

# L'usage de la photo dans la création autobiographique au féminin en contexte colonial

Une nouvelle forme d'agentivité ?

Alessandra Ferraro et Valeria Sperti

---



## Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/12924>

DOI : 10.4000/fixxion.12924

ISSN : 2295-9106

## Éditeur

Ghent University

## Référence électronique

Alessandra Ferraro et Valeria Sperti, « L'usage de la photo dans la création autobiographique au féminin en contexte colonial », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 27 | 2023, mis en ligne le 15 décembre 2023, consulté le 15 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/12924> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.12924>

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# L'usage de la photo dans la création autobiographique au féminin en contexte colonial

Une nouvelle forme d'agentivité ?

Alessandra Ferraro et Valeria Sperti

---

- 1 Le travail de nombreuses artistes – des plasticiennes, des vidéastes, des performeuses ainsi que des écrivaines – porte les traces d'un vécu en porte-à faux entre deux rivages, deux cultures et deux nations. Leur histoire personnelle marquée par la violence de la colonisation et par le sceau du racisme influence leur œuvre qui se nourrit des fouilles historiques et généalogiques pour approfondir le questionnement identitaire qui est à son centre<sup>1</sup>. Plusieurs d'entre elles privilégient une approche autobiographique, entendue au sens large, en créant des œuvres à mi-chemin entre la création autobiographique, les arts visuels, la réflexion philosophique et la critique sociale<sup>2</sup>. Elles ont recours au support photographique pour interroger une histoire sur laquelle a pesé une amnésie collective, pour essayer de définir une identité complexe, pour exprimer une parole de dénonciation et s'affirmer en tant que créatrices<sup>3</sup>. Au sein de ce courant de la littérature française contemporaine que nous avons défini comme "autophotogynobiographie"<sup>4</sup>, quelques-unes de ces créatrices se servent de la photographie comme d'un instrument pour désenfouir et rendre visible un passé familial et social marqué par le traumatisme colonial. La critique a consacré de nombreux travaux à ces artistes en faisant ressortir, tour à tour, les caractéristiques liées à la création féminine, à l'exploitation du genre autobiographique ou à l'utilisation du support visuel dans leur production<sup>5</sup>. Il s'agira, dans la perspective qui est la nôtre, d'analyser la manière dont elles font dialoguer dans leurs ouvrages autobiographiques l'image avec la parole ou la graphie pour faire ressortir, tant sur le plan esthétique que dans leur quête identitaire, le rôle que joue la photo dans leurs parcours de création. Nous nous proposons de montrer comment, insérée dans un nouveau contexte intermédial, artistique ou d'écriture, la photographie permet une nouvelle lecture du passé et d'accéder pleinement au statut de sujet.

- 2 Nous nous pencherons d'abord sur l'œuvre de Carolle Bénitah et de Zineb Sédira, deux *narrative artists* d'origine marocaine et algérienne, nées à l'époque post-coloniale, qui utilisent de manière emblématique la photographie ; nous prêterons notre attention par la suite à des iconotextes de Leïla Sebbar d'Hélène Cixous et de Marie Cardinal, écrivaines "françaises" nées dans l'Algérie coloniale. Tout en appartenant à deux générations différentes, ayant des parcours biographiques dissemblables, tout en pratiquant des genres disparates, ces auteures partagent une identité qui s'inscrit entre les deux rives de la Méditerranée ; elles emploient la photographie, à partir de leur condition féminine, comme moyen d'enquête sur la pluralité constitutive de leur identité et, en même temps, sur l'histoire familiale et collective. Dans l'impossibilité d'analyser de manière exhaustive la présence des images dans des œuvres abondantes et, à l'exception de Marie Cardinal décédée en 2001, *in progress*, nous privilégierons pour chaque auteure l'analyse des premières créations qui exploitent des photos en nous penchant sur le moment où la photographie s'est révélée un support majeur pour leur création.

## Carolle Bénitah et Zineb Sédira : des palimpsestes phototextuels

- 3 D'origine juive-marocaine, Carolle Bénitah, née en 1965 à Casablanca, a travaillé comme styliste à Marseille, avant d'entreprendre une carrière artistique en tant que photographe et plasticienne ; son travail a été présenté au sein de nombreuses expositions dont témoigne la publication de plusieurs volumes. Comme le remarque Naïma Hachad, Bénitah élabore un récit autobiographique qui mélange souvenirs, éléments fictifs et observations critiques sur la société et la culture<sup>6</sup>. Elle commence à exploiter artistiquement la photo familiale en 2001, à la suite de ce qu'elle vit comme un moment de crise dans sa vie personnelle :

J'ai commencé à m'intéresser à mes photographies de famille, lorsqu'en feuilletant l'album de mon enfance, je me suis retrouvée submergée par une émotion dont je n'arrivais pas à déterminer l'origine. Ces photographies prises il y a 40 ans et dont je ne me souvenais ni du moment de la prise de vue, ni de ce qui avait suivi ou précédé cet instant, réveillaient en moi une angoisse de quelque chose de familier et totalement inconnu à la fois, une sorte d'étrangeté inquiétante dont parle Freud. Ces moments fixés sur du papier me représentent, parlent de moi, de ma famille, et disent des choses sur la question de l'identité, de ma place dans le monde, mon histoire familiale.<sup>7</sup>

