

CARNETS DE BORD
TABLES D'ORIENTATION
Tariq Teguia

Pascale Cassagnau — Chercheuse et critique d'art

Tariq Teguia — Cinéaste

Abstract | Cet entretien de Pascale Cassagnau avec Tariq Teguia met en perspective les carnets de travail du cinéaste algérien qui constituent à la fois des objets autonomes et des documents de travail, s'articulant au travail même du film. Support pour la pensée, le carnet est un espace de langage, une partition et un espace cartographique qui donne forme à l'écriture du film sur un mode graphique. Espace discursif parallèle à l'espace d'écriture du scénario, le carnet accompagne l'élaboration du film dès ses prémices, recueillant sans chronologie l'écriture de la pensée.

Mots-clés | Tariq Teguia, carnet, cartographie, écriture, film, cinéma

Abstract | This interview by Pascale Cassagnau with Tariq Teguia puts into perspective the Algerian filmmaker's work notebooks, which are both autonomous objects and working documents, linked to the film itself. A medium for thought, the notebook is a space for language, a score and a cartographic space that gives shape to the writing of the film in a graphic way. A discursive space parallel to the space of scriptwriting, the notebook accompanies the development of the film from its inception, collecting the writing of thought in no particular chronological order.

Keywords | Tariq Teguia, notebook, cartography, writing, film, cinema

« On n'a pas les pensées, et en sus le langage. On n'a donc pas des signes pour les autres et une pensée muette pour soi ». Ludwig Wittgenstein¹

Des premiers courts-métrages en 1996- *Ferrailles d'attente*, *Haçla* (La Clôture) - à son dernier long métrage *Révolution Zendj*, en 2013, le cinéma de Tariq Teguia cartographie des géographies de la domination, sous la forme de films-kaléidoscopes qui multiplient lignes et plans horizontaux de déchiffrement et d'interprétation. Mettant en exergue la réalité d'une insurrection - individuelle ou collective - possible, en devenir, tissant des jeux de significations flottantes qui portent une autre dimension du réel, les films *Rome plutôt que vous* (2008) et *Inland* (2009) sont peuplés de fantômes multipliés. Dans ces deux longs métrages, en effet, Tariq Teguia construit une géographie humaine légèrement hallucinée qui fait advenir des lignes temporelles complexes, qui libère des strates historiques enfouies, d'une manière vive.

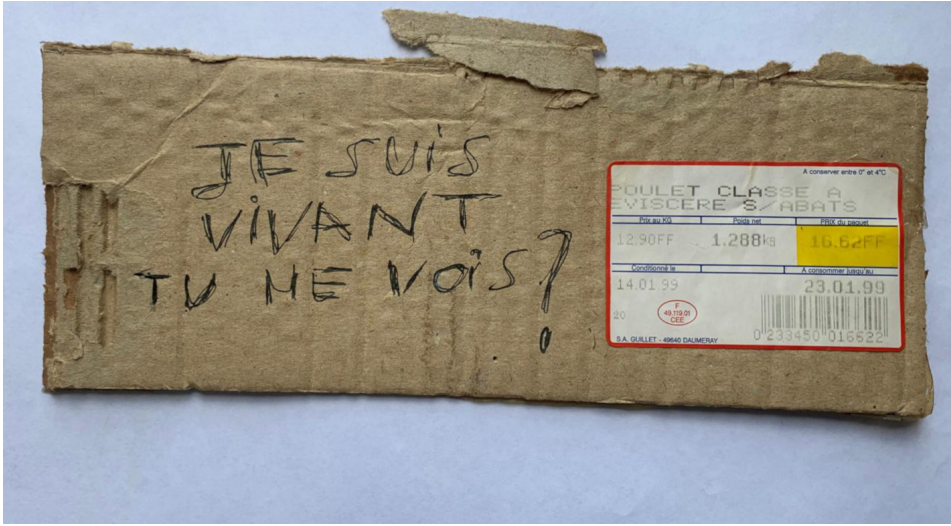
Tel est l'objet de *Révolution Zendj* (2023), qui cartographie des séditions singulières, venant après les longs mois de « l'insurrection qui vient » comme horizon, ayant nourri les prémices des révolutions du Printemps Arabe dès 2011.

