m'a dit] – aurait une tout autre valeur dans l'expérience de transmission qui est ici en cours. Le locuteur indiquerait clairement à sa fille qu'elle ne peut lui répondre et qu'elle restitue uniquement les paroles de la grand-

mère. En n'utilisant pas de négation, elle confirme le processus de réappropriation habituel qui définit le souvenir, ainsi qu'une transmission entre les trois générations.

- 24 Cette présentation d'une situation d'énonciation et de sa construction conduit à distinguer le récit d'une journée d'école et un processus, celui du locuteur qui retraduit des paroles précédentes, se les réapproprie pour constituer ses propres souvenirs et les transmettre. S'il n'y a pas traduction, il y a alors représentation : l'auteur représente les paroles de sa mère. Elle parle aussi indirectement de sa mère, à sa fille, et c'est également le contenu transmis d'un cadre à l'autre, d'une génération à l'autre. Il s'agit aussi de parler d'un membre de la famille, de montrer sa présence – la mère ou la grand-mère selon le point de vue – sans lui demander de « se raconter » (fig. 4).

fig. 4

- 25 L'absence de sous-titrage qui pourrait d'emblée exclure le spectateur, l'intègre au contraire dans un autre niveau de signification. La possible opacité des dialogues – car sans traduction –, les relations de symétrie et d'asymétrie d'une vidéo à l'autre, construisent en effet cette distinction entre la factualité et la banalité d'un récit, la diffusion d'une information et le transfert d'une parole, d'un souvenir, d'une vidéo à l'autre, de locuteur à locuteur et spectateur, du plan horizontal au plan vertical et orthogonal.

4. Mise en scène de l'adresse

- 26 L'auteur se montre en organisateur des dialogues. Si cette fonction s'opère du lisible au visible dans l'identification entre le « I » des intertitres et l'image, elle est manifeste dans la troisième vidéo, lorsqu'elle s'abstrait du plan, lorsque sa présence coïncide avec celle du spectateur, devant l'écran (fig. 5).

fig. 5

- 27 En sortant du cadre, elle se montre filmant un dialogue qui ne s'actualise pas entre la petite-fille et la grand-mère, et où sa propre parole n'est, cette fois, pas représentée par sa fille. Il n'y a en effet aucun échange verbal entre la petite-fille et la grand-mère, chacune pose des questions dans sa propre langue, que l'autre ne comprend pas, et toutes deux s'adressent donc à la caméra. Cette troisième vidéo met ainsi en scène un autre mouvement d'adresse, vers le spectateur et c'est en repartant de ce dernier point, de cette dernière vidéo, que l'ensemble du triptyque peut être revu, réentendu, comme une mise en scène de l'adresse.
- 28 Marion Carel définit le *mode du conçu* comme un mode où le locuteur se montre en train de concevoir son énoncé, plus précisément,
- où le locuteur déclare concevoir le contenu à l'occasion même de son énonciation [...] la prise en charge d'un contenu conçu suppose un locuteur en train de concevoir le contenu, et non pas simplement un locuteur ayant, antérieurement, conçu le contenu. [...] Il ne suppose pas non plus que le locuteur ait raisonné avant de communiquer le contenu⁹.
- 29 Les modes du *trouvé*, du *témoin*, du *reçu* et du *conçu* décrivent l'apparition du contenu d'un énoncé et la combinaison entre énonciation discursive et énonciation historique dans un même énoncé, ce que Benveniste ne concevait pas. Ces nouveaux modes se distinguent les uns les autres dans le degré d'adresse à autrui, du plus faible au plus élevé, qui les caractérise ; du locuteur comme témoin, simple observateur de ce qui est dit, au locuteur impliqué, dans une relation d'adresse, la notion d'adresse pouvant se décliner sur un autre plan, puisqu'elle peut concerner soi-même, se parler à soi-même, en dehors de toute relation d'altérité, mais pourtant dans une énonciation discursive :
- Opposée à l'énonciation historique, l'énonciation discursive est décrite par Benveniste comme « supposant un locuteur et un auditoire, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » [...] la présence active d'un locuteur n'est pas la seule propriété que Benveniste utilise dans sa définition de l'énonciation discursive : il suppose également la présence d'un « auditoire ». Autrement dit, Benveniste oppose radicalement l'énonciation historique et l'énonciation discursive : l'une donne lieu à des énoncés sans locuteur ni auditoire, tandis que l'autre donne lieu à des énoncés avec locuteur et avec auditoire. [...] J'admettrai, contre Benveniste, qu'un locuteur peut apparaître sans se donner, ni interlocuteur actif, ni auditeur passif. Lorsque je dis, [quand une amie vient me chercher], *j'ai mes clés*, je ne cherche pas à influencer qui que ce soit : le contenu

conçu [j'ai mes clés] n'est, ni fortement, ni faiblement, adressé. L'énoncé me montre en train de concevoir [j'ai mes clés] et me décrit délocutivement comme soucieuse¹⁰

