

NADIA SEBOUSSI

HIDAD



NADIA SEBOUSSI

HIDAD

NADIA SEBOUSSI
HIDAD

DAZIBAO
IMAGES | EXPOSITIONS | ÉDITIONS

black dog
publishing
london uk

6

VINCENT LAVOIE

L'image sensible
The Sensitive Image

12

MIRNA BOYADJIAN

Ce qui nous lie au cœur du désastre
What unites us in the heart of the disaster

20

NADIA SEBOUSSI

Peut-on défaire l'imaginaire collectif de la
culture du tragique et de la « ruine » ?
Is it possible to undo the collective imaginary
of a culture rooted in the tragic and the "ruin"?

24

HIDAD

61

LISTE DES ŒUVRES

LIST OF WORKS

62

BIOGRAPHIES

L'IMAGE SENSIBLE

THE SENSITIVE IMAGE

Les pratiques artistiques recourant massivement aux représentations visuelles les plus diverses – archives personnelles et institutionnelles, photographies vernaculaires, clichés d’anonymes, *found footage*, images de presse, etc. – sont légion, tout comme le sont les propositions discursives ambitionnant de les interpréter¹. L’art contemporain s’impose comme le point de convergence de tous les régimes visuels, au risque que le systématisme de ce mouvement centripète le confine à l’académisme. Les cas d’emploi ou de réemploi d’images documentaires occupent de fait un large spectre de la création artistique contemporaine, tandis que les modalités d’usage de celles-ci sont des plus variées : inscription de documents visuels à l’intérieur de nouveaux cadres discursifs (Adam Broomberg et Oliver Chanarin), remédiation d’images de presse (Vik Muniz, Pascal Concert), séquençage éditorial d’images trouvées (Erik Kessels), tableaux vivants d’images journalistiques (Olivier Christinat), fabrication d’archives de guerre (Walid Raad), la liste des œuvres exploitant les supports, les formes ou les contenus d’images à vocation documentaire est longue. Les usages par l’art contemporain de ces représentations à vocation documentaire sont d’autant plus complexes et déroutants qu’ils recouvrent une multitude d’intentions : politiques et identitaires lorsque les images récupérées sont introduites dans le cours d’un récit féministe ou postcolonial ; mémorielles et testimoniales lorsque le désenfouissement des images est destiné à contrer une quelconque amnésie collective ; esthétiques enfin lorsque le traitement plastique des images sources est l’occasion d’une mise au jour de survivances formelles.

Que penser de cette épistémologie du document visuel à laquelle procèdent ces pratiques artistiques ? Un premier élément de réponse tient à la pertinence sociale que la représentation documentaire apporte à l’art contemporain. Subordonnée à des initiatives individuelles (photographie de famille), collectives (archives publiques) ou corporatives (industrie de la presse) fortement marquées culturellement, l’image documentaire se trouve par son intégration aux œuvres contemporaines à créditer ces dernières d’une forme d’utilité sociale. Nul doute que la portée critique, idéologique ou mémorielle des pratiques artistiques contemporaines tient pour beaucoup au fort coefficient de réalité communément reconnu aux photographies journalistiques, aux documents visuels historiques ou aux images amateur. Ce « retour du réel² » observé par Hal Foster dans l’art des années 1970 et 1980 est visiblement toujours d’actualité. Un second élément

Art practices that make an extensive use of a wide variety of visual representations—personal and institutional archives, vernacular photography, photos by unknown photographers, found footage, press images, etc—are legion, as are the discursive propositions striving to interpret them.¹ Contemporary art has become a point of convergence of all visual regimes, at the risk of being confined to an academism by way of this centripetal movement’s systematism. Cases in which documentary images are used or reused represent a broad range of contemporary art creation, while they are effectively treated in many different ways: inscription of visual documents within new discursive frameworks (Adam Broomberg and Oliver Chanarin), reworking of press images (Vik Muniz, Pascal Concert), editorial sequencing of found images (Erik Kessels), tableaux-vivants of journalistic images (Olivier Christinat), fabricating war archives (Walid Raad); the list of works that make use of documentary image supports, forms or contents is indeed long. The uses of these documentary representations in contemporary art are made even more complex and disconcerting because they comprise a multitude of intentions: political or identity-based when the images are recuperated or introduced as part of a feminist or postcolonial discourse; memorial and testimonial when the unearthing of images aims to counter whatever collective amnesia; aesthetic when the visual treatment of image sources becomes an occasion to disclose formal survivals.

What is one to make of the visual document’s epistemology made operative in these artistic practices? A part of the answer resides in the social pertinence that documentary representation brings to contemporary art. Whether subordinated to highly culturally connoted individual initiatives (family photography), collective (public archives) or corporate (press industry), documentary endows contemporary works with a form of social utility by being incorporated into them. There is no doubt that the critical, ideological or memorial impact of these contemporary art practices has a lot to do with the reality coefficient that is commonly ascribed to press photographs, historical visual documents or amateur images. This “return of the real”, which Hal Foster observed in 1970s and 1980s art, manifestly still applies today.² A further part of the answer is related to the evidential dimension commonly associated with documentary images which suggest a relation to proof if not an absolutely necessary belief in the

de compréhension est lié à la dimension probatoire communément associée aux images documentaires, lesquelles induisent un rapport à la preuve sinon à la croyance absolument nécessaire à l’opérativité des pratiques contemporaines. Les représentations documentaires auxquelles les œuvres en question font usage ou référence doivent prouver quelque chose ou, du moins, interroger les rhétoriques visuelles de la croyance.

Puisque toute velléité de catégorisation de ces pratiques artistiques apparait hasardeuse, il convient donc de porter l’attention vers l’une de celles-ci. Restreindre ainsi le spectre de l’analyse à une seule œuvre ne vise pas qu’à solutionner un problème de méthode. Par-delà les considérations d’ordre méthodologique, l’œuvre de Nadia Seboussi, et en particulier les travaux réunis à la faveur de l’exposition que Dazibao lui consacre, nous instruit sur un aspect fondamental des pratiques artistiques recourant aux imageries documentaires. Se trouve en effet dans le travail de cette artiste interrogeant les représentations de la guerre civile algérienne un rapport à l’archive visuelle, une attention portée aux iconographies du pathos, un usage des images de presse et une compréhension des fonctions véridatives rattachées à ces images qu’il convient de mettre en exergue. En explorant et exploitant les vertus probatoires de ces images à haut indice de réel, l’œuvre de Seboussi s’inscrit visiblement dans la vaste mouvance de ces pratiques artistiques. Pour autant, les travaux qu’elle réalise depuis 2009 s’en distinguent au chapitre de l’engagement politique et affectif de l’auteur envers les images qu’elle récupère et produit. Aussi, les problématiques dont s’emparent ses œuvres—mémoire de la guerre civile algérienne, figures féminines de la résistance civile, représentation des affects, sort des déplacés et immigrants – en appellent-elles à des formes de représentation visuelle imprégnées de réalités historiques douloureuses, comme dans les clichés amateur montrant cette médecin spécialiste et directrice d’hôpital troquant le stéthoscope pour le fusil afin de protéger ses malades. La provenance de ces images, tirée d’archives personnelles, la pauvreté esthétique de celles-ci, gage d’authenticité, de même que l’historicité de ces documents, tous contemporains des événements, concourent certes à la véridicité de l’œuvre. Mais c’est le geste de les confier à l’artiste, dès lors légataire de cette mémoire partagée, qui fonde la véritable valeur de ces documents. Dans cette entreprise de réactivation mémorielle, il y a cette autre photographie personnelle montrant cette fois Rabéah Sellami, femme de Mohamed

operability of contemporary practices. The documentary representations that the works in question use or reference must prove something, or at least, question the visual rhetoric underpinning belief.