Les films de Tariq Teguia constituent une ardoise magique, sur laquelle les lieux et les personnes apparaissent et disparaissent. De ce point de vue, le cinéaste s'attache particulièrement à filmer les lieux de passage, les espaces transitoires des espaces urbains, ainsi que les interstices des architectures intérieures et les éléments de son vocabulaire, au sens propre et au sens métaphorique : portes, fenêtres, miroirs, cadres, sur-signifiant l'instabilité même du présent de la condition clandestine. La forme des films configure une recherche, dessine des trajectoires révélant des territoires, un cheminement de la pensée. Dans cette perspective d'un cinéma-essai, fait de discontinuités, la recherche constitue un moment du processus créatif, en engageant dès la genèse des projets leurs hypothèses et l'histoire potentielle du film à venir. A l'instar des cahiers d'écriture littéraire qui élaborent un espace pour la pensée, chez Paul Valéry notamment, les carnets sont des partitions ou des tables d'orientation qui activent et réactivent perpétuellement les données multiples, hétérogènes et disparates composant la matière filmique, en des formes de réagencements de la pensée.

A travers l'exploration, sous la forme d'un dialogue, de l'usage des carnets d'écriture qu'utilise le cinéaste – carnet-cartographies de la pensée, carnet-cartes de navigations, carnet de notes, carnet d'orientation, carnet d'idées ébauches de projets - sera ici « exposé » le cheminement du sens et de la pensée dans les formes de savoir que constitue tout écrit. Et aborder l'œuvre de Tariq Teguia en partant de son milieu et non de ses commencements comme nous y invite Gilles Deleuze « On ne chercherait pas des origines même perdues ou raturées, mais on prendrait les choses là où elles poussent, par le milieu : fendre les choses et fendre les mots. »²

1- Wittgenstein Ludwig. La Grande Dactylographie. Paris : Gallimard, 2025.

2- Deleuze Gilles. « Fendre les choses, fendre les mots ». In : Libération. 2-3 septembre 1986.



© Tariq Teguia, Rome plutôt que vous

Pascale Cassagnau

Si l'on considère l'ensemble de votre œuvre, celle-ci semble constituée de films mais aussi de photographies, de dessins. La notion même « d'écriture filmique » avec les images implique-t-elle d'autres formes d'écrits, avec les mots mais aussi en dehors ou au-delà des mots, des dessins, des graphes, des croquis ?

Tariq Teguia

Je n'ai, pour l'instant, jamais considéré mes photographies et mes (rares) dessins comme faisant partie de mon travail de manière pleine et entière. Au plus, je suis un cinéaste qui prend des photographies et qui, de temps à autre, ébauche quelques traits. Je ne suis donc ni photographe ni plasticien quand bien même j'ai commencé la photographie et dessiné très maladroitement avant de réaliser mes premiers films. Si, au gré des mes déplacements, j'ai conservé des négatifs et des tirages c'est beaucoup moins le cas des dessins.

La photographie, je l'ai pratiquée plus intensément à une période, notamment en étant étudiant, y compris donc, avant mes premiers courts-métrages. Plus tard, cette pratique photographique a pu accompagner la préparation des films, sortes de prises de notes visuelles à la volée. La plupart des photographies prises durant un « repérage » n'existent que sous forme de simples tirages, du moins quand j'utilisais encore de l'argentique. Aujourd'hui, je me contente le plus souvent de fichiers numériques. Toutefois, il m'arrive, en prévision d'un projet de film, d'organiser certaines d'entre elles en de longues bandes (jusqu'à trois mètres) qui peuvent évoquer une ligne temporelle et spatiale. Cette bande n'est pas chronologique, pas plus qu'elle n'entend mimer le récit du film à venir, mais enfin qui donnait une espèce de ligne de temps, imaginaire ou pas.

Peut-on considérer qu'il s'agit là d'une écriture filmique, enfin disons, proto filmique ?



© Tariq Teguia, Inland – Toward Taghit

Je peux considérer ces bandes photographiques comme des objets à part entière, excédant le film réalisé, même si je ne les ai jamais montrés, même s'ils sont toujours restés comme ça, à l'état d'ébauche.

Ces objets n'étaient pas destinés à être exposés et d'ailleurs je ne l'ai jamais fait. J'estime que pour les films aussi, il y en a certains qui n'ont pas vocation à être montrés. Je pense à mes premiers courts-métrages. Ces tentatives de cinéma sont faites pour apprendre, parce qu'il faut bien apprendre à un moment donné. En tout cas, moi j'ai considéré qu'il fallait apprendre.

