

DU LIEU A LA RÉPARATION. LE RÔLE DU PROJET ARTISTIQUE AU CAMP DE RIVESALTES.

Chantal **DUGAVE**

Directeur de thèse : Xavier **BONNAUD**

Laboratoire GERPHAU – ENSA Paris La Villette

Rencontres Doctorales - 2015

MOTS CLÉS : Site, mémoire, architecture, art, projet, nouvel objet, réparation.

RÉSUMÉ :

La communication présente comment une pratique de projets artistiques est capable de produire de la connaissance. Le parcours de l'architecture à l'art plastique est fondateur de ma démarche professionnelle. L'une m'a amenée à la compréhension de la mise en œuvre de l'espace et l'autre m'a poussée à approfondir la réflexion sur la représentation et le sens qui s'y rapportent. A partir de cette pratique, avec le questionnement qu'elle contient et les problématiques qu'elle suscite, j'ai engagé une recherche création. Le terrain de recherche est le camp de Rivesaltes. Ce territoire est emblématique de l'Histoire de l'Europe du 20ème siècle, témoin des déplacements forcés de populations et de leur mise sous contrôle. Le projet est-il une tentative de la réparer ?

ABSTRACT :

The communication presents how a practice of artistic projects is capable of producing some knowledge. The way from architecture to visual art is the basement of my professional approach. One permits me to understand the construction of the space and the other push me to go through the representation and the sense that relates to it. This practice, the questions that are contained and the problems that are aroused make me begin a research creation. The search field is the camp of Rivesaltes. This territory is symbolic of the History of Europe of the 20th century, witness of the forced travels of populations and of their putting under control. Is the project an attempt to repair it ?



Figure 1 : Chantal Dugave, Gentiane. Peinture alimentaire sur âne, 2012.



*Figure 2 : Chantal Dugave, UHSA, Unité hospitalière spécialement aménagée. Plaques inox, 2010. Le Vinatier, Lyon.
Mandataire : Léon Grosse. Architectes : Pierre Vurpas et associés.*

1 Recherche création

1.1 Le guide

Qu'est que la recherche création ? Ce type de recherche trouve audience auprès des praticiens en art qui entendent parler de leur pratique, leur expérience personnelle comme source de connaissance, elle est celle du raisonnement, de la logique du choix. « La liberté de choisir en se basant sur la qualité des relations entre les étapes va de pair avec les limites des connaissances rationnelles et de l'intuition créative : c'est ce qu'on appelle la pensée fondamentale en recherche¹ ». Pour le praticien, la création se construit de l'expérimentation et nourrit intuitions et imagination. L'étape qui pousse à aller d'une pratique à la recherche, est conditionnée par l'envie, le besoin d'une démarche réflexive pour comprendre les contextes multiples dans lesquels s'inscrivent les travaux.

Donc, si l'objet d'étude est la pratique, on doit s'intéresser au sens de l'action, au savoir implicite contenu dans le présent du geste. On visera à traverser les frontières du réel pour retracer les composantes affectives, cognitives, émotionnelles ou psychiques de cette pratique. L'espace de réflexion se construit alors autour de l'articulation entre elle et la théorie, articulation qui constitue selon Jean Lancry, le défi central d'une thèse création. Celui-ci s'exprime en faisant référence à l'art plastique : « Une thèse en arts plastiques a pour originalité (...) d'entrecroiser une production plastique avec une production textuelle. Elle n'aboutit que dans la mesure où elle réussit à les entrecroiser² ».

On peut rapporter le processus de création à trois éléments : le sujet (qui pense et qui fabrique), l'objet (qui est produit), et le faire (la production de l'objet par le sujet). Chacun de ces éléments est éclairant pour la compréhension de l'acte lui-même et c'est le thème de la recherche création : comment ne pas séparer la pensée de l'action.

