

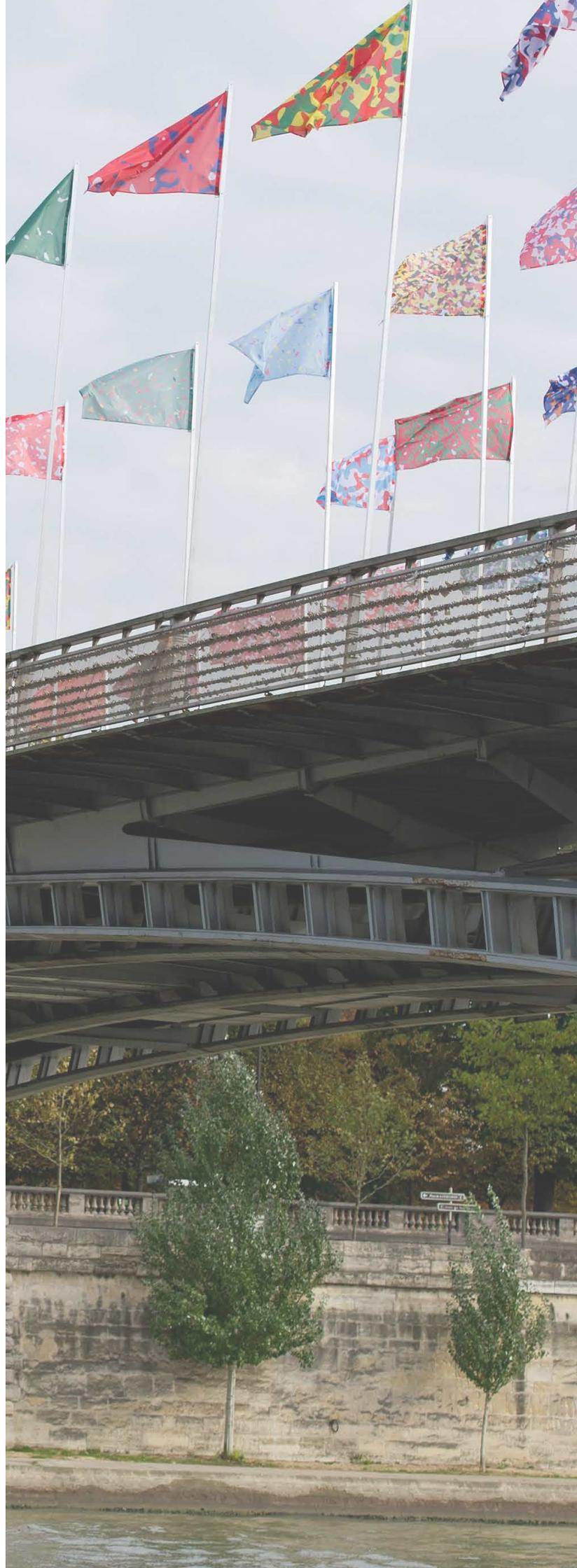
PERSONA GRATA



16.10.2018 — 20.01.2019

MAC VAL

Musée national de l'histoire de l'immigration
Dossier documentaire



PERSONA GRATA



16.10.2018 — 20.01.2019

L'art contemporain interroge l'hospitalité

Dossier documentaire

Une exposition. Deux lieux.

Commissariat

Au Musée national de l'histoire de l'immigration :
Anne-Laure Flacelière, chargée de l'étude et du développement
de la collection du MAC VAL
Isabelle Renard, cheffe du service des collections et
des expositions du Musée national de l'histoire de l'immigration

Au MAC VAL :
Ingrid Jurzak, chargée de l'étude et de la gestion
de la collection du MAC VAL



9 - 11

INTRODUCTION

12 - 119

ENTRÉES THÉMATIQUES

ODYSSÉES

EXPÉRIENCES DE LA FRONTIÈRE

CEUX QUE NOUS VOYONS, CEUX QUI NOUS REGARDENT

POUVOIR ET RÉSISTANCES

HABITER

120 - 139

REPÈRES HISTORIQUES,
DÉMOGRAPHIQUES, GÉOGRAPHIQUES

L'EUROPE, TERRE D'ACCUEIL ?

CHRONOLOGIE CRITIQUE DES POLITIQUES MIGRATOIRES
EUROPÉENNES DE 1948 À 2016

LA PART DES ÉTRANGERS, DEMANDEURS D'ASILE,
RÉFUGIÉS ET PERSONNES DÉPLACÉES EN FRANCE
ET EN EUROPE (1920-2015)

COMMENT « RACONTER » LES TRAJECTOIRES DES MIGRANTS ?

140 - 147

ENTRÉES DANS LES PROGRAMMES SCOLAIRES

148 - 149

LEXIQUE JURIDIQUE

150 - 151

RESSOURCES

152 - 153

ÉQUIPES ET CONTACTS

Préambule

Ce dossier documentaire vous propose une série d'éclairages thématiques croisant les propos et les œuvres exposées dans les deux lieux partenaires de cette exposition, le Musée national de l'histoire de l'immigration et le MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

Les parties thématiques que vous trouverez dans ce dossier ne correspondent donc pas aux chapitres de l'exposition présentée dans les deux lieux mais reprennent les questions et les motifs récurrents aux deux présentations.

Elles sont complétées chacune par deux sections « images de référence » et « textes de référence » qui invitent à prolonger la réflexion, comparer, confronter les œuvres de l'exposition à d'autres œuvres et textes, contemporains ou non.

La dernière partie du dossier documentaire propose des repères chronologiques, démographiques et géographiques qui rappellent et ancrent le propos de l'exposition en regard de l'histoire et de l'actualité des migrations en Europe et dans le monde.

PERSONA GRATA

au Musée national de l'histoire de l'immigration

Co-commissariat : Anne-Laure Flacelière, chargée de l'étude et du développement de la collection du MAC VAL, et Isabelle Renard, cheffe du service des collections et des expositions du Musée national de l'histoire de l'immigration.

À l'heure où les débats sur l'accueil des migrants sont particulièrement vifs, le Musée national de l'histoire de l'immigration et le MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne s'associent pour interroger, à travers leurs collections respectives, le sens de l'hospitalité dans nos sociétés.

Comment rappeler que, dans l'Antiquité, l'hospitalité était une pratique courante, là où aujourd'hui, l'hôte se transforme le plus souvent en étranger indésirable et l'hospitalité en hostilité ? Comment rendre compte, inversement, de l'importante mobilisation citoyenne qui soutient et accueille les migrants ?

La création contemporaine, par la distance qu'imposent les œuvres et leurs interprétations, bouscule, interpelle, et nous amène à penser autrement. Les propositions artistiques, qu'elles soient métaphoriques, poétiques, critiques ou engagées, reflètent les déséquilibres du monde.

L'hospitalité est ainsi abordée dans sa double acception. Elle est envisagée du point de vue de celui qui accueille et de celui qui est accueilli. Mais l'exposition dévoile également en creux son voisinage troublant avec son antonyme, l'hostilité.

À travers les œuvres, « Persona grata » donne à voir la détresse et l'invisibilité de ceux qui sont accueillis, ainsi que l'errance, le désenchantement et la répression auxquels ils font face. Pour être tendue vers l'Autre, une main doit d'abord se détendre et envisager l'hospitalité comme une réciprocité. Après le secours, viennent, avec leurs aléas et difficultés, le temps de l'accueil, de l'enracinement dans un pays et enfin, peut-être, de l'appartenance à une communauté. Dans cette construction d'un « vivre ensemble », les gestes de bienvenue et de réconfort se heurtent parfois à des formes d'exclusion. Entre espoirs et désillusions, la mer incarne un horizon sans limites...

Autant de thèmes qui rythment le parcours, laissent aux œuvres la possibilité de coexister, de dialoguer dans une pluralité d'engagements et de lectures, en étroite correspondance avec un regard philosophique. Fabienne Brugère et Guillaume le Blanc, auteurs de *La Fin de l'hospitalité*, ont été invités à collaborer à ce projet, ponctuant de leurs écrits les chapitres de l'exposition.

Persona grata, « personne bienvenue » en latin, résonne ici comme un appel, un principe d'espérance.

Avec les œuvres de : Bertille Bak, Dominique Blais, Alina et Jeff Blumis, Halida Boughriet, Kyungwoo Chun, Claire Fontaine, Philippe Cognée, Pascale Consigny, Hamid Debarrah, Latifa Echakhch, Éléonore False, Laura Henno, Pierre Huyghe, Bertrand Lamarche, Xie Lei, Lahouari Mohammed Bakir, Moataz Nasr, Eva Nielsen, Gina Pane, Laure Prouvost, Enrique Ramirez, Judit Reigl, Anri Sala, Sarkis, Zineb Sedira, Bruno Serralongue, Chiharu Shiota, Société Réaliste, Dan Stockholm, Barthélémy Togo.

PERSONA GRATA

au MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne

Commissariat : Ingrid Jurzak, chargée de l'étude et de la gestion de la collection du MAC VAL

« Il n'est rien que l'homme redoute davantage que le contact de l'inconnu. »
Elias Canetti, *Masse et puissance*, 1960

Quand un défi humanitaire sans précédent se joue aux portes de l'Europe, le Musée d'art contemporain du Val-de-Marne et le Musée national de l'histoire de l'immigration s'associent et proposent « Persona grata » : un regard croisé dans leurs collections afin d'envisager le sens et la place de l'hospitalité dans notre société.

L'accroissement des flux migratoires occupe une place grandissante dans un débat public dont l'influence tend à bousculer les fondements de nos valeurs constitutionnelles. Une dynamique organisée de contrôle des frontières semble ainsi opérer un renversement irréversible du devoir d'hospitalité, tandis que des mobilisations associatives et citoyennes s'amplifient, osant si besoin la désobéissance civile, pour soutenir et accueillir les plus fragilisés.

À leur manière, les artistes s'emparent de ces sujets. Certains témoignent, tandis que d'autres produisent des œuvres qui, avec la distance de l'art, autorisent une appréhension autre de notre réalité contemporaine. Les œuvres réunies ici dévoilent des frontières métaphoriques et esquissent une cartographie symbolique des zones et groupes humains les plus sensibles.

Elles évoquent les sources de l'hospitalité au sein de notre histoire et de notre territoire, à travers mythes, philosophies et valeurs républicaines, et témoignent de son effectivité passée. Une variété d'images révèle à quel point le départ est impératif, le déplacement périlleux et la destinée incertaine. Le déracinement s'y incarne dans des formes et des figures poétiques, universelles, ou délibérément provocatrices, parfois non dénuées d'humour. De leurs expériences ou appréhensions personnelles de l'exil, les artistes livrent des motifs oscillant en-

tre ouverture et fermeture, liberté et empêchement, résignation et résistance. Ils rappellent que si le secours n'est pas hospitalité, des abris, organisés ou improvisés, s'imposent néanmoins comme possibles prémices d'une vie nouvelle. Leurs œuvres nous amènent à reconnaître que « nulle part est un endroit¹ » et que le soin et la bienveillance sont des tensions naturelles niant l'invisibilité de l'Autre.

« Persona grata » est avant tout une tentative de préserver, par l'art, le désir d'autrui.

Avec les œuvres d'Eduardo Arroyo, Kader Attia, Renaud Auguste-Dormeuil, Marcos Avila Forero, Laëtitia Badaut Haussmann, Bertille Bak, Richard Baquié, Taysir Batniji, Ben, Bruno Boudjelal, David Brognon & Stéphanie Rollin, Mark Brusse, Pierre Buraglio, Mircea Cantor, Étienne Chambaud, Kyungwoo Chun, Clément Cogitore, Philippe Cognée, Delphine Coindet, Matali Crasset, Julien Discrit, Thierry Fontaine, Jochen Gerz, Ghazel, Marie-Ange Guilleminot, Mona Hatoum, Eric Hattan, Laura Henno, Pierre Huyghe, Emily Jacir, Yeondoo Jung, Bouchra Khalili, Kimsooja, Claude Lévêque, M/M, Lahouari Mohammed Bakir, Jean-Christophe Norman, Lucy Orta, Bernard Pagès, Cécile Paris, Philippe Parreno, Yan Pei-Ming, Mathieu Pernot, Jacqueline Salmon, Bruno Serralongue, Esther Shalev-Gerz, Société Réaliste, Djamel Tatah, Barthélémy Togo, Patrick Tosani, Sabine Weiss

1. Du titre de l'œuvre de Richard Baquié, *Nulle part est un endroit*, 1989.

ODYSSÉES

Dans *Illiade*, épopée d'Homère écrite au VIII^e siècle avant J.-C., chaque jour est un jour nouveau pour les héros de la guerre de Troie, Achille, Pâris et Hélène, vivant le jour présent, incapables de se projeter dans le temps. À l'inverse, *L'Odyssée*, l'autre récit homérique, fondateur de la littérature grecque antique, chante un retour, celui d'Ulysse vers l'Île d'Ithaque, et s'inscrit dans une temporalité précise, une narration linéaire et articulée autour de chants racontant le départ, la traversée, l'attente et le retour qui ne cesse d'être repoussé. Ulysse apparaît aussi comme le héros d'une épopée de l'absence, de la perte.

En 1974, Marc Chagall illustra la dernière étape de son voyage, dans le palais d'Alcinoos, roi des Phéaciens. Ulysse a tout perdu, jusqu'à son identité. Alcinoos l'invite à un banquet

en son honneur. L'aède Démodocos chante la querelle d'Ulysse et d'Achille au temps de la guerre de Troie. Ulysse ne peut retenir ses larmes à ce souvenir. On lui demande alors de décliner son identité et de raconter ses aventures.

Les œuvres de l'exposition « *Persona grata* », les textes et les images de référence rassemblés dans ce chapitre, proposent non pas une représentation des déplacements, des errances, des traversées, mais les récits de ceux-ci. Car c'est en entendant sa propre histoire de la bouche d'un autre qu'Ulysse retrouve et se réapproprie pleinement son identité. La dimension performative (de l'anglais *perform* : accomplir, exécuter) de cette épopée racontée par un tiers transforme l'odyssée en acte, en puissance agissante.

Elle ouvre la possibilité d'une projection dans un futur, d'une émancipation, d'une mise en mots et en forme de l'expérience du déracinement, car dire c'est faire ou refaire¹. Faire le récit, c'est mettre un nom sur l'invisible, l'inaudible, l'indicible. Raconter l'odyssée des personnes contraintes au départ, c'est doter l'étranger d'une histoire que celui qui l'écoute pourra s'approprier. Il pourras'identifier à elle afin de remettre en marche le principe d'hospitalité, notre devoir d'humanité comme nous le rappelle, universellement, le récit d'Homère. Car *L'Odyssée* est le récit d'un homme, d'un étranger, réfugié, souvent affamé et honteux de son corps, et pourtant partout accueilli en vertu des lois sacrées de l'hospitalité.

Les trois textes de référence extraits des ouvrages de Bruno Tessarech, *Les Sentinelles*, de Mohamed Mbougar Sarr, *Silence du cœur*, et d'Alice Zeniter, *L'Art de perdre*, s'appliquent respectivement à décrire les temps de l'odyssée : le départ et la traversée, puis l'arrivée, plus incertaine, fantasmée, semblant se confondre avec le retour.

Les œuvres de l'exposition ici sélectionnées d'Enrique Ramirez, Zineb Sedira, Sarkis, Dominique Blais, Marcos Avila Forero, Bruno Boudjelal, Thierry Fontaine ou encore Bouchra Khalili, prennent pour la plupart la mer comme point d'appui de leur représentation, symbole des migrations anciennes et contemporaines, le bateau comme ex-voto ou « objet-mémoire » de l'odyssée.

1. Cf. John Lagshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, 1962, trad. fr. 1970, rééd. Seuil, coll. « Points essais », 1991.



Croisant installations et vidéos, Enrique Ramírez compose une œuvre hantée par la mer ; cette mer qu'il a beaucoup sillonnée avec son père, fabriquant de voiles de bateaux sous la dictature de Pinochet au Chili (1973-1990). Cette mer, espace mémoriel, devient pour l'artiste métaphore des voyages, des conquêtes, des flux migratoires. L'océan impose sa cadence aux œuvres. *La casa*, petite vidéo enserrée dans une boîte-cadre noire que rehausse un court texte, nous emmène dans les incertitudes de la traversée.

La pièce nous projette également dans un voyage intérieur. Élaborée comme un objet précieux, elle agit telle une fiction intime. Il faut, en effet, se rapprocher de l'œuvre, être seul pour en saisir le sens. On perçoit alors une maison, que l'on quitte ou que l'on rejoint ? Une maison, en tous cas, que l'on porte en soi comme un souvenir immuable, construite telle « une île flottante pour ne pas être nulle part ».

La casa sonde peut-être le prélude d'une nouvelle vie.

La casa

Enrique Ramírez
Œuvre présentée au Musée national de l'histoire de l'immigration

2013
Vidéo (boucle), son, verre gravé, boîte-cadre en bois
Collection Musée national de l'histoire de l'immigration
© ADAGP, Paris, 2018

Les thèmes de l'expérience migratoire, de l'identité multiple animent essentiellement les recherches plastiques de Zineb Sedira, née en France de parents algériens.

Dans *MiddleSea*, Zineb Sedira filme le voyage d'un homme entre Marseille et Alger, ou inversement. L'espace du récit est celui du trajet entre les deux rives de la Méditerranée. Le voyage est-il le rêve d'un départ ou d'un retour ? Contraint ou choisi ? Vers une destination d'origine ou d'exil ? On n'en saura rien.

Le véritable protagoniste du film semble être la mer, représentation métonymique des déplacements, symbole des migrations anciennes et contemporaines. La mer, un no man's land qui éloigne ou relie, une ligne d'horizon, peut être à la fois porteuse d'espoirs ou de désillusions.

Jouant des temporalités, des oppositions entre plans larges et détails, alternant le noir et blanc et la couleur, l'artiste invite à ressentir l'expérience de la séparation, où se forge l'idée d'un « entre-deux ». L'homme solitaire erre à l'intérieur du bateau vide ; il accomplit un voyage dans le voyage. La traversée se fait mentale.

MiddleSea

Zineb Sedira
Œuvre présentée au Musée national de l'histoire de l'immigration

2008
Vidéo, couleur, noir et blanc, 16'
Collection Musée national de l'histoire de l'immigration
© ADAGP, Paris 2018
© Thierry Bal



Le Bateau Kriegsschatz

D'origine arménienne et installé à Paris depuis 1964, Sarkis croise dans sa pratique récit autobiographique, histoire collective et mémoire sociale. Son œuvre traite du déplacement et des ruptures.

Le Bateau Kriegsschatz prolonge la série des « Blackout » développée dans les années 1970, inspirée des stratégies de guerre. Quatrième interprétation de l'installation, *Le Bateau Kriegsschatz* a d'abord été présenté à la Documenta de Kassel (1982), à la biennale de Sydney (1982), au musée d'Art moderne de la ville de Paris (1983) et à la galerie Jean Brolly (2005).

Depuis quarante ans, Sarkis met en place un vocabulaire spécifique autour du concept de *Kriegsschatz* (trésor de guerre) mêlant objets de cultures et d'époques différentes au sein de ses créations. Un gigantesque paquebot surgit, fantomatique et puissant, menaçant de disparition la maquette d'un bateau de guerre.

Le cargo défie le déchaînement d'une tempête imaginaire.

Dans l'obscurité, de fragiles ampoules suspendues brillent et dévoilent en lettres rouges le mot « trésor ». *Le Bateau Kriegsschatz* emporte avec lui ses reliques, autant d'« objets-mémoire » qui s'enrichissent d'un lieu à l'autre, d'un pays à l'autre.

Sarkis (Sarkis Zabunyan, dit)
Œuvre présentée au Musée national de l'histoire de l'immigration

1982-2005
Panneaux de bois contreplaqué peints au goudron, ampoules peintes, maquette de bateau, 700 x 510 x 70 cm
Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France
© ADAGP, Paris, 2018
Photo © Jacques Faujour



Light House

D'une esthétique minimaliste, les œuvres de Dominique Blais explorent le son et la lumière, révélant les processus d'apparition et de disparition des images. Il opère des contretemps, déstabilise les rythmes habituels pour inventer de nouvelles temporalités. Il donne à voir la mesure du temps, qu'il s'agisse des oscillations d'un pendule, de la solarisation de sériographies, de la course du soleil ou des révolutions d'un astre.

Light House a été réalisée dans la station balnéaire de Nida, sur les côtes de la mer Baltique, lors d'une résidence de l'artiste en Lituanie. Dominique Blais filme l'un des phares du littoral en plan continu, dans un cadrage resserré sur le foyer lumineux. Décontextualisé, le faisceau, rendu dans une saturation extrême, crée une image monochrome, hypnotique, répétée en boucle au rythme des révolutions du gyroscope.

Mouvante, silencieuse, *Light House* s'imprègne durablement sur notre rétine. Symboles d'urgence et de vigilance, le gyrophare et la couleur rouge clament le danger.

Dominique Blais
Œuvre présentée au Musée national de l'histoire de l'immigration

2013
Vidéo couleur, muette, Durée : 12"
Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France
© ADAGP, Paris, 2018



La vidéo *Cayuco, Sillage Oujda/Melilla – Un bateau disparaît en dessinant une carte* met en scène trois hommes – l'artiste et des hommes rencontrés au cours de son voyage – qui poussent ou tirent une embarcation. Il s'agit d'un cayuco, frêle bateau de pêche utilisé par les migrants pour rejoindre l'Andalousie depuis les côtes africaines.

La route empruntée par le groupe relie Oujda, ville au nord-est du Maroc, et Melilla, enclave espagnole sur le continent africain, parcelle d'Europe convoitée par des milliers de migrants. Construite en plâtre, la barque se détruit petit à petit au cours de son déplacement sur cette route sinueuse, laissant sur l'asphalte sa marque blanche, tel un sillage sur la mer.

Dans ses installations, performances filmées ou photographies, Marcos Avila Forero rend compte d'un contexte social particulier qu'il

observe attentivement. La situation géopolitique du monde ainsi que son histoire personnelle influencent les thèmes de ses recherches. Colombien né en France, il vit et travaille aujourd'hui entre les deux pays. La création d'objets et l'implication de son propre corps sont au cœur de sa pratique : il fait ici l'expérience directe de cet épuisant périple.

Cayuco, sillage Oujda/Melilla –. Un bateau disparaît en dessinant une carte

—
 Marcos Avila Forero
 Œuvre présentée au MAC VAL

—
 2012
 Vidéo HD, couleur, 16:9, son, 55'
 Collection Frac Aquitaine
 © ADAGP, Paris, 2018

Le regard de Bruno Boudjelal se pose sur les lieux de partance des harragas : les migrants qui prennent la mer depuis les pays du Maghreb. Le mot *harraga* est un terme de l'arabe algérien, désignant « ceux qui brûlent ». La *harga* est l'action de brûler les papiers, les lois. Avec la série photographique « Les Paysages du départ », il explore ces paysages que l'on laisse derrière soi avant de franchir mers et terres, avant de passer clandestinement les frontières.

Si l'utilisation de la couleur blanche des photographies provient d'abord d'un incident technique, si elle est, au début, le fruit d'une surexposition, elle se fait progressivement porteuse de sens. Le panorama s'estompe de la vue au fur et à mesure que l'on s'éloigne des côtes, de l'éblouissement à l'effacement. Les dernières images s'inscrivent dans la mémoire avant de ne devenir plus que des ombres blanches, souvenirs et paysages intérieurs.

« Les Paysages du départ » (série)

—
 Bruno Boudjelal
 Œuvre présentée au MAC VAL

—
 2012
 Tirages sur papier contrecollé sur aluminium, 60 x 90 cm
 Collection Musée national de l'histoire de l'immigration
 © Bruno Boudjelal



La longue traversée (Paris)

Thierry Fontaine
Œuvre présentée au MAC VAL

2005
Épreuve chromogène sur papier
contrecollée sur aluminium
120 × 160 cm
Collection MAC VAL, Musée d'art
contemporain du Val-de-Marne
© ADAGP, Paris, 2018

Les thèmes du déplacement, de la rencontre et du métissage sont centraux dans l'œuvre de Thierry Fontaine. *La longue traversée* rassemble en une image toutes ces notions. Elle présente une dimension autobiographique ; Thierry Fontaine, originaire de l'île de la Réunion, a fait l'expérience de l'arrivée en métropole après un voyage long de 9 000 kilomètres.

L'association des oursins et des chaussures, comme la mise en scène des traces d'eau sur le sol parisien, joue sur un double registre : celui du schéma narratif qui invite à reconstituer l'avant et l'après de cette arrivée, et celui de la métaphore poétique qui convoque le temps, la souffrance et la perte.

L'œuvre fait également écho au tableau de Vincent Van Gogh *Les Souliers*, montrant une paire de chaussures usées qu'il peint à son arrivée à Paris en 1886. Celle-ci a été interprétée par l'historien de l'art

Meyer Schapiro en 1968 comme un autoportrait de l'artiste en raison, notamment, de l'importance de la marche et du déplacement chez lui. Référence majeure pour Thierry Fontaine, Van Gogh est l'archétype de l'artiste nomade. C'est en effet à travers l'exil à Paris et la rencontre avec l'impressionnisme qu'il devient l'un des inventeurs de la peinture moderne.

Le travail de Bouchra Khalili est peuplé de récits de luttes individuelles et collectives, avec pour arrière-plan la crise de l'État-nation. Son attention au langage, au corps, aux récits historiques est au cœur d'enjeux d'émancipation, de visibilité et de transmission.

Entre 2008 et 2011, Bouchra Khalili réalise l'installation vidéo *The Mapping Journey* qui expose huit itinéraires de voyages clandestins contraints. Chacune des vidéos montre une carte géographique sur laquelle une personne dessine au feutre son trajet, en même temps qu'elle en fait le récit de manière factuelle.

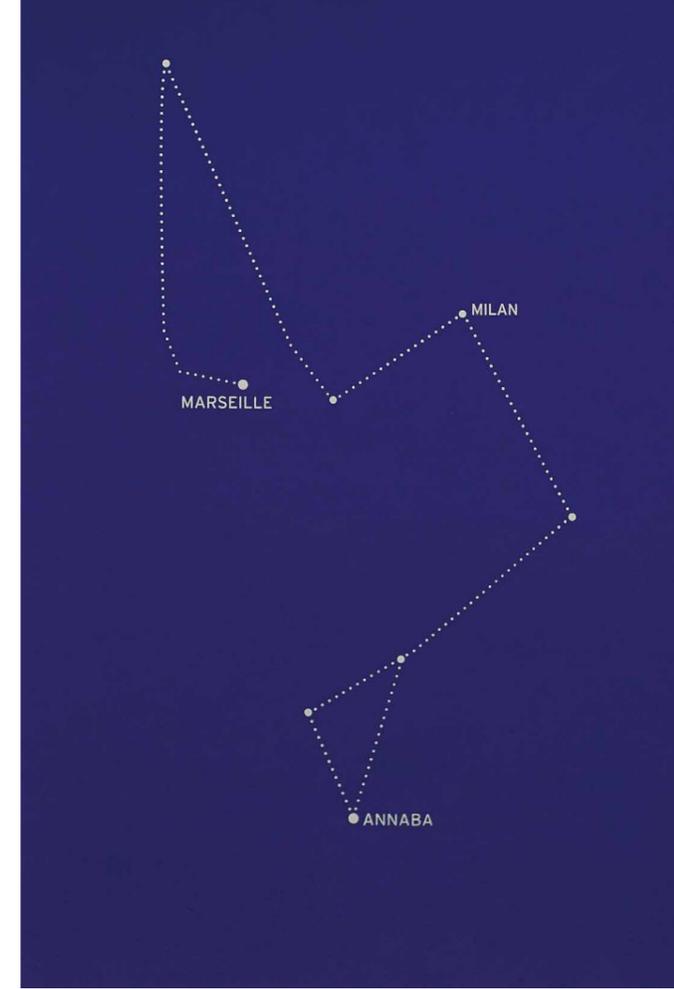
Les huit sérigraphies *The Constellations* sont issues des dessins de *The Mapping Journey*, que Bouchra Khalili transfère en pointillé sur un fond bleu uni. Seuls quelques noms de villes subsistent de ces trajectoires et les chemins s'apparentent alors à plusieurs

constellations d'étoiles, rappelant les cartographies célestes qui permettaient aux navigateurs de s'orienter dans un espace dénué de repères. Prises dans leur ensemble, elles forment une juxtaposition de nouvelles routes, la trace de chemins singuliers de résistance face à l'arbitraire des frontières et du pouvoir.

The Constellations, Figure 1

Bouchra Khalili
Œuvre présentée au MAC VAL

2011
Sérigraphie sur papier contrecollé
sur aluminium, 65 x 45 cm (avec cadre)
Collection Musée national de l'histoire
de l'immigration
© ADAGP, Paris, 2018



Textes de référence

Alice Zeniter

L'Art de perdre

Alice Zeniter est née à Clamart en 1986, d'un père algérien et d'une mère française. Son second roman, *Jusque dans nos bras*, publié en 2010, est lauréat du Prix littéraire de la Porte Dorée. Son quatrième livre, *L'Art de perdre*, qui a obtenu le Prix Goncourt des lycéens en 2017, s'inscrit dans une société française traversée par les questions identitaires. Ce roman retrace l'histoire silencieuse d'une famille de harkis sur trois générations à travers la quête de Naïma, que tout semble vouloir renvoyer à l'Algérie. Alice Zeniter met ici en lumière la liberté d'être soi, au-delà des héritages et des injonctions intimes au sein d'une famille prisonnière d'un passé tenace.

« Elle pense à la Méditerranée, aux vaguelettes calmes qui lèchent la Côte d'Azur, aux îles qui surgissent des livres de mythologie à demi oubliés : Rhodes, Lesbos et la Crète de monstres et de labyrinthes. Elle pense aux particules de microplastique qui scintillent comme des paillettes, aux corps qui doivent venir dormir au fond de l'eau, naufrage après naufrage, aux poissons qui voient tout, aux épaves des corsaires turcs rejointes par les passeurs, à la mer polymorphe, pont et frontière, creuset et décharge. Elle se demande si elle la franchira en avion ou en bateau, si elle la verra, de haut, comme cette mer minuscule et enclavée que lui ont toujours montrée les cartes ou si, pour la première fois, elle se mesurera à son étendue. L'avion la mènerait en à peine plus de deux heures de Paris à Alger, ou plutôt – et cette pensée l'amuse parce qu'elle lui paraît distordre les livres d'histoire dans lesquels elle s'est plongée – de Roissy-Charles de Gaulle à Houari Boumediène. Le bateau est bien plus lent – dans le cadre de son travail, c'est sans doute une perte de temps – mais voyager par la mer, c'est accomplir par le chemin en compagnie des pauvres et des chargés, des conducteurs des voitures

cathédrales photographiées par Thomas Mailaender, c'est faire un lent et lourd voyage de fourmi dans le ventre d'une baleine de métal. Prendre le bateau c'est retourner à Alger de la même manière que sa famille l'a quittée. »

Alice Zeniter, *L'Art de perdre*, Flammarion, 2017, p. 441

Homère

L'Odyssee

Chant IX – Le cyclope Polyphème

« Ayant ainsi parlé, je montai sur mon navire et j'ordonnai à mes compagnons d'y monter et de détacher le câble. Ils y montèrent, et, assis en ordre sur les bancs des rameurs, ils frappèrent la mer écumeuse de leurs avirons.

[...]

– Étrangers, qui êtes-vous ? D'où venez-vous sur la mer ? Est-ce pour commercer, ou êtes-vous pirates qui, au risque de leur vie, pillent les étrangers ?

Il parla ainsi, et notre cher cœur fut épouvanté au son de la voix du monstre et à sa vue. Mais je lui répondis ainsi :

– Nous sommes des Achéens revenant de Troie. Nous errons entraînés par tous les vents sur les flots immenses de la mer, cherchant notre demeure par des routes et des chemins inconnus, Zeus l'a voulu ainsi. Nous nous glorifions d'être les guerriers d'Agamemnon, fils d'Atrée, dont la gloire est sans égale sous le ciel. Car il a renversé une vaste ville et dompté des peuples nombreux. Nous nous prosternons, en suppliants, à tes genoux, pour que tu fasses les honneurs de l'hospitalité et les présents qu'on a coutume de faire à des hôtes. Ô Brave, crains les dieux, car nous sommes tes suppliants : Zeus protège les suppliants et les étrangers dignes d'être reçus et respectés comme des hôtes.

[...]

Puis, Ulysse et ses compagnons atteignent une île flottante où vit Éole, dieu des vents (chant X). Le dieu les accueille pendant un mois. Au moment du départ, Éole offre à Ulysse un sac où il a enfermé tous les vents contraires. Avec ses compagnons, il reprend

la mer et, au bout de dix jours, il aperçoit enfin Ithaque. Mais, profitant du sommeil d'Ulysse, ses compagnons, croyant le sac rempli de richesses, l'ouvrent, libérant les vents qui les entraînent à nouveau chez Éole. Furieux, ce dernier refuse d'aider encore Ulysse. Après six jours de navigation, ils arrivent au pays des Lestrygons, des géants mangeurs d'hommes. Seul Ulysse et quelques autres échappent au massacre. Ils parviennent sur l'île d'Aiaï où vit Circé, la magicienne. Ulysse y envoie quelques compagnons en reconnaissance. »

Homère, *L'Odyssee*, vers la fin du VIII^e siècle av. J.-C. Éditions Hatier Classiques et CIE, pp. 55-56 et 63

Mohamed Mbougar Sarr

Silence du cœur

Silence du cœur (2017) a reçu en 2018 le prix littéraire de la Porte Dorée. Ce deuxième roman de Mohamed Mbougar Sarr, né en 1990 à Dakar, Sénégal, est une épopée collective, comportant une dimension épique et un souffle admirablement tenu. Jogoy est l'un des *ragazzi* (terme qui désigne en italien des jeunes adultes), des migrants africains échoués en Sicile et recueillis dans un village au pied de l'Etna. L'auteur insère le récit de ce personnage polyglotte sur fond grisé parmi les chapitres du roman qui sont tous autant de prises de parole des migrants ou des Siciliens dans cette fiction chorale. Jogoy revient ici sur sa traversée périlleuse de la Méditerranée – il est le seul survivant – plusieurs mois après. Il est désormais le médiateur entre les *ragazzi* et l'association et dispose de son propre studio.

« Atab : ainsi se nommait celui qui devait piloter notre barque. Cet homme était fameux entre tous au port de Tripoli. Tout réfugié qui arrivait et désirait aller vers l'Europe avait entendu parler de lui. Même les autres navigateurs reconnaissaient avec une pointe d'amertume et d'aigreur qu'il était probablement « le plus chanceux » d'entre eux. Nous voulions tous voyager avec Atab. Il faut dire qu'en plus de ses exploits maritimes, la stature de l'homme et son caractère fascinaient. Géant, hardi, provocateur, charismatique, bagarreur, amateur de femmes et de beuveries, il donnait l'impression d'être invincible. Hamid nous avait promis que ce serait Atab qui nous conduirait. Mais quelques jours avant la première de nos trois tentatives de départ, Atab fut retrouvé mort dans un quartier malfamé de Tripoli. Il faut dire qu'il avait beaucoup d'ennemis.