Since any attempt to categorise these art practices appears to be risky, it would be more fitting to focus on one among them. To thus limit the range of the analysis to a single work is more than a means to resolve a procedural problem. Beyond methodological concerns, Nadia Seboussi’s work—and more particularly the works brought together for the exhibition that Dazibao is devoting to her—teach us about a fundamental aspect of artistic practices that make use of documentary images. In the work of this artist, who explores the representations of the Algerian civil war, there is effectively a relation to the archive, a focus on the iconography of pathos, a use of press images and an understanding of the function of veracity that is linked to the images and which merits further discussion. In exploring and making use of the evidentiary virtues of these images with a high reality rating, Seboussi’s work clearly partakes in the broad movement of these art practices. Nevertheless, the works that the artist has been creating since 2009 differ from these practices in regards to her political and emotional involvement with the images she recuperates and makes. Furthermore, the issues that her work focuses on—remembrance of the Algerian civil war, women figures of the civil resistance, affective representation, the fate of immigrants and displaced persons—mobilise forms of visual representation steeped in painful historical realities—the amateur photos depicting a specialised physician and hospital director switching her stethoscope for a gun in order to protect her patients, for instance. The origin of the images, a personal archive, and their poor aesthetic quality, a guarantee of their authenticity, as well as the historicity of these documents, all of which pertain to the same event, certainly contribute to the work’s truthfulness. However, it is the act of entrusting these documents to the artist, who thereby becomes the successor of this shared memory, that is the basis of their real value. In this memorial reactivation undertaking there is another personal photograph, this time depicting Rabéah Sellami, the wife of Mohamed Sellami, the “father” of the Algerian Patriots who was assassinated in December 1995. Distributed in her own circle of acquaintances, this photograph enabled the artist to track this woman down and to subsequently gather her testimony on video. Having

Sellami, « père » des Patriotes algériens assassiné en décembre 1995. Diffusée à l'intérieur de son propre cercle de connaissances, cette photographie aura permis à l'artiste de retracer cette femme, puis de recueillir sur vidéo son témoignage. Ayant transité de mains en mains, de regards en regards, le portrait de Rabéah Sellami a produit du lien social, du récit, de l'espoir, jusqu'à la rencontre désirée. Enfin, il peut s'agir de photographies de presse, celles notamment réalisées par Hocine Zaourar, auteur en 1997 de la « Madone » de Bentalha, titre que le journaliste Michel Guerrin donna à cette image dans un article du *Monde*³, ou de la « Veillée funèbre » de Nasimi Elshani prise en 1990 au Kosovo par Georges Méryllon, montrant des femmes se livrant à des lamentations. Nadia Seboussi les a recueillies en vue de créer un répertoire d'expressions ; ces images forment depuis la matière première d'une œuvre (*Hidad*, 2015) où des comédiens sont appelés à rejouer les poses et les expressions de douleur véhiculées par le photojournalisme d'actualité. Cette œuvre situe ainsi la photographie de presse en amont d'un processus de réitération de formes pathétiques rencontrées dans les médias, mais héritées en vérité de l'histoire de l'art antique, comme l'a si finement observé Georges Didi-Huberman à travers ses études de l'œuvre de Warburg⁴.

Photographies amateur attestant d'actes de résistance, documents visuels conduisant à l'identification d'une figure marquante de l'histoire contemporaine, images de presse formant le socle d'une iconographie transhistorique de l'affliction, toutes ces représentations, si factuelles ou dénotatives qu'elles soient, ne sauraient pleinement convaincre sans le secours des mots, autre composante essentielle de l'œuvre de Seboussi. Car le pouvoir de conviction de ces images est indissociable de la parole assertive de ceux et celles appelés à redonner une actualité aux « années de braise ». Dans le processus de création de Seboussi, l'image technique opère à titre d'embrasseur de témoignages. Telle est précisément sa fonction dans l'œuvre où le portrait photographique de Rabéah Sellami représente l'amorce d'une libération de la parole à la faveur d'une entrevue filmée alors que d'autres portraits photographiques y relancent le récit testimonial. L'acte de témoigner, que Renaud Dulong définit comme « récit autobiographique certifié d'un événement passé⁵ », est présent dans plusieurs œuvres réalisées par l'artiste, parfois d'ailleurs sous une forme non verbale. Il en est ainsi dans *Hidad* où les images de lamentations génèrent des mouvements plutôt que des paroles. Faire parler les images au moyen des corps, telle est la tâche demandée

passed from hand to hand, the Rabéah Sellami portrait created a social link, a story, a hope, up until the desired encounter. Finally, it can also be about press photographs, notably those taken by Hocine Zaourar, who in 1997 authored the "Madonna" of Bentalha, which is how the journalist Michel Guerrin titled this image in a *Le Monde* article, or the "Wake" of Nasimi Elshani, a photograph depicting wailing women taken in 1990 in Kosovo by Georges Méryllon.³ Seboussi collected these images in order to create a repertory of expressions; they have since become the raw material of a work (*Hidad*, 2015) in which actors were asked to re-enact the poses and expressions of pain conveyed by the current affairs photographs. This work thus situates press photography prior to the media's reiteration of pathetic forms, but which are in fact inherited from the history of antique art, as Georges Didi-Huberman has so cogently shown through his studies of Warburg's work.⁴

Amateur photographs testifying to acts of resistance, visual documents leading to the identification of an important figure in contemporary history, press images constituting the base of a transhistorical iconography of affliction; all these representations, however factual or denotative they may be, can never be fully convincing without the help of words, another essential component of Seboussi's work. These images' power of persuasion is indissociable from the declarative speech of those who are called upon to bring the "years of fire" back into view. In Seboussi's creative process the technical image functions as a testimony triggering mechanism. This is precisely its function in the work where the photographic portrait of Rabéah Sellami signals an initial freeing of speech thanks to a filmed interview in which other photographic portraits relaunch the testimonial narrative. The act of testifying, which Renaud Dulong defines as "a certified autobiographical narrative of a past event", is present in several of the artist's works, though sometimes it is conveyed in a nonverbal form.⁵ This is the case for *Hidad* in which the images of wailing generate movements rather than speech. To make images speak by way of bodies, this is a task put before the actors who were asked to embody the pain of others. Though the testimony is not verbal, it nevertheless remains just as powerful. The actors reproduced emotions and expressions that detail the distress of those who are often brutally displayed in press photographs. Yet, here everything is gentle: the slow camera movement, the very nuanced lighting, the delicate gestures and compassionate attitudes. The

à ces comédiens appelés à incarner la douleur des autres. Si le témoignage n'est pas verbal, il n'en est pas moins éloquent. Les émotions et les expressions reproduites par ces comédiens détaillent la détresse de ceux et celles que le photojournalisme d'actualité exhibe souvent avec brutalité. Or, tout est ici douceur : la lente déambulation de la caméra, l'éclairage tout en nuances, la délicatesse des gestes et les attitudes de compassion. Les mouvements des comédiens sont par moment si peu perceptibles qu'ils se confondent avec la fixité photographique.

Hidad tient un propos empathique symptomatique de l'œuvre entier de Nadia Seboussi. Les images documentaires y sont moins des références que des réminiscences d'événements. L'artiste est à la recherche de l'intime réalité de ces images recueillies au gré de ses rencontres. D'où ce travail d'enquête et de dialogue qu'elle engage avec ceux et celles que les images représentent. C'est sur le terrain qu'elle interroge la part testimoniale des images auprès des protagonistes mêmes des réalités historiques placées sous observation. De ses rencontres avec ceux-ci naissent d'autres images, d'autres récits, formant une nouvelle trame mémorielle. C'est à cette condition que les événements en cause peuvent échapper à la fossilisation de l'Histoire.

- 1 Citons à titre d'exemples deux ouvrages récents consacrés à ce phénomène. Berrebi, Sophie, *The Shape of Evidence. Contemporary Art and the Document*, Amsterdam : Valiz, coll. « vis-à-vis », 2014 ; Grenier, Catherine, *La manipulation des images dans l'art contemporain. Falsification, mythologisation, théâtralisation*, Paris : Éditions du Regard, 2014.
- 2 Foster, Hal, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles : La Lettre volée, coll. « Essais », 2005.
- 3 Guerrin, Michel, « Une madone en enfer », *Le Monde*, 26 septembre 1997.
- 4 Voir notamment, Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- 5 Dulong, Renaud, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998, p. 43.

actors' movements are sometimes so minute that the video images may be mistaken for photographic stills.

Hidad's empathetic discourse is symptomatic of Seboussi's entire body of work. These documentary images are less a reference to than a remembrance of events. The artist is searching for the intimate reality of the images she collected over the course of her encounters. It is on the field that she questions the testimonial dimension of the images, in close contact with the actual protagonists of the historical realities under scrutiny. From her encounters with them other images, other narratives arise and give shape to a new memorial web. It is on this condition that the events in question can escape a petrification of History.

- 1 By way of example, we cite two recent books dedicated to this phenomenon: Berrebi, Sophie, *The Shape of Evidence: Contemporary Art and the Document*, Vis-à-vis series, Amsterdam: Valiz, 2014; Grenier, Catherine, *La manipulation des images dans l'art contemporain. Falsification, mythologisation, théâtralisation*, Paris: Éditions du Regard, 2014.
- 2 Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: MIT Press, 1996.
- 3 Guerrin, Michel, "Une madone en enfer", *Le Monde*, 26 September 1997.
- 4 See notably, Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paradoxes series, Paris: Éditions de Minuit, 2002.
- 5 Dulong, Renaud, *Le témoin oculaire: Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998, p. 43 (translation by Bernard Schütze).

