



HAL
open science

Quelles(s) image(s) de la migration ?

Lila Torquéo

► **To cite this version:**

| Lila Torquéo. Quelles(s) image(s) de la migration ?. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02430865

HAL Id: dumas-02430865

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02430865>

Submitted on 7 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quelle(s) image(s) de la migration ?

Lila Torquéo

Sous la direction de M. Christophe Viart



Université Paris 1-Panthéon Sorbonne
Ecole des arts de la Sorbonne
Arts Plastiques et Sciences de l'Art
Master Création et Plasticités Contemporaines
2018-2019


UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Quelle(s) image(s) de la migration ?

Lila Torquéo

Sous la direction de M. Christophe Viart

Remerciements

Je remercie vivement les personnes qui m'ont accompagnée avec bienveillance et patience dans la rédaction de ce mémoire.

Monsieur Christophe Viart, mon directeur de recherche, a su me motiver et m'orienter quand je me questionnais sur l'architecture de mon travail.

Monsieur Mathieu Pernot et monsieur Laurent Munlau, qui m'ont accordé de leur temps précieux, ont provoqué une prise de conscience sur mon propre fonctionnement, modifiant radicalement mon approche artistique.

Madame Florence Morat m'a apporté le regard professionnel d'une responsable des publics d'une grande institution, le centre Pompidou.

Monsieur Emmanuel Papillon s'est montré compréhensif lors de mes demandes d'accès au cinéma Le Louxor.

Et bien sûr, ma famille et mes amis, qui m'ont soutenue et aidée sans faillir : mes grands-parents Françoise, Gisèle et Roger, ma tante Shalini, mes fidèles amis Pierre, Roni, Léonie et Karine.

Mots clés :

esthétique documentaire

migration

dispositifs

altérité

auteur(s)

histoire(s)

Résumé

La crise migratoire contemporaine entraîne une surenchère de créations médiatiques et artistiques. Avant même d'envisager de possibles relations intersubjectives entre les autochtones et les populations déplacées, ces images encouragent les stéréotypes et provoquent nos appréhensions. Dès ses débuts, la photographie documentaire annonce qu'elle informe sur le sujet, ses conditions de vie, son identité... Elle semble impliquer une vérité ancrée dans un réel objectif. On découvre qu'elle parle en priorité de son auteur, voire de ses commanditaires et du public auquel elle s'adresse. Censée «documenter» le réel, elle révèle finalement des schémas de perceptions, fondés sur des fantasmes et des croyances.

Alors que donne-t-on à voir, à qui, comment et dans quel but ? Les artistes se sont emparés de la question. À leur suite, j'ai utilisé des instruments exploités par les médias de masse pour repenser les modes de représentation de personnes immigrées. Cette étude m'a confrontée à mes propres réflexes. Me découvrant au travers de mes décevantes idées préconçues, je romps à présent la figure autoritaire de l'auteur pour me faire l'intermédiaire entre mes sujets/acteurs/amis et leurs histoires.

Je réfléchis à des dispositifs artistiques donnant au sujet toute sa place, y compris celle de co-auteur d'une oeuvre désormais commune. De là apparaît la nécessité d'exposer les divers outils employés, convergeant vers une rhétorique représentative. Lent cheminement de prise de conscience artistique, nous plongerons alors au cœur de créations audiovisuelles, en empruntant des parcours pratiques et théoriques, jalonnées de données historiques, politiques, philosophiques, psychologiques et ethnographiques. Peut-être, ainsi, trouverai-je en quoi des dispositifs documentaires permettent à des personnes en situation de migration de se réapproprier leur histoire.

Summary

The contemporary migration crisis has led to an overload of creations from the artistic realm as well as from the media. Before even considering the possibility of intersubjective relations between natives and displaced populations, these images encourage stereotypes and create undue apprehensions. From its inception, documentary photography has announced that it informs the viewer of the subject, their living conditions, their identity... Indeed, it seems to speak of truth. However, one discovers that it actually provides information on the author, its sponsors and its audience. Supposed to «document» reality, it actually reveals models of perception, based on fantasies and beliefs.

Then what do we show, to whom, how, and with what aim ? Artists have taken over the issue. I have, in turn, seized the very tools used by the mass media to rethink the representation of immigrant people. This research has enabled me to encounter my own biases: I have discovered myself through my disappointing preconceptions. I now break the authoritative figure of the author to intervene only as middleman between my subjects/actors/friends and their histories.

I reflect upon artistic devices that give the subject its rightful role to play, including that of co-author of a shared work. From then on appears the need to show the tools used, leading us to shape a «representative rhetoric». In this slow progress of artistic awareness, we dive into the heart of audiovisual creations, through practical and theoretical means, marked by historical, political, philosophical, psychological and ethnographic data. Perhaps in this way we will find the ways in which documentary devices allow persons in migration situations to recover their history.

Sommaire

Introduction

PARTIE 1. DES ARTISTES FACE À LA MIGRATION, DANS LA SOCIÉTÉ OCCIDENTALE CONTEMPORAINE

Chapitre 1. Première étape plastique

1.1 Être réfugié.e syrien.ne au Liban et dans L'Essonne

1.1.1 *Les envolés...*, un court-métrage

1.2 Des jeunes Algériens à Barbès

1.1.2 *Gouttes d'or*, une série de portraits

Chapitre 2. Le réel instrumentalisé et l'esthétique documentaire

2.1 Construction de l'image de «l'Autre» et prohibition des différences

2.1.1 De l'image au stéréotype

2.1.1.1 Croire en l'autonomie de l'image

2.1.1.2 L'incomplétude de l'image légendée

2.1.2 Un outil de contrôle des masses au service de l'expansion coloniale et à la gloire de l'universalisme

2.1.2.1 La photo d'identité, un support de stéréotypes

2.1.2.1.1 L'empreinte de l'image discriminante, aparté sur des Tsiganes vus par Mathieu Pernot

2.1.2.2 La suppression des minorités culturelles

2.1.2.3 Aux États-Unis, l'esthétique documentaire associée au reportage social

2.2 Représenter, exposer ou exhiber la détresse ?

2.2.1 L'image documentaire, utile ?

2.2.1.1 Porter la voix des absents

2.2.1.2. L'image documentaire documente sur l'artiste

2.2.1.2.1 Inviter à la prise de conscience ou l'artiste en prise à ses fantasmes ?

2.2.1.2.2 Collaborer avec des migrants pour parler de soi-même dans *Vangelo* de Pippo Delbono

2.3 À la recherche d'une esthétique éthique, la position de l'auteur

2.3.1 S'exprimer au nom de son médium et non de ses sujets

2.3.2 Faire rentrer des images documentaires dans l'histoire de l'art

2.3.2.1 La détresse en scène dans les tableaux photographiques d'Alex Majoli

2.3.2.2 Mathieu Pernot cache des ultra-visibles

Chapitre 3. Réflexions sur mon travail plastique

3.1 Le fruit de mes préjugés (auteure autocentrée ?)

3.1.1 Relecture de mon travail : une découverte décevante

3.1.2 *Les envolés...* : des sujets muets, leur parole escamotée

3.1.3 *Gouttes d'or* : des portraits stéréotypés

PARTIE 2. L'EXPÉRIENCE DE L'ALTÉRITÉ PAR LA DOCUMENTATION INTERSUBJECTIVE

Chapitre 1. Des dispositifs critiques

1.1 La résistance à l'image fixe, éloge du mouvement

1.1.1 Le hors champs : sortir du cadre avec Mathieu Pernot

1.1.1.1 S'approprier des documents d'archives

1.1.1.2 Le photomaton : une fabrique à documents subjectifs

1.1.1.3 Un album de famille produit par un « gadjo »

1.1.2 Cartographie subjective, une proposition de Bouchra Khalili

1.1.3 Montrer l'impact des techniques sur l'attitude des sujets dans *Des Spectres hantent l'Europe* de Maria Kourkouta et Niki Giannari

Chapitre 2. Auteurs d'images et auteurs d'histoires en partage

2.1 L'autre face du réel

2.1.1 La collaboration

2.1.2 Incarner son image

2.1.2.1 Mohamed Bourouissa dans les yeux des sujets

2.1.2.2 Regards réversibles, Mathieu Pernot d'un côté et des migrants de l'autre

2.1.2.3 « Devenir double » par l'ethnofiction de Jean Rouch

2.2 Du désir à l'action

2.2.1 Désirer oui mais à distance, le choix de Mathieu Pernot

2.2.2 Restitutions, expositions et espaces publics : des plateformes d'échanges

2.2.2.1 Tendre vers la réciprocité par la restitution

2.2.2.2 La médiation de l'image et du texte, entre « eux » et « vous »

2.2.2.2.1 Niki Giannari et sa narration à plusieurs voix

2.2.2.2.2 Des gestes et des anecdotes, Bouchra Khalili éveille la curiosité

2.2.2.3 Exposer aux portes du territoire d'expérimentation

2.2.2.3.1 Les sujets de Mathieu Pernot rencontrent leur public

2.2.2.3.2 Le Cinéma le Louxor, un espace du commun dans le quartier de Barbès à Paris ?

2.3. Artiste et acteur social

PARTIE 3. DEUXIÈME ÉTAPE PLASTIQUE : REMISE EN CAUSE ET POURSUITE

Chapitre 1. Ce que mes recherches m'ont appris

Chapitre 2. Après l'immigration, des Syriens au Liban et des enfants dans l'Essonne

2.1 « Des enfants de la Cité de l'air » en scène

2.2 Des jeux d'enfants

2.3 Se raconter à distance

2.4 Une critique de l'avenir

Chapitre 3. De l'Algérie à Barbès

3.1 Profil ou face, un portrait à deux auteurs

3.2 Djeddoumadrid, 16 publications... et une publication papier

3.3 Portrait(s) sonore(s), du pluriel au singulier

Conclusion

Annexe :

L'image figurative dans la culture arabo-musulmane

Interview avec Mathieu Pernot

Bibliographie

Iconographie

Introduction

Face aux représentations médiatiques massives, statistiques et accélérées de la crise migratoire actuelle, des artistes réagissent par des images documentaires, esthétiques et dialectiques. Mais qui s'exprime, l'artiste ou son sujet ? Quelle place et quel droit à l'expression l'artiste attribue-t-il au sujet, quel espace de vie propre ?

Ce questionnement primordial, qui a irrigué mes recherches, a entraîné une profonde remise en cause de mon travail artistique. En éclairant d'une lumière crue mon propre fonctionnement, il a dévoilé mon aveuglement quant aux rapports que j'entretenais avec les sujets, les modèles devrais-je dire, de ma pratique artistique. D'abord le fruit involontaire de comportements stéréotypés, mon travail artistique, enrichi de l'analyse critique d'autres travaux, a opéré un virage complet dans le but de comprendre **en quoi les dispositifs documentaires permettent-ils à des personnes en situation de migration** de se réappropriier leur histoire ?

LE MOUVEMENT DES IMAGES

L'homme appréhende le monde par le biais d'images dont il est à la fois le producteur et le support. Son « corps est [bel et bien] une image avant même d'être reproduit en image ¹ » théorise Hans Belting par son analyse anthropologique. Nous sommes « naturellement le lieu des images ² ». Mentales et matérielles, elles construisent notre histoire, elles habitent notre espace social et

1 BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 123.

2 *Ibidem*, p. 77.

c'est par elles que nous nous situons. Les hommes ne pourraient se passer ni des images ni du mouvement, sans lesquels les histoires et l'humanité disparaîtraient . Pourtant nous assistons à une réduction de la mobilité forcée dans l'espace concret tandis qu'elle s'accélère dans l'espace cybernétique. Force est de constater que nous privilégions, et de manière antinomique, la circulation des images à celle des corps.

DES MIGRANTS DÉPOSSÉDÉS DE LEUR IMAGE

Les migrations contemporaines provoquées par les conflits politiques et les difficultés économiques s'accompagnent d'un déferlement d'images médiatiques. Celles-ci alimentent les stéréotypes qui associent l'immigration à insécurité, redoublant le sentiment de dépossession des déplacés. Contraintes au silence, des personnes apparaissent sur des clichés dramatiques, qui les réduisent à des motifs déshumanisants. Ces images qui se répandent dans les médias conditionnent le regard que les autochtones portent sur les exilés. Elles colonisent nos pensées et orchestrent nos actions. Cette prohibition de la migration, de l'autoreprésentation des déplacés et de la diversité des images extérieures, nous dirige en conséquence vers l'étouffement des différences. L'hermétisme des "terres d'accueil" face aux images que détiennent les nouveaux arrivants, perturbe tout processus d'identification, d'un côté comme de l'autre.

À partir du moment où le rapport à l'autre débute par l'image et que le pouvoir se l'approprie, en imposant des codes d'identification, il importe de repenser sa construction et sa réception. Dans la mesure où l'hostilité des pays refuges ne diminue pas, je me demande comment objectiver les phénomènes migratoires. En utilisant les mêmes médias qui servent à la communications de masse, nous interrogerons leur capacité à stimuler les échanges intersubjectifs entre résidents et nouveaux arrivants.

LE DOCUMENTAIRE, UN OUTIL CRITIQUE

Nous passons donc par le documentaire, sachant qu'il est de nature critique. « Ces assises sont celles du réalisme, dont le projet, tout à la fois esthétique et politique, consistait précisément à prendre le parti du réel, soit contre les sujets de représentations dominants d'alors, soit contre les représentations idéalisées de celui-ci. [Il] a toujours pariet liée avec la violence et la cruauté du réel [qu'il] pourrait alors tenter d'adoucir. »³ Cette critique s'adresse aussi au monde de l'art en interrogeant ses « procédures de formalisation » dans le but d'en réaménager l'espace.

