

RAYANE MCIRDI



du 24.09.26 au 21.02.27
Commissaire : Céline Poulin

JOYEUSE RETRAITE PAPA

ESPACE DE
PRATIQUE
LIBRE



Frac Île-de-France

LE PLATEAU, Paris

RENDEZ-VOUS*
LE PLATEAU, PARIS

Mercredi 07.10, 19h30
Conversations de Plateau
(rencontre artiste-commissaire Project Room)
avec Irene Abello et Maëlle Dault

WEFRAC les 21 et 22.11.26
Samedi 21.11
14h30-16h : *Famille d’artistes* – Project Room
Un atelier en famille autour de l’univers
de Joshua Merchan Rodriguez.
17h : Visite guidée de l’exposition
Joyeuse retraite papa
Dimanche 22.11, 17h
Visite guidée de l’exposition
Joyeuse retraite papa

Mercredi 02.12, 19h30
Conversations de Plateau,
avec les artistes Rayane Mcirdi et
Joshua Merchan Rodriguez et l’équipe du Frac

Mercredi 13.01.27, 19h
Présentation du livre *Faire alliance – Art, pédagogie et éducation populaire*, dirigé par
Céline Poulin, Marie Preston et Katia Schneller
et édité par ArTeC et les presses du réel
(parution octobre 2026)

Mercredi 03.02, 19h30
Conversations de Plateau – Project Room

Nocturnes
Ouverture jusqu’à 21h,
chaque 1^{er} mercredi du mois

Visites guidées
Tous les dimanches à 17h
Rendez-vous à l’accueil

* Rendez-vous gratuits
Plus d’informations et tous les rendez-vous
jeune public sur fraciledefrance.com

JOYEUSE
RETRAITE
PAPA

RAYANE MCIRDI

Frac Île-de-France,
le Plateau, Paris
24.09.26 - 21.02.27

Commissaire : Céline Poulin

RAYANE MCIRDI est né en 1993 à Paris. Il vit et travaille à Gennevilliers, et est représenté par la galerie Anne Barrault à Paris. Diplômé de l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 2019, Rayane Mcirdi a présenté sa première exposition personnelle en 2021 à la Galerie Édouard Manet à Gennevilliers. Il a participé à plusieurs expositions collectives à La Villette, au CENTQUATRE et aux Magasins Généraux. L’artiste a présenté la trilogie du *Croissant de feu* au Centre Pompidou, à Paris en 2023, dans le cadre du cycle « Cinéma prospectif ». *Le Croissant de feu* a obtenu le *Prix des détenus de la Maison d’arrêt de Bois-d’Arcy* du Cinéma du réel – festival international du film documentaire (2022). En 2024, son film *Après le soleil* a été sélectionné à l’occasion de la Quinzaine des Cinéastes à Cannes et a été diffusé sur Arte. Son film *Le Jardin* (2021) fait partie de la collection du Frac Île-de-France.

À la frontière du documentaire et de la fiction, Rayane Mcirdi construit ses films à partir d’histoires, de souvenirs et d’anecdotes recueillis auprès de sa famille, de ses proches et des habitants d’Asnières-sur-Seine et de Gennevilliers, où il a grandi. Nourri par les récits qui traversent sa famille entre l’Algérie et la France, il met en scène ces paroles avec une grande précision cinématographique, faisant de ces histoires ordinaires une matière où se croisent l’intime et le collectif.

Ses films donnent corps à des mémoires rarement racontées et proposent – loin des représentations convenues de la banlieue – des récits traversés par la solidarité, les contradictions, les rêves d’ailleurs, l’humour et les liens familiaux. Ce qui s’y joue est toujours singulier, mais résonne bien au-delà des personnes filmées. D’un film à l’autre, Rayane Mcirdi explore ce qui se transmet entre les générations, la manière dont se construit une identité entre plusieurs héritages, les liens qui unissent les individus à celles et ceux qui les ont précédés, à un territoire et à une mémoire commune, mais aussi les moments où une vie bascule et où un nouvel horizon s’ouvre.

Conçue spécialement pour Le Plateau, la version exposition de son nouveau film *Joyeuse retraite papa* se déploie dans l’ensemble de l’espace sous la forme d’un parcours composé de plusieurs chapitres, prolongés par des scènes qui se répondent d’une salle à l’autre. Inspiré de l’histoire du père de l’artiste, le film nous entraîne dans une journée en apparence ordinaire : celle où un ouvrier part à la retraite et quitte donc définitivement l’usine après quarante années de travail. Entre les derniers gestes accomplis à son poste, la complicité qui unit les collègues, puis le retour auprès des siens, cette journée suspendue révèle peu à peu ce que signifie quitter un monde auquel on a consacré toute une vie. Ce moment de transition devient le point de départ d’une narration sensible où s’entrelacent solidarité, tendresse, nostalgie et non-dits, jusqu’à faire surgir, derrière ce portrait de famille, une expérience profondément universelle.

Au-delà de la fin d’une carrière, Rayane Mcirdi filme avec délicatesse un moment charnière où s’entrecroisent les générations et où chacun tente de trouver sa place face à ce qui s’achève, comme à ce qui reste à transmettre.

ENTRETIEN
ENTRE CÉLINE POULIN **C. P.**
ET RAYANE MCIRDI **R. M.**

C. P. Le film présenté dans l'exposition *Joyeuse retraite papa* part du souvenir du départ à la retraite de ton père, mais **il ne s'agit pas d'un récit autobiographique au sens strict**. Comment ce film est-il né ?

R. M. **Ce qui m'intéressait, c'était moins de reconstituer fidèlement un souvenir que de retrouver l'émotion qui y était attachée.** Le point de départ est un moment dont je sais qu'il est flou. La retraite de mon père marquait la fin d'un monde et le début d'un autre. J'ai mis environ cinq ans avant de faire ce film, parce que j'avais besoin de cette distance.

Ce qui m'a marqué, c'est qu'au moment de la retraite, j'ai eu l'impression que le temps explosait. Toutes les époques de la vie du personnage semblent se mélanger. Les enfants reçoivent tout cela de plein fouet, sans vraiment comprendre ce qui se joue. Le personnage du film est quelqu'un de très silencieux, très stoïque. Au fond, *Joyeuse retraite papa* est un film sur le silence. La vraie question était : **comment raconter quelqu'un qui ne dit presque rien ?**

C. P. En dehors du souvenir du repas de famille, beaucoup de scènes relèvent de la reconstitution. Comment les as-tu construites ?