- 30 Le mode du conçu permet de décrire ce mouvement mis en scène dans chaque vidéo, puisque si la forme dialogique implique un interlocuteur, on pourrait envisager ici que l'auteur s'adresse autant à elle-même – dans le fait même de concevoir ce qu'elle dit – qu'elle s'adresse à sa fille. La seconde question de la petite fille – [Did you have any friends ?] – qui ne poursuit, ni ne commente les réponses de sa mère – suivant le principe de dialogue, de questions/réponses de la précédente vidéo – valide d'une certaine façon cette hypothèse d'une adresse à la fois fortement impliquée et distante, détachée, suivant une combinaison entre les deux énonciations, historique et discursive.
- 31 Si la rupture entre générations est certes bien présente, elle semble déplacée. L'auteur figure non seulement l'ambivalence de la mémoire et des mouvements d'attribution, mais elle se présente en train de concevoir la parole, d'organiser les dialogues, elle se montre en train de fabriquer la présentation de cette mémoire familiale, tout en l'exposant. Elle n'est pas un simple témoin comme le contenu informatif et sa première et apparente distance pourraient le signifier. Dans cette relation entre la simultanéité des trois vidéos et leur succession, elle montre aussi l'évidence et l'importance, parfois, de l'attribution des paroles et des souvenirs à un membre de la famille. Ce transfert est signifié dans [ma mère m'a dit], locution qui n'est ni substituable ni paraphrasable, par exemple, par une locution impersonnelle comme *il paraît que*. Il s'agit aussi peut-être d'entendre décrire, et répéter, par un parent, un moment particulier et commun, comme si on l'entendait pour la première fois ; scansion et itération qui sont les marques du souvenir.
- 32 L'énoncé [Je me souviens] est ainsi paradigmatique du triptyque et il assure aussi une fonction délocutive, autrement dit, il pourrait même représenter à lui seul la façon d'être, de parler de l'auteur qui se met en scène (à la manière d'un *m'as-tu-vu* locution en français, qui peut caractériser la manière d'être d'une personne qui se présente en disant : « m'as tu vu à la télévision, chez untel etc. »). La description délocutive d'un locuteur est un des traits du *mode du conçu*. « Le trait essentiel et signalétique d'un délocutif est qu'il est avec sa base nominale dans la relation "dire..." , et non dans la relation "faire..." qui est propre au dénominatif ». Nous nous référons ici à la définition de Benveniste, où la spécificité du délocutif est manifeste en prenant pour exemples les verbes *souhaiter* et *saluer* :
- Le délocutif se définit non par le contenu intentionnel, mais par la relation formelle entre une locution et un verbe dénotant l'énoncé de cette locution. Le sens de la locution constituante importe peu. La différence apparaît clairement si l'on compare le « verbe de souhait » par excellence qui est *souhaiter*, à un délocutif comme *saluer*. Le mot *souhait* n'est pas une formule de souhait ; c'est un substantif comme un autre, et le verbe dérivé *souhaiter* est un simple dénominatif, tandis que *salut* est certes un substantif, mais aussi, sous la forme *salut !*, une formule de salut ; c'est pourquoi *saluer*, signifiant « dire : salut ! », s'appellera délocutif. Seront aussi classés comme délocutifs fr. *sacrer*, « dire : sacré ! », *pester*, « dire : peste !¹¹ ».
- 33 La délocutivité de notre énoncé serait ainsi paradigmatique du travail de Zineb Sedira, le titre d'une de ses œuvres postérieures reprend d'ailleurs la locution qui marque la polyphonie : *Retelling Histories : My Mother Told Me* (« Histoires re-racontées : ma mère m'a dit ») (2003). Le locuteur *I*, mais aussi l'artiste Zineb Sedira, seraient ainsi délocutivement décrites comme reliant et (se)déliant, (se)familiarisant et (se)défamiliarisant, enroulant et

déroulant, créant une jointure, une coordination entre la mémoire personnelle, la mémoire familiale et la mémoire collective, ouvrant une possible ligne de fuite.