Atab mort, c'était sa légende qui disparaissait et, avec elle, la certitude d'avoir plus de chances de survivre. Nous avions menacé Hamid d'arrêter de travailler et de reprendre notre argent. Hamid avait répondu qu'il avait d'ores

et déjà trouvé un remplaçant. Il nous parla alors d'un de ses neveux, qu'Atab avait formé et qui travaillait dans la Marine. Il mentait. Dans notre naïveté et notre impatience, nous le crûmes encore. J'ai raconté le sort de son imposteur de neveu dans le premier chapitre de ce récit.

Nous étions exactement soixante dans la barque, de différentes nationalités d'Afrique de l'Ouest, presque tous jeunes. Le plus âgé d'entre nous était un Guinéen. Il s'appelait Hamady Diallo. C'était un homme très pieux, qui ne se séparait jamais d'un petit exemplaire du Coran qu'il lisait presque tout le temps, même la nuit, à la lueur d'une petite torche ou des seuls astres. Même au plus fort de l'angoisse, lorsque après quatre jours nous savions que nous étions perdus, Hamady Diallo avait continué à lire. C'était lui qui dirigeait les prières dans la barque. Pendant toute la traversée, il avait scrupuleusement respecté les heures de prière avec une dévotion sublime. Je n'oublierai jamais, la dernière fois que je le vis (peu avant la tempête), sa silhouette solitaire, droite et dévouée, tendue vers le ciel : la tempête menaçait, et lui, priait. Les deux premiers jours de traversée avaient été paisibles. Nous rêvions déjà de l'Europe. Dès les premières heures de navigation, trois hommes s'étaient affirmés comme étant les leaders du groupe. À Tripoli, ils étaient déjà nos porte-parole. Ils avaient fait plusieurs tentatives de traversées depuis qu'ils étaient en Libye. Deux d'entre eux avaient même fait de la prison et en avaient réchappé, contrairement à la plupart des Noirs que la police locale arrêtait. Tout cela les auréolait d'une espèce de légitimité naturelle. Ils donnaient l'impression de savoir ce qui nous attendait. Les deux premiers jours, ils remplirent bien leur office. Le troisième jour, nous n'apercevions

toujours rien à l'horizon. La flamme de l'espoir commença à vaciller. Sans l'avoir vécu, personne ne peut imaginer ce qui se passe dans l'âme d'un homme perdu en pleine mer, qui espère voir les lumières, mais dont le regard ne rencontre qu'épaisses ténèbres. Personne.

Lumières ! Lumières ! Lumières qui refusaient de s'allumer dans la nuit interminable, lumières qui refusaient d'apparaître à l'horizon, lumières éteintes dans le monde, éteintes dans nos cœurs... Lumières : nous les mendions... Régulièrement, tels des marins accomplissant leur quart, de petites équipes de cinq se relayaient pour faire le guet. Cela durait quinze minutes. Quinze minutes d'un terrible face-à-face avec l'hideuse mer : quinze minutes pendant lesquelles les compagnons des guetteurs étaient suspendus à leurs lèvres, espérant entendre le cri libérateur : « Lumières là-bas ! » Qui ne retentissait jamais.

Je ne sais pas ce qui m'horrifiait le plus : le sentiment que les ténèbres étaient infinies autour de nous, ou celui qu'elles l'étaient tout autant en dessous, dans ce gigantesque monde des profondeurs où, cités englouties, mystères irrésolus, trésors mythiques, monstres légendaires, fantômes humains, cadavres humains, peurs humaines étaient mêlés. J'avais peur de ce que je voyais. J'avais peur de ce que je ne voyais pas. Espoir et épouvante mêlés. À plusieurs reprises, je crus voir au loin, dressées sur la mer, des clartés argentées, comme si des êtres de lumière s'avançaient vers nous. Mais ce n'étaient que les mouvements lointains des vagues dont le moutonnement des écumes trompait ma vue hallucinée. »

Mohamed Mbougar Sarr, *Silence du cœur*, Présence africaine, 2017, pp. 103-106

Les Sentinelles

Bruno Tessarech, né en 1947, est historien et philosophe. Depuis 2008, il est le président du jury du prix Nouveau Talent. Dans son roman-enquête *Les Sentinelles*, il retrace, par l'intermédiaire de son héros Patrice Orvieto, l'histoire des rares personnes qui ont tenté de dénoncer au monde l'horreur de l'antisémitisme, puis de l'extermination nazie. Dans cet extrait, l'auteur raconte l'épisode tragique du *Saint-Louis*, paquebot qui transporta à l'été 1939 les juifs allemands fuyant les persécutions nazies. Il fut contraint de retourner en Europe après le refus des États-Unis d'accueillir les réfugiés juifs allemands.

1939

« Sur toutes les mers du globe, désormais, errent des dizaines de bateaux fantômes à la recherche d'un port qui veuille accueillir leur cargaison de Juifs ; deux ou trois dizaines ici, une poignée là – car plus le nombre est élevé, plus le risque est grand de ne même pas pouvoir descendre à quai. Ce sont des paquebots aux noms chantants, *Cairo*, *Saramo*, *Monte Olivia*, *Orbita*, *Orinoco*, *Astir*, *Flandre*, *Saint-Nicolas*, *Marmara*, tous ayant naguère couru après le Ruban bleu, le trophée de la plus belle carte des vins, de la gloire d'avoir accueilli les plus prestigieuses vedettes, Mistinguett, Henri Garat, Louise Brooks. Courent aussi les océans de vieux rafiots retapés à la hâte, car les armateurs ne veulent pas laisser passer la manne juive qui s'offre à eux. Personne ne s'occupe de tels vaisseaux fantômes. Quand les démocraties ne les ignorent pas elles en ont peur. La presse se tait. Ainsi l'opinion ne sait rien de ces fuites inutiles, et ne s'en porte pas plus mal.

Depuis l'arrivée d'Hitler à la chancellerie, les passagers des paquebots sont donc devenus d'une autre nature. Le temps des traversées luxueuses est révolu. Celui de l'exil, du déracinement l'a remplacé. Équipages et capitaines le savent. Ils se sont habitués à ces

nouveaux passagers maladroits souvent vêtus de pardessus trop larges et dont la main tremble en serrant une valise en mauvais carton. Que faire, sinon attendre des jours meilleurs, espérer que cette guerre dont tout le monde parle n'aura pas lieu, croire en un retour possible des années d'insouciance ?

Ce 13 mai 1939, en haut de la passerelle d'embarquement du *Saint-Louis* se tient un petit personnage sec de cinquante-quatre ans. À chacun des arrivants il prodigue des paroles de bienvenue qui surprennent ces hommes ayant perdu l'habitude de tout égard. Le capitaine Gustav Schröder arbore un visage sévère, une mise impeccable, un langage soigné. Depuis près de trente ans ses bonnes manières et son professionnalisme sourcilieux lui ont valu le surnom de « comte sur le pont ». Grand combattant de la Première Guerre, il refuse de porter l'insigne des nazis, qu'il considère comme de dangereux barbares. D'où l'hostilité sourde du régime à son égard. Les agents des services secrets, qui le tiennent à l'œil, abreuvent leur hiérarchie de rapports sévères ; Schröder s'en moque. Le seul maître à bord, c'est lui.

De tous les coins d'Allemagne plusieurs centaines de migrants juifs doivent rejoindre le paquebot ancré dans le port de Hambourg. Schröder tient à saluer personnellement chacun, riche comme pauvre. Cette famille qui embarque avec domestiques et vingt-sept malles, mais aussi ceux-là dont il soupçonne à leur air confus qu'ils doivent leurs frais de voyage à la générosité d'une organisation juive allemande. Et cet autre, sans doute un intellectuel à en juger par son air distrait. Celui-là, perdu, maigre, pâle, affaires serrées dans du papier journal. Des enfants rient, des vieillards qui pleurent. Une femme, jeune encore, belle, mais les traits tirés, la chevelure en désordre, cherchant du regard quelqu'un qui ne viendra plus.

Autre chose fend le cœur du commandant. Schröder, effaré, a appris que certains passagers ont été extraits du camp de Dachau où ils croupissaient dans l'attente de leur mort. Les SS les ont habillés à la hâte, jetés dans le train pour rejoindre leurs familles et sommés de partir d'Allemagne dans les quinze jours, tandis que l'administration accélérât des démarches d'ordinaire longues et complexes. Une telle urgence s'explique. Ces moribonds doivent prouver au monde que le régime allemand n'est plus aussi inhumain que la propagande sioniste internationale s'emploie à le faire croire.

« Bienvenue à bord », articule lentement Gustav Schröder. Autour de lui, les stewards font assaut des mêmes politesses. C'est que les consignes du « comte sur le pont » sont strictes. « Nous n'embarquons pas pour une croisière de luxe, cependant nos passagers doivent être traités comme s'il s'agissait d'une croisière de luxe. Ne l'oubliez pas une seconde. C'est notre honneur qui est en jeu. Celui des marins de la Hapag, et aussi – Schröder marque la pause – celui de tout citoyen allemand face à d'autres citoyens allemands. » Du regard il balaie la petite assistance que forment les officiers et les responsables du bord. Pas un mot, pas un geste. Que pensent-ils, au juste ? Schröder n'en sait rien.

Il pousse un soupir de soulagement. Les opérations d'embarquement sont enfin terminées. La première étape s'est déroulée sans encombre. Le *Saint-Louis* peut désormais quitter le port de Hambourg avec à son bord une population juive homogène de près d'un millier d'âmes. Lorsque le paquebot largue les amarres et fait retentir les sirènes, les passagers se rassemblent pour contempler une dernière fois le pays natal, saluer cette terre qui les a vus naître et désormais les chasse. »

Bruno Tessarech, *Les Sentinelles*, Grasset, 2009, pp. 54-55

GISTI

Demander l'asile en France

Cette page est extraite de l'ouvrage *Demander l'asile en France*, publié par le Gisti en 2016. Le texte rappelle que la demande d'asile est surtout basée sur un récit et souligne l'importance de la narration, aussi bien dans les événements de son histoire passée que dans une projection dans le futur.

Le Gisti (Groupe d'information et de soutien des immigré-e-s) milite pour l'égal accès aux droits et à la citoyenneté, sans considération de nationalité et pour la liberté de circulation. L'association se veut un trait d'union entre les spécialistes du droit et les militants, avec la présence en son sein de nombreux juristes, praticiens ou universitaires. L'activité du Gisti se décline autour de plusieurs pôles : conseil juridique, formation, publications, actions en justice, à quoi s'ajoute le travail au sein de collectifs ou réseaux interassociatifs.

Demander l'asile en France, collection Les notes pratiques, Éditions Gisti, avril 2016, Paris

e) Rubrique « récit »

C'est la partie la plus importante car une demande d'asile est une demande de protection à partir du récit de votre vie et de vos craintes de persécution (voir ci-dessous).

Attention : racontez de la façon la plus détaillée possible ces événements, en précisant qui étaient les auteurs des persécutions, comment ils ont agi, quels moyens de défense vous avez utilisés, quelle aide vous avez reçue, etc.

– quelles démarches vous avez faites pour demander la protection des autorités de votre pays (dépôt de plainte, saisine de la justice, courriers ou visites à des agents de l'administration, etc.) ;

– quel a été le résultat de ces démarches.

Remarque : en cas de séquelles physiques et/ou psychologiques, il est important de produire un certificat médical, même récent.

4. Quel a été votre itinéraire jusqu'en France ?

Indiquez :

– à quel moment précis vous avez décidé de partir ;

– comment s'est organisé ce départ (argent rassemblé, aide reçue, prise de contact avec un passeur, etc.) ;

– le choix du pays dans lequel vous demandez protection (pourquoi ?) ;

– l'itinéraire exact avec les dates, les différentes étapes, les moyens de transport utilisés, le coût.

5. Qu'est-ce qui peut vous arriver si vous retournez dans votre pays aujourd'hui ?

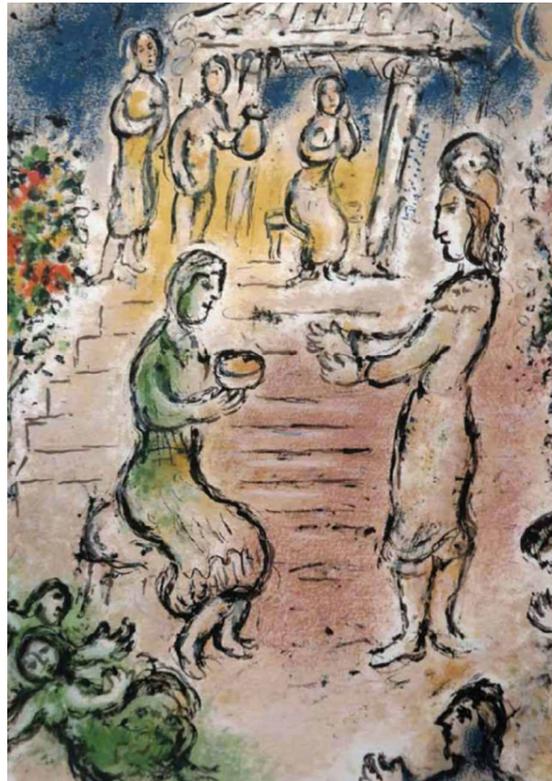
Attention : vous devez préciser les craintes que vous avez **aujourd'hui** en cas de retour dans votre pays d'origine (même si vous l'avez quitté depuis longtemps).

6. Les preuves à joindre au récit

Vous n'êtes pas obligé d'apporter des preuves ou des justificatifs des divers points de votre récit d'asile : l'important est que votre récit soit suffisamment précis, cohérent, sans contradiction, pour être crédible et convaincre le fonctionnaire de l'Ofpra.

Cependant, pour accompagner les informations que vous donnez, n'hésitez à fournir les documents qui renforcent votre crédibilité (témoignages écrits, documents administratifs, articles de presse, certificats médicaux, etc.).

Attention : ne mettez jamais de documents originaux dans le dossier (uniquement des copies). Vous montrerez les originaux, si vous les avez, le jour de l'entretien.



Marc Chagall, *L'Odyssee, palais d'Alcinoos*, 1974-1975

L'Odyssee est l'un des grands thèmes de Marc Chagall. Ulysse, figure du voyage, de l'absence et du récit, fait écho à sa propre expérience de peintre de l'exil et de l'errance. Né à Vitebsk (actuelle Biélorussie) en 1887, passé par Paris, il revient ensuite dans sa ville natale comme directeur de l'École d'Art, avant d'être remplacé par Kasimir Malevitch. Après un séjour à Moscou, il repart à Paris, qu'il doit quitter pour s'enfuir aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale. De retour en France, il s'installe à Vence en 1950. Ses voyages en Israël et en Grèce renforcent son rapport à la Méditerranée et sa conviction qu'il y trouvera désormais la source de son inspiration.

Lithographie, 65,4 x 42,5 cm
L'Odyssee d'Homère, illustrée par Marc Chagall, publiée par Fernand Mourlot, Paris
 © ADAGP, Paris, 2018. Photo © D.R.



Alfred Stieglitz, *The Steerage*, 1907

En 1907, Alfred Stieglitz, photographe américain d'origine allemande, saisit un cliché qui marque un tournant dans sa carrière jusqu'alors rattachée au courant pictorialiste, qui tentait de rapprocher la photographie de la peinture grâce à des modifications ultérieures. L'entrepont montre au contraire une image non recadrée, nette et « pure », devenant le cliché fondateur de la photographie moderne.

The Steerage est connu pour être une représentation classique des immigrants européens arrivant en très grand nombre au début du ^{xx}e siècle aux États-Unis par Ellis Island. Or, Alfred Stieglitz lui-même a évoqué les circonstances de ce cliché : en réalité, il a pris cette photo lors d'une croisière le ramenant de New York vers Brême en Allemagne. Cette photo montre en fait des personnes ayant été déçues ou refoulées à leur arrivée aux États-Unis et forcées de s'en retourner.

Épreuve photomécanique (photogravure) à partir d'un négatif original,
 19,6 x 15,7cm
 © ADAGP, Paris, 2018
 Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt



Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous (one night in Los Angeles)*, 1973-1975

Photographies et encre sur papier, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Pays-Bas
 Crédit : D.R.



Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous II*, publié par Art & Project, Amsterdam (août 1975)

Né en 1942 aux Pays-Bas, Bas Jan Ader suit une formation artistique à Amsterdam. Il expérimente, pour chacune de ses œuvres, performances, films, photographies, des questions liées à la pesanteur, la chute, l'antihéroïsme romantique, hommage en creux à son père, héros de la Résistance, qu'il ne connaît que par les récits de sa mère. En 1961, depuis le Maroc, il s'embarque en tant qu'auxiliaire sur un bateau en partance pour les États-Unis. Le bateau échoue non loin des côtes californiennes. En juillet 1975, Bas Jan Ader part pour une traversée en solitaire de l'Atlantique Nord, de Los Angeles à l'Europe, second volet d'une œuvre conçue en trois parties intitulée *In Search of the Miraculous*. Le premier volet est documenté par une série de photographies où pendant toute une nuit, du crépuscule à l'aube, Bas Jan Ader marche au hasard dans les rues de Los Angeles. Le troisième volet aurait repris le même dispositif, cette fois dans les rues d'Amsterdam, après la traversée. Mais l'artiste disparaît en mer sans laisser de trace, si ce n'est son bateau, retrouvé échoué au large des côtes de l'Irlande, six mois après son départ.

Tout l'œuvre de Bas Jan Ader, artiste conceptuel romantique, témoigne d'une part de mysticisme, une épreuve de soi contenue dans la marche, dans la pratique du voyage initiatique, la recherche interminable et inachevée d'un miracle.

Photo-lithographie sur papier
 © Estate of Bas Jan Ader/Mary Sue Ader Andersen, 2016/The Artist Rights Society (ARS) New York, courtesy Meliksetian/Briggs, Los Angeles



Ex-voto, plaques, bateaux et avions offerts à Notre-Dame-de-La-Garde en remerciement des vœux exaucés, musée Notre-dame-de-la-Garde, Marseille

Un ex-voto est un objet, un tableau souvent accompagné d'un récit ou une plaque gravée que l'on suspend dans un lieu vénéré à la suite d'un vœu exaucé ou en mémoire d'une grâce obtenue. Le terme « ex-voto » est une contraction de la formule latine *ex-voto suscepto* qui signifie « suivant le vœu fait », « en conséquence d'un vœu ». Les premiers ex-voto remontent aux Phéniciens qui, à l'issue de traversées heureuses ou périlleuses en Méditerranée, offraient aux divinités marines des statuette de pierre ou d'argile. La procédure du vœu se déroulait selon trois temps immuables : tout d'abord l'épreuve, ensuite la promesse solennelle d'un acte de reconnaissance, puis la reconnaissance du vœu exaucé, par des peintures ou des maquettes témoignant du drame vécu. Ces « objets mémoire » contiennent le récit de la traversée, ses attentes, ses peurs, ses espoirs exaucés ou non.

Photo © Frédéric D./photos-provence.fr



Kalliopi Lemos, *Pledges*, 2014

Née en Grèce en 1951, Kalliopi Lemos vit et travaille à Londres. *Pledges*, en français « promesses », incarne les espoirs et les désillusions de millions d'exilés à travers le monde grâce à travers un dispositif présentant un bateau en bois de six mètres de long recouvert de dix mille *tamata*. Ces offrandes votives à un saint ou à Dieu sont utilisées dans l'Église orthodoxe grecque. La plupart des *tamata* composant *Pledges* sont des créations sur lesquelles l'artiste a gravé le prénom, la date et le lieu de naissance de migrants illégaux, informations qu'elle a recueillies dans des ports d'entrée sur les îles grecques.

Installation d'un bateau en bois composé d'ex-voto en aluminium, Athènes, 2014, 220 x 600 x 160 cm, musée d'Histoire de Nantes, château des ducs de Bretagne, Nantes



Théodore Géricault,
Le Radeau de la Méduse, 1819

L'immense toile peinte par Théodore Géricault (1791-1824) en 1819 relate un événement contemporain : le naufrage en 1816 de la frégate *La Méduse* au nord du cap Blanc, dans l'océan atlantique. Cette frégate avait pour mission la reprise du Sénégal par la France après la cession de ce territoire par l'Angleterre, à la suite du congrès de Vienne (1815). La dérive des marins abandonnés par leur capitaine entraîne meurtres, suicides et des cas d'anthropophagie dont la presse se fait largement l'écho. Géricault, par son oeuvre manifeste, prend le parti des dix rescapés, seuls survivants d'une odyssée tragique. L'écho actuel du tableau de Géricault reste ambivalent : il évoque d'un côté la victoire ultime de la vie sur la mort, mais il souligne aussi la fin de l'hospitalité, définitivement consommée.

Huile sur toile, 491 x 716 cm
Collection musée du Louvre
©Photo RMN-Grand Palais - D. Arnaudet



Joana Hadjithomas et Khalil Joreige,
Omar & Younès,
série « It's All Real », 2014

Deux adolescents, Omar et Younès, immigrants clandestins nés au Liban de pères africains et de mères asiatiques, espèrent quitter le pays. Ils appartiennent à une génération qui questionne ses filiations, transmissions, origines, identité et position. Présentée sur deux écrans, l'installation vidéo tente de traduire leur mobilité immobile, leur isolement et leur solitude, mais aussi leurs espoirs. Leur propre territoire s'incarne dans un terrain de basket-ball où ils se rencontrent tous les jours. Ils se montrent des photos de famille, telles des traces restantes, et évoquent le passé, contemplent le futur, expriment leurs tourments ainsi que leurs croyances dans les choses à venir.

Durant le tournage de *A Letter Always Reaches its Destination and The Rumor of the World*, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont rencontré des acteurs amateurs reliés par leur double culture. Leurs histoires parlent de déplacement, de mobilité, des événements mondiaux, et font place à des récits personnels. En exil temporaire, ils ont cherché refuge ou travail au Liban. L'installation vidéo « It's all Real » retrace quelques-unes de ces rencontres, les suivant dans leur vie quotidienne, pour donner une voix à ces silhouettes, pour raconter l'histoire des invisibles.

Deux vidéos HD synchronisées, 14'50"
© Joana Hadjithomas et Khalil Joreige/Galerie In Situ - Fabienne Leclerc, Paris

EXPÉRIENCES DE LA FRONTIÈRE

Les œuvres réunies dans cette section abordent de façon métaphorique les multiples expériences des frontières, à travers un ensemble de dispositifs et d'images mettant en scène tunnels, grillages, murs et seuils divers figurant la difficulté, sinon l'impossibilité du franchissement de cette ligne de séparation entre deux États. Les frontières sont des espaces paradoxaux, tout à la fois marginaux et centraux : situées aux confins des États, elles n'en demeurent pas moins les lieux par excellence d'affirmation de leur souveraineté. Comme le rappellent l'historien Yvan Gastaut et la politologue Catherine Withol de Wenden, la frontière a longtemps symbolisé la peur du « barbare » et la crainte de l'invasion. Elle est souvent assortie de murs, de camps, de prisons et de morts, mais elle peut être aussi synonyme d'affranchissement pour ceux qui de-

mandent l'asile. Les expériences vécues de la traversée des frontières rappellent l'un des paradoxes des sociétés contemporaines : alors que la mobilité est partout valorisée comme un attribut majeur de la modernité et qu'un mouvement économique de fond est supposé aplatir le monde et libéraliser les échanges et les circulations de personnes, les frontières se voient aujourd'hui réaffirmées à de nombreux points du globe. En réalité, la question du devenir des frontières rappelle le contraste violent opposant les sédentaires mobiles franchissant quotidiennement les frontières pour leur travail ou leurs loisirs et les nomades sans abri qui sont au contraire contraints à l'errance et aux bivouacs précaires. Pour les migrants en situation irrégulière, la frontière se transforme bien souvent en obstacle irréductible. Ces derniers se retrouvent en effet directement impactés par les évolu-

tions récentes des politiques migratoires en Europe et dans le monde (cf. chronologie critique). L'externalisation et la militarisation croissantes des frontières fixées par des accords bi ou multilatéraux affectent ainsi très concrètement leur expérience souvent chaotique du passage des frontières.

Si les frontières sont des lignes de fracture, elles sont aussi des mondes en elles-mêmes, qui font intervenir tout un système d'acteurs associant des passeurs, des militants faisant valoir les droits des personnes migrantes et les policiers. Ce monde en partie clandestin est complexe et polymorphe, comme le pointe l'œuvre de Laura Henno, *Koropa* (2016), à propos de figures ambivalentes de passeurs opérant entre les Comores et Mayotte.

Les frontières sont enfin devenues des espaces de spectacle sur lesquels se concentre fortement l'attention des médias, des politiques et des gouvernements. Ceux-ci réinvestissent ces lieux pour redélimiter l'altérité, moins, comme par le passé, en en modifiant le tracé qu'en y déployant tout un ensemble de procédures complexes allant de la prise d'empreintes digitales (cf. Mircea Cantor, *Rainbow*, 2011) à la surveillance des corps visant à dissuader les « indésirables » de tenter de les franchir.

Le sociologue allemand Ulrich Beck affirmait dans son ouvrage *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?* (2006) que « les migrants clandestins sont les artistes de la frontière, l'incarnation du brouillage et du mélange des frontières entre les nations, les États, les ordres législatifs et leurs contradictions ».

Le choix d'œuvres qui suit présente le travail d'artistes qui sont pour nombre d'entre eux des exilés ayant quitté leur pays de naissance pour s'installer ailleurs. Si certains rappellent dans leurs œuvres des frontières tangibles et historiques (Judit Riegl, *Entrée-sortie*, 1986, qui évoque sa fuite hors de la Hongrie sous le régime stalinien en 1950), d'autres s'arrêtent au contraire sur des frontières plus immatérielles, dont la trace ne subsiste que

dans la mémoire. Ce motif est au centre de l'œuvre *Trauma/Alltag (Suitcase)* de l'artiste Chiharu Shiota, née à Osaka au Japon en 1972 et vivant à Berlin depuis 1997.



Embrace

Emily Jacir explore les thèmes de l'histoire, de la résistance, des migrations et des divisions géopolitiques. Avec *Embrace*, elle détourne un objet usuel que l'on trouve dans tous les aéroports : le convoyeur à bagages.

Fonctionnant en circuit clos, sans début ni fin, sans entrée ni sortie, il ne convoie aucun bagage et ne mène nulle part.

Par son fonctionnement et ses dimensions, cette installation s'adresse aux êtres humains, à leur présence physique : son moteur s'active par un détecteur de mouvement, tandis que son diamètre, de 1,79 mètre, correspond à la taille de l'artiste et en fait un autoportrait intime et distancé. L'œuvre évoque la situation des réfugiés palestiniens forcés de quitter leur pays en 1948 alors qu'Israël proclamait son indépendance. En dépit de nombreuses résolutions de l'ONU, des centaines de milliers

de Palestiniens ne peuvent toujours pas retrouver leur pays. Ils restent coincés dans le mouvement vain et insensé de l'histoire et des lois.

Le titre *Embrace* évoque en outre différents sens du mot « étreinte » en anglais : enlacer, embrasser, accueillir, adopter, inclure, mais aussi encercler, clôturer, retenir ou encore restreindre.

Emily Jacir
Œuvre présentée au MAC VAL

2005
Caoutchouc, acier inoxydable, aluminium, moteur et capteur de mouvement
hauteur : 50 cm, diamètre : 179 cm
Collection FNAC. Dépôt du Centre national des arts plastiques
© Emily Jacir/Alexander and Bonnin
Photo © D.R.



Tunnel

Pour Delphine Coindet, le passage du dessin à la troisième dimension est, au sein de sa pratique sculpturale, une occasion d'expérimenter les matériaux et de déployer leurs potentialités dans l'espace.

Tunnel reprend le vocabulaire du minimalisme américain des années 1960 : une forme abstraite, sans socle, monochrome, au fini lisse et brillant. En apparence, elle reprend également l'usage des titres concis et descriptifs. Or, le titre crée ici un paradoxe et suscite un questionnement : cette forme noire ressemble non pas à un tunnel mais plutôt à l'intérieur de celui-ci. L'artiste opère une inversion. C'est l'ombre, la partie vide et insaisissable qui devient une présence massive et impénétrable.

C'est aussi un jeu sur les outils de la représentation. En dessin, la perspective permet de suggérer la troisième dimension et la distance. En reproduisant dans un volume

réel une ligne de fuite, c'est une distorsion des proportions qui apparaît. L'œuvre se prête alors à la métaphore et à l'interprétation. Le tunnel suggère le danger, la peur de l'inconnu, la vie souterraine aussi bien que le raccourci, la traversée, le passage vers l'ailleurs.

Delphine Coindet
Œuvre présentée au MAC VAL

2009
Fibre de verre, bois, résine époxy, peinture noire mate. 170 x 60 x 200 cm
Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne Île-de-France
Acquis avec participation du FRAM
© Adagg, Paris, 2018
Photo © André Morin



Si la guerre, les révoltes et les migrations sont des sujets constants du travail de Lahouari Mohammed Bakir, la violence n'est jamais donnée à voir. Seule la tension demeure palpable dans la mise en scène d'éléments fragiles, néanmoins hautement symboliques.

À l'occasion de la commande d'une estampe pour la Roseraie départementale du Val-de-Marne, Lahouari Mohammed Bakir s'empare de la rose et de l'ambiguïté de sa symbolique. Ici les ronces s'ornent de lames et s'entrelacent pour former un obstacle barbelé. Le titre revêt une double signification, nommant aussi bien un instrument de musique à vent qu'un type de clôtures aux abords des frontières de pays fermés à l'accueil des réfugiés. Cet arbuste hybride, sorte de bouclier anti-intrusion, incarne le repli sur soi, la violence liée à la peur et au refus de l'autre, comme le difficile enracinement.

Concertina

Lahouari Mohammed Bakir
Œuvre présentée au MAC VAL

—
2017
Tirage numérique pigmentaire sur papier coton, 110 x 75 cm
Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Commande du Conseil départemental du Val-de-Marne pour la Roseraie départementale, 2017
© ADAGP, Paris, 2018
—



Pour dessiner cet arc-en-ciel, Mircea Cantor appose sur la paroi de verre l'empreinte de son index trempé dans de l'encre de gravure. Chaque ligne colorée, correspondant à une couleur du spectre lumineux, adopte cependant le tracé d'un fil de fer barbelé. La transparence du support et l'arc aux dimensions du corps invitent à la traversée mais se révèlent un leurre : nul passage n'est possible.

L'arc-en-ciel est un phénomène optique immatériel, rare et merveilleux, symboliquement associé à la paix, à la magie, et connecté à de nombreuses légendes. Le barbelé évoque quant à lui l'enfermement, la frontière, la blessure, et charrie des images historiques ou actuelles dramatiques. L'usage policier des empreintes digitales dans les documents et registres d'identité obéit lui aussi à un objectif de contrôle des corps, des mouvements, des groupes humains.

Rainbow

Mircea Cantor
Œuvre présentée au MAC VAL

—
2011
Empreintes digitales à l'encre sur panneaux de verre
250 x 500 x 50 cm
Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France
© Mircea Cantor
Photo © André Morin
—



« Je viens, à l'instant même, de traverser le rideau de fer (étroit couloir de champs de mines bordé par deux clôtures de fils de fer barbelés...). Je viens de passer au-dessus même des mines, par une échelle posée horizontalement sur ces clôtures. »
Judith Reigl.

Formée à l'Académie des beaux-arts de Budapest, Judith Reigl quitte la Hongrie en 1950, après huit tentatives. Fuyant le régime stalinien, elle est arrêtée en Autriche et emprisonnée dans un camp, d'où elle s'échappe pour rejoindre Paris, traversant l'Europe à pied.

Ce basculement forcé dans la clandestinité, au nom de la liberté, hante profondément son travail. Ses peintures retranscrivent l'expérience de la marche, du déplacement et tracent un passage dans la matière et la couleur. La série « Entrée-Sortie » se construit sur de larges aplats colorés d'où surgissent des formes architecturales, d'obscurs

rectangles matérialisant une percée, une ouverture possible au travers de la surface picturale. L'image et ses implications projectives rendent possible toute interprétation, y compris une lecture biographique, que l'artiste ne récuse pas.

« Entrée-Sortie », au titre évocateur, révèle la réalité du passage des frontières, l'autorité administrative, la répression et le piège qui se referme. Un mince filet de lumière transparait derrière la porte et insuffle peut-être le possible recommencement.

Entrée-Sortie

Judith Reigl
Œuvre présentée au Musée national de l'histoire de l'immigration

1986
Huile sur toile, 220 x 195 cm
Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France
© ADAGP, Paris, 2018
Photo © Jacques Faujour

La peinture de Xie Lei est libre, affranchie de tous les codes, offerte à tous les possibles. Interrogeant le monde et ses représentations, il la pratique comme une aventure et ne cesse de l'expérimenter.

Pushing représente un personnage de dos, appuyé contre un mur de briques. Scène de désespoir, d'humiliation, ou de colère, de transgression... Le malaise est criant, l'envie d'ailleurs manifeste. Le désir de fuite, de rébellion, la nécessité de franchir les limites sont matérialisés par le mur frontière, l'obstacle à la liberté.

Le mur de briques, traité dans un camaïeu de violet pourpre, est fait de multiples touches de couleurs superposées, vibrantes. Les cygnes noirs, brièvement esquissés, laissent deviner la texture du sol et du mur à travers leurs plumages. L'opposition entre une touche tantôt fluide, rapide, proche du geste calligraphique, et des empâtements

précis, plus ou moins denses, est caractéristique de la peinture de Xie Lei, qui mêle des modes picturaux dissonants.

Le cadrage resserré sur le mur frontal enferme la scène, laissant un infime espoir, rendu à travers un filet de ciel perceptible et le possible envol des oiseaux.

Pushing

Xie Lei
Œuvre présentée au MAC VAL dès le printemps 2019

2013
Huile sur toile, 200 x 300 cm
Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France
© Xie Lei
Photo © D.R.



N° 3 (Voile migrante)

Dans l'œuvre d'Enrique Ramirez, la mer est inlassablement traitée dans sa double acception : point de fuite, ligne d'horizon et d'espoirs, elle est aussi mémoire et symbole du sort tragique et funeste de milliers de migrants aujourd'hui.

C'est précisément cette polysémie qu'incarne N° 3 (Voile migrante). L'artiste s'empare d'objets issus de son quotidien familial pour les interroger et les détourner. La voile – comme celles fabriquées par son père dans son atelier à la périphérie de Santiago – enchâssée ici dans vingt cadres semble figurer une carte de l'Amérique du Sud inversée. C'est aussi et tout à la fois un drapeau, un repère, le lieu d'inscription d'informations griffonnées par l'artiste sur les rumeurs et les malaises du monde. La voile se fait « carte mentale » de la géopolitique du monde.

Elle est également pour Enrique Ramirez « le mouvement même », « un objet migrant », « un être libre » lorsqu'elle se déplace. Mais le tissu est ici figé et ses dimensions sont significatives : mesurant 4 820 centimètres, l'objet renvoie à une estimation du nombre de migrants disparus en Méditerranée en 2016.

Enrique Ramirez
Œuvre présentée au Musée national de l'histoire de l'immigration

2018
Tissu Dacron cousu et agrafé, crayon sur carton noir, cadres aluminium, verre
Collection particulière
© Arco 2018
Photo © Renato Ghiazza



Koropa

Laura Henno rencontre et photographie de jeunes gens en situation d'extrême fragilité : étrangers, sans papiers, isolés de leur pays d'origine. Elle creuse la question des flux migratoires, des réseaux clandestins qui s'établissent et se démantèlent au rythme des crises géopolitiques non résolues.