- 4 Bénitah réalise d'abord plusieurs journaux photographiques comme *2002 (2002)*, *Twelve (2006)* et *Un parterre de roses (2001-2008)*, avant que son rapport à la photographie ne marque une évolution importante dans sa pratique artistique. En 2009, dans *Photos Souvenirs*, – suivi de *Ce qu'on ne peut pas dire* et *Ce qu'on ne peut pas voir (2013)*, *Je ne t'oublierai jamais* et *Le jour le plus beau (2019)* – la créatrice, en brodant sur le papier du fil rouge, noir ou doré, pastiche des instantanés qui représentent des personnages de sa famille. Elle y ajoute des commentaires personnels. Dans "L'enfance marocaine", l'une des trois sections de l'album, on retrouve une photo en noir et blanc qui nous paraît emblématique, "Chez le photographe" (<https://www.carolle-benitah.com/copie-de-07-installations-photo-sou?pgid=jn32i3lb-0a49f260-13ce-436e-864b-9c2494d1615e>). L'image présente un groupe familial d'enfants souriants et endimanchés qui posent devant l'objectif d'un photographe professionnel dans son atelier ; le grand frère

debout entoure d'un bras paternel et protecteur la petite Carolle et ses deux sœurs. Bénitah brode avec un fil rouge la partie supérieure du visage du jeune garçon, ce qui a l'effet de dérober son regard en dégageant sa bouche et en la faisant ressortir ; les lignes cousues en vertical sur les lèvres des jeunes filles donnent l'impression qu'elles sont muselées. Le frère est représenté comme étant le seul à avoir droit à la parole puisqu'il domine les trois filles qui n'ont pas le droit de s'exprimer. En altérant le cliché originaire, un nouveau regard sur son contenu s'offre : l'image qui se voulait représenter le bonheur serein d'une famille unie se transforme en une radiographie qui fait affleurer des rapports de force invisibles, liés au rôle du masculin et du féminin dans une société fortement patriarcale.

- 5 Au centre du travail de Bénitah on trouve le questionnement de la famille, comme le montre, par exemple, l'image manipulée où l'artiste a brodé une cage. La photographie d'un père à la plage avec ses trois enfants serait anodine sans la légende, "Cage dorée" (<https://www.carolle-benitah.com/copie-de-07-installations-photo-sou?pgid=jn32i3lb-d0010823-8d47-4e90-89a9-5753667d887d>). La cage, brodée en fil doré autour du groupe familial, projette ici l'image d'une famille qui protège du monde extérieur, mais qui limite aussi la liberté de ses membres. La contextualisation territoriale que lui imprime le titre de la section, "L'enfance marocaine", n'est pas sans évoquer, au niveau familial et individuel, les pertes engendrées par une histoire qui a vu le nombre de Juifs marocains passer de près de 265000 en 1948 à 2200 en 2017<sup>8</sup>.
- 6 L'alliance du visuel (la photographie) au lisible (la légende et le titre des sections) s'intensifie ici, grâce à la broderie qui agit comme un ajout narratif obligeant le spectateur à réinterpréter le sens originaire de l'image. La broderie fonctionne comme une troisième graphie qui fait émerger les sous-entendus et les blessures qui gisent derrière l'écran de papier de la photo, en révélant un aspect caché de la dynamique familiale. Les images, plates, anodines, des photographies "vernaculaires"<sup>9</sup>, sont alors dynamisées et deviennent tridimensionnelles en montrant les enjeux individuels et collectifs qui ont marqué les vies des individus représentés. Écriture et broderie parviennent ainsi à faire assumer aux photographies un rôle de dénonciation et de remise en cause de l'institution familiale et de la société patriarcale. L'auteure s'explique sur ce point :
 

Cette activité n'a rien de subversif, mais je la pervertis par mon propos. Je me sers de ses artifices faussement décoratifs pour réinterpréter mon histoire et en dénoncer les travers. Les deux activités se rejoignent dans une forme de contestation, la broderie, signe d'une bonne éducation de femme d'intérieur et le propos que je dénonce ne font pas de moi ce à quoi j'étais destinée : une sage fille, une bonne épouse et une mère aimante.<sup>10</sup>
- 7 Coudre, activité typiquement féminine et domestique, se transforme sous les doigts de Bénitah en un puissant instrument de mise en cause des rôles attribués aux sexes au Maroc pendant les années 1960 et 1970.
- 8 C'est encore la photo familiale et, en l'occurrence, les photos d'identité de sa mère, de sa grand-mère et de sa fille qui sont à l'origine du parcours de création de Zineb Sédira, artiste d'origine algérienne née en France en 1963 et ayant fait ses études d'art en Angleterre, au Royal College of Art, à la Slade School of Art et à la Central Saint Martin's School of Art<sup>11</sup>.
- 9 Dans sa première œuvre, l'installation *Une génération de femmes* (1997 ; voir <https://www.zinebsedira.com/une-generation-de-femmes-1997/>), Sédira tapisse les murs d'une

pièce de carrelages aux motifs géométriques abstraits, sur le modèle des panneaux décoratifs islamiques typiques. Si le visiteur en entrant a d'abord l'impression de pénétrer dans un intérieur traditionnel, en observant de près les dessins il s'aperçoit que des visages y sont reproduits sur du papier peint sérigraphié en quatre couleurs : au centre d'une étoile à dix pointes on retrouve le portrait de la grand-mère de l'artiste entouré en corolle de dix portraits de la mère ; quatre images plus petites de la fille de Sédira occupent le centre de quatre étoiles extérieures ; entre les différents médaillons se trouve la photo des yeux de l'artiste dont les orbites noires ressortent par rapport au reste du visage blanc. Ce fragment, où le reste du visage est soustrait à la vue, détonne par rapport aux trois autres portraits, des photos d'identité qu'on reconnaît à la pose des femmes, au dégagement de leur figure, à leur regard fixe dans le vide ainsi qu'au format et cadrage. L'image du regard de l'artiste fonctionne comme un trait d'union entre les médaillons et, en même temps, comme une mise en abyme de l'opération artistique qu'elle est en train d'accomplir : l'interrogation, à travers le fil rouge de l'autobiographie et de la filiation, de la tradition propre d'une société islamiste de la part d'une femme qui vit en Europe. Il en résulte une réécriture palimpseste de l'art islamique suggérant une présence presque invisible, et donc problématique, des femmes au sein de cette société.