R. M. C'est un mélange de souvenirs, d'imagination et de cinéma. Enfant, je ne savais même pas précisément ce que faisait mon père à l'usine. Il me disait une chose, ma mère une autre. J'imaginais alors son travail à travers *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin : je le voyais circuler dans des tuyaux ou au milieu de machines immenses. Aujourd'hui encore, je serais incapable de décrire exactement son métier. Finalement, la fiction est devenue le seul endroit où je pouvais combler ces vides. **Je ne pouvais pas faire un documentaire sur cette histoire, mais un film à partir des émotions qui me restaient.**

C. P. As-tu tout de même cherché à confronter tes souvenirs à ceux de ta famille ?

R. M. Oui, surtout avec ma petite sœur. Comme elle était la seule fille parmi nous, elle avait souvent accès à des choses que mon père ne disait pas à ses fils. Elle possédait des morceaux d'histoire qui me manquaient. Le personnage de Sonia dans le film est né de là. C'est une

discussion qui arrive quinze ans après les faits. En fait, le film pose cette question : qu'est-ce qu'on voudrait dire aujourd'hui à ce père-là ?

C. P. C'est aussi le premier film où tu apparais, d'une certaine manière, comme personnage. On observe un **glissement du documentaire vers une fiction plus personnelle**. Était-ce ton but ?

R. M. Dans *Le Jardin* notamment, la forme documentaire était une nécessité pour filmer les corps de ma mère et de mes tantes. Mais depuis que je suis entré aux Beaux-Arts, mon désir profond a toujours été le cinéma de fiction. Le glissement a aussi été économique : au début, je faisais des films avec très peu de moyens, une caméra, un zoom, et on tournait. Aujourd'hui, j'écris davantage. Ce film est celui où j'ai le plus travaillé le scénario. C'est assez drôle d'ailleurs : c'est probablement le film où l'on parle le moins, mais celui qui m'a demandé le plus d'écriture.

C. P. Nous venons d'évoquer ce passage du documentaire à la fiction et pourtant **tes films restent profondément ancrés dans le réel. Comment le cinéma est-il devenu ton langage ?**

R. M. Le cinéma est vraiment le centre de mon travail. Je viens de la cinéphilie, et cette cinéphilie est née d'une forme de violence institutionnelle. En arrivant dans les écoles d'art, j'avais le sentiment d'être perçu comme un étudiant issu des quartiers populaires, d'origine algérienne, donc sans culture. Moi, je vivais cette marginalisation à deux niveaux : dans l'institution artistique et, d'une certaine manière, dans le milieu social d'où je venais. **Le cinéma a été l'endroit où je me suis senti le mieux. C'est l'art populaire par excellence.** Il me permettait de découvrir des histoires venues de partout : Taïwan, Hong Kong, les communautés amérindiennes... Des films qui parlaient de colonisation, de transmission, de famille. La sculpture ou la peinture me semblaient alors plus difficiles d'accès, parce qu'elles étaient liées à une histoire de l'art dans laquelle je ne trouvais pas ma place.

Ce qui m'importe aujourd'hui, c'est que mes films soient vus et compris. **Je ne veux pas produire des œuvres qui tiennent le spectateur à distance. J'aimerais que nous soyons tous à égalité face au film.** C'est pour cela que je n'ai jamais renié ma culture populaire : les blockbusters, les mangas, les films d'animation, les jeux vidéo ou la bande dessinée nourrissent autant mon travail que le cinéma d'auteur.

- C. P.** Cette diversité de références se retrouve dans *Joyeuse retraite papa*. Comment as-tu construit sa mise en scène? **As-tu puisé dans tes références cinématographiques?**
- R. M.** Pour *Joyeuse retraite papa*, certains films m’ont accompagné plus directement. J’ai notamment pensé à *Past Lives* de Celine Song pour certaines scènes de repas, ou encore au cinéma très épuré de Tsai Ming-liang, qui m’a beaucoup inspiré dans la manière de filmer le silence et les corps. Mais il y a aussi le cinéma de Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai, Wang Bing, et des œuvres beaucoup plus populaires ou des séries d’animation japonaises comme *Jujutsu Kaisen*. J’aime collectionner les images. Depuis que je suis enfant, je regarde énormément de films. Quand je prépare un projet, toutes ces références reviennent naturellement mais elles m’aident surtout à trouver une manière de filmer une émotion. Pour *Joyeuse retraite papa*, je cherchais moins à citer ces films qu’à retrouver ce qu’ils produisent : une manière de filmer le silence, les corps et la mélancolie.
- C. P.** Cette réflexion sur les images explique peut-être aussi pourquoi tu navigues sans cesse entre cinéma et exposition. La vidéo est justement selon moi le médium qui permet le mieux de revenir sur les images dont on est nourri en permanence (séries, films, pub, réseaux sociaux...) et de les analyser.
- R. M.** Oui. Très tôt, des artistes comme Pierre Huyghe ou Philippe Parreno m’ont libéré de cette opposition entre cinéma et art contemporain. Je n’ai jamais eu envie de choisir. **Ce qui m’intéresse, c’est raconter des histoires. Le médium vient ensuite.** Selon les projets, cela peut devenir un film de cinéma, une vidéo ou plusieurs formes en même temps. Au fond, ce ne sont que des moyens différents de raconter une même histoire. *The Third Memory*¹ de Pierre Huyghe a été une révélation sur la manière dont le cinéma peut modifier les souvenirs. Cela m’a permis de m’affranchir des codes trop rigides des institutions artistiques qui rejetaient la narration.
- C. P.** Oui, dans cet exemple, il y a un rapport entre l’information et la modification du souvenir par le cinéma. **Nos souvenirs ne sont-ils finalement pas influencés par les images que nous voyons et par notre bagage culturel?**
- R. M.** Oui, je crois qu’un souvenir n’est jamais intact : il est traversé par tous les films que nous avons vus, par les récits que nous nous racontons. *Joyeuse retraite papa* parle aussi de cela. **À quel moment une scène vécue se transforme-t-elle en scène de cinéma? J’ai l’impression que certaines images de mon**

- enfance existaient déjà comme des plans de film.** Elles sont restées avec moi pendant des années avant de trouver leur forme.
- C. P.** Lorsque j’ai découvert ton travail avec *Le Toit* (2018), j’ai été frappée par la manière dont tu filmes des personnes souvent réduites à des clichés. Tu montres des réalités parfois violentes, mais sans jamais enfermer les personnages dans une représentation simpliste.
- R. M.** C’était important pour moi de remettre ce quotidien au centre. Je l’ai connu de près. Même si, à l’époque des émeutes, je n’habitais plus dans ces cités, mes proches y demeuraient et c’est à travers leurs récits que j’ai vécu cette période de tensions particulièrement fortes. Ce qui m’intéressait dans *Le Toit*, c’était justement de montrer autre chose et notamment qu’on y fait aussi la fête. Et ça peut paraître anodin, mais c’est profondément politique. Ce sont des populations auxquelles on refuse souvent l’espace public. Tout est fait pour qu’elles ne restent pas dans la rue, qu’elles ne puissent pas célébrer ensemble. On l’a encore vu récemment avec les célébrations autour du PSG au printemps dernier.
- Je crois que c’est aussi pour cela que le cinéma est si important pour moi : il permet de montrer des personnages dans toute leur épaisseur, sans les réduire à une fonction ou à une image.**
- C. P.** Cette attention aux relations humaines traverse aussi *Joyeuse retraite papa*, ce n’est pas seulement le portrait de ton père.
- R. M.** Non. C’est aussi une lettre d’amour qui lui est dédiée.
- C. P.** Cette lettre d’amour est adressée à quelqu’un qui n’est pas toujours facile à aimer. Cette dynamique familiale du père taiseux qui vit pour son travail est aussi très universelle, elle dépasse les origines et les classes sociales.
- R. M.** **J’ai mis longtemps avant de faire ce film pour essayer de comprendre cette génération :** l’arrivée en France avant l’indépendance de l’Algérie, l’histoire familiale et le rapport au travail, qui était la seule clef pour sortir de la misère et une manière d’exister. **Mais j’ai compris qu’il me manquerait toujours des éléments et c’est aussi pour cela que j’ai opté pour la fiction.**
- C. P.** Dans le film, le personnage est aussi appelé Dino, un prénom qu’il s’est choisi et qui sonne plus italien qu’algérien. Ce changement de prénom raconte aussi quelque chose de son histoire.