Koropa est son premier court métrage, réalisé au large des Comores, dans l'océan Indien. Le film dévoile l'exploitation de mineurs par des passeurs clandestins entre les Comores et Mayotte, département français d'outre-mer. C'est là que l'artiste fait la connaissance de Commandant Ben et de Patron, les protagonistes de son film. Koropa est tourné en pleine mer. Patron, un jeune orphelin de onze ans, est initié au métier de passeur par son père adoptif, Commandant Ben. Il apprend à naviguer de nuit et sera bientôt seul à la barre pour conduire les passagers aux portes de l'Europe.

Dès la première séquence, l'intensité du regard du jeune garçon et la tension palpable de son corps raidi frappent le spectateur. Ce plan fixe, dans la nuit noire, évoque à lui seul le drame de la situation.

Laura Henno
Œuvre présentée au Musée national de l'histoire de l'immigration

2016
Vidéo numérique, couleur, son, 19'
Langue : shindzuani (dialecte d'Anjouan, Comores)
Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France
© Laura Henno

Textes de références

Georges Perec

Ellis Island

Georges Perec est un auteur français, né à Paris le 7 mars 1936 et décédé à Ivry-sur-Seine le 3 mars 1982. Révélé au grand public par son premier roman, *Les Choses* (prix Renaudot en 1965), il développe une activité d'écriture qui joue des contraintes formelles, littéraires ou mathématiques (*La Disparition*, 1969, *La Vie, mode d'emploi*, 1978). Parallèlement, son œuvre littéraire se construit, souvent de façon métaphorique, sur l'idée d'absence et de perte, liée à son expérience d'enfant juif caché pendant la Seconde Guerre mondiale, laissé orphelin par le meurtre de son père au combat et de sa mère à Auschwitz (*W ou le Souvenir d'enfance*, 1975). Dans *Ellis Island*, à la fois récit et film coréalisé en 1978-1980 avec son ami Robert Bober, Georges Perec retrace l'histoire de l'immigration vers l'Amérique, croisant son histoire familiale, dans le lieu emblématique qui, de 1892 à 1924, fut la porte d'entrée de l'immigration européenne vers le Nouveau Monde : Ellis Island, au large de New York. Dans l'extrait ci-dessous, Perec évoque les rêves, les errances et les désillusions des immigrants à leur débarquement sur l'île, sous le regard impitoyable des agents de l'immigration.

« Mais c'était là,
À quelques brasses de New York,
Tout près de la vie promise

C'était la Golden Door, la Porte d'Or
C'était là, tout près, presque à la portée de la main,
L'Amérique mille fois rêvée,
La terre de liberté où tous les hommes étaient égaux,
Le pays où chacun aurait enfin sa chance,
Le monde neuf, le monde libre
Où une vie nouvelle allait pouvoir commencer

Mais ce n'était pas encore l'Amérique :
Seulement un prolongement du bateau,
Un débris de la vieille Europe
Où rien encore n'était acquis,
Où ceux qui étaient partis
N'étaient pas encore arrivés,
Où ceux qui avaient tout quitté
N'avaient encore rien obtenu
Et où il n'y avait rien d'autre à faire qu'à attendre,
En espérant que tout se passerait bien,
Que personne ne vous volerait vos bagages
Ou votre argent, que tous les papiers seraient en règle,
Que les médecins ne vous retiendraient pas,
Que les familles ne seraient pas séparées,
Que quelqu'un viendrait vous chercher

Dans la légende du Golem, il est raconté
qu'il suffit d'écrire un mot, Emeth, sur le front
de la statue d'argile pour qu'elle s'anime et vous
obéisse, et d'en effacer une lettre, la première,
pour qu'elle retombe en poussière

Sur Ellis Island aussi, le destin avait
La figure d'un alphabet. Des officiers de santé
Examinaient rapidement les arrivants et traçaient
A la craie sur les épaules de ceux qu'ils estimaient
Suspects une lettre qui désignaient la maladie ou
L'infirmité qu'ils pensaient avoir décelée :

C, la tuberculose
E, les yeux
F, le visage
H, le cœur
K, la hernie
L, la claudication
SC, le cuir chevelu
TC, le trachome
X, la débilité mentale

Les individus marqués étaient soumis à des
examens beaucoup plus minutieux. Ils étaient retenus
sur l'île plusieurs heures, plusieurs jours, ou
plusieurs semaines de plus, et parfois refoulés [...] »

Georges Perec, *Ellis Island*, P.O.L., 1994, pp. 48-49

Erich Maria Remarque

Les Exilés

Erich Maria Remarque (1898-1970) est surtout connu pour son livre pacifiste de 1929 : *À l'ouest rien de nouveau*. Mais il a continué à écrire dans des genres divers, travaillant aussi à des scénarios, en particulier pendant son exil américain. L'adaptation de son texte le plus connu au cinéma fut condamnée par les nazis et Remarque quitta l'Allemagne bien avant l'entrée en guerre. Hitler le déchut de la nationalité allemande et ses livres furent brûlés publiquement, l'une de ses sœurs fut décapitée pendant la guerre. Le livre *Les Exilés* (en allemand : *Liebe deinen Nächsten*) date de 1939 et suit le héros, un jeune Allemand juif par son père, en Autriche, en Suisse, en Tchécoslovaquie et en France d'où il réussira à partir avec son amoureuse vers l'Amérique latine. L'extrait le montre face à un juge suisse compréhensif mais impuissant car aucun État ne veut l'accueillir. Absurdité des législations et des politiques des années 1930 qui peut être rapprochée de l'époque actuelle.

Kern fut conduit le lendemain devant le tribunal cantonal. Le juge, un homme corpulent d'un certain âge avec une grosse figure ronde, était humain, mais ne pouvait rien faire pour Kern. La loi était nette et précise à son sujet.

« Pourquoi ne vous êtes-vous pas déclaré à la police, une fois que vous avez franchi illégalement la frontière ?

– Parce qu'on m'aurait aussitôt refoulé, répondit Kern avec lassitude.

– C'est évidemment ce que l'on aurait fait.

– Et de l'autre côté de la frontière, j'aurais dû immédiatement me présenter au premier poste de police, pour ne pas enfreindre la loi. On m'aurait alors ramené en Suisse la nuit suivant et l'on m'y aurait de nouveau renvoyé d'où je venais. Ainsi, je serais lentement mort de faim en allant d'un poste-frontière à

l'autre. J'aurais du moins éternellement fait la navette entre les postes de police des deux pays. Que voulez-vous que nous fassions, sinon aller à l'encontre de la loi ? »

Le juge haussa les épaules.

« Je ne peux rien faire pour vous. Il faut que je vous condamne. La sanction minimum est de quinze jours de prison. C'est la loi. Il faut que nous protégions notre pays contre l'invasion des réfugiés.

– Je sais. »

Le juge regarda son dossier.

« Tout ce que je peux faire, c'est d'adresser une requête à l'instance supérieure pour que vous fassiez de la détention et non de la prison.

– Je vous remercie beaucoup, dit Kern. C'est du pareil au même pour moi. J'ai perdu tout amour-propre à ce sujet.

– Mais ce n'est pas du tout pareil, expliqua le juge avec une certaine animation.

La différence est même très importante pour la sauvegarde de vos droits civiques. Si vous êtes simplement détenu, vous n'avez pas de casier judiciaire. Peut-être ne le savez-vous pas. »

Kern regarda pendant un moment cet homme candide et bienveillant.

– « Les droits civiques, dit-il alors, que voulez-vous que j'en fasse ? Je ne jouis même pas des droits de cité les plus élémentaires. Je suis une ombre, un fantôme, je suis mort civilement. Alors comment voulez-vous que je sois sensible à ce que vous appelez les droits civiques ? »

Le juge demeura silencieux pendant un certain temps.

« Il faut quand même que vous puissiez obtenir des papiers quelconques, dit-il finalement. Peut-être y aurait-il moyen d'adresser une requête pour vous au consulat allemand.

– C'est ce qu'un tribunal tchèque a déjà fait il y a un an. La requête a été rejetée. Pour l'Allemagne, nous avons cessé d'exister. Pour le reste du monde également, sinon en tant qu'individus soumis à la surveillance de la police. »

Le juge secoua la tête.

« La Société des Nations n'a-t-elle donc rien fait pour vous ? Vous êtes des milliers ; il faut cependant que, d'une façon ou d'une autre, vous ayez droit à l'existence.

– Il y a plusieurs années que la Société des Nations discute notre cas et songe à nous donner des papiers d'identité, répondit Kern patiemment. Mais là aussi, chaque pays essaye de se décharger de nous sur le dos du voisin. Cela peut durer encore un certain nombre d'années.

– Et entre-temps...

– Entre-temps... Vous voyez bien...

– Oh ! on Dieu ! fit le juge, soudain désespéré, dans son dialecte suisse lent et traînant. Quel problème ! Que faire ? Qu'est-ce que vous allez devenir ?

– Je ne sais pas. Pour le moment le point le plus important pour moi est de savoir ce qui va m'arriver dans l'immédiat. »

Le juge se passa la main sur son visage brillant et regarda Kern.

« J'ai un fils, dit-il. Il a à peu près le même âge que vous, quand je songe qu'on pourrait le pourchasser sans raison aucune, tout simplement parce qu'il s'est permis de naître...

– J'ai un père aussi, répondit Kern. Si vous le voyiez... »

Erich Maria Remarque, *Les Exilés*, 1939 (pour l'édition originale), Édition du Livre de poche, 1970, pp. 333 à 336.

Danièle Lochak

L'Europe, terre d'asile ?

Danièle Lochak est professeure émérite de droit public de l'université de Paris Ouest – Nanterre La Défense.

[...] Du côté des gouvernements et de l'Union européenne, le discours reste inébranlablement le même : si l'on veut éviter le retour de telles tragédies il faut accroître les moyens accordés à Frontex pour intercepter les migrants illégaux et accélérer la mise en place du système Eurosur qui permettra d'améliorer, grâce à des technologies de pointe, la surveillance des frontières.

Ce faisant, on inverse le problème et la solution, la « solution » préconisée ne pouvant qu'aggraver le « problème » qu'elle prétend résoudre et dont la racine réside dans les dispositifs mis en place par l'Union et les États membres pour maintenir à distance l'ensemble des étrangers venus du Sud, y compris ceux qui sont à la recherche d'une terre d'asile. C'est parce qu'on empêche les migrants d'utiliser les modes de déplacement normaux – notamment par la politique des visas et les sanctions visant les transporteurs – qu'on les oblige à se tourner vers les passeurs, faisant ainsi la fortune des trafiquants dont les tarifs augmentent en même temps que les risques encourus, et à utiliser des voies de contournement illégales, coûteuses, dangereuses et parfois mortelles. Tous les moyens sont alors mis en œuvre pour intercepter ces migrants « illégaux » avant qu'ils n'accèdent au territoire de l'Union : renvoyés vers des pays de transit peu soucieux du respect des droits de l'homme et qui ne sont pas tenus par les obligations de la Convention de Genève, ils sont exposés au risque de subir des traitements inhumains, de croupir dans des camps pendant de longs mois ou de longues années, d'être renvoyés vers le pays qu'ils avaient cherché à fuir au risque de leur vie.

Les demandeurs d'asile qui réussissent à franchir ces obstacles physiques ne sont pas assurés pour autant de se voir reconnaître le statut de réfugié. La profusion de textes – essentiellement quatre directives et deux règlements dont l'ensemble vise à fonder un « régime d'asile européen commun » (RAEC) – atteste de l'importance accordée à la question par les États membres. [...] En dépit de la réaffirmation de la fidélité à la Convention de Genève, le régime commun d'asile semble plus orienté vers un objectif d'endigement et de dissuasion que de protection. La systématisation de notions comme celles d'« asile interne », de « pays de premier asile », de « pays tiers sûr », de « pays d'origine sûr », constituent autant d'obstacles à la reconnaissance du statut au motif que le demandeur aurait pu demander l'asile ailleurs qu'en Europe ou que les risques qu'il invoque sont *a priori* suspectés de n'être pas réels. La procédure d'octroi du statut offre d'autant moins de garanties que, sous prétexte de déjouer les abus, on multiplie les motifs justifiant le recours à une procédure accélérée. Quant à la nouvelle directive sur les conditions d'accueil, elle autorise l'enfermement des demandeurs d'asile pendant le temps de l'examen de leur demande dans un nombre si élevé d'hypothèses qu'il risque de devenir la norme.

Les textes européens n'offrent donc qu'une protection lacunaire et trompeuse. Ils ne remplissent pas, de surcroît, l'objectif d'harmonisation qui leur est officiellement assigné et qui justifie, par exemple, que le demandeur d'asile n'ait pas le choix du pays auquel il entend demander protection.

[...]

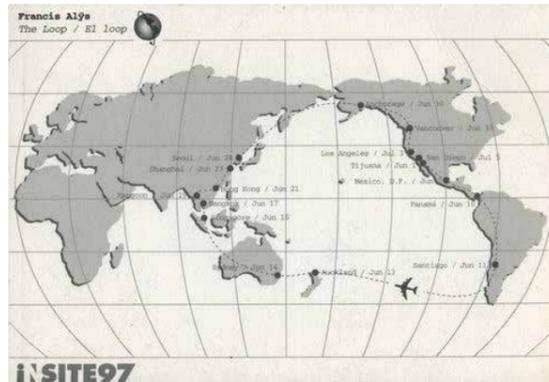
Tandis que la petite proportion de réfugiés qui peuvent se réclamer de la Convention de Genève (qui ne couvre, rappelons-le, ni les personnes fuyant une guerre étrangère ou une guerre civile, ni les victimes de violences résultant d'un climat d'insécurité ou d'une situation d'anarchie, ni les personnes déplacées dans leur propre pays) se voient reconnaître au compte-gouttes le statut de réfugié dans les pays occidentaux, des millions d'autres – Afghans, Irakiens, Somaliens, Soudanais, Congolais ou, désormais, Syriens... – sont massivement concentrés au Moyen-Orient et en Afrique : soit qu'ils aient trouvé refuge dans un pays voisin – le Pakistan, l'Iran, le Kenya, le Tchad, le Liban, la Jordanie sont les principaux pays qui abritent des réfugiés –, soit qu'ils aient été contraints ou incités à rester dans leur propre pays, éventuellement sous la protection du HCR. Dans ce dernier cas, ils vont grossir les rangs des « déplacés internes », désormais plus nombreux que les réfugiés proprement dit, ce qui en dit long sur la dérive du système de Genève puisque la condition pour être considéré comme réfugié est, précisément, de se trouver hors de son pays.

L'exemple le plus récent, celui de la Syrie, est hélas emblématique d'une politique d'« accueil » des demandeurs d'asile qu'on ne peut qualifier telle que par antiphrase : alors que 2,3 millions de Syriens ont fui leur pays depuis le début du conflit, que le Liban et la Jordanie en ont accueilli chacun 700 000, il n'y a guère, parmi les pays européens, que l'Allemagne et la Suède qui leur aient ouvert leurs portes à hauteur de plusieurs milliers de personnes. Et lorsque le HCR a demandé en juin 2013 aux États européens de participer à l'admission à titre humanitaire ou à la réinstallation de 12 000 Syriens, seule l'Allemagne a fait des propositions d'accueil dignes de ce nom (voir le commu-

niqué d'Amnesty International du 13 décembre 2013 : « La forteresse Europe. Le traitement honteux réservé aux réfugiés syriens »). La France, après réflexion, a généreusement annoncé qu'elle en accueillerait... 500.

Difficile pour l'Europe, dans ces conditions, et en dépit des satisfécits que s'accordent volontiers les gouvernements, de s'auto-proclamer « terre d'asile ».

Danièle Lochak, « L'Europe, terre d'asile ? », *La Revue des droits de l'homme* [en ligne], n°4, 2013, mis en ligne le 1^{er} décembre 2013, consulté le 11 septembre 2018. URL : journals.openedition.org/revdh/401



Francis Alÿs, *The Loop*, 1997
carte postale documentant
une action

En 1997, Francis Alÿs participe à l'exposition « InSite », dans la région frontalière entre San Diego (Californie, États-Unis) et Tijuana (Mexique). Il utilise les frais de production qui lui sont attribués pour voyager depuis Tijuana jusqu'à San Diego, sans traverser la frontière américano-mexicaine. Il s'engage ainsi dans un long périple, passant par l'Australie, plusieurs pays asiatiques, l'Alaska, le Canada et finalement atteindre sa destination aux États-Unis, dessinant une large boucle. Par cette action documentée sous la forme d'une carte postale, Francis Alÿs attire notre attention sur l'absurdité des frontières et des contrôles des déplacements. Il renvoie aussi aux obstacles rencontrés par les citoyens mexicains essayant de se rendre aux États-Unis, autant de difficultés contrastant avec l'internationalisation de la scène artistique des années 1990.

© Francis Alÿs/Galerie Peter Kilchmann, Zurich



Avi Mograbi, *Entre les frontières*,
2016, film documentaire, 85', HD

Entre les frontières suit les différentes étapes d'un atelier théâtral proposé par le metteur en scène israélien Chen Alon. L'atelier est mené avec des demandeurs d'asile érythréens et soudanais retenus par l'État d'Israël dans le camp de rétention de Holot dans le désert du Néguev, ainsi que des citoyens israéliens. Interprétant plusieurs rôles, les demandeurs d'asile ont là un espace de parole où ils peuvent trouver un possible moment de mobilité grâce au jeu, alors que l'État d'Israël leur empêche toute circulation. Le film met aussi en image la difficulté de l'échange et d'une rencontre durables entre des individus aux parcours et réalités de vie éloignés.

Capture d'image issue du film
© Avi Mograbi/Les films d'ici



Inspection d'immigrants à Ellis
Island, États-Unis, 1920

Petite île dans l'embouchure de l'Hudson, à New York, Ellis Island fut l'entrée principale des immigrants arrivant aux États-Unis de la fin du XIX^e siècle à 1954. C'est là que les services de l'immigration inspectaient les demandes de ceux qui devaient répondre à un questionnaire et passer une batterie de tests, notamment de santé, risquant de se voir refuser l'accès au continent nord-américain après plusieurs jours d'une coûteuse traversée en bateau.

© Getty



Photographie du village de Kijong-
dong avec le drapeau national
de la Corée du Nord, 2005

L'un des rares vestiges de la guerre froide, la zone coréenne démilitarisée entre les États du Nord et du Sud de l'île reste à ce jour un espace de propagande. Couverte par une forêt et scandée par de nombreux postes militaires, se trouve également au nord de la frontière Kijong-dong, un village fantôme construit par la Corée du Nord dans les années 1950. Un lieu réel avec le drapeau national qui est érigé à 160 mètres de hauteur, pour un village conçu en trompe l'œil, comme un décor de cinéma, avec des structures de maisons éclairées à heures fixes. Le régime nord-coréen cherche ainsi à donner l'illusion d'un espace tranquille où il fait bon vivre, aux yeux des personnes extérieures passant aux abords de la frontière.

© Fjbon, creative commons wikipedia.org/wiki/Kijong-dong#/media/File:Panmunjeom_north_flagpole_2005_02_02



Maurice Sherif, *San Luis, Arizona*,
série « The American Wall », 2011

Maurice Sherif entreprend de parcourir et de photographier le mur érigé par les États-Unis à la frontière américano-mexicaine. Travaillant à la chambre, il choisit de photographier aux heures les plus chaudes de la journée « le silence » qui règne aux abords du mur. Les prises de vue frontales, fortement contrastées, montrent une architecture massive, incarnation d'une certaine idée de la frontière et de la politique migratoire américaine. Maurice Sherif fait le lien entre l'injustice faite aux Mexicains souhaitant passer la frontière et celle des réfugiés palestiniens. Son projet s'inscrit dans le prolongement de premières photographies réalisées dans le camp de réfugiés palestiniens de Tel al-Zaatar au Liban, où il enseigna quelques années. Né à Limassol d'une mère chypriote et d'un père palestinien, Maurice Sherif a vécu au Liban pendant les prémices de la guerre civile, confronté de près aux conflits et aux enjeux de frontières. En 2014, il repart photographier le mur « nouvelle génération » mis en place sous l'administration Obama : « El muro de México : Barbarism with no Face ».

© Maurice Sherif

CEUX QUE NOUS VOYONS, CEUX QUI NOUS REGARDENT

Les artistes de l'exposition « Persona grata » explorent la capacité de nos représentations à faire hospitalité à l'étranger : quelle place lui réservent-elles ? Comment l'envisagent-elles ? Engagent-elles un dialogue avec lui ? Se laissent-elles transformer par lui ? De nombreuses œuvres de l'exposition s'inscrivent ainsi dans la tradition du portrait et de l'autoportrait, ou s'attachent plus largement à mettre des corps, des individus, des personnes en images. Chacune d'entre elles, dans son dialogue avec les autres, nous invite à être plus conscients de l'imbrication des enjeux éthiques, esthétiques et politiques à l'œuvre dans la fabrique de l'autre et du même.

Chez certains artistes, les corps sont anonymes, parfois morcelés, tendus entre invisibilité et visibilité, entre négation et reconnaissance, entre protection et exposition.

Jamel Tatah les suspend dans un no man's land ouaté et immaculé, visages hors cadre ; Mathieu Pernot les photographie dans la rue, à l'aube, exposés et pourtant protégés des regards et du froid par des draps et des couvertures ; Barthélémy Toguon réifie des bustes sculptés dans un bois exotique en tampons administratifs imposants, à l'échelle des corps qu'ils administrent ; Xie Lei se dédouble, sa peinture traduit une sensation d'entre-deux, une solitude hantée liée à l'exil. Deux versions de lui-même avancent vers nous côte à côte, plus ou moins

déchiffrables, reconnaissables. L'une d'elles est presque totalement fantomatique, excepté ses souliers : est-ce une image du passé, une part de lui-même laissée en Chine à son départ pour la France, ou bien une identité en devenir ? Cet anonymat ou cette absence de contexte relatifs inscrivent parfois les corps dans une temporalité particulière, les distancient de l'actualité « à chaud » pour les ériger en figures transhistoriques.

Certains documents de référence rendent sensibles les relations qu'entretiennent pouvoir politique et médias, aboutissant à des représentations très inégales de l'étranger, en fonction des époques et des communautés. Ces représentations ont une forte influence sur l'opinion publique et l'accueil fait aux migrants. Nous pouvons par exemple comparer les images produites à l'arrivée en France des *boat people* dans les années 1980, et dont l'accueil était alors encouragé par le pouvoir politique à la faveur d'un argument humanitaire et anticommuniste, aux images véhiculées ces dernières années par les médias. Claude Mouchard, écrivain, se demande ainsi dans *Papiers !* : « Que devenons-« nous », mois après mois, sous l'impact de ce qui nous est jeté par les journaux ou la télé. »

Pour parer à toute instrumentalisation ou objectivation, de nombreuses œuvres présentées sont le fruit d'un dialogue et d'une collaboration active entre l'artiste et les personnes qu'il représente. Elles témoignent d'une confiance et d'un respect réciproques et proposent de nombreuses alternatives aux représentations dominantes de l'étranger. Laura Henno négocie avec ses modèles, qu'elle suit parfois dans leurs parcours depuis de nombreuses années, des images racontant leur présent, mis en perspective avec de multiples références historiques et artistiques : cinéma, peinture, etc. ; Yeondoo Jung met en scène les récits de personnes venues vivre en France, qui portent à son invitation un regard rétros-

pectif sur leurs attentes avant le départ, et sur la réalisation ou le renoncement à leurs rêves ; Éléonore False s'intéresse aux savoir-faire artisanaux des différents territoires et cultures qu'elle rencontre. Dans *No Division No Cut*, elle collabore avec des tisserands mexicains à la fabrication collective d'un tapis représentant les contours d'une main : intentions et gestes convergent, l'œuvre de la communauté est indivisible.

Enfin, Kyungwoo Chun ou Halida Boughriet expérimentent la relation à l'autre, à l'étranger, dans le cadre de dispositifs performatifs favorisant ou provoquant la rencontre, souhaitée ou non. Ils amorcent une réflexion sur ce qui permet ou ce qui entrave notre solidarité, notre attention à autrui.

« Nous avons respecté notre image en toi » ; les œuvres réunies ici semblent nous demander si nous pouvons toujours l'affirmer, à la manière du vieillard tahitien s'adressant à l'explorateur dans le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot.



The Story Teller
Série « Missing Stories »

Laura Henno
Œuvre présentée au MAC VAL

—
2012
Tirage argentique C-Print sur papier satiné contrecollé sur aluminium 74 x 94 cm
Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France
© ADAGP, Paris, 2018
—

La photographe Laura Henno construit ses images en collaboration avec ses personnages, et à partir de leur situation réelle. Elle travaille par séries, en s'immergeant longuement dans un contexte particulier pour en restituer la complexité. En recourant aux codes visuels de l'histoire de la peinture plus qu'à ceux du photojournalisme, elle fait accéder à la « grande histoire » des sujets comme la migration clandestine ou l'adolescence.

La série « Missing Stories » (« histoires manquantes ») vient de sa rencontre avec sept jeunes mineurs étrangers hébergés par la Maison de l'enfance de Lille. Arrivés clandestinement en France, sans famille, ils et elles sont dans une situation incertaine, suspendus à des décisions de justice qui conditionnent leur accueil ou leur refoulement. En l'absence de faits ou documents vérifiables, leur récit d'exode devient un élément crucial pour appuyer leur demande d'asile.

Par ses portraits mis en scène, ambigus, Laura Henno cherche à donner corps à des récits où s'entremêlent le vrai et le faux. Ici, dans un clair-obscur dramatique, on assiste à la transmission d'un secret : le « raconteur d'histoires » dévoile-t-il son vrai passé ? Conseille-t-il à son camarade d'enjoliver sa propre histoire ?



Sans titre

Djamel Tatah
Œuvre présentée au MAC VAL

—
2008
Huile et cire sur toile, 190 x 570 x 3 cm (chaque panneau : 190 x 190 x 3 cm)
Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France
© ADAGP, Paris 2018
Photo © Jacques Faujour
—

Pour ce grand triptyque explorant le thème de la chute, Djamel Tatah a fait prendre à son modèle la pose de quelqu'un qui recevrait une balle dans la poitrine. Et il a retravaillé les figures photographiées pour les installer en équilibre dans un no man's land brumeux. Ancrés dans un blanc qui semble épais, où affleurent les couleurs des précédentes couches, les corps semblent donc saisis dans un instantané, comme si le temps était suspendu, le mouvement arrêté.

Bien définis, présents, solides, ces personnages n'ont pourtant pas de visage ni de personnalité, ce sont des corps génériques. Sans identité propre, ressemblant à la multitude, ils échappent à la volonté de les saisir en entier, comme de comprendre s'ils s'envolent ou chutent, si l'on assiste à une rédemption ou à une tragédie.

Quel regard portons-nous sur les hommes et les femmes qu'à un instant – certes décisif – de leur vie on appelle « migrants » ? Comment appréhender la singularité de chaque trajectoire tout en étant lucide et informé sur les raisons et les conditions du phénomène migratoire à l'échelle globale ?



Les Migrants

Durant l'été 2009, Mathieu Pernot réalise la série « Les Migrants ». Très tôt le matin, à proximité d'un square parisien proche de la gare de l'Est où se retrouvent des Afghans clandestins, il photographie ces corps endormis. Ces hommes en transit, migrants de passage, attendent une éventuelle traversée vers l'Angleterre ou un statut de réfugié.

« Après avoir passé plusieurs après-midi aux côtés de ces groupes d'Afghans, j'ai décidé de travailler autrement, de ne pas essayer de créer un lien, de m'en tenir à ce que tout le monde pouvait voir à condition de bien vouloir regarder. [...] Je les ai photographiés dans leur sommeil, le corps caché par un tissu, un drap ou un sac de couchage les recouvrant. Invisibles, silencieux et anonymes, réduits à l'état de simples formes, les individus se reposent et semblent se cacher, comme s'ils voulaient s'isoler d'un monde qui ne veut plus les voir. [...] J'ai été ému par la présence de ces « refou-

lés » de l'Histoire, ces figures d'une mondialisation inversée. [...] Je n'ai pas voulu les réveiller. Je n'ai rien vu des migrants. »

1. Mathieu Pernot, « Portfolio Migrants », *Études photographiques*, n° 27, mai 2011, Paris, Société française de photographie.

Mathieu Pernot
Œuvre présentée au MAC VAL

2009
Tirage jet d'encre contrecollé sur aluminium
85 x 120 cm
Collection Musée national de l'histoire de l'immigration
© Mathieu Pernot



En résidence au MAC VAL à l'été 2015, l'artiste coréen Yeondoo Jung a rencontré une trentaine d'habitants du Val-de-Marne venus d'autres régions du monde et les a interrogés sur leur mémoire et leur interprétation de cet ailleurs qu'ils ont quitté et de cette France où ils résident à présent : « Au pays, qu'attendiez-vous de la France ? », « Vos rêves se sont-ils réalisés ? » Huit témoignages ont donné lieu à la réalisation de portraits, où l'image photographique mise en scène par l'artiste fait écho aux enregistrements.

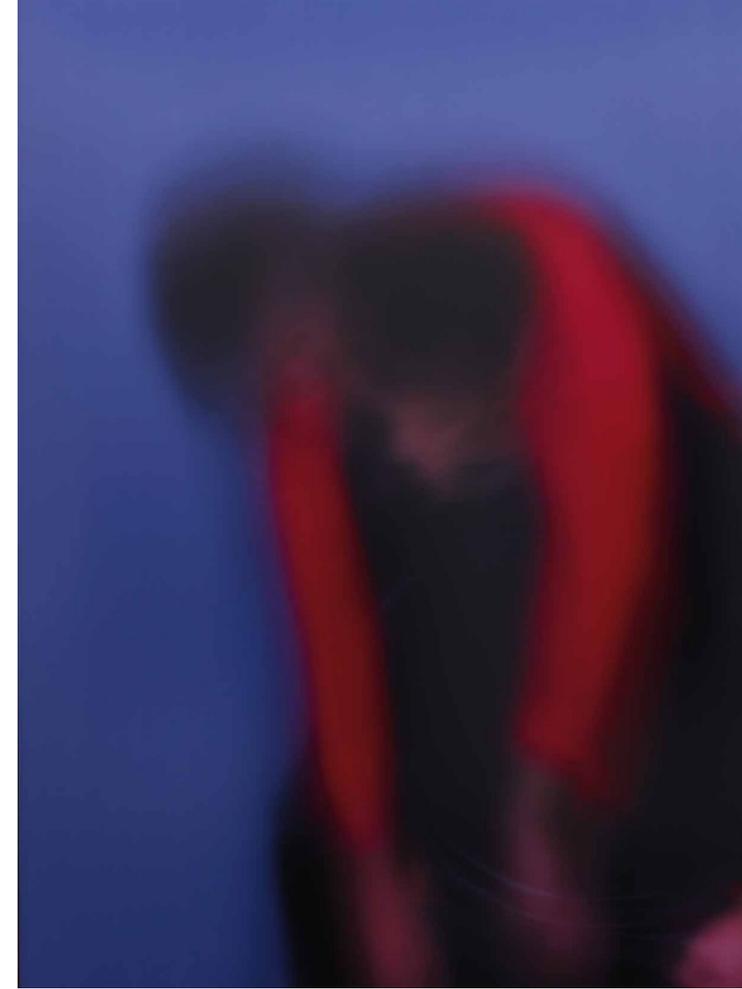
Yeondoo invente ici comme souvent une forme hybride qui lui permet de rendre justice à « l'aura, l'histoire, et peut-être même l'esprit d'une personne ». Il démultiplie les points de vue, mêle la prise de son directe avec la reconstitution et la fiction, taille minutieusement dans l'épaisseur du papier pour donner corps aux histoires recueillies. Alors l'individu n'est plus seulement

un immigré, il est resitué dans la trame complexe de sa propre vie, faite d'espoir, de rêves, de courage, de choix, de prises de positions politiques, de désillusions parfois.

Guy Série « D'ici et d'ailleurs »

Yeondoo Jung
Œuvre présentée au MAC VAL

2015
Tirage photographique couleur sur papiers découpés et assemblés dans un cadre-boîte, bande son
62,7 x 98,7 x 13 cm
Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France
Photo © D.R.



Dans les rues de Paris, Halida Boughriet est filmée de dos alors qu'elle cherche à toucher, effleurer du bout des doigts, retenir parfois, les mains des passants pressés. La bande-son électronique, faite de crépitements, de déflagrations, de pulsations, comme l'image noir et blanc, au grain rappelant les rushes des caméras de surveillance, installent une atmosphère inquiétante. Et en effet, les tentatives de l'artiste d'établir un contact, de rompre avec le mouvement somnambule et le repli individualiste qui caractérisent l'expérience moderne, sont rarement payées en retour. Cette transgression des règles implicites de la proxémie provoque des sursauts, des évitements, des raidissements. L'œuvre laisse deviner que, dans certains contextes, la peur et l'hostilité sont des mécanismes plus puissants que l'empathie dans la relation à l'autre. On peut voir cette œuvre *in vivo* une danse urbaine aussi bien qu'une expérience de mesure sociologique.

Action

Halida Boughriet
Œuvre présentée au Musée national
de l'histoire de l'immigration

2003
Vidéo, noir et blanc, son, 6'
Collection Centre Georges-Pompidou,
Paris - Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle
©ADAGP, Paris, 2018

Cette œuvre appartient à une série de photographies réalisées par Kyungwoo Chun en collaboration avec des adolescents étrangers scolarisés dans un lycée proche du MAC VAL, lors de sa résidence à l'hiver 2015-2016.

Fraîchement arrivés en France, ces seize jeunes sont élèves d'une classe où ils apprennent intensivement la langue française pour intégrer, l'année suivante, un cursus classique. Cette situation à la marge de la langue commune induit une fragilité et une dépendance, mais c'est aussi dans ces classes que l'on remarque le plus d'entraide et de créativité. Chun propose aux jeunes de vivre ensemble une expérience : porter un ou une camarade sur son dos, puis se laisser porter, plusieurs minutes. Cette situation, où l'on éprouve la solidarité dans la durée, est aussi une pose, puisque l'artiste les photographie, condensant en une seule image les légers mouvements des corps, qui

s'adaptent, pèsent, tiennent bon, se fatiguent peut-être, pour soutenir l'autre. Les visages disparaissent mais les couleurs irradient et les corps semblent fusionner.

The Weight #2

Kyungwoo Chun
Œuvre présentée au Musée national
de l'histoire de l'immigration

2016
Tirage chromogène contrecollé
sur dibond
170 x 125 cm
Collection MAC VAL - Musée d'art
contemporain du Val-de-Marne
Acquis avec la participation du FRAM
Île-de-France
© Kyungwoo Chun
© Marc Damage



Me and I

Xie Lei
Œuvre présentée au Musée national
de l'histoire de l'immigration

2015
Huile sur toile
186 x 146 cm
Collection de l'artiste
© Xie Lei
Photo © D.R.

Souvent de très grand format, les peintures de Xie Lei, formé à Pékin puis à Paris, sont fortement oniriques. Les vastes paysages sont vides et désolés, on y aperçoit des animaux, des arbres, rarement des architectures. Les coups de brosse sont expressifs, la couleur est parfois transparente, parfois épaisse. Les couleurs sont crues, voire irradiantes, les éclairages contrastés et irréels, pour des atmosphères tantôt dramatiques, tantôt burlesques. À rebours de la tradition occidentale, les figures humaines y sont rares, décapitées, fragmentées, cachées, ou en train de se dissoudre.