CE QUI NOUS LIE AU
CŒUR DU DÉSASTRE

WHAT UNITES US IN THE
HEART OF THE DISASTER

Durant les deux années qui ont suivi la guerre civile libanaise (1975–1990), il ne réalisa aucun cliché, se décidant à prendre un temps d'arrêt afin d'ajuster son regard au « rythme de la paix » car, « comme tant d'autres, il s'était habitué à voir les choses à la vitesse de la guerre¹ ». Dans *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, l'artiste et écrivain Jalal Toufic raconte l'histoire d'un photographe anonyme qui, durant les quinze années de la guerre, avait capté des images dont la composition instable révélait les conditions souvent périlleuses dans lesquelles il se trouvait au moment de la prise de vue. Plusieurs années plus tard, écrit Toufic, « les images des ruines du Liban prises par ce photographe libanais [...] avaient toujours l'air d'avoir été prises par un photographe en danger imminent, à court de temps pour viser : compositions erratiques et image presque toujours floue² ».

Ce récit, dont il n'est pas exclu qu'il ait été imaginé par Toufic, témoigne de quelque chose d'essentiel : la guerre atteint l'essence de la perception. Le flou de l'image, au-delà de la position du photographe et en dehors de toute stratégie formelle, ne s'explique pas par une absence matérielle : il est dû « au retrait de ce qui avait été photographié³ ». En d'autres mots, ce qui a été photographié est de fait devenu indisponible à la vue suite au désastre démesuré. Ce retrait ne relève pas de la simple subjectivité du photographe : il est l'affaire d'une communauté. Car celle-ci se définit en effet non par une langue ou une religion commune, mais par sa sensibilité à ce qui se dérobe, par « le fait d'être tous affectés par le désastre⁴ ». Le retrait de la tradition engendré par le désastre démesuré la met en cause en ce qu'elle a à la fois de vital et d'impalpable.

Le travail de Nadia Seboussi, une artiste originaire d'Algérie, cherche à capter les traces de ce retrait immatériel, de cette perte qui ne se résume jamais au nombre de morts et de bâtiments détruits. Chaque année, des milliers de personnes contraintes d'échapper à la menace des conflits dans leur pays trouvent refuge en des lieux où elles connaîtront enfin un peu de sérénité, sans toutefois que ne s'efface entièrement l'expérience de la guerre dans leur corps. La vidéo *Seuil franchi*, 2009, première version du projet encore en cours *Zone de Transit*, 2010–⁵, met en lumière ce qui travaille les êtres qui vivent l'exil. L'installation vidéo à deux écrans, synchronisée à une seule bande sonore, présente le récit de deux réfugiés politiques ayant fui l'Algérie et franchi les frontières canadiennes pour demander l'asile politique. Un homme et une femme qui, à un an d'intervalle, se sont conformés

During the two years that followed the Lebanese civil war (1975–1990) he did not take a single photograph, deciding instead to take time in order to adjust his view to the “rhythm of peace”, for “like so many others, he had become used to viewing things at the speed of war”.¹ In *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, the artist and writer Jalal Toufic tells the story of an anonymous photographer who, over the 15 years of the war, captured images whose unstable composition revealed the often perilous condition in which he found himself while taking the photographs. Toufic writes that even several years later “the photographs of the ruins in Lebanon taken by this Lebanese photographer... still looked like they were taken by a photographer lacking time to aim since in imminent danger; the compositions haphazard and the focus almost always off.”²

This narrative, which may very well have been imagined by Toufic, testifies to something fundamental: war touches on the essence of perception. The out-of-focus image, beyond the photographer's position and any formal strategy, cannot be explained by an absence, but is “due to the withdrawal and thus unavailability to vision of the material”.³ In other words, what was photographed in fact becomes unavailable to vision past the surpassing disaster. This withdrawal is not based on the mere subjectivity of the photographer: it is a community affair. For the community is effectively defined not by a common language or religion, but by its sensibility to what is slipping away, by the fact of “being equally affected by the surpassing disaster”.⁴ The withdrawal of the tradition brought about by the surpassing disaster calls it into question in regards to what is at once vital and intangible within it.

With her work Nadia Seboussi, an artist of Algerian origin, seeks to capture the traces of this immaterial withdrawal; of this loss that can never be reduced to the number of dead and buildings destroyed. Each year, due to the threat of conflicts in their country, thousands of people are forced to escape and take refuge in places where they can finally experience some peace of mind, though the experience of war will never be fully erased from their body. The video *Seuil franchi*, 2009, the first version of the ongoing project *Zone de Transit*, 2010–, reveals what preoccupies people who live in exile.⁵ The two-channel video installation, synchronised to a single sound track, presents the story of two political refugees who fled Algeria and crossed the Canadian border to seek political asylum. A man and a woman, who,

aux mêmes procédures d'entrée, se remémorent l'attente subie dans une salle adjacente au bâtiment principal aux allures de roulotte. Cette zone de transit évoque ce que Marc Augé définit comme un non-lieu. À l'opposé du lieu anthropologique, le non-lieu correspond à un espace où ne se « crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude⁶ », à un monde peuplé d'anonymes. Dans son récit, la femme ne manque pas d'affirmer l'indifférence des agents vis-à-vis de ses questions laissées sans réponse. Aucune résonance pour sa parole. Au fond, le contrôle étatique menace moins l'identité individuelle qu'il appauvrit la possibilité d'un être-ensemble, d'une « co-individuation ».

Plutôt que de flouter le visage des personnages pour masquer leur identité, Seboussi dirige son objectif sur d'autres parties du corps : les mains, les bras, le torse. Conjugué à la voix off du témoignage, chaque geste, jusqu'aux plus infimes mouvements, est mis en valeur, voire sacralisé, par un plan fixe qui expose sa singularité. Il en est de même du grain de la voix, si bien que le registre testimonial, souvent associé au cadre juridique, contribue plutôt ici à en renverser les effets d'isolement et de séparation. Se révèle ainsi la fonction première de l'aveu, au sens que lui prête le poète et essayiste René Lapiere : « L'aveu ne vient pas d'une personne qui se confie à autrui, mais de personnes qui ouvrent un passage, qui font un acte de liberté⁷. »

Un aspect essentiel du travail de Seboussi tient précisément au désir de ranimer l'expérience trans-individuelle fragilisée par la guerre civile, c'est-à-dire d'offrir la possibilité d'une émergence sensible qui advient dans le rapport entre des êtres. Ses recherches, bien que fortement imprégnées de son expérience personnelle, ne se limitent pas à des considérations individuelles et psychologisées du trauma qui maintiendraient l'être dans un halo soi-disant protecteur, hors du monde qui l'entoure. Il est saisissant de constater à quel point les projets de Seboussi, qu'ils traitent de l'exil, de la migration ou de l'imagerie médiatique de la guerre civile algérienne, accordent une place significative à la relation, à la parole et au corps. Son articulation des modes de l'information, de l'expérience personnelle et d'une dimension dite haptique incite à une lecture sensible et poétique des questionnements politiques qui y sont soulevés.

Le dernier été de la raison, 2012⁸, est exemplaire à cet égard. Le projet tire son origine d'une adresse à la diaspora algérienne : « Quelle est l'image photographique ou médiatique qui vous a marqué durant la guerre

one year apart from each other, complied with the same admission procedures, recall the wait they had to undergo in a room adjacent to the main building, which recalled a trailer home. This transit zone evokes what Marc Augé defines as a non-place. Contrary to the anthropological place, the non-place “creates neither singular identity nor relations; only solitude, and similitude” and it is inhabited by anonymous people.⁶ As she tells her story, the woman seizes the opportunity to highlight the agents' indifference to her questions, which were left unanswered. Basically, state control does not so much threaten individual identity as it impoverishes the possibility of being together, of a “co-individuation”.

Rather than blurring the face of her protagonists to mask their identity, Seboussi aims the lens at other parts of the body: the hands, arms, chest. In combination with the testimony voice-over, each gesture, down to the slightest movements, is highlighted, even sacralised, through a static shot that reveals its singularity. The same goes for the intonation, so much so that the testimonial register, often associated with a legal context, here contributes to reversing the sense of isolation and separation. This reveals the primary function of an avowal, which the poet René Lapiere defines as follows: “An avowal does not come from a person who confides in another, but from persons who clear a path, who perform an act of liberty.”⁷

An essential aspect of Seboussi's work resides precisely in the desire to reanimate a transindividual experience weakened by civil war; ie to open up the possibility that a sensible emergence may occur in the relationship between beings. Her research, though strongly marked by her personal experience, is not limited to individual and psychologised considerations of trauma that would preserve a person within a supposedly protective cloud, outside of the world which surrounds him or her. It is striking to what point Seboussi's projects, whether they focus on exile, migration or the media images of the Algerian civil war, pay significant attention to relationships, speech and the body. Her articulation of information modes, personal experience and a haptic dimension prompts a sensitive and poetic reading of the political issues being addressed.