- 10 Dans la version successive de la même installation qui sera présentée à la Biennale de Venise en 2001, ce n'est pas seulement le titre, *Quatre générations de femmes*, qui change, mais également le support : les motifs générés par ordinateur sont sérigraphiés sur des carreaux de céramique ; dans la disposition des visages des femmes aucune n'occupe la place centrale ; les yeux de l'artiste sortent d'un voile ; sur les carrelages apparaissent des textes en français et en anglais. L'évocation du voile – le regard voilé de Sédira s'opposant aux images des visages exposés de ses proches – et l'insertion des écritures occidentales imprime à la réflexion sur le féminin une position plus politique.
- 11 Les rapports intergénérationnels au féminin sont au centre de *Mother Tongue* (2002), installation où, à travers trois vidéos, l'artiste explore la traduction au sein de l'identité culturelle de trois générations de femmes. La mère, la fille et la grand-mère parlent chacune dans un idiome différent : le français, l'anglais et l'arabe. Intime et émouvant, l'échange diasporique de ces langues tente de suivre un récit brisé entre la fille et la mère de l'artiste qui ne comprennent pas, respectivement, l'arabe et l'anglais. La fluidité des mots en mouvement et la signification des témoignages se heurtent à un obstacle dialogique, devenu la frontière objective de la fusion linguistique. Avec son œuvre *Mother, Father and I* (2003), Sédira se borne au bilinguisme français-arabe pour capturer au plus près des informations sur la guerre d'Algérie. Ces indices transmis en différé, sur trois écrans où interviennent séparément le père, la fille et la mère, entraînent un second niveau de perturbation. Cette production autobiographique au ton fortement unitaire se double d'un volet photographique, *Mother, Daughter and I* (2003 ; voir <https://www.zinebsedira.com/mother-daughter-and-i-2003/>). Il s'agit de deux triptyques conçus en même temps que la première installation, à la demande d'un commissaire d'exposition<sup>12</sup>.
- 12 Pour traduire, à travers des images statiques et muettes comme le sont les photos, l'absence de langue commune entre trois femmes, d'âge différent et appartenant à des cultures distinctes, comme en témoigne leur tenue vestimentaire, Sédira dédouble chaque image ; dans la partie supérieure apparaissent les visages des femmes, tandis que des hublots dans le soubassement attirent l'attention sur les étreintes de leurs

maines ; la mimique et leurs gestes complices surmontent la difficulté de communication verbale. L'artiste s'est exprimée sur la conception de ce projet :

The idea of taking photographs of my mother, my daughter, and myself came about because I wanted to represent women within the same family through their body language and clothing. My mother dressed in her traditional Algerian outfit; my daughter in an urban, funky top and trousers; and I wore a pseudo-Eastern tunic, which is so fashionable in Europe. I was obviously the in-between or the mediator linking my mother and daughter. So, because I felt I had a family with an interesting narrative, understandably I used them to illustrate issues around cultural identity and gender.<sup>13</sup>

- 13 À partir d'une mise en cause de sa propre identité et à travers l'interrogation des siens, la recherche de Sédira se poursuit en fouillant les archives et en interrogeant documents, paysages et monuments qui portent les traces de l'entreprise coloniale. Adapter la notion de mémoire à l'art revient à explorer des émotions profondes et des relations cachées : l'artiste plonge dans les profondeurs de l'oubli, y déniche les souvenirs générationnels, les libère des contraintes de l'indicible et de l'innommable, pour les exprimer visuellement. La photographie – photos d'identité de ses proches, portraits d'elle, de sa mère et de sa fille, images de la guerre d'Algérie prises par Mohamed Kouaci, proche du FLN (*Gardiennes d'images*, 2010) – est le support autour duquel se construit le dispositif créateur de Sédira, empreint d'un fort mouvement autosociobiographique qui encourage l'enrichissement culturel et ouvre la voie aux échanges globaux.
- 14 Pour Bénitah et Sédira la photographie, loin de témoigner de manière authentique la réalité, est porteuse d'une vérité superficielle et incomplète, parfois trompeuse : en mettant en cause ses côtés conventionnels, son caractère officiel, à travers des créations multiples et inédites, ces deux artistes en décèlent le sens profond, caché. Sous leur regard sensible et aigu, les photographies, première couche du palimpseste qui est le modèle selon lequel se construit leur œuvre, sont réinterprétées et resémantisées de manière surprenante et déroutante : cette réécriture de la photographie en permet donc une nouvelle lecture. Dans leur parcours les deux artistes non seulement dénoncent le *statu quo*, mais elles s'affirment également en tant que sujets de la création. À travers ce réinvestissement sémiotique dont la photographie est l'objet, les deux artistes postcoloniales accomplissent une opération qui est amorcée en littérature, à la même époque, par leurs aînées. D'après notre hypothèse, en effet, leur itinéraire poétique est analogue à celui des trois écrivaines de notre corpus, Leïla Sebbar, Hélène Cixous et Marie Cardinal, pour lesquelles la "découverte" de la photographie a eu des conséquences importantes au niveau littéraire.