Les croquis, les ébauches, les dessins, les cartes arriveront plus tard. Je ne dessine jamais quand je suis en repérage. Je peux prendre de brèves notes écrites et encore, très peu rédigées, quelques mots tout au plus, sans grammaire ni syntaxe. Ces notes peuvent quelques fois être des coordonnées GPS, nécessaires lorsque je me trouve dans le désert et qu'il sera difficile voire impossible de retrouver un lieu sans indications précises. Je récolte des informations, j'ai des impressions surtout en tête. Et à partir des photos, des souvenirs que j'ai, des discussions avec certains d'interlocuteurs, des gens que je rencontre, des amis. Voilà, alors il peut y avoir des croquis mais finalement c'est à un stade assez tardif. C'est moins vrai pour le dernier film que j'essaie de faire. Il y a pas mal de choses qui accompagnent le film, beaucoup plus que les précédents. Des dessins, des cartes, des collages etc. Cette production inhabituelle s'explique peut-être parce que ce film s'avère encore plus difficile à faire que les précédents. J'ai plus de temps à consacrer à ces « objets », peut-être aussi que la matière et les questions du film lui-même s'y prêtent plus que pour les précédents.

J'ai monté aussi un film court, un essai, *Ferrailles d'attente*, de manière non conventionnelle. Comme je savais que j'allais avoir très peu de temps de montage et que ce film était partiellement constitué d'images fixes (photographies et vidéogrammes) avec lesquelles je n'avais initialement pas imaginé faire un film.



Après réflexion, je me suis dit que cela pouvait constituer la matière d'un film. En perspective du montage, j'ai imprimé la première image et la dernière de chaque plan, plus les photographies. J'ai, en quelque sorte, comme cela se fait en presse, « maqueté » le film, avant d'aller le finaliser en salle de montage. Voilà, donc j'ai pu faire ça et c'était pas mal en fait cette expérience mais ça n'était possible que parce que le film est très court donc il était possible de travailler de cette manière- là.

Conçus comme des « enquêtes » vos films s'adossent-ils à des notes de lecture ? Par ailleurs, l'enquête elle-même fait-elle l'objet de rédactions spécifiques ? Dans cet ordre d'idée, l'écriture de dossiers préparatoires qui s'inscrivent dans le domaine de demandes d'aides auprès de commissions est-elle un moment d'écriture en tant que telle ?

Je n'ai jamais formulé les choses de cette façon, je veux dire, estimer que les films étaient des enquêtes. Mais après tout, pourquoi pas, on peut en effet les envisager de cette manière.

L'enquête implique la nécessité de se déplacer sur les lieux, de regarder, de prendre des notes afin de comprendre ce qui est advenu ou advient encore. Sans doute que cette habitude de prendre des notes, de surligner, de découper, de déplacer, de mettre en relations des éléments hétéroclites (textes, images, sons etc.) me vient de mes années d'études.

Toutefois, je ne travaille plus de la même façon. Il y a beaucoup moins de papier, tout simplement parce que je ne fais plus de photocopies. Internet a largement contribué à ce passage au tout numérique. J'y trouve – il faut quelque fois chercher longtemps - une documentation abondante.

Cela ne m'empêche pas d'acquérir certains ouvrages qui me semblent fondamentaux.



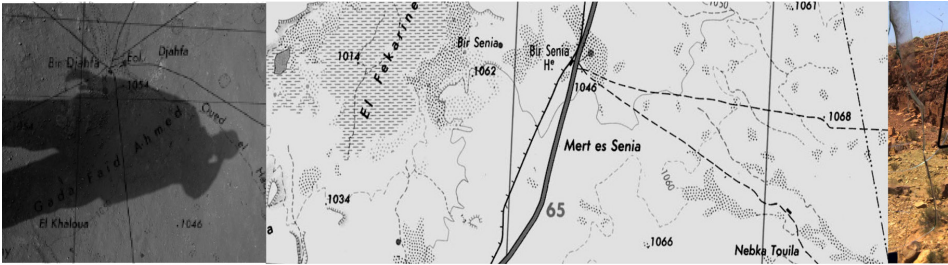
Donc les notes sont dans mon ordinateur dans un dossier documentation lui-même divisé en une multitude de sous-dossiers. Les lectures et leurs notes viennent en second, après un premier déplacement physique sur des lieux dont je ne sais pas trop grand-chose.