Le dernier été de la raison, 2012, is exemplary in this regard.⁸ The project takes its title from a query addressed to the Algerian diaspora: “What is the photographic or media image that stood out for you

civile algérienne et quel a été son impact sur vous⁹ ? » Le souvenir partagé de certains événements comme l'assassinat du Président Mohamed Boudiaf ou le massacre de Bentalha, souvent empreint d'une douleur encore vive, laisse affleurer un lien entre les personnes qui ont répondu à l'artiste. Regroupées à l'intérieur d'un livre exempt d'images, les soixante-dix réponses écrites sous la forme libre d'un courriel nous font pénétrer dans une intimité commune, celle d'une mémoire et d'un imaginaire collectifs. Cette plongée dans l'intériorité d'un peuple déstabilise ; la soutenir requiert de notre part une déprise.

Seboussi a aussi inclus dans le projet une sélection des pages titres de différents quotidiens algériens (*Liberté, El Watan, Le Matin, La Tribune*). En remettant en cause la prétendue objectivité journalistique, son enquête offre un point de vue critique sur le contexte de production et de diffusion des photographies de presse, dominé par des enjeux d'ordre politique et idéologique. De fait, lorsque reprises et commentées par les personnes qui ont vécu la guerre, les images, ainsi que leur contexte de réception, deviennent soudainement plus prégnantes et « vraies ». L'agencement des témoignages offre une complexité que la presse (visuelle et textuelle) peine à transmettre. C'est là une manière efficace de se réapproprier ce qui a été occulté à travers la machine médiatique, dissimulé par la censure ou par la spectacularisation des atrocités de la guerre.

Avec la série vidéo *Hidad, 2015* – « deuil » en français – l'artiste emporte notre regard dans un espace haptique, à même les corps en mouvement. La mise en scène élaborée par Seboussi avec l'aide de la chorégraphe Sarah Dell'Ava, collaboratrice de longue date avec qui elle a travaillé pour le projet *I am making art, 2009*, s'inspire du vocabulaire gestuel des corps meurtris par la souffrance représentés dans les clichés des photoreporters algériens et d'autres photoreporters qui ont marqué l'histoire du photojournalisme (Hocine Zaourar, Louiza Ammi, Mohamed Messara et Zohra Bensemra, par exemple). Aucune tentative ici de reproduire avec minutie le contenu de l'image. Qu'il s'agisse du décor, de l'apparence physique des performeurs ou de leur sexe, tout diffère. Les vidéos présentent des compositions caravagesques tout en clair-obscur qui mettent en relief les mouvements corporels et les expressions du visage, accentuant les effets de dramatisation. Les personnages se détachent du fond sombre et se meuvent avec une lenteur quasi hypnotique dans un espace en aplat où

during the Algerian war and what was its impact on you?"⁹ The shared memory of certain events such as the assassination of President Mohamed Boudiaf or the Bentalha massacre, often tinged with a still sharp pain, allude to potential ties between the persons who responded to the artist. Brought together in a book without images, the 70 answers, written as informal emails, provide a glimpse into a common intimacy; that of a collective and individual memory. This journey into the inside of a destabilised people, requires a certain abandonment on our part, so that we may endure it.

Seboussi also included a selection of front-pages from various Algerian newspapers (*Liberté, El Watan, Le Matin, La Tribune*) in the project. In calling the presumed journalistic objectivity into question, her inquiry provides a critical point of view on press photograph production and a dissemination context that is driven by political and ideological stakes. When the images and their reception contexts are revisited and commented upon by the persons who experienced the war, they suddenly become more vivid and "true". The assemblage of the testimonies provides a complexity that the press (visual and written) struggles to transmit. This is an effective way to reappropriate what was obscured via the media machine and hidden by censorship or the sensationalising of the war atrocities.

With the video series *Hidad, 2015*—"mourning" in English—the artist directs our eyes towards a haptic space and the moving bodies directly within it. The staging developed by Seboussi with assistance from the choreographer Sarah Dell'Ava, a long-time collaborator with whom she worked on the project *I am making art, 2009*, is inspired by the gestural vocabulary of bodies ravaged by the suffering represented in the photographs by Algerian photojournalists and others who marked the history of photojournalism (for example, Hocine Zaourar, Louiza Ammi, Mohamed Messara and Zohra Bensemra). The work does not in the slightest seek to meticulously reproduce the image content. Everything, whether it be the set design, the physical appearance or gender of the performers, differs here. The videos presents Caravagian compositions full of chiaroscuros that foreground the body movements and facial expressions, thus emphasising the dramatic effect.

The characters emerge from a dark background and move with an almost hypnotic slowness in a uniform monochrome space where ghostly presences

apparaissent des présences spectrales. L'impression qui se dégage de l'ensemble est celle d'une danse lancinante. Des photographies de presse, l'artiste extrait une gestuelle des corps en relation ; elle les ouvre, par un travail corporel, aux affects qui circulent entre des êtres affligés par la douleur et la tristesse et ceux qui les réconfortent. Seboussi, avec Dell'Ava et les performeurs, « ressuscitent » ainsi des gestes, à entendre comme autant de mouvements ayant en eux-mêmes leur propre fin. Contrairement à l'image de presse qui se voit attribuer une signification déterminée, les mises en scène de *Hidad* se libèrent de la contrainte du message sans toutefois perdre leur sens. Ce faisant, elles rendent visible une médialité que les photographies n'auraient pu montrer.

Dans un entretien récent accordé au magazine *Turbulences Vidéo*, l'artiste raconte comment elle a été affectée par toutes ces années de violence quotidienne : « quittant l'Algérie j'avais perdu une certaine quiétude et prenais conscience du trauma qu'avaient été les dix dernières années de guerre civile passées là-bas. J'avais donc du mal à me poser devant une toile, c'était idem pour le dessin et il ne me restait plus que la photographie et la vidéo¹⁰ ». Le calme que devait procurer la paix demeure inaccessible à l'artiste. Tout comme le photographe libanais cité plus haut, elle s'ajuste difficilement au rythme de la paix. Ce sont les conditions de possibilité d'un mode de présence au monde qui ont été soustraites par le désastre démesuré. La pratique artistique de Nadia Seboussi incarnerait ainsi l'évanouissement ou l'absence, la suppression d'une expérience de la paix conçue comme « la possibilité, toujours singulière, jamais prédéfinie, de "se donner du temps"¹¹ ». Comment résister à la dissolution de ce qui nous lie aux autres et à soi-même, à ce qui met en péril la composition d'un « être-en-commun » ? La guerre, Seboussi ne le sait que trop bien, détruit jusqu'à notre capacité d'imaginer. Et pourtant, malgré tout, s'il y a bel et bien « fêlure » au plus intime de notre présence au monde, on détecte aussi, au fil de son œuvre, l'indice d'une « aventure de survivance¹² » vers de nouveaux seuils de création¹³.

¹ Toufic, Jalal, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, traduit de l'anglais par Omar Berrada et Ninon Vinsonneau, Paris : Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2011, p. 63. La publication originale, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, sous la direction de Clara Kim, Los Angeles: California Institute of the Arts/REDCAT, 2009, est l'un des volumes de la publication accompagnant l'exposition *Scratching on Things I*

appear. The overall impression is one of a haunting dance. The artist used the press photographs to extract a gestural vocabulary of bodies in relationship to one another, and by way of a bodily work, she opens them up to the affects circulating between beings who are afflicted with pain and sadness and those who comfort them. Seboussi, along with Dell'Ava and the performers, thus "resurrect" gestures, understood as movements that carry their own ends within them. Contrary to the press photographs, which are given a determined signification, the images of *Hidad* are freed from the constraints of a message all the while retaining their meaning. They thereby make visible a mediality that the photographs could not have shown.

In a recent interview published in *Turbulences Vidéo* magazine, the artist recounts how she was affected by all these years of daily violence: "When I left Algeria I had lost a certain peace of mind and became aware of the trauma I experienced living over there during the last ten years of civil war. It was very difficult for me to begin to paint, likewise for drawing and, therefore, the only mediums left for me were photography and video."¹⁰ The calm that was supposed to come with peace continued to evade the artist. Just like the Lebanese photographer cited above, she had difficulty adjusting to the rhythm of peace. It is the conditions of the possibility of a mode of presence in the world that were withdrawn by the surpassing disaster. Nadia Seboussi's art practice thus embodies the vanishing or absence, the suppression of an experience of peace conceived as "the always singular, never predefined possibility, of 'giving oneself the time'".¹¹ How can one resist the dissolution of what binds us to others and oneself, to that which threatens the composition of a "being-in-common"? War, as Seboussi knows only too well, destroys even our capacity to imagine. Nevertheless, despite all that, there is indeed a "rift" at the most intimate point of our presence in the world, and running through her work one can make out the indication of a "survival adventure"¹² on the way to new thresholds of creation.¹³

¹ Toufic, Jalal, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, Clara Kim ed, Los Angeles: California Institute of the Arts/REDCAT, 2009, p 64. This was one of the volumes of the publication that accompanied Walid Raad's exhibition *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Modern and Contemporary Art in the Arab World / Part I_Volume I* _Chapter I (Beirut: 1992–2005).