## **“Les mots pour la réécrire” : la photographie chez Leïla Sebbar, Hélène Cixous et Marie Cardinal**

- 15 La photo d'identité est également au centre de la réflexion de l'écrivaine Leïla Sebbar à partir du moment où, à la fin des années 80, le photographe Marc Garanger l'associe à la publication de l'album *Femmes des Hauts-Plateaux : Algérie 1960*<sup>14</sup> auquel elle contribuera avec un texte. Jeune soldat pendant la guerre d'Algérie, celui-ci avait fixé les regards et les gestes des femmes des hautes terres, région natale de l'écrivaine au moment où l'Algérie s'embrasait (voir : <https://www.chasse-aux-livres.fr/prix/2859490418/femmes-algeriennes-1960-marc-garanger>)<sup>15</sup>. Sebbar est attirée par son

attitude d'ethnologue, à la fois proche et distante, qui photographie "les femmes dans la maison, les mères, les filles et les aïeules, les femmes qui donnent la vie, qui inventent depuis toujours les mêmes gestes de l'amour quotidien, du désir, de la tendresse contre la guerre et la mort"<sup>16</sup>.

- 16 Agnès Varda, en commentant l'un de ces clichés pour l'émission *Une minute pour une image*, avait souligné la double contrainte dans laquelle la photographie avait été prise – la femme et le photographe étant tous les deux obligés de se soumettre aux ordres de l'armée coloniale –, ainsi que l'"incroyable force avec laquelle cette femme refuse" et, en même temps la profondeur du regard du jeune photographe qui, d'une manière inconsciente, a saisi l'essence d'un conflit dont il était pourtant ignare<sup>17</sup>. Comme Agnès Varda, "très frappée" par la photographie, les portraits de ces femmes inconnues "bouleversent" Leïla Sebbar :

Des visages d'Aurésiennes dévoilées de force, les cheveux à découvert, posant sur un tabouret devant le mur chaulé de la Mechta (il fallait établir des cartes d'identité pour contrôler les populations des villages de regroupement, le jeune appelé photographe devait en photographier jusqu'à deux-cents par jour), ce livre, ces photos publiées pour leur rendre témoignage m'avaient bouleversée. Aujourd'hui, je ne peux feuilleter l'album sans le désir d'écrire l'histoire de chacune, son regard.

18

- 17 Ces femmes des photos deviendront parfois des personnages de ses récits, ce qui permet à l'écrivaine de reconstruire de manière fantasmatique, à travers l'image, l'axe de la filiation au féminin de son côté paternel et d'établir un dialogue avec ses tantes, cousines, aïeules, dont elle ne partage pas la langue. Cette fascination pour les portraits féminins qui représentent la réalité coloniale la pousse à devenir une collectionneuse de cartes postales de l'époque et à en commenter plusieurs dans *Femmes d'Afrique du Nord. Cartes postales 1885-1930*<sup>19</sup>. Chez Leïla Sebbar, ces images des femmes du peuple de son père qui sourient en silence, provoquent un trouble ambigu. De ces "belles d'Afrique du Nord", de ces "sœurs étrangères" vouées à la séquestration dans la maison, l'ouvrier ou le bordel, l'auteure, en faisant fi de l'orientalisme ou du regard colonial qui est à leur origine, essaie de déchiffrer la vie et l'individualité.
- 18 Le travail sur ces séries de portraits conduit Leïla Sebbar à s'interroger sur son rapport manquant avec les femmes de sa famille paternelle à cause de son ignorance de la langue arabe : en 2003 dans l'ouvrage autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père*<sup>20</sup>, elle creuse cette absence en faisant affleurer la blessure originaire qui a empêché la filiation du côté paternel : "Et je me suis rendu compte que c'était un besoin d'approcher ces femmes pour approcher quelque chose dont j'avais été privée ; et ce dont j'avais été privée, c'est finalement l'Algérie algérienne, c'est-à-dire l'Algérie de mon père"<sup>21</sup>. Instituteur ayant épousé une collègue française, Mohamed Sebbar a élevé ses enfants à l'européenne tout en vivant en Algérie et ne leur a transmis ni la langue et la culture arabes ni sa propre religion.
- 19 À partir de ce premier ouvrage autobiographique, la quête mémorielle devient l'axe le long duquel se déploie une production littéraire qui englobe de manière régulière les images au texte : en 2004 sort le premier volume d'une tétralogie d'iconotextes qui interrogent l'appartenance hybride de l'écrivaine. Dans *Mes Algéries en France. Carnet de voyages, Journal de mes Algéries en France, Voyage en Algéries autour de ma chambre et Le pays de ma mère, voyage en France*<sup>22</sup>, la photo occupe la place centrale dans l'opération autobiographique, en répondant d'ailleurs à l'objectif de la collection "d'un regard l'autre" des éditions Le Bleu autour. Les images tirées d'albums personnels et d'archives

collectives servent à reconstruire un tissu de mémoire où les frontières entre les genres s'estompent – histoire, fiction, actualité journalistique, rapport public et mémoire privée. Le texte s'inscrit dans un dialogue complémentaire entre mots et images fonctionnant moins sur le mode de l'illustration que sur celui de l'association. L'individuel croise le collectif dans cette reconstitution qui vise à remplir un vide et à dépasser un traumatisme lié à la filiation interrompue. Dès le début, l'ancrage autobiographique est affiché à travers la reproduction d'une photo, "Mes parents 1945", prise dans la rue dans la ville algérienne de Mascara, où l'écrivaine, enfant, marche à côté de ses parents. Le chapitre liminal "Portrait de famille. Les écoles" est agrémenté de deux belles reproductions pleine page des portraits des parents : cette valorisation éditoriale ne fait que ressortir de manière plus aiguë l'absence d'indices qu'elles ont été prises dans un contexte colonial.