1.2 Une pratique

Le parcours de l'architecture à l'art plastique est fondateur de ma démarche artistique. L'une m'a amenée à la connaissance de la mise en œuvre de l'espace et l'autre m'a poussée à approfondir la réflexion sur la représentation et le sens qui s'y rapporte. Cette transversalité de disciplines ouvre des champs d'exploration, elle permet d'aborder le projet sous différents angles, de donner plus d'outils pour prospecter et comprendre ce qui est en jeu. Mes travaux tentent de fabriquer du sens. Construits dans des contextes particuliers comme le conflit, la maladie ou la guerre, ils cherchent à créer des récits qui permettent d'aborder la complexité du monde en donnant à voir des réalités contradictoires.

Une intervention artistique a été, en 2010, réalisée sur le mur d'enceinte de l'hôpital psychiatrique pour prisonniers de Lyon, l'UHSA³. Cet établissement associe le caractère thérapeutique d'un lieu où l'on soigne à la sûreté d'un site d'enfermement. L'essence du projet architectural réside dans cette combinaison. Le bâtiment s'inscrit dans le parc très arboré du Vinatier qui, parsemé de pavillons, accueille à la fois patients et habitants du quartier. Le commanditaire souhaitait que le nouveau bâtiment se fonde dans le parc, malgré un mur d'enceinte de 6 mètres de haut et de 360 mètres de long ! Une série de troncs d'arbres en inox poli rythme verticalement le mur et reflète le parc, la lumière. Elle donne de la profondeur, construit un paysage, donne à voir des coins de ciel bleu au travers de l'enceinte. Le mur n'est plus une masse inerte mais une matière vivante qui prend des tons et des couleurs différents tout au long de la journée et des saisons, laissant entrevoir des paysages.

1. OUELLET, A. (1994). *Processus de recherche : une introduction à la méthodologie de la recherche*, Québec, Presse de l'Université du Québec, p.25.

2. LANCRI, J. (2001). *Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en arts plastiques à l'Université*, Plastik. n°1, p 107-116.

3. Unité hospitalière spécialement aménagée, Le Vinatier, Lyon.

Un autre projet, *Gentiane*⁴, a commencé autour d'une histoire vraie. Après un bombardement, le zoo de Gaza a été touché et le zèbre a disparu. Il n'était pas possible d'en faire venir un autre. Les Palestiniens ont alors choisi une solution originale : après quelques coups de peinture, des ânes sont devenus des zèbres. Quand le quotidien est dominé par la guerre, les solutions, les évasions passent par des bricolages fantastiques. Ce glissement est intéressant et m'a conduit à transformer l'ânesse Gentiane en un zèbre éphémère. Mais il ne s'agissait pas de seulement refaire cette anecdote subtile. Ce travesti là devait créer du mystère, du doute. La vidéo, tournée de nuit dans une forêt, montre un ailleurs, une expérience sensible. Nous découvrons pas à pas, entre fascination et peur, les traces peut-être d'un animal ou d'un esprit.

Les deux œuvres sont similaires car elles parlent de la quête d'une autre réalité, du glissement que la position d'artiste opère vers autre chose que ce que l'on voit ou qui nous est imposé. Le mur se déchire pour laisser passer le ciel. L'âne méditerranéen, le Gentil Âne, devient le zèbre d'Afrique. Gaza et l'UHSA sont des lieux d'enfermement où l'échappatoire n'est possible que par le rêve et le désir d'être libre.

L'idée se confronte au passage à l'acte, le concept se nourrit du réel. L'anecdote de ma rencontre avec les hommes du GIGN⁵ est en ce sens éclairante. L'UHSA est destinée à soigner des malades en détention. Avant son ouverture, une équipe du GIGN devait en tester la sécurité. Il leur a suffi de deux minutes trente pour sortir du bâtiment. Ils ont alors mis en cause le fait que j'avais enlevé l'anti-grappin, boudin de béton situé en haut du mur d'enceinte. J'ai répondu que le remettre en place aurait détruit l'idée artistique que les arbres en inox déchiraient le mur. J'ai expliqué que mon souhait était de le transfigurer pour faire apparaître autrement psychiatrie et pénitencier. Ils ont alors changé de récit et incriminé la présence de luminaires auxquels il était facile de s'accrocher. Et le mur-ciel a pu exister.