- Could Disavow: A History of Modern and Contemporary Art in the Arab World / Part I_Volume I_Chapter I (Beirut: 1992–2005) de Walid Raad.
- 2 Toufic, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, 2011, p. 63.
 - 3 Toufic, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, 2011, p. 63.
 - 4 Toufic, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, 2011, p. 13.
 - 5 *Zone de transit*, connu aussi sous le titre *Le monument des déplacés*, est un projet qui se (re)compose au fil de ses déplacements, en Argentine ainsi qu'à Madrid jusqu'ici, en intégrant le récit des « déplacés » du pays où il est présenté.
 - 6 Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 130.
 - 7 René Lapierre, *Renversements*, Montréal : Les Herbes rouges, 2011, p. 133.
 - 8 *Le dernier été de la raison* – titre emprunté au dernier roman inachevé de l'écrivain, poète et journaliste Tahar Djaout – constitue la première exposition solo de Nadia Seboussi qui s'est tenue à la galerie de l'UQÀM en 2012. Ce projet résulte d'une recherche approfondie effectuée dans le cadre d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques.
 - 9 Seboussi, Nadia, *Le dernier été de la raison*, livre d'artiste, 3/3, 2012.
 - 10 « Entretien avec Nadia Seboussi », *Turbulences Vidéo* [en ligne], no. 88, juin 2015, <https://turbulencesvideo.wordpress.com/2015/06/25/entretien-avec-nadia-seboussi/>
 - 11 Bordeleau, Érik, *Comment sauver le commun du communisme?*, Montréal : Le Quartanier, 2014, p. 33.
 - 12 Gilles Deleuze, cours du 20 avril 1982 [transcription], http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=86
 - 13 J'aimerais remercier Érik Bordeleau pour sa relecture attentive de ce texte.

- 2 Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, 2009, p. 65.
- 3 Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, 2009, p. 65.
- 4 Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, 2009, p. 13.
- 5 *Zone de transit*, also know under the title *Le monument des déplacés*, is a project that is (re)composed according the artist's travels, to Argentina as well as Madrid for the time being, which integrates the stories of "displaced people" from the country where it is being shown.
- 6 Augé, Marc, *Non-Places: An Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, John Howe trans, London and New York: Verso, 1995, p. 103.
- 7 Lapierre, René, *Renversements*, Montreal: Herbes rouges, 2011, p. 133, (translation by Bernard Schütze).
- 8 *Le dernier été de la raison*—a title borrowed from the last, unfinished novel by the writer, poet and journalist Tahar Djaout—is Nadia Seboussi's first solo exhibition. It was held at Galerie de l'UQÀM in 2012. This project was the result of in-depth research carried out as part of an MFA.
- 9 Seboussi, Nadia, *Le dernier été de la raison*, artist book, 3/3, 2012, (translation by Bernard Schütze)
- 10 "Entretien avec Nadia Seboussi", *Turbulences Vidéo* [online], no 88, June 2015, (translation by Bernard Schütze), <https://turbulencesvideo.wordpress.com/2015/06/25/entretien-avec-nadia-seboussi/>
- 11 Bordeleau, Érik, *Comment sauver le commun du communisme?*, Montreal: Éditions Le Quartanier, 2014, p. 33, (translation by Bernard Schütze).
- 12 Gilles Deleuze, class of 20 April, 1982 [transcript, in French], (translation by Bernard Schütze), http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=86
- 13 I warmly thank Érik Bordeleau for his careful rereading of this text.

PEUT-ON DÉFAIRE
L'IMAGINAIRE COLLECTIF
DE LA CULTURE DU
TRAGIQUE ET DE LA
« RUINE » ?

IS IT POSSIBLE TO
UNDO THE COLLECTIVE
IMAGINARY OF A CULTURE
ROOTED IN THE TRAGIC
AND THE "RUIN"?

Dans le malheur, on est vulnérable autant à la haine qu'à l'amour.—Jean-Pierre Lledo, 10 juillet 2015

L'histoire du photojournalisme de guerre, depuis ses balbutiements jusqu'à nos jours, est traversée par la répétition esthétique et formelle d'une catégorie d'images chargée d'affects et de pathos. Celles-ci convoquent souvent la « ruine » comme décor pour mettre en scène les rescapés du conflit politique à médiatiser. Nous sommes alors habitués au même cliché visuel qui peut être saisi sur le vif ou résulter de l'artifice d'une mise en scène savante. Il est question alors d'une femme ou d'enfants, photographiés en premier plan, en pleurs, exhibant leur détresse. Derrière eux se dressent, vers le ciel, des immeubles éventrés d'où s'échappe encore une fumée, qui dénonce que, sous les décombres, il y a de la chair qui brûle, de la cendre !

À cette image s'ajoute une autre récurrence : les scènes de lamentations lors de la levée du corps, au moment de l'enterrement et durant les veillées funèbres. Souvent la femme endeuillée, soutenue par des mains aimantes et compatissantes, s'effondre de chagrin, la bouche entrouverte, lançant ses cris de douleur : près d'elle, à même le sol, repose dans son linceul le corps refroidi d'un des membres de sa famille. Cette mise en scène dramatique ressuscite incontestablement le long répertoire de l'iconographie chrétienne qui souligne plus l'aspect religieux que l'état du sujet. Ici, la femme, atterrée de malheur, semble exhiler une peine dont la posture du corps laisse poindre un soupçon d'obsécéné, un exhibitionnisme apparent et spectaculaire auquel certaines cultures préfèrent une attitude digne et discrète, comme le révèle la photographie de Mohamed Messara, un photoreporter qui a immortalisé le moment fatidique où la mère du chanteur assassiné Lounès Matoub lui fait ses adieux par l'entremise d'une douce caresse effleurant son visage, accompagnée de ses derniers mots d'amour.

Les années 2000 ont vu les photoreporters de guerre orienter leur objectif pour saisir la vulnérabilité des hommes, leur impuissance, terrassés par les affections d'une guerre qui les a dépouillés de leur retenue. S'agit-il d'une mise en scène ou d'une portion du réel ? Qu'importe, de l'événement lui-même on ne retient que sa représentation et, dans ce cas de figure, nous sommes en présence de femmes et d'hommes fragilisés par le drame, incapables de supporter la perte. Que cherche-t-on à susciter encore comme réaction chez le spectateur à la vue de cette iconographie de la douleur et de la perte, qui propose le même spectacle de désolation, qui tente d'ancrer sans cesse, dans l'inconscient collectif, cette culture du drame et de la ruine ? Peut-on défaire l'imaginaire collectif de

In misfortune, we are vulnerable to hate as much as to love.—Jean-Pierre Lledo, 10 July 2015

From its beginnings to today, journalistic war photography has been informed by the aesthetic and formal repetition of a particular category of emotion and pathos-laden images. These often summon the "ruin" as a stage at which to depict the survivors of a political conflict within the given media coverage. We thereby become accustomed to the same visual cliché, which may be taken from an actual event or be the result of a skilfully staged trickery. An image that displays a woman or children, photographed in close-up and crying as they exhibit their distress. Towering in the sky behind them, one sees gutted-out buildings from which smoke is still rising, as if to expose that there are ashes and still burning flesh under the rubble!

Another recurrence is added to this image: the scenes of wailing during the funeral, burial and wakes. The grieving woman, who is buttressed by loving and compassionate hands, is often shown crushed with grief, her mouth agape as she cries out in pain, while, next to her on the ground and in a shroud lies the cold body of one of her relatives. This dramatic depiction undeniably resurrects the long repertory of Christian iconography, which puts more emphasis on the religious aspect than the subject's condition. The posture of this grief-stricken woman's body appears to exult a sorrow with a hint of obscenity, of an apparent and spectacular exhibitionism that, some cultures, prefer to approach with a more dignified and discreet attitude, as is made evident in Mohamed Messara's photography. This photojournalist immortalised the fateful moment at which the mother of the assassinated singer Lounès Matoub said farewell to her son by way of a gentle caress of his face, accompanied by her last tender words.