- 20 Sur la photo "Ma mère et ses filles. Danièle, Lysel, et moi (de gauche à droite). Algérie, années 50"<sup>23</sup>, prise sans doute par le père et qui représente la mère assise dans un champ inculte entourée de ses trois filles, aucun élément dans le paysage, ni le décor, ni les vêtements, ni les coiffures ne renvoient à l'Algérie coloniale : l'image, témoignant d'un mode de vie à la française, est emblématique du choix paternel de ne pas transmettre à ses enfants son héritage algérien. L'écrivaine consacra alors la plus grande partie de son œuvre à interroger les photographies pour comprendre cette décision qui l'a amputée d'un patrimoine précieux et, à ses yeux, incontournable. Intriguée par le pouvoir du visuel, elle réédite en 2016 *Je ne parle pas la langue de mon père* en y ajoutant des images dont quelques-unes sont reproduites en annexe également dans *Lettre à mon père* (2021), dialogue imaginaire avec le père mort auquel Sebbar pose toujours la même question.
- 21 Si l'écriture autobiographique de Leïla Sebbar a été déclenchée par le "bouleversement" éprouvé au moment où elle a été invitée à commenter des photos d'identité d'Aurésiennes obligées de se dévoiler devant l'œil colonial, elle s'est concentrée par la suite sur les photos familiales qui, loin de répondre à ses interrogations, ne font que les dilater et multiplier. Le vertige photographique dans lequel est prise son écriture montre que, en l'absence d'une réponse, en proie à une urgence intime et sociale, l'auteure ne pourra que continuer à écrire.
- 22 Tout comme pour Leïla Sebbar, une invitation à commenter des photographies est à l'origine d'une veine littéraire fortement autobiographique chez Hélène Cixous. En 1990, la revue *La recherche photographique* avait demandé à des intellectuels et des écrivains, dont Denis Roche et Anne-Marie Garat, de s'interroger, à partir d'une expérience personnelle, sur la valeur et la signification de quelques clichés qui seront reproduits dans les pages d'un numéro consacré aux photos de famille. Sollicitée à y participer, Cixous donne un court texte, "Photographies de racines"<sup>24</sup>, où elle décrit son album de famille en consacrant une longue ekphrasis à deux photos : la première présente son grand-père maternel, Michael Klein, habillé en uniforme de soldat de l'armée prussienne lors du premier conflit mondial ; la deuxième, sa tombe dans une forêt en Russie où il avait été tué en combat en 1916. Ces clichés, qui ne sont pas reproduits dans *La recherche photographique*, seront publiés en 1994 dans "Albums et légendes", section finale du volume *Hélène Cixous. Photos de racines*<sup>25</sup>. Ils font partie d'une série de trente-six images tirées des albums de la famille maternelle – Klein et Jonas du côté allemand – et paternelle – Cixous, du côté algérien – présentes dans ce volume.