Me and I (« moi et je ») s'annonce comme un autoportrait, où l'artiste se dédoublerait. Les deux sujets sont solidement campés et chaussés, mais l'un n'est qu'une silhouette fantomatique qui coule vers le bas et se vaporise vers le haut. L'autre personnage pourrait être « l'original » mais sa tenue et la

transparence de son visage rendent cette hypothèse étrange. Cette grande toile d'un artiste ayant lui-même expérimenté un exil culturel, géographique, linguistique, est peut-être un plaidoyer pour la transition, la métamorphose, la réinvention de soi ?



No Division No Cut

Éléonore False
Œuvre présentée au Musée national
de l'histoire de l'immigration

2016
Tissage, laine
195 x 150 cm
Collection de l'artiste
© Éléonore False
Photo © Guillermo Rosas

Les œuvres d'Éléonore False sont liées au corps, à plus d'un titre. On y trouve, récurrent, le motif de la main : moulée en plâtre, photographiée, modelée en céramique, ou comme ici dessinée à plat par le contraste entre deux teintes de laine. Le corps est aussi l'instrument qui fabrique, puisque l'artiste transpose en volume des images récupérées en utilisant des savoir-faire artisanaux et directs : la cuisson et l'émaillage de la céramique, la vannerie de l'osier, ici le tissage. Dans le cas des deux œuvres de l'exposition (*S* et *No Division No Cut*), le lien au corps est aussi induit par la nature des objets : siège, tapis, ils appartiennent à l'univers domestique, sont faits pour accueillir des corps et procurer du confort.

No Division No Cut a été réalisé à Mexico, en collaboration avec des tisserands locaux qui ont traduit en textile une image travaillée par l'artiste à la photocopieuse. Le processus de travail, marqué

par la complémentarité des techniques et des approches, est un élément d'explication du titre : « pas de division, pas de coupure ». Et en effet, même si l'œuvre donne à voir un jeu optique, un rapport antagoniste entre le clair et le sombre, le plein et le vide, la continuité du matériau et le geste d'ouverture de la main manifestent la réciprocité.

Textes de référence

Denis Diderot

Supplément au voyage de Bougainville

Dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, conte philosophique publié à titre posthume en 1796, l'écrivain et philosophe Denis Diderot (1713-1784) aborde, dans le sillage d'illustres prédécesseurs tels Michel de Montaigne (1533-1592) la question du relativisme moral et culturel. Inspiré par le voyage du navigateur Louis Antoine de Bougainville (1729-1811), ce récit imagine la rencontre entre Européens et Tahitiens. Le discours du vieillard confronte avec force la différence des valeurs.

« Il était père d'une famille nombreuse. À l'arrivée des Européens, il laissa tomber des regards de dédain sur eux, sans marquer ni étonnement, ni frayeur, ni curiosité. Ils l'abordèrent ; il leur tourna le dos, se retira dans sa cabane. Son silence et son souci ne décelaient que trop sa pensée : il gémissait en lui-même sur les beaux jours de son pays éclipsés. Au départ de Bougainville, lorsque les habitants accouraient en foule sur le rivage, s'attachaient à ses vêtements, serraient ses camarades entre leurs bras, et pleuraient, ce vieillard s'avança d'un air sévère, et dit :

« Pleurez, malheureux Tahitiens ! pleurez ; mais que ce soit de l'arrivée, et non du départ de ces hommes ambitieux et méchants : un jour, vous les connaîtrez mieux. Un jour, ils reviendront, le morceau de bois que vous voyez attaché à la ceinture de celui-ci, dans une main, et le fer qui pend au côté de celui-là, dans l'autre, vous enchaîner, vous égorger, ou vous assujettir à leurs extravagances et à leurs vices ; un jour vous servirez sous eux, aussi corrompus, aussi vils, aussi malheureux qu'eux. Mais je me console ; je touche à la fin de ma carrière ; et la calamité que je vous annonce, je ne la verrai point. Tahitiens ! mes amis ! vous auriez un moyen d'échapper à un funeste avenir ; mais j'aimerais mieux mourir que de vous en donner le conseil. Qu'ils s'éloignent, et qu'ils vivent. » Puis s'adressant à Bougainville, il ajouta :

« Et toi, chef des brigands qui t'obéissent, écarte promptement ton vaisseau de notre rive : nous sommes innocents, nous sommes heureux ; et tu ne peux que nuire à notre bonheur. Nous suivons le pur instinct de la nature ; et tu as tenté d'effacer de nos âmes son caractère. Ici tout est à tous ; et tu nous as prêché je ne sais quelle distinction du tien et du mien. Nos filles et nos femmes nous sont communes ; tu as partagé ce privilège avec nous ; et tu es venu allumer en elles des fureurs inconnues. Elles sont devenues folles dans tes bras ; tu es devenu féroce entre les leurs. Elles ont commencé à se haïr ; vous vous êtes égorgés pour elles ; et elles nous sont revenues teintes de votre sang. Nous sommes libres ; et voilà que tu as enfoui dans notre terre le titre de notre futur esclavage. Tu n'es ni un dieu, ni un démon : qui es-tu donc, pour faire des esclaves ? Orou ! toi qui entends la langue de ces hommes-là, dis-nous à tous, comme tu me l'as dit à moi, ce qu'ils ont écrit sur cette lame de métal : Ce pays est à nous. Ce pays est à toi ! et pourquoi ? parce que tu y as mis le pied ? Si un Tahitien débarquait un jour sur vos côtes, et qu'il gravât sur une de vos pierres ou sur l'écorce d'un de vos arbres : Ce pays appartient aux habitants de Taïti, qu'en penserais-tu ? Tu es le plus fort ! Et qu'est-ce que cela fait ! Lorsqu'on t'a enlevé une des méprisables bagatelles dont ton bâtiment est rempli, tu t'es récrié, tu t'es vengé ; et dans le même instant tu as projeté au fond de ton cœur le vol de toute une contrée ! Tu n'es pas esclave : tu souffrirais la mort plutôt que de l'être, et tu veux nous asservir ! Tu crois donc que le Tahitien ne sait pas défendre sa liberté et mourir ? Celui dont tu veux t'emparer comme de la brute, le Tahitien est ton frère. Vous êtes deux enfants de la nature ; quel droit as-tu sur lui qu'il n'ait pas sur toi ? Tu es venu ; nous sommes-nous jetés sur ta personne ? Avons-nous pillé ton vaisseau ? T'avons-nous saisi et

exposé aux flèches de nos ennemis ? T'avons-nous associé dans nos champs au travail de nos animaux ? Nous avons respecté notre image en toi. Laisse-nous nos mœurs, elles sont plus sages et plus honnêtes que les tiennes. Nous ne voulons point troquer ce que tu appelles notre ignorance contre tes inutiles lumières. Tout ce qui nous est nécessaire et bon, nous le possédons. Sommes-nous dignes de mépris parce que nous n'avons pas su nous faire des besoins superflus ? Lorsque nous avons faim, nous avons de quoi manger ; lorsque nous avons froid, nous avons de quoi nous vêtir. »

Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, 1796 (pour la première édition), édition Garnier Frères (1875-1877), chapitre II, *Incipit*

Jacques Prévert

Étranges étrangers

Jacques Prévert (1900-1977) est écrivain et poète. C'est parce que pour lui, « la poésie est partout comme Dieu est nulle part. La poésie, c'est l'un des plus vrais, des plus utiles surnoms de la vie », qu'il écrit *Étranges étrangers* au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. À cette époque, la France, détruite par la guerre, recourt largement à la main-d'œuvre étrangère, puisée notamment dans les colonies. Jacques Prévert observe alors la vague xénophobe qui déferle en France et publie en réaction ce poème en 1951 dans l'ouvrage *Grand bal du Printemps*. Ce texte est certainement l'un des plus engagés de Prévert. Il se place du côté des exploités, dénonçant les injustices sociales et raciales subies par les « hommes des pays lointains ». L'auteur rend hommage à ces étrangers et célèbre la richesse et la beauté de leurs cultures multiples.

Kabyles de la Chapelle et des quais de Javel
Hommes de pays loin
Cobayes des colonies
Doux petits musiciens
Soleils adolescents de la porte d'Italie
Boumians de la porte de Saint-Ouen
Apatrides d'Aubervilliers
Brûleurs des grandes ordures de la ville de Paris
Ébouillanteurs des bêtes trouvées mortes sur pied
Au beau milieu des rues
Tunisiens de Grenelle
Embauchés débauchés
Manœuvres désœuvrés
Polacks du Marais du Temple des Rosiers
Cordonniers de Cordoue soutiers de Barcelone
Pêcheurs des Baléares ou du cap Finistère
Rescapés de Franco
Et déportés de France et de Navarre
Pour avoir défendu en souvenir de la vôtre
La liberté des autres.

Esclaves noirs de Fréjus
Tirillés et parqués
Au bord d'une petite mer
Où peu vous vous baignez
Esclaves noirs de Fréjus
Qui évoquez chaque soir
Dans les locaux disciplinaires
Avec une vieille boîte à cigares
Et quelques bouts de fil de fer
Tous les échos de vos villages
Tous les oiseaux de vos forêts
Et ne venez dans la capitale
Que pour fêter au pas cadencé
La prise de la Bastille le quatorze juillet.

Enfants du Sénégal
Départriés expatriés et naturalisés.
Enfants indochinois
Jongleurs aux innocents couteaux
Qui vendiez autrefois aux terrasses des cafés
De jolis dragons d'or faits de papier plié
Enfants trop tôt grandis et si vite en allés
Qui dormez aujourd'hui de retour au pays
Le visage dans la terre
Et des hommes incendiaires labourant vos rizières.
On vous a renvoyé
La monnaie de vos papiers dorés
On vous a retourné
Vos petits couteaux dans le dos.

Étranges étrangers

Vous êtes de la ville
Vous êtes de sa vie
Même si mal en vivez
Même si vous en mourez.

Jacques Prévert, *Étranges étrangers*, 1951,
in *La Pluie et le Beau Temps*, éditions Gallimard, 1955

Claude Mouchard

Papiers !

Claude Mouchard est un poète, critique et traducteur français né en 1941. Il est professeur émérite de littérature comparée à l'université Paris 8-Saint-Denis, rédacteur en chef adjoint de la revue *Po&sie*. Souvent qualifié de « poète de l'hospitalité », Mouchard affirme qu'il n'y a « rien, peut-être de plus anti-identitaire que la poésie et la traduction de la poésie ». Dans cet extrait du poème-pamphlet *Papiers !* (2007), il tente par un assemblage de matériaux textuels hétérogènes (extraits d'articles de presse, de romans, de journaux intimes, paroles retranscrites...) et de points de vue (le sien, celui d'un réfugié qu'il a accueilli, ceux des médias...) ainsi que par un travail de composition typographique, de dire cette relation mouvante, incertaine, entre un « dans » et un « hors », un « nous » et un « eux ». Sans jamais parler pour eux, mais en leur faisant une place dans son écriture, il envisage, par bribes, par tâtonnements, ce que vivent ceux qui, exilés, ont parcouru des milliers de kilomètres pour arriver en France. Il tente de comprendre comment leur présence questionne et transforme notre existence quotidienne.

Claude Mouchard, extrait de *Papiers ! in Entangled - Papers! - Notes*, éditions Contra Mundum Press, New York – Londres – Melbourne, 2017, pp. 149-150

« **NOTRE** » **BORD**, que devient-il, et que deviennent
aujourd'hui
NOTRE « **DANS** », **NOTRE** « **ENTRE NOUS** »

... tout autres qu'il y a quelques années ou décennies ?

*Des barques glissant hors de la nuit sous des projecteurs ... Ce fut
celles de Vietnamiens ou de Cambodgiens ...
Eux, on (= « nous » ?) les cherchait,
on leur tendait la main ...*

3 janvier 1980 : c'est la date du « journal intime d'un chrétien rescapé » que « Kim »
(qui, peu avant l'invasion de Phnom Penh par les Khmers rouges,
avait achevé ses « études dentaires »),
ayant fui le Cambodge, et enfin réfugié au camp de Chanthabury (Thaïlande),
a écrit à la main, en français et en anglais
pour tenter d'obtenir d'être accueilli aux Etats-Unis ou en France
(journal qu'il a finalement laissé ici, « à la maison » — là où (octobre 2006)
j'en recopie, telles quelles, deux ou trois bribes) :

« [...] Malgré la fièvre, la faim et la fatigue,
j'ai réussi à m'aventurer seul pendant deux nuits et 3 jours
à travers plaine inondée du mois de novembre et forêts
dans des zones frontalières strictement contrôlées de la province de Battambang. »
[Mais la faim, explique-t-il, le contraint à s'approcher d'un village, où il est aussitôt arrêté ...]
« Je sais qu'une mort atroce, cruelle va m'attendre dans peu de temps. »
« [...] je suis surveillé et suivi de près, dans une pagode abandonnée,
avec ma section de petits soldats-guérilleros habillés en noir.
Dans le pays, ce chef est réputé par ses actes de génocide.
Quelqu'un le croisant en chemin, n'ose pas voir sa face,
se courbe l'échine et lui cède le pas avec respect.
À mon exception, aucun prisonnier qui lui a été livré n'échappe à la mort.
Dans l'enceinte de la pagode, j'ai vu des fosses,
fraîchement comblées de terre souillée de sang humain [...] »

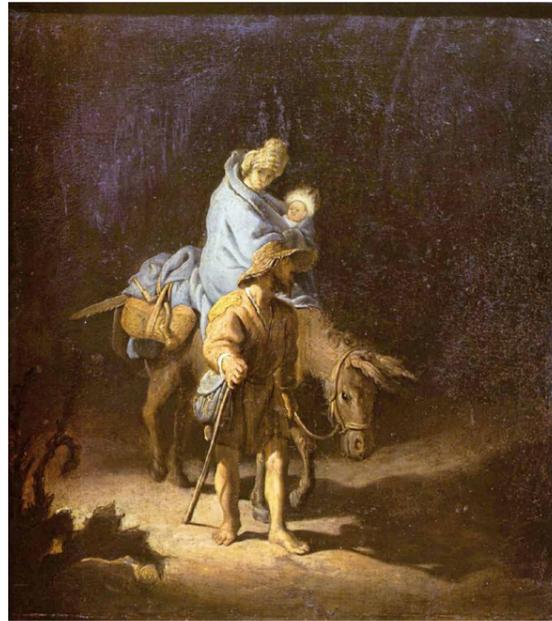
... Kim, sorti d'un camp en Thaïlande, avait été pour quelques jours hébergé
dans un centre d'accueil du sud-ouest de la France

avant d'être conduit à Orléans,
ici (nous avons donné notre adresse en réponse à un appel paru dans Libération),
où il arriva, boitant lourdement,
décharné (nuque d'oisillon assommé nu sur un trottoir),
pour ... enfin
manger
(mélant dans la poêle sur le gaz, en un bain d'huile crépitant,
des œufs, des sardines, du beurre),
et pour — à la faveur de ces quelques mois, ici, donc, avec nous —
devenir (non sans amertume, non sans moments accablés d'impuissance)
aide-soignant pour des vieux ... des
corps blêmes bleus fripés.

... nous

me dis-je — où ? à la maison ? dans quels endroits de la ville ? en quels instants de nos vies ?

que devenons-« nous » —, mois après mois, sous l'impact de ce qui nous est jeté par les
journaux ou la télé, ou par la présence (massive furtive) de ceux qui (à travers déserts, mers
et montagnes, barbelés, menaces et contrôles)
arrivent — « nous » arrivent ?



Rembrandt Harmensz Van Rijn
1606 – 1669, *La Fuite en Égypte*,
1627

L'épisode biblique de la fuite en Égypte, sujet de nombreuses représentations depuis le Moyen Âge, est une scène d'exil. Jésus et ses parents, Joseph et Marie, fuient la persécution. Comme la naissance de l'enfant a été annoncée comme celle du « roi des Juifs », Hérode, le roi de Judée, craint pour son trône et ordonne la mort de tous les nouveau-nés garçons de Bethléem. Averti par un rêve, le père de Jésus emmène sa famille à l'abri en Égypte jusqu'à la mort d'Hérode.

Dans ce très petit tableau, l'accent n'est pas mis sur la divinité de Jésus ni sur son destin particulier : son auréole de lumière est le seul signe de transcendance. L'image montre au contraire la modestie de leurs vêtements, la pauvreté de leur paquetage où l'on reconnaît le vilebrequin, outil de charpentier que Joseph a emporté pour pouvoir vivre de son métier, même en exil. Traitée en clair-obscur, environnée de nuit, la famille fait bloc. La forte lumière qui vient d'en bas accentue leur isolement et donne un caractère d'incertitude à la scène.

Huile sur bois, 26 x 24 cm. Collection musée des Beaux-Arts de Tours
© photo MBA Tours, Marc Jeanneteau



Walker Evans (1903-1975),
*Negroes Standing in Line for Food
at the Camp for Flood Refugees,
Forrest City, Arkansas*, février 1937

Entre 1935 et 1937, Walker Evans travaille à travers toute l'Amérique rurale pour le compte de l'administration fédérale (Resettlement Agency). Son dernier projet dans le cadre de cette mission documentaire est consacré aux camps de réfugiés mis en place pour accueillir les victimes d'inondations. Que ce soit dans le camp accueillant des Blancs ou dans celui accueillant des Noirs, on voit les tentes, les formalités d'enregistrement, les repas, des groupes ou des personnes seules, des familles... Ici, l'image est elliptique : les réfugiés ne sont que des corps sans visages et l'environnement est hors champ. La composition est frontale et géométrique, rythmée par les corps formant frise. L'accent est mis sur un détail signifiant : les assiettes vides suggèrent l'état de nécessité. Par son laconisme et son absence d'indices spatiaux et temporels, cette image devient transhistorique.

Négatif nitrate 35 mm
Collection Library of Congress, Washington. Toute la série (82 images, lot 1661)
est consultable à cette adresse : loc.gov/search/?fa=partof:lot+1661&sp=1



Candida Höfer (1944), *Türken
in Deutschland*, 1972-1979

La série photographique « Türken in Deutschland » (Turcs en Allemagne) s'est constituée sur plusieurs années et dans plusieurs villes d'Allemagne de l'Ouest (Cologne, Düsseldorf, Ratingen, Hambourg). Elle documente la présence d'immigrés turcs en Allemagne, suite au recrutement volontariste de « travailleurs invités » à partir de 1955. Si sept pays étaient ciblés, les travailleurs turcs, puis, progressivement, leurs familles ont vite représenté la majorité des arrivants, devenant résidents et transformant la démographie. La communauté est pourtant restée sous-représentée dans la presse, la littérature, la production d'images, et presque toujours observée par le point de vue allemand, avec distance, et comme des invités de passage. Les portraits de Candida Höfer rompent avec ce régime d'images, puisqu'on y voit des Turcs, comme de « vrais habitants », occupant une diversité d'espaces. Ce portrait de groupe est significatif de la démarche de l'artiste, puisqu'il montre les quatre hommes à la hauteur de l'artiste, proches, et la réciprocité du regard.

Projection, 80 diapositives 35 mm noir et blanc et couleur transférées en vidéo, durée environ 7'
Collection Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Cologne
© Candida Höfer, VG Bild-Kunst, Bonn 2018



*Des réfugiés vietnamiens à l'aéroport
Roissy-Charles de Gaulle, après avoir
fui l'Asie depuis Poulo Bidong Island
en Malaisie*, 7 juillet 1979

Ce cliché d'un photjournaliste de l'Agence France-Presse montre des réfugiés à leur arrivée sur le territoire français. Le souci de les représenter de manière digne est à l'image de la compassion avec laquelle l'État et l'opinion français ont accueilli, dans les années 1970 et 1980, 128 531 habitants du Viêt Nam, du Laos et du Cambodge. Fuyant la guerre et les persécutions des régimes communistes, d'abord par la mer, ils ont été appelés *boat people*. L'État facilite leur obtention du statut de réfugié et de permis de travail. À cette époque, la France entre pourtant dans une crise économique et le contrôle de l'immigration devient une préoccupation constante. Pour plusieurs chercheurs, le caractère exceptionnel de cet accueil, pour lequel même la droite française se mobilise, vient de l'antagonisme de la guerre froide : on diffuse l'image d'une politique humanitaire et anticommuniste à la fois. La production des discours et des images qui accompagne, en 1979 comme aujourd'hui, l'arrivée de nouveaux groupes, découle donc de la volonté politique de les accueillir ou non. Et ces mêmes images et discours vont façonner l'opinion, selon que le migrant y sera montré de manière positive ou comme différent, inquiétant, inassimilable...

Photographie d'actualité
© AFP Photo/BINH



Krzysztof Wodiczko, *The Homeless Projection* (Projection des sans-abri), Soldiers and Sailors Civil War Memorial, Boston, 1986-1987

Depuis une trentaine d'années, Krzysztof Wodiczko observe de manière très critique les changements urbains des villes occidentales, la privatisation de l'espace public, les mécanismes de relégation des pauvres et l'invisibilisation des sans-abri. L'historienne de l'art Dominique Baqué, à propos des œuvres de Wodiczko, soulève le paradoxe de la condition des sans-abri : « Le sans-abri est sans cesse soumis au regard du passant ordinaire qui, pour autant, ne le « voit » pas toujours dans la mesure où il existe un déni du voir. Aussi, pour exister, se faire voir, reconnaître et peut-être aider, le sans-abri doit-il s'exhiber en des points stratégiques de la ville. Wodiczko ose ainsi le parallèle entre le monument historique et le monument vivant, paradoxal, qu'est le sans-abri : "immeuble nomade", "monument mobile de la cité". » L'artiste imagine différents dispositifs pour donner une visibilité à ces habitants en errance, dont des projections monumentales sur les architectures les plus liées au pouvoir et à l'histoire officielle. Montrant des sans-abri, les images de presse retravaillées par l'artiste accèdent aux dimensions du monument, comme ici à Boston sur une colonne commémorant la guerre de Sécession.

© Krzysztof Wodiczko
Photo © D.R.

POUVOIR ET RÉSISTANCES

Plusieurs œuvres de l'exposition « Persona grata » interrogent directement la dimension politique de l'hospitalité. Elles invitent à réfléchir à ce qui est souvent caractérisé comme une crise de l'hospitalité politique. La critique des stratégies de surveillance et de contrôle du corps même des personnes migrantes par les autorités politiques et administratives y occupe une place centrale. En retour, certaines œuvres mettent en scène la capacité de résilience des personnes migrantes : elle leur permet de surmonter l'adversité et le choc des situations tragiques qu'elles ont expérimentées dans leur chair.

Pour les philosophes Guillaume le Blanc et Fabienne Brugère, auteurs de *La Fin de l'hospitalité* (2017), le temps de l'hospitalité politique semble aujourd'hui révolu.

Le point d'orgue de cette politique fut en 1979 l'accueil par la France de près de 120 000 *boat people* en provenance du Viêt Nam, fuyant une situation économique, politique et humanitaire devenue catastrophique.

L'une des causes de cette crise de l'hospitalité politique tient selon ces auteurs à la montée en puissance du scepticisme démocratique dans les sociétés occidentales. Cette attitude aurait effacé la référence aux droits de l'homme et au progrès, pensés comme valeurs universelles. Il en découle le constat que la préoccupation pour les droits humains se trouve désormais détachée de toute visée politique concrète. Les droits humains peuvent aussi se trouver instrumentalisés au profit d'une volonté de domination, comme ce fut le cas au moment

de l'invasion de l'Irak par les États-Unis en 2003. À mesure que l'hospitalité politique est progressivement devenue inaudible dans le discours public, une autre dimension est venue occuper le devant de la scène au point de devenir le point de référence de l'action des gouvernants. Il s'agit de l'impératif biopolitique de gestion de la population des réfugiés. La biopolitique (littéralement, « politique du vivant ») est un concept qui désigne, chez le philosophe Michel Foucault, « un pouvoir gestionnaire de la vie et de la survie » (Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, 1976). Si le concept proposé par Foucault dans les années 1970 ne s'appliquait pas alors directement à la question de l'accueil fait aux populations dites migrantes, le concept de biopolitique résonne aujourd'hui puissamment avec la situation actuelle :

« Il nous faut donc dire ceci : le pouvoir aujourd'hui laisse vivre les réfugiés. Il les secourt au large de ses côtes et les laisse tomber, ou alors il les dépose des années durant dans des camps pour les oublier et ne plus les voir. Ce geste est tout entier ordonné à un impératif gestionnaire : nous n'avons plus les moyens d'accueillir. Mais cet impératif n'est pas tenu car le pouvoir gère toutefois les vies de ces indésirables : ils sont contrôlés, surveillés, identifiés, retenus dans des camps de rétention, et toutes ces mesures coûtent beaucoup d'argent. Alors, pourquoi gérer les indésirables et utiliser l'argent public ? Parce que la biopolitique des populations est devenue envers et contre tout l'idéologie de notre temps. C'est une nouvelle économie du bio-pouvoir : laisser vivre et laisser mourir plutôt que faire vivre et laisser mourir. Les réfugiés n'intéressent personne. Ils n'acquièrent d'existence que lorsqu'ils débarquent comme une multitude dont personne ne sait que faire. Ils sont pour ainsi dire laissés à leur seul état de vie » (Guillaume le Blanc et Fabienne Brugère, *La Fin de l'hospitalité*, p. 119).

Le parcours d'œuvres proposé décline les différentes problématiques soulevées ici : la

mise en procès de l'attitude de la France autocébrée comme patrie universelle des droits de l'homme (Ben), l'empreinte du pouvoir administratif et policier sur la gestion des personnes réfugiées et exilées, que ce soit sur un mode qui fait sourdre la violence symbolique (Claire Fontaine, Barthélémy Togu, Jochen Gerz) ou sur un mode volontiers plus ironique et distancié (Lahouari Mohammed Bakir, Ghazel). Par contraste, l'œuvre de Moataz Nasr, *Dome*, offre une méditation et une respiration permettant d'envisager une alternative à la crise de l'hospitalité politique.



Untitled
(Fresh monochrome
black/grey/red)

—
Claire Fontaine
Œuvre présentée au Musée national
de l'histoire de l'immigration

—
2015
Peinture anti-effraction sur toile
210 x 402 x 4 cm
Collection des artistes,
Galerie Air de Paris
© Claire Fontaine
Photo © D.R.

76 Claire Fontaine (collectif fondé à Paris en 2004) s'affirme par des gestes engagés et militants pour dénoncer les travers de la société. Les questions de la crise migratoire et de l'exclusion sont au cœur de leurs récents travaux.

Ils pointent les maux de nos sociétés anxieuses, les psychoses et traumatismes liés à la peur, entretenus par la presse et les médias. En réponse à l'obsession sécuritaire grandissante, au développement de dispositifs toujours renforcés, ils imaginent une série de toiles, les « Fresh Paintings », réalisées avec une peinture qui ne sèche jamais. Ils détournent ainsi un matériau conçu à l'origine pour dissuader les individus d'escalader grilles et barrières et marquer ceux qui s'y risqueraient.

Fidèle à son statut d'« artiste ready-made », Claire Fontaine rejoue un dispositif anti-effraction au profit d'une œuvre d'art. Le triptyque ici présenté, drapeau tricolore aux couleurs ternies, fait écho aux sombres mesures politiques mises en œuvre à l'égard des réfugiés, bafouant les valeurs de liberté, égalité et fraternité.

Ben est un artiste rendu célèbre par ses phrases manuscrites peintes sur fond noir. Il y manipule avec humour les notions de talent, de statut de l'art et de l'artiste. La notoriété, le non-sens, la provocation, le paradoxe sont autant d'outils qui lui permettent d'interroger le pouvoir des mots.

Cette sculpture a été créée en 1989 pour le concours « Une Marianne pour la ville de Céret ». Le symbole de la nation, Marianne, et le contexte, celui du bicentenaire de la Révolution, fournissent à l'artiste une opportunité pour contester la célébration patriotique. Le voile noir donne la clé de lecture de l'inscription « en deuil pour non-respect des droits des peuples ». Il n'y a pas cette fois d'humour ni de double sens. La phrase est une critique directe du traitement par l'État des langues et des cultures régionales. Ben est en effet, depuis les années 1960, un défenseur résolu de l'occitan.

Cette revendication n'est pas exclusive ; elle a amené l'artiste à définir le concept d'« ethnisme », dont il a publié en 1991 le manifeste. Cet engagement est fondé sur la conviction que la diversité linguistique et culturelle de l'espèce humaine doit être respectée et préservée.

Marianne en deuil pour
non-respect des droits
des peuples

—
Ben
Œuvre présentée au MAC VAL

—
1989
Plâtre, tissu, os, bois
69 x 37 x 20 cm
Collection musée d'Art moderne de Céret
© ADAGP, Paris, 2018
Photo © D.R.



URGENT



FEMME

(31 ans)

(moyen-orientale)

cherche

un non-raciste,
et comprehensif

MARI

(passeport)

(nationalité CEE obligatoire, de préf. France)
e-mail: maraal@minitel.net

Espace à remplir par l'étranger

Urgent

Ghazel
Œuvre présentée au MAC VAL

1997-2007
Affiches imprimées, encre sur papier
Collection Musée national de l'histoire
de l'immigration
© ADAGP, Paris, 2018

Hospitalité

Latifa Echakhch
Œuvre présentée au Musée national
de l'histoire de l'immigration

2006
Inscription en creux dans le mur
Collection Musée national de l'histoire
de l'immigration
© Latifa Echakhch
Photo © D.R.

Artiste nomade née en Iran, Ghazel soulève avec humour des questions liées à l'exil, à la guerre ou encore aux différences entre les modes de vie orientaux et occidentaux. Ses expériences personnelles sont souvent à l'origine de son travail, comme pour *Urgent*, œuvre qui découle de sa confrontation directe avec l'administration française.

En 1997, Ghazel est installée à Montpellier lorsqu'elle reçoit une lettre d'expulsion lui indiquant que sa carte de séjour ne sera pas renouvelée. Elle cherche alors un homme qui accepterait de contracter avec elle un mariage blanc, union qui lui garantirait le droit de rester sur le territoire français. Elle rend publique sa quête, imprimant sur des affiches ses petites annonces, se moquant au passage des sigles et acronymes utilisés par l'administration française (SPF : sans papiers fixe ou RDD : résidente à durée déterminée). En activiste, elle transforme son propre vécu

en projet artistique qu'elle diffuse dans la rue, sur Internet ou dans des événements majeurs de l'art contemporain.

En 2002, bénéficiant d'une carte de résidence pour dix ans, elle renverse les rôles et propose à son tour un mariage blanc à un clandestin. Plus tard et avec plus d'insolence encore, elle offre sa nationalité et son passeport.

À l'âge de trois ans, Latifa Echakhch quitte le Maroc avec sa famille pour s'installer en France. Entre passé et présent, l'artiste compose une œuvre engagée, concernée, souvent énigmatique ; une œuvre intime et poétique à la fois.

En 2006, inspirée par la trajectoire de nombreux migrants, Latifa Echakhch conçoit une pièce au titre évocateur, *Hospitalité*. Reprenant une phrase tirée d'un en-tête de formulaire de la préfecture de police relatif aux demandes ou renouvellements de titre de séjour, l'artiste creuse dans le mur d'exposition l'« espace à remplir par l'étranger ». La sentence, qui renvoie à la part « à remplir par l'administration », est implacable. Procédant par détournement, dépossession, l'artiste extrait la phrase de son document, de son contexte et de sa fonctionnalité d'origine pour mieux livrer sa vision critique de l'hospitalité et questionner la liberté de mou-

vement laissée au migrant. L'espace infime proposé à l'étranger devient dès lors pour l'artiste un « espace excavé, qui, même une fois rebouché après l'exposition, existera toujours ».



Depuis les années 1960, Jochen Gerz travaille l'écriture sous la forme d'une poésie visuelle et s'intéresse aux conditions mêmes de celle-ci : le papier blanc, les lettres, les outils, l'acte d'écrire. Il crée des situations mettant en scène la qualité de concentration ou encore l'isolement de l'écrivain. Au cours des années 1970, le travail de Jochen Gerz trouve ainsi logiquement sa place dans la mouvance de l'art conceptuel.

L'installation *Vivre* crée une tension dans le parcours de visite : en traversant l'œuvre pour appréhender l'espace ou pour lire le texte au mur, inscrit sur une plaque de métal, les visiteurs sont amenés à effacer les inscriptions tracées à la craie sur le sol. Ce choix engage la responsabilité et la liberté du public : pénétrer l'espace et effacer cet hymne à la vie ou la respecter mais demeurer sur un seuil.

L'œuvre s'inscrit ainsi dans la lignée des vanités, des peintures de nature morte et évoque la disparition, l'impermanence, la fragilité.

On trouve ainsi dans tout l'œuvre de Jochen Gerz la mise en scène de l'effacement, au service d'un questionnement sur les traces que nous laissons et sur la constitution de la mémoire collective et de l'histoire.

Vivre

Jochen Gerz
Œuvre présentée au MAC VAL

1974
Craie de pastel à la cire,
encre sur papier, métal, verre,
dimensions variables
Collection Musée national d'art moderne
/Centre de création industrielle
Centre-Pompidou, Paris
© ADAGP, Paris, 2018
Photo © D.R.



En transit perpétuel entre les villes de Paris, Bandjoun et New York, Barthélémy Toguo expérimente à travers sa vie et son œuvre une forme de nomadisme culturel. Son travail protéiforme interroge le statut de l'étranger et pose la question de l'altérité.

The New World Climax III relate le difficile passage des frontières, tant physique, psychologique, que purement administratif. Par ses tampons-bustes surdimensionnés, Barthélémy Toguo détourne avec humour les outils bureaucratiques. Les mots gravés à la base des sculptures reprennent les termes du transit et de l'exil. Leurs empreintes, imprimées sur papier, composent les pages d'un passeport fictif, sur lesquelles l'artiste appose, en guise de signature, la trace de son gros orteil.

Entre corps et objet, l'installation devient confrontation allégorique et brutale entre l'homme et l'autorité, entre celui qui décide et celui qui subit. Un coup de tampon suffirait pour résumer le statut d'une personne, pour déterminer le cours d'une existence...

The New World's Climax III

Barthélémy Toguo
Œuvre présentée au Musée national
de l'histoire de l'immigration

2001
Bois sculpté et gravé, encre, table
en bois, encres sur papier recyclé
Collection MAC VAL, Musée d'art
contemporain du Val-de-Marne
© ADAGP, Paris 2018
Photo © Jacques Faujour

En 2016, Lahouari Mohammed Bakir réalise *Persona grata*, une écriture néon blanche, préalablement tracée au fusain par l'artiste. *Persona grata*, locution latine signifiant « personne bienvenue », affirme l'envie d'être accueilli, accepté, considéré. Revendication discrète, l'expression se fait principe d'espérance. Mais la déclaration, aussi lumineuse soit-elle, pointe également en creux son antonyme : *persona non grata*. L'artiste joue ici de la confusion entre les deux expressions. Il crée un piège linguistique, comme pour mieux interroger les réalités de l'accueil et de l'hospitalité. Aux confins du visible et de l'invisible, les œuvres de Lahouari Mohammed Bakir se construisent par soustraction. Silencieuses et poétiques, elles révèlent le difficile enracinement.