In the first decade of the twenty-first century, war photojournalists' cameras aimed to capture the vulnerability and helplessness of people overcome by the afflictions of a war that has stripped them of any restraint. Is this a staging or a slice of reality? It matters little, for the representation is the only thing that is retained of the event, and in this case, we are in the presence of women and men who have been weakened by the drama and can't bear the loss. How much more of a reaction can one expect to arouse in viewers who are confronted with this iconography of pain and loss, with the recurrent spectacle of desolation that seeks to implant this culture of drama and the ruin in the collective unconscious? Can the collective imaginary be stripped of this repetitively represented scheme that inexorably changes our perception of the Other?

ces représentations répétitives d'un schème qui altère inexorablement notre perception de l'Autre ?

La difficulté d'éprouver de l'empathie « devant la douleur des autres¹ » est-elle induite par la surcharge, l'excès, la saturation, l'engorgement et la surabondance du flux d'images qui transite en nous et autour de nous ? Ce « trop² » d'images qui, selon Jean-Luc Nancy, peut être paradoxalement assimilé au « pas assez », nous renseigne-t-il vraiment sur la réalité de la guerre et des violences contemporaines ou provoque-t-il rejet, indifférence et apathie ? Ce débordement, qui anesthésie les sens, échoue dans sa mission de conscientiser les esprits, cache-t-il une insidieuse stratégie politique d'aliénation, d'assujettissement et d'acculturation ? Vise-t-il à attiser les haines préexistantes, à maintenir les clivages idéologiques, à hiérarchiser les douleurs en provoquant une irrémédiable fatigue, voire une lassitude compassionnelle envers l'Autre ? Qui est cet Autre ? Comment est-il représenté ? L'image qui est donnée de lui colle-t-elle à sa réalité profonde ou est-ce une vision stéréotypée d'un être non productif, un cliché visuel avilissant, qui montre une réalité décalée, sclérosée et dégradée³ de l'Autre ? Sommes-nous alors devant ce qu'appelle Walter Benjamin un analphabétisme de l'image⁴ ? Une cécité qui annule toute possibilité d'une expérience sensible de l'acte de regarder une photographie. Car « une image bien regardée serait donc une image ayant su interloquer puis renouveler notre langage, donc notre pensée⁵ » ! Quelle est alors la responsabilité éthique ou morale qui incombe aux faiseurs d'images, aux éditeurs de celles-ci et aux consommateurs ?

Le projet *Hidad*, un mot arabe qui signifie « deuil », propose une trêve visuelle, un moment de rupture avec cette iconographie de la douleur, pour mettre en scène, en dehors de tout clivage ethnique et religieux, quelle que soit l'origine de la violence, des instants de vie, afin d'observer l'attitude singulière des corps au moment où la douleur rencontre la compassion. Cet intervalle atemporel, où l'amour prend le dessus sur le malheur, propose une mélodie qui prône le rapprochement des cultures, la solidarité des cœurs car chaque survivant d'une violence, qu'il soit acteur, bourreau, témoin ou victime, est une ruine.

Is the difficulty of feeling empathy while "regarding the pain of others" brought about by the overload, saturation, glut and overabundance of image flows passing through and around us? This "too much" of images that, according to Jean-Luc Nancy can paradoxically be compared with a "not enough"; for does the image really inform us about the reality of contemporary wars and violence or does it merely prompt rejection, indifference and apathy?² Does this excess, which anaesthetises the senses and fails in its mission to raise awareness, hide an insidious political strategy of alienation, subjection and acculturation? Is its aim to stoke pre-existing hate, maintain ideological divides and hierarchise sufferings by causing an irreversible weariness, even compassion fatigue regarding the Other? Who is this Other? How is he or she represented? Do the images depicting him or her have a connection with his or her true reality or is it a stereotypical view of a nonproductive being, a demeaning visual cliché that shows the other's reality in a disjointed, petrified and degraded light?³ Are we confronted with what Walter Benjamin calls an image illiteracy?⁴ A blindness that cancels out any possibility of making sense of the act of looking at a photograph? For: "a carefully viewed image is one that is able to stun and then renew our language, and therefore our thought!"⁵ What ethical, moral responsibility then falls on image makers, image publishers and consumers?

The *Hidad* project, from the Arabic word meaning "mourning", proposes a visual truce, a moment to break away from this iconography of pain; to depict, beyond any ethnic and religious divides, whatever the origin of the violence or the lived instants, in order to observe the singular attitude of bodies when pain and compassion meet. This timeless interval in which love wins over misfortune, proposes a melody that fosters closer ties between cultures and a feeling of solidarity, for each survivor of violence, be it a perpetrator, executioner, witness or victim, is a ruin.

¹ Sontag, Susan, *Devant la douleur des autres*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris : Christian Bourgois, 2003.
² Nancy, Jean-Luc, et al., *Trop*, Montréal : Galerie de l'UQAM, 2006, p. 17.
³ Stora, Benjamin, *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam*, Paris : La Découverte, coll. Poche/Essais, no. 174, avril 2004, p. 217.
⁴ Benjamin, Walter, *Petite histoire de la photographie*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoay, Paris : Éditions Allia, 2012.
⁵ Didi-Huberman, Georges, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, p. 44.

¹ Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
² Nancy, Jean-Luc, et al., *Trop*, Montreal: Galerie de l'UQAM, 2006, p. 17 (translation by Bernard Schütze).
³ Stora, Benjamin, *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam*, Poche/Essais series, Paris: Éditions La Découverte, no. 174, April 2004, p. 217.
⁴ Benjamin, Walter, "A Short History of Photography", Phil Patton trans., February 1977, p. 51.
⁵ Didi-Huberman, Georges, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, Paris: Éditions de Minuit, Paradoxe series, 2013, p. 44 (translation by Bernard Schütze).





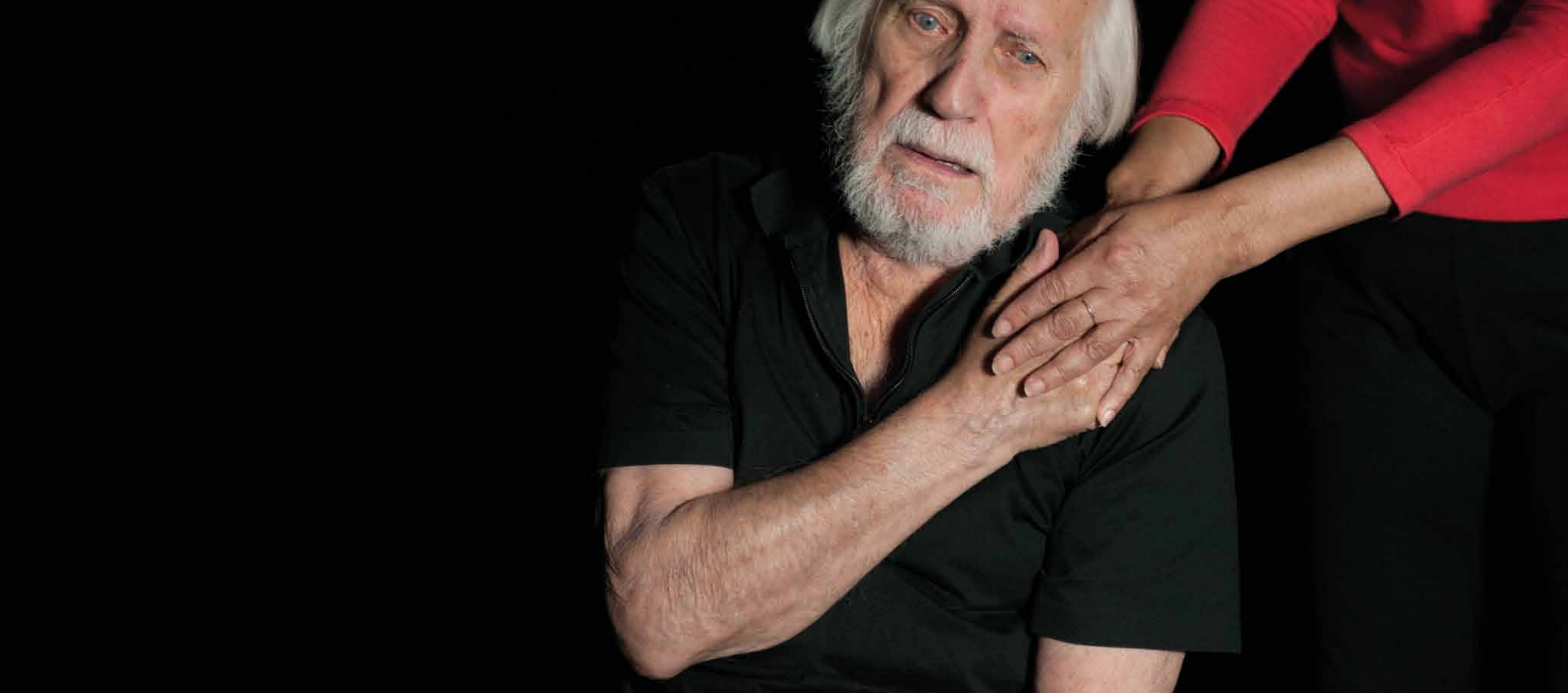




























Couverture *Hidad, 2015*. Installation vidéo à trois canaux

26 *Hidad, 2015*. Photographie de tournage.

