

Renaud Philippe. Errance sans retour « Ils ont aussi tué mon père »

Renaud Philippe. Errance sans retour “They also killed my father”

Pierre Dessureault

Numéro 119, hiver 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98180ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dessureault, P. (2022). Renaud Philippe. Errance sans retour « Ils ont aussi tué mon père » / Renaud Philippe. Errance sans retour “They also killed my father”. *Ciel variable*, (119), 55–62.



RENAUD PHILIPPE. ERRANCE SANS RETOUR

« Ils ont aussi tué mon père »

PIERRE DESSUREAULT

« Nous ne sommes pas devant les images ; nous sommes au milieu d'elles. Comme elles sont au milieu de nous. La question est de savoir comment on circule parmi elles, comment on les fait circuler¹. » Cette vie des images sans cesse relancées dans divers contextes de présentation est au cœur du travail humaniste de Renaud Philippe sur l'actualité des Rohingyas du Myanmar, tant dans son volet photojournalistique publié dans plusieurs quotidiens que dans sa participation au film *Errance sans retour* de Mélanie Carrier et Olivier Higgins et à l'exposition homonyme conçue pour le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ)². Dans un premier temps, son reportage photographique sur ces réfugiés contraints à l'exil au Bangladesh, en raison des persécutions religieuses dont ils sont victimes dans leur pays d'origine, peint un portrait complexe qui fait une synthèse de la question en mettant en jeu le poids des photographies et des mots. Le film, lui, plonge dans le quotidien du camp, où s'entassent ces déracinés, grâce à la diversité des narrations de personnes en chair et en os qui, par

“They also killed my father”

“We are not in front of the images; we are in the middle of them. Like they are in the middle of us. The question is how we circulate among them, how we make them circulate.”¹ The life of images, constantly relaunched in various presentation contexts, is core to Renaud Philippe's humanist work on what is currently happening with the Rohingyas of Myanmar, both in his photojournalistic pieces, which appear in many dailies, and in his participation in the film *Errance sans retour* by Mélanie Carrier and Olivier Higgins and in the exhibition of the same name organized at the Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ).² First, his photo report on the Rohingyas, refugees forced into exile in Bangladesh due to the religious persecution that they suffer in their home country, paints

leurs paroles porteuses d'un vécu et leurs gestes saisis dans la durée de l'image en mouvement, bousculent les opinions de la bien-pensance. En installant une communauté d'images hétérogènes dans laquelle cohabitent les photographies de Philippe, des images filmées, des dessins d'enfants, des témoignages oraux, des artefacts, un environnement sonore, ainsi qu'un diorama de l'artiste Karine Giboulo, l'exposition crée un espace ouvert au temps de la réflexion et enclenche un processus au long cours dans lequel les certitudes sont passées au crible du jugement critique et remises en jeu.

Depuis plus de 15 ans, Renaud Philippe a produit nombre de reportages photographiques portant sur des questions d'actualité au Soudan, en Haïti, en Inde, au Népal, en Thaïlande, au Kenya, au Pakistan, ainsi qu'au Canada. Le fil conducteur de ces travaux relevant du documentaire est le sort des humains placés par l'histoire dans des conditions extrêmes. Ce n'est pas le caractère événementiel des catastrophes naturelles ou des conflits politiques qui l'intéresse, mais les drames collectifs que ceux-ci engendrent. Suivant le même principe que pour ses autres reportages, où la

Le photjournaliste se fait (...) le chroniqueur des événements, en les ordonnant dans une forme où le visuel et l'écrit établissent un récit dans lequel (...) l'image unique n'est plus seule porteuse de la réalité, mais la pierre angulaire d'une construction qui en corrobore et précise le sens.

familiarité avec le sujet et la recherche sur le terrain sont primordiales, Philippe a séjourné trois semaines en janvier 2018 dans le camp de Kutupalong, au Bangladesh. D'une superficie de treize kilomètres carrés, ce camp, le plus grand au monde, accueille 700 000 exilés rohingyas vivant dans le plus grand dénuement. *Le Devoir*³ et *The Globe and Mail*⁴ ont publié ses images. Dans le premier cas, elles sont introduites par un texte de Sarah R. Champagne, où elle retrace l'historique de la situation. Des légendes détaillées accompagnent chacune des treize photographies, le tout complété par une entrevue dans laquelle le photographe explique sa démarche. *The Globe and Mail*, pour sa part, a mis en ligne une présentation audiovisuelle d'envergure où défilent les images et des textes signés Michelle Zilio.