À partir de ma pratique artistique, avec le questionnement qu'elle contient et les problématiques qu'elle suscite, j'entame une recherche création. Dans un va-et-vient constant entre théorie et pratique, elle portera sur le processus créatif d'un projet, comment la fabrication peut favoriser une *pensée plastique*⁶.

2 Du lieu à la réparation

2.1 Etat de la question

Le questionnement de l'artiste chercheur s'inscrit dans une problématique qui interroge sa démarche de création, ses ambitions, ses enjeux, sa matière première, ses inspirations, ses étapes. J'exerce depuis une dizaine d'années mon travail artistique. Les pièces qui en découlent visent à ouvrir d'autres récits possibles, d'autres interprétations. Brouillant les identités, créant des situations imprévues, elles déroutent en donnant aussi à voir la réalité autrement. Le but n'est pas d'apporter des réponses toutes faites mais bien d'inciter au dialogue, au questionnement. En empruntant le concept de Paul Ricœur sur l'*identité narrative*⁷, les œuvres jouent un rôle d'ajustement entre l'univers mental et la réalité, elles sont *révélatrices* et *transformantes*. Ces situations exceptionnelles, où fragilité et faiblesse coexistent, constituent des ressorts pour réinventer un réel autre par des métamorphoses ou des transformations.

4. Nom de l'âne devenu le nom de l'œuvre.

5. Groupe d'intervention de la gendarmerie nationale.

6. "Il s'agit de faire entrer dans les mœurs intellectuelles cette idée qu'il y a une pensée plastique, qu'on ne peut pas réduire au langage écrit ou parlé". PASSERON R. (1995) "Recherche et création", in E. Chinon, J. Lancry (dir.), *Arts plastiques-Recherches et formations supérieures*, CERAP, Paris I, p. 29.

7. RICŒUR, P. (1985). *Temps et récit 3*. Paris : Édition du Seuil, p. 229.

À quelles conditions proposer un point de vue différent permet-il de réinterpréter un site, une architecture, l'Histoire ? Le projet est-il une tentative de la réparer ? Jacinto Lageira notait : “La réparation n’est pas une restauration mais plutôt la création d’un nouvel objet dans lequel se mélangent différentes histoires, des expériences sociales et personnelles⁸”.

2.2 Le camp de Rivesaltes

Le terrain de recherche est le camp de Rivesaltes. D’une surface de 612 hectares, situé à quelques kilomètres de Perpignan, le camp Joffre dit “camp de Rivesaltes” est témoin de la Seconde Guerre mondiale puis de la guerre d’Algérie. D’abord camp de transit pour les réfugiés espagnols, puis centre d’hébergement surveillé, centre régional de rassemblement des juifs et des tsiganes et, plus tard, camp de regroupement de harkis et de leurs familles, il a terminé comme camp de rétention pour sans-papiers. Témoin des déplacements forcés de populations et de leur mise sous contrôle, ce territoire est emblématique de l’Histoire de l’Europe du 20^{ème} siècle. Sa localisation entre mer et montagne, en frange des territoires, donne un caractère particulier à des régions transfrontalières qui, pendant les périodes de conflits, peuvent devenir des lieux d’entre-deux. Les seules traces de cette histoire sont aujourd’hui des baraquements en plus ou moins bon état : bâtiments administratifs, infirmeries, vestiges de latrines construites en plein air, miradors, barbelés et 150 cahutes divisées en une dizaine d’îlots.

En référence aux propos de Gilles Deleuze sur l’acte de création, la genèse d’un projet part d’une *rencontre*⁹ avec un lieu, un programme, une circonstance. L’intérêt de ce site est qu’il me permet de poursuivre les thématiques des travaux antérieurs. D’autre part, il peut être abordé à différentes échelles, celle du camp lui-même et celle d’un territoire transfrontalier. Il est chargé et témoigne d’un passé et en ce sens devient passeur. Nous pouvons alors nous poser la question de son devenir, de sa capacité à transmettre : pour qui, pourquoi ?