Persona grata

Lahouari Mohammed Bakir
Œuvre présentée au Musée national
de l'histoire de l'immigration

—
2016
Néon
Collection Musée national de l'histoire
de l'immigration
© ADAGP, Paris, 2018
Photo © Aurélien Mole
—



Société Réaliste coopérative artistique fondée en 2004 par Jean-Baptiste Naudy et Ferenc Gróf s'intéresse aux formes de pouvoirs et de savoirs institutionnels pour en déconstruire les codes officiels. *U.N. Camouflage* est une œuvre fondée sur l'appropriation et le détournement. Composée de 193 drapeaux, son titre générique fait référence aux 193 États membres de l'Organisation des Nations unies, fondée en 1945 pour faire régner la paix dans le monde.

—
Si les couleurs de chaque drapeau demeurent reconnaissables, respectant leurs proportions d'origine, leurs caractères identitaires se fondent dans un motif de camouflage, brouillant leur perception. Ce motif, emprunté aux dispositifs militaires, renvoie aux incessants conflits mondiaux et pointe certains échecs de l'ONU.

De l'Afghanistan au Zimbabwe, les particularismes nationaux s'effacent en faveur d'une abstraction picturale, abolissant l'idée de territoires et de frontières géopolitiques, proposant une nouvelle carte du monde ouverte à la circulation des personnes.

U.N. Camouflage

Société Réaliste
Œuvre présentée au Musée national
de l'histoire de l'immigration
et au MAC VAL

—
2012
Impressions numériques en
quadrichromie sur textile satiné,
sangles, anneaux, mâts
Collection MAC VAL, Musée d'art
contemporain du Val-de-Marne
© ADAGP, Paris, 2018
Photo © Marc Damage
—



Dome

Moataz Nasr
 Œuvre présentée au Musée national
 de l'histoire de l'immigration

2011
 Bois, cristal, vidéoprojection, leds
 260 x 565 x 565 cm
 Production Établissement public du
 Palais de la Porte Dorée, Musée national
 de l'histoire de l'immigration. Courtesy
 de l'artiste et GALLERIA CONTINUA,
 Gimignano/Pékin/Le Moulin de Boissy/
 La Havane
 Photo © Ela Bialkowska

Fortement imprégné par la culture de son pays natal et notamment par le soufisme enseigné par son oncle, Moataz Nasr crée un langage intime, à l'intersection entre traditions et mondialisation pour mieux interroger les mouvements du monde contemporain. Sensible et poétique, son travail explore des thématiques universelles comme la solitude ou l'indifférence.

Telle une tente ou une yourte nomade, un dôme en lattes de bois repose sur un lit de cristal. Une lumière à la fois douce et puissante émane du cœur de la pièce, filtre à travers les lattes tressées du bois et se transmue en parole lumineuse. Le mot « amour » en arabe, projeté vers le ciel, irradie le dôme.

Espace spirituel qui invite à la contemplation, *Dome* agit comme un espoir mais aussi comme un apprentissage. Apprentissage de la compassion, du partage, de l'amour. L'œuvre se fait ode symbolique

à la rencontre et à la fraternité. Elle insuffle la possibilité du dialogue entre les cultures et les êtres.



Bottari Truck - Migrateurs

Kimsooja
 Œuvre présentée au MAC VAL

2007-2009
 Tirage couleur sur film Duraclear
 dans un caisson lumineux
 Collection Musée national
 de l'histoire de l'immigration
 © Kimsooja

Le voyage, le nomadisme, l'errance sont des notions prégnantes dans la vie et dans l'art de Kimsooja. En 1997, elle sillonne la Corée, revisitant les lieux de son enfance, à bord d'un camion chargé d'une pile de *bottaris* – des baluchons en tissus colorés servant traditionnellement à protéger et transporter des objets personnels.

Elle actualise cette performance en 2007, à l'occasion d'une résidence au MAC VAL. De Vitry-sur-Seine à Paris, elle choisit de passer par des lieux emblématiques de sièges, de soulèvements ou de réunions populaires tels que la place de la Bastille, dont on aperçoit la colonne de Juillet sur la photographie tirée de la vidéo. Les *bottaris* sur lesquels l'artiste apparaît juchée sont cette fois-ci confectionnés à l'aide de tissus récoltés auprès de l'association Emmaüs, comme autant de traces individuelles. Ce voyage prend fin à l'église Saint-Bernard dans le XVIII^e arrondissement, lieu

symbolique de la lutte de centaines de « sans-papiers » qui, en 1996, réclamant leur régularisation, occupèrent l'édifice avant d'en être expulsés. La photographie se fait ainsi allégorie de la migration mais aussi de la résistance collective.

Textes de référence

Mohamed Mbougar Sarr

Silence du chœur

Né au Sénégal en 1990, Mohamed Mbougar Sarr est l'aîné d'une famille de sept garçons. Il intègre le Prytanée militaire de Saint-Louis du Sénégal en 2002. Lauréat du prix Stéphane Hessel (RFI, Alliance francophone) pour sa nouvelle *La Cale* (2014), puis du prix Ahmadou Kourouma et du grand prix du Roman métis (2015) pour son premier roman *Terre ceinte*, il a été élevé au rang de chevalier de l'ordre national du Mérite par le président de la République du Sénégal. Après des études en classes préparatoires littéraires au lycée Pierre d'Ailly de Compiègne, il poursuit en France son cursus à l'École des hautes études en sciences sociales tout en confirmant son goût pour la littérature et la philosophie. *Silence du chœur* est son deuxième roman, lauréat du prix littéraire de la Porte Dorée 2018.

Discours du curé, le padre Bonianno, à la messe de Noël

« Je parlerai encore de ceux que nous appelons migrants, faute d'un meilleur mot, car je crois que même si leur voyage n'est pas fini, même s'ils migrent toujours, ils sont pour l'instant ici, parmi nous. Je les appelle migrants, mais j'aurais bien pu dire immigrés, immigrants, déplacés, exilés, réfugiés... Comme nous tous, j'ai du mal à les nommer, et je crois d'ailleurs que c'est l'une des raisons pour lesquelles il y a à leur propos tant de polémiques. Avoir mal à nommer précisément un homme est le début du malheur... Enfin, passons.

J'ai désespéré de leur situation il y a peu. L'idée qu'ils doivent affronter ici la tragédie de l'ennui et la peur de ne pas avoir leurs papiers après leur traversée au bord de la mort m'était insupportable. Je ne voyais plus d'avenir pour eux ici, sur cette terre qui n'a rien à leur offrir. J'ai désespéré. Mais je m'en repens. Mon erreur était que je cherchais un coupable. Ne vous demandez pas qui est coupable. Tout

le monde l'est dans cette affaire. D'abord, leurs pays d'origine. Ensuite, notre pays. Eux. Nous. L'histoire. Le système. Les passeurs. La géopolitique. Le capitalisme mondial. La colonisation. Tout cela a sa part de vérité et sa part de culpabilité. Mais il reste qu'à la fin, quel que soit le coupable, ça se termine ainsi : ils sont là, devant nous. C'est ce qu'on doit faire maintenant qui compte. Qu'on ne pense pas qu'un jour ils auront peur de mourir pour mieux vivre. Aucune mer n'est assez large et assez profonde pour recueillir la détermination et la pulsion de survie de ces hommes. Quoi que nous fassions, ils continueront de venir. Qu'on bâtisse des murs, ils les escaladeront ou les abattront. Qu'on érige des barbelés électrifiés et ils creuseront des tunnels par-dessous ou viendront s'y écarter et griller comme des mouches sur une ampoule, jusqu'à ce que l'ampoule elle-même grille, et qu'ils passent. Qu'on les expulse et ils reviendront. Qu'on les tue et ils ressusciteront ou leurs enfants viendront. Alors, oui, les accueillir est peut-être un enfer collectif, où personne ne comprend personne. Mais ne pas les accueillir est un enfer solitaire, où on ne se parle pas, où l'on n'a donc aucune chance de se comprendre. Entre ces deux enfers, je préfère celui où nous sommes tous ensemble en se parlant, même sans se comprendre. Car c'est l'enfer qui offre le plus d'espoir. L'espoir qu'un jour, une nouvelle langue commune naisse. Tout le monde a sa place au paradis. Tout le monde a sa place en enfer. C'est la seule chose que le paradis et l'enfer ont peut-être en commun : l'on n'y est jamais seul. L'on n'y est jamais entre soi. Partout, il y a des gens avec soi, qu'on n'a pas choisis, et avec lesquels il faut bien composer. Ça s'appelle vivre. »

Mohamed Mbougar Sarr, *Silence du chœur*, Présence africaine, 2017, chapitre 33, pp. 236-238

Michel Foucault

La Vie des hommes infâmes

Michel Foucault (1925-1984) est un philosophe français majeur du xx^e siècle. Marqué par le structuralisme, il s'est intéressé à une diversité de sujets mêlant étroitement philosophie, politique et épistémologie des sciences humaines (*Les Mots et les Choses*). Il a profondément renouvelé l'approche de sujets tels que la naissance de la psychiatrie, la condition de la folie dans les sociétés modernes, l'institution carcérale (*Surveiller et punir*, *L'Histoire de la sexualité*, etc.). Michel Foucault ne s'est pas directement intéressé à la condition des migrants. Néanmoins, le texte ci-dessous, qui a servi de préface à une enquête sur les archives de l'enfermement à l'époque moderne, présente des réflexions éclairantes sur les traces laissées du destin de personnes ordinaires par l'effet de leur « rencontre » avec le pouvoir.

« C'est une anthologie d'existences. Des vies de quelques lignes ou de quelques pages, des malheurs et des aventures sans nombre, ramassées en une poignée de mots. [...] Pour que quelque chose d'elles parvienne jusqu'à nous, il a fallu pourtant qu'un faisceau de lumière, un instant au moins, vienne les éclairer. Lumière qui vient d'ailleurs. Ce qui les arrache à la nuit où elles auraient pu, et peut-être toujours dû, rester, c'est la rencontre avec le pouvoir : sans ce heurt, aucun mot sans doute ne serait plus là pour rappeler leur fugitif trajet. Le pouvoir qui a guetté ces vies, qui les a poursuivies, qui a porté, ne serait-ce qu'un instant, attention à leurs plaintes et à leur petit vacarme et qui les a marquées d'un coup de griffe, c'est lui qui a suscité les quelques mots qui nous en restent ; soit qu'on ait voulu s'adresser à lui pour dénoncer, se plaindre, solliciter, supplier, soit qu'il ait voulu intervenir et qu'il ait en quelques mots jugé et décidé. Toutes ces vies qui étaient destinées à passer au-dessous de tout discours et à disparaître sans avoir jamais été dites n'ont pu laisser de traces – brèves, incisives, énigmatiques

souvent – qu'au point de leur contact instantané avec le pouvoir. De sorte qu'il est sans doute impossible à jamais de les ressaisir en elles-mêmes, telles qu'elles pouvaient être à « l'état libre » ; on ne peut plus les repérer que prises dans les déclamations, les partialités tactiques, les mensonges impératifs que supposent les jeux du pouvoir et les rapports avec lui.

On me dira : vous voilà bien, avec toujours la même incapacité à franchir la ligne, à passer de l'autre côté, à écouter et à faire entendre le langage qui vient d'ailleurs ou d'en bas ; toujours le même choix, du côté du pouvoir, de ce qu'il dit ou fait dire. Pourquoi, ces vies, ne pas aller les écouter là où, d'elles-mêmes, elles parlent ? Mais d'abord, de ce qu'elles ont été dans leur violence ou leur malheur singulier, nous resterait-il quoi que ce soit, si elles n'avaient, à un moment donné, croisé le pouvoir et provoqué ses forces ? N'est-ce pas, après tout, l'un des traits fondamentaux de notre société que le destin y prenne la forme du rapport au pouvoir, de la lutte avec ou contre lui ? Le point le plus intense des vies, celui où se concentre leur énergie, est bien là où elles se heurtent au pouvoir, se débattent avec lui, tentent d'utiliser ses forces ou d'échapper à ses pièges. Les paroles brèves et stridentes qui vont et viennent entre le pouvoir et les existences les plus inessentiels, c'est là sans doute pour celles-ci le seul monument qu'on leur ait jamais accordé ; c'est ce qui leur donne, pour traverser le temps, le peu d'éclat, le bref éclair qui les porte jusqu'à nous. »

Michel Foucault, « La Vie des hommes infâmes (1977) », in *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 237-253

Henry David Thoreau

La Désobéissance civile

Henry David Thoreau 1817 – 1862 est un philosophe et écrivain américain. En juillet 1846, il est emprisonné pour avoir refusé de payer un impôt à l'État américain, en signe d'opposition à l'esclavage et à la guerre contre le Mexique. Cette expérience est à l'origine de l'essai de 1849 dans lequel il énonce le concept de désobéissance civile. Un texte fondateur qui inaugure une tradition politique reprise notamment par Gandhi dans sa lutte contre le colonisateur anglais et Martin Luther King dans sa lutte pour les droits civiques dans les années 1960. Xavier Renou, dans son *Petit manuel de désobéissance civile* (2009), en donne la définition suivante : « La désobéissance civile implique en effet la défense d'un intérêt qui dépasse l'intérêt strictement individuel de celui qui la pratique. Elle tire sa légitimité du fait qu'elle affirme défendre justement l'intérêt général contre des pratiques, une politique, des lois qui le contrediraient. »

« Je crois que nous devrions être hommes d'abord et sujets ensuite. Il n'est pas souhaitable de cultiver le même respect pour la loi et pour le bien. La seule obligation qui m'incombe est de faire bien. On a dit assez justement qu'un groupement d'hommes n'a pas de conscience, mais un groupement d'hommes consciencieux devient un groupement doué de conscience. La loi n'a jamais rendu les hommes un brin plus justes, et par l'effet du respect qu'ils lui témoignent les gens les mieux intentionnés se font chaque jour les commis de l'injustice. Le résultat courant et naturel d'un respect indu pour la loi, c'est qu'on peut voir une file de militaires, colonel, capitaine, caporal et simples soldats, enfants de troupe et toute la clique, marchant au combat par monts et par vaux dans un ordre admirable contre leur gré, que dis-je ? contre leur bon sens et contre leur conscience, ce qui rend cette marche fort âpre en vérité et éprouvante pour le cœur. Ils n'en doutent pas le moins du monde : c'est une vilaine affaire que celle où ils sont engagés.

Ils ont tous des dispositions pacifiques. Or, que sont-ils ? Des hommes vraiment ? ou bien des petits fortins, des magasins ambulants au service d'un personnage sans scrupules qui détient le pouvoir ? Visitez l'arsenal de la flotte et arrêtez-vous devant un fusilier marin, un de ces hommes comme peut en fabriquer le gouvernement américain ou ce qu'il peut faire d'un homme avec sa magie noire ; ombre réminiscente de l'humanité, un homme debout vivant dans son suaire et déjà, si l'on peut dire, enseveli sous les armes, avec les accessoires funéraires. [...]

La masse des hommes sert ainsi l'État, non point en humains, mais en machines avec leur corps. C'est eux l'armée permanente, et la milice, les geôliers, les gendarmes, la force publique, etc. La plupart du temps sans exercer du tout leur libre jugement ou leur sens moral ; au contraire, ils se ravalent au niveau du bois, de la terre et des pierres et on doit pouvoir fabriquer de ces automates qui rendront le même service. Ceux-là ne commandent pas plus le respect qu'un bonhomme de paille ou une motte de terre. Ils ont la même valeur marchande que des chevaux et des chiens. Et pourtant on les tient généralement pour de bons citoyens. D'autres, comme la plupart des législateurs, des politiciens, des juristes, des ministres et des fonctionnaires, servent surtout l'État avec leur intellect et, comme ils font rarement de distinctions morales, il arrive que sans le vouloir, ils servent le Démon aussi bien que Dieu. Une élite, les héros, les patriotes, les martyrs, les réformateurs au sens noble du terme, mettent aussi leur conscience au service de l'État et en viennent forcément, pour la plupart, à lui résister. Ils sont couramment traités par lui en ennemis. »

Henry David Thoreau, *La Désobéissance civile*, 1849

PEROU – Pôle d'exploration des ressources urbaines

Réinventons Calais ! L'édito que n'a pas écrit Natacha Bouchart, maire de Calais, vice-présidente du conseil régional, présidente du Cap Calaisis

Association loi 1901 fondée en septembre 2012, le PEROU est un laboratoire de recherche-action sur la ville hostile conçu pour faire s'articuler action sociale et action architecturale en réponse au péril alentour, et renouveler ainsi savoirs et savoir-faire sur la question. Piloté par le politologue Sébastien Thiéry, ce collectif a récemment publié un manifeste pour faire inscrire l'acte d'hospitalité à l'inventaire du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, sous l'égide de l'UNESCO, en partenariat avec le MAC VAL. Dans le texte présenté ci-dessous, le PEROU a imaginé en 2016 un édito parodique du journal municipal de la ville de Calais qui prend l'exact contrepied de la vision tant politique que médiatique actuellement diffusée de la place des migrants et réfugiés dans la ville.

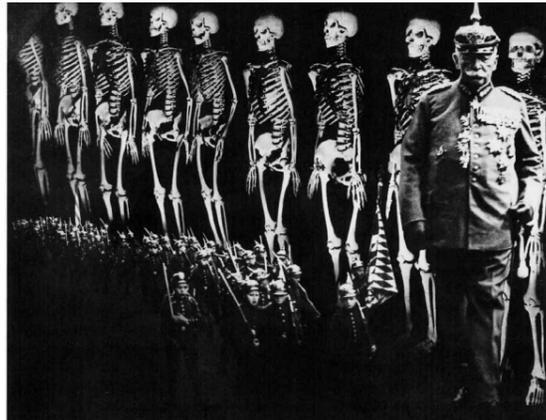
« Chères Calaisiennes, chers Calaisiens, Vous entendrez, je le sais, toute la gravité de la lettre que je vous écris aujourd'hui. Élue de la République, je ne pouvais rester sourde un jour de plus à sa nécessité, retenir les mots difficiles que ladite « crise des migrants » me commandait de vous adresser enfin. La préfète du Pas-de-Calais a engagé la destruction de la « Jungle » de Calais. Je vous l'annonce : il s'agit là, pour nous tous, d'une erreur colossale. Avouons qu'avant d'envisager de « nettoyer » la Jungle, nous l'avons créée avec la ferme ambition de « nettoyer » la ville. Nous voulions détacher les migrants de Calais, couper le lien visible, charnel tout autant, parfois conflictuel mais bien réel, existant entre « eux » et « nous ». Nous commettons une première immense erreur : nombre d'entre vous voient le temps des squats en centre-ville comme un moment beaucoup plus paisible qu'aujourd'hui. Images, fantasmes et peur de l'inconnu ont en effet remplacé ces rapports, difficiles mais humains, qui s'étaient constitués dans la ville. Pire : cette politique, cette casse à vrai dire, a nourri des forces haineuses, minoritaires je le sais,

mais ô combien bruyantes et spectaculaires. Il y a un an donc, nous avons dépossédé Calais de ses migrants et détaché ces derniers de notre ville, de celles et ceux qui, parmi vous, discrètement souvent, en œuvrant à un accueil digne, donnaient en actes une image formidable de notre commune.

Dans la jungle, les bénévoles du monde entier ont pris le relais des associations locales prises à contrepied par cet éloignement forcé. Les mois ont passé, la mobilisation n'a cessé de s'amplifier, vigoureuse, magnifique à vrai dire, reconnaissons-le enfin. Nous y voici : la jungle n'est plus un problème local, elle est devenue l'un des centres du monde. Les Chinois envoient du matériel, on croirait voir venir tous les Anglais et tous les Belges apporter leur aide, des volontaires de la France entière, d'Espagne, d'Italie donnent un coup de main, un week-end, quelques jours, parfois des semaines. Calais est devenue, par le geste même qui voulait rendre les migrants invisibles, le symbole éclatant du ralliement des bonnes volontés, le nom majuscule que porte l'hospitalité faite aux exilés. Ce n'est pas contre nous que ce mouvement a pu naître, c'est à la fois malgré nous et grâce à nous.

Si nous rasons la jungle, c'est bien cette extraordinaire ville mondialisée, généreuse et active, qui sera rasée. Imaginez tous ces reportages, sur toutes les chaînes télé : « Calais chassant la solidarité » va faire le tour du monde. Il était déjà aveuglant qu'en striant les alentours de barbelés, en arrachant des forêts, en inondant des landes, en sécurisant tous les accès, c'est Calais que nous défigurions. »

Source : perou-paris.org/pdf/Actions/AutreJournalCalais_PEROU_HD.pdf



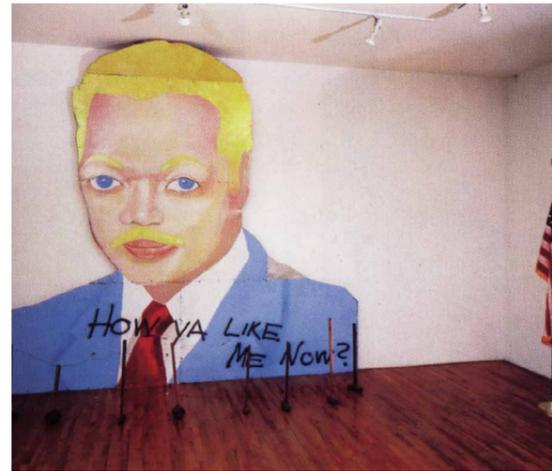
John Heartfield, *Après 10 ans : père et fils*, 1924.

John Heartfield (de son vrai nom Helmut Herzfeld) est un artiste allemand du courant Dada et l'un des pionniers du photomontage. Cette technique lui permet de s'affranchir de tous les codes hérités de la tradition des Beaux-Arts et de produire une critique politique par l'image.

Cette image prend à rebours toute idée de commémoration. L'anniversaire du déclenchement de la guerre de 1914-1918 est l'occasion pour l'artiste de dénoncer le militarisme et le nationalisme. L'art devient ainsi un véhicule pour déconstruire les représentations collectives : l'identité par l'appartenance au groupe, l'obéissance au chef, l'honneur national.

L'artiste avait déjà montré sa capacité à résister à l'opinion majoritaire et à la force du consensus lorsqu'il adopta, en 1916, au moment même du conflit entre les deux pays, un patronyme anglais (transformant « Herzfeld » en « Heartfield »), geste symbolique qui montrait que l'ennemi n'était pas l'étranger.

Photomontage
© Heartfield – Archiv.



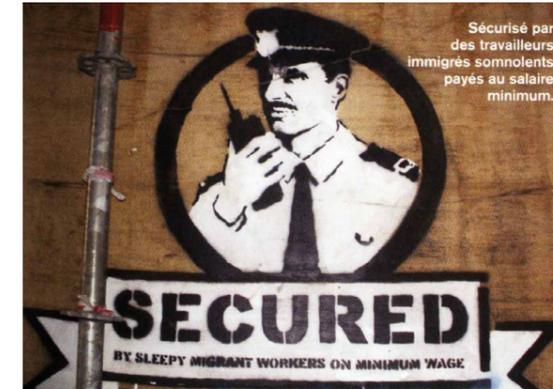
David Hammons (1943),
How Ya Like Me Now ? 1988

En 1988, David Hammons, célèbre artiste africain-américain, crée un portrait du révérend Jesse Jackson, figure historique de la lutte pour les droits civiques et candidat à l'élection présidentielle cette année-là. La dimension monumentale et le support en bois sont choisis pour que l'œuvre soit installée dans la rue.

L'outrage symbolique qui transforme Jesse Jackson en homme blond aux yeux bleus provoque un geste de vandalisme commis par un groupe de jeunes Africains-Américains.

Le coup de masse donné à cette image, vécue comme insupportable, apparaît comme une réponse à la violence de la transgression opérée par l'artiste. Deux violences volontaires qui renvoient à la violence du racisme américain et en particulier à la phrase entendue pendant la campagne perdante de Jesse Jackson pour les primaires du Parti démocrate de 1988 : « Si vous n'étiez pas noir, ça aurait été du gâteau. » La présence du drapeau rappelle le contexte de l'élection présidentielle et invite à questionner le rapport entre les institutions américaines et la persistance de la discrimination raciale.

Cuivre, contreplaqué, massues, paquet usagé de Lucky Strike et drapeau américain. Musée d'Art contemporain, Chicago.
© D.R.



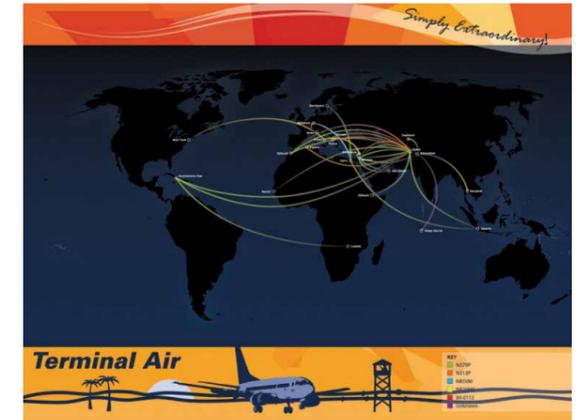
Banksy, pochoir fait à Londres,
sans titre, non daté

Banksy est un artiste britannique qui pratique le street art depuis les années 1990. Il privilégie dans son travail la dimension politique, critique et contestataire. Il réalise des pochoirs dont beaucoup sont devenus iconiques mais également des performances et des installations éphémères.

En septembre 2006, il introduit un mannequin habillé avec l'uniforme des détenus de Guantánamo dans le parc d'attraction de Disneyland en Floride. L'artiste faisait ainsi de Guantánamo le révélateur d'une fiction bien plus large que le parc d'attraction : celui d'un pays démocratique et respectueux des droits de l'homme.

Le pochoir reproduit ici s'inscrit dans la longue liste des œuvres de Banksy qui questionnent la surveillance des citoyens ou qui critiquent par la raillerie les forces de l'ordre. Avec celui-ci, l'artiste souligne un paradoxe politique des pays occidentaux où le migrant, souvent présenté pour des raisons électorales comme une figure de danger et d'illégalité, est aussi la figure familière de l'agent de sécurité.

La photographie a été publiée dans *Banksy vous représentez un niveau de menace acceptable et vous le sauriez si ce n'était pas le cas*, Gallimard, collection Alternatives, Paris, 2015, p. 27



Institute for Applied Autonomy (IAA)
& Trevor Paglen, *Terminal Air*, 2007

L'Institute for Applied Autonomy (IAA) est un collectif anonyme d'artistes et de designers américains. Ils déploient une technologie de résistance pour rendre visibles les réseaux, ces formes contemporaines d'organisation spatiale et hiérarchique. Ils ont ainsi créé en 2001 *Routes of Less Surveillance*, une cartographie des caméras CCTV dans Manhattan. En 2007, ils ont créé le projet *Terminal Air* avec Trevor Paglen, artiste et chercheur en géographie à l'université de Berkeley, aux États-Unis.

Terminal Air est une installation qui examine les mécanismes de ce que la CIA a intitulé *extraordinary rendition*, un programme secret dans lesquels des suspects de terrorisme, détenus dans des prisons occidentales, sont transportés par avions civils dans des pays tiers, pour être interrogés et torturés dans des centres qui n'existent pas officiellement. Le projet se veut la représentation en temps réel de « quelque chose dont on parlait beaucoup dans la presse mais dont il n'existait aucune image ».

C'est l'échange d'informations, par Internet, entre des passionnés d'aviation, des activistes et des journalistes qui permet de décoder ce système et d'en montrer le fonctionnement. L'installation, qui s'offre comme une parodie d'une agence de voyages véhicule l'idée que ces opérations, bien qu'illégales au regard du droit international, se font à la vue de tous, dans les aéroports normaux que tout le monde utilise. Une fois qu'il en est conscient, le citoyen peut voir tous les signes visibles autour de lui.

Détail de l'installation réalisée en 2007 pour une exposition au Plymouth Arts Centre, Royaume-Uni
© IAA & Trevor Paglen
Un reportage sur l'exposition est en ligne : vimeo.com/66402170



LaToya Ruby Frazier, *Holding Flag Laying at the Edge of Pier 54 and the Hudson River*, série «Pier 54, a Human Right to Passage», 2014

Image imprimée sur le drapeau : vue du *Buford*, cargo de l'armée américaine, utilisé pour expulser des étrangers en Russie, 21 décembre 1919

LaToya Ruby Frazier capture les conséquences du déclin postindustriel pour les communautés marginalisées et illustre comment la photographie peut promouvoir un dialogue sur le changement historique et la responsabilité sociale. Sa pratique associe toujours la performance et la photographie. *Pier 54, a Human Right to Passage* consiste en une série de photographies performées sur les docks new-yorkais. Portant des vêtements blancs, elle brandit des drapeaux sur lesquels des photographies en noir et blanc ont été imprimées. Issues des archives de la bibliothèque du Congrès, les images que l'artiste s'est appropriées montre plusieurs sites de déportation et des lieux où des migrants ont été retenus : par exemple des vues d'Ellis Island ainsi que le *USAT Buford*, un cargo utilisé successivement pour rapatrier les troupes américaines à la fin de la Première Guerre mondiale, puis pour renvoyer des présumés anarchistes en Russie en 1919.

© LaToya Ruby Frazier

HABITER

Dans l'exposition « Persona grata », de nombreuses œuvres questionnent l'hospitalité par le prisme de l'habitat. Celui-ci traduit souvent très concrètement l'hospitalité ou l'inhospitalité des politiques publiques en matière d'accueil, à différentes échelles de territoires. La diversité des formes d'habitat reflète les hésitations stratégiques du pouvoir, entre plusieurs scénarios d'accueil pris dans la dialectique du nomade et du sédentaire et dans des temporalités complexes.

Les typologies de logements, inventoriées par Michel de Certeau ou Michel Agier dans les textes de référence présentés plus loin, rendent compte de cette grande variété des manières d'habiter. Par extension, le statut des habitats s'étend souvent à celui des personnes qui les habitent.

Certaines œuvres de l'exposition témoignent d'une hospitalité *a minima*, que l'on pourrait qualifier d'immunitaire, voire de sécuritaire, et où l'accueil se fait par défaut, où il équivaut à une mise à l'écart : création d'un *Sursac de protection mobile* par Lucie Orta, camp de Sangatte et jungle de Calais photographiés par Jacqueline Salmon et Bruno Serralongue, portraits réalisés par Hamid Debarrah dans un foyer de travailleurs immigrés, habitat standardisé et grands ensembles dans l'installation *Le Haut du Lièvre* de Bertrand Lamarche...

Marc Bernardot, sociologue et auteur, entre autres, des essais *Habitats non ordinaires et espace-temps de la mobilité*, *Camps d'étrangers*, *Loger les immigrés*. *La Sonacotra 1956-2006*, pointe ici la manière dont l'hospitalité peut se faire inhospitalière,

notamment vis-à-vis de certaines populations comme les réfugiés ou les Roms :

« Cette *real hospitality* se doit de fournir un logement (du francisque *laubja* qui signifie « abri de feuillage »), un hébergement (du german *heribergôn* : « loger une armée » d'où est aussi tiré « auberge »), pas permettre d'habiter. Ce point permet de nuancer le rapport entre habitat non ordinaire (HNO) et mobilité. En effet, certains acteurs institutionnels stigmatisent la mobilité supposée de ces habitants, ce qui donne l'occasion de mettre en cause non seulement leur ancrage local ou leur autochtonie, mais aussi leurs droits à l'accès aux droits et services tant sociaux que politiques [...]. Il est néanmoins possible de repérer une graduation dans l'ignominie du sort fait aux accueillis en fonction du degré d'inhospitalité envers les déplacés et les réfugiés, selon qu'ils sont considérés comme plus ou moins étrangers, plus ou moins exploitables, plus ou moins assimilables. [...] L'hospitalité et l'habitat non ordinaire qui leurs sont affectés permettent de moduler les positions et la circulation des groupes concernés sur l'échelle de la citoyenneté (l'absence d'habitat fixe et le statut d'ambulant sont historiquement des obstacles à l'exercice de la citoyenneté, notamment pour le droit de vote¹). »

Cette distinction entre « logement », « hébergement » et « habitation » est précieuse, elle permet de mieux comprendre les effets de certaines politiques d'accueil sur le quotidien des personnes et sur la pleine reconnaissance de leur statut de citoyen, autant que de leurs modes de vie.

Cependant, des modes d'habiter séculaires, en lien avec les nouvelles mobilités et des vies multilocalisées, se renouvellent et explorent d'autres relations au territoire en réaction à cette hostilité et à cette exclusion. Bertille Bak, dans sa vidéo *Transports à dos d'hommes*, met ainsi en scène la richesse créative et humaine de communautés marginalisées, ici les Roms, dans l'invention de leur quotidien.

L'exposition « Persona grata » interroge plus largement notre relation aux maisons : celles qui protègent, comme le *Chapeau-Vie* de Marie-Ange Guilleminot, celles dont on se souvient, que l'on a quittées ou perdues pour Dan Stockholm, celles où l'on accueille, où l'on est accueilli pour Éléonore False. Les maisons sont peut-être ce lieu rêvé et changeant, rythmant notre relation au dehors, évoqué ici par Gaston Bachelard : « Elle est vêtement d'armure et puis elle s'étend à l'infini. Autant dire que nous y vivons tour à tour dans la sécurité et dans l'aventure. Elle est cellule et elle est monde² ».

1. Marc Bernardot, « L'habitat non ordinaire et les hospitalités. Utilités, immunités et sociétés », *SociologieS* [en ligne], Dossiers, « Hospitalités. L'urgence politique et l'appauvrissement des concepts », mis en ligne le 13 mars 2018, consulté le 17 août 2018. URL : journals.openedition.org/sociologies/6810

2. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Éditions des Presses universitaires de France, Paris, 1957 [1961], p. 77



Depuis le milieu des années 2000, Bertille Bak s'intéresse à des communautés humaines dont l'ancrage géographique, économique ou social n'est pas une évidence. Pour réaliser la vidéo *Transports à dos d'hommes*, l'artiste a passé plusieurs mois au sein d'une communauté rom installée à Ivry-sur-Seine, entre route et voies ferrées.

Documentation, rencontre sur le terrain, observation quotidienne et production collective définissent la démarche de l'artiste. Bertille Bak a ici proposé différentes collaborations aux habitants du campement : créer des housses de camouflage pour dérober les caravanes aux yeux de la police, répertorier des chansons (*Bella ciao*, *Besame mucho*, *La Vie en rose...*), composer une œuvre musicale dans laquelle les musiciens tsiganes interagissent avec les bruits du métro.

L'artiste semble s'inspirer des enquêtes ethnographiques, s'intéressant à un groupe humain en s'appuyant sur des données objectives et des objets banals. Pourtant, des situations décalées naissent de ces mises en scène : elles sont chargées d'un esprit burlesque mais aussi de nouvelles représentations du réel. Par la fiction, Bertille Bak adopte un point de vue poétique, met en question le pouvoir et réinvente le quotidien.