CRÉER UNE ESTHÉTIQUE À PARTIR D'UN SUJET POLITIQUE

Qu'ils soient immigrés légaux ou clandestins, les individus qui m'occupent dans ma production artistique depuis 2018 se trouvent dans des situations précaires, dues notamment au manque de soutien des autorités locales. D'une part, j'ai réalisé des séries de photographies avec des réfugié.e.s syrien.e.s au Liban et dans l'Essonne, en France, réunies dans un court-métrage. D'autre part, je développe des dispositifs documentaires avec de jeunes Algériens, vendeurs de cigarettes de contrebande à Paris, mêlant des portraits et des documents collectés.

Tout comme les artistes qui font l'objet de mon étude, je n'ai pas l'ambition de saisir les motifs de leurs migrations et leurs répercussions géopolitiques mais de relever et de produire de nouvelles formes plastiques, audio-visuelles et conceptuelles. Les relations que j'entretiens avec ces personnes sont motivées par le désir d'accueillir leur histoire et d'inventer une esthétique avec

3 CAILLET Aline, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 14.

eux.

Le film *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France*, a été réalisé à la suite de mon stage au Beirut Art Center, au Liban en 2018. Ensuite, mon expérience de femme de ménage au sein d'un groupe de réfugiés d'une part, puis l'invitation que j'ai reçue de vivre au sein de la famille de l'ancien chef d'État Émile Eddé⁴, furent l'occasion de côtoyer des classes sociales opposées.

Par rapport au nombre d'habitants, le Liban abrite le plus grand nombre de réfugiés au monde⁵. Frontalier de la Syrie, ce pays doté d'un gouvernement morcelé⁶ refuse d'améliorer les conditions de vie des « déplacés », pour reprendre le terme officiel employé⁷, de peur de pérenniser leur présence. Ces immigrés participent au développement du marché économique. Quand ils ne vivent pas dans des camps, ils restent cloisonnés dans leurs espaces de travail. Face à un pays qui peine fortement à se reconstruire après de longs et violents conflits, il importe d'interroger la responsabilité de l'Europe. Cela conduit à pointer l'hermétisme et l'indifférence du gouvernement français à l'égard de cette crise⁸. Même si des

4 Émile Eddé, président du Liban entre 1936 et 1941, fonde le Bloc national libanais en 1943.

5 Au Liban, 30 % de la population est réfugiée, d'origines syrienne et palestinienne. Il s'agit du pays qui en accueille le plus en fonction du nombre d'habitants, d'après la Protection Civile et Opérations d'Aide Humanitaire Européennes, file:///C:/Users/Lila%20Torqu%C3%A9o/Downloads/liban_2019-03-22.pdf, mis à jour le 08/03/2019, consulté le 20/07/2019.

6 GEISSER Vincent, « La question des réfugiés syriens au Liban : le réveil des fantômes du passé », *Confluences Méditerranée*, n°87, avril 2013, disponible sur www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2013-4-page-67.html, consulté le 20/07/2019.

7 *Ibid.*

8 De nombreux articles et bilans relatent de l'absence de politique européenne en faveur de l'accueil et de la protection des réfugiés. Nous en citons deux : GHAILANI Dalila, « Chapitre 3, L'Europe face à la crise

Syriens se voient octroyer un droit d'asile, une infime quantité arrive en France, en raison du manque de dispositifs d'accueil⁹.

Je dois le début de mes captations audiovisuelles à mon étonnement face à la surexploitation d'employés syriens et à l'autogestion des camps que j'ai traversés au Liban. Elles répondent aussi à un sentiment de désolation face aux démantèlements des camps, au Liban sous prétexte que la guerre en Syrie s'atténue, et dans l'Essonne pour construire un quartier "écoresponsable". Qu'elles soient bloquées, isolées ou les deux, les personnes que j'ai rencontrées font preuve de résilience. Elles apportent leur humanité à des pays qui puisent dans leurs ressources physiques sans effort d'accueil. Il me paraît important de fixer, dans le temps et par l'image, ces lieux voués à disparaître avec ceux qui les ont construits, aménagés et qui les habitent encore aujourd'hui.

Le premier travail que j'ai réalisé dans le quartier de la Goutte d'or à Paris s'intitule *Gouttes d'or*. Sur quatre portraits, quatre jeunes immigrés algériens apparaissent dans des compositions inspirées de la technique picturale du clair-obscur. Dans ces images, ils sont isolés de leur contexte dans une pièce noire du cinéma Le Louxor, situé sur mon territoire d'expérimentation.

Comme bon nombre de migrants, ils arrivent en France après de difficiles trajets. Sans papier, soumis parfois au racisme, ils peinent à stabiliser leur situation. Ils arrivent qu'ils portent sur

migratoire : les droits des migrants sacrifiés sur l'autel de la sécurité ? », *Bilan social de l'Union européenne 2017*, novembre 2017. / TISSIER-RAFFIN Marion, « Crise européenne de l'asile : l'Europe n'est pas à la hauteur de ses ambitions », *La Revue des Droits de l'Homme*, août 2015, disponible sur journals.openedition.org/revdh/1519, consultée le 24/07/2019.

⁹ TISSIER-RAFFIN Marion, « Crise européenne de l'asile : l'Europe n'est pas à la hauteur de ses ambitions », *op. cit.*

eux les stigmates de l'hostilité ambiante... La rencontre photographique et symbolique que je propose réagit à l'accusation qui leur est faite de « creuser » le repli identitaire. Ils sont des supports de fantasmes que je veux tenter, avec eux, de détourner par l'image. Avant que ma présence en tant que photographe ne s'affirme dans le quartier, nous avons été fouillés à plusieurs reprises par la police, et cela ne va pas sans un sentiment d'humiliation. Les forces de l'ordre soupçonnaient le trafic de drogues.

UN DÉTOUR PAR LES USAGES CONTROVERSÉS DE L'ESTHÉTIQUE DOCUMENTAIRE

Auparavant tournée vers la sculpture et la performance, j'ai bouleversé ma pratique artistique en la dirigeant exclusivement vers l'image documentaire. Donc, avant de me tourner vers des artistes qui renouvellent l'image documentaire puis développer mes propres stratégies artistiques, je m'appuie sur les recherches d'Olivier Lugon qui sonde l'histoire dans le *Le style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*¹⁰. En constatant que ce média sert la propagande et les inégalités sociales, Olivier Lugon révèle l'interpénétration des contextes artistique et politique. Il se réfère notamment aux années trente, lorsque le « documentaire » devient un genre à part entière. Son attention se porte sur la Farm Security Administration qui a largement contribué à l'affirmation du style documentaire, aux États-Unis et à l'international, en l'associant au reportage social. Dorothea Lange, au lieu d'accentuer la détresse, expose la dignité de ses sujets. Bien qu'elle appartienne à une autre classe sociale supérieure, elle tient un rôle de médiateur entre ces déshérités et l'électorat, spectateur de la crise économique des années trente.

Pour éviter toute instrumentalisation, il m'importe de réfléchir

10 LUGON Olivier, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011.

à mon attitude vis à vis de personnes muées par leur propres codes de représentation et fuyant le contrôle des autorités. Cela est d'autant plus important que j'enregistre des personnes ciblées par les services de l'ordre pour leur implication dans des trafics illégaux, tels les Algériens que j'ai rencontrés ou les réfugiés syriens dans l'Essonne menacés d'expulsion.

Il m'a semblé nécessaire de confronter mes images à celles produites par le système pénal à partir du XIXe siècle. Ainsi nous passerons par le terrain glissant de l'esthétique documentaire au service du pouvoir. Olivier Lugon analyse justement les mécanismes d'identification et la capture photographique des problèmes sociaux et économiques qui se sont développés dans le cadre d'une société de contrôle. Il met en lumière les enjeux politiques de la photographie de portrait, utilisée notamment à des fins racistes.

Les *Écrits sur la photographie, 1977-1986*¹¹, composés de six textes d'Allan Sekula, réunis par Olivier Lugon et Marie Muracciole, complète le précédent ouvrage. Le photographe et théoricien expose les liens que la photographie documentaire entretient avec le langage et l'Histoire. Il démantèle les rapports de pouvoir qui en font un outil au fondement de l'ordre racial, tout en réformant ses modalités documentaires au profit de la lutte social. Nous étudions donc ces textes autant pour leur valeur manifeste que contre-manifeste.

LA LÉGITIMITÉ DE L'ARTISTE EN PROIE À DES SUJETS QUI LUI ÉCHAPPENT

Étant donné que je m'interroge sur l'image de la migration contemporaine, on peut se demander pourquoi je ne me focalise pas sur des œuvres produites par des artistes eux-mêmes en

11 SEKULA Allan , *Écrits sur la photographie*, traduction de Marie Muracciole, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2013.

exil. Pour remettre en question ma propre position j'ai choisi de m'orienter vers des artistes européens, qui documentent les migrations de l'extérieur. Ils se tournent vers des individus en errance et tissent avec eux des récits sans remettre en question leur véridicité. En jouant avec différents registres de représentation, ils mettent en scène ou en lumière la complémentarité du réel et du fictionnel, sans soucis de distinction. Le reporter de guerre Alex Majoli, engagé dans l'agence Magnum, se rend dans des espaces médiatiques qu'il capte avec le même protocole, un dispositif lumineux semblable à un plateau de cinéma. Son exposition *Scène au Bal* en 2019 donnait justement à voir un portrait global de la crise.

Cela m'amène à m'interroger sur la légitimité et les raisons de mes initiatives, restant moi-même étrangère aux situations que je documente. J'ai fait un stage dans une agence de photojournalisme (Worldcrunch, Paris) dans l'objectif de saisir les motivations intérieures qui poussent ces professionnels de terrain à documenter des situations tragiques en quantité. Il m'a permis de réaliser un premier entretien avec le photo-reporter Laurent Munlaü pour qui l'image documentaire nous donne surtout des renseignements sur l'attitude de l'auteur. Cela apparaît clairement dans le travail de Pippo Delbono, qui fait de « l'autre » un support d'évasion physique, poétique et cathartique.

PARLER AU NOM DES AUTRES

Un autre argument permet de vérifier la possibilité de documenter une situation, étrangère à l'auteur. Il nous vient d'Aline Caillet, d'après qui « la démarche « documentaire » implique, [...] une transitivity radicale qui oriente d'emblée la représentation vers l'extériorité et le non-soi, vers « d'autres vies que la mienne¹². » L'altérité devient donc indissociable du documentaire

12 CARRÈRE Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, Paris, Édi-

et fonde justement sa distinction avec l'autobiographie avec qui elle partage le « vaste champ de la non-fiction ¹³. » Un jeu de va- et- vient entre le soi et l'autre rend possible les changements de position de l'énonciation subjective, d'où l'importance de la collaboration. Cela m'a alors convaincu du rôle essentiel que le photographe Mathieu Pernot allait jouer dans ma recherche.

LE TOURNANT DANS MA RECHERCHE

C'est en lisant un entretien de Mathieu Pernot dans *Artpress*¹⁴ que j'ai pris conscience de l'absence de place que les artistes cités précédemment donnaient à leurs sujets. C'est principalement la relation qu'il cultive avec ses sujets qui le distingue de ces photographes. Au lieu de les aborder comme des prétextes esthétiques, il s'engage à leurs côtés et sollicite leurs propres codes culturels. J'ai pu le rencontrer lors d'un entretien passionnant pour creuser ce passage du sujet-objet au sujet-auteur. À la suite de cette rencontre, le chemin de mes recherches théoriques et plastiques a totalement bifurqué.

Sans s'interposer, Mathieu Pernot montre des corps marginalisés qui résistent à la norme. Il a mené un travail, central dans ma recherche, qui s'est étalé sur vingt-cinq ans avec les Gorgan, une famille rom à Arles. Pour représenter des populations qui ne se fixent que par des images stigmatisantes, il décline les dispositifs documentaires. Au sein de séries développées sur plusieurs années, il confronte ses photographies à des documents d'archives, des écrits ou des images produites par d'autres auteurs ou par des

tions P.O.L., 2009, cité par par CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*□, coll. *Æsthetica*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 11.

13 *Ibidem*, p. 11.

14 MILLET Catherine, CORPET Olivier (dir.), *La Photographie 3. (Post-)documentaires*, Paris, *Art Press*, 2016.

photomatons - des séries qu'il développe sur plusieurs années. Il propose une multiplicité de protocoles.

Nous comprenons par son travail qu'il ne suffit pas de rendre visible des individus déjà surmédiatisés pour faire l'expérience de l'altérité. En effet, la rencontre visuelle n'aboutit pas forcément au *partage du sensible*¹⁵ tel que Jacques Rancière l'entend, qui se nourrit de contacts sensibles, d'écoute et de temps.

L'ACCÈS AU VISIBLE PAR LE PARTAGE DU SENSIBLE

La segmentation de l'espace par le visible, la parole et le temps, inégalement répartis, produit l'isolement de ceux qui n'y ont pas accès. En passant par *Le partage du sensible*, Jacques Rancière nous donne des clés pour stimuler l'expérience collective et repenser l'accès à *un commun*. Dans l'optique d'une redistribution, des artistes s'emparent d'intermédiaires artistiques, tels des langages visuels et graphiques, qui peuvent se substituer à l'échange verbal et transgresser les barrières linguistiques.