Ce traitement de l'actualité et son mode de diffusion se situent dans la tradition des magazines illustrés apparus en Allemagne, en France et aux États-Unis dans les années 1930. À l'époque, l'information par l'image, vue alors comme infaillible et porteuse de vérités universelles, était loin d'être aussi tentaculaire qu'elle ne l'est aujourd'hui, où elle prolifère dans l'instant, sur une multitude de plateformes. Selon le programme annoncé par Henry Luce dans le prospectus annonçant en 1936 la création de *Life* – qui allait définir durablement le genre et l'installer dans l'ensemble des pratiques photographiques –, il s'agit pour le photographe de « voir la vie, voir le monde, témoigner des événements marquants » et pour le lecteur, de « voir et prendre plaisir à voir, voir pour être surpris, voir pour s'instruire⁵ ».

a complex portrait that synthesizes the question through his consequential application of photographs and words. Then, the film plunges viewers into daily life in the camp where these uprooted people are crowded together, featuring a diversity of narrations by flesh-and-blood people, who, through what they say about their experiences and their gestures captured within the moving images over time, disrupt the opinions of the orthodoxy. By establishing a community of heterogeneous images in which Philippe's photographs and filmed images cohabit with children's drawings, oral accounts, artefacts, a sound environment, and a diorama by the artist Karine Giboulo, the exhibition creates a space that opens time for reflection and triggers a process that submits certainties to the scrutiny of critical judgment and debate.

For more than fifteen years, Philippe has produced photo reports on current events in Sudan, Haiti, India, Nepal, Thailand, Kenya, Pakistan, and Canada. The constant in this documentary work is the fate of human beings placed by history in extreme conditions. It is not natural catastrophes or political conflicts in themselves that interest him but the collective tragedies that these events engender. Following the same principle as for his other reports, in which familiarity with the subject and field research are essential, Philippe spent three weeks in the Kutupalong camp, in Bangladesh, in January 2018. The camp, which, with an area of thirteen square kilometres, is the largest in the world, contains seven hundred thousand exiled Rohingyas living in utter destitution. *Le Devoir*³ and *The Globe and Mail*⁴ have published his photographs. In *Le Devoir*, they are introduced by an article by Sarah R. Champagne, who describes the history of the situation. Detailed captions accompany each of the thirteen photographs, and also included is an interview with Philippe, who explains his approach. *The Globe and Mail* put online a major audiovisual presentation with a series of photographs and an essay by Michelle Zilio.

This treatment and method of dissemination of current events can be traced back to the tradition of illustrated magazines that arose in Germany, France, and the United States in the 1930s. At the time, information transmitted through photographs, which were seen as infallible and bearing universal truths, was far from being as widespread as it is today, when images proliferate instantly on a multitude of platforms. According to the program elucidated by Henry Luce in the prospectus announcing the creation in 1936 of *Life* – which for a long time defined the genre and influenced all photographic practices – it was for the photographer “to see life, to see the world, to eyewitness great events” and for the reader “to see and take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed.”⁵

In *Le Devoir* and *The Globe and Mail*, the relationships between the authors' words and Philippe's images, composing the scaffolding of the photo essay, construct an entity that gives meaning to current events. In this structure, it is not enough for images to provide visual proof reinforced by words; they must establish a set of relationships that complexify the information gathered in the field and shed light on the events that they show. In this regard, the photojournalist, from his own point of view, turns himself into the chronicler of events, ordering them in a form in which the visual and the written establish a narrative in which, in terms of history, a single image is no longer only the bearer of reality but the cornerstone of an edifice that corroborates and pinpoints its meaning.