- R. M.** Oui, mais je ne sais pas si je parlerais d’un rejet de ses origines. C’est plutôt une stratégie d’intégration. À une époque où les immigrations italienne ou espagnole étaient d’avantage acceptées, prendre un prénom de cette consonance pouvait faciliter les choses. Ce détail dit beaucoup de cette génération, de la manière dont elle a dû composer avec les regards des autres pour trouver sa place.
- C. P.** Pourquoi avoir choisi le repas comme structure centrale du film?
- R. M.** Chez nous, tout passait par la table. Les repas étaient le moment où les histoires se racontaient, où les conflits éclataient, où les réconciliations devenaient possibles. Même le placement autour de la table disait quelque chose de la famille, de l’autorité, des générations. **Au départ, le film devait presque être entièrement construit autour d’un dîner. Puis d’autres scènes sont venues, mais les repas sont restés sa colonne vertébrale parce que c’est là que se joue, pour moi, toute la dramaturgie familiale.**
- C. P.** La lumière accompagne aussi les émotions du personnage. **Tu as accordé une attention particulière à la colorimétrie du film.**
- R. M.** Oui. Nous avons construit deux atmosphères très différentes. **Toute la première partie, à l’usine, est traversée par des tonalités chaudes, jaunes, presque celles d’un coucher de soleil.** Elles évoquent encore un monde familial, une forme de plénitude. **Puis le film bascule progressivement vers des teintes plus froides, plus bleues et mélancoliques, à mesure que le personnage perd ses repères. La couleur fait ainsi écho à son état intérieur.**
- C. P.** Tu as aussi choisi Zinedine Soualem pour interpréter ton père. **Comment l’acteur a-t-il influencé le récit?**
- R. M.** Il était très important pour moi d’avoir **un comédien de sa stature, qui représentait l’Algérien dans le cinéma de mon enfance.** Ce qui était beau, c’est qu’il est très différent de mon père. Ce décalage a nourri le personnage. **Nous avons beaucoup discuté du silence, de ce qu’il fallait montrer ou retenir.** Lui aussi retrouvait quelque chose de son propre père dans cette histoire.
- Mais je souhaitais aussi faire dialoguer plusieurs générations d’acteurs et d’actrices franco-algériennes, depuis Zinedine Soualem jusqu’aux plus jeunes comédiennes.**
- C. P.** L’exposition ne présente pourtant pas simplement le film. **Tu as fait au Plateau le choix radical de la fragmentation.**



- R. M.** Oui, très vite, j’ai compris que je ne voulais pas projeter le film comme dans une salle de cinéma. **L’exposition est construite comme un parcours. Chaque salle devient un chapitre, une manière d’entrer un peu plus profondément dans la mémoire de ce personnage.** J’y ajoute aussi des éléments plus personnels, notamment une voix-off absente de la version cinéma. Et puis il y a un autre film, où j’interviewe mon père. C’est une manière de faire revenir le réel après la fiction, de laisser enfin la parole à celui qui, jusque-là, restait silencieux.
- C. P.** Enfin, **pourquoi avoir tourné en 16 mm?**
- R. M.** Parce que **ce support brouille le temps.** Son grain empêche d’identifier immédiatement une époque précise. C’était exactement ce que je cherchais. **Le personnage ne sait plus vraiment dans quel temps il vit :** celui de son enfance en Algérie, celui de sa vie de travail en France ou celui de la retraite qui s’ouvre devant lui. **Le 16 mm donne à cette sensation une forme presque physique.**
1. Pierre Huyghe a proposé à John Wojtowicz, l’auteur du braquage d’une banque à New York en 1972 – à partir duquel Sidney Lumet a tiré le film *Dog Day Afternoon* – de reprendre son rôle, qu’Al Pacino lui avait emprunté en copiant son jeu d’acteur sur les enregistrements vidéo du braquage. Redevenu héros, John Wojtowicz réactive la mémoire de ce fait divers. Trois récits se superposent : celui de l’événement (la réalité), celui des médias (le document) et celui du film (la fiction).



Gros Bisou Tonton
du Bled !
moha

Merci pour tout Dino,
tu vas nous manquer
Roses à la maison
bientôt inchAllah.
Moussa !