29 *Hidad, 2015*. Photographie de tournage de Mauricio Garzon.

30–31 *Hidad, 2015*. Photographie de tournage de Mauricio Garzon.

32–33 *Hidad. Les pleureuses, 2015*. Photographie de tournage de Mauricio Garzon.

35 *Hidad, 2015*. Installation vidéo à trois canaux.

36 *Hidad, 2015*. Installation vidéo à trois canaux.

37 *Hidad, 2015*. Installation vidéo à trois canaux.

38–39 *Hidad, 2015*. Installation vidéo à trois canaux.

40–41 *Hidad, 2015*. Photographie de tournage de Mauricio Garzon.

42 *Hidad, 2015*. Installation vidéo à trois canaux.

44–45 *Hidad, 2015*. Installation vidéo à trois canaux.

46–47 *Hidad, 2015*. Installation vidéo à trois canaux.

48 *Hidad, 2015*. Photographie de tournage de Mauricio Garzon.

49 *Hidad, 2015*. Installation vidéo à trois canaux.

50 *Hidad, 2015*. Photographie de tournage de Mauricio Garzon.

53 *Hidad, 2015*. Photographie de tournage de Mauricio Garzon.

55 *Hidad, 2015*. Photographie de tournage de Mauricio Garzon.

57 *Hidad. Prière pour les absents, 2015*. Inspiré de *Le jour des funérailles. Scène du Maroc, 1889*, de Benjamin-Constant. Installation vidéo à trois canaux.

Ces images sont inspirées de photographies de nombreux photojournalistes dont, entre autres, celles de Hocine Zaourar.

Cover *Hidad, 2015*. Three-channel video installation.

26 *Hidad, 2015*. On set production photography.

29 *Hidad, 2015*. On set production photography by Mauricio Garzon.

30–31 *Hidad, 2015*. On set production photography by Mauricio Garzon.

32–33 *Hidad. Les pleureuses, 2015*. On set production photography by Mauricio Garzon.

35 *Hidad, 2015*. Three-channel video installation.

36 *Hidad, 2015*. Three-channel video installation.

37 *Hidad, 2015*. Three-channel video installation.

38–39 *Hidad, 2015*. Three-channel video installation.

40–41 *Hidad, 2015*. On set production photography by Mauricio Garzon.

42 *Hidad, 2015*. Three-channel video installation.

44–45 *Hidad, 2015*. Three-channel video installation.

46–47 *Hidad, 2015*. Three-channel video installation.

48 *Hidad, 2015*. On set production photography by Mauricio Garzon.

49 *Hidad, 2015*. Three-channel video installation.

50 *Hidad, 2015*. On set production photography by Mauricio Garzon.

53 *Hidad, 2015*. On set production photography by Mauricio Garzon.

55 *Hidad, 2015*. On set production photography by Mauricio Garzon.

57 *Hidad. Prière pour les absents, 2015*. Inspired by *Le jour des funérailles. Scène du Maroc, 1889*, by Benjamin-Constant. Three-channel video installation.

These images were inspired by photographs of many photojournalists including, among others, those of Hocine Zaourar.

Mirna Boyadjian

Historienne de l'art, Mirna Boyadjian s'intéresse aux modes de représentation des conflits dans l'art libanais d'après-guerre (1991–2015) ainsi qu'aux enjeux liés aux questions de la temporalité et de la tradition. Doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, une version éditée de son mémoire de maîtrise intitulé « Les rapports entre la photographie et le texte chez Taryn Simon : révéler l'invisible, (ré)imaginer le visible », 2014, a été publiée en ligne par *Jeu de Paume* à Paris. En plus de contribuer à diverses publications dont *Spirale*, *Ciel variable*, *esse arts + opinions* et *ETC MEDIA*, elle organisait au printemps 2015 Art sonore, guerre et monde arabe pour les *Journées Paroles et Manœuvres* du Centre des arts actuels Skol, en collaboration avec Elektra 16 et la Biennale internationale d'art sonore. Impliquée au sein de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain et à Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Mirna Boyadjian faisait partie des 30 auteurs en lice pour le Prix du récit Radio-Canada 2015.

Vincent Lavoie

Les recherches de Vincent Lavoie portent sur les représentations visuelles contemporaines de l'événement, notamment sur les usages du modèle photojournalistique dans l'art contemporain. Ses travaux actuels s'intéressent aux discours de valorisation éthique et esthétique du photojournalisme, les critères d'excellence et la fabrique des icônes photojournalistiques, l'amateurisme dans la photographie contemporaine ainsi que le réemploi d'images trouvées dans l'art contemporain. Vincent Lavoie est professeur au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal depuis 2005. Il est l'auteur de nombreux textes pour des revues spécialisées et de publications dont *L'instant-monument, du fait divers à l'humanitaire* (Dazibao, 2001) et *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse* (Éditions Hazan, 2010). Vincent Lavoie agit à titre de conservateur et de commissaire et est chercheur au sein de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain ainsi que membre régulier de Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Il dirige également la revue multidisciplinaire *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*.

Mirna Boyadjian

Art historian Mirna Boyadjian is interested in the representation modes of conflict in Lebanese art of post-civil war (1991–2015) as well as in issues related to temporality and tradition. She is a PhD candidate in Art History at the Université du Québec à Montréal and an edited version of her thesis, titled “Les rapports entre la photographie et le texte chez Taryn Simon : révéler l'invisible, (ré)imaginer le visible”, 2014, was published in the web magazine, *Jeu de Paume*. She contributes to various art journals including *Spirale*, *Ciel variable*, *esse arts + opinions* and *ETC MEDIA*. In the spring of 2015, she curated the event Art sonore, guerre et monde arabe in the context of the *Journée Paroles et Manœuvres* at Centre des arts Skol, in collaboration with Elektra 16 and the International Sound Art Biennial. She is involved with the Observatoire de l'imaginaire contemporain and Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. She was one of 30 nominees for the 2015 CBC Short Story Prize.

Vincent Lavoie

Vincent Lavoie's research focuses on contemporary visual representations of the event, in particular the uses of photojournalistic tradition in contemporary art. His current work addresses the ethics and aesthetics of photojournalism validation discourses, criterias of excellence and the making of photojournalistic icons, amateurism in contemporary photography, as well as the reuse of found images in contemporary art. Vincent Lavoie teaches in the Art History department at the Université du Québec à Montréal since 2005. He is the author of numerous texts for academics journals and publications including *L'instant-monument, du fait divers à l'humanitaire* (Dazibao, 2001) and *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse* (Éditions Hazan, 2010). He also acts as a curator and is a researcher at the Observatoire de l'imaginaire contemporain and regular member of Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. He is also the director of the multidisciplinary journal *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*.

Nadia Seboussi

Nadia Seboussi s'intéresse au statut de l'immigrant, aux histoires postcoloniales ainsi qu'aux rapports complexes qu'entretiennent l'Orient et l'Occident, le Sud et le Nord, de même qu'à la problématique du déplacement. Son travail explore de nouvelles structures narratives qui réfléchissent les impacts des guerres civiles sur l'imaginaire et la mémoire collective des peuples qui les vivent, notamment dans le contexte de la guerre civile algérienne. Originaire d'Algérie, Nadia Seboussi est aujourd'hui établie à Montréal où elle a complété une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal. Récipiendaire de la Bourse Claudine et Stephen Bronfman en art contemporain en 2013, *Hidad*, l'exposition ainsi que la présente publication, constituent le point culminant du projet réalisé dans ce contexte. Son travail a été exposé à Cuba, en Espagne, en France, au Mexique et au Canada. En 2014, elle participait à la deuxième édition de la Bienal de la Imagen en Movimiento en Argentine.