Dans *Le Devoir* et *The Globe and Mail*, les rapports entre les mots des rédacteurs et les images de Philippe, constitutifs de la charpente de l'essai photographique, construisent une entité qui donne sens à l'actualité. Selon cette structure, les images ne se contentent pas de fournir des preuves visuelles redoublées par les mots, mais établissent plutôt avec ceux-ci un ensemble de relations qui complexifie l'information recueillie sur le terrain et éclaire l'actualité qu'elles exposent. À cet égard, le photojournaliste se fait, par son propre point de vue, le chroniqueur des événements, en les ordonnant dans une forme où le visuel et l'écrit établissent un récit dans lequel, sur le mode de l'histoire, l'image unique n'est plus seule porteuse de la réalité, mais la pierre angulaire d'une construction qui en corrobore et précise le sens.

Le film *Errance sans retour*, dont des extraits viennent s'inscrire dans l'exposition du même nom, a été réalisé par Olivier Higgins et Mélanie Carrier à partir de la recherche de Renaud Philippe, qui a aussi agi à titre de caméraman et d'assistant-réalisateur. C'est un film d'enquête, singulier par son approche, qui plonge dans la vie du camp. Au fil de longues séquences, la caméra, statique, s'attache à la succession des gestes du quotidien et observe la réalité foisonnante qui s'y déroule sans jamais en infléchir le cours ni la circonscrire dans une formule préconçue. C'est un film d'écoute, au plus près de l'expérience des individus. Cadrés le plus souvent en gros plan, les visages des témoins occupent toute la place. Leur parole, porteuse d'une expérience unique, instaure une proximité à hauteur de regard, comme celle entre deux personnes qui se font face. Tout simplement. C'est un film dépouillé, sans les effets esthétiques qui donneraient préséance à la vision personnelle du cinéaste au détriment de l'intensité de la rencontre entre deux êtres habitant d'égal à égal un moment d'échange.

Cette approche faite de lenteur, de simplicité et de persévérance, qui laisse l'épaisseur et parfois l'impénétrabilité du réel se révéler, rappelle celle d'un Raymond Depardon, qui se mettait à l'écoute de ses sujets. Elle s'inscrit aussi dans la lignée des films que le Franco-cambodgien Rithy Panh a réalisés à partir de son expérience des camps de travail. Dans une note à propos de son documentaire *S21, la machine de mort khmère rouge*, Panh semble annoncer la démarche des cinéastes d'*Errance sans retour* : « Je n'ai jamais envisagé un film comme une réponse ou comme une démonstration. Je le conçois comme un questionnement⁶ ».

Ce questionnement met le spectateur devant le mystère des images et leurs énigmes à déchiffrer. C'est là tout le contraire de l'amplification médiatique qui, à grand renfort d'effets dramatiques et de raccourcis, réduit l'événement à quelques éléments spectaculaires pour lui donner un maximum d'impact et soulever une vague d'émotions fugitives. C'est à l'opposé des positions réductrices et dogmatiques des idéologies et de la revendication victimaire, réfractaire à la nuance et au dialogue.

Les photographies de Philippe et des extraits du film de Higgins et Carrier constituent l'épine dorsale de l'exposition qui occupe les cellules d'une ancienne prison devenue le pavillon Charles-Baillargé du MNBAQ. Il serait plus juste de qualifier d'installation cette présentation qui se veut immersive et diversifiée. Contrairement à l'exposition classique qui met en rapport de proximité des productions gravitant autour d'une même thématique et affirmant des visions personnelles et singulières, l'installation crée un espace à entrées multiples, habité par les images ; elle fait aussi

Higgins and Carrier's film *Errance sans retour*, excerpts of which were included in the exhibition, made use of the research conducted by Philippe, who also acted as camera operator and assistant director. It is an investigatory film, unique in approach, that dives deep into life in the camp. During long sequences, the camera, static, follows the successions of daily movements and observes the bustling reality without ever changing its course or circumscribing it to a preconceived formula. It's a film of listening, as attentively as possible, to individuals' voices. Usually framed in close-up, the faces of witnesses take up the entire screen. Their words, communicating a unique lived reality, establish a proximity that meets the gaze, like that between two people who are face to face. Quite simply. It is an unadorned film, without aesthetic effects that would give precedence to the personal vision of the filmmaker to the detriment of the intense encounter between two people having a moment of exchange, equal to equal.