Transports à dos d'hommes

Bertille Bak
Œuvre présentée au MAC VAL

2012
Vidéo HD, couleur, son, 15"
Collection du musée d'Art moderne
de la Ville de Paris
© Bertille Bak



Le Hangar, Sangatte

Jacqueline Salmon
Œuvre présentée au MAC VAL

ne montrent pas : les personnes. L'œuvre fonctionne sur le mode du paradoxe car le centre est surpeuplé au moment où les prises de vue sont réalisées : la très grande difficulté des conditions de vie et de transit apparaissent sans que ceux qui en souffrent soient montrés. Ce choix de l'artiste permet une projection de chacun dans ces espaces d'accueil dans la précarité, dans ces lieux où l'urgence a un impact fort sur l'organisation de l'espace et des corps.

En 2001, Jacqueline Salmon (née en 1943) réalise *Le Hangar*, une série de photographies du camp de réfugiés de la Croix-Rouge à Sangatte, près de Calais. Créé en 1999 pour être un centre d'hébergement et d'accueil, le centre de Sangatte occupe un ancien hangar construit au moment du chantier de creusement du tunnel sous la Manche et qui abritait le matériel servant au chantier. Prévu à l'origine pour accueillir 200 personnes, la Croix-Rouge estime que 67 000 personnes y auront transité en trois ans : le centre hébergeait quotidiennement près de 1 500 immigrants. Il a fermé ses portes en novembre 2002 sur une décision des autorités françaises. Le lieu que Jacqueline Salmon photographie est un espace de transit pour des populations cherchant à gagner le Royaume-Uni.

Ces images du réel et du matériel livrent les conditions de vie du camp et suggèrent également ce qu'elles

2001
Tirages jet d'encre sur papier
30 x 40 cm
Collection Musée national de l'histoire de l'immigration
© Jacqueline Salmon



S

Éléonore False
Œuvre présentée au Musée national de l'histoire de l'immigration

de plâtre disposées sur le rebord ajoutent un indice fictionnel et suggèrent une présence humaine. Ce sont les mains de l'artiste, collaboratrices de celles de l'artisan vannier dans cette création.

La relation du corps humain à l'architecture, aux objets utilitaires ou décoratifs est extrêmement forte dans le travail d'Éléonore False. Elle propose un imaginaire de rencontres, de partage et de réciprocité.

Éléonore False est fascinée par les images. Elle les collecte essentiellement dans des ouvrages anciens et les manipule pour leur redonner vie. Décontextualisées, les images sont agrandies, fragmentées, évidées, parfois associées à d'autres pratiques et techniques artisanales, pour se révéler autrement dans l'espace. Leur nouvelle destinée prend corps dans leur capacité à déplacer notre regard, notre perception formatée des choses.

Ses œuvres récentes investissent l'espace domestique, tout comme ce « confident », double siège aux courbes accueillantes, propice au rapprochement et aux conversations intimes. Les mains

2016
Osier et plâtre
Collection de l'artiste
© Éléonore False
Photo © Marie Sommer

Les séjours prolongés sans abris dégradent rapidement la santé physique et morale. Le temps de sommeil insuffisant majore le stress, affaiblit les défenses immunitaires et accélère la perte d'identité et la désocialisation.



Lucy Orta est une artiste anglaise qui place les questions politiques et sociales au cœur de son travail. Sa formation de styliste l'a amenée à créer des séries d'œuvres où le matériau textile devient abri, maison, lien : « Vêtements-refuges » (1992), « Kits de survie » (1993), vêtements pour une famille, tipis modulaires, architectures nomades. Dès les années 1990, ses œuvres sont conçues pour être portées lors de performances dans l'espace public et devenir des signaux qui interpellent les consciences et veulent réveiller le désir d'actions collectives.

Avec le *Sursac de protection mobile*, Lucy Orta joue d'ambiguïté pour provoquer la réflexion et la discussion. Panoplie utile pour aider ceux qui dorment dans la rue, le sac de couchage ne vient-il pas masquer, recouvrir les conséquences délétères de l'absence de logement ? Par deux signes, les pieds nus figurés en bas

et l'ouverture ronde en haut, l'objet devient une figure mortuaire. Il évoque le linceul aussi bien que le sarcophage.

Les prototypes de Lucy Orta interrogent la solitude, la solidarité, l'engagement citoyen et agissent comme des révélateurs d'une situation d'urgence.

Sursac de protection mobile, série « Vêtement refuge »

Lucy Orta
Œuvre présentée au MAC VAL

1993
Polyamide enduit, texte sérigraphié, fermeture à glissière
200 x 70 cm
Collection départementale d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis
© ADAGP, Paris, 2018
Photo © D.R.



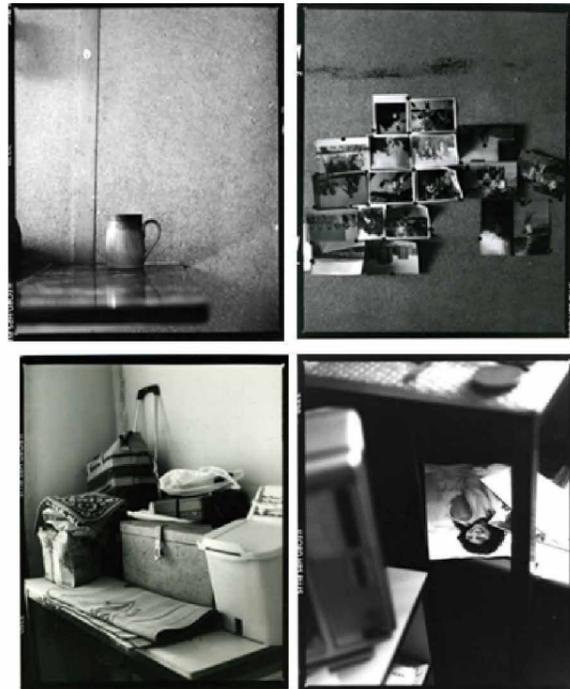
Chapeau-Vie

Marie-Ange Guilleminot
Œuvre présentée au MAC VAL

Marie-Ange Guilleminot développe une pratique liée au textile, au vêtement ou au mobilier qui prend racine dans des questions d'usage et de rencontre qu'elle met en œuvre lors de performances.

Le *Chapeau-Vie* a été initialement imaginé par l'artiste en 1995 pour accompagner l'un de ses amis dans tous les moments de son existence et tout particulièrement pour protéger sa tête des maladrances. La forme et la souplesse de cette œuvre permettent son déploiement et ainsi de l'envisager comme une protection, une enveloppe voire une cachette. Ainsi, il peut être porté comme un chapeau, une robe ou même utilisé comme un linceul. Plus qu'un vêtement, le *Chapeau-Vie* est surtout une sculpture-objet symbolique d'un rapport au monde à travers la notion d'enveloppe corporelle, fragile, exposée aux douleurs et aux blessures. L'artiste désigne notre besoin mais aussi notre ingéniosité pour abriter, préserver et panser.

1994
Vidéo, couleur, son, 4'30" et pièce tubulaire en jersey cloqué de 28 cm de diamètre
Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur
© ADAGP, Paris, 2018



Hamid Debarrah réalise en 2002 *Faciès inventaire. Chronique du foyer de la rue Très-Cloître* à Grenoble, en collaboration avec l'Office dauphinois des travailleurs immigrés de la ville. Au préalable, il rencontre de nombreuses reprises les résidents du foyer, principalement maghrébins et à la retraite.

Diverses séquences rythment l'œuvre, chacune s'organisant autour du quotidien d'un homme.

Des portraits de résidents en diptyque – en tirage positif et négatif – suggèrent une vision allégorique de ces hommes partagés entre deux mondes, « pas tout à fait d'ici et plus delà-bas », alors qu'une iconographie privée révèle l'environnement de chacun ; une valise à portée de main, des cartes postales, une cruche... comme autant de vanités modernes.

Par-delà leur sobriété, ces images « désignent ce qu'elles ne montrent pas ». Elles révèlent « le manque et le dénuement » (Jean-Louis Roux) mais aussi l'absence du pays d'origine et de la famille. L'œuvre d'Hamid Debarrah touche aux fêlures de l'être et restitue l'ineffable équation entre l'ici et l'ailleurs. Se dessine alors en filigrane la question fondamentale : rester ou partir ?

Faciès inventaire. Chronique du foyer de la rue Très Cloître

—
Hamid Debarrah
Œuvre présentée au Musée national
de l'histoire de l'immigration

—
2002
Épreuves gélatino-argentiques
d'après négatif
Collection Musée national de l'histoire
de l'immigration
© Hamid Debarrah
—



Bruno Serralongue photographie des lieux sensibles où des combats, des souffrances et des espoirs se cristallisent. Ses photographies fonctionnent par séries, à partir d'un événement médiatisé le poussant à se rendre sur place pour constater l'information de ses propres yeux. Avec les *Abris*, Bruno Serralongue fait le choix du hors-champ. Aux antipodes du reportage spectaculaire, il photographie les installations fragiles des centaines de migrants dispersés dans les environs de Calais, reproduisant, par sa distance, la marginalité à laquelle le pouvoir les condamne. Il privilégie les refuges précaires, les vestiges d'abris, les scènes destinées à échapper au regard.

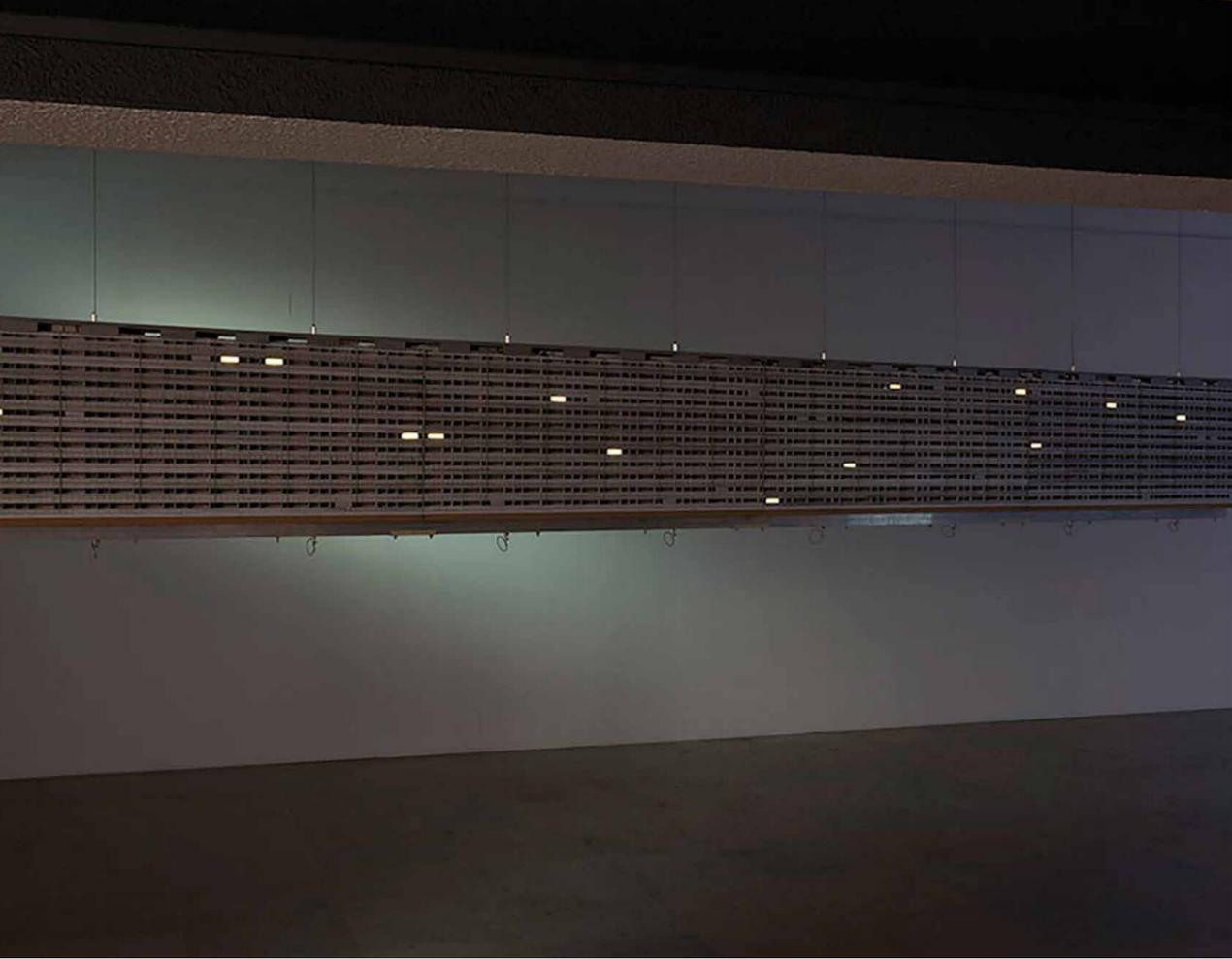
Son matériel est lourd et le protocole complexe : une chambre photographique qui implique un trépied, un temps de pose, un cadrage minutieux, très peu de photographies réalisées et beaucoup

de discussions. L'immobilité force à concentrer le regard. Ses images s'opposent à la photographie de presse en proposant une autre vitesse d'accès à l'information. Pour éviter les écueils du photojournalisme humaniste, Bruno Serralongue assure qu'« il ne faut pas photographier les migrants comme si leur identité se résumait à ce statut. Il faut garder en tête que ce moment de dénuement extrême est un moment de leur vie, pas toute leur vie ».

Abri #7 Série « Calais »

—
Bruno Serralongue
Œuvre présentée au MAC VAL

—
2006-2007
Tirage ilfochrome contrecollé
sur aluminium, cadre en Plexiglas
125 x 158 cm
Collection Musée national de l'histoire
de l'immigration
© Bruno Serralongue
—



La destruction partielle de la cité du Haut du Lièvre de Nancy incite Bertrand Lamarche à imaginer un modèle réduit du « Cèdre bleu », immense barre d'habitation de 917 logements, conçue entre 1958 et 1963. Dispositif architectural total, ce programme symbolise la croissance et l'essor industriel des Trente Glorieuses.

Bertrand Lamarche restitue le fantôme de cette architecture radicale, puissante, dressée dans l'espace comme un obstacle, un mur qui répète inlassablement la même trame austère. Construits pour accueillir des familles de classe ouvrière, parmi lesquelles se trouvent les premiers immigrés espagnols, portugais et italiens, ces logements standardisés n'ont rien d'hospitalier. Loin d'être pensés en termes de bien-être, confort et plaisir, ces espaces limitrophes sont vite perçus comme des lieux d'exclusion et de hors-jeu.

Isolée, la maquette de Bertrand Lamarche lévite dans l'espace, comme l'était cette impressionnante barre surplombant le centre-ville de Nancy. L'artiste souhaite qu'elle soit perçue comme un vaisseau spatial, une forme de vie satellite dont l'ancrage demeure problématique.

Le Haut du Lièvre

Bertrand Lamarche
Musée national de l'histoire
de l'immigration

2012
Maquette, matériaux mixtes, câbles, led,
programmeur MIDI
50 x 480 x 15 cm
Collection MAC VAL – Musée d'art
contemporain du Val-de-Marne
Acquis avec la participation du FRAM
Île-de-France
© Bertrand Lamarche
Photo © D.R.



By Hand

Dan Stockholm
Œuvre présentée au Musée national
de l'histoire de l'immigration

Dan Stockholm est avant tout sculpteur. Le toucher est extrêmement important dans sa pratique et intimement lié à ses processus créatifs. *By Hand* en est la parfaite illustration. Cet assemblage de briques d'argile résulte d'une performance menée par l'artiste en 2013, lorsqu'il entreprend de mémoriser, par le toucher, chaque centimètre des murs extérieurs de la maison de son père alors décédé. L'artiste donne corps à cette action en réalisant une douzaine de moulages de ses mains.

Les empreintes de celles-ci, seules ou jointes, sont imprimées en creux dans chacune des briques qui constituent un mur-souvenir, mur-mémoire, réminiscence de la maison paternelle réincarnée par le geste.

Dan Stockholm pratique une forme d'archéologie à travers des empreintes enregistrées, fossilisées. La référence à l'architecture domestique témoigne de l'importance du vivre ensemble dans la construction de chaque individu.

2016
Briques d'argile crue
255 x 125 x 70 cm
Collection de l'artiste
© Dan Stockholm
Photo © D.R.

Texte de référence

Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol

L'Invention du quotidien

Dans *L'Invention du quotidien*, en 1980, les auteurs Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol analysent les capacités de l'homme ordinaire à lutter discrètement et de manière intuitive contre les assignations ainsi que la normalisation imposée par la société de consommation. Cette lutte passe par une pratique de l'espace et des manières de faire. Dans cet ouvrage où se croisent l'enquête et l'analyse à la manière des études sociologiques, les formes de cette inventivité appliquée à la réalité la plus banale sont explorées, répertoriées. Elles mettent en valeur la capacité de tout-un-chacun à créer des espaces « buissonniers », des espaces de liberté.

Chapitre IX – Espaces privés [...]

L'habitat se donne à voir

Ce territoire privé, il faut le protéger des regards indiscrets, car chacun sait que le moindre logement dévoile la personnalité de son occupant. Même une chambre d'hôtel anonyme en dit long sur son hôte de passage au bout de quelques heures. Un lieu habité par une même personne pendant une certaine durée en dessine un portrait ressemblant, à partir des objets (présents ou absents) et des usages qu'ils supposent. [...]

Indiscret, l'habitat avoue sans fard le niveau de revenu et les ambitions sociales de ses occupants. Tout en lui parle toujours et trop : sa situation dans la ville, l'architecture de l'immeuble, la disposition des pièces, l'équipement de confort, l'état d'entretien. Voici donc l'indicateur fidèle et bavard dont rêvent tous les inquisiteurs, de l'administration aux sciences sociales, tel ce juge pour enfants qui établissait un modèle d'enquête sur les familles ayant maille à partir avec la justice, en détaillant les types d'habitation à distinguer : « Maison individuelle ou ferme, immeuble

locatif classique, groupe HBM ancien modèle, groupe HLM moderne, cité Castor, cité-jardin, pension ou hôtel ou meublé convenable, hôtel ou café douteux, cabane de zonier, wagon, roulotte ou péniche fixe, logements mobiles.¹»

La diversité des lieux et des apparences n'est rien comparée à la multiplicité des fonctions et des pratiques dont l'espace privé est à la fois le décor meublant et le théâtre d'opération. [...] Ici le corps dispose d'un abri clos, où il peut à son gré s'étendre, dormir, se soustraire au bruit, au regard, à la présence d'autrui, assurer ses fonctions et son entretien le plus intime. Habiter à part, hors des lieux collectifs, c'est disposer d'un lieu protégé d'où la pression du corps social sur le corps individuel est écartée, où le pluriel des stimuli est filtré ou, en tout cas, idéalement devrait l'être. [...]

Le jardin clos peuplé de rêves

L'oppression ne s'y trompe pas, qui arrache les citoyens à leurs bonheurs privés, pour les entasser dans ses prisons ou ses camps, en leur imposant la torture d'une vie publique des fonctions les plus intimes : dès lors, voici la horde reconstituée où chacun est un loup pour l'autre. L'utopie ne s'y trompe pas davantage, qui étend sa surveillance panoptique aux gestes les plus privés du corps individuel, afin de tout régenter² et de tout contrôler dans « la cité parfaite » ... Tant le sait la mémoire ordinaire qui chante, dans toutes les langues, la douceur de « son petit logis ». Pourtant le jardin clos où le corps dissimule sa peine et ses joies n'est pas une « cité interdite ». S'il ne veut devenir synonyme d'une terrible assignation à résidence, à l'écart des vivants, l'espace privé doit savoir s'ouvrir à des flux d'entrants et de sortants, être le lieu de passage d'une circulation continue, où se croisent

objets, gens, mots et idées. Car la vie est aussi mobilité, impatience du changement, relation à un pluriel d'autrui.

Seule la langue morte ne se modifie plus, seule l'absence de tout résident respecte l'ordre immobile des choses. La vie entretient et déplace, elle use, casse et remanie, elle crée de nouvelles configurations d'êtres et d'objets, à travers les pratiques quotidiennes des vivants, toujours semblables et différents. L'espace privé est cette ville idéale dont tous les passants auraient des visages d'aimés, dont les rues sont familières et sûres, dont l'architecture intérieure est modifiable presque à volonté. Nos habitats successifs ne disparaissent jamais totalement, nous les quittons sans les quitter, car ils habitent à leur tour, invisibles et présents, dans nos mémoires et dans nos rêves. Ils voyagent avec nous. [...]

1. Marie-Claire Ferrier, *Enfants de justice*, Maspero, Paris, 1981, p. 123

2. Luce Giard, « Voyageuse raison », in *Esprit*, n° intitulé « L'utopie ou la raison dans l'imaginaire », avril 1974, pp.557-566. Et Gérard Raulet (éd.), *Stratégies de l'utopie*, Paris, Galilée, 1979 : Michel de Certeau et Luce Giard ont collaboré à cet ouvrage

Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, 1980 (pour la première édition), nouvelle édition, revue et augmentée, présentée par Luce Giard, éditions Gallimard, collection Folio/Essais, 1994

Michel Agier

Habiter la frontière : camps, campements, ghettos

Michel Agier, né en 1953, est ethnologue et anthropologue français, directeur de recherche à l'Institut de recherche pour le développement (IRD) et directeur des hautes études en sciences sociales (EHESS). Il a dirigé avec Clara Lecadet *Un monde de camps* (Paris, La Découverte, 2014) et dernièrement *La Jungle de Calais* (PUF, Paris, 2018).

« La mondialisation n'a pas supprimé les frontières, elle les a au contraire multipliées, et aussi déplacées, disséminées, modifiées. Essentielle à l'existence des États, des villes et tout ce qui fait lieu et lien à la fois, la frontière est une limite qui peut être appréhendée du point de vue de son élargissement ou de son épaississement dans le temps et dans l'espace. Un regard à la loupe montre les microcosmes d'une mondialisation qui n'a rien d'enchanté, loin de là, ainsi qu'un cosmopolitisme ordinaire¹. L'ordinaire cosmopolite est l'expérience vécue du partage du monde, aussi inégalitaire soit cette expérience de partage. Les épreuves de l'altérité s'y trouvent aujourd'hui mises à mal par la profusion des murs² – le mur qu'il importe de distinguer de la frontière, contre la croyance d'un lien simple, factuel, entre les deux termes. Toutes ces questions contemporaines prennent corps dans des lieux qui se trouvent définis – par les établis, les autochtones, les « nous » et les sédentaires – comme des « dehors ». [...] À l'échelle d'une ville, d'un État ou du monde, le lien est organique entre les espaces du centre et les « hors-lieux » qui les côtoient ou les entourent. Les populations qui y stationnent sont en trop, elles sont socialement et politique « surnuméraires », voire « superflues », avant d'être culturellement « autres³ ».

Il nous faudrait en même temps porter le regard « à la loupe » sur la frontière elle-même, et sur le monde tel qu'il est vu depuis la frontière. Car une bonne part du malaise contemporain vient du fait qu'avec la mondialisation humaine, avec le développement des circulations

dans des périmètres toujours plus vastes, avec des mobilités plus fréquentes vers des points toujours plus éloignés, les situations de frontière sont plus nombreuses, plus complexes, alors que les personnes engagées dans des situations y sont peu ou pas préparées. C'est l'enjeu d'un décentrement vers des espaces non exotiques, qui peuvent être indifféremment proches ou lointains, mais qui participent de la fabrication de notre monde contemporain, et ce d'une manière centrale. Camps de réfugiés, camps de déplacés, campements de migrants, camps d'étrangers, zones d'attente pour personnes en instance, zones de transit, centres de rétention ou de détention administrative, centres d'identification et d'expulsion, centre d'accueil de demandeurs d'asile, centres d'accueil temporaire, villages de réfugiés, villages d'insertion de migrants, « ghettos », « jungles », foyers, maisons des migrants... Ces mots, dont la liste s'allonge sans cesse, sont devenus depuis la fin des années 1990 chaque jour davantage présents dans l'actualité sociale, politique et médiatique de tous les pays. Entre 15 et 20 millions de personnes vivent depuis des années, voire des décennies, dans ces espaces toujours considérés comme étant de transit. Aujourd'hui, ils prennent une part importante dans la formation d'un paysage global de frontières. Les statistiques institutionnelles ne donnent qu'une idée très partielle de la concentration des réfugiés, déplacés internes, migrants « clandestins » ou demandeurs d'asile dans des camps. En restant dans des estimations basses et en tenant compte des chiffres disponibles mais hétérogènes, on peut en premier lieu estimer à plus de 450 le nombre de camps de réfugiés officiels administrés principalement par des agences internationales et plus rarement par des administrations nationales. 6 millions de personnes au moins vivent dans ces camps. En deuxième lieu, on peut estimer le nombre de camps de déplacés internes

(personnes ayant quitté leur lieu de vie, mais pas leur pays) à plus de 1 000 et à 6 millions au moins le nombre de personnes y vivant. Il convient d'ajouter, en troisième lieu, plusieurs milliers de campements auto-établis, les plus éphémères et les moins visibles, où se trouvent généralement, mais pas uniquement, des personnes sans droit de séjour, des migrants dits « clandestins », ou des personnes déplacées de force dans leur propre pays. Ce sont des regroupements de petite taille parfois appelés « ghettos » ou « jungles », qu'on trouve le long des frontières ou dans les interstices urbains. Si leur nombre dépasse toutes les autres catégories de camps, leur taille est généralement très inférieure à celles des camps de déplacés et, plus encore, à celle des camps de réfugiés. [...]

Enfin, en quatrième lieu, on doit distinguer les centres de rétention administrative. On en compte plus d'un millier dans le monde (dont 400 en Europe). Ils connaissent un turn over important, environ 1 million de personnes transitant chaque année par ces centres. Il faudrait encore ajouter les squats, les zones urbaines périphériques, les occupations urbaines informelles (favelas, slums, invasions, etc.), qui ont d'abord été créées par des migrants, même si leur stabilisation urbaine peut avoir fait oublier cette naissance comme une étape dans la mobilité des premiers occupants.

En se stabilisant, chacun de ces lieux représente lui-même un paysage de frontière, où des personnes sont non seulement étrangères aux yeux des citoyens établis là, dans les villes et villages au bord desquels ces hors-lieux sont installés, mais aussi relativement étrangères les unes aux autres. Elles se croisent et se rencontrent, échangent et négocient leurs places respectives, et créent ainsi un petit monde « banalement » cosmopolite.

C'est le cas des camps de réfugiés. Assez vite, ils se transforment et deviennent les lieux d'une urbanisation, mais inachevée. Cette transformation inachevée est plus évidente encore lorsque les camps durent cinq, dix ou trente ans. Les habitations s'étalent, les gens construisent des extensions, font du commerce, créent de nouvelles familles. Des enfants naissent et se scolarisent dans le cadre souvent plurilingue des écoles des camps. Apparaissent finalement des sortes de villes ou de bidonvilles. Ce qui constitue au départ une forme de refuge devient progressivement un lieu où l'existence sociale se développe. Celle-ci permet d'approfondir la réflexion sur les urbanisations marginales, toujours liées à une forme ou une autre d'exil. Mais si l'on peut penser que l'évolution logique va du camp vers la ville, ce qui fait des camps des villes en devenir, en réalité ces formes-là restent closes, leur développement social, spatial, économique est strictement limité dans l'enceinte du « hors-lieu ». Ces processus tendent à créer non pas des villes mais, de fait, des ghettos. Le cas des camps palestiniens, vieux de plus de soixante ans, est exemplaires de ce processus et des tensions qu'il crée.⁴ »

1. Michel Agier, *La Condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, La Découverte, Paris, 2013

2. Wendy Brown, *Murs. Les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, Les prairies ordinaires, Paris, 2009

3. Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. L'impérialisme*, Paris, Fayard, 1951, 1982. Zygmunt Bauman, *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*, Cambridge, 2004 (trad. française, *Vies perdues. La modernité et ses exclus*, Payot, Paris, 2006)

4. Kamel Dorai, Nicolas Puig, *L'Urbanité des marges. Migrants et réfugiés dans les villes du Proche-Orient*, Paris, Téraèdre/IFPO, 2012. Michel Agier, *Campement urbain. Du refuge naît le ghetto*, Payot, Paris, 2013

Michel Agier, « Habiter la frontière : camps, campements, ghettos », catalogue de l'exposition « Frontières » (Magellan & Cie, Paris, 2015) présentée au Musée national de l'histoire de l'immigration du 10 novembre 2015 au 3 juillet 2016

Candide ou l'Optimiste

François-Marie Arouet, dit Voltaire, est né en 1694 à Paris, ville où il est mort en 1778. Il est l'un des écrivains et philosophes français les plus célèbres du siècle des Lumières. *Candide*, conte philosophique, est publié en 1759. Candide, héros éponyme du conte, a été chassé du château dans lequel il a passé son enfance et parcourt le monde pour retrouver Cunégonde, dont il a été séparé. Il vient de fuir les jésuites au Paraguay, et est accompagné de Cacambo qu'il a rencontré là-bas. Poursuivis, ils ne savent plus où se rendre : épuisés, ils se laissent porter par le courant d'un fleuve à bord d'un canot. Ils arrivent par hasard à l'Eldorado : ils ont failli mourir dans les remous du fleuve. Voltaire force ici l'aspect merveilleux de ce pays : il annonce l'utopie.

Chapitre 18

Ce qu'ils virent dans le pays d'Eldorado

[...] Candide et Cacambo montent en carrosse ; les six moutons volaient, et en moins de quatre heures on arriva au palais du roi, situé à un bout de la capitale. Le portail était de deux cent vingt pieds de haut, et de cent de large ; il est impossible d'exprimer quelle en était la matière. On voit assez quelle supériorité prodigieuse elle devait avoir sur ces cailloux et sur ce sable que nous nommons or et pierreries.

Vingt belles filles de la garde reçurent Candide et Cacambo à la descente du carrosse, les conduisirent aux bains, les vêtirent de robes d'un tissu de duvet de colibri ; après quoi les grands officiers et les grandes officières de la couronne les menèrent à l'appartement de Sa Majesté au milieu de deux files, chacune de mille musiciens, selon l'usage ordinaire. Quand ils approchèrent de la salle du trône, Cacambo demanda à un grand officier comment il fallait s'y prendre pour saluer Sa Majesté : si on se jetait à genoux ou ventre à terre ; si on mettait les mains sur la tête ou sur le derrière ; si on léchait la poussière de la salle ; en un

mot, quelle était la cérémonie. « L'usage, dit le grand officier, est d'embrasser le roi et de le baiser des deux côtés. » Candide et Cacambo sautèrent au cou de Sa Majesté, qui les reçut avec toute la grâce imaginable, et qui les pria poliment à souper.

En attendant, on leur fit voir la ville, les édifices publics élevés jusqu'aux nues, les marchés ornés de mille colonnes, les fontaines d'eau pure, les fontaines d'eau rose, celles de liqueurs de canne de sucre qui coulaient continuellement dans de grandes places pavées d'une espèce de pierreries qui répandaient une odeur semblable à celle du gérofle et de la cannelle. Candide demanda à voir la cour de justice, le parlement ; on lui dit qu'il n'y en avait point, et qu'on ne plaiderait jamais. Il s'informa s'il y avait des prisons, et on lui dit que non. Ce qui le surprit davantage, et qui lui fit le plus de plaisir, ce fut le palais des sciences, dans lequel il vit une galerie de deux mille pas, toute pleine d'instruments de mathématique et de physique.

Après avoir parcouru toute l'après-dinée à peu près la millième partie de la ville, on les ramena chez le roi. Candide se mit à table entre Sa Majesté, son valet Cacambo, et plusieurs dames. Jamais on ne fit meilleure chère, et jamais on n'eut plus d'esprit à souper qu'en eut Sa Majesté. Cacambo expliquait les bons mots du roi à Candide, et, quoique traduits, ils paraissaient toujours des bons mots. De tout ce qui étonnait Candide, ce n'était pas ce qui l'étonna le moins. [...]

Voltaire, *Candide ou l'Optimiste*, 1759 (pour la première édition), éditions Garnier, 1877, chapitre XVIII

Olivier Favier

À Calais, les violences policières contre les migrants se poursuivent malgré les protestations

Olivier Favier, né en 1972, est historien de formation, traducteur et interprète de l'italien, reporter indépendant. Il a passé trois ans au contact de personnes en migration, et a réuni des entretiens, des reportages, des portraits, des analyses... dans le livre *Chroniques d'exil et d'hospitalité. Vies de migrants, ici et ailleurs* (collection Chroniques, aux éditions Le Passager clandestin). L'article relate, de façon engagée, les violences policières constatées encore très récemment à Calais, un peu moins de deux ans après le démantèlement officiel de la « jungle » en octobre 2016, sur décision du gouvernement français.

À Calais et alentour, les candidats à l'exil vers l'Angleterre continuent à installer des campements de fortune en attendant de réussir à traverser la Manche. Éparpillés dans les dunes, ils survivent dans des conditions extrêmement précaires et doivent faire face à un niveau élevé de harcèlement policier. Destruction de téléphones, fonctionnaires qui urinent sur les tentes, matériel de camping jeté dans l'eau... les associations présentes sur le terrain rapportent des témoignages effarants. Reportage.

C'est une étape importante de la « Marche citoyenne et solidaire avec les migrants », partie le 30 avril de Vintimille en direction de Londres. Sous le soleil de juillet, elle relie Grande-Synthe à Calais par la route de Gravelines. Les marcheur(euse)s longent ainsi la lande qui de 2015 à 2016 a accueilli jusqu'à plus de 10 000 candidats à l'émigration pour l'Angleterre. Depuis lors, le bidonville a été évacué et nombre de ses habitant(e)s ont été emmené(e)s vers des centres d'accueil et d'orientation (CAO) répartis sur l'ensemble du territoire français. À première vue, dans la région de Calais, la situation semble désormais

entièrement contrôlée par les pouvoirs publics. Le matin même à l'office de tourisme, une hôtesse d'accueil qui ne semble rien savoir du passage de la « Marche citoyenne » exprime son soulagement : « La crise des migrants c'est fini. Les médias vont enfin pouvoir parler d'autre chose. »

[...]

Des atteintes aux personnes d'une inédite gravité

Le décor répressif qui s'est pérennisé autour des embarcadères s'accompagne d'un niveau élevé de harcèlement policier. Constamment dénoncé par de nombreuses associations depuis plus d'un an, il est d'abord le fait d'une présence massive des compagnies républicaines de sécurité – six ou sept compagnies selon Christian Salomé, le président de l'Auberge des migrants – soit un effectif comparable à celui des migrants eux-mêmes ! En janvier, cette association s'est jointe au Secours catholique en portant plainte contre X pour « destruction et dégradation de biens ». À l'origine par ailleurs de la Marche solidaire, elle s'est déjà unie à Utopia 56 en juin 2017 dans une lettre envoyée au nouveau président de la République et au ministre de l'Intérieur.

Quelques jours plus tôt, le Défenseur des droits avait évoqué une « sorte de traque » et des atteintes aux personnes « d'une inédite gravité ». En juillet 2017, un rapport de l'ONG Human Rights Watch dénonçait lui aussi « un usage excessif et disproportionné » de la force. En octobre, devant tant de voix concordantes, un rapport de l'Inspection générale de l'administration (IGA), de

l'Inspection générale de la police nationale (IGPN) et de l'Inspection générale de la gendarmerie nationale (IGGN) diligenté par le ministre de l'Intérieur reconnaît *a minima* que « l'accumulation des témoignages écrits et oraux, bien que ne pouvant tenir lieu de preuves formelles, conduit à considérer comme plausibles des manquements à la doctrine d'emploi de la force et à la déontologie policière, principalement à Calais ».