♡
Bonne retraite
Papa ♡

ÉQUIPE ET CRÉDITS DU FILM		Figurants :
Acteurs et actrices : Zinedine Soualem Sonia Faïdi Fadila Belkebla Aya Rechachi Bellamine Abdelmalek Adama Bathily Farès Maouchi Virgil Vernier Horya Makhlouf-Mcirdi		Asma Habbas, Abdel Basset Knis, Chakib Krouna, El-Bachir Ogousside, Esma Sulejmoni, Clara Mialocq, Loïc Siva, Guillaume Soubeyran, Linda Mehiaoui, Abdellah Rechachi, Ilias Aabab, Miloud Chiadini, Sarah Lammers, Sophiane Rechachi, Mila Olivier, Lucas Ouriachi, Dylan N'guessan, Geoffroy Delobette, Ayoub Metadjer, Nisrine Mbar'ki
Scénario Rayane Mcirdi & Marie Heyse		Le restaurant Le Gourbi, Triumph Controls France, Damien Riant, Halima Balache, William Vongsouvanh, Richard Ladrière, Claire Cornet Briot, Paul Perchet et tous les employés de l'usine, Tanguy Matignon, Sacha Van Den Berch
Produit par Yannick Beauquis & Quentin Brayer		
Cheffe opératrice 1 ^e assistante opératrice 2 ^e assistante opératrice	Jordane Chouzenoux Clotilde Mignon Chloé Borgella	
Cheffe décoratrice Accessoiriste Assistante décoratrice Rippeur	Léa Lemarchand Pauline Doublier Marilou Haber Camille Andreys	
Directrice de production Chargé de production	Rose Vivès Miguel Metzger	
1 ^e assistante réalisatrice 2 ^e assistante réalisatrice Responsable enfant Scripte Directrice de casting	Marylou Weber Clara Ziegler Clara Ziegler Tanguy Matignon Louise Anselme	Coproduction : Frac Île-de-France & Passerelle, centre d'art contemporain d'intérêt national, Brest. Production déléguée pour le film : Don Quichotte Films. Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée et de la Ville de Paris. Avec la participation d'ARTE France et le soutien de l'Arab Fund for Arts and Culture & Doha Film Institute.
Cheffe costumière Stagiaire costumière Maquilleuse	Rezvan Farsijani Zoé Branchu Amanda Silaen	L'exposition a été réalisée avec le soutien de l'Institut français, dans le cadre de la Saison Méditerranée 2026.
Chef électricien Électricien	Xavier Allaire Victor Quintard Manfred Revuelta Oscar Cozic	
Électricien prépa		
Chef machiniste Machiniste Stagiaire machiniste	Alexandre Quiroz Martinet Louis Meslin Aurélien Chartier	Circulation à venir de l'exposition : Centre d'art contemporain d'intérêt national, Passerelle, Brest, du 25 juin au 18 septembre 2027 (vernissage le 24 juin).
Ingénieure du son Perchman	Coppélia Robert Thimotée Robart	Remerciements : Mes grands-parents Ahmed et Fatima Mahli, Rabah et Fatma Mahli - Allah y Rahmoun, la plus rayonnante des épouses Horya Makhlouf-Mcirdi, ma précieuse famille Abdallah Mcirdi, Mcirdi Nouria, Mcirdi Nabil, Mcirdi Yanis, Mcirdi Farah, mon cher ami et compagnon Zine Andrieu, mes fidèles nakamas Ndayé Kouagou, Ibrahim Meïté Sikely, Mehdi Meklat, ma belle famille Makhlouf, Souad Mcirdi et Abdelouab Mcirdi, celui qui rend tout possible Thomas Ramon, Anna Labouze, Keimis Henni et Mira la petite lumière, la vraie pépite Boubacar Dramé, Radouan Leflahi le plus brave, la famille Metadjer, la famille Faïdi, Lina Soualem, la Galerie Anne Barrault, Elsa Delage, Amani Mekki et Viviane Cottais, l'équipe du FRAC Île-de-France, Céline Poulin, Aurore Combasteix, Maëlle Dault, Florencia Balaguer, l'équipe du CAC Passerelle, Loïc Legall, Emmanuelle Baleyudier, Elise Dubois, Pascale Groux, Hélène Vayssières, Mehdi Charef - Allah y Rahmo, Le restaurant Le Gourbi, Triumph Controls France, Damien Riant, Halima Balache, William Vongsouvanh, Richard Ladrière, Claire Cornet Briot, Paul Perchet et tous les employés de l'usine, Sacha Van Den Berch.
Régisseur général Régisseur adjoint Auxiliaire régie	Gabriel Maître Sacha Van Den Berch Victoria Neefs Nino Mathey Tara Constantin-Wastiaux Mathis Descamps	À nos aînés, mères, pères et enfants qui nous ont appris la fierté et la dignité.
Monteuse Monteur son Bruiteur Ingénieur du son Mixeuse	Mila Olivier Émilien Pichon Aurélien Bianco Nathan Robert Anna Devillaire	
Musique originale Mixage musique	Quentin Sirjacq Vincent Taurelle Mymelody production	
Étalonneur	Jérôme Bigueur Ulysse Gaillot	
Photographe de plateau	Aurelia Casse	
Graphisme	Akakir studio	
Animation	Célia Choque-Quispe	

Il y a des silences qui viennent après les bruits, des silences qui sont des pauses ou des respirations, qui permettent de reprendre son souffle avant une réponse, de se donner du courage ou bien de disparaître. Des silences qui remplacent les mots qu’on cherche, qu’on ne trouve pas, qu’on n’a peut-être pas. Des silences que cer-taines bouches disent d’or mais auxquels certaines oreilles préféreraient parfois les soit-disant paroles d’argent.

Entre le silence qu’on subit et celui qu’on impose, il y a des histoires qui mal-gré tout se vivent et se transmettent. Où les saisir ? Comment les dire ? Faut-il les partager ?

Mystérieux paradoxe dans lequel se rejoignent l’art et la vie : alors que les premiers films de Rayane Mcirdi sont nés des conversations passionnées avec son cousin, de celles menées en canon entre les femmes de sa famille, de souvenirs par-tagés avec fierté et émotion, de discussions haletantes au travers desquelles se racontent les parcours, les rêves et les angoisses ; *Joyeuse retraite Papa* est né du silence qui ponctue, peut-être, cette effervescence. Dans le jeu de famille qui nour-rit les films de Rayane Mcirdi, le père est celui qui ne parle pas beaucoup, qui balaie les interrogations d’un revers de main, qui se dérobe avec une blague ou derrière un surnom italien. Au fils, déjà, il imposait quelques frustrations ; à l’artiste-réalisateur, il induit d’actualiser ses stratégies.

La caméra, habituée depuis quelques années à capturer le réel sans le défigurer, à couper dans les trésors confiés, à restituer les mots qu’on avait bien voulu l’aider à décoder, s’est mise à explorer de nouvelles fonctionnalités. Elle s’est plongée dans le noir pour devenir un miroir. Sur lui se reflètent les images générées par le silence, celles construites par la résignation et les suppositions, alimentées par une longue histoire du cinéma dans laquelle l’artiste revendique son droit au chapitre.

Né un jour qui aurait pu devenir sacré – celui du départ à la retraite après la longue et épuisante carrière de son père –, *Joyeuse retraite Papa* s’enracine dans une incom-préhension – celle du refus de célébrer la fin d’un cycle. Le projet tient de l’autofiction et de la légende. D’un illusoire désir de comprendre. D’une acceptation de l’insoluble.

Au fil des murs et des écrans défilent des images : des séquences comme des échantillons d’une vie raccourcie en une journée, où des corps s’enlacent, attendent, pleurent ou crient, avant de se retrouver autour d’un dessert glacé. Autour de ce qu’on voit, ce qu’on entend : des voix-off et des dialogues jouent avec ce que les yeux tentent de débusquer. Les premières sont des lettres, les seconds des supports à la fiction : ensemble ils dessinent une correspondance sans réponse, dans laquelle les registres s’entremêlent pour figurer les contours d’une archive nouvelle, née dans l’absence de bruit, qui fait la part belle à l’imagination, aux tentatives de réparation des blessures inconnues, et, enfin, à soi.