2.3 La réparation

La recherche va ouvrir un champ cognitif aujourd’hui en partie ignoré. Il est donc important, à ce stade, d’énoncer ce qu’elle n’entend pas explorer. Ainsi, ne seront pas développées les trois thématiques citées par Antoine Garapon et qui sont les réparations *symboliques, politiques et matérielles*¹⁰. Le nouveau Mémorial de Rivesaltes, construit par Rudy Ricciotti, monument érigé à la mémoire de communautés oubliées et de victimes d’événements tragiques, répond à la première. La deuxième forme entend chercher des moyens concrets et positifs pour éliminer définitivement les traces d’injustices historiques toujours présentes dans la population. La dernière, la réparation matérielle, se présente sous la forme d’indemnisations et, ces dix dernières années, les actions en justice se sont multipliées, réclamant des réparations financières pour les crimes de l’histoire.

Les hypothèses de travail se rapprocheront de la notion soulevée par l’exposition *Objets Blessés : la réparation en Afrique*¹¹ au musée du quai Branly. Cet événement, dirigé par Gaetano Speranza, nous interpellait sur le sens que prenait la réparation dans ce continent où cette activité est très présente. «La détérioration d’un objet, et notamment d’un objet rituel, qu’elle qu’en soit la cause, n’est pas

8. LAGEIRA, J. (2012). In : *Repairing Resisting*, Professeur d’Esthétiques à l’Université de Paris 1 Sorbonne et critique d’art. Texte pour l’installation de Kader Attia, catalogue de la dOCUMENTA (13).

9. DELEUZE, G. (1995) dit, dans l’*Abécédaire*, croire à la rencontre avec une idée. P.-A. Boutang et C. Parnet, *Abécédaire de Gilles Deleuze*, dvd. Paris : Éditions Montparnasse.

10. GARAPON, A. (2008). *Peut-on réparer l’histoire ? Colonisation, esclavage, Shoah*. Paris : Odile Jacob, p. 287.

11. SPERANZA, G. (2007). *Objets blessés : la réparation en Afrique*, (exposition, Paris, Musée du quai Branly, 19 juin-16 septembre 2007). Paris : Musée du quai Branly, Milan : 5 continents.

considérée uniquement comme un fait matériel, elle représente, dévoile un dysfonctionnement de la société. L'objectif de la réparation n'est donc pas de redonner à l'objet sa lisibilité initiale, mais, d'une façon plus subtile, de réaliser un rituel de pardon et de purification. Ainsi, la réparation doit rester visible¹². » Dans cette nouvelle vie, retrouvant sa fonction, l'objet devient insolite. Son esthétique de l'inachevé, faisant appelle au bricolage, à l'hybridation, au recyclage, lui donne un caractère particulier, plus proche, plus familier.

Dans le monde occidental, si une assiette est cassée et recollée, nous ne la présentons pas aux invités ou bien la gardons pour nous. En Afrique, les traces laissées par la réparation sur les objets rituels ou d'utilisation courante sont des tissages visibles, délicats, faits avec minutie. Ce n'est pas de la colle qui chercherait à masquer la brisure. L'objet se trouve transformé, acquiert une valeur singulière et devient le témoin de son histoire. Selon Speranza, cette approche d'une autre culture pose des questions fondamentales à la nôtre : « pourquoi l'Occident cache-t-il les blessures et les réparations, les siennes et celles des autres ? ». Ce point m'intéresse particulièrement car il rejoint le propos de ma démarche artistique : les sujets de la prison, de la psychiatrie ou de la guerre ne sont-ils pas des blessures de notre société ? Les plaques d'inox qui reflètent le paysage et déchirent le mur ne sont-elles pas semblables à ce tissage qui répare l'objet africain cassé ? Ne pas cacher le mur mais le donner à voir autrement, avec un regard poétique, démarche qui entre en résonance avec celle de l'artiste Erik Dietman qui crée, en 1961, une œuvre intitulée « La scie malade », une scie à métaux à crémaillère portant sur la lame un pansement noué. La délicatesse du nœud est précisément l'acte qui met l'accent sur la réparation, insistant sur le contraste avec les dents de la scie. La manière de réparer est importante car elle exprime une notion de temporalité, le soin de la réparation face à l'acte violent de la brisure. En ce sens, le fait que soit visible la peinture alimentaire utilisée pour peindre l'âne en zèbre, rejoint cette idée. Il n'est pas question d'en faire un zèbre et d'oublier le bombardement qui a anéanti le zoo mais la trace de cette peinture qui s'écaille est un lien avec l'acte passé et la vie qui se reconstruit.