Remerciements

Zahir Abad, Ammar Abella, Leila Abella, Said Abella, Yahia Arket, Khadija Baker, Chélanie Beaudin-Quintin, Aouicha Bekhti, Samira Bendris, Michael Blum, Chérifa Bouatta, Karima Boughrara, Faiza Bouzid, Mario Côté, Sarah Dell'Ava, Simon Desjardins, Hamid Ferhi, Fondation de la famille Claudine et Stephen Bronfman, Lamine Foura, Mauricio Garzon, Ali Hocine, Hassina Hocine, Sabah Hocine, Hassiba Idir, Caroline Jones, Hacène Ait Kaci, Massyl Ait Kaci, Sarah Ait Kaci, Layla Kaci, Abdelghani Kayouche, Cherifa Kheddar, Roland Laroche, Jean-Pierre Lledo, Docteur M.M., Patrice Martre, Rabah Merchichi, François Morelli, Krim Nacera, Louna Oukil, Marie-Ange Poyet, Dominique Richards, Ania Sahnouni, Lahlou Sahnouni, Djamilia Seboussi, Djida Seboussi, Rabiha Seboussi, Rabéah Sellami, Hadjer Sellami, Gabriel V. Soucheyre, Sachiko Sumi, David Tomas, Hocine Zaourar.

Nadia Seboussi

Nadia Seboussi is interested in the status of the immigrant, postcolonial history and the complex relationships between the East and the West, the South and the North, as well as in displacement issues. Her work explores new narrative structures that reflect the impact of civil wars in the collective imagination and memory of the people who live them, particularly in the context of the Algerian Civil War. Nadia Seboussi was born in Algeria and today lives in Montreal, where she completed a master's degree in Visual and Media Arts at the Université du Québec à Montréal. She was the recipient of the Claudine and Stephen Bronfman Fellowship in Contemporary Art in 2013. *Hidad*, the exhibition and the publication that will accompany it are the culmination of the project carried out under the fellowship. Her work has been shown in Cuba, Spain, France, Mexico and Canada. In 2014, she participated in the second edition of the Bienal de la Imagen en Movimiento in Argentina.

Acknowledgements

Zahir Abad, Ammar Abella, Leila Abella, Said Abella, Yahia Arket, Khadija Baker, Chélanie Beaudin-Quintin, Aouicha Bekhti, Samira Bendris, Michael Blum, Chérifa Bouatta, Karima Boughrara, Faiza Bouzid, Claudine and Stephen Bronfman Family Foundation, Mario Côté, Sarah Dell'Ava, Simon Desjardins, Hamid Ferhi, Fondation de la famille Claudine et Stephen Bronfman, Lamine Foura, Mauricio Garzon, Ali Hocine, Hassina Hocine, Sabah Hocine, Hassiba Idir, Caroline Jones, Hacène Ait Kaci, Massyl Ait Kaci, Sarah Ait Kaci, Layla Kaci, Abdelghani Kayouche, Cherifa Kheddar, Roland Laroche, Jean-Pierre Lledo, Docteur MM, Patrice Martre, Rabah Merchichi, François Morelli, Krim Nacera, Louna Oukil, Marie-Ange Poyet, Dominique Richards, Ania Sahnouni, Lahlou Sahnouni, Djamilia Seboussi, Djida Seboussi, Rabiha Seboussi, Rabéah Sellami, Hadjer Sellami, Gabriel V. Soucheyre, Sachiko Sumi, David Tomas, Hocine Zaourar.

Sous la direction de | Editor
France Choinière
Assistée de | Assisted by
Jennifer Pham
Conception graphique | Design
Sylvia Ugga at Black Dog Publishing
Traduction | Translation
Bernard Schütze
Révision | Editing
André Lamarre
Black Dog Publishing

© 2016 Black Dog Publishing Limited, Dazibao, Mirna Boyadjian,
Vincent Lavoie, Nadia Seboussi
Tous droits réservés | All rights reserved

Black Dog Publishing Limited
10A Acton Street, London WC1X 9NG United Kingdom
t. +44 (0)207 713 5097
f. +44 (0)207 713 8682
info@blackdogonline.com
www.blackdogonline.com

Dazibao
5455, avenue de Gaspé, espace 109,
Montréal, Québec, Canada, H2T 3B3
t. (514) 845-0063
info@dazibao-photo.org
www.dazibao-photo.org

Dazibao bénéficie du soutien financier du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts de Montréal et du Ministère de la Culture et des Communications. Dazibao is supported by the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the arts, the Conseil des arts de Montréal and the Ministère de la Culture et des Communications.

Cette publication bénéficie du soutien de la Fondation de la Famille Claudine et Stephen Bronfman. This publication receives the support of the Claudine and Stephen Bronfman Family Foundation.

Les opinions exprimées dans cette publication sont celles des auteurs et ne reflètent pas celles des éditeurs
All opinions expressed within this publication are those of the authors and not necessarily of the publishers.

Catalogage avant publication de la British Library. Des notices CIP sont disponibles pour ce livre depuis la British Library
British Library cataloguing-in-Publication Data. A CIP record for this book is available from the British Library.

ISBN 978-1-910433-85-0 (Black Dog Publishing)
ISBN 978-2-922135-44-2 (Dazibao)

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada.
Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Library and Archives Canada cataloguing in publication

Seboussi, Nadia, 1971–

[Œuvre. Extraits] | [Works. Selections]

Hidad

Catalogue d'une exposition présentée à Dazibao, Montréal, du 19 novembre 2015 au 30 janvier 2016.
Catalogue of an exhibition held at Dazibao, Montreal, 19 November, 2015 to 30 January, 2016.

Publié en collaboration avec Black Dog Publishing.
Co-published with Black Dog Publishing.

Texte en français et en anglais | Text in English and French.

I. Seboussi, Nadia, 1971– – Expositions. 2. Art québécois – 21e siècle – Expositions. I. Lavoie, Vincent, 1964– . II. Boyadjian, Mirna, 1979– . III. Dazibao (Galerie d'art). IV. Titre.

N6549.S42A4 2016 709.2 C2015-942464-XF

I. Seboussi, Nadia, 1971– - Exhibitions. 2. Art, Canadian – Québec (Province) – 21st century – Exhibitions. I. Lavoie, Vincent, 1964– . II. Boyadjian, Mirna, 1979– . III. Dazibao (Art Gallery). IV. Title.

N6549.S42A4 2016 709.2 C2015-942464-XE

Cet ouvrage est sous licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de modification 4.0 international. This publication is under a creative commons attribution—non commercial—no Derivs 4.0 international.

www.creativecommons.org

Black Dog Publishing est une compagnie éco-responsable. *Hidad* est imprimé sur du papier de sources durables. *Hidad* est coédité par Black Dog Publishing et Dazibao. Black Dog Publishing is an environmentally responsible company. *Hidad* is printed on sustainably sourced paper. *Hidad* is published in collaboration by Black Dog Publishing and Dazibao.

Dépôt legal | Legal deposit
1^{er} trimestre | 1st Quarter 2015
Bibliothèque et archives nationales du Québec – Bibliothèque et Archives Canada | Library and Archives Canada

black dog
publishing
london uk

art design fashion
history photography
theory and things

www.blackdogonline.com



DAZIBAO
IMAGES | EXPOSITIONS | ÉDITIONS

Le travail de Nadia Seboussi se penche sur le conflit armé et ce qu'il engendre : violence, migration, perte et exil. Les œuvres réunies pour cette publication s'articulent autour de la représentation du drame algérien par la reconstitution en tableaux vidéographiques de scènes désormais mythiques. Puisant à même l'iconographie pathétique véhiculée par les différents organes de presse mondiaux – en particulier ceux d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient – ainsi que dans une tradition picturale propre aux scènes de lamentations (aussi reprise par Bill Viola), Nadia Seboussi développe de somptueuses fresques en clair-obscur proposant une nouvelle chorégraphie du deuil. Dans le mouvement lent des corps, dans les visages tantôt absorbés, tantôt meurtris, dans la décomposition des gestes incarnant la souffrance, Nadia Seboussi propose un moratoire, le temps du deuil : *Hidad*.

Nadia Seboussi's work takes up the question of armed conflict and what it gives rise to: violence, migration and exile. The works assembled for this publication focus on the representation of the Algerian tragedy by the recreation in video tableaux of these now-mythical depictions. Drawing on the iconography, full of pathos, transmitted by the world's media outlets—with an emphasis on those of North Africa and the Middle East—and on a pictorial tradition depicting scenes of lamentation (also employed by Bill Viola), Seboussi creates sumptuous chiaroscuro frescos which propose a new choreography of grief. In the slow movement of the bodies, in the alternately consumed and ravaged faces, in the breaking down of the gestures that embody suffering, Seboussi proposes a moratorium for a period of mourning: *Hidad*.

RRP £16.95 / \$19.95



DAZIBAC
IMAGES | EXPOSITIONS | ÉDITIONS



art design fashion
history photography
theory and things

**black dog
publishing**

London UK

www.blackdogonline.com