Joyeuse retraite Papa est né du silence qu’il a fallu pallier. D’une quête de ré-ponse, désespérément vaine, à laquelle il a fallu trouver un autre but. Les images et les voix joueraient presque le deuil d’un « monde d’avant » resté inconnu, sur le-quel il faut tout de même tirer un trait, pour avancer et se réconcilier. Dans la mélan-colie qui donne sa teinte globale au récit, perce la lumière d’une promesse lancée à qui voudra bien la rattraper : « T’inquiète, papa, ça va aller ».

Par Horya Makhlouf
Août 2026

**LA PROJECT ROOM
EST L'ESPACE PROSPECTIF ET EXPÉRIMENTAL
DU FRAC, QUI PREND PLACE
DANS LA DERNIÈRE SALLE DU PLATEAU.**

Avaler la brume et disparaître
24.09 – 15.11.26

Vernissage

mercredi 23.09.26, de 18h à 21h

Conversations de Plateau

le 07.10.26 à 19h30

Irene Abello



Le Plateau, Paris

19.11.26 – 03.01.27

Vernissage

mercredi 18.11.26, de 18h à 21h

Conversations de Plateau

le 02.12.26 à 19h30

Joshua Merchan Rodriguez



Le Plateau, Paris

& à venir : 3^e Project Room, du 06.01 au 21.02.27
et *Conversations de Plateau* le 03.02.27, à 19h30

RAYANE MCIRDI

JOYEUSE RETRAITE PAPA

INFORMATIONS PRATIQUES

Frac Île-de-France, le Plateau
22 rue des Alouettes
75019 Paris, France
Tél : +33 1 76 21 13 41/45
Du mercredi au dimanche de 14h à 19h.
Nocturne jusqu'à 21h chaque
1^{er} mercredi du mois. Le Plateau
est fermé le 25 décembre et le 1^{er} janvier.

Frac Île-de-France, les Réserves
43 rue de la Commune de Paris
93230 Romainville
Tél : +33 1 76 21 13 33
Du mercredi au samedi de 14h à 19h.
Ouverture exceptionnelle
les dimanches 20.09, 18.10 et 08.11.26
Les Réserves sont fermées
les jours fériés.

Entrée libre

Frac Île-de-France, Administration
43 rue de la Commune de Paris
93230 Romainville
Tél : + 33 (1) 76 21 13 20
www.fraciledefrance.com

PARTENAIRES / TUTELLES

Le Frac Île-de-France reçoit le soutien
de la Région Île-de-France, du ministère
de la Culture – Direction régionale
des affaires culturelles d'Île-de-France
et de la Mairie de Paris.

Il est un organisme associé de la Région
Île-de-France, régi par la loi relative à
la liberté de création de 2016, et par
les décret et arrêté de 2017 relatifs
au label Frac.
Membre du réseau Tram, de Platform,
regroupement des FRAC, du Grand
Belleville, de L'Ourcq, Grand Paris
culturel et créatif et de BLA !.

ÉQUIPE DES EXPOSITIONS

FRAC ÎLE-DE-FRANCE
Béatrice Lecouturier, présidente
Céline Poulin, directrice

EXPOSITION
Maëlle Dault, responsable
Yannick Mauny, régisseur
Florence Balaguer
et Sofya Zamanskaya, stagiaires

COLLECTION
Cindy Olohou, responsable
Bernadette Kihm, responsable adjointe
Rémi Enguehard, chargé de diffusion
et de programmation hors les murs
Tanguy Majorel, régisseur collection
Giulia Miraglia, stagiaire collection

ADMINISTRATION ET TECHNIQUE
Aurore Combasteix, secrétaire générale
Clémence Metz, chargée de coordination
administrative
Liam Majewski, responsable régie
technique et sécurité
Sidonie Ritter, stagiaire administration

COMMUNICATION ET PARTENARIATS
Isabelle Fabre, responsable
Julia Sy, chargée de communication /
community manager
Anastassiya Timoshenkova /
Zoé Manenti, assistantes mécénat
et communication

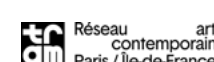
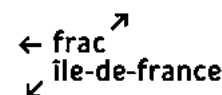
PUBLICS
Peggy Vovos, responsable
Marie Baloup, responsable adjointe,
en charge de l'action éducative
Laure Delclaux, coordinatrice de projets,
référente accessibilité
Héloïse Joannis, chargée de dévelop-
pement des publics et de médiation
Hugo Audam, chargé d'accueil
et de médiation pour les Réserves
Zachary Vincent, chargé d'accueil
et de médiation pour le Plateau
Léa Dulioust, Soyoung Hyun
et Gisela Romero, médiatrices
et Manon Sarton-Denis et Chloé Détrie,
volontaires en service civique, médiation

COLLABORATEURS ET
COLLABORATRICES EXTERNES
Étienne François, Pierre Froment,
Matthieu Husser, Corentin Massaux, et
David Post-Kohler (monteurs exposition
Plateau); Xavier Ressegand, Diego
Maraboli et Noam Horowitz (monteurs
exposition Réserves); Félicité Landrion,
Doriane Roche (design graphique et
signalétique); Lorraine Hussenot
(relations presse); Martin Argyroglo
(photographe); Hélène Diaga Radjou
(comptabilité), Orlando Canavera,
Soumaila Diallo, Junior Efrain Samanoud
Castillo et Cécilia Carbajal Morales
(entretien)

JOURNAL

Rédaction
Hela Djobbi, Isabelle Fabre,
Salma Kossemtini, Horya Makhoul,
Rayane Mcirdi, Cindy Olohou
et Céline Poulin.

Relecture et coordination
Isabelle Fabre avec Julia Sy et
Anastassiya Timoshenkova / Zoé Manenti



Expositions présentées dans le cadre
de la Saison Méditerranée 2026



Partenaires exposition
Joyeuse retraite papa :



Partenaires exposition
Des Gestes de nos mondes :



RENDEZ-VOUS*
LES RÉSERVES,
ROMAINVILLE

Foussana
Dimanche 18.10.26
18h
Performance
de Chams Barkaoui

echo.II
Samedi 14.11.26
18h
Performance
de Haythem Zakaria

Dimanches d'ouverture
Ouverture exceptionnelle
les dimanches 20.09,
18.10 et 08.11.26

Visites guidées
Tous les samedis à 17h
Rendez-vous à l'accueil

*Rendez-vous gratuits

... & à suivre,
aux Réserves :

FoRTE #8
(Fonds régional
pour les talents
émergents)
Aïda Bruyère
Antoine Dochniak
Liên Hoàng Xuân
Ferdinand Ledoux
Lucille Leger
Alessandro di Lorenzo
Tom Magnier
Rafael Moreno
& des œuvres
de la collection
du Frac Île-de-France

Exposition
du 28.11.26
au 20.02.27



Frac Île-de-France, les Réserves
43 rue de la Commune de Paris,
93230 Romainville

Exposition collective
en partenariat avec le 32Bis à Tunis

Frac Île-de-France, Les Réserves, Romainville

13.09 — 14.11.26

Des gestes
de nos mondes

Co-commissariat :
Hela Djobbi, directrice artistique du 32Bis,
Salma Kossemtini, commissaire indépendante
et Cindy Olohou, responsable collection
du Frac Île-de-France.