Alors, se pose la question de savoir comment, sur un site de mémoire, l'on peut rendre visible une réparation ? Avec qui ? Quelle est la forme d'un espace de réparation ?

2.4 Autre lieu

Enseignante à l'École nationale supérieure d'Architecture de Lyon, j'encadre un Master. Durant les années 2015 et 2016, j'ai donné pour sujet aux étudiants l'extension, sur le site du Mémorial de la Prison de Montluc¹³, de l'Université de Lyon 3 située à proximité dans la Manufacture des Tabacs¹⁴. Le mémorial pourrait céder une partie de son terrain et le projet est encore, à ce jour, en discussion. L'implantation éventuelle de ce nouveau programme pose la question des contiguités à instaurer, à composer, à ménager. Comment prendre en compte les usages propres aux deux bâtiments, leur rapport à la mémoire, une visibilité et une présence urbaine faible ?

Pour concevoir leurs propositions architecturales, les étudiants ont approché le site grâce à des visites et rencontré des acteurs institutionnels. Ils ont ainsi pris la mesure notamment de la complexité de la mémoire, des diverses mémoires en jeu. Cet atelier recherche a donné lieu à 37 projets différents, lesquels ont fait l'objet de débats et d'expositions en particulier lors des Journées du Patrimoine.

En retour de ce travail pédagogique une nouvelle hypothèse apparaît : l'implantation de ce nouveau programme sur le site de Montluc serait-elle une forme de réparation ? En effet, les deux publics, étudiants et visiteurs du Mémorial, alors reliés par les murs du chemin de ronde original de la prison,

12. *Ibid.*

13. La prison de Montluc regroupe de nombreuses strates historiques se succédant de 1921 à 2009, date de fermeture de la Maison d'Arrêt pour femmes. Ouverte au public en 2010, une partie du site devient le Mémorial de la prison Montluc.

14. Un des sites de l'Université Jean Moulin, 6 cours Albert Thomas, Lyon.

porteront un regard chacun différent. Après une visite chargée d'histoires et de mémoires, l'université pourrait apparaître comme un acte de transmission, comme une vision d'avenir, tandis que la présence du Mémorial au sein de l'université ferait perdurer la conscience des événements passés.

2.5 Le lieu

À Rivesaltes, mon intérêt se porte sur les baraquements qui tombent en ruines. Lors d'un entretien avec la directrice du Mémorial, Agnès Sajaloli, elle explique que, venant d'obtenir sa fonction dans un mémorial encore en chantier, elle découvre, dans le cahier des charges des architectes, un projet de construction à l'identique de deux baraques neuves. Rappelant que « les questions mémorielles sont des questions idéologiques¹⁵ » et qu'elle souhaite développer « une matière à interroger et pas une matière à figer », ce nouveau projet l'interroge. « Je me mets toujours à la place des gens, on arrive sur le site et on voit deux baraques flambants neuves, à l'identique ... c'est pas possible. Je suis allée à Buchenwald, j'ai discuté avec le directeur. Nous avons échangé sur ce que l'on peut se permettre et sur ce que l'on ne peut pas se permettre. Par exemple à Buchenwald, ils n'ont rien fait. C'est grâce à cet échange que je me suis dit que ce projet de reconstruire des baraques à l'identique était une fausse reconstitution... Ce n'est pas possible car c'est une négation de l'imaginaire des visiteurs. Parce que je pense qu'il faut faire confiance à l'intelligence des gens et à leurs sensibilités... c'est du bavardage. » Elle a donc interrompu le projet.