DES DISPOSITIFS DOCUMENTAIRES FACE À LA NATURE POLYSÉMIQUE DU RÉEL

Dès lors qu'ils ne répondent plus à des commandes au service du pouvoir, les artistes en détournent les codes et mettent à mal cette croyance de la transparence de l'image. Pour éviter les visions autoritaires produites par l'image dite "naturelle", nous cherchons des outils révélant la polysémie du réel. Nous savons que les outils audio-visuels captent autant qu'ils fabriquent le réel. Les outils qu'ils convoquent dans le processus de création s'appellent aussi dispositif. Comme nous avons l'intention de documenter l'expérience du réel, et que le dispositif s'y inscrit,

15 RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

nous devons considérer son importance dans le produit fini. Sa présence permet une prise de recul critique et réflexive, en expérimentant divers points de vue sur le réel.

Dans son ouvrage *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Aline Caillet insiste sur la séparation du réel et de sa représentation en nous invitant à « penser une pratique documentaire sans l'inféoder aux valeurs cardinales d'une représentation authentique du réel ¹⁶. » Plus que de prétendre à une représentation fidèle du réel, il s'agit de l'appréhender de manière pragmatique et expérimentale. Cela nécessite l'opération d'un déplacement qui discrédite « l'approche représentative¹⁷. »

À partir du moment où une image se matérialise sur un support technique numérique ou analogique, elle acquiert le titre de photographie. On la nomme vidéo lorsqu'elle se superpose à une multiplicité d'autres images sur un même support. De façon à prendre du recul sur les schémas de perceptions qu'ils entraînent, les supports s'éloignent de leurs prédécesseurs traditionnels, en s'hybridant. Allan Sekula prône *l'impureté* des supports, la visibilité du dispositif documentaire et le geste créatif, tous à l'origine et sujets de l'image. En conséquence, nous employons dans le mémoire le terme *image* lorsque l'auteur affiche son support au même titre que son contenu et de *photographie* et de *film* lorsque le support final ne participe à son analyse.

Le genre documentaire se définit à nouveau, en estompant les frontières entre les auteurs et les sujets. Juxtaposant de multiples techniques de recueils, ces artistes déclinent les voies d'entrées vers des histoires négligées. Contre toute vision autoritaire et consensuelle, ils cultivent le caractère énigmatique des images. Ils privilégient la distanciation, le décentrement et d'étroites col-

16 CAILLET Aline, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, op.cit., p. 12.

17 *Ibid.*, p. 14.

laborations avec leurs sujets à la fois acteurs et auteurs de leurs récits.

L'image documentaire ouvre un espace de réflexion, un lieu en commun qui propose des stratégies de résistance et de détournement des réalités soit- disant fondées. J'ai repéré des artistes qui, dans leurs images dialectiques, croisent différents points de vue. Ils agissent comme des médiateurs entre des gens, leur histoire et leur territoire. Leurs modes opératoires rompent avec l'équilibre manichéen du rapport dominant/victime. L'image documentaire devient un mode de communication polysémique, construit d'échanges symboliques et concrets. À des images de plusieurs natures se superposent des récits écrits et oraux. Le portrait, au coeur de la recherche, exige des outils visuels et verbaux, de l'apparence et de la pensée, pour se construire. Des « dispositifs critiques » s'inventent pour troubler l'observation ethnographique. Face à la désidentification produite par la clandestinité et l'anonymat des masses, Bouchra Khalili capte la singularité des parcours de corps en résistance. Elle donne la parole à des gens, qui habituellement contraints au silence, viennent performer leur récit.

MES PROJETS

En écho avec leurs travaux, j'envisage d'intégrer des images mentales et physiques des jeunes Algériens et des enfants syriens que je filme et photographie. Dans la vidéo *Airs de Musique*, des musiques choisies par quatre jeunes Algériens se superposent à des détails de leur corps. Les images mentales produites par les musiques, se substituent aux visages et façonnent pour moi leurs portraits. Dans l'optique de trouver un lieu *du commun* au delà des stéréotypes, je recherche un « espace latent, invisible, [...] qui donne plein droit à un réel gros de ses appropriations – et non pas réduit à sa part visible, comme trop souvent ¹⁸. »

18 *Ibid.*, p. 123.

UNE FOIS EXPOSÉE, L'IMAGE S'EXPRIME AU NOM DES ABSENTS

Si l'image peut discriminer quelqu'un par sa représentation, je pense que, dans la logique des choses, elle peut aussi l'inclure. D'après Hans Belting, l'efficacité des images « dépend de [...] notre faculté d'animer les images inanimées, comme si elles étaient vivantes et susceptibles de se prêter à un dialogue ¹⁹ ». Dans ce cas le support d'une œuvre peut se substituer au corps de quelqu'un et porter sa parole. Nous posons alors l'hypothèse que l'auteur peut à juste titre parler au nom des absents. Par sa faculté d'intercession et de médiation, l'image peut démystifier la réalité représentée.

En introduisant des images d'individus stigmatisés dans son cadre culturel, l'artiste leur confère un espace de représentation. L'exposition restitue des fragments d'expériences d'altérité, accessibles virtuellement par le public, qui fait une expérience esthétique. Cela m'amène à croire que l'image peut avoir un impact sur les comportements de ceux qui la reçoivent. Je me demande alors si l'exposition permet de restituer *l'expérience transcendante de l'altérité*²⁰, comme l'entend Emmanuel Lévinas. En confrontant diverses approches, nous verrons si les images produites sensibilisent vraiment les spectateurs, favorisent le changement d'opinions et stimulent la bienveillance.

Le cheminement du mémoire suit un ordre chronologique qui l'organise comme une boîte à tiroirs multiples.

La première partie étudie la position que des artistes européens prennent vis à vis de la crise migratoire, dans la société occiden-

19 BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 4.

20 LÉVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Le livre de poche, 2018.

tales contemporaines. Ma première approche documentaire, focalisée sur des portraits (chapitre 1), occasionne un retour vers l'histoire de l'esthétique documentaire (chapitre 2), reliée aux pouvoirs publics et politiques. En tant qu'outil de contrôle des masses, elle profite à l'expansion coloniale et à l'ordre social. L'image documentaire hérite de ce regard autoritaire qui persiste dans la création audiovisuelle contemporaine. Cela m'amène à pointer les limites et les failles de mon travail plastique et à remettre en question mes idées préconçues (chapitre 3).

La deuxième partie réoriente l'image documentaire vers l'expérience de l'altérité, stimulée par des relations intersubjectives. L'auto-suffisance de la photographie est déstabilisée par des dispositifs critiques qui mettent sur un même piédestal les outils de captation, les images fixes et en mouvement, leurs supports, et les auteurs et leurs sujets. Ils fondent la valeur de leurs images sur la divergence de leurs points de vue et sur les relations de proximité qu'elles entraînent (chapitre 2).

Dans la troisième partie, je rebondis sur mes projets en cours et à venir, qui font écho aux recherches qui les précèdent. Du collectif je passe à l'individuel. Après des photographies et des films, je me tourne vers des dispositifs. Le travail se réfléchit non plus avec un outil et un auteur mais à plusieurs.

Je me permets de faire allusion à des travaux isolés de la question migratoire, pour la pertinence de leurs dispositifs documentaires, guidant ma réflexion sur la fabrication de l'image de « l'autre ». Du fait que je travaille avec des personnes de religion musulmane et pour certaines originaires d'Algérie, il m'est utile d'interroger l'histoire de la photographie en Algérie ainsi que les symboliques de l'image dans la culture arabo-musulmane.

PARTIE 1.

DES ARTISTES FACE À LA MIGRATION, DANS LA

SOCIÉTÉ OCCIDENTALE CONTEMPORAINE

2. Les « déplacés »

Image fixe extraite de *Les envolés*, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France

2018-2019, Vidéo, 12'43"

Liban, France.





Chapitre 1. Première étape plastique

1.1 Être réfugié.e syrien.ne au Liban et dans L'Essonne

1) OBSERVATIONS

INTENTIONS

J'ai souhaité m'orienter vers des populations réfugiées et marginalisées et détourner les codes du reportage qui en donne une vision pessimiste et souvent tragique. Les camps de réfugiés sont des sujets extrêmement médiatisés, alors comment en renouveler les images ? Mon objectif ne consiste pas à faire le constat d'une actualité mais à relever les qualités graphiques et plastiques des lieux et des situations provoquées avec ses habitants. Il ne s'agit ni de faire une documentation objective ni de faire le portrait d'une misère subie mais d'exposer des fragments d'expériences sensibles et émotionnelles. À rebours des images véhiculées par la presse, je cherche à capter des espaces et des gens qui se projettent vers l'avenir. En me communiquant leurs envies, ils m'invitent à découvrir leurs univers que je tente de mettre en valeur. J'ai d'abord rencontré des Syriens au Liban puis en France que j'ai enregistrés dans leurs espaces.

Ces images sont réunies dans un court-métrage de douze minutes intitulé *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France* (12'23"), Liban 2018 – France 2019. Il se divise en deux parties inégales, la première au Liban et la deuxième dans l'Essonne. Pour procéder à son analyse, il s'agira dans un premier

temps d'observer mes intentions, les situations qui les ont provoquées, le contexte politique et personnel. Nous développerons ensuite l'ensemble de ses séquences et de ses plans. Une série d'images fixes et en mouvement vient de cinq mois passés au Liban en 2018, puis de quatre week-ends consécutifs dans l'Essonne, à la fin de l'année 2018, début 2019.

CIRCONSTANCES

En août 2018, d'abord sur le Mont Liban puis dans la Plaine de la Bekaa, j'ai arpenté plusieurs camps de réfugiés syriens. Mes déplacements se sont principalement faits en stop. C'est sur la moto d'Abdallah, employé par un représentant politique chez qui j'ai vécu, que je me suis déplacée les dernières semaines. Ce voyage fut l'occasion de suivre des Syriennes cueillant dix heures par jour les fruits de saison. Employée comme femme de ménage, j'ai eu un aperçu de la surexploitation des domestiques syriens mais aussi d'Éthiopiennes, encadrées par la pratique de la "kafala" les dépossédant de leurs papiers d'identité. Lors d'une nuit, j'ai dormi dans une usine de découpe de marbre aux côtés d'ouvriers syriens vivant en autarcie.

COMMENT

Il n'a jamais été question d'agir pour une cause. Pour poursuivre cet échange, je reviens vers les sujets avec des photographies imprimées, que j'imagine comme un support d'histoires leur appartenant. On m'assignait souvent le rôle de journaliste, ce à quoi je répondais par mon envie de faire des photographies « pour moi ». Sur le modèle du photographe Mathieu Pernot, je me suis appuyée sur mes images réalisées dans le même contexte pour leur montrer mes partis-pris.

3 .4. Les « déplacés.es »

Deux images fixes extraites de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France* 2018-2019, Vidéo, 12''23', Liban, France.





CONTEXTE

J'ai appris la présence d'une centaine de Syriens dans l'Essonne à Athis-Mons en rencontrant le responsable de la structure du premier accueil de Paris, un établissement de France terre d'asile. Cette situation a fait l'objet de reportages, par le magazine L'Express notamment.

Je me suis rendue dans la Cité de l'Air à Athis-Mons, une zone abandonnée par le personnel d'Air France à l'époque de sa privatisation. À ce moment-là, vers la fin des années quatre-vingt-dix, des gens démunis sont venus l'habiter, dont des Français, des Roms, des Algériens, puis une centaine de Syriens à partir de 2014. Cet espace a pris l'allure d'un hospice pour les infortunés, informés par le bouche à oreille. En 2015, un projet de reconstruction a été voté par la commune en vue de développer un écoquartier, comprenant des commerces, des services publics et des habitats variés. Avant que cette zone d'aménagement concertée (ZAC) ne voit le jour, on envisage paraît-il des plans de relogements. Comme les habitants se trouvent dans des situations très différentes, possèdent ou non un statut de réfugié, sont célibataires ou mariés, ils ne bénéficieront pas tous de logements durables. Des acteurs locaux, comme l'association Droit au logement (DAL), font l'intermédiaire entre les habitants et les pouvoirs publics.

Parmi la centaine de réfugiés syriens, plus de la moitié est composée d'enfants. Mes premiers contacts se sont d'abord faits avec des enfants jouant sur les trottoirs, ensuite avec des hommes un peu plus loin puis avec des femmes dans leur maison. Au début j'ai été reçue avec méfiance puisqu'on me soupçonnait de faire une enquête journalistique. Par la suite on m'a accueillie en m'offrant le thé et en m'invitant à partager des repas. Il faut savoir que, de manière générale, les Syriens ont une forte culture de l'hospitalité mais aussi une grande pudeur à l'égard des étrangers. Un groupe

d'enfants, parlant français, a pris le rôle de médiateur entre leurs parents et moi. En s'occupant et en faisant preuve de créativité avec mon appareil photo ou avec des outils de dessin que j'avais apportés, ils m'ont permis de trouver une certaine utilité aux regards des parents. Cette deuxième partie du film se focalise sur eux et leur manière de faire de l'image un moteur de divertissement et de mise en situation. Par la photographie, je stimule des situations qu'ils subliment avec débordement.

Qu'il s'agisse des camps au Liban ou de la Cité de l'Air, les intérieurs ne possèdent pas de photographies matérialisées. Cela ne s'explique pas par un manque d'intérêt ou par un hermétisme envers la photographie. Les réfugiés l'exploitent en effet largement sur les réseaux sociaux. En revanche, cette absence relève d'un manque de nécessité. J'évoque ce constat dans cette dernière partie.