Avec des œuvres de Alex Ayed*, Ahmed Ben Nessib,
Chams Barkaoui, Safouane Ben Slama*,
Djabril Boukhenaïssi*, Eve Gabriel Chabanon*,
Nidhal Chamekh, Dhia Dhibi,
Férielle Doulain Zouari, Wiame Haddad*,
Kapwani Kiwanga*, Wafa Lazhari, Dalila Mahdjoub**,
Aymen Mbarki, Fanny Souade Sow*, Bochra Taboubi,
Djamel Tatah*, Bochra Triki.

*Œuvres de la collection du Frac Île-de-France
** Prêt du Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA

Des gestes de nos mondes est née d'un dialogue à plusieurs voix. Conçue entre Paris, Tunis et Bologne, l'exposition réunit des œuvres de la collection du Frac Île-de-France et les pratiques d'artistes basés en Tunisie ou originaires de la rive sud de la Méditerranée. De cette circulation de regards et de contextes, émerge une réflexion sur l'archive comme matière vivante où se rencontrent mémoire, imagination et production de récits. L'archive n'est pas seulement ce qui demeure. Derrière chaque document conservé se jouent des opérations de sélection, des régimes de visibilité et des silences. Elle constitue un dispositif qui organise les manières de raconter et de transmettre. Faire une exposition sur l'archive aujourd'hui revient à interroger les conditions de fabrication de l'Histoire : ce qu'on garde, ce qui disparaît, ce qui ressurgit sous des aspects inattendus.

Les artistes explorent ces espaces flous. À travers des mémoires familiales, historiques ou collectives, ils déplacent le document de son statut de preuve vers celui de matériau sensible, traversé par l'oubli autant que par l'invention. L'archive devient une pratique du présent où les voix fragmentaires, les récits minorés et les gestes discrets trouvent de nouvelles formes d'apparition. La Méditerranée nous apparaît alors comme une construction narrative façonnée par des strates de souvenirs, de langues et de déplacements : Qui parle ? Depuis quels territoires, quels cadres de représentation ? En interrogeant tant les récits que les médiums qui les produisent, les œuvres ne révèlent-elles pas que les archives ne se contentent pas de documenter le monde ? Elles participent à sa fabrication, nous invitant à considérer chaque trace comme un acte et chaque mémoire comme un espace où le réel continue de se négocier.

Archives familiales et récits minorés :
un héritage mis en fiction

L'archive familiale n'a pas le statut évident d'une preuve. Contrairement à l'archive institutionnelle, elle ne s'autorise d'aucune instance officielle. Fragile, elle circule de main en main, se transmet, se perd et se déforme au fil des récits qu'on lui superpose. Qu'est-ce qui légitime un souvenir, une photographie, un objet, à devenir mémoire, puis à devenir œuvre ?

Le souvenir familial est rarement pur. Il est déjà reconstruction, déjà récit : celui que l'on nous a raconté enfants, celui qu'on a soi-même façonné après coup pour combler les silences comme le font les fictions sonores de Chams Barkaoui. À travers Fousssana, l'artiste se projette dans un territoire, crée de la familiarité avec un espace où des récits de vies d'enfants font le lien avec sa propre histoire familiale. Le souvenir d'enfance occupe une place ambiguë — il est la plus intime des archives, et la moins fiable, faite d'images partielles, de sensations plus que de faits, souvent reçues de seconde main, à travers la voix d'un parent.

Cette atmosphère vaporeuse se retrouve dans le tableau de Djabril Boukhenaiissi. À la fois douceur nostalgique et traces qui s'estompent, la toile devient une fenêtre ouverte sur le passé. Se remémorer son enfance, c'est déjà hériter d'un récit qu'on n'a pas entièrement vécu soi-même.



Chams Barkaoui, Fousssana, 2024
© Chams Barkaoui.



Djabril Boukhenaiissi, Enfance, 2022
Collection Frac Île-de-France
© Djabril Boukhenaiissi / Adagp, Paris, 2026.

C'est cette transmission, avec ses pertes et ses réinventions, que les artistes creusent. La main y est l'instrument premier de la mémoire : geste qui façonne la terre ou qui peint un visage aimé et pourtant tenu à distance. Chez Djamel Tatah, la force du geste pictural aplatit l'espace et fait ressortir le personnage anonyme tout en le maintenant hors du temps et de l'espace, comme le souvenir persistant d'un visage dont on a oublié le nom, une reminiscence du passé qui déjà s'échappe pour se perdre dans les limbes de la mémoire. Comment garder la trace de ce qui n'a pas été documenté, de ce qui relève du privé, de ce qui est passé sous silence ?



Djamel Tatah, Sans titre, 1992
© Djamel Tatah / Adagp, Paris, 2026.
Photo : Georges Poncet
Collection Frac Île-de-France



Férielle Doulain Zouari, Tilling the soil, 2024
Courtesy Louvre Abu Dhabi
© Férielle Doulain-Zouari / Adagp, Paris, 2026

Vestige archéologique créé en 2024, *Tilling the soil* de Férielle Doulain Zouari se compose de 400 pièces de céramique. Telle une route pavée de mémoire, l'installation déploie une réflexion anthropologique sur la ligne comme trace de l'homme depuis sa naissance. À l'image des lignes de la main, ces chemins de vies écrivent le récit d'une humanité dont l'histoire s'est construite à travers le travail manuel.

De la main de l'artiste réalisant ces 400 briques à l'assemblage d'étiquettes cousues entre elles de l'œuvre de Dalila Mahdjoub, la route est tracée entre les bâtisseurs d'antan et le travail des ouvriers et ouvrières d'aujourd'hui. Composées d'étiquettes "made in", l'œuvre *Mise à l'honneur #0* est un hommage aux travailleurs et travailleuses de l'industrie textile et à son père, ouvrier algérien chez Peugeot. Ce qui se transmet dans une famille n'est pas seulement fait de souvenirs heureux. C'est aussi la mémoire d'un travail resté invisible — celui d'une génération d'ouvriers, souvent émigrés, dont l'histoire a rarement trouvé place dans les récits nationaux.

La chambre mansardée du film de **Wiam Haddad** donne ainsi une légitimité rétroactive à des vies que l'Histoire semble n'avoir pas jugées dignes d'archive. La puissance évocatrice du fragment construit de toute pièce par l'artiste rend compte des conditions de vie des chibanis¹ tout en reliant celles-ci aux événements de 1961². Cette mémoire fabriquée, d'un homme jouant son départ, puis les coulisses avec l'équipe de tournage, illustre le pouvoir symbolique de l'image tout en venant combler un vide de l'histoire. Que reste-t-il des intérieurs de ces travailleurs, des difficultés de leur vie quotidienne ?