Seules traces encore présentent du camp, mais en voie de disparition, ces bâtisses seront le départ de ma réflexion. Le témoignage d'une mère de famille harki qui a vécu à Rivesaltes : « Le sol était en ciment, le toit en tuiles, les fenêtres en grillages ; ça ressemblait plus à un grenier d'où l'on voyait les étoiles, par la fenêtre la nuit¹⁶ » et le poème de Paul Verlaine « Le ciel est par-dessus le toit. Si bleu, si calme !¹⁷ » me laisse à penser que le travail va se diriger vers le ciel.

2.6 Un laboratoire méthodologique

La recherche en pratique artistique est jeune et laisse place à l'innovation et au bricolage *méthodologique*¹⁸. Il ressort des expériences réalisées qu'elles font référence aux processus de collage, établissant des croisements avec d'autres sphères de la connaissance, d'autres modes de recherche, d'autres techniques de recueil ou d'analyse de données. La méthode est en partie une question personnelle, renvoyant à la manière que l'on a de s'interroger sur sa pratique. Pour bon nombre de chercheurs de différents domaines, faire de la recherche consiste principalement à collecter des données et à les soumettre à un protocole d'analyse pour produire un savoir. Le travail du praticien en art¹⁹ serait pour sa part davantage caractérisé par la construction, ou par l'élaboration de représentations, que par l'analyse. Il s'agit de mettre en évidence la force évocatrice de l'art, soutenant que la connaissance émerge d'une réalité construite par l'interprétation qu'on lui donne, au regard du contexte auquel cette réalité appartient. L'enjeu se situe donc dans l'utilisation et l'interaction de différents niveaux de lecture et d'écriture de la réalité, et dans la position de rupture et de déstabilisation qu'élabore une pièce artistique. Le but est de provoquer un changement de regard, de perception, voire de compréhension de la réalité.

La préoccupation est d'interpréter ma pratique et, allant aux sources de la production, de comprendre

15. Propos d'Agnès Sajaloli, 17 février 2015.

16. JORDI, J. J., HAMOUMOU M. (2003). *Les harkis, une mémoire enfouie*. Paris : Autrement.

17. VERLAINE, P. (1881). *Le ciel est par-dessus le toit*.

18. STEWART, R. (2001). *Practice vs Praxis: Constructing Models for Practitioner-Based Research*. Communication présentée au congrès annuel de l'Australian Council of University Art and Design Schools.

19. Il est plus particulièrement question ici du praticien en arts visuels.

l'acte qui rend possible l'existence de l'œuvre. Me situant entre l'expérience vécue par le sujet et l'interprétation, la méthodologie se rapprochera de la phénoménologie et de l'herméneutique. Selon Cauquelin, "le sens est au-delà de l'œuvre dans une sphère supérieure dont l'entrée n'est pas donnée sans peine (...) seul l'herméneute en détient les clefs²⁰".

Dans la construction de cette démarche, il est important d'accumuler les traces du travail de création lesquelles, colligées et analysées soigneusement, aideront à la théorisation et à la production de la recherche. Or j'ai toujours accompagné mon processus créatif de la fabrication de carnets de bord, outils générant des associations d'idées et de créations. Rassemblant et cumulant ces fragments d'écrits, croquis, articles, références, entretiens, ils serviront de base aux analyses à venir et seront un matériau précieux pour l'élaboration de la thèse.