This approach, made of slowness, simplicity, and perseverance, allowing the thickness – and sometimes the impenetrability – of reality to be revealed, recalls that of Raymond Depardon, who set out to listen to his subjects. It also fits within the lineage of films that the French-Cambodian director Rithy Panh made starting from his own experience in the work camps. In a note about his documentary *S21, la machine de mort khmère rouge*, Panh seems to presage the approach of the makers of *Errance sans retour*: "I have never envisaged a film as a response or a demonstration. I think of it as a questioning."⁶

Such questioning places spectators before the mystery of the images and leaves them to decode their enigmas. This is completely contrary to the media amplification, considerably reinforced by dramatic effects and short cuts, that reduces events to a few spectacular elements to give them maximum impact and provoke a wave of fleeting emotions. It is an approach that stands in opposition to the reductive and dogmatic positions of ideologies and claims to victimhood that are resistant to nuance and dialogue.

Philippe's photographs and the excerpts from Higgins and Carrier's film form the backbone of the exhibition, which occupies the cells of a former prison, now the MNBAQ's Pavillon Charles-Baillargé. It would be more correct to call this immersive, diversified presentation an installation. Unlike a classic exhibition, which presents a series of pieces that gravitate around a single theme and state personal and singular visions, the installation creates a space with multiple entries, inhabited by images; it also brings together the intersecting gazes of practitioners to produce a common statement that engages spectators in an experience in which they become the protagonist in the story that surrounds them.

Whereas the documentary images are the outcome of the photographer's process of information gathering in the field, the installation results from second-order work: the images become raw material deployed within the space created by a perceptual apparatus and are confronted with data provided by other kinds of information. The resulting whole sketches out tangible configurations that cross disciplinary frontiers. Thus, the photographs lining the walls of the first cell of the exhibition are delivered in bulk, in an immense mosaic, without the hierarchy that would define a point of view and affirm a personal vision of the subject or the essay, which makes the uniqueness of the images its foundation. This accumulation, which does not offer the solution of continuity, multiplies

converger les regards croisés d'une communauté de praticiens pour produire un énoncé commun qui engage le spectateur dans une expérience où il devient protagoniste de l'histoire dans laquelle il est immergé.

Si l'image documentaire est l'aboutissement du processus de cueillette d'informations mis en œuvre sur le terrain par le photographe, l'installation, pour sa part, résulte d'un travail au second degré : les images deviennent matériau brut déployé dans l'espace d'un dispositif perceptif, dans lequel elles se trouvent confrontées à d'autres données portées par d'autres supports d'information. L'ensemble qui en découle dessine des configurations tangibles qui traversent les frontières disciplinaires. Ainsi, les photographies tapissant les murs de la première cellule de l'exposition sont livrées en vrac, en une immense mosaïque, sans la hiérarchie qui définirait un point de vue et affirmerait une vision personnelle du sujet comme le reportage, qui fait de la singularité des images sa pierre d'assise. Cette accumulation, sans solution de continuité, multiplie les perspectives sur le sujet, brise l'unité de la vision et met au défi l'autorité de l'image unique et immuable qui affirme péremptoirement la réalité des choses. La cohabitation arbitraire avec les mots, les sons et les dessins noie le détail significatif qui isolerait les photographies pour les mettre en valeur et les installe plutôt dans un tissu sensible d'entrelacs que chacun interprètera à sa façon.