RÉSUMÉ DES SÉQUENCES

La première partie du film dure dix minutes et se déroule au Liban. Elle se compose de cinq séquences, c'est à dire de cinq groupes de vidéos reliées par des situations communes. Six plans composent la première séquence (4'30") : un homme de dos conduisant une moto, des habitants traversant une allée dans un camp, deux enfants l'un après l'autre devant un habitat, un groupe d'enfants jouant à se bagarrer, des familles, trois enfants jouant sur des machines à roulettes, une petite fille avec un outil à dessiner, puis une femme criant sur les enfants pour qu'ils s'en aillent avec la même petite fille qui gifle un autre enfant. Dix images fixes et un stop motion entrecoupent cette séquence. La deuxième séquence (1') se compose de deux plans : un grand nombre de femmes monte dans un camion garé dans des vignobles. Puis

de nouveau en moto, le même homme de dos dépasse un camion transportant des cueilleurs de raisins. Six images fixes s'ajoutent à ces plans et montrent ces gens au travail. La troisième séquence (50'') se compose de deux plans : un tamis qui filtre des galets de marbre et la porte ouverte d'un logement dans la nuit. Dans les sept images fixes, on voit les ouvriers de cette usine à la fin de leur journée de travail, puis le matin. La quatrième séquence (1'30'') se compose d'un plan, entrecoupé de deux images fixes, durant lequel une immigrée éthiopienne nettoie la vaisselle dans la nuit. La cinquième séquence (1') comporte trois plans avec des Libanais. On observe d'abord une famille qui lance des feux d'artifices, ensuite des jeunes qui tirent sur des oiseaux puis un militaire en train de manger une glace dans sa voiture de fonction et qui me demande d'arrêter de filmer. Une image fixe de cet homme vu de dos clôture la partie qui se déroule au Liban.

La deuxième partie qui se situe dans l'Essonne en France, dure un peu moins de trois minutes. Comme les prises de vue ont été faites au même endroit et ne possèdent pas de marqueurs temporels, elles se réunissent au sein d'une même séquence. Elle contient sept images en mouvement, seize images fixes et un stop motion. Quatre images interrompues d'écrans noirs présentent, dans l'ordre, une route, un pavillon clôturé, un pavillon avec le tag « Cité de l'Air = une ZAD » puis un plan rapproché sur cet écriteau. On se retrouve dans une pièce plongée dans l'obscurité, éclairée partiellement et par intermittence. Un homme, puis des enfants posent. On se rapproche de la tapisserie accrochée dans leur dos. Une autre tapisserie similaire, très abîmée, se mêle à des objets recouverts par la terre. De nouveau dans la pièce sombre, des enfants s'amuse. Dans un salon éclairé, deux d'entre eux sautent. Puis arrivent deux images. Il y a celle d'une salle de bain avec des câbles électriques suspendus et un amoncellement vertical de linge sale. Ensuite se présente une pièce tapissée d'un

5. « La Cité de l'Air »
détail d'une image extraite de *Les envoyés, être réfugié.e syrien.ne
au Liban et en France, 2018-2019*, Vidéo, 12''23'



papier peint chargé de motifs abstraits. Le film se termine sur des images des enfants captés en plein vol.

CADRAGE

L'image sert de cadre à des scènes jouées par des enfants pour elle. Dans la première séquence de la première partie, les enfants tentent d'atteindre mon angle de vue en se surélevant et en défendant leur place pour affirmer leur présence à l'image. Au début le visage d'un enfant apparaît dans le coin inférieur droit de l'image. Ensuite, une petite fille se déplace dans le champ de la caméra comme si celui-ci possédait un rayon physique à traverser ou à contourner. Pour montrer mon déplacement vers l'imaginaire des enfants, corollaire de leur ascension fantasmée, ils se situent toujours un peu plus haut dans le cadre. Vers la fin on voit un autre enfant dont le visage a disparu dans le cadre supérieur. On peut penser au déplacement d'un état à un autre, du solide aux vaporeux, du lourd au léger mais aussi d'un pays à un autre. Le premier enfant, que je viens d'évoquer, peine à se hisser sur une pierre tandis qu'un autre s'allège de son support.

LE CHOIX DES IMAGES FIXES

J'utilise l'image en mouvement dans l'intention de trouver une photographie. À chaque plan s'associe une série d'images fixes. Afin de méloigner des codes du photoreportage, j'assemble des régimes d'images différents pour réintégrer mes photographies dans leur contexte. Les images fixes et en mouvement relatent différentes manières d'appréhender le réel. Deux types de regards s'en dégagent. L'un est pensif et photographique. L'autre est actif et cinématographique. La vidéo s'exprime par un langage verbal et corporel et renseigne sur l'attitude des sujets. La photographie s'échappe dans la contemplation et indique davantage la manière

6. « Les enfants de la Cité de l'Air »
détail d'une image extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France,*
2018-2019, Vidéo, 12'23'.



dont je les perçois. Mais comment vais-je attribuer à une image le statut de photographie ? Face aux vingt-cinq images par seconde qui s'enchaînent dans la vidéo ? Pour chaque situation filmée, je retiens une photographie qui me semble synthétiser l'attitude des sujets à ce moment-là et la mienne envers eux. Cette dérive filmique s'arrête quand un sujet et son décor s'élèvent du contexte misérable qui les entoure. Je commence par montrer et faire entendre un contexte, avant d'en afficher la photographie choisie.

LA CONTRE-PLONGÉE

Plusieurs facteurs indiquent la position subjective de la caméra. La majeure partie de l'image se fait avec une focale fixe de 50 millimètres, la plus proche de la vision humaine. Rencontrant souvent des gens en même temps que je les filme, leurs regards face caméra indiquent ma présence. Je laisse ma main apparaître dans le cadre au début et mes mouvements influer sur la vibration de l'image.

La position de la caméra s'accorde à mes impressions. Plus les sujets m'impressionnent, plus ils dominent mon point de vue. Le film débute en plongée, dos au sujet. Ce plan demi-large montre la tête du conducteur au premier plan, logée en contrebas de l'image. Par des allers-retours horizontaux, on peut davantage se concentrer sur l'étendue du paysage. Ensuite la caméra se trouve à hauteur d'yeux lorsque je m'engage dans un camp de réfugiés syriens. Elle finit avec un plan en contre-plongée, très près de ses habitants. Rapidement, la position privilégiée de la caméra se trouve en contre-plongée, jusqu'à la fin du film.

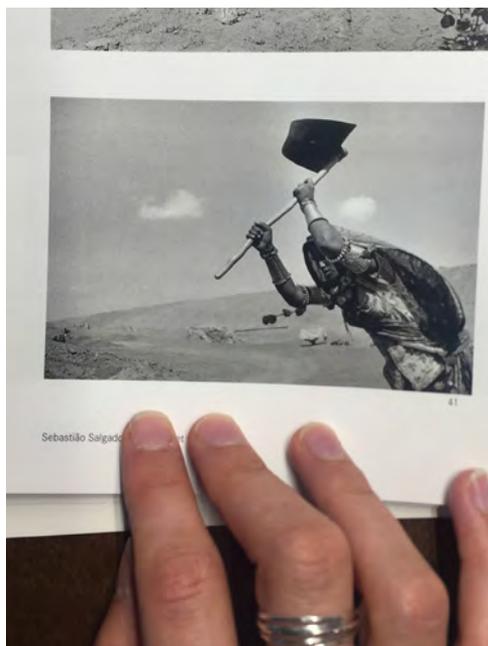
Dans les champs agricoles, si les tâches ne se mélangent pas entre les hommes et les femmes, le terrain est travaillé collectivement. De plus, les camps par leur étroitesse font cohabiter

7 « Les déplacé.e.s »

détail d'une image extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France*, 2018-2019, Vidéo, 12''23.



les hommes et les femmes dans l'espace commun. La séparation entre l'espace public et l'espace privé s'estompe souvent. Pour évoquer ce renversement dans les rapports de domination, j'ai photographié des femmes en contre-plongée, dans des attitudes de conquérantes. Avec leurs mains sur les hanches ou levées en l'air, elles se tiennent sur un territoire qu'elles semblent maîtriser. Dans les camps ou dans les champs, les postures de ces femmes au corps qui se hisse vers le ciel, me rappellent une photographie de Sebastião Salgado prise en Inde en 1990. Une femme parée de ses bijoux et de magnifiques tissus travaille sur la construction d'un canal au Rajasthan. Traversant l'image en diagonale, son corps s'engage à planter la pelle qu'elle tient fermement. Sa beauté se mêle à sa persévérance. Il n'y a pas de séparation entre les codes traditionnels de la féminité et ceux du travail.



8. Sebastião Salgado
*Chantier du canal du
Rajasthan,*
Inde, 1990
50 x 60 cm.

LES INFORMATIONS ÉCRITES ET ORALES

Le film démarre sur un écran noir avec ma voix off qui pose le contexte : « Nous sommes en août 2018 dans la Plaine de la Bekaa au Liban. » J'identifie ensuite le personnage qui apparaît seul et de dos. Voici mes premières paroles : « Abdalah est employé dans une ferme dans laquelle se trouve aussi sa maison. Auparavant vivement impliqué dans l'opposition au régime de Bachar El Assad, il étouffe le cri de son combat sous celui de sa moto, aux déplacements d'ailleurs bien limités. Avec lui je me dirige vers des camps [...] » La première personne du singulier indique mon implication et rompt avec la déontologie du journalisme. Cela se confirme par un timbre de voix affecté. Un deuxième mode d'annonce fait la transition entre le premier et le deuxième plan. Un texte s'affiche et dit : « Un million et demi de réfugiés syriens vivent au Liban et malgré leur absence de droit, ils participent à l'économie du pays. » Tout en prenant position, ce texte reste neutre. Il se rapproche de l'écriture journalistique.

DE L'IMAGE AU SON

À aucun moment le film n'est plongé dans un silence total. Les images fixes conservent le son d'ambiance enregistré au même moment. Toutefois la première partie se focalise sur le visuel, ne pouvant pas moi-même toujours comprendre les conversations. Je les imagine alors par l'image. On entend les enfants crier et les plus grands au loin. Dans la dernière partie de la vidéo, l'image s'assombrit et perd en précision. En même temps que l'on passe du jour à la nuit, de la couleur au gris, l'image s'abîme. D'abord en haute définition elle finit brouillée et pixellisée. L'imaginaire doit reconstituer cette perte d'informations visuelles. Pour gagner son terrain j'applique un son de fond qui pour la première fois ne correspond pas à l'image. Il s'agit d'enregistrements d'avions au

décollage et à l'atterrissage empruntés sur internet. Ce son évolue crescendo. Il intervient d'abord comme un vrombissement puis prend de l'ampleur avec les images d'enfants captés en plein saut. Son niveau sonore atteint son seuil lorsqu'ils feignent de s'envoler avec leurs bras battant comme des ailes.

MONTAGE CHRONOLOGIQUE

Le montage suit un fil chronologique, fidèle à celui de mon déplacement. Pour donner une sensation d'avancée, j'ai sectionné un plan tourné en moto dont on retrouve trois fragments dans la première partie. On y voit la caméra opérer un travelling vers l'avant, obtenu par la trajectoire du véhicule.

Le conducteur de la moto se retrouve dans une image fixe au milieu du film. Il se tient à côté du véhicule à l'arrêt en pleine nuit. Cette image annonce implicitement un changement d'espace. Elle se recouvre de galets tressautant par un effet de fondu-enchaîné, le seul du film. On se retrouve ensuite dans une usine de découpe de marbre.

Le montage réintègre l'émulation collective des enfants, en laissant entendre leurs cris et leur agitation par des séries d'images successives. Cela se ressent par des effets de contraste notamment lorsqu'un plan d'une petite fille calme s'encastre avec celui d'une bagarre entre des garçons.

DRAMATISATION

La complexité de la situation est gérée par les réfugiés eux-mêmes, par des initiatives locales et par des associations humanitaires internationales. Je tente de saisir l'évolution de ces gens et de ces lieux. Dans le film on peut voir des matériaux de construction, des câbles qui se renforcent, des regards fiers portés vers l'horizon, des ventres en phase de création et des corps

qui se soulèvent.

L'image tente d'intégrer l'état ambiant. Quand je filme des individus dans un environnement faiblement éclairé, je ne cherche pas à intervenir sur la lumière pour rester fidèle au contexte. Cela induit des images pixelisées dont la baisse de qualité, de netteté et la pauvreté tonale correspond à la monotonie de l'espace. A contrario, « l'exaltation des couleurs vives qui nappent les corps des Syriennes », pour reprendre une phrase de l'un de mes films, s'explique par la présence du soleil. J'ai rencontré des situations de grand soleil dans les camps de réfugiés syriens. Et les images hautes en couleur que j'en retire conservent la chaleur ressentie.

Deux types de techniques interviennent pour sonder le mouvement des objets et des corps. Elles me servent d'intermédiaires entre les images fixes et en mouvement. À la deuxième minute du film, j'emploie le procédé du *slow-motion*. En ralentissant l'image, il permet d'attirer l'attention sur les matériaux composites qui revêtent une bâtisse dans un camp. À trois reprises j'utilise la technique du *stop motion*. Par exemple à la troisième minute, une image fixe s'anime par une série d'images rapides. Elle montre des enfants jouant avec des petits véhicules, en partie conçus à partir d'objets recyclés. La dernière séquence du film montre un *stop motion* de trente secondes. Il représente des enfants qui prennent leur élan pour s'envoler. Leurs silhouettes en contre-jour s'élancent dans un ciel anthracite et nuageux. Dans l'arrière-plan en contrebas, la cime des arbres se dessine. Ces photos convoquent un registre pictural qui dépeint la tentative de produire des "tableaux instantanés", pour reprendre l'expression du photographe reporter Luc Delahaye²¹.