À partir de ces derniers, il y a quelque chose qui s'enclenche (ou pas) et qui donnera lieu à un texte et, je l'espère, à un film.

Alors oui, il y a un dossier préparatoire très long, parfois fastidieux, notamment pour les deux derniers, *Inland* et *Révolution Zendj* et celui sur lequel je travaille en ce moment, *Gens de la solitude*. Je parle de dizaines voire de centaines d'articles, de revues, de livres, de photographies, de vidéo consultés. Je ne sais pas ce qu'il reste de tout ce travail dans les films mais ils auront nécessité ce premier effort. Je rédige un premier texte où sont établis les principaux enjeux, les directions à prendre, les détails sur lesquels je pense devoir insister.

Ce premier texte n'est en aucun cas écrit originellement pour les fonds de financement. Il existe hors et au-delà d'eux afin de donner un cap au film. Cela peut me prendre beaucoup de temps et il arrive qu'il soit affiné alors que le scénario s'élabore en parallèle.

Il reste que nous devons trouver des moyens financiers pour produire le film. La plupart des commissions demandent une note d'intention (*Director's statement*) Cela peut s'avérer problématique car je suis parfois contraint d'adapter le texte initial en fonction des demandes singulières. Les dossiers ne sont pas constitués de la même façon, donc cela peut être pénible parce que cela m'oblige à séparer des choses qui ne devraient pas l'être, à en développer d'autres qui ne me semblent pas forcément très pertinentes et qui souvent ne sont là que pour des effets de langage, de rhétorique. Il arrive qu'on nous demande de présenter le projet de film comme ceci ou comme cela. Mais ces itérations sont fabriquées à partir d'un bloc central, d'un premier travail que je vais moduler en fonction des exigences de chacun. Autrement dit, il n'y a rien qui, originellement, soit spécifiquement élaboré pour la recherche des financements.



Il y a un travail qui est là et que moi j'adapte en fonction puisqu'ils veulent ça, on va leur donner ça, mais je m'appuie toujours sur une matrice originelle.

Si l'on considère que toute forme de recherche est un chantier et un cheminement dans la pensée, quelle est la place de l'écrit dans la genèse d'un projet ou dans son imagination ? Est-ce que des textes peuvent être écrits dans l'après-coup de la réalisation d'un film, comme en une lecture, relecture ?

Permettez-moi de commencer par la fin de votre question. Non, je n'ai pas pour habitude d'écrire des textes *a posteriori*, dans l'après-coup de la réalisation. Cela étant dit, nos tournages ont bien souvent été interrompus pour une raison ou une autre. Donc après le tournage, il y a du montage. C'est là que je me dis, tiens, on aurait peut-être besoin de ça et je dois l'écrire parce qu'il faut s'en souvenir. Il y a beaucoup de notes à prendre et parce que quelquefois il s'agit d'un plan à refaire, à une certaine grosseur, à telle heure de la journée, avec telle lumière etc.

Donc, je peux effectivement le faire mais ce ne sont pas des écrits à proprement parler, ce sont vraiment des notes assez brèves qui doivent synthétiser un plan

à faire mais guère plus que ça. Alors quelle est la place de l'écrit dans la genèse d'un projet ? Je dirais qu'elle est seconde au fond, elle vient en second puisque de toute façon avant même d'écrire, il y a des déplacements – que je n'ose pas appeler des voyages - mais enfin il y a des déplacements sur des lieux dont on se dit qu'on pourrait avoir à faire, à dire, à montrer, à comprendre. Cela a été le Sud algérien, la Syrie, l'Égypte, le Liban, la Grèce et les États-Unis pour *Révolution Zendj*. C'était vrai pour *Inland* aussi puisque j'ai d'abord été dans plusieurs lieux en Algérie avant de décider que ce film se tournerait près de Béchar dans le sud-ouest algérien.



En ce qui concerne *Rome* plutôt que vous, cela a moins été le cas puisque j'habitais à Alger et que je savais à peu près dans quelle direction aller. J'ai écrit à partir d'un certain savoir d'un espace, d'une ville, Alger et surtout sa banlieue. Ces « voyages » sont à distinguer des repérages, lesquels sont menés à la toute fin du processus de préparation puisqu'il s'agit de déterminer avec précision les lieux où l'on va tourner. Donc pour revenir à la question, le regard est premier, l'écriture seconde. *Éventuellement, je reprends la route pour regarder encore si des choses me semblent devoir être affinées. Comme je vous le disais, l'écriture est alimentée par une quantité importante de lectures.* Tout cela est agencé de manière à finaliser un texte qui pourra s'intituler « Table des navigations », « Figures dans un paysage », « Abrégé d'ichnologie ».