5. Autobiographie, portrait et expérience vécue

- 34 Si ce triptyque se propose comme fragment autobiographique, mettant en scène l'auteur elle-même ainsi que sa famille, l'intimité et la subjectivité se transmettent, se montrent sous une apparente factualité. Comme nous l'avons vu, aucun prénom, aucune date ne sont précisés, et les face-à-face des profils dans les premières vidéos peuvent manifester la forme dialogique et l'intersubjectivité tout comme peut-être la mise à distance d'une détermination identitaire, d'une injonction à la représentativité.
- 35 L'installation vidéo en trois volets pourrait s'apparenter à un fragment d'arbre généalogique, ou plutôt une suite autonome, dont l'auteur ouvrirait un trait d'union¹². Si le cadrage et le dispositif peuvent inscrire l'œuvre dans plusieurs iconographies dans les arts visuels, la relier à d'autres parentés, la figuration de la mémoire et des membres de la famille dans *Mother Tongue* pourrait, dans ce choix d'étude, référer plus largement à une tradition du portrait et de l'autoportrait dont le profil et la face sont deux traits. Le portrait de face implique, dès son origine médiévale, une donnée subjective, c'est la charge de l'homme de pouvoir qui est représentée, alors que le portrait de profil correspondait souvent à la signature de l'artiste, à une fonction mnémonique, objective. Une des origines du portrait de profil est celui de « document social », « qui s'insère dans l'arbre généalogique d'une famille ou s'échange entre correspondants qui ne se connaissent pas ». Le portrait de face, la frontalité, pourrait situer le spectateur comme destinataire, narrataire d'un discours qui s'étend hors de l'image, il est un dialogue en acte, à la différence du portrait de profil qui bouclerait le dialogue à l'intérieur de l'image, de regards internes qui ne s'adressent pas au spectateur¹³.
- 36 L'autobiographie est comme niée dans l'apparente factualité tout en se manifestant dans l'autoportrait et le portrait familial. Il s'agit bien d'une expérience attribuée à un groupe singulier, et non anonyme, et dans le même temps c'est moins ce qui pourrait caractériser ce groupe, son histoire donc, que les modalités de fabrication d'une histoire commune, qui sont ici montrées. Les adresses finales à la caméra sont autant à l'attention de l'auteur, l'artiste Zineb Sedira, qu'à celle du spectateur, dont la prise de position face à la vidéo, dont la propre expérience de la mémoire familiale, de la langue maternelle, des non-dits, de la transmission et de la construction dans la « défamiliarisation », sont sollicitées.
- 37 Le spectateur peut d'emblée penser assister à un échange intime et certaines attentes notifiées dans le titre et les intertitres peuvent être contredites : entendre raconter l'expérience de la famille dans la guerre d'Algérie ou l'expérience d'immigration, ce dont il s'agit, aussi, implicitement – et qui est l'objet du témoignage de l'autre triptyque vidéo de Zineb Sedira, *Mother, Father and I*. L'échange d'une extrême banalité, la relation à la langue, ce qui transite dans la description factuelle, impliquent justement le spectateur à cet endroit de l'ordinaire et de la familiarité. Et c'est probablement là que se diffuse une expérience de l'intimité, non repliée, hors d'un huis clos opaque, dans la polyphonie et l'implicite.
- 38 Hors de tout ancrage explicite (dates, prénoms), sans début, ni fin d'un récit, l'auteur construit ici un point de coordonnée d'une histoire familiale, dans laquelle le spectateur

entre donc *in medias res*. Un milieu qui lie distance géographique, distance mémorielle et datation. La vidéo, datée, inscrite dans le temps, constituerait l'axe.