- 23 Ces deux textes du début des années 1990, le premier étant le noyau germinatif du second, marquent un tournant autobiographique de l'écriture d'Hélène Cixous en inaugurant une nouvelle et féconde saison qui prend souvent la forme du phototexte. L'image photographique y joue un rôle crucial en tant qu'accélérateur d'énigmes et d'élément de dialogue pour le récit. Dans le titre de 1994, "Albums et légendes", "légendes" est utilisé dans le double sens de "légende qui illustre les photos", mais aussi d'"histoire fabuleuse" qui s'entrecroise avec les images. Le commentaire sensible et attentionné des différents portraits de ses ancêtres ainsi que des membres du cercle familial plus intime de l'auteure se fait à travers une écriture émouvante et émue qui s'axe autour de deux noyaux névralgiques : la mort du grand-père tué dans la Première Guerre mondiale et le décès du père à cause de la tuberculose en 1948. Leurs tombeaux sont inatteignables, le premier étant enseveli dans une forêt perdue en Biélorussie, le deuxième dans un cimetière juif dans une Algérie interdite d'accès, en proie à la violence meurtrière de la "décennie noire", comme le remarque Cixous : "Je vois comme une généalogie de tombes. Lorsque j'étais petite, il m'a semblé que la tombe de mon père sortait de cette tombe du Nord. La tombe de mon père est aussi une tombe perdue. Elle est en Algérie. Plus personne n'y va ou n'ira jamais" (PR : 191). Cette impossibilité de rendre visite aux morts devient l'emblème d'une terre qui se dérobe aux vivants, continuellement obligés de changer de pays.
- 24 L'album familial, au lieu d'attester une continuité généalogique et une appartenance communautaire ou un enracinement géographique, raconte, à travers les mots de la narratrice, la disparition prématurée des proches et l'injustice, le racisme, les atrocités dont ils ont été les victimes en tant que Juifs. Cette descente dans les méandres du passé, cette exploration du non-dit qui se cache derrière les images engendre une prise de conscience de soi et permet à Hélène Cixous de lire son engagement féministe comme une conséquence de son histoire personnelle de marginalisée :
- La nation française était coloniale. Comment aurais-je pu être d'une France qui colonisait le Pays algérien alors que je savais que nous-mêmes juifs allemands tchécoslovaques hongrois étions d'autres arabes. Je n'avais rien à faire dans ce pays. Mais je ne savais pas non plus où j'avais à faire. C'est la langue française qui m'a conduite à Paris. En France ce qui est tombé de moi d'abord, c'est l'obligation de l'identité juive. D'une part, l'antisémitisme était incomparablement plus faible à Paris qu'à Alger. D'autre part, j'ai brusquement appris que ma vérité inacceptable dans ce monde était mon être femme. Tout de suite ce fut la guerre. J'ai senti l'explosion, l'odeur, de la misogynie. Jusqu'ici, vivant dans une onde de femmes, je ne l'avais pas sentie, j'étais juive, j'étais juif.
- A partir de 1955, j'ai adopté une nationalité imaginaire qui est la nationalité littéraire. (PR : 206- 207)
- 25 L'album se termine sur un portrait du visage d'Hélène pleine page en noir et blanc<sup>26</sup> qui annonce la naissance d'Hélène Cixous écrivaine et intellectuelle qui va s'engager en faveur de la condition féminine. Cette photographie sera reproduite sur la couverture des traductions anglaise et espagnole<sup>27</sup> (voir : <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203443590/h%C3%A9l%C3%A8ne-cixous-rootprints-h%C3%A9l%C3%A8ne-cixous-mireille-calle-gruber> ; [https://www.todostuslibros.com/libros/fotos-de-raices\\_978-968-19-0843-0](https://www.todostuslibros.com/libros/fotos-de-raices_978-968-19-0843-0)).
- 26 Nous aborderons pour conclure l'œuvre de Marie Cardinal, auteure qu'on a rapprochée de la mouvance féministe à la sortie de *Les mots pour le dire* (1967) et qu'on a redécouverte plus tard, dans les années 1980, comme étant *pied-noir*, même si l'Algérie avait été évoquée dans plusieurs de ses romans depuis ses débuts littéraires. En 1988,

elle est invitée à participer à *Les Pieds-Noirs. Algérie 1920-1954*, ouvrage collectif qui, à travers la reproduction de photos de l'époque, documente l'entreprise colonisatrice d'abord et, ensuite, le rapatriement des Français à la suite de l'indépendance du pays africain. Ouvre le volume un long texte autobiographique de l'écrivaine agrémenté de photographies tirées de son album de famille ou bien qui documentent la vie dans la colonie. Deux perspectives s'entrecroisent : celle des images, qui revêtent un rôle de témoignage visuel, et celle de la narratrice, qui, à travers un regard oblique, remet en question la légitimité de sa présence dans un pays qui est pourtant le sien<sup>28</sup>. Dans un récit qui exprime le deuil pour la perte de sa terre natale s'infiltrer la narration d'une société fondée sur l'injustice et des rapports de force, traversée par les signes avant-coureurs de sa fin.

- 27 À travers le prisme de son expérience autobiographique, Marie Cardinal condense l'histoire de quatre générations de femmes *pied-noir* qui sont représentées dans la photographie "Marie Cardinal en 1930" (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1003013q/f17.item>)<sup>29</sup>. Elles incarnent le pouvoir colonial et sont les gardiennes d'une tradition patriarcale contre laquelle Cardinal se révolte : ce faisant, elle met en lumière les stéréotypes et les dynamiques de pouvoir qui caractérisent ce microcosme à la fois intime et social.
- 28 La photobiographie élaborée par Marie Cardinal ne se réduit alors pas à un simple album de famille. Au contraire, elle se transforme en un instrument de représentation complexe des conflits liés à la dissolution de l'entreprise française en Afrique du Nord : en témoigne l'image "Cueillette de géraniums dans la région de Boufarik"<sup>30</sup> où des paysans arabes courbés dans le travail des champs sont saisis par l'objectif d'un colon (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1003013q/f23.item>). De cette manière, l'œuvre de Cardinal, à travers ce travail photographique et autobiographique, parvient à exprimer les tensions schizoïdes résultant de la fin de la période coloniale, allant bien au-delà de la simple rétrospective familiale. Inizio modulo
- 29 Aussi bien pour Marie Cardinal que pour Leïla Sebbar et Hélène Cixous, ce sont au début des commandes éditoriales qui les obligent à se confronter à la photographie : leur rencontre avec les images sera extrêmement féconde sur le plan littéraire puisqu'il n'occasionnera pas que de simples ekphrasis, mais des radiographies. Dans leurs textes on retrouve une perspective stéréoscopique où la description factuelle de la photographie s'entrecroise avec une lecture décapante de la situation coloniale.