21 DELAHAYE Luc, « Les "tableaux d'histoire" contemplatifs de Luc Delahaye », propos recueillis par Michel Guerrin, *Le Monde*, 3 mars 2003, in DAGHIGIAN Nassim, dossier sur Luc Delahaye, p. 17, accessible en ligne sur https://issuu.com/photo-theoria/docs/luc_delahaye (consulté le 29/12/2018).

1.2 Des jeunes Algériens à Barbès

1.1.2 *Gouttes d'or*, une série de portraits

Gouttes d'or, Quartier de la Goutte d'Or, Paris, 2018-2019, tirage argentique, 45 x 38 cm

1) OBSERVATIONS

INTENTIONS

Le deuxième travail sur lequel nous nous attardons à présent a débuté à la fin de l'année 2018. Il comprend une série de portraits, des images et du texte réunis dans une publication et une vidéo. Ces travaux convergent vers la tentative de représenter dans leur individualité des jeunes immigrés algériens que j'ai rencontrés. Ils tendent à mettre en lumière les fantasmes et les stéréotypes par lesquels nous nous appréhendons. Il a été question de travailler avec des jeunes de ma génération du fait que nous utilisions des outils de l'image communs. J'ai commencé ce projet en tirant les portraits de quatre personnes intitulés *Gouttes d'Or*. Arrêtons-nous sur cette première étape avant de poursuivre son développement dans la troisième partie du mémoire.

CONTEXTE

Après avoir débuté mon travail dans l'Essonne, j'ai pris conscience de ne m'être jamais tournée vers des gens en situation de migration, gravitant dans mon quartier à Paris. Depuis toute petite, je passe devant des groupes de jeunes Algériens, aujourd'hui la plupart immigrés, vendant des cigarettes à la sau-

vette sous le métro Barbès-Rochechouart. Ils y retrouvent les diasporas africaines du XVIII^e arrondissement. La majorité de ces jeunes arrivent en France motivés par l'espoir d'une vie meilleure et parfois par des rêves de luxe et d'abondance. Certains d'entre eux portent les traces de la dureté de l'exil, de la méfiance voire de leur rejet en France. Derrière l'image brutale du dealer se trouve des jeunes gens désillusionnés face à la difficulté de s'élever socialement, dont j'ai voulu exposer la dignité.

J'ai pensé aux portraits d'August Sander qui, comme le rappelle Olivier Lugon, captent des gens dans le contexte de leur travail tout en les en décalant. Pendant les quelques secondes de prises de vue le sujet se consacre non pas à ses outils mais à la fabrication de son image, comme une activité autonome. Dans ce face à face, nous comprenons que deux individus et donc deux responsabilités se regardent, au point de se reconnaître.

J'ai recherché cette complicité en m'introduisant avec mes modèles dans un espace situé sur la scène de rencontre et de leur travail, tout en les en décalant radicalement. Nous nous sommes alors introduits dans le cinéma Le Louxor pour faire des photographies dans un sas insonorisé précédant l'une des salles de projection. Cet espace étroit présente un intérêt plastique puisqu'il plonge les protagonistes dans le noir, seulement éclairés par une lumière verticale. En les isolant de leur contexte, je tente de perturber leurs modes de représentation. En plus de cet aspect technique, le cinéma dans son ensemble prend une dimension symbolique. En effet, ce lieu dédié à la diffusion de l'image comprend dans sa programmation de nombreux films des pays du Sud et notamment du bassin méditerranéen. Nous verrons en quoi mon intervention dans le Louxor avec ces jeunes marque un décalage entre les valeurs défendues par le cinéma et la réalité. Nous pourrions observer que je suis moi-même sujette à un grand écart

entre mes idées et leur réalisation.

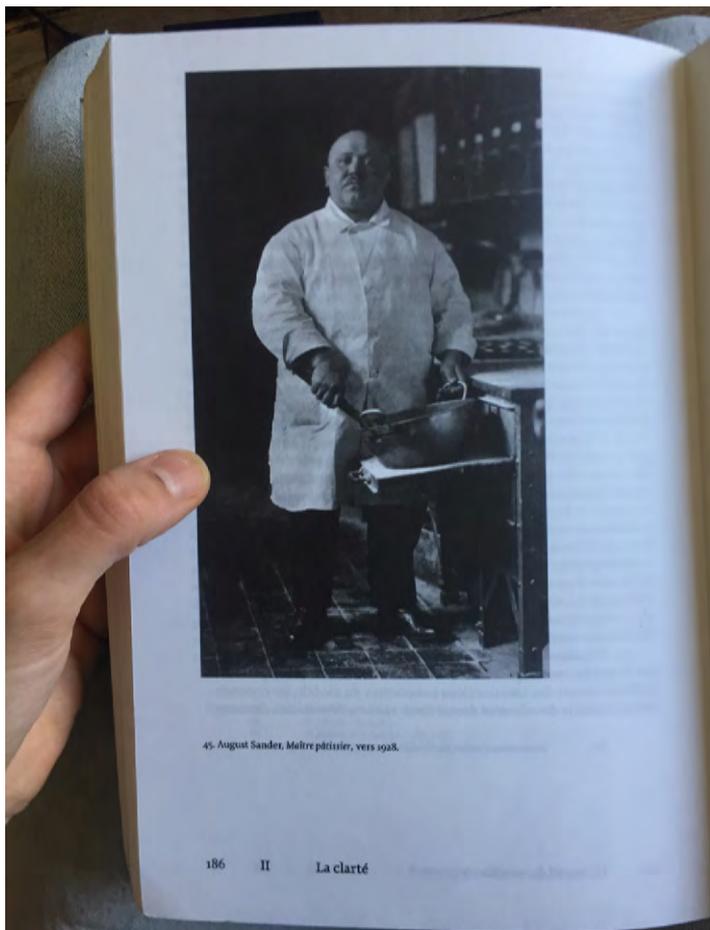
2) CONSTRUCTION

DESCRIPTION DES IMAGES / CADRAGE / POINTS DE VUE / POSITION

Chaque image respecte un protocole standard qui consiste à plonger les sujets dans le noir. Ils ont comme seule source lumineuse, une lumière en douche. Aucun d'eux ne regarde la caméra. La mise en scène se lie notamment dans la fausse spontanéité de leurs expressions. Deux sujets se montrent de trois quarts tandis que les autres apparaissent de face avec la tête légèrement surélevée. « Dès que le visage pivote, de trois quarts, ou que les yeux fuient l'objectif, le modèle prend une allure songeuse. C'est une façon de simuler une prise de vue sur le vif, qui suspend le sujet dans des pensées extérieures à la prise elle-même²². »

Ces portraits empruntent des symboles inspirés d'une esthétique iconique chrétienne. Flottant dans le cadre, les vues de face s'inspirent du classicisme de portraits peints, au format ovale. À cela s'ajoute le choix du clair-obscur qui reprend les codes de la peinture baroque. Ces bustes sans bras évoquent les sculptures gréco-romaines. Derrière l'un d'entre eux se révèle le hublot de la salle de cinéma. Cette forme circulaire disposée dans l'angle de son visage renvoie à l'auréole sainte. En faisant référence au judéo-christianisme, la composition décale le sujet de sa culture musulmane. Cette rencontre symbolique réagit à des croyances accusant ces jeunes de représenter un péril islamique. La présence des marques de vêtements dans les deux portraits verticaux vient comme un marqueur d'identité sociale, une signature indirecte en bas de l'image.

22 LUGON Olivier, *Le style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, op.cit. p. 185.



9. August Sander, *Maître pâtissier*, vers 1928.

10. « Ayoub, vue de profil », 2018, série *Gouttes d'or*
Tirage argentique 31,6 x 45,4
Barbès Rochechouart, Paris





Chapitre 2. Recherches sur le réel instrumentalisé et l'esthétique documentaire

2.1 Construction de l'image de «l'Autre» et prohibition des différences

2.1.1 De l'image au stéréotype

Le corps de l'autre m'apparaît immédiatement comme une image, renforcée et figée par la saisie photographique. Une fois exposée, l'image de ce corps devient un support de projection. Il incarne des signes qui prennent une dimension symbolique et collective. J'incarne moi-même une image, par laquelle l'autre m'identifie via un faisceau d'interprétations. Mais d'où viennent ces perceptions ? Nous nous identifions à des images dictées par des structures sociales autoritaires, fait remarquer Allan Sekula. Pour expliquer le formatage qu'elle a opéré dans notre rapport à l'autre, il démantèle les origines de la photographie documentaire. Héritant d'un outil exploité par le pouvoir et servant la ségrégation raciale, le photographe ne « peut penser [son médium] sans reconnaître l'importance des tournants historiques dans les statuts sémantiques, fonctionnels et culturels de la représentation photographiques²³. » Cela passe par une remise en question des images documentaires qui, en alimentant les archives, ont participé à la fabrication de l'Histoire et des stéréotypes.

2.1.1.1 Croire en l'autonomie de l'image

23 SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie, op.cit.*, p. 56.

Dans ses écrits sur la photographie, Allan Sekula reprend la conception matérialiste de Walter Benjamin, vouée à déconstruire le mythe de l'aura de l'image pour se défaire du fétichisme de la photographie unique. Il renonce à voir dans l'image un sens immanent et magique. Du fait qu'elle n'est pas naturelle mais mécanique, la photographie découle d'un processus qui ne peut pas échapper à la manipulation. Ces croyances sont pour lui le fruit d'une construction idéologique, donnée par un cadre social et matériel. La photographie répond de manière « illusoire, à la matrice des présupposés ²⁴. » Dénuée de sa nature polysémique, elle devient alors un objet, une image en attente d'instrumentalisation. C'est ainsi que l'on peut « escamoter dans l'immobilisation d'un moment, le dialogue social où elle trouve souvent ses origines²⁵. » Le pouvoir prend parti de cette fragile perméabilité pour l'asseoir sur un discours autoritaire. Dès lors qu'on lui assigne un sens indélébile - figé dans l'éternité du passé, elle prend l'apparence d'une icône - ou banalisé par la masse, elle se déguise en stéréotype.

2.1.1.2 L'incomplétude de l'image légendée

Les distinctions de genres entre les images, conçues comme des objets descriptifs et/ou des supports symboliques, servent à orienter sa réception par des repères et des signes. Cela explique l'usage de la légende pour diriger, voire contrôler, l'interprétation du regardeur. Pour passer « du document » au « documen-

24 *Ibid.*, p. 69.

25 *Ibid.*, p. 52

taire»²⁶», Olivier Lugon souligne l'utilité de la légende. Il doit cet argument à de nombreux photographes dont Beaumont Newhall, pour qui « la photographie ne devient documentaire que lorsqu'elle est elle-même documentée²⁷. » Georges Didi-Huberman²⁸ nous interpelle cependant sur le fait que les images et les mots ne s'allient jamais de manière évidente. Ils s'associent et se complètent tout en restant autonomes, autrement ils répondent à des stéréotypes. D'après lui, la légende ne rend par l'image forcément plus transparente. Elle propose par contre un *autre* angle de vue. Pour amortir son incomplétude, l'image doit s'accompagner d'informations sur le sujet et/ou sur l'auteur et/ou sur le commanditaire et à propos de son inscription dans l'histoire de la photographie. Tous ces paramètres mouvants lui confèrent un sens tout aussi fluctuant.

Cette croyance du sens inné de la photographie en fait un instrument de pouvoir et une preuve légitime. Tributaire du régime de visibilité, sa fabrication dépend inévitablement du système politique qui l'encadre. Dans la mesure où le photographe ne connaît pas son sujet ou que le commanditaire radie les informations de l'auteur, alors elle relève nécessairement d'une invention.

26 Il s'agit du titre du premier chapitre de l'ouvrage d'Olivier LUGON, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011, pp. 63-145.

27 NEWHALL Beaumont ("A Backward Glance at Documentary", in *Observation. Essays on Documentary Photography*, Editions David Featherstone, 1984, Olivier LUGON, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 5.

28 Voir DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, 2012.

2.1.2 Un outil de contrôle des masses au service de l'expansion coloniale et à la gloire de l'universalisme

L'expansion coloniale est relayée par la photographie, à même d'être comprise, comme le relève Allan Sekula par les *sauvages* et les *incultes*. Il démontre le détournement des outils optiques, stigmatisant les différences par la création d'archétypes. Les expériences anthropologiques, à l'origine de la figure de « l'indigène », conditionnent ce rapport à « l'Autre ». Ces recherches scientifiques s'appuient sur la photographie pour comprendre, façonner et contrôler simultanément le corps humain. En tant que preuve irréfutable et réalité indiscutable, la photographie sert d'instrument légal et bureaucratique. Elle fait du corps un objet statistique classé dans des carnets anthropométriques. On décèle dans la photographie d'identité la « traduction [...] de l'apparence en mots ²⁹ » voire même l'« essence géométrique ³⁰ ».

Pour poser les jalons de l'image documentaire, il s'agit donc de rappeler son rôle dans l'appréhension des minorités étrangères, orchestrées par le pouvoir et les sciences sociales.