- 39 Ces discontinuités narratives, temporelles, ces ellipses, sont alors exposées sans pour autant que ce manque ne rompe le lien filial, sans une gravité qui deviendrait le sujet de la vidéo. Le polylinguisme du locuteur manifeste alors une subjectivité, une construction identitaire qui se poursuit en dehors du seul cadre familial et qui ouvre les limites géographiques de la parenté, limites elles-mêmes annulées ou hypertrophiées par cette invariabilité visuelle du lieu des dialogues¹⁴. D'où une signification possible de cette absence manifeste de déictiques, qui assignent une place, un ordre.
- 40 L'anecdote tourne en boucle, un temps replié mais qui se déplie dans le transfert, et c'est bien aussi cela qui est présenté, cette difficulté à montrer, raconter, se situer dans le temps. L'auteur se montre en train de concevoir et c'est cette réflexivité qui peut impliquer le spectateur, en dehors du « dire ». C'est cette présentation qui est hypertrophiée par la banalité du récit ainsi que par ce fond neutre, espace de la parole large, étendu entre les locuteurs, et par ce cadrage serré, angulaire, qui éloigne et resserre dans un même mouvement les tête-à-tête.
- 41 Si l'expérience vécue (la période de l'enfance) tente d'être retrouvée, elle reste factuelle et collective, attribuée à la grand-mère puis réappropriée par l'auteur, elle n'est donc pas le « thème » de la vidéo. L'expérience vécue est alors visible comme transférée dans la troisième vidéo, où aucun échange verbal n'est possible et où s'actualise l'adresse au spectateur. La conscience d'être vues, filmées et regardées, les limites physiques et contraignantes du cadre, sont prégnantes dans la dernière vidéo, où le point de vue du spectateur converge avec celui de l'auteur. Le désir de sortir du cadre est manifeste chez l'adolescente, autant troublée par cette incommunicabilité que par l'empathie qu'elle génère. Elle semble ne pas vouloir prendre part à cette histoire ou tenter de s'abstraire de ce dialogue impossible, noué d'affects, étiré dans le silence, et, aussi ou surtout, filmé. Elle semble refuser le rôle de témoin et de participante, tout en étant actrice de la fabrication de sa propre mémoire familiale¹⁵.

Écarts et contemporanéité

- 42 Ainsi le souvenir se (re)présente, est (re)présenté. Il survient, transite, mais n'accroche pas, ou plutôt ne retient pas. Il fait partie d'une trajectoire, d'un mouvement complémentaire à l'oubli, à la permanence familiale, à cette figuration de l'impensé, signifiés dans le dialogue et sa reprise polyphonique. Au-delà du polylinguisme, la polyphonie est le corollaire de cette relation à l'espace, au temps et à la datation, proche des mots de Abdelkébir Khatibi : « Être un étranger professionnel consiste, en art, à inventer son oeuvre en tant que territoire, que mémoire portative¹⁶ ».
- 43 L'ensemble du triptyque fonctionne ainsi sur la modalité du temps présent, qui rapporte « le temps où l'on est » au « temps où l'on parle » et se substitue au temps chronologique, daté, précisé. « Le temps linguistique est *sui-référentiel*¹⁷ ». Cette coïncidence entre le dit et le locuteur s'actualise dans cette conception d'une mémoire *dans* l'énonciation, dans l'énoncé polyphonique, où, au-delà de l'attribution de pronoms personnels, de dates et lieux, l'expérience de « se souvenir », même « contrainte » est agencée dans une multiplicité, par chaque membre de la parenté ; une subjectivité impersonnelle, filmée dans ce présent de l'énonciation et accentuée par la réflexivité.

- 44 Les écarts entre les différentes langues parlées en français, anglais et arabes, les écarts géographiques des lieux d'énonciation, les écarts temporels entre un souvenir, son transfert, sa traduction et son récit pluriel sont ramenés dans la catégorie temporelle du présent. Cette contemporanéité vient élargir la définition de la génération, telle qu'elle se présente en premier lieu – une succession entre générations, une suite matrilineaire où tentent de se relier trois expériences distinctes –, à la notion de génération en tant que communauté partageant une même expérience ; une contemporanéité donc dans ce qu'elle contient pourtant d'écarts et de discontinuité entre le temps dont on parle, le temps où l'on parle, le temps où l'on se situe, les langues avec lesquelles on s'adresse.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGÉ, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques*, IV, Paris, Seuil, 1984.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966.
- CALABRESE, Omar, *L'art de l'autoportrait. Histoire et Théorie d'un genre pictural*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006.
- CAREL, Marion, « Polyphonie et évidentialité », in ROSSARI, Corinne (ed.), *De la pertinence de la notion d'évidentialité pour le français et l'italien*, à paraître.
- CAREL, Marion, *L'entrelacement argumentatif*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.
- DYER, Richard, VAN ASSCHE, Christine, ZABUNYAN, Elvan, *Zineb Sedira : Saphir*, Londres, The Photographer's Gallery, 2006.
- FROGIER, Larys, (ed.), *Ouvertures algériennes, créations vivantes*, Rennes, La Criée, 2003.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1969.
- MARIN, Louis, *L'écriture de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- SCHAPIRO, Meyer, *Les Mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, préface de Hubert Damisch, « La peinture prise au mot », [1996], traduit de l'américain par Pierre Alféri, Paris, Macula, 2000.
- Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, actes de colloque, Paris, Musée du Jeu de Paume, 2006.