## Conclusion : une nouvelle forme d'agentivité

Fine modulo

- 30 Dans les œuvres de ces écrivaines et artistes, la photographie devient un outil d'investigation privilégié pour enquêter sur une histoire personnelle et familiale que marquent des tensions culturelles importantes, héritage d'un passé problématique, fruit de la fin de la colonisation. Émerge alors une mémoire invisible, censurée qui met en branle un processus de prise de conscience du traumatisme. Prises par des photographes anonymes, parfois sans doute des professionnels, les photos des proches et de l'enfance sont présentes en grand nombre dans les ouvrages autobiographiques des créatrices de notre corpus : il s'agit de portraits en mesure d'attester une identité pour des fins officiels dans le cas des cartes d'identité (Sédira, Sebbar), ou bien d'instantanés qui témoignent, en représentant quelques moments solennels, de

l'appartenance au clan (Cardinal, Bénitah, Cixous). Elles fournissent tour à tour le prétexte pour désenfourer une période lointaine dans l'espace et dans le temps, pour s'interroger sur les rapports familiaux et pour mieux se connaître soi-même. À travers l'écriture, la broderie, la reproduction par ordinateur, ces artistes soumettent l'image aux rayons X en dévoilant les tensions sous-jacentes et invisibles. Sous leur regard sensible et aigu, loin de représenter uniquement le témoignage d'un temps révolu, du "ça-a-été" barthésien, la photographie est exploitée dans tout son potentiel polysémique. Englobée et resémantisée par son insertion dans leurs œuvres de création, elle déclenche une activité créatrice et critique profondément originale, à l'origine d'une fabulation qui permet aux auteures de surmonter les failles de leurs traumatismes personnels et de dénoncer les mécanismes sociaux et politiques source d'injustices et d'inégalités. Cette descente aux enfers dans les interdits et les silences imposés à l'intérieur de leur sphère familiale et à travers les inégalités et la violence de la société coloniale leur permet de jeter un regard corrosif sur ces milieux et, à travers une parole qui dénonce, de prendre conscience de leur identité. C'est par là qu'elles accèdent pleinement au statut d'autrices et d'actrices.

---

## NOTES DE FIN

1. Cf. Déphine Letort, "Introduction: Postcolonial Migration Stories on Screen", *Black Camera*, vol. 6, n° 1, automne 2014, p. 92-95 ; Déphine Letort et Emmanuelle Chérel, "Women on the Algerian Art Scene: Interrogating the Postcolonial Gaze through Documentary and Video Art Source", *Black Camera*, vol. 6, n° 1, automne 2014, p. 193-214 ; Émilie Goudal, *Des damné(e)s de l'Histoire. Les arts visuels face à la guerre d'Algérie*, Paris, Les Presses du réel, 2019.
2. Sidonie Smith, Julia Watson (dir.), *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, Chicago, University of Michigan Press, 2002 ; Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA), MIT Press, 2022.
3. Cf. Barbara Havercroft, "Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret", *Dalhousie French Studies*, vol. 47, *Écriture de soi au féminin*, été 1999, p. 93-113.
4. Alessandra Ferraro et Valeria Sperti, "Autobiografie fototestuali al femminile nella letteratura francese contemporanea", *Arabeschi*, n° 17, janvier-juin 2021, p. 125-142.
5. Comme, par exemple : Zohra Bouchentouf-Siagh, "Imaginaire linguistique et production littéraire francophone. Le cas de trois écrivaines algéro-françaises : Assia Djébar, Malika Mokeddem, Leïla Sebbar", dans Musanji Ngalasso-Mwatha, (dir.), *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 225-240 ; Oana Panaïté, "Étrangèreté et écriture du non savoir : Hélène Cixous, Nina Bouraoui et Leïla Sebbar", *MLN*, vol. 129, n° 4, septembre 2014, p. 796-811 ; Alison Rice, "Où que ce soit : les femmes écrivains 'globales' et le Maghreb", dans Christa McDonald, Susan Rubin Suleiman (dir.), *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Jaunes Garnier, 2014, p. 245-270.
6. Naïma Hachad, "La photo-broderie de Carolle Bénitah : commémoration, transgression et réinvention de soi", *Expressions maghrébines*, vol. 19, n° 1, été 2020, pp. 49-69.