Ici et là, au fil de ce parcours discontinu, des photographies de Philippe, présentées de manière traditionnelle, et des bandes vidéo sont positionnées comme autant de pauses et de ruptures dans un itinéraire qui, bien que balisé par les artistes, reste entièrement ouvert au regardeur, dégagé de sa position passive de simple voyeur des misères du monde. Ainsi, tout son corps est engagé dans un cheminement au cours duquel son regard se déplace dans l'espace-temps de l'installation et tisse des liens qui se nouent et se dénouent dans l'instant entre les composantes hétérogènes. Les récits qu'il compose épousent la fluidité de ses déplacements dans la réalité d'images porteuses de l'intense présence des visages, de la précarité des conditions de vie et du bourdonnement incessant des activités quotidiennes du camp qui sature l'espace de l'exposition. Ainsi, l'expérience sensible d'un continuum habité par le foisonnement d'images visuelles et sonores qui jouent tantôt de la proximité des émotions qu'elles engendrent, tantôt des souvenirs qu'elles ramènent à la mémoire, tantôt de la distance de la réflexion qu'elles engagent, devient partie intégrante de leur manière de porter le sens qui n'est plus monolithique, mais mouvant et tributaire de la réflexion de chacun.

À cet égard, l'environnement de l'une des cellules s'articule autour d'un extrait du film montrant un garçon en gros plan. Avec aplomb, il décrit un de ses dessins et détaille, avec toute la précision clinique d'une mémoire encore vive, le massacre dont il a été témoin dans son village. Jusqu'à ce que tombe le constat, impitoyable : « La feuille était trop petite, je n'ai pas pu tout dessiner ». L'enchaînement suivant fait témoigner, toujours en gros plan, des femmes victimes de violence. Puis, on revient sur le garçon, qui conclut : « Ils ont aussi tué mon père ». Lors du long moment de silence qui suit, il nous prend à témoin par son regard, fixé droit dans l'objectif. Une coupure au noir complète la séquence. Au musée, le dessin est installé au centre du cachot suivant, en compagnie d'autres dessins qui, d'après les témoignages qui ont précédé, laissent peu à l'imagination.

perspectives on the subject, breaks the unity of vision, and challenges the authority of the singular, immutable image that peremptorily states the reality of things. The arbitrary cohabitation of words, sounds, and drawings drowns out the significant detail that would isolate and highlight the photographs, placing them instead in a sensitively interwoven fabric that spectators will interpret in their own way.

Here and there, sprinkled throughout this discontinuous path, Philippe's photographs, presented traditionally, and videos are positioned as pauses and ruptures in an itinerary that, though marked out by the artists, remains completely open to the viewer, who is released from his or her passive position as simple voyeur of the miseries of the world. Thus, the viewer's entire body is engaged in a path during which the gaze moves through the space-time of the installation and weaves connections that ravel and unravel in the instant between the heterogeneous components. The stories that

In a note about his documentary
S21, la machine de mort khmère rouge,
Rithy Panh seems to presage the approach
of the makers of *Errance sans retour*:
"I have never envisaged a film as a response
or a demonstration. I think of it
as a questioning."

viewers compose match their movements to the reality of images that bring forth the intense presence of faces, the precariousness of the living conditions, and the incessant humming of the daily activities in the camp that saturates the space of the exhibition. Thus, the sensory experience of a continuum inhabited by an abundance of visual and audio documents that play on the proximity of the emotions that they engender, on the memories that they unearth, and on the distance of the reflection that they elicit becomes an integral aspect of how the installation surfaces meaning that is not monolithic but moving and dependent on each viewer's thoughts.

In this regard, the environment of one of the cells is articulated around an excerpt from the film showing a boy in close-up. With composure, he describes one of his drawings and details, with all the clinical precision of a still-vivid memory, the massacre that he witnessed in his village. Until he makes an unsparing observation: "The leaf was too small, I couldn't draw everything." The following montage shows, still in close-up, women who were victims of violence. Then, we return to the boy, who concludes, "They also killed my father." During the long moment of silence that follows, he calls upon us to witness through his gaze fixed straight into the lens. A cut to black completes the sequence. At the museum, his drawing is displayed in the centre of the following dark cell, accompanied by other drawings that, after the preceding testimonials, leave little to the imagination.