NOTES

1. Dans *Le monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine*, Jacques Derrida nomme une « contradiction performative » (p. 15) l'impossibilité d'une appropriation, d'une propriété de la

langue, qui nous est reçue, imposée, et qui peut se formuler dans cette apparente contradiction : n'importe qui doit pouvoir dire « je n'ai qu'une seule langue et (or, mais, désormais, à demeure) ce n'est pas la mienne ». DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 42.

2. Dans les deux installations, les durées de chaque vidéo sont identiques : 5 min. dans *Mother Tongue*, 20 min. pour *Mother, Father and I*.

3. DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984. La théorie de la polyphonie selon Ducrot distingue également l'idée que le locuteur peut rapporter un discours étranger – le discours dit « rapporté » – et l'idée que le locuteur peut indiquer d'où il tient ce qu'il dit – « évidentialité ». Il a notamment exposé une forme de polyphonie où la description des énoncés négatifs serait conforme à la représentation freudienne : *non-p* fait entendre deux voix, l'une qui dit [p], l'autre qui refuse [p].

4. CAREL, Marion, « Polyphonie et évidentialité », in ROSSARI, Corinne (ed.), *De la pertinence de la notion d'évidentialité pour le français et l'italien*, à paraître.

5. RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 149-155. Dans le chapitre 3, « Mémoire personnelle, mémoire collective », le philosophe analyse les principes d'attribution de la mémoire ; il rapproche la thèse phénoménologique du regard intérieur et la thèse sociologique du regard extérieur, vers un plan d'attribution intermédiaire « à soi, aux proches, aux autres ». Dans le Livre Premier de *Poésie et Vérité. Souvenirs de ma vie (Dichtung und Wahrheit)*, Goethe décrit ces deux aspects complémentaires qui constituent le souvenir d'enfance : « Quand nous cherchons à nous rappeler ce qui nous est arrivé dans les premiers temps de notre enfance, nous sommes souvent exposés à confondre ce que nous avons appris des autres avec ce que nous possédons vraiment par expérience et par observation personnelle. », dans *Poésie et Vérité*, traduit de l'allemand par Pierre du Colombier, Paris, Aubier 1941, p. 13.

6. SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, [1983], Paris, Gallimard, Folio, 2004, p. 29.

7. BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 241-242 : « Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes », dans le récit historique « le narrateur n'intervenant pas, la 3^e personne ne s'oppose à aucune autre, elle est au vrai une absence de personne. Mais dans le discours un locuteur oppose une non-personne il à une personne *je/tu*. » L'énonciation discursive correspond à « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière ».

8. BENVENISTE, Émile, *op. cit.*, p. 242. « L'énonciation historique est réservée aujourd'hui à la langue écrite. Mais le discours est écrit autant que parlé ».

9. CAREL, Marion, *op.cit.*

10. *Ibid.*

11. BENVENISTE, Émile, « Les verbes délocutifs », in *Problèmes de linguistique générale I*, *op. cit.*, p. 285.

12. Dans une perspective toute autre, nous aurions pu confronter et associer le transfert de ce souvenir au « bloc d'enfance » et au devenir deleuzien : « le système-ligne (ou bloc) du devenir s'oppose au système-point de la mémoire. [...] Le devenir est le mouvement par lequel la ligne se libère du point et rend les points indiscernables : rhizome, l'opposé de l'arborescence, se dégage de l'arborescence. *Le devenir est une anti-mémoire*. On oppose de ce point de vue un *bloc d'enfance*, ou un devenir-enfant, au *souvenir d'enfance*. [...] Le souvenir a toujours une fonction de reterritorialisation. » Deleuze-Guattari citant Virginia Woolf : « Ce sera l'enfance, mais ce ne doit pas être mon enfance », voient que l'*Orlando* de l'écrivain « n'opérait pas par souvenirs, mais par blocs, blocs d'âges, blocs d'époques, blocs de règnes, blocs de sexes, formant autant de devenirs entre les choses ou de lignes de déterritorialisations. » DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 360-361. Sur la

fonction reterritorisante du souvenir, « à connexion minima » voir aussi : DELEUZE, Gilles, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