Dalia Mahdjoub, *Mise à l'honneur #0* (recto-verso), 2022. Photo : David Glancatrina. © Dalia Mahdjoub. Collection FRAC MECA Nouvelle-Aquitaine.



Wiam Haddad, *Hors-Titre*, 2020. © Wiam Haddad, / Adagp, Paris, 2026. Collection Frac Île-de-France.

En fictionnalisant ces souvenirs, les artistes ne cherchent pas l'exactitude documentaire mais une forme de justesse affective. Ils assument que toute transmission est déjà une réinvention, que l'archive familiale n'existe qu'à travers ceux qui la racontent — et que c'est précisément cette part de recomposition, qui lui donne sa légitimité : non pas celle de la preuve, mais celle du geste répété, transmis, réactivé.

De l'archive intime à l'archive collective : mécanismes d'un basculement

Rendre une archive publique transforme en partie sa nature. Une photographie-souvenir ne conserve plus seulement un instant : elle devient un indice dont chaque détail peut être interrogé. Cette transformation prend une importance particulière lorsque les traces d'une existence sont volontairement rendues invisibles. Chaque fragment acquiert alors une valeur essentielle car c'est de leur mise en relation que peut émerger la reconstitution d'une mémoire.

Cette possible reconstitution tient à la temporalité différée, propre à l'archive. Son sens n'est jamais

fixé au moment de sa production : il se construit dans l'écart entre le geste d'enregistrer et celui d'interpréter.

Le travail de **Kapwani Kiwanga** procède de cette démarche de mise en relation pour interroger l'Histoire. Dans *Flowers for Africa: Tunisia*, l'artiste part d'un extrait de film montrant Habib Bourguiba proclamant la République tunisienne en 1957, une fleur à la boutonnière. De cette image, elle isole cet élément cérémoniel, présent dans plusieurs moments forts de l'histoire des indépendances africaines, pour en faire le point de départ d'un projet protocolaire *Flowers for Africa*, qui compose une histoire africaine commune.



Kapwani Kiwanga, *Flowers for Africa: Tunisia*, 2015. © Kapwani Kiwanga / Adagp, Paris, 2026. Photo : Yannick Mauny. Collection Frac Île-de-France.

De même, les artistes **Ahmed Ben Nessib**, **Aymen Mbarki** et **Dhia Dhibi** participent tous trois de cette construction stratifiée du récit. Si les trois conçoivent leur pratique selon un même processus : phase de recherche et de collecte, suivie d'un travail d'analyse et de croisement des données, puis conception visuelle du récit de synthèse, la temporalité de leurs archives diffère. Tandis que **Ahmed Ben Nessib** dépouille des archives du XX^e siècle représentant l'image que le colonisateur se fait des territoires qui lui sont inconnus, **Aymen Mbarki**, fidèle à son dessin à la ligne unique, remet en mouvement un animal dont l'espèce est aujourd'hui en voie d'extinction. Quant à **Dhia Dhibi**, il conçoit un dispositif mobilier qui ouvre les tiroirs de l'histoire récente de la Tunisie.



Aymen Mbarki, dessins préparatoires pour *La Souille*, 2026. © Aymen Mbarki

Chez **Alex Ayed**, l'oscillation entre intime et public se fait plus manifeste. L'œuvre *Sans titre* (23 kg) se constitue d'un sac de voyage sur lequel le nom de l'artiste est brodé, rempli de 23kg de sable, accompagné d'une étiquette indiquant la limite de poids autorisée en bagage en soute. Le désert, territoire constitutif de son histoire familiale, s'y trouve ainsi

réduit à cette contrainte réglementaire, qui devient métaphore de l'inventaire auquel tout voyageur est un jour confronté : que laisser derrière soi, que conserver avec soi ?



Alex Ayed, *Sans titre* (23 kg), 2015. Collection Frac Île-de-France. © Alex Ayed, 2026.

Le passage au collectif suppose également un travail de collecte, de tri, d'analyse et de recomposition. Le procédé de compréhension s'établit par strates et par le croisement des échelles d'observation afin d'articuler un ou plusieurs récits dont chaque lecture complète ou nuance la précédente. Une archive ne révèle donc pleinement sa portée qu'à travers les relations qu'elle entretient avec d'autres documents.

Constituer une archive collective ne consiste donc pas à additionner des témoignages, mais à faire coexister des voix. Cette polyphonie suppose de rassembler des traces dispersées avant de les restituer à la communauté dont elles procèdent, comme le montre le travail d'**Eve Gabriel Chabanon**. Réunissant des artistes et d'autres professionnels du monde de l'art en situation d'exil, l'artiste les invite à partager leurs expériences, qu'il rassemble au sein d'une installation hybride afin de faire émerger des récits communs à partir d'expériences de dépossession, de leur métier ou de leurs savoir-faire par exemple.



Eve Gabriel Chabanon, *We Don't Talk We Write*, 2020. Collection Frac Île-de-France © DR.

Cette réflexion met également en lumière un autre enjeu de l'archive collective : les mécanismes qui président à la visibilité ou à l'effacement des mémoires. Cette tension traverse l'œuvre de **Fanny Souade Sow**. En gravant sur le marbre une phrase niant un fait pourtant historiquement prouvé, elle détourne les codes de la plaque commémorative. Le matériau, traditionnellement associé à la permanence, devient le support paradoxal de l'oubli institutionnel et interroge ainsi les conditions par lesquelles un événement accède, ou non, au statut de fait historique.



Fanny Souade Sow, *Ici, il ne s'est rien passé - 17 octobre 1961*, 2022. © Fanny Souade Sow, 2026. Photo : Martin Argiroglio. Collection Frac Île-de-France.

À l'inverse, **Bochra Triki** s'attache à produire les conditions d'une mémoire partagée. À travers plus de quatorze heures d'entretiens réalisés avec les femmes ayant porté des combats pour les droits des femmes depuis les années 1980, mais aussi par la collecte de publications issues de revues féministes tunisiennes, l'artiste constitue un vaste corpus documentaire. L'enregistrement ne se limite pas à préserver des témoignages : il restitue les voix, les silences, les hésitations, les émotions et tout ce qui échappe à l'écrit.

Ce geste de mise en commun irrigue aujourd'hui de nombreuses pratiques artistiques. Les artistes extraient les archives de leurs lieux d'origine pour les inscrire dans l'espace public, où elles acquièrent une nouvelle capacité d'interprétation. En empruntant les codes de l'inventaire scientifique et de la fouille archéologique, **Bochra Taboubi** sonde les conditions qui permettent à certains objets d'accéder au statut de preuve ou d'archive.

Rassemblées, confrontées et rendues accessibles, les archives cessent d'être les vestiges d'expériences individuelles pour devenir les éléments d'une mémoire partagée, toujours ouverte à de nouvelles interprétations.