2.1.2.1 La photo-d'identité à la source des stéréotypes

Le texte d'Allan Sekula « Le corps et l'archive ³¹ » nous éclaire sur le développement de la photographie au profit de la ségrégation raciale et de la « purification » des villes. Un flot de lois pénales se déverse sur la Grande Bretagne entre 1820 et 1830. Le corps policier s'empare de la photographie pour pallier la difficulté à

29 SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie, op. cit., p. 255.*

30 *Ibid.*, p. 242.

31 Ce texte est d'abord publié dans la revue *October* en 1986 avant de se retrouver dans l'ouvrage *Écrits sur la photographie.*

identifier les sans-papiers. À partir de là, des systèmes d'interprétations « physiognomoniques ³² » s'inventent pour identifier les déviants. Cet éveil de la crainte de « l'Autre » légitime l'hégémonie du visible et le contrôle des masses qu'il induit. Tout cela concorde à l'invention de l'identité nationale.

Allan Sekula se réfère à deux acteurs, engagés dans des politiques publiques de régulations urbaines. Alphonse Bertillon, criminologue français et Francis Galton, le fondateur de l'eugénisme, inventent le corps criminel. Le premier se base sur la topographie du crâne. Il instaure un protocole qui, par la vue de face et de profil, permettrait de dresser un « portrait type », répondant à une logique « universelle et incontestable ³³ ». Francis Galton recherche l'impureté des gens à partir de portraits composites, desquels émergeraient les signes de la déviance. Douze visages se superposent sur une même plaque photosensible produisant d'après nous, des images à la limite de l'abstraction. Allan Sekula compare ces statisticiens à des « artiste[s] manqué[s] ³⁴ » se livrant une guerre de représentation.

Pour Valérie Picaudé, les dits « portraits anthropométriques » s'opposent radicalement à l'art du portrait puisqu'il s'agit « d'exemplaire[s] typologique[s] ³⁵ ». Mais rappeler l'histoire du portrait d'identité est nécessaire pour comprendre celle du portrait photographique du fait qu'elles évoluent en parallèle. Les portraitiste aspirent aussi à « transform[er] le portrait individuel en «ouvrage»

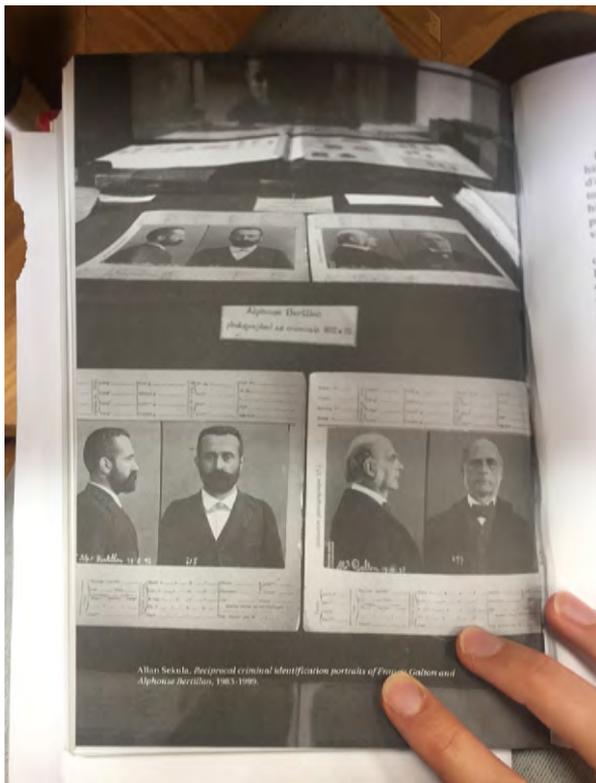
32 SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie, op. cit.*, p. 236.

33 LUGON Olivier, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011, p. 205.

34 *Ibid.*, p. 166, en français dans le texte.

35 PICAUDÉ Valérie et ARBAÏZAR Philippe (dir.), « Classer la photographie, avec Perce, Aristote, Searle et quelques autres... », *La Confusion des genres en photographie*, Rennes, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 29.

collectif» et en «portrait de société»³⁶ . »



11. Allan Sekula « Reciprocal criminal identification portraits of Francis Galton and Alphonse Bertillon, 1983-1999 ».

36 « Die neue Anstellung in der Kunsthalle : Das Lichtbild », journal non identifié, s.d. [1934], ARP, in LUGON Olivier, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, 2011, p. 189.

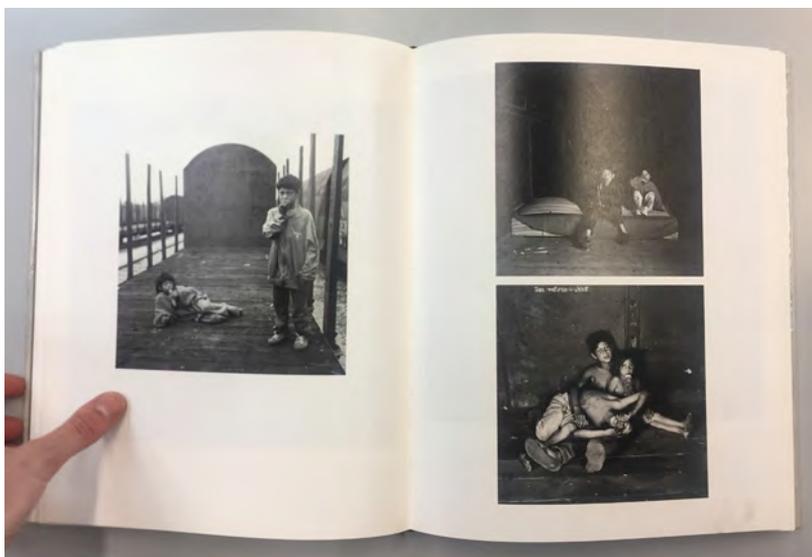
2.1.2.1.1 L'empreinte de l'image discriminante, aparté sur Les Tsiganes vus par Mathieu Pernot

Mathieu Pernot s'intéresse à des populations qui, sans outils pour produire leurs propres images, se retrouvent instrumentalisées par des modes de représentations médiatiques. Dans les marges, elles attirent de multiples points de vues : anthropologiques, folkloriques, journalistiques et judiciaires qui façonnent nos perceptions. En s'intéressant aux modes de représentations des Tsiganes, il se confronte à une filiation d'enquêteurs. En effet, des anthropologues positivistes du XIX^e siècle, la police et des théoriciens de la race aryenne, ont fait des populations tsiganes le sujet majeur de leurs recherches.

Pour questionner les codes de représentation autoritaires, Mathieu Pernot prend, collecte et rassemble diverses sources photographiques. Il tente de déconstruire avec les Gorgan, une famille tzigane qu'il a suivie pendant vingt-cinq ans, la figure du nomade en sauvage. Les Gorgan sont originaires de Hongrie. Ils habitent à Arles aux côtés d'une communauté d'autres Tsiganes, dont ils restent à l'écart. Leur rencontre avec Mathieu Pernot remonte à 1995, lorsqu'il étudie à l'école nationale supérieure de la photographie d'Arles. Avec son Rolleiflex, il capture ses premiers sujets, des familles roms logées sur le périmètre de l'école.

À la fin du livre *Les Gorgan*, Clément Chéroux, historien de la photographie et commissaire d'exposition, raconte les premières difficultés du photographe à créer de nouvelles images à partir d'un sujet largement exploré. Il rappelle la quantité de photographes qui fantasment sur ces populations pour leur exotisme. Vivant dans des camps à ciel ouvert, à proximité des villes, ils s'exposent dans des conditions dégradantes. La dimension dra-

matique et dramaturgique de leur mode de vie attire des photographes en quête de dépaysement. Malgré la tentative d'alléger le sujet, en utilisant par exemple l'aspect ludique et drôle des photomaton, Mathieu Pernot se confronte au début à la rigidité du cadre qui enferme les visages. Son désir de rendre ces portraits vierges de préjugés échoue. Il peine à se détacher de la vision tragique d'enfants tsiganes déportés lors de la Seconde Guerre Mondiale. La photographie *Giovanni, Mickael et Vanessa dans un train de marchandises* (Arles, 1995) montre trois enfants de la famille Gorgan, les uns sur les autres dans un wagon. On peut identifier le contexte par le titre ainsi qu'en imaginant la vétusté du lieu et la saleté des enfants. Le noir et gris de cette photographie argentique le dramatise davantage. Sans que cela soit volontaire de la part du photographe, le contexte renvoie aux images des convois de déportations.



12. Mathieu Pernot, *Giovanni, Mickael et Vanessa dans un train de marchandises*, Arles, 1995.

Entre 1998 et 2006 Pernot se consacre à l'étude de ces carnets anthropométriques d'identité assignés aux Tsiganes. Cette soumission à l'image les concerne depuis l'entrée en vigueur d'une loi sur « l'exercice des professions ambulantes et la circulation des nomades³⁷. » Il effectue ce travail inédit de recherche dans les archives départementales des Bouches-du-Rhône. C'est là qu'il découvre un site enfoui, le camp de Saliers. Il s'agit d'un camp de concentration pour les nomades, construit en 1944 par le gouvernement de Vichy. Il a pu collecter des images sur le camp de Saliers qui regroupait des centaines de Tsiganes. Tout ce matériel photographique et historique lui permet de tendre des ramifications entre le domaine du visible dénaturé et un passé classé et invisibilisé. Pour sortir cette documentation du silence, il décide de l'activer sauvagement dans le sens où il veut la manipuler et l'accuser en même temps, à la fois arbitrairement et en regard du contexte actuel. D'un côté il s'engage à retrouver les survivants de ces images pour les faire apparaître à la lumière de leur subjectivité et de leur histoire personnelle, par de nouvelles images et par leur témoignage. D'un autre côté, il fait le chemin inverse de ces itinérances en comparant les images qu'il prend en 1999 et 2000 avec celles du site de Saliers. La dialectique qui s'en suit prend un caractère autant formel qu'informatif.

L'artiste s'empare de ce sujet sans revendiquer un savoir d'historien ni d'ethnologue. Ce n'est pas pour autant qu'il laisse ses émotions s'exprimer. Sa légitimité est celle de faire éclater la vérité des faits et de retrouver des gens.

Mathieu Pernot retourne dans le campement de la famille Gorgan vingt ans après. Ses outils, sa gamme chromatique et évidem-

37 DIDI-HUBERMAN Georges cite DELCLITTE Christophe, « La catégorie juridique nomade dans la loi de 1912 », *Hommes et Migrations*, n°1188-1189, 1995, pp. 23-30. « Sortir du gris », extrait du texte publié dans *La Traversée*, Paris, co-édition Jeu de Paume et Point du Jour, 2014, p 13.

ment les sujets eux-mêmes ont radicalement évolué. Il montrera ces changements en regard du passé qu'il a découvert.

Pour respecter ce saut dans le temps, nous reviendrons sur l'articulation de ces histoires dans la deuxième partie du mémoire. Nous observerons avant cela la légitimité et le positionnement éthique de l'artiste face aux Gorgan et dans un travail sur des migrants.



13. Mathieu Pernot, « Jésus Gimenez, 1928 » (à droite), série *Un camp pour les Bohémiens*, 1998-2006, photographie extraite de carnets anthropométriques / 14. « Jésus Gimenez, Savigny-en-Véron, 1999 » (à gauche), série *Un camp pour les Bohémiens*, 1998-2006, photographie de l'artiste.

2.1.2.2 La suppression des minorités culturelles

L'industrialisation qui a suivi la Première Guerre Mondiale s'accompagna d'une massification de photographies anonymes. Cette scission qui a lieu à l'âge de la « reproductibilité technique³⁸ » fait passer le document photographique au statut d'« image ». La « société bourgeoise repose sur [...] les droits de propriétés » et par l'usage de la photographie elle « délimit[e] le territoire de l'autre³⁹ ». Dès lors, l'image colonise les esprits et forge les imaginaires à un rythme marqué par l'oligarchie. De l'espace public à l'espace intime, le pouvoir diffuse des images autoritaires dictant le modèle social à suivre.

Défendu par la photographie et célébré par la publicité, l'universalisme nous soumet à l'effacement des différences. Cette quête s'exacerbe dans le projet international d'Edward Steichen, « The Family Of Man⁴⁰ », une exposition de photographies présentée en 1955, qui a voyagé dans le « monde entier ». Il s'empare de la photographie pour asseoir ses convictions paternalistes et bourgeoises. Le portrait de la société idéale et universelle s'incarne dans la famille nucléaire. Derrière ces faux airs de bonheur se cache toute l'artillerie capitaliste démantelée par Sekula. La « domination globale⁴¹ », telle qu'il la qualifie, visée par cette

38 Voir BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (1939), traduit par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, coll. Petite Bibliothèque Payot, Payot, 2013.

39 SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie [1974-1986]*, Beaux-Arts de Paris, 2013, p. 185.

40 Allan Sekula dédie un texte à une analyse des fonctions d'Edward Steichen. Il tisse le portrait de cette figure arborant les extrémités de l'institution photographique dans « L'image instrumentalisée : Steichen s'en va en guerre », publié dans *Artforum* en décembre 1975. Edward Steichen manipule la photographie via trois champs contextuels : l'art, la guerre et la publicité. Trois logiques : bourgeoise, militaire et commerciale, se réunissent dans une même idéologie capitaliste.

41 *Ibid.*, p. 134.

exposition s'impose au prix de la liberté culturelle. La culture en question est celle des multinationales. Le sponsor Coca Cola se charge de financer le voyage de l'exposition dans les pays enchaînés au centre impérialiste.