Destruction de matériel et violences sur les corps

Des témoignages du même ordre sont encore portés à la connaissance d'un plus large public par le réalisateur Yann Moix, dans son documentaire *Re-Calais*, diffusé le 9 juin 2018 sur Arte. Professionnelle ou bénévole, chaque personne présente sur le terrain en a long à dire sur le sujet. G., par exemple, de l'association Utopia 56, fait état d'innombrables abus rapportés par les migrants : destruction de téléphones, fonctionnaires qui urinent sur les tentes, matériel de camping jeté dans l'eau, agents se photographiant avec les personnes qu'ils contrôlent comme les colons d'autrefois avec les « indigènes ». Les corps aussi portent des traces suspectes. « Du temps du bidonville, nous emmenions constamment des gens à l'hôpital, un peu moins maintenant, depuis que les médias se sont emparés du sujet. La semaine dernière pourtant, j'ai accompagné un jeune. Lorsque j'ai dit au médecin que la marque sur son dos pouvait être la conséquence d'un coup de matraque, il m'a répondu que ce n'était pas son problème. »

Si les associatif(ve)s apportent ou relaient de très nombreux témoignages, tou(te)s soulignent la difficulté – l'impossibilité souvent – de constituer des preuves. Les violences les plus caractérisées se déroulent en effet à l'abri des regards et des caméras.

À leur égard, professionnel(le)s et bénévoles dénoncent des contrôles d'identité répétés, des interdictions de filmer, des verbalisations abusives. G. raconte ainsi qu'à la suite d'un contrôle, il a eu une amende pour absence de roue de secours dans son véhicule de service. Elle avait été changée une heure plus tôt suite à une crevaillon. Des fonctionnaires recourent à l'intimidation : d'autres associatif(ve)s disent avoir été suivi(e)s jusqu'à leur domicile.

Si la brutalité débridée se cache, le harcèlement constant mené par les forces de police à l'encontre des migrants est visible au grand jour. En mars 2017, la maire Les Républicains Natacha Bouchart interdit les distributions de nourriture dans la zone de l'ancien bidonville, un arrêté aussitôt annulé par le tribunal de Lille. Deux mois plus tard cependant, les associations témoignent d'une distribution empêchée par les forces de l'ordre. En juin, réagissant à une saisie des associations réclamant la création d'un nouveau lieu d'accueil, le tribunal de Lille y oppose une fin de non-recevoir. Il oblige néanmoins la ville et l'État à installer sous dix jours des points d'eau et des sanitaires.

Des opérations menées au grand jour et dans l'illégalité

Les conséquences immédiates sont évidentes : l'extrême précarisation de personnes se trouvant déjà en situation de grande fragilité et un coût supplémentaire occasionné par le renouvellement incessant du matériel de couchage et de nourriture. Mais l'association alerte aussi sur « l'absence de base légale apparente » pour la mise en œuvre de ces opérations.

Parmi la population locale, on perçoit parfois une sourde hostilité envers les personnes migrantes. Mais pour G., « les gens en ont surtout marre d'être abandonnés par des gouvernements successifs qui ne font rien ». Au soir du 6 juillet 2018, la « Marche citoyenne » s'approche de la cour du « Channel », la scène nationale de Calais. Toute la journée, des militant(e)s ont préparé un grand repas solidaire pour accueillir les marcheurs. Aux fenêtres, quelques habitant(e)s sourient ou applaudissent. Les forces de l'ordre encadrent le cortège à distance, attentives aux photographes venus couvrir l'événement.

Peu avant d'arriver à destination, quatre militant(e)s vêtus de tee-shirts blancs, avec le mot « police » écrit au feutre indélébile, entament un happening. Ils/elles feignent d'appliquer une nouvelle règle fantaisiste inventée par l'État : « Tous ceux qui font plus d'1,70 mètre ne passeront pas la frontière. » Les manifestant(e)s se prêtent au jeu, les rires fusent. En dénonçant par l'absurde l'arbitraire de la loi, la saynète dévoile en un instant l'inanité du système derrière son plus visible rouage. Par-delà la question « Que fait la police ? » obstinément répétée, s'en pose une autre tout aussi essentielle : « Mais pourquoi agit-elle ainsi ? Au nom de qui et de quoi ? »

Olivier Favier, « À Calais, les violences policières contre les migrants se poursuivent malgré les protestations », *Basta !*, 24 juillet 2018
Article intégral disponible sur bastamag.net/A-Calais-les-violences-policieres



Photogrammes de *Mamma Roma*, film de Pier Paolo Pasolini, 1962, 110 minutes

Ce film prend pour titre le nom de son personnage principal, Mamma Roma, ancienne prostituée à la recherche d'une rédemption sociale. Grâce au mariage de son souteneur avec une jeune paysanne à la campagne, Mamma Roma est libérée de son joug. Elle envisage de couper avec son passé trouble et misérable pour élever son grand fils Ettore en s'installant dans un immeuble neuf. Pier Paolo Pasolini utilise comme décor les faubourgs du sud-est de Rome, à l'époque en pleine construction, tout particulièrement le quartier Don Bosco et ses immeubles au confort moderne. Ce quartier, filmé en opposition aux paysages de terrains vagues, symbolise les aspirations de la mère pour son fils mais aussi les propositions politiques faites aux plus modestes pour améliorer leur condition. Pasolini explique ainsi : « Dans *Mamma Roma* je voulais expliquer l'ambiguïté d'une vie sous-prolétaire avec une structure petite-bourgeoise. »

La fin particulièrement tragique du film donne à voir l'échec des espérances de Mamma Roma. Pasolini propose également une mise en perspective critique des choix urbanistiques et sociaux de l'époque.



Photogrammes de *Étranges étrangers*, film documentaire de Marcel Trillat et Frédéric Variot, France, 1970, 60 minutes

Suite au décès par asphyxie dans la nuit du 31 décembre 1969 au 1^{er} janvier 1970 de cinq travailleurs dans leur foyer surpeuplé et délabré d'Aubervilliers, les journalistes Marcel Trillat et Frédéric Variot réalisent un documentaire sur les conditions de logements des travailleurs immigrés en France, et plus spécifiquement dans la région parisienne. Ils parcourent les bidonvilles et les foyers de Nanterre, de Saint-Denis et d'Aubervilliers pour recueillir la parole de ceux qui y vivent parfois depuis de nombreuses années dans des conditions particulièrement difficiles. Plaidoyer contre l'oppression des personnes étrangères travaillant en France, *Étranges étrangers* présente un point de vue très critique sur la gestion par les autorités de l'immigration de travail. Ce film est un témoignage fort sur les problèmes politiques et sociaux de cette époque mais il résonne également avec le présent d'une manière dérangeante. En effet, les questions de racisme, d'inégalités, de crise du logement ainsi que de rapports de force entre les travailleurs et leurs employeurs ne sont pas sans rappeler des problématiques de notre quotidien.



Marc Pataut, *Vendredi 14 janvier 1994 - Saint-Denis / Grand Stade - Cornillon Nord / La maison de Jorge Clamote*, photographie de la série « Le Cornillon - Grand Stade (Saint-Denis) », 1994

À propos de la série de photographies qu'il a réalisées sur le terrain vague destiné à la construction du Stade de France, le photographe Marc Pataut écrit : « En novembre 1993, le site du Cornillon, dans la Plaine Saint-Denis, a été retenu pour être celui du Grand Stade où devait se dérouler la Coupe du monde de 1998. Ce terrain vague [...] était le territoire d'un petit nombre de personnes, que les expulsions ont peu à peu chassées avant que ne commence le chantier et dont les cabanes ont été démolies lorsqu'il s'est ouvert. [...] Si j'avais alors été interrogé, j'aurais sans doute répondu que je faisais ce travail parce que je trouvais intolérable qu'on vive dehors à notre époque. Le temps passant, j'ai compris que ces gens savaient récupérer de la fonte ou de l'acier, dormir dehors une nuit ou un mois – ce que je ne sais pas faire. [...] Ils s'étaient construits des cabanes. J'ai compris qu'ils étaient sauvés par leur rapport à l'espace, au ciel, aux plantes et à la nature. Ils entretenaient un rapport d'intimité avec un territoire très vaste. Ils avaient gagné quelque chose dans le paysage. J'ai passé beaucoup de temps avec eux, d'abord sans les photographier. Lorsque j'entreprends un travail comme celui-là, je travaille, les gens travaillent. Le temps me permet de comprendre, de changer de position, mais il permet aussi à autrui de faire le même travail. C'est un aller-retour.¹ »

Photographie argentique, 9 x 11 cm
Collection du Musée/Centre d'art Reina Sofia, Madrid
© Marc Pataut

1. Marc Pataut, extrait de l'article « Procédures et forme documentaire, sculpture et langue », *Communications*, numéro thématique : « Le parti pris du document » n° 71, 2001, pp. 293-294



Photographie d'un workshop mené par l'association Système B comme bidonville auprès des élèves de l'École d'architecture de Marne-la-Vallée 2016-2017

L'association Système B est une association à but non lucratif composée d'architectes, d'autoconstructeurs, de journalistes, d'étudiants et d'enseignants. Système B a pour objectif de :

- 1 – faire connaître et respecter le bidonville : son utilité sociale, ses conditions de vie, ses habitants ;
- 2 – défendre et protéger le bidonville : faire appliquer et étendre ses droits ;
- 3 – élargir son acceptation publique et ses possibilités d'existence ;
- 4 – réfléchir et œuvrer à son amélioration avec ceux qui y construisent et y vivent ;

Pascale Joffroy, cofondatrice de Système B, a créé le cours « Bidonvilles et habitats précaires » à l'École d'architecture de Marne-la-Vallée. L'enseignement se compose d'un cours théorique et d'un workshop de construction d'une semaine.

Présentation extraite du site Internet de l'association systemebidonville.com



Ron Amir, *Mosquée*, 2016.
Photographie de la série «Doing Time in Holot», 2014-2016

Appartenant à une série de trente photographies grand format en couleurs et de six vidéos, cette œuvre évoque les conditions de vie de réfugiés venus du Soudan et de l'Érythrée alors qu'ils étaient retenus dans le centre de détention de Holot en Israël, situé dans le désert du Néguev et aujourd'hui fermé. Ces migrants avaient fui pour échapper à la terreur et à l'oppression dans leur pays d'origine et n'étaient pas autorisés à vivre et travailler légalement en Israël. Ils pouvaient se déplacer librement hors du centre d'Holot pendant la journée mais étaient tenus d'y pointer matin et soir.

Les photographies de Ron Amir datant de 2014-2016 documentent les activités de ces réfugiés. Elles montrent comment, en plein désert et sans ressources, ils ont tenté de développer une vie commune. Utilisant des bâtons, du sable, des pierres et toutes sortes d'objets abandonnés, ils sont parvenus à construire des huttes communautaires ainsi que des salons de thé, des salles de sport, des fours et d'autres équipements.

Alors que les réfugiés eux-mêmes ne sont pas visibles sur les photographies, leur créativité, leur instinct de survie et leur sensibilité sont évidents. Ce qui ressemble de prime abord à une photographie de paysage se révèle dans un second temps être une photo témoin, empreinte de l'attente avant la libération, du vivre ensemble et de l'espoir d'un foyer.

Extrait du texte de présentation de l'exposition de Ron Amir au musée d'Art moderne de la Ville de Paris - mam.paris.fr/fr/expositions/exposition-ron-amir
© Ron Amir



Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974

Pour la performance *I Like America and America Likes Me*, Joseph Beuys s'est enfermé plusieurs jours d'affilée avec un coyote dans une galerie d'art new-yorkaise. Sur les documents d'archives, on voit l'artiste s'enrouler dans du feutre épais, comme dans une yourte de fortune. Dans la symbolique des matériaux de Joseph Beuys, le feutre joue un rôle fondamental (on trouve également dans ses environnements et performances le cuivre ou la graisse). L'historien de l'art Philippe Bettinelli explore ainsi les significations de cette performance :

« Le coyote, animal sacré pour certaines populations amérindiennes, occupe dans l'imaginaire occidental le statut de vermine. Joseph Beuys affirme la nécessité de se réconcilier avec cet animal, et souhaite incarner par cette action la rencontre de l'homme moderne avec une spiritualité perdue. En rappelant l'importance que le coyote a pu avoir par le passé, il invite également les États-Unis à se confronter au massacre des populations natives d'Amérique du Nord. Joseph Beuys, qui avait refusé de fouler le sol américain pendant la guerre du Viêt Nam, semble étendre aux États-Unis une démarche qu'il avait jusqu'alors menée en Allemagne : tenter de soigner un peuple en lui faisant affronter les pages les plus sombres de son histoire. Ne souhaitant voir des États-Unis que le coyote, Joseph Beuys se fait bander les yeux dans l'avion. À l'aéroport, il se fait envelopper de feutre et transporter dans une ambulance jusqu'à la galerie. Il quittera les lieux de la même manière. »

Film 35mm, noir et blanc, son, collection du musée national d'Art moderne Centre Georges-Pompidou
© ADAGP, Paris, 2018
Philippe Bettinelli pour l'*Encyclopédie des nouveaux médias* : newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034296&lg=FRA

L'EUROPE,
TERRE D'ACCUEIL ?
CHRONOLOGIE CRITIQUE
DES POLITIQUES
MIGRATOIRES
EUROPÉENNES
DE 1948 À 2016

1948

Déclaration universelle des droits de l'homme rappelant le principe du droit d'asile (art. 14).
La première nation à avoir inscrit ce droit dans sa Constitution fut la France en 1793 (Constitution jamais appliquée)

1951

Convention de Genève relative au statut des réfugiés

1957

Traité de Rome : liberté de circulation des travailleurs au sein de la CEE

1986

Acte unique permettant la libre circulation des citoyens européens

1990

Convention de Dublin : un seul État membre de la CEE est défini comme responsable de la demande d'asile

1992

Traité de Maastricht créant l'Union européenne

1995

Entrée en application de la Convention de Schengen (1990) : mise en place du principe d'un espace interne de libre circulation et report du contrôle sur les frontières extérieures des pays signataires

CADRE JURIDIQUE EUROPÉEN

FAITS, DÉCLARATIONS, ANNONCES

1989

Chute du mur de Berlin

1991

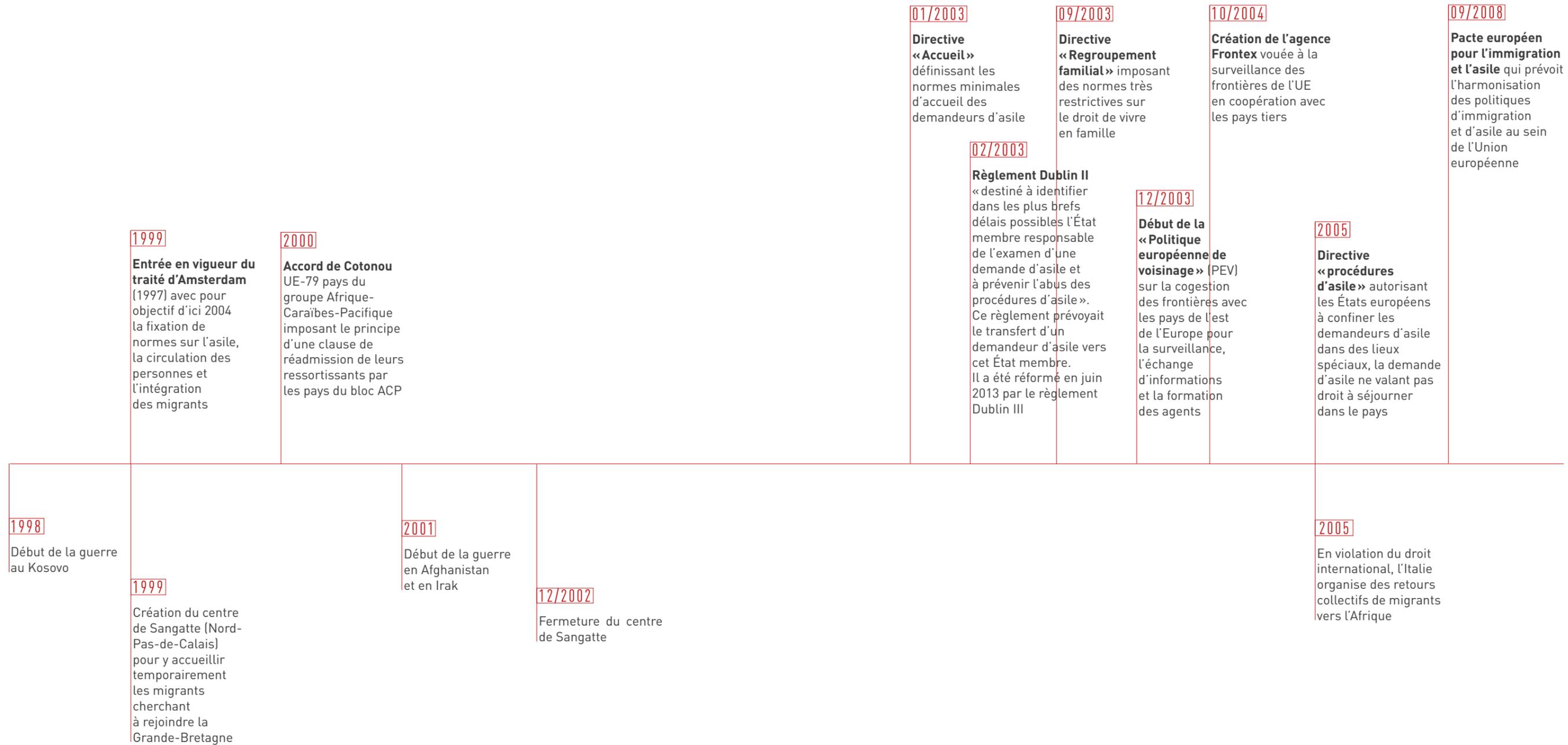
Début des guerres en ex-Yougoslavie

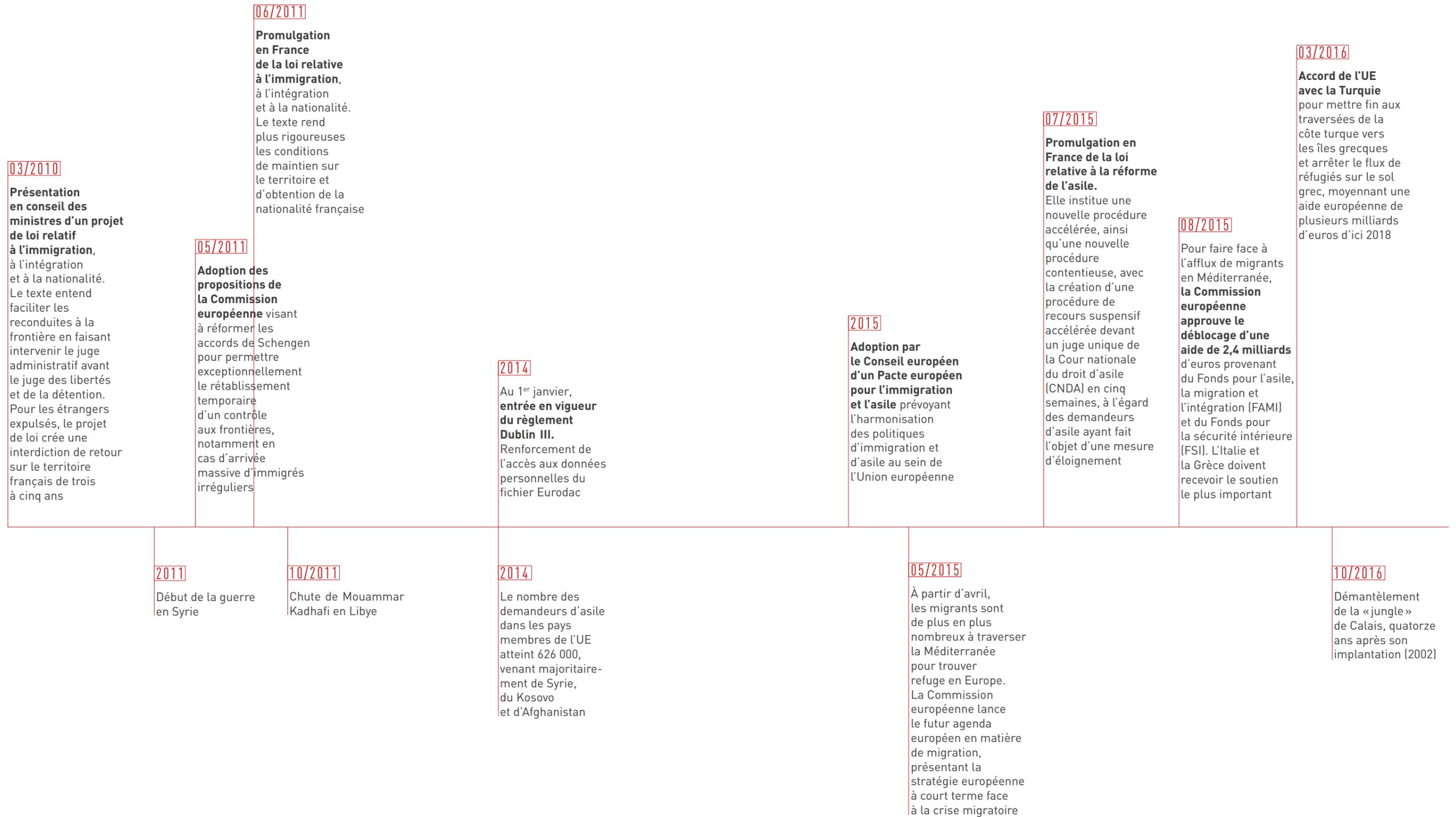
1992

Le nombre des demandeurs d'asile dans les pays membres de l'UE atteint 568 000 personnes, provenant principalement d'ex-Yougoslavie

1993

Charles Pasqua, ministre de l'intérieur de la France, fixe l'objectif de l'« immigration zéro »

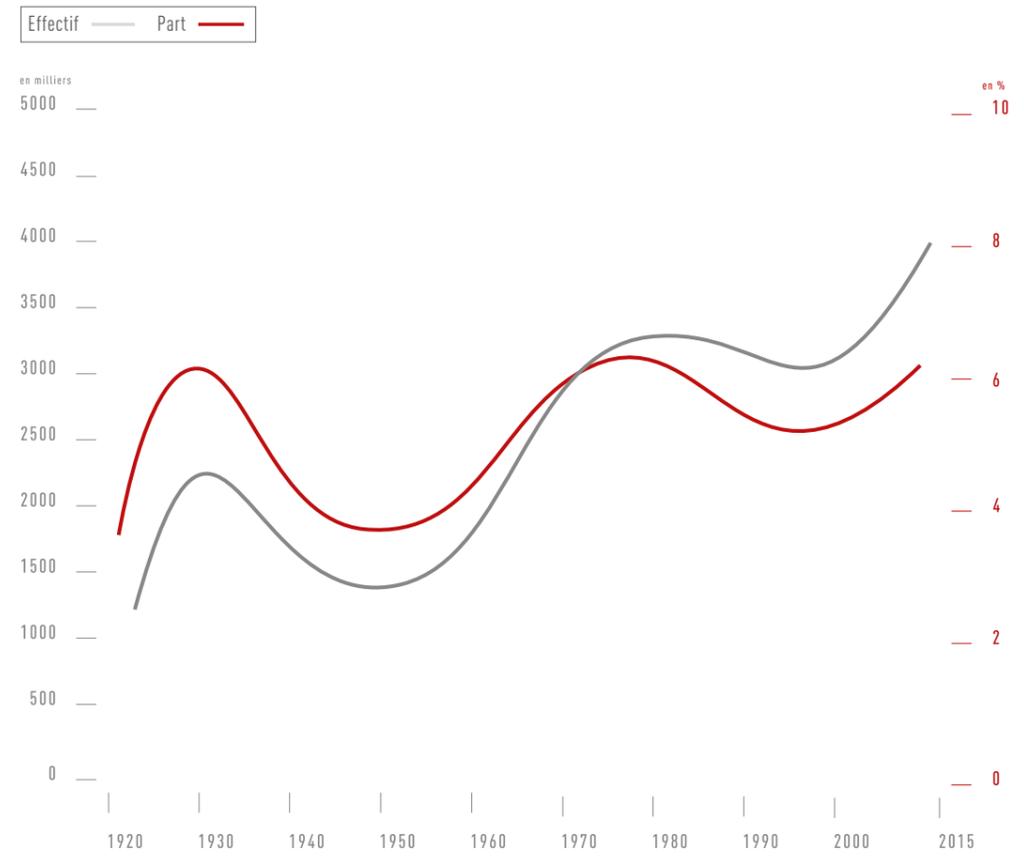




LA PART DES ÉTRANGERS, DEMANDEURS D'ASILE, RÉFUGIÉS ET PERSONNES DÉPLACÉES EN FRANCE ET EN EUROPE (1920-2015)

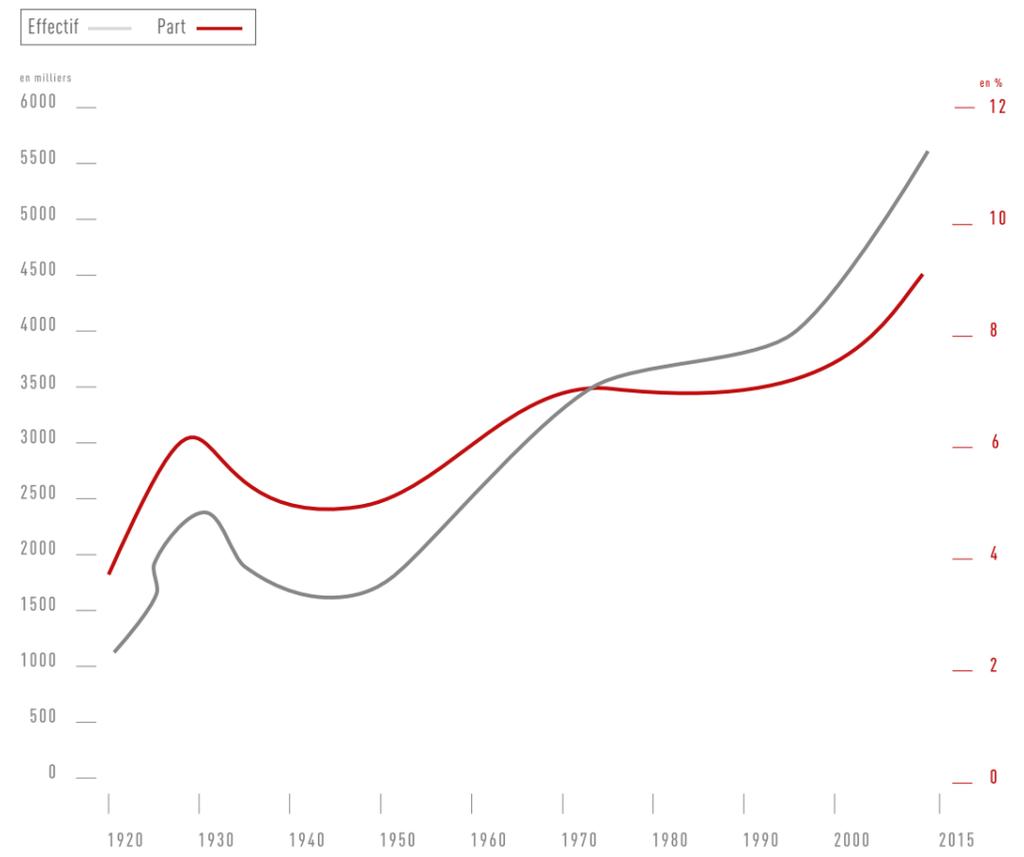
Population étrangère en France de 1920 à 2015

source : INSEE



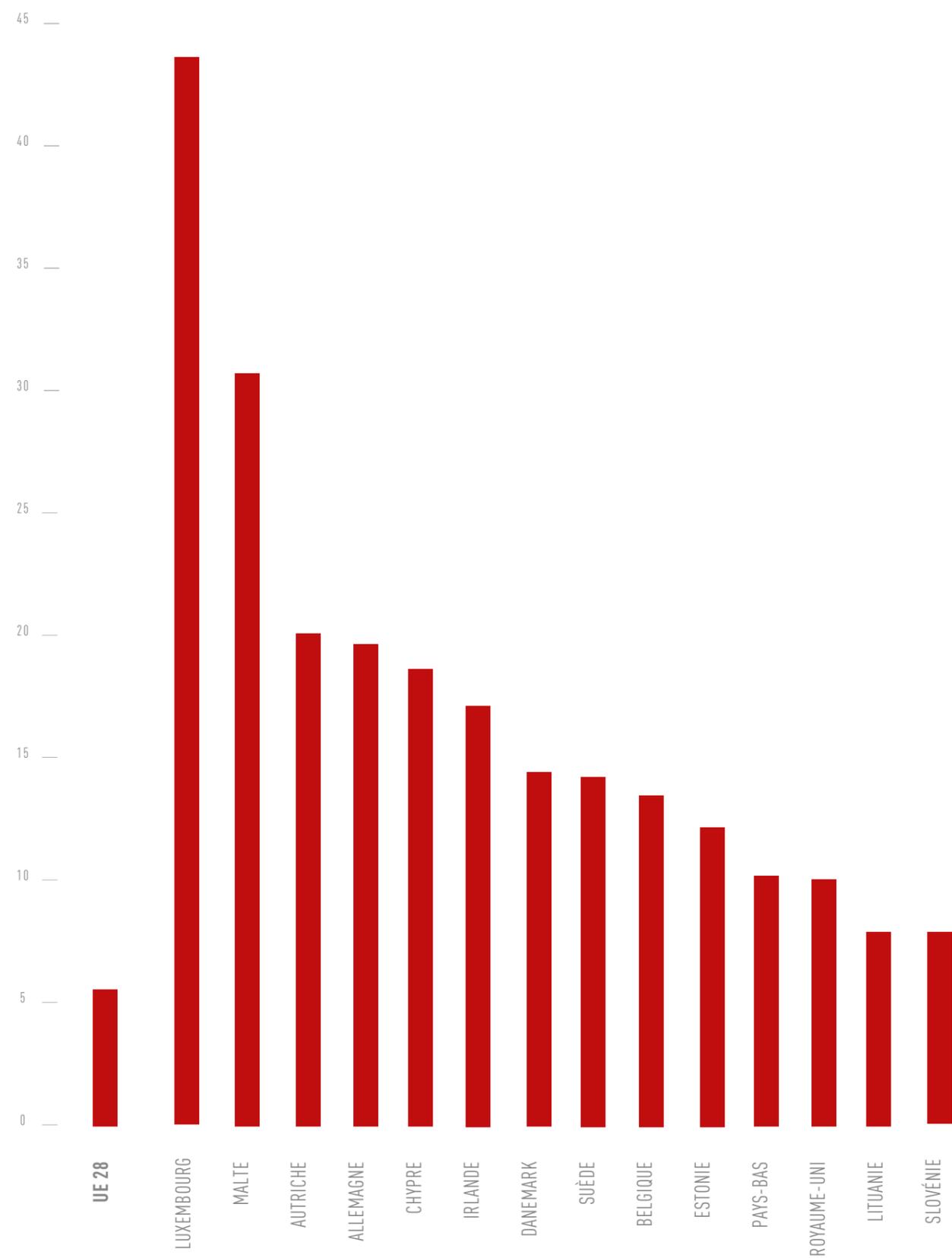
Population immigrée en France de 1920 à 2015

source : INSEE



Taux d'immigration* en fonction de la taille de la population résidente en 2015, dans l'Union européenne

* taux d'immigration : part de la démographie d'un État liée à l'accueil d'immigrés permanents, par année.