Je le redis, il ne s'agit pas d'une note d'intention(s). Je ne l'appelle jamais comme cela parce que c'est beaucoup plus que des intentions. Il peut y être aussi question de manques, d'impasses, tout n'y est pas figé, c'est la difficulté d'un tel texte. Il ne doit pas clôturer, barricader, donner des assurances ou des gages. Ce texte doit respirer le film à venir, il faut que cela bâille.

Le texte doit laisser venir à lui des manières de faire qui seront précisément celles du cinéma : les images, les sons, le montage, les rythmes généraux (à l'échelle du film), les rythmes internes à chaque séquence, les rythmes dans le plan lui-même et ainsi de suite.

Donc le texte ne clôture rien du tout, ce n'est jamais autre chose qu'un appel d'air. Il y a donc un effort réel d'écriture, de style aussi peut-être, pour parvenir à un texte perméable, ouvert où pourra se déplier bien plus qu'un catalogue d'intentions.

Pour en revenir à la matière même de l'écrit, des écrits, dans leur relation indirecte aux images, quelles en seraient les typologies : mots, schémas annotés, diagrammes, cartographies ? Quelles formes peuvent-ils prendre dans l'espace de la page ?

Respectent-ils des formes de linéarités ou au contraire se déploient-ils en calligrammes ?



Eh bien essentiellement des mots, sous forme de notes rédigées en marge du scénario.

Je dois parler de l'écriture du scénario avec mon frère, on s'échange le texte et il circule.

Et donc on commente dans la marge des choses à revoir, contestables ou pour approbation. C'est vrai aussi dans le cas du dernier scénario, puisque là on l'a écrit à trois avec Jean-Pierre Khoury. Cela circule de la même façon avec des annotations en marge, en plus de longs échanges téléphoniques car nous nous rencontrons finalement assez peu.

Pour tout ce qui est autre chose que des mots et qui ne peut pas être directement inscrit dans la page - du moins dans sa forme numérique, c'est-à-dire avec un ordinateur - là effectivement je peux faire quelques schémas, dessiner des cartes, très minimales, dont on peut se demander à quoi elles servent si ce n'est à divaguer, à se perdre un peu plus dans le film à venir. Et donc pour répondre à la deuxième partie de la question, je dirais que c'est plutôt une forme de linéarité, puisque les commentaires suivent le cours du texte et qu'ils sont annotés au fur et à mesure, comme je le disais, dans les marges. Aux commentaires de l'un des auteurs s'ajoutent inévitablement les commentaires des autres scénaristes. Une kyrielle d'allers-retours conservés dans les marges. Et non, ce ne sont pas des calligrammes.

Carnet, cahiers, classeurs : ces espaces de l'écrit et des notations graphiques constituent des espaces parallèles, des objets clos sur eux-mêmes mais aussi des objets de médiation.

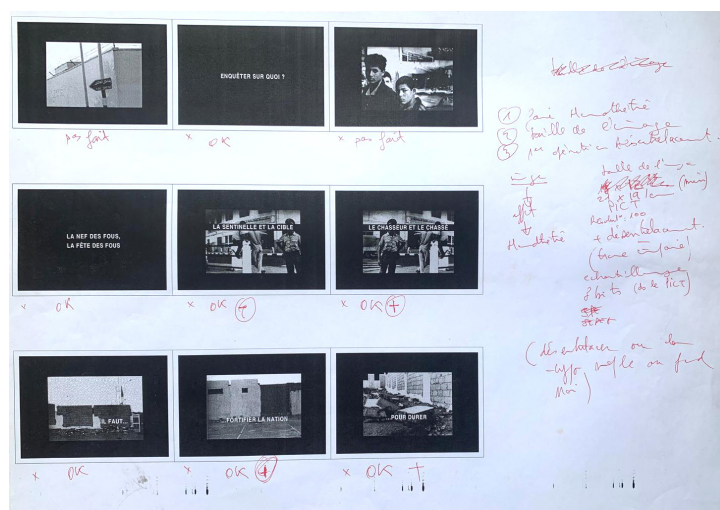
Quel usage en avez-vous ?