7. Nous renvoyons au site de l'artiste : <https://www.carolle-benitah.com/> (dernière consultation le 20 juin 2023). Elle a publié deux iconotextes *Photos Souvenirs* (Heidelberg, Keher Verlag, 2016), *Jamais je ne t'oublierai* (Bologne, Lartiere edizioni, 2019) et un livre d'artiste, *Silent Trip* (2009) ; son œuvre est aussi présente dans plusieurs catalogues d'exposition, individuels (*La vie (re)inventée*, Artothèque Antonin Artaud, Cahier n° 60, du 27 janvier au 20 mars 2015) et collectifs.
8. Geoffrey Wigoder dir., *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Les éditions du Cerf, 1993, p. 1374 ; Sergio della Pergola, "World Jewish Population 2017", *World Jewish Population 2017*, n° 20, 2017, p. 64. [https://www.jewishdatabank.org/content/upload/bjdb/World\\_Jewish\\_Population\\_2017\\_AJYB\\_DataBank\\_Final.pdf](https://www.jewishdatabank.org/content/upload/bjdb/World_Jewish_Population_2017_AJYB_DataBank_Final.pdf)
9. Clément Chéroux, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Paris, Le Point du Jour, 2013.
10. Carolle Bénitah, *Photos Souvenirs*, <https://www.carolle-benitah.com/copie-de-07-installations-photo-sou>, (dernière consultation 15 juillet 2023).
11. Cf. <https://www.zinebsedira.com/> (dernière consultation 8 août 2023) ; Paul Ardenne, *Zinéb Sédira*, Paris, Éd. de l'Art, 2014 ; José Miguel G. Cortés, Marta Jecu, Gilane Tawadros, Pia Viewing, *Zineb Sedira: A Brief Moment. L'espace d'un instant*, Paris, Éd. du Jeu de Paume, 2019 ; Zineb Sédira, *Les rêves n'ont pas de titre*, Paris, Les Presses du réel, 2022.
12. "In St. Louis, the curator wanted to commission a new video and photography piece. We agree on what would become the video *Mother, Father and I* and the photography piece *Mother, Daughter and I* (2003)". Joseph McGonagle, "Translating Differences: An Interview with Zineb Sedira", *Signs*, vol. 31, n° 3, *New Feminist Theories of Visual Culture*, printemps 2006, p. 617.
13. *Ibid.*, p. 618.
14. Marc Garanger, *Femmes des Hauts-Plateaux : Algérie 1960. Texte de Leïla Sebbar*, Paris, La Boite à documents, 1990.
15. Marc Garanger, *Femmes algériennes 1960*, Paris, Contrejour, 1982.
16. Marc Garanger, *Femmes des Hauts-Plateaux*, cit. : quatrième de couverture.
17. En 1983, Agnès Varda est chargée par le Centre national de la Photographie d'une émission pour la télévision française, RTF3, *Une minute pour une image* pendant laquelle des intellectuels et artistes s'expriment sur une photographie. Elle est la réalisatrice et la commentatrice de quatorze séquences dont *Femme algériennes* où elle se penche sur l'un des portraits de Marc Garanger.
18. Leïla Sebbar, *Mes Algéries en France. Carnet de voyages*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Le Bleu autour, 2004, p. 100.
19. Leïla Sebbar, *Femmes d'Afrique du Nord. Cartes postales 1885-1930*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Le Bleu autour, 2002.
20. Leïla Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, <D'un regard l'autre>, Le Bleu autour, 2016.
21. Catherine Dana, "Je ne parle pas la langue de mon père. Entretien avec Leïla Sebbar", *Confluences Méditerranée*, 2003, vol. 2, n° 45, p. 176.
22. Leïla Sebbar, *Mes Algéries en France. Carnet de voyages*, op. cit. ; *Journal de mes Algéries en France*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Le Bleu autour, 2005 ; *Voyages en Algérie autour de ma chambre*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Le Bleu autour, 2008 ; *Lettre à mon père*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Le Bleu autour, 2021.
23. Leïla Sebbar, *Mes Algéries en France. Carnet de voyages*, op. cit., p. 26-27.
24. Hélène Cixous, *Photographies de racines*, dans *La Recherche photographique. Histoire esthétique*, n° 8, février 1990, p. 32-33.
25. Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Photos de racines*, Paris, des femmes-Antoinette Fouque, 1994. Dorénavant PR.
26. "Photo par mon ami D.L. Mohror", dans *Photos de racines*, op. cit., p. 207.

27. Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Rootprints. Memory and Life Writing*, trad. Eric Prenowitz, Londres, Routledge, 1997 ; *Fotos de raíces, memoria y escritura*, trad. Silvana Rabinovich, Taurus, México, 2001.

28. Cf. Alessandra Ferraro et Valeria Sperti, "Le regard d'une intruse dans l'univers colonial : *Les Pieds-Noirs* de Marie Cardinal", *Oltreoceano*, n° 20, Catherine Douzou et Valeria Sperti (dir.), *Mémoire coloniale et fractures dans les représentations culturelles d'auteurs contemporaines*, 2022, p. 45-64.

29. "Marie Cardinal en 1930, (coll. M. Cardinal-Édimedia)", dans Marie Cardinal, *Les Pieds-Noirs. Algérie 1920-1954*, Paris, Belfond, 1988, p. 10.

30. Marie Cardinal, *Les Pieds-Noirs. Algérie 1920-1954*, op. cit., p. 16.

## RÉSUMÉS

Carolle Bénitah et Zineb Sédira, artistes d'origine marocaine et algérienne, Marie Cardinal, Leïla Sebbar, et Hélène Cixous, écrivaines "françaises" nées en Algérie, ont recours dans leur œuvre à la photographie pour interroger leur mémoire personnelle et l'histoire coloniale. Selon le procédé du palimpseste et de la stéréoscopie, en creusant derrière la surface des images, ces créatrices parviennent à faire ressortir des nœuds latents propres de la société coloniale, fortement patriarcale. La définition des traits communs de la poétique de ces écrivaines et artistes corrobore notre hypothèse qu'il existe dans la littérature contemporaine en français un courant d'œuvres "autophotogynobiographiques" dont le commun dénominateur est donné par le réinvestissement de la photographie de la part des artistes : perçue moins comme un document ou un témoignage, celle-ci active une nouvelle narration, décapante, incisive, qui permet à chaque autrice de devenir aussi une actrice.

Carolle Bénitah and Zineb Sédira, artists of Moroccan and Algerian origin, along with Marie Cardinal, Leïla Sebbar, and Hélène Cixous, "French" writers born in Algeria, use photography in their work to explore their personal memories and colonial history. Employing the techniques of palimpsest and stereoscopy, by delving beneath the surface of the images, these female creators manage to bring to light latent knots inherent to the strongly patriarchal colonial society. Defining the common features of the poetics of these writers and artists corroborates our hypothesis that within contemporary French literature, there is a trend of "autophotogynobiographical" works, unified by the reappropriation of photography by the female artists. Perceived less as a document or testimony, photography here activates a new narrative that is incisive and corrosive, enabling each female author to also become an actor.

## INDEX

**Mots-clés** : phototextes, autobiographie, colonialisme, postcolonialisme, écriture féminine, création artistique féminine

**Keywords** : phototexts, autobiography, colonialism, postcolonialism, women's writing, women's artistic creation

## AUTEURS

### ALESSANDRA FERRARO

Università di Udine

**VALERIA SPERTI**

Università di Napoli "Federico II"