Arranged facing the cells, as links between the six spaces occupied by the installation, groups of small characters evoke the refugees' journey to exile and lead visitors toward Giboulo's diorama, which occupies the entire space of the final cell. Her reconstruction of the camp with figurines and various material, bears the marks of her handiwork that shaped the objects, gave them form in the same



PAGES 55, 57, 59
Renaud Philippe
Vues de l'exposition /
exhibition views,
photo : MNBAQ, Idra Labrie



Karine Giboulo
Diorama (détail / detail), 2019
 sable, tissu, miroir, argile de polymère,
 acrylique, lumière DEL, bambou / sand,
 fabric, mirror, polymer clay, acrylics,
 LED light, bamboo
 photo : MNBAQ, Idra Labrie

Disposés face aux cellules, comme un lien entre les six espaces occupés par l'installation, des groupes de petits personnages évoquent l'odyssée des réfugiés vers l'exil et mènent le visiteur vers le diorama de Karine Giboulo qui occupe tout l'espace de la dernière cellule. La reconstitution du camp, à partir de figurines et de matériaux divers que propose l'artiste, porte les marques du travail de sa main qui façonne la matière, lui donne forme de la même manière que les dessins épousent la gestuelle des enfants. Le diorama se pose en contraste avec les autres composantes de l'installation et leurs dispositifs techniques de production d'images. La reconstitution de Giboulo, répercutée à l'infini par le jeu de miroirs, fait écho à une vue panoramique du camp, placée en préambule de l'exposition. Cette image circonscrit la réalité du lieu en huit impressions, qui se chevauchent comme autant de fragments d'un réel insaisissable et fuyant de toutes parts. La boucle est bouclée. Restent la réflexion et les questions sans réponse.

1 Jacques Rancière, « Le travail de l'image », dans *Multitudes*, vol. 28, n° 1, printemps 2007, p. 198. 2 *Errance sans retour* a été conçue par Mélanie Carrier et Olivier Higgins et produite par MÔ FILMS, en collaboration avec Renaud Philippe. Elle a été présentée du 14 mai 2021 au 20 février 2022. 3 « Persécutés au Myanmar, indésirables au Bangladesh », *Le Devoir*, 3 mars 2018. 4 « Living in Limbo », *The Globe and Mail*, 2 mars 2018. 5 Beaumont Newhall, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1982, p. 260. [Notre traduction.] 6 Rithy Panh avec Christophe Bataille, *L'élimination*, Paris, Grasset, 2012, p. 100.

Spécialiste de la photographie québécoise et canadienne, **Pierre Dessureault** a conçu à titre de conservateur plus de cinquante expositions et publié nombre d'ouvrages et d'articles sur le sujet.



way that the children's drawings match their gestures. The diorama acts in contrast with the other components of the installation and their technical apparatuses of image production. Giboulo's reconstruction, reflected infinitely by a series of mirrors, echoes a panoramic view of the camp positioned as a preamble to the exhibition. This image delimits the reality of the place in eight prints, which overlap each other like so many fragments of an elusive and fleeting reality from all sides. The loop is closed. What remains are thoughts and questions with no response. *Translated by Käthe Roth*

1 Jacques Rancière, "Le travail de l'image," *Multitudes* 28, no. 1 (Spring 2007): 198. 2 *Errance sans retour* was directed by Mélanie Carrier and Olivier Higgins and produced by MÔ FILMS, in collaboration with Renaud Philippe. It was presented May 14 2021 to February 20, 2022. 3 "Persécutés au Myanmar, indésirables au Bangladesh," *Le Devoir*, March 3, 2018. 4 "Living in Limbo," *The Globe and Mail*, March 2, 2018. 5 Beaumont Newhall, *The History of Photography* (New York: Museum of Modern Art, 1982), 260. 6 Rithy Panh with Christophe Bataille, *L'élimination* (Paris: Grasset, 2012), 100 (our translation).

Pierre Dessureault is an expert on Quebec and Canadian photography. He has organized more than fifty exhibitions and has published books and articles on the subject.