2.1.2.3 Aux États-Unis, l'esthétique documentaire associée au reportage sociale

Olivier Lugon tient à nous rappeler que le « style » documentaire tel qu'on le définit aujourd'hui, s'écarte de « l'esthétique documentaire » qui le précède. Il prend forme en France et en Allemagne, d'abord dans le cinéma puis dans le champ de la photographie à partir de 1926. Le renversement qui a lieu au début des années trente produit un tel rapprochement entre l'art et le document photographique, que la photographie documentaire ne se réfléchit plus indépendamment de son esthétique. À partir de cette période, « le documentaire » devient un genre à part entière. L'emploi du mot « documentaire » se répand alors sans retenue en Europe et aux États-Unis, jusqu'à devenir « la notion fétiche de toute une génération⁴² ».

Une extraordinaire production d'images déferle au moment des campagnes photographiques dirigées par la Farm Security Administration. Ce programme institué dans le cadre de la politique du New Deal, mise en place par le Président Roosevelt, consiste à couvrir les crises de la Grande Dépression. De 1935 à 1942, des photographes sillonnent le pays, engagés à dresser une vision panoramique objective de l'exode et des conditions de vie en milieu rural. Ils ciblent les classes défavorisées de façon à susciter l'empathie de l'électorat américain. Plus de cent trente mille négatifs archivés relatent de la migration des populations privées

42 LUGON Olivier, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris, Macula, 2011 p. 26.

de leurs terres. Ces séries d'images tiennent lieu de reportage social, mais aussi d'un art de «persuader et de convaincre⁴³ ».

La vague humaniste de cette période a médiatisé de manière massive et institutionnalisé un genre qui lui préexiste sous d'autres formes. De 1938 à 1940, on assiste aux États-Unis à une importante production d'écrits manifestes autour du genre qui ancrent les critères du documentaire. Ces textes qui en réforment le sens font abstraction de toute la création photographique les précédant.

La photographe reporter Dorothea Lange (1895 - 1965) pose un regard sur les migrants qu'elle rencontre reflétant leur dignité. Par ses clichés emplis d'humanité, elle expose leur immense détresse et souligne l'urgence d'aider ces populations.

Mais « il est rare de voir sur les clichés de la FSA des syndicats de fermiers (qui existaient pourtant bel et bien), des coopératives ou toute autre forme d'organisation issue de la profession elle-même.[...] Par son souci de démontrer l'efficacité des interventions gouvernementales plutôt que d'illustrer à proprement parler les réalités de la crise [...] la FSA offrit des campagnes de cette époque une vision plus morale que réaliste [...] des image d'un désastre, mais pas de ses causes⁴⁴. »

Pendant la Guerre Froide, une quantité de photographies couvre l'arrivée des réfugiés chinois et japonais aux États-Unis fuyant les États communistes, ainsi que le déplacement des nippo-japonais quittant les camps de concentration dans le pays. Comme outils de médiation, ces images organisent la représen-

43 NEWHALL Beaumont, « Le documentaire », in *History of Photography*, 1949, p. 167, in *ibid.*, p. 19.

44 MARESCA Sylvain, *La Photographie. Un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 109-111, extrait accessible dans le dossier documentaire en ligne de l'exposition Dorothea Lange, Politique du visible, octobre 2018 – janvier 2019, <www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_DorotheaLange.pdf> [consulté le 07/02/2019]

tation de ces étrangers, venus de l'extérieur ou nés nippo-américains, en vue de leur intégration. Les photographes engagés montrent la misère de familles nucléaires soudées et leur docilité. Cet état de passivité leur confère un statut de victime inoffensive. Dans l'obligation d'assimiler la culture américaine, toute singularité culturelle est délaissée. Missionnée par les pouvoirs publics en 1942, Dorothea Lange dépeint l'horreur de l'internement. Il en ressort une dénonciation de la politique gouvernementale qui entraîne la censure de son travail par l'armée, et cela durant trois décennies.



15. Dorothea Lange,
San Francisco, Cali-
fornie, 1942. (en haut)
/ 16. Family between
Dallas and Austin,
Texas, August, 1936 (en
bas).

Dès lors, on ne peut plus recevoir une image documentaire sans douter de la possible propagande qu'elle cache.

D'autres contradictions se dissimulent. Comme Dorothea Lange, l'attrance des photographes pour les populations dés-héritées pose question. En effet, cela interroge lorsque l'on sait que les artistes gravitent dans des espaces de diffusion artistique bien loin des réalités documentées. Par exemple Dorothea Lange appartient à une classe sociale plutôt aisée et pourtant elle tient un rôle de porte-parole. Alors quand est-il pour ceux que cela concerne ?

2.2 Représenter, exposer ou exhiber la détresse ?

2.2.1 La photographie documentaire, utile ?

2.2.1.1 Porter la voix des absents

« [la photographie documentaire] doit-elle [...] chercher, en décrivant la réalité du monde social, à transformer au présent les opinions et les actes » se demande Olivier Lugon. Il apporte une réponse au sein même d'une autre question si le devoir du « photographe documentaire [qui pourrait être celui] d'endosser une *forme* documentaire qu'il élèverait au rang d'art, sans plus considérer [son] utilité réelle ou [son] éventuel apport de connaissance. » Il semble affirmer l'insoluble contradiction de cette question qu'il reformule : « Autrement dit, l'art documentaire a-t-il réellement pour mission de documenter ⁴⁵ ? »

45 LUGON Olivier, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, op. cit.*, p. 28.

« Mais n'est-ce pas formuler une fausse alternative, entre primauté de l'esthétique des images et utilité morale ou fonction politique, qui s'excluraient mutuellement ? Une belle image ne pourrait témoigner de façon crédible de problèmes sociétaux, tandis qu'inversement une image politique ne saurait présenter de caractère esthétique. C'est pourtant le propre du genre documentaire que de combiner ces deux aspects. La stylisation esthétique n'efface jamais le sujet politique ou social, et toutes les images – y compris, voire surtout, les plus politiques – sont le résultat de choix formels ⁴⁶. »

Si l'on répondait par l'affirmative, cela sous-entendrait la possibilité d'interagir avec un corps absent, représenté sur une surface artificielle.

Avant toute chose réfléchissons à cette « pulsion scopique ⁴⁷ », qui nous pousse à figer l'absence dans l'image. Cela nous amène à évoquer la légende de la fille de Butade, un potier de Sycione. Pour conserver le souvenir de son amant parti à la guerre, elle dessine le contour de sa silhouette avec la suie d'une lampe. Cette croyance de l'image, comme support incarnant les absents, légitimerait sa faculté à les substituer. De là, on peut dire que l'image, en rendant visible, a le pouvoir de matérialiser une idée et de la faire exister virtuellement. Si l'on suit cette logique, elle pourrait

46 BOUVERESSE Clara, « Le renouveau de l'approche documentaire, exemple d'une archive collaborative : Susan Meiselas, Kurdistan (1991-2009) », *Transatlantica*, 2, 2014 (en ligne : <http://journals.openedition.org/transatlantica/7144>), accessible dans le dossier documentaire en ligne de l'exposition Dorothea Lange, Politique du visible, octobre 2018 – janvier 2019, <jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_DorotheaLange.pdf>. [consulté le 07/02/2019]

47 LUGON Olivier, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, op.cit., p. 49.

introduire des gens par leur image, dans un territoire qui les censure.

Mais pour Thierry de Duve, la posture du porte-parole auto-proclamé n'est plus d'actualité dans notre monde d'informations. Pourtant les artistes comme les politiques conservent toujours ce rôle de représentant. Les faiseurs d'images souvent captivés par ceux qui n'en produisent pas et/ou qui peinent à imposer leur propre image, usent de leur notoriété pour communiquer des messages à leur place. Ces « isolés de la question sociale ⁴⁸ » pour reprendre la formule d'Allan Sekula, conforte l'honneur d'une masse dont il ignore les réalités. Allan Sekula compare l'élite artistique à un espace autosuffisant qui se vend comme étant à l'image du monde alors qu'il ne fait que livrer un « spectacle exclusif ⁴⁹ ». Pour Allan Sekula, l'humanisme photographique ne va pas au delà de la « célébration de la dignité d'une victime passive ⁵⁰ ». Il honore les pauvres sans les aider à s'émanciper de leur condition.

« Les images utilisées dans le cadre de réformes libérales ou d'œuvres de bienfaisance tendent à dépolitiser, sentimentaliser, esthétiser, voire victimiser leurs sujets pour séduire en flattant la bonne volonté des plus fortunés. Mais à quoi ressemblerait une image réalisée au nom d'une émancipation révolutionnaire, et comment serait-elle utilisée? [...] L'auteur américain Allan Sekula, enseignant et artiste documentariste, a déclaré en 1978 : "L'aspect subjectif de l'esthétique libérale, c'est moins la lutte collective que la compassion. La pitié, médiatisée par une appréciation critique de l'art, remplace la compréhension politique" ⁵¹. »

48 SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie, op.cit.*, p. 147.

49 *Ibid.*, p. 147.

50 *Ibid.*, p. 95.

51 CAMPANY David, « La mère migrante », in *Dorothea Lange. Politiques du visible*, Paris, Jeu de Paume / Londres, Barbican Centre / Pres-

« La règle tacite du monde de l'art est qu'il parle du monde de l'art au monde de l'art et au nom du monde de l'art ⁵² » nous confirme Thierry de Duve. Dans l'interview qu'elle donne à *Art Press*, Bouchra Khlalili explique sa méfiance envers l'assignation à l'art dit engagé. Il ne s'agit pas de se demander si l'art et la politique cohabitent car d'après moi l'art est une alternative à la politique qui elle, n'en est pas une. « L'art engagé » n'est-ce pas là un pléonasme puisque de l'engagement dans l'art, il y en a toujours. La politique de l'artiste se trouve dans son médium et c'est envers lui qu'il s'engage.

2.2.1.2. L'image documentaire documente sur l'artiste

L'image documentaire renseigne davantage sur l'attitude de l'auteur que sur la réalité des sujets. D'après le sociologue Daniel Vander Gucht, regarder un photographe en action permettrait de déceler ce qui l'attire et de découvrir sa sensibilité. Il explique que sa pensée visuelle constitue son mode opératoire par lequel il s'exprime ouvertement ou dans le silence. Qu'il adresse un regard animé par des questions esthétiques ou sociologiques, il se révèle « dans ses catégories mentales, ses associations symboliques et ses présupposés visuels ⁵³. » Lorsqu'il explicite ses interrogations et ses fascinations, il révèle son contexte et ses problématiques. tel Publishing, 2018, pp. 24-25. disponible sur <www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_DorotheaLange.pdf> [consultation le 07/02/2019].

52 DE DUVE Thierry, « D'une question naïve à l'articulation de l'éthique, de l'esthétique et de politique », in *Image et politique*, DOC-QUIERT Françoise et PIRON François, *op.cit.*, p. 83.

53 VANDER GUCHT Daniel, *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*, Bruxelles, coll. « Réflexions faites », Les Impressions nouvelles, 2017, p. 16.

Rancière reprend Platon qui considère l'art de la représentation comme une "manière de faire". Dans la mesure où il devient pour les artistes une expérience répétée au point d'en devenir un travail ou régulière pour ses destinataires, formant des communautés, alors il correspond aussi à "une manière d'être". Contrairement au reporter ou à l'ethnologue, l'artiste revendique son cadre culturel et intériorise ce qu'il vit. Son contexte et l'histoire de son médium se fondent dans le contexte de son sujet. En s'appropriant par l'image documentaire des réalités qu'il lui échappent, il les retranscrit subjectivement avec ou sans vision dogmatique. Mais ne risque-t-il pas de les assimiler et de produire des images à son image ? Nous interrogeons à présent l'articulation de son intériorité et de son travail tourné vers les autres ainsi que sa légitimité à faire de telles images.

2.2.1.2.1 Inviter à la prise de conscience ou l'artiste en prise à ses fantasmes ?

Dans la même démarche qui a poussé les peintres et les sculpteurs à figurer des périodes de crise, le photographe se retrouve souvent incriminé dès lors qu'il les traite, lui aussi, esthétiquement. Quand le dessinateur fait une image, on dit que le photographe en prend une. On lui reproche alors de porter atteinte à la dignité des hommes quand il révèle des réalités individuelles. Dans quelles mesures peut-il dénoncer des injustices ? Ne peut-il pas se sentir animé par le même désir de conscientiser son public comme lorsque Théodore Géricault peint *Le Radeau de La Méduse* entre 1818 et 1819 ?