3 Conclusion

Le présent article rapporte autant des projets artistiques réalisés que des initiatives pédagogiques ou de futures créations. Cette particularité résulte du fait que je commence la thèse par le milieu, le milieu d'une pratique, d'une vie, d'un savoir, d'une ignorance. A ce stade, je constate que la recherche engagée et son processus réflexif font apparaître des analogies entre la manière d'aborder la pédagogie et la pratique professionnelle. De plus, ces démarches s'inscrivent dans un paradigme, l'humanisme, en continuité avec la pensée constructiviste d'Edgar Morin qui parle de «la collaboration du monde extérieur et de notre esprit pour construire la réalité²¹». En ce sens, l'élaboration des projets artistiques et pédagogiques à partir de problématiques réelles favorise la recherche continue du décalage des points de vue. Dans la phase de réception qui s'en suit, le projet s'avère alors un révélateur de nouvelles compréhensions de la réalité, un générateur de débat. La question initiale s'en trouve déplacée et se met en œuvre un processus de *construction/dé-construction/re-construction* d'idées.

La nécessité de créer fait référence aux propos de Gilles Deleuze «à la base de l'art, il y a cette idée, ou ce sentiment très vif, une certaine honte d'être un homme qui fait que l'art ça consiste à libérer la vie que l'homme a emprisonnée. (...) et c'est ça résister²²». Et cette part de résistance, très présente dans mon travail, me conduit à formuler l'hypothèse qu'elle est née du désir de réparer : reconstruire des points de vues est alors donner la possibilité de comprendre et d'engager la réparation.

20. CAUQUELIN, A. (1999). *Les théories de l'art*. Paris : Presses universitaires de France, coll. "Que sais-je ?".

21. MORIN, Edgar. (1999). *La tête bien faite. Repenser la forme. Reformuler la pensée*. Paris: Editions du Seuil.

22. R comme Résistance de l'*Abécédaire*, P.-A. Boutang et C. Parnet, *Abécédaire* de Gilles Deleuze, dvd, Paris, Éditions Montparnasse, 1995.

4 Travaux cités

- ARENDT, H. (1961). *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier. Paris : Calmann-Lévy ; réédition : Calmann-Lévy, 1983, préface Paul Ricœur.
- BARTOLI, J. (2009). *La Retirada*, Exode et exil des républicains d'Espagne. Paris : Actes sud.
- BENJAMIN, W. (1940), édition (2011). *Expérience et pauvreté suivi de : Le conteur et La tâche du traducteur*, trad. Cédric Cohen Skalli, préface Elise Pestre. Paris : Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot ».
- BOHNY-REITER, F. (2010). *Journal de Rivesaltes 1941-1942*. Zoé, édition poche.
- BRUNEAU, M. VILLENEUVE, A. (2007). *Traiter de recherche création en art: entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Montréal: Presse de l'Université de Québec.
- BURNS, S. (2006). *La parole de l'artiste chercheur*, dans Pierre Gosselin et Eric Le Coguiéc (dir.). *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 41p.
- DELEUZE, G. (1969). *Logique du sens*. Les Editions de Minuit, 392 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Remontages du temps subi, L'oeil de l'Histoire*, 2. Les Editions de Minuit, 249 p.
- FARMER, S. (2007). *Oradour 10 juin 1944*. Arrêt sur mémoire traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Pierre Guglielmina. Edition Perrin (Collection Tempus), 314 p.
- FILHOL, E. (2004). *La mémoire et l'oubli. L'internement des Tsiganes en France, 1940-1946*, L'Harmattan.
- FOUCAULT, M. (1975). *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, coll. tel, 360 p.
- GILZMER, M. (2000). *Camps de femmes*. Edition Autrement.
- GOSSSELIN, P., LE COGUIEC, E. (2006). *La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- JORDI, J. J., HAMOUMOU, M. (2003), *Les harkis, une mémoire enfouie*. Edition Autrement.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard, coll. tel, 359 p.
- METTAY, J. (2001). *L'archipel du mépris, l'histoire du camp de Rivesaltes de 1939 à nos jours*. Editions Trabucaire.
- PASSERON, R. (1975). *La poïétique*, dans Groupe de recherches esthétiques du CNRS, *Recherches poïétiques*, tome I. Paris : Klincksiek.
- RICŒUR, P. (1985). *Temps et récit 3*. Paris : Édition du Seuil, p. 229.