13. CALABRESE, Omar, *L'art de l'autoportrait*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006, p. 132.

14. Cette relation entre polylinguisme, limites géographiques et temporelles, limites de la parenté et de la familiarité, pourrait, dans une moindre mesure, s'articuler avec la notion de « pays rhétorique » telle qu'elle est proposée par Vincent Descombes : « Où le personnage est-il chez lui ? La question porte moins sur un territoire géographique que sur un territoire rhétorique (en prenant le mot rhétorique dans le sens classique, sens défini par des actes rhétoriques tels que le plaidoyer, l'accusation, la censure, la recommandation, la mise en garde, etc...). Le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il partage la vie. [...] Le pays rhétorique d'un personnage s'arrête là où ses interlocuteurs ne comprennent plus les raisons qu'il donne de ses faits et gestes, ni les griefs qu'il formule ou les admirations qu'il manifeste. Un trouble de communication rhétorique manifeste le passage d'une frontière, qu'il faut bien sûr se représenter comme une zone frontière, une marche, plutôt que comme une ligne bien tracée. » DESCOMBES, Vincent, *Proust, philosophie du roman*, 1987, p. 179, cité par Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 135.

15. Autre question, autre débat, cette problématique de l'exposition de la parole, du témoignage et de la mémoire, du passage du privé au public, rejoint celle de la « propriété » de l'image, qui traverse aussi *Mother Tongue*. La vidéo, ce fragment autobiographique élargi à la famille de l'artiste, appartient en effet à plusieurs collections et Musées en Europe (Centre Pompidou, Cité nationale de l'histoire de l'immigration – Paris, Tate Modern-Londres), agencée à d'autres œuvres, d'autres parentés – artistiques – dans des lieux de conservation.

16. KHATIBI, Abdelkébir, *L'art contemporain arabe, essais*, Al Manar, 2001, repris dans *Œuvres de Abdelkébir Khatibi, III, Essais*, Ed. de la Différence, 2001, p. 270.

17. BENVENISTE, Émile, *op. cit.*, p. 262-263.

RÉSUMÉS

L'installation vidéo en trois volets *Mother Tongue* (2003) de Zineb Sedira se présente comme la mise en boucle minimale d'une anecdote, le récit d'une journée d'école, un souvenir transmis entre trois générations d'une même famille. Il semble que ce soit bien la fabrication d'une mémoire familiale commune, d'une intimité partagée, au-delà de l'apparente factualité qui soit présentée, autant que la représentation d'une rupture entre générations et entre plusieurs langues. Dans ce qui est dit et ce qui est montré, ce passage de la représentation à la présentation est résolu par l'analyse linguistique d'un énoncé, dont la polyphonie annule un supposé paradoxe, au cœur de la définition même du souvenir et de cette étrangeté familière, cette exploration de l'ordinaire menée par l'artiste.

Zineb Sedira's *Mother Tongue* video triptych (2003) appears as the minimal looping of an anecdote, the story of a school day transmitted between three generations in a same family. It seems that beyond the obvious factuality, what is presented is a common family memory in the making, a shared intimacy, as much as the representation of a gap between generations and between languages. In what is said and what is shown, this change from representation to presentation is

solved through the analysis of an utterance, the polyphony of which nullifies a supposed paradox in the very heart of the definition of memory, a kind of familiarity in unfamiliarity.

INDEX

Keywords : visual art, biography, enunciation, family memory, polyphony, story, video

Mots-clés : arts visuels, biographie, énonciation, mémoire familiale, polyphonie, témoignage, vidéo

AUTEUR

NADIA FARTAS

Doctorante contractuelle à l'Ecole des hautes études en sciences sociales (CRAL - CEHTA).