Interroger les archives

L'archive ne protège pas le passé, elle le construit, et cette fabrication porte déjà sa violence : ce qu'elle retient suppose ce qu'elle écarte, ce qu'elle garde décide de ce qui disparaît. Le philosophe congolais Valentin-Yves Mudimbe l'a montré pour l'Afrique³ : l'archive coloniale constituée par les pays colonisateurs et l'administration des peuples colonisés n'a jamais décrit un continent, elle en a inventé un, avec ses catégories, ses hiérarchies, ses silences programmés.

Pour les artistes, questionner l'archive n'est ni un devoir moral ni un réflexe méthodologique. Ils ne partagent pas simplement une méthode, mais un rapport à l'Histoire qui refuse de s'arrêter uniquement aux récits officiels portés par les pays eux-mêmes. Ils ne cherchent pas à authentifier ce qui a eu lieu mais ce que cela peut encore provoquer.

Quand Nidhal Chamekh aborde l'archive, il ne prétend ni à la corriger ni à la compléter. Il rejoue le geste : un buste et un masque, deux figures féminines, l'une impériale et l'autre rituelle, sont placées l'une devant l'autre, à la même hauteur. Toutes deux ont été façonnées par des idéaux. Malgré le poids historique de ce qu'elles représentent, elles sont désacralisées par leur statut de copies. L'espace qui les sépare reste suspendu, à mi-chemin entre l'affrontement et la réconciliation, dans l'instant qui précède un acte décisif. L'Histoire se déroule dans cette proximité à parts égales. Elle est un contenu à vérifier et une matière à retravailler. Et si les regards étaient inversés, tournés vers un futur qui se fait, vers la possibilité de se faire encore ?



Nidhal Chamekh, Face à Face gouillheli, 2026 © Nidhal Chamekh / Adagp, Paris, 2026.

Ce que Nidahl Chamekh rapporte, c'est une iconographie que l'Histoire a fixée dans le marbre et le bronze. **Safouane Ben Slama** exprime ce même geste différemment : le titre de son travail est issu d'un vers de rap, une parole de banlieue tout aussi chargée d'histoires, transmise par le vécu et la voix plutôt que par la pierre. La dialectique s'y loge dans la posture même de ces individus tournés vers l'horizon, offrant leur présence tout en gardant leur visage pour eux. Une image documente un geste, une silhouette, une lumière et retient ce qui permettrait de vérifier une identité. Le regard, tourné vers un ailleurs, prolonge dans le quotidien ce même questionnement historique, à distance de la figure que Nidahl Chamekh donne à voir de front.

Chez **Wafa Lazhari**, la géographie cède la place à un ailleurs. Tout part d'un rêve, où les dimensions se superposent, où l'image devient gardienne de la mémoire et la rend habitable plutôt que localisable. Portée par le récit, elle devient un champ d'action, oscillant entre le réel et l'imaginaire, entre la forme reconnaissable et l'image de synthèse qui la dédouble. L'image mnémorique

devient matière à mesure que le tournage avance, dans une mise en scène fabriquée à la main : l'eau, une maquette, ou le fond de noirceur de la nuit baignant dans la brillance des étoiles. C'est comme si la mémoire refusait le deuil qu'on lui impose habituellement, pour continuer, autrement, à se transformer, à s'écrire encore, là où le souvenir aurait dû, en théorie, s'arrêter.

Ce sont des gestes où les artistes ne prétendent à aucune autorité qui, mis bout à bout, dessinent une autre cartographie du sensible : des identités qui se mélangent, des images qui se dédoublent, des rituels inventés qui valent, dans l'espace de l'exposition, autant que n'importe quel document officiel.

L'archive, ici, ne clôt rien. Elle demande à être interprétée, déplacée, contredite parfois : pour rappeler qu'aucune archive n'a jamais été neutre, qu'elle a toujours été écrite depuis un endroit, par une main. Il ne s'agit pas de décider de ce qui mérite d'être transmis ou voué à l'oubli.

Cette exposition affirme un droit à l'opacité⁴, celui de ne pas tout rendre lisible, de ne pas traduire chaque geste ou chaque objet en preuve. Des gestes où nos mondes ne se lisent pas d'un seul bloc. Ils se frôlent, parfois se heurtent, sans jamais se rendre entièrement traduisibles les uns aux autres, et c'est précisément cet écart qui reste à habiter.

C'est un espace qui continue, au-delà de l'exposition, de se construire à partir d'autres regards, d'autres gestes, d'autres archives encore à venir.

Hela Djobbi, Salma Kossemtini,
Cindy Olohou

1. Chibanis : vient de l'arabe et signifie vieux, vieillard. Le terme désigne également des hommes âgés originaires d'anciennes colonies françaises, majoritairement du Maghreb, émigrés en France durant les Trente Glorieuses (1945-1975) et qui parviennent à l'âge de la retraite dans des conditions précaires.
2. Le massacre du 17 octobre 1961 désigne la répression meurtrière, par la police française sous l'autorité du préfet Maurice Papon, d'une manifestation pacifique d'Algériens réunis à Paris à l'appel du FLN contre le couvre-feu qui leur était imposé, dans le contexte de la guerre d'indépendance algérienne. L'Assemblée nationale en a voté la reconnaissance et la condamnation le 28 mars 2024.
3. Valentin-Yves MUDIMBE, *L'invention de l'Afrique : gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, trad. de l'anglais par Laurent Vannini, Paris, Présence Africaine, coll. « Histoire, politique, société », 2021 (1988 pour l'édition originale anglaise, *The Invention of Africa*, Bloomington, Indiana University Press). Mudimbe désigne par la notion de « bibliothèque coloniale » l'ensemble des textes, savoirs et systèmes de représentation produits dans le contexte colonial sur l'Afrique, notamment par les administrations coloniales, les missions religieuses et anthropologiques. Les peuples africains colonisés y figurent comme objet d'étude, plutôt que comme producteurs de savoir. Cette asymétrie a façonné le prisme à travers lequel l'Afrique a été pensée, représentée et inscrite dans les savoirs occidentaux.
4. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 209.

L'exposition a été réalisée avec le soutien de l'Institut français, dans le cadre de la Saison Méditerranée 2026.

Remerciements :

Khouloud Benzarti, Samia Laabidi, Imen Bahri, chargée de production au 32bis
et Sarah Nefissa Belhadjali, chargée de communication au 32 bis

Des gestes



Wafa Lazhari,
Il ne reste que la beauté de ces étoiles,
2025. Production Le Fresnoy
© Wafa Lazhari / Le Fresnoy

Safouane Ben Slama, *Sans titre,*
de la série *J' préfère quand c'est réel,*
2021. © Safouane Ben Slama.
Collection Frac Île-de-France



de nos mondes

Des gestes



de nos mondes



du 13.09 au 14.11.26

Commissaires : Hela Djoubi, Salma Kosseintini, Cindy Olhou

Frac Île-de-France Les Réserves, Romainville