Ce sont des espaces parallèles, oui, si on veut, puisqu'il y a le corps du texte, du scénario par exemple, et les commentaires viennent s'inscrire dans la marge. Alors donc non, ce ne sont pas des objets clos sur eux-mêmes, à moins que je considère effectivement que j'ai toujours avec moi un carnet sur lequel je porte plein de choses très différentes, très succinctes le plus souvent, quelques mots tout au plus, mais qui vont me servir d'aide-mémoire.

Pour ce qui est de l'usage que j'en fait, étrangement, je ne les consulte pas beaucoup.

Il m'arrive de passer dessus quand je prends d'autres notes. Mais ils peuvent reposer longtemps là où ils ont été inscrits, mais sans plus d'emploi que cela. Ceci étant dit, je peux tomber dessus, bien après que les films aient été réalisés. À ce moment-là, je me dis : « Tiens, il y avait ça, l'état de la recherche, les tâtonnements, le saisissement d'un instant du travail en cours.

Objets de médiation ou de méditation ? Il est possible que ces objets servent pour d'autres films, qu'ils me permettent d'étendre la carte dessinée dans un précédent projet. Je ne sais pas encore où, en tout cas, je me dis, tiens, il faudrait continuer à produire ce type de documents, de traces, du travail en train de se faire. Ce qui veut dire que toutes ces notes, tous ces cahiers, tous ces dessins, ces schémas, ces ratures accumulées au fil des films, feront sens après que d'autres films aient été réalisés. Voilà, ils seront en quelque sorte l'archive du travail qui a été accompli.



© Tariq Teguia, Ferrailles d'attente

BIBLIOGRAPHIE

- Deleuze Gilles. « Fendre les choses, fendre les mots ». In : *Libération*. 2–3 septembre 1986.
- Wittgenstein Ludwig. *La Grande Dactylographie*. Paris : Gallimard, 2025.

FILMOGRAPHIE

- Teguia Tariq. *Ferrailles d'attente*. Alger : Tariq Teguia, 1998, 7 min.
- Teguia Tariq. *La Clôture*. Alger : Tariq Teguia, 2002, 25 min.
- Teguia Tariq. *Rome plutôt que vous*. Alger : Tariq Teguia, 2006, 111 min.
- Teguia Tariq. *Inland*. Alger : Tariq Teguia, 2008, 140 min.
- Teguia Tariq. *Révolution Zendj*. Alger : Tariq Teguia, 2013, 137 min.

ملخص | تسلط هذه المقابلة التي أجرتها باسكال كاسانيو مع طارق تيغيا الضوء على دفاتر عمل المخرج الجزائري، التي تشكل في الوقت نفسه كائنات مستقلة ووثائق عمل، مرتبطة بالعمل نفسه للفيلم. إن دفتر الملاحظات، باعتباره دعامة للفكر، هو مساحة للغة، ومقطوعة موسيقية، ومساحة خرائطية تعطي شكلاً لكتابة الفيلم بطريقة رسومية. في عملها كمساحة خطابية موازية لمساحة كتابة السيناريو، ترافق المذكرة عملية صناعة الفيلم منذ بدايتها، وتجمع الأفكار المكتوبة دون ترتيب زمني.

كلمات مفتاحية | طارق تيغيا، مذكرة، رسم خرائط، كتابة، فيلم، سينما

Pascale Cassagnau est Docteur en histoire de l'art et critique d'art, Inspectrice générale de la création et des enseignements artistiques, responsable des collections audiovisuelles et nouveaux médias au Centre national des arts plastiques. Ses recherches portent sur les nouvelles pratiques cinématographiques, dans leur dialogue croisé avec la création contemporaine.

Tariq Teguia est cinéaste, né en 1966 en Algérie. Après des études de philosophie et d'arts plastiques, il soutient en 2001 une thèse à l'Université Paris 8 intitulée *Robert Frank, fictions cartographiques*. Il débute la réalisation avec quatre courts métrages, *Rome plutôt que vous* est son premier long métrage (Grand Prix du jury et prix d'interprétation pour Samira Kaddour au Festival Entrevues de Belfort). Son film *Inland* (Gabbla) (2008) a été présenté en compétition au Festival de Venise en 2008. En 2013, le Festival Entrevues à Belfort lui décerne le grand prix pour son long métrage *Révolution Zendj*.