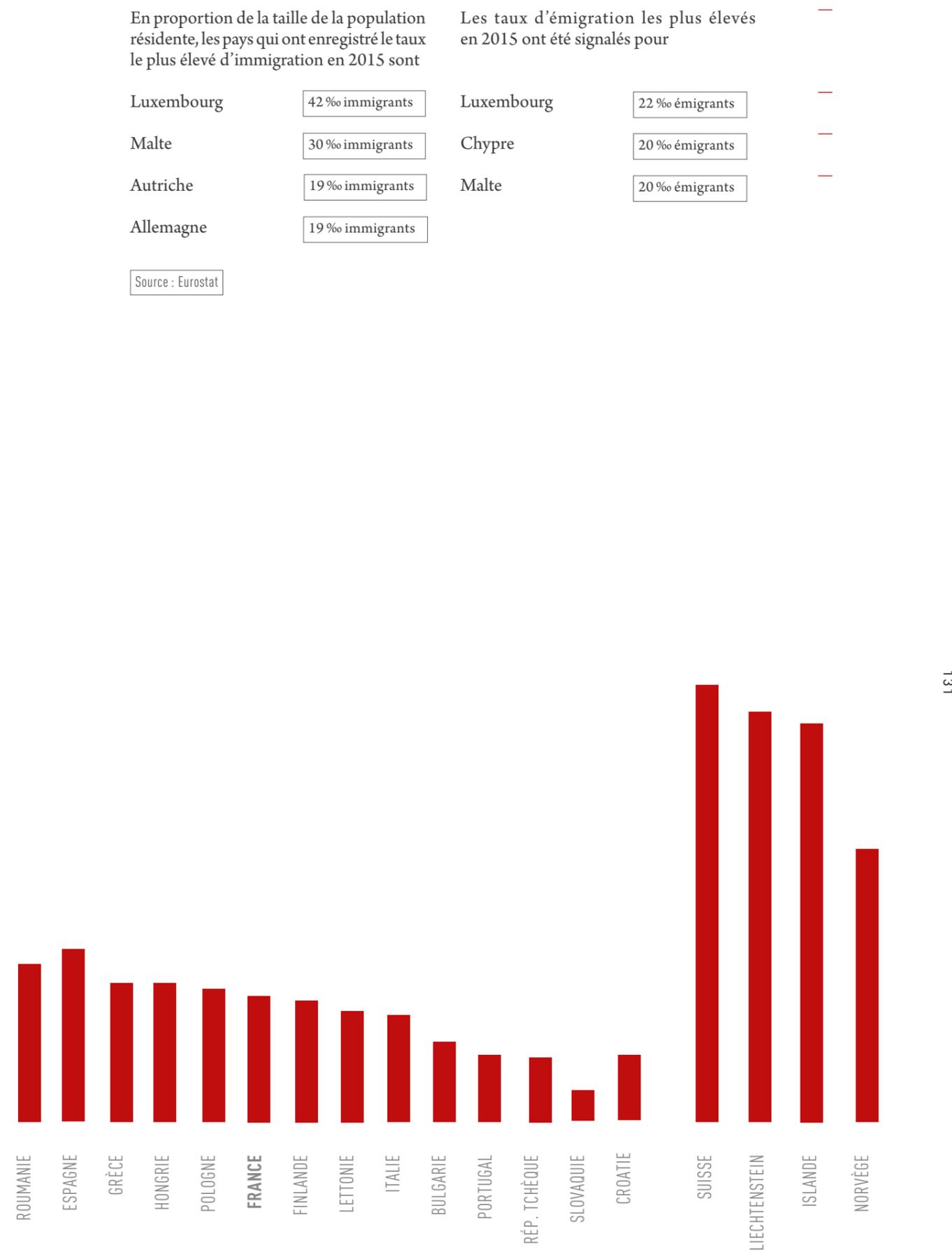
En proportion de la taille de la population résidente, les pays qui ont enregistré le taux le plus élevé d'immigration en 2015 sont

Luxembourg	42 ‰ immigrants
Malte	30 ‰ immigrants
Autriche	19 ‰ immigrants
Allemagne	19 ‰ immigrants

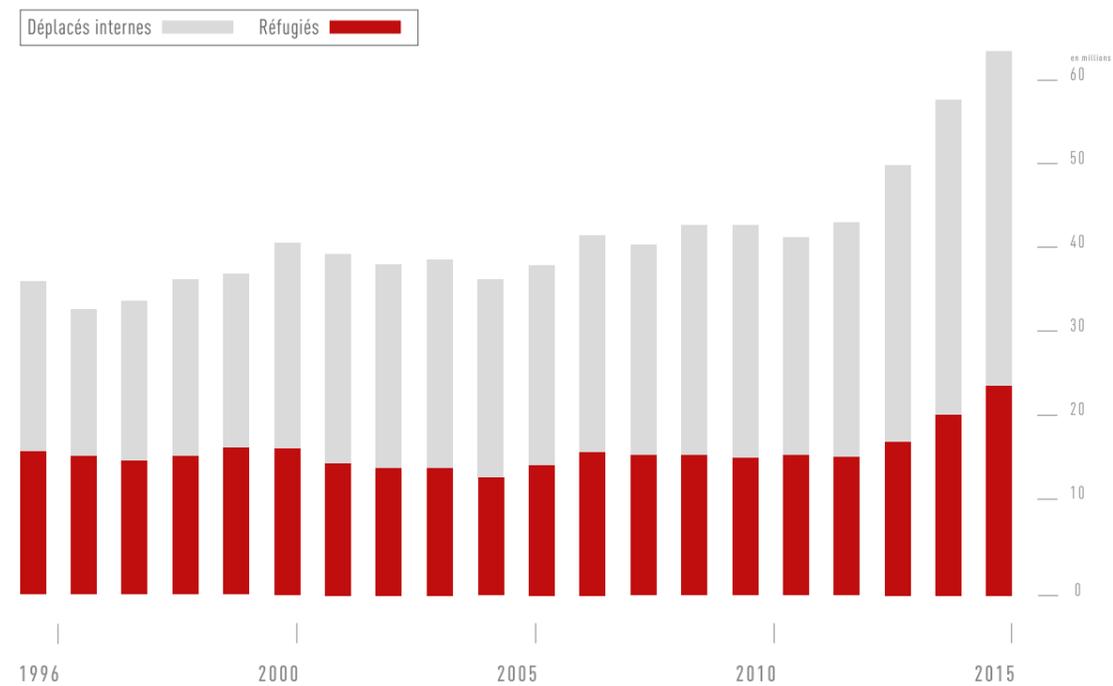
Les taux d'émigration les plus élevés en 2015 ont été signalés pour

Luxembourg	22 ‰ émigrants
Chypre	20 ‰ émigrants
Malte	20 ‰ émigrants

Source : Eurostat



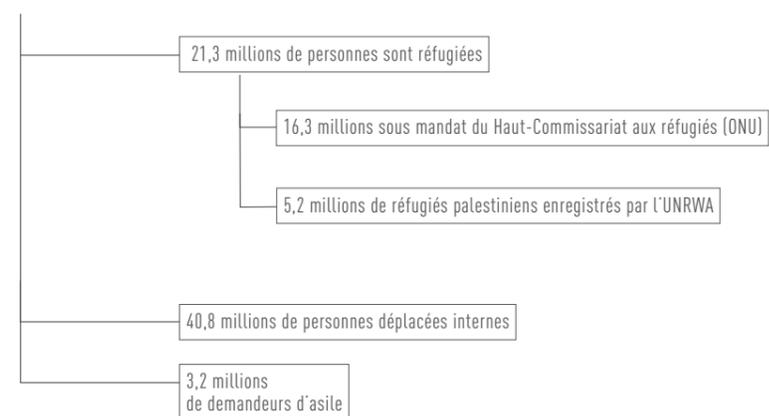
Nombre de réfugiés dans le monde de 1996 à 2015



Source : Le Monde - Les Décodateurs et rapport annuel du HCR

65,3 MILLIONS DE PERSONNES DÉPLACÉES DANS LE MONDE

Si ces 65,3 millions de personnes formaient un État, il serait le 21^e État le plus important dans le monde



COMMENT « RACONTER » LES TRAJECTOIRES DES MIGRANTS ?

Interroger les cartes : raisons et affects

La carte est la représentation visuelle simplifiée d'une réalité. Elle permet de localiser (C'est ici !), de décrire (C'est un camp de réfugiés), d'analyser ou d'expliquer (Pourquoi ici plutôt qu'ailleurs?). Elle permet de visualiser le monde selon des niveaux variés : social (individuel ou collectif), spatial (local, régional, global), temporel, en lien avec une thématique donnée (les migrations, par exemple).

La carte est le produit d'une construction sociale et intellectuelle et, en ce sens, est une approche « idéologique » du réel où les mots sont symbolisés par des figurés. C'est un mode d'expression visuel ayant des répercussions cognitives : les choix de représentation de l'information (la forme des tracés, les nuances de teintes, etc.) orientent la perception des lecteurs.

La carte ne montre pas vraiment « ce qui se passe dans le monde », elle en propose une sélection, une simplification, une interprétation selon une perspective donnée. Elle transmet des faits, des résultats, des valeurs et des affects, parfois de façon inconsciente, en une image immédiate qui exerce une forme de pouvoir sur le lecteur.

La carte, un instrument de pouvoir, de savoir et de décision

Le pouvoir de la carte est avant tout de permettre d'embrasser visuellement des dispositifs et des situations socio-éco-géographiques complexes.

Pendant longtemps, le souverain ne maîtrisait ses territoires que par le biais de la carte, et le pouvoir d'en confectionner était le monopole absolu des États. La carte mobilise par ailleurs une compétence scientifique, de la collecte à la mise en carte de données statistiques pour révéler un processus. Elle produit un savoir, une connaissance localisée, ce qui la distingue de nombreuses autres productions graphiques. La carte peut enfin être utilisée comme « outil d'aide à la décision » et de ce fait influencer des choix sociaux individuels (de localisation, de déplacements et d'itinéraires, de projets migratoires, etc.) ou collectifs (géopolitiques, urbains).

À l'heure où les pouvoirs publics présentent les migrations comme une menace exclusive, la carte peut servir d'instrument de résistance aux récits apocalyptiques promettant « invasions » et « destruction de civilisation ».

La carte de flux : un modèle inadapté à la représentation de migrations

La cartographie des flux migratoires prend la forme de flèches (plus ou moins épaisses) pour décrire l'ampleur et la direction des déplacements de populations entre plusieurs lieux. Cette flèche est l'expression graphique simplifiée d'un processus dynamique, qu'elle symbolise par un transfert direct origine-destination.

La carte de flux ne tient donc pas compte, dans sa représentation, des individus (genre, parentèle, etc.), de leurs projets ni de leurs cheminements. L'information sur leur trajectoire biographique n'étant pas accessible dans la définition statistique du flux, elle ne saurait être représentée. Cela explique pourquoi ces flèches – plus ou moins droites – sont notamment tracées indépendamment de la géographie : elles ne décrivent pas des mouvements individuels ou collectifs, mais le seul transfert d'une population agrégée de lieu à lieu.

Si le procédé donne l'impression d'une « invasion », d'un « déversement en continu » de migrants dans une Europe sur le point de déborder, cette impression est d'autant plus amplifiée que certains choix méthodologiques sont douteux (voir carte de Frontex ci-contre). Les cartes si « spectaculaires » des flux de réfugiés vers l'Europe véhiculent une image exagérée de ces migrations, qui ne représentent, en réalité, qu'une infime fraction de l'ensemble. Elles n'ont souvent, en définitive, pas d'autre impact que celui de conforter des réactions anxieuses et xénophobes.

La carte statistique interpelle la raison, par son influence cognitive, ainsi que les affects, par sa dimension esthétique, fortement évocatrice. Même conçue de la façon la plus rationnelle possible, elle reste ainsi toujours le support d'un discours idéologique.

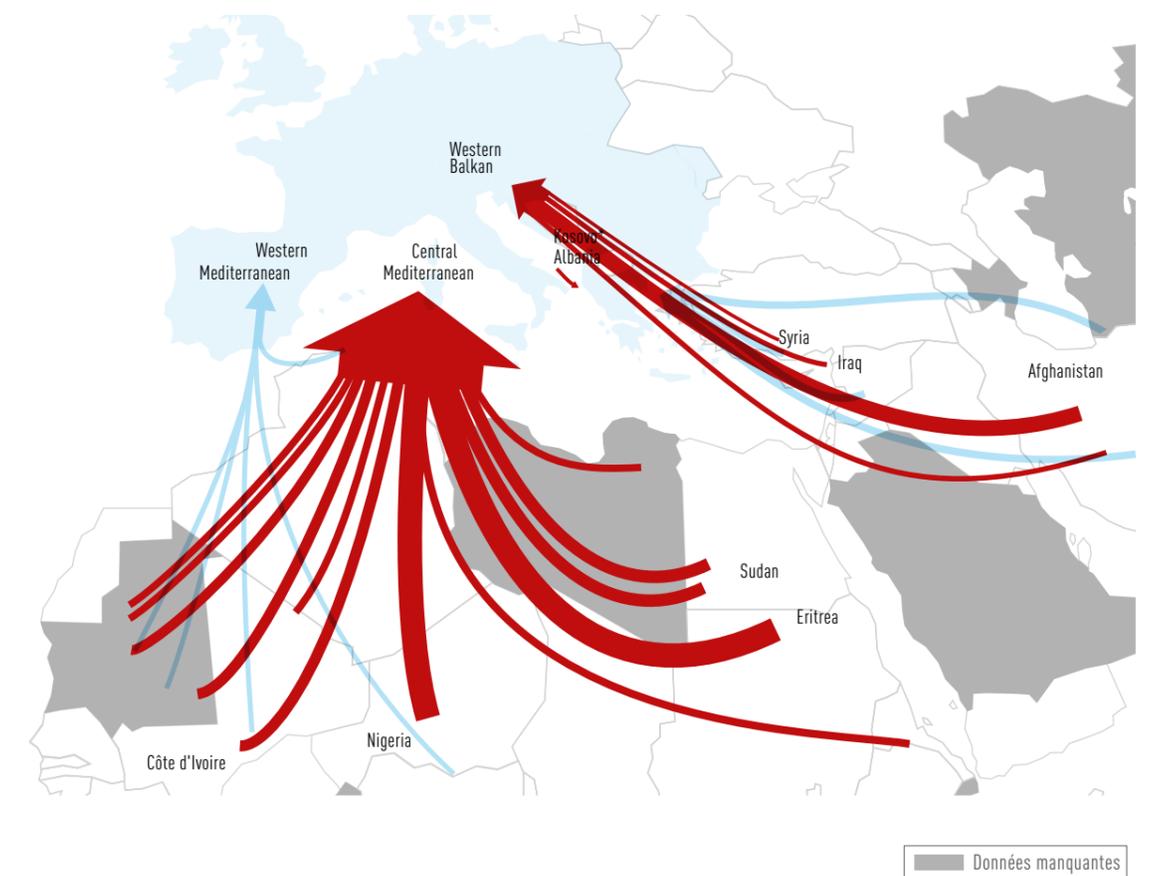
Françoise Bahoken (cartographe, géographe, Géographie-Cités), Nicolas Lambert (cartographe, CNRS), Philippe Rekaewicz (cartographe, géographe, Visionscarto)
Texte reproduit avec l'aimable autorisation de Migreurop. Ce texte et les cartes qui l'accompagnent ont été publiés dans Olivier Clochard (dir.), *Atlas des migrants en Europe : approches critiques des politiques migratoires*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2017

Les flux migratoires internationaux, selon Frontex* (2016)

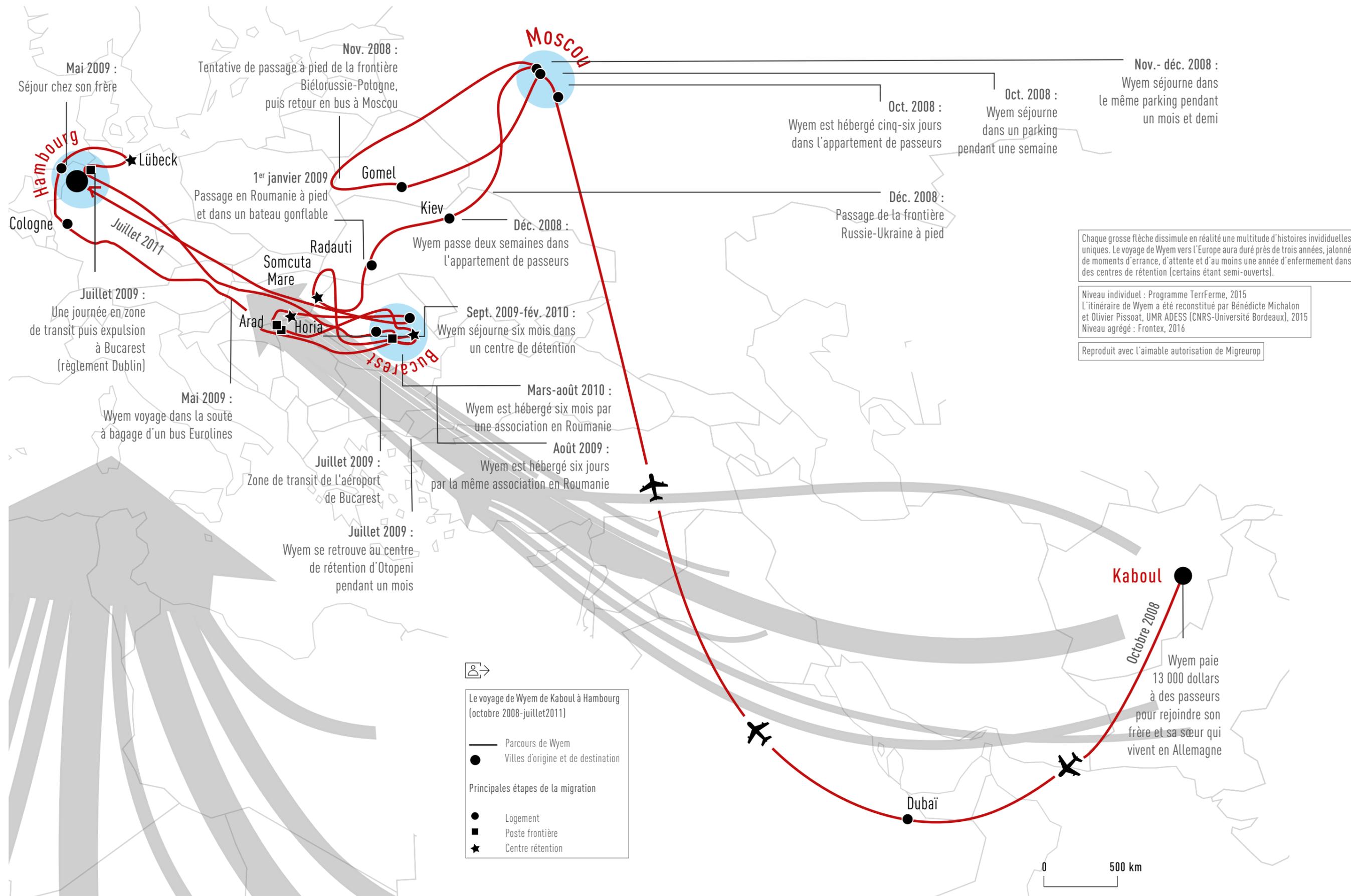
L'agence européenne des garde-côtes et garde-frontières (Frontex) a pour mission d'assurer « la sécurité » des frontières extérieures de l'Union européenne et, plus particulièrement, le contrôle de l'immigration « illégale » à ses frontières.

Sur la carte ci-dessous produite par l'agence, les personnes migrantes sont représentées par d'épaisses **flèches rouges** (couleur du danger, de l'interdiction) dirigées de façon menaçante vers l'Union européenne, représentée en **bleu** (symbole de sagesse et de sérénité), véhiculant une rhétorique d'invasion. De plus, la donnée cartographiée ici (la nationalité des migrants interceptés) est représentée de manière abusive par des flèches, puisqu'elle ne permet en aucun cas d'en déduire la réalité géographique des déplacements.

* Titre original de la carte : « Principales nationalités des migrants illégaux »
Source : Frontex, « FRAN Quarterly Report », 2^e trimestre, avril-juin 2016



Derrière les flèches, une multiplicité de parcours individuels tortueux



ENTRÉES DANS
LES PROGRAMMES
SCOLAIRES (2018)

-

-

Cycle 3 - Collège

	Niveau/Discipline	Thème du programme	Thème du programme	Exemples d'œuvres de l'exposition pouvant être exploitées	Renvoi à la notice du dossier documentaire
Histoire des arts – thème transversal cycle 3 : Les arts du visuel	Éducation morale et civique (cycle 3)	La sensibilité, soi et les autres	Partager et réguler des émotions, des sentiments dans des situations et à propos d'objets diversifiés : textes littéraires, œuvres d'art, documents d'actualité, débats portant sur la vie de la classe. Valeurs et symboles de la République française et de l'Union européenne.	Halida BOUGHRIET, <i>Action</i> , 2003 Mathieu PERNOT, <i>Les Migrants</i> , 2009 Ben, <i>Marianne en deuil pour non-respect des droits des peuples</i> , 1989	p. 60 p. 58 p. 77
	Géographie (6 ^e)	Habiter une métropole	Il s'agit de caractériser ce qu'est une métropole, en insistant sur des fonctions économiques, sociales, politiques et culturelles, sur la variété des espaces qui la composent et les flux qui la parcourent. [...] Les élèves sont ensuite invités à imaginer la ville du futur : comment s'y déplacer ? Comment repenser la question de son approvisionnement ? Quelles architectures inventer ? Comment ménager la cohabitation pour mieux vivre ensemble ?	Hamid DEBARRAH, <i>Faciès inventaire. Chronique du foyer de la rue Très Cloître</i> , 2002 Lahouari MOHAMMED BAKIR, <i>Nightmare</i> , 2014 Bruno SERRALONGUE, <i>Abris</i> , 2006-2008	p. 102 p. 103
Histoire des arts – thème transversal cycle 4 : Les arts, témoin du monde contemporain	Géographie (4 ^e)	Partie I. Les mobilités humaines transnationales	[...] On approfondira les deux principales composantes des mobilités humaines contemporaines, phénomène massif et aux impacts territoriaux majeurs : les migrants et le tourisme. Elles seront étudiées selon une approche multiscalaire, en plaçant les individus et leurs pratiques au cœur des démarches pour permettre des approches concrètes.	Bouchra KHALILI, <i>The Constellations</i> , 2011 Thierry FONTAINE, <i>La longue traversée</i> , 2005	p. 21 p. 20
	Éducation morale et civique (cycle 4)	La sensibilité, soi et les autres	Citoyenneté française et citoyenneté européenne : principes, valeurs, symboles.	GHAZEL, <i>Urgent (série)</i> , 1997-2007 CLAIRE FONTAINE, <i>Untitled (fresh monochrome/black/grey/red)</i> , 2015 Lahouari MOHAMMED BAKIR, <i>Persona grata</i> , 2016	p. 78 p. 76 p. 82
	Histoire (3 ^e)	Partie II. Géopolitique du monde actuel : La construction européenne depuis 1945	[...] Les logiques bipolaires du monde sont remises en cause par l'indépendance de nouveaux États et l'émergence du tiers-monde. Dans ce contexte, Les étapes et les enjeux de la construction européenne sont à situer dans leur contexte international et à aborder à partir de réalisations concrètes.	Latifa ECHAKHCH, <i>Hospitalité</i> , 2006	p. 79
		Partie III. L'Union européenne, un nouveau territoire de référence et d'appartenance	La construction de l'espace Schengen	Jacqueline SALMON, <i>Le Hangar, Sangatte</i> , 2001	p. 98

	Arts plastiques (Cycle 4)	<p>« La représentation ; les images, la réalité et la fiction »</p> <p>« La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre »</p> <p>« L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur »</p>	<p>L'enseignement des arts plastiques se fonde sur la pratique plastique dans une relation à la création artistique. Il offre les moyens de porter un regard informé et critique sur l'art et sur les univers visuels auxquels il renvoie, artistiques et non artistiques.</p> <p>Privilégiant la démarche exploratoire, l'enseignement des arts plastiques fait constamment interagir action et réflexion sur les questions que posent les processus de création, liant ainsi production artistique et perception sensible, explicitation et acquisition de connaissances et de références dans l'objectif de construire une culture commune.</p>	<p>KIMSOOJA, <i>Bottari Truck - Migrateurs</i> 2007-2009</p> <p>Société Réaliste, <i>U.N. Camouflage</i>, 2012</p>	<p>p. 85</p> <p>p. 83</p>
--	------------------------------	---	--	--	---------------------------

Lycée général et technologique

	LGT Littérature et société (2 ^{nde})	Thème 6 : Regards sur l'autre et sur l'ailleurs	L'objectif est d'éveiller la curiosité des élèves pour les cultures, traditions et civilisations étrangères, et de les faire s'interroger sur les différents regards dont elles peuvent faire l'objet. Point d'entrée possible : « figures de l'étranger : le barbare, l'indigène, l'immigré, l'errant ».	Lei XIE, <i>Me and I</i> , 2015	p. 62
	LGT Histoire (1 ^{re})	Thème 1 : Croissance économique, mondialisation et mutations des sociétés depuis le milieu du XIX ^e siècle	Une étude : l'immigration et la société française au XX ^e siècle	Bertrand LAMARCHE, <i>Le Haut du Lièvre</i> , 2012	p. 104
	LGT Géographie (1 ^{re})	Thème 3 : L'Union européenne : dynamiques de développement des territoires	Il s'agit de s'interroger sur les spécificités des territoires européens. La question amène ainsi à montrer que l'Union européenne est une association d'États dont les limites sont discutées et qui est marquée par une dynamique d'élargissement et par des disparités de développement.	Mircea CANTOR, <i>Rainbow</i> , 2011	p. 39
		Thème 4 : L'Union européenne dans la mondialisation	Il s'agit de mesurer le rôle et la place des territoires de l'Union européenne dans la mondialisation, ce qui constitue un enjeu majeur pour l'avenir de l'Europe.	Mona HATOUM, <i>Suspendu</i> , 2009-2010	
	LGT Géographie (1 ^{re} STD2A/STI 2D/STL)	Thème 4 : La mondialisation	Il s'agit de réfléchir au concept de mondialisation, aux réalités plurielles que ce mot qualifie et aux effets de ce processus sur les territoires. Il est important d'aboutir à une forme de définition du concept qui, sans viser à en embrasser toutes les nuances, permettra aux élèves d'en situer les éléments principaux. On propose de placer les acteurs, plus aisément identifiables par les élèves, en première place.	Richard BACQUIÉ, <i>Nulle part est un endroit</i> , 1989	p. 83

Bac Pro Arts appliqués et cultures artistiques	Appréhender son espace de vie	Il s'agit de conduire les élèves à chercher des solutions argumentées en réponse à une interrogation concernant le paysage, le tissu urbain, l'habitat, l'objet d'art, d'artisanat, de consommation, usuel ou de luxe, l'objet de convoitise, l'image, fixe ou animée, artistique, d'information, de publicité ou de propagande.	Philippe COGNÉE, <i>Immeuble</i> , 1997 Patrick TOSANI, <i>Intérieur externe</i> , 2006	
Bac pro Arts appliqués et cultures artistiques	Construire son identité culturelle	Il s'agit de permettre aux élèves de connaître, reconnaître et respecter la pluralité des identités culturelles, d'origines et d'époques différentes. L'identité doit ainsi s'affirmer et l'ouverture à l'altérité s'imposer. Sont abordés les rencontres, les influences, les emprunts, les échanges et le dialogue interculturel autour des formes, des modes, des codes, des techniques.	Lahouari MOHAMMED BAKIR, <i>Concertina</i> , 2017	p. 38
Bac Pro Français (1 ^{re})	Objet d'étude : « Les philosophes et le combat contre l'injustice » Champs 1 (société) et 3 (jugement)	<p>Problématique : Les armes littéraires des philosophes du XVIII^e siècle sont-elles encore efficaces pour lutter contre l'injustice ?</p> <p>Objectifs : montrer que la lutte contre l'injustice traverse les siècles et se poursuit (couronnée d'avancées et parfois de victoires) ; prendre connaissance des armes littéraires des philosophes et se les approprier (démonstration, argumentation, conte philosophique, ironie...) ; se doter d'outils d'écriture (lexique et connecteurs logiques).</p> <p>Problématique : L'utopie, texte de fiction, est-elle une arme efficace de dénonciation des injustices bien réelles de la société ? Séquence centrée sur l'utopie à dominante lecture et écriture à partir de dessins d'architectes comme Boullée (XVIII^e siècle), des cités imaginaires et de la réflexion contemporaine sur le développement durable. [...] Rédaction en groupe d'une lettre (à la manière des <i>Lettres Persanes</i>) ou d'un récit présentant une cité imaginaire, prétexte à la dénonciation d'une injustice qui sévit de nos jours.</p>	Bruno SERRALONGUE, <i>Abri #5, Abri#7</i> , 2006-2008 Eric HATTAN, <i>Déplacement</i> , 2010 Pascale CONSIGNY, <i>La Lande</i> , 2015	p. 103
Bac Pro Géographie (Terminale)	L'Union européenne et ses territoires	L'Union européenne est une construction géoéconomique et géopolitique. On présente cet espace à géométrie variable (espace Schengen, zone euro), les acquis communautaires, les grands projets. On évoque les contrastes territoriaux et les efforts entrepris pour les réduire.	Delphine COINDET, <i>Tunnel</i> , 2009 Emily JACIR, <i>Embrace</i> , 2005	p. 37 p. 36

Lexique juridique

Demandeurs d'asile

Migrants qui ont déposé une demande d'asile, arguant de leur besoin de protection, et sont en attente de l'octroi du statut de réfugié. La période d'examen de leur dossier ainsi que les conditions d'accueil durant cet examen sont variables selon les pays.

Dublin (accords de Dublin, règlements de Dublin)

Les accords de Dublin signés en 1990 définissent une politique d'asile européen commune et un contrôle renforcé pour éviter les demandes d'asile multiples ou le déplacement entre pays de l'Union européenne. Le règlement Dublin III du 26 juin 2013 permet de déterminer l'État membre responsable de l'examen d'une demande d'asile. Concrètement, il stipule que la demande doit être examinée dans le pays d'entrée de l'espace Schengen. Cette mesure a fait l'objet de vives critiques durant la « crise des réfugiés » de 2015.

Frontex

Agence européenne pour la gestion de la coopération opérationnelle aux frontières extérieures des États membres de l'Union européenne, mise en place en 2004. Elle surveille les frontières de l'Europe par des garde-frontières issus de plusieurs pays membres de l'Union européenne. Ils sont déployés sur les zones exposées à des flux importants (îles de la Méditerranée, Est de l'Union européenne). Frontex gère Eurosur, opérationnel depuis décembre 2013. Eurosur est un réseau de communication entre pays européens qui leur permet de partager images et données en temps réel recueillies via des outils de surveillance de haute technologie (satellites, drones, hélicoptères, etc.) et d'intervenir rapidement. Le budget de Frontex a été multiplié par dix depuis 2005 et s'élevait en 2014 à 114 millions d'euros.

Immigrés

L'usage du terme « immigré » s'est généralisé depuis le milieu du XX^e siècle pour désigner l'immigration de main-d'œuvre. Depuis 1945, on parle couramment de main-d'œuvre immigrée ou de travailleurs immigrés et le terme tend, dans la langue courante, à remplacer celui d'« étranger ». À partir du début des années 1990, « immigré » est devenu une catégorie statistique, utilisée par les démographes pour désigner toute personne habitant en France et qui n'y est pas née. Un immigré peut ainsi ne pas être étranger – c'est le cas des individus nés à l'étranger et naturalisés français. Et un étranger peut ne pas être immigré, s'il est né étranger sur le sol français.

Migrants

Ce terme ne renvoie ni à un statut ni à une définition juridique. D'après l'UNESCO, le terme migrant peut être compris comme toute personne qui vit de façon temporaire ou permanente dans un pays dans lequel il n'est pas né et qui a acquis d'importants liens sociaux avec ce pays. À des fins statistiques, les Nations unies proposent de distinguer le « migrant à long terme » (personne s'installant dans un pays autre que son pays de résidence habituelle pour une période d'au moins douze mois) du « migrant temporaire ».

Passeurs

Personnes qui vendent l'organisation d'une migration clandestine, souvent sur des embarcations précaires. Il peut s'agir de simples propriétaires de barques (appelées *pateras* entre le Maroc et l'Espagne, *cayucos* aux îles Canaries, *qwassas qwassas* aux Comores), de réseaux plus ou moins vastes, ayant des liens avec des mafias ou des groupes criminels, ou encore d'agences ayant pignon sur rue comme parfois en Asie.

Réfugiés

Ce terme renvoie à la définition juridique qui fait référence au droit international et plus précisément à la Convention de Genève relative au statut des réfugiés signée en 1951. C'est le statut officiel d'une personne qui a obtenu l'asile d'un pays tiers. À le droit d'y prétendre toute personne « craignant avec raison d'être persécutée du fait de sa race, de sa religion, de sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions politiques, qui se trouve hors du pays dont elle a la nationalité et qui ne peut ou, du fait de cette crainte, ne veut se réclamer de la protection de ce pays ; ou qui, si elle n'a pas de nationalité et se trouve hors du pays dans lequel elle avait sa résidence habituelle à la suite de tels événements, ne peut ou, en raison de ladite crainte, ne veut y retourner ». La demande est individuelle et la personne doit apporter la preuve de ces menaces.

En France c'est l'OFPRA qui étudie les dossiers des demandeurs d'asile (notamment grâce à des entretiens individuels) et leur accorde le statut de réfugiés. Cependant, dans le cas spécifique des guerres civiles reconnues sur le plan international (par exemple aujourd'hui en Syrie), le Haut-Commissariat aux réfugiés (HCR) reconnaît à ces populations d'être réfugiées *prima facie*, sans avoir besoin d'apporter de preuves.

Tout réfugié est un migrant, mais tout migrant n'est pas réfugié.

Schengen (accords et espace)

Les accords de Schengen ont été signés le 14 juin 1985 dans la ville luxembourgeoise de éponyme et ont adopté le principe de libre circulation intérieure des biens et des personnes, entre pays européens signataires. L'espace Schengen regroupe 26 États européens depuis le 1^{er} juillet 2013 :

22 des 28 États membres de l'Union européenne et 4 pays extérieurs : l'Islande, le Liechtenstein, la Norvège et la Suisse. Cet espace supprime les barrières douanières et les contrôles aux frontières entre pays membres, permettant ainsi à plus de 400 millions d'Européens de circuler librement, tout en définissant de nouvelles frontières extérieures, surveillées et contrôlées.

Ressources

Une bibliographie sur les thématiques de l'exposition, élaborée par les services documentaires des deux musées, est disponible en téléchargement sur le site Web de l'exposition : personagrata.museum

Le dossier « Persona grata » sur le portail documentaire du MAC VAL rassemble des ressources sur les artistes et sur le thème de l'hospitalité : doc.macval.fr/persona-grata.aspx

Le numéro spécial « Persona grata » de la revue *Hommes et Migrations* interroge la place des migrants dans l'espace urbain, les formes de leur présence, de leur visibilité ou invisibilité, sous l'angle de l'hospitalité ou de l'hostilité selon les secteurs de la vie sociale. Qui sont ces migrants qui peuplent les villes ? Sont-ils représentatifs des migrations vers l'Europe ? Quelles sont les réalités de leurs parcours urbains, de leur vie quotidienne, de leurs démarches ? Où rencontrent-ils des attitudes hostiles, ou au contraire de l'écoute, de l'entraide et de la solidarité qui peuvent fabriquer de l'hospitalité ?

« Persona grata », coordonné par Catherine Wihtol de Wenden, politologue, directrice de recherche au CNRS (Ceri), oct.-déc. 2018, n° 1323, 200 pages, 15 €, ISBN 978-2-919040-43-8



Équipes et contacts

MAC VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne

Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine

T + 33 (0)1 43 91 64 20
F + 33 (0)1 79 86 16 57

macval.fr

Équipe des publics

Responsable des publics et de l'action culturelle
Stéphanie Airaud
T + 33 (0)1 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs
Pauline Cortinovis
T + 33 (0)1 43 91 14 67
pauline.cortinovis@macval.fr

Coordinateur de la programmation culturelle
Thibault Capéran
T + 33 (0)1 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)
Sylvie Drubaix
T + 33 (0)1 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social
Luc Pelletier
T + 33 (0)1 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Réservation des groupes
Marie Flahaut et Anaïs Linares
T + 33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr

Sou-Maëlla Bolmey
soumaëlla.bolmey@macval.fr

Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr

Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr

Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr

Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr

Professeur relais, académie de Créteil
Jérôme Pierrejean
jerome_profrelais@hotmail.com

Centre de documentation

T + 33 (0)1 43 91 14 64
cdm.macval@macval.fr
doc.macval.fr

Responsable
Céline Latil
T + 33 (0)1 43 91 64 34
celine.latil@macval.fr

Adjointe à la responsable
Aurélien Roy
aurelie.roy@macval.fr

Documentalistes

Christine Bourdeau
christine.bourdeau@macval.fr

Marie Castaing
marie.castaing@macval.fr

Laurence Nobre
laurence.nobre@macval.fr

Agent d'accueil et de documentation
Claire Mansouri
claire.mansouri@macval.fr

Musée national de l'histoire de l'immigration Établissement public du Palais de la Porte Dorée

293 avenue Daumesnil
75012 Paris

T + 33 (0)1 53 59 58 60
F + 33 (0)1 53 59 58 66

histoire-immigration.fr

Réservation des groupes :
T + 33 (0)1 53 59 64 30
F + 33 (0)1 53 59 58 66
reservation@palais-portedoree.fr

Département des Ressources pédagogiques

education@palais-portedoree.fr

Chef du département
Mathias Dreyfuss
mathias.dreyfuss@palais-portedoree.fr

Professeures relais

Académie de Versailles
Christiane Audran-Delhez
christiane.audran-delhez@palais-portedoree.fr

Académie de Créteil
Ibtissem Hadri-Louison
ibtissem.hadri-louison@palais-portedoree.fr

Académie de Paris
Valérie Morin
valerie.morin@palais-portedoree.fr

Assistante administrative
Amélie Loiseau-Bronner

Département de la Médiathèque Abdelmalek Sayad

T + 33 (0)1 53 59 15 92
mediatheque.sayad@palais-portedoree.fr
catalogue.histoire-immigration.fr

Cheffe de département
Stéphanie Alexandre

Documentalistes
Siré Diaw
Lucile Humbert
Nicolas Montlahuc
Caterina Sansone

Bibliothécaire
Charlotte Perdriau

Magasinier
Smail Bessaha

Coordinatrice du Prix littéraire de la Porte Dorée
Nihad Jnaïd



MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne


PALAIS DE LA PORTE DORÉE
**MUSÉE DE L'HISTOIRE
DE L'IMMIGRATION**