À l'occasion de notre entretien, le reporter Laurent Munlaume donnait son point de vue sur la légitimité des photographes :

« Tout cela est très ambigu. Je me suis souvent interrogé sur la légitimité de ces photographes de guerre qui montrent des charniers, des outils que l'on doit dévoiler et qu'il est légitime de le faire. Seulement l'absence de neutralité dans leurs témoignages en dit davantage sur leur fascination pour la mort. Leur instinct de mort les pousse dans leur mission. Je ne cherche absolument pas à condamner ce genre de travail. Au contraire, c'est tout à fait louable d'assumer la part morbide de soi-même, en allant au cœur de sa névrose. Ces photographes sortent d'ailleurs de travail journaliste puisqu'ils produisent davantage à partir de leur névrose que de l'actualité. Cette démarche est artistique, d'où par exemple le revirement du travail de Luc Delahaye maintenant exposé en galerie. Je ne pense pas qu'il ait répondu à un problème d'actualité, en étirant ses images sur des formats de deux mètres sur trois. Mais dans tous les cas, il est allé au fond de lui-même. Je trouve cela beaucoup plus pertinent. ⁵⁴»

2.2.1.2 Collaborer avec des migrants pour parler de soi-même dans *Vangelo*⁵⁵ de Pippo Delbono

En 2016, Pippo Delbono réalise un film avec un groupe de migrants rencontré dans un centre d'accueil près d'Asti en Italie. Avant de l'analyser, il importe de préciser le contexte de Pippo Delbono dont la vie, notamment marquée par le Sida, fusionne littéralement avec l'œuvre. Principalement homme de théâtre,

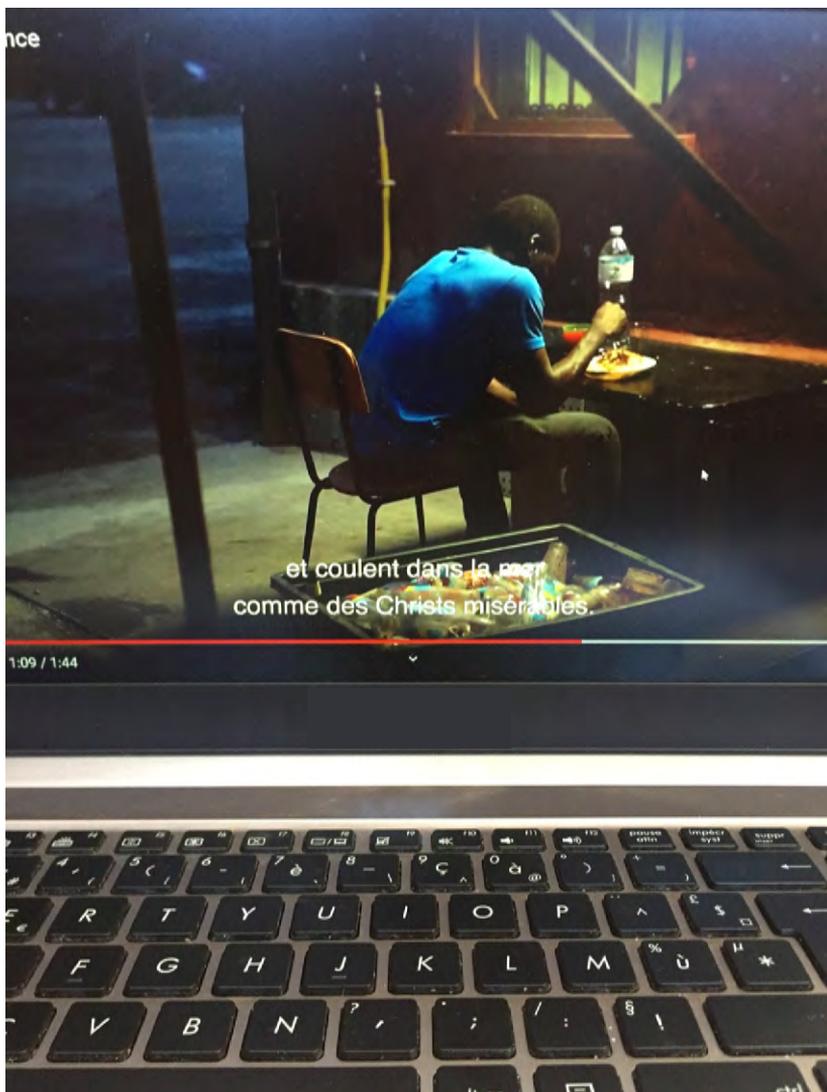
54 MUNLAU Laurent, entretien réalisé le 20 janvier 2019.

55 Documentaire de Pippo DELBONO (France, 2016, 1h27mn), CDP, Compagnia Pippo Delbono, Stemal Entertainment, Ventura Film, Les Films du Fleuve, en association avec ARTE France-La Lucarne.

il croise la littérature, la danse, la musique, le cinéma dans des créations totales. Se considérant lui-même comme marginal, il s'entoure dans ses pièces d'autres exclus, dont des SDF, des handicapés et des réfugiés. Le langage corporel et cathartique qu'il développe se retrouve dans *Vangelo* qui comprend deux œuvres homonymes réalisées en 2016. L'une concerne le spectacle qu'il adresse à un public bourgeois au Théâtre du Rond-Point. L'autre se rapporte à ce film qui intègre d'ailleurs des séquences de la pièce. Tous deux s'inspirent de l'évangile. Peu de temps avant leur réalisation, Pippo Delbono assiste à la mort de sa mère. Fervente croyante, elle rêvait que son fils reconnaisse les vérités de la religion catholique. En s'appropriant cet épisode christique, il répond au défi personnel de rendre hommage à une mythologie à laquelle il ne croit pas. Il va demander à ces hommes qui, autrement que lui, souffrent de pertes indélébiles, d'incarner brièvement des personnages de l'évangile.

Un film thérapeutique porté sur l'avenir

Ce film n'a pas de visée informative ni politique mais thérapeutique. On y voit des situations sans en apprendre sur l'identité des protagonistes. Simulant leur emprisonnement à un moment, les hommes crient et se débattent. En pompant leur énergie, peut-être Pippo Delbono les invite-t-il à extérioriser leur colère et leur tristesse. Les acteurs écoutent et répètent ce qu'il leur communique sur l'histoire de l'évangile, restée au stade d'esquisse, sans se l'approprier. Pippo Delbono cherche plutôt à produire des événements et à se projeter dans l'avenir par le biais de l'évangile. Bien que la caméra leur colle à la peau et mise à part un passage, peu d'informations intimes nous parviennent. Il y a par exemple un homme qui pleure très fort pendant que les mots du réalisateur complètent l'image. Sa voix off et la musique couvre le silence des images et englobent ce film poétique dans une méditation. Lors-



17. Pippo Delbono, *Vangelo (Evangile)*, film couleur, 85', Italie-Suisse-Belgique, 2016.

qu'il demande aux acteurs de répéter des citations de l'évangile en italien, apparaît l'absurdité de devoir apprendre la langue d'un pays qui les rejette.

En braquant deux caméras, une d'amateur, la sienne et une professionnelle, tenue par Fabrice Aragno, Pippo Delbono rappelle la surmédiatisation des migrants. Le première est subjective quand la deuxième est omnisciente. Cette multiplication de points de vue produit des mises en abyme, donnant davantage d'importance au processus de fabrication de l'image qu'au récit. Avec son comportement autoritaire et son regard intrusif, Pippo Delbono se trouve au centre l'image. L'image dépeint surtout son attitude. Sa petite caméra, maniée comme une baguette de chef d'orchestre, performe, danse tandis que celle de Fabrice Aragno fait du cinéma.

S'il est étonnant de voir ces hommes se laisser conduire par les imprévisibles désirs de Pippo Delbono, c'est peut être dû à l'absence de renseignement sur les termes et la durée de leurs échanges. En acceptant ce travail rémunéré, ne révèlent-ils pas l'impasse de leur situation ? En apprenant que l'amitié de Pippo Delbono avec certains d'entre eux dépassent largement le film, on peut se dire qu'il témoigne d'une relation intime sans l'exhiber vénalement. Seuls quelques moments durant lesquels ils étaient payés nous sont restitués. Dans un entretien⁵⁶, il dit se sentir « animal comme eux », ce qui sous-entend qu'il se reconnaîtrait en eux. Le personnage principal qui incarne Jésus, n'a pas été choisi par hasard. Nosa entretient une relation plus intime avec Pippo Delbono, au début motivée par son désir d'apprendre l'italien.

56 DELBONO Pippo , entretien avec Benjamin Delattre et Fabio Falzone, Le blog documentaire, 27 février 2017, leblogdocumentaire.fr/pippo-delbono-l-evangile-risque-reel-mains-brulees-refugies/, [consulté le 12/07/2019]

2.3 À la recherche d'une esthétique éthique, la position de l'auteur

2.3.1 S'exprimer au nom de son médium et non de ses sujets

L'éthique réside dans le bon traitement de son outil artistique : Luc Delahaye conseille à tout photographe de réfléchir sur la valeur de son art plus que sur les services qu'il rend. Les champs d'actions peuvent se croiser mais d'après lui, il faut s'exprimer au nom de son métier et ne pas croire au leurre de l'artiste politologue. Autrement « la victime [photographiée] est rendue misérable par la misère de l'image », c'est à dire par le mauvais traitement qui lui est infligé. Concentrons-nous d'abord sur notre médium. Si le peintre reçoit moins de blâme, c'est que l'on perçoit la relation exclusive qu'il partage avec son médium. Chose moins perceptible chez le photographe qui manipule l'outil le plus démocratique au monde. Sa responsabilité provient davantage de sa manière de photographier, du respect porté au médium, que du sujet capté. Seul l'outil lui appartient et mal le contrôler, c'est « porter atteinte au réel, à l'intégrité du sujet représenté⁵⁷. ». « Lorsque Luc Delahaye photographie des gens à leur insu dans le métro, ce n'est pas un problème pour moi. Demander l'autorisation de quelqu'un ne relève pas d'une obligation. Rien ne force le photographe à engager une discussion avec l'autre. Il y a d'un côté la photographie en acte et d'un autre la vérité de l'image. Certaines d'entre elles mettent mal à l'aise. L'effet produit témoigne

57 MILLET Catherine, CORPET Olivier (sous la direction de), *La Photographie 3. (Post-)documentaires*, Paris, Art Press, 2016, p. 53.

peut-être d'une malveillance du photographe ou de la domination du regard de celui-ci sur son sujet. Mais même si l'acte a quelque chose de sauvage, il reste une part de vérité qui possède sa propre justesse⁵⁸. »

Pour Allan Sekula, la subjectivité totale de ce type d'approche rompt toute possibilité de rencontrer le réel. « L'exaltation de la technique débouche sur le culte de l'auteur [...], un auteurisme [qui] prend possession de l'image. [...] L'attention du public [déporté du conflit social au centre de l'image] est alors dirigée vers le maniérisme, vers la sensibilité, vers les risques physiques et émotionnels pris par l'artiste⁵⁹. »

2.3.2 Faire rentrer des images documentaires dans l'histoire de l'art

Olivier Lugon précise l'incompatibilité du document, utile, et du documentaire, esthétique. Dans une optique d'efficacité, la photographie ne peut se soucier de sa forme, aspect au contraire essentiel de l'artiste qui en fait sa priorité. Lugon s'interroge sur la définition du style documentaire en soulignant la diversité des approches possibles. Il y aurait d'un côté l'image scientifique comme outil de connaissance, de l'autre l'image artistique comme objet esthétique. Il se demande si, paradoxalement, l'art documentaire n'aurait justement pas la vocation de documen-

58 PERNOT Mathieu, entretien à retrouver dans l'annexe, « Créer de nouvelles formes esthétiques au contact de l'Autre », 20 janvier 2019.

59 SEKULA Allan « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation » (1976-1978), in Allan Sekula, *Écrits sur la photographie, 1974-1986, op.cit.*, pp. 149-150.

ter. Finalement l'esthétique documentaire équivaldrait à une « croyance documentaire » ? Le photographe qui ne prétend pas savoir son sujet, ne cherche pas à tromper son sujet mais à jouer avec le réel en produisant des images faussement vraies. Il y a la contemplation d'un côté et la connaissance de l'autre. Ce combat entre la photographie d'art et le documentaire n'importe pas aux yeux d'Allan Sekula sachant que la photographie oscille de l'un à l'autre, selon ses lectures et ses contextes d'exposition.

La peinture a subi une « révolution anti-représentative ⁶⁰», pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, scindant l'art en deux régimes, le représentatif et l'esthétique. Cette distinction équivaldrait au passage de l'approche figurative à l'approche abstraite, que l'on observe aussi en photographie. L'esthétique intervient en libérant l'art de tout pragmatisme. Dès lors, l'artiste n'aspire plus à la ressemblance sans pour autant rompre avec la figuration. Il vise un contexte dilaté où le narratif l'emporte sur le descriptif. Rancière explique que « le régime esthétique des arts est d'abord un régime nouveau du rapport à l'ancien ⁶¹ ». Sa « temporalité [...] et celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes ⁶² ». On peut alors documenter le réel tout en en faisant un support d'évasion lyrique. « L'image de la douleur est le poème de l'humanité, disait Manet », cite le photographe Luc Delahaye⁶³.

Le photographe Alex Majoli prend position face à des espaces médiatiques dont des camps de réfugiés à Lesbos, déjà photographiés sous toutes les coutures. De ces espaces en crise, il révèle la théâtralité du monde. Il les contemple via des dispositifs avec lesquels il ritualise le simulacre et l'illusion du réel.

60 Voir RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. op.cit.*, p. 20.

61 *Ibid.*, p. 36.

62 *Ibid.*, p. 37.

63 DELAHAYE Luc, « Une position dans le réel », interview par Étienne Hatt, in MILLET Catherine, CORPET Olivier (sous la direction de), *La photographie 3. (Post-)documentaires*, Paris, Art Press, 2016, p. 54.

Le photographe Mathieu Pernot partage cet avis lorsqu'il évoque sa série *Les migrants* (2009) dans laquelle des corps dessinent de nouvelles formes abstraites et esthétiques dans Paris. Il capte des signes non comme des informations qui l'éclairent sur l'identité d'étranger mais pour leur étrangeté formelle. Il se demande alors « comment photographier “les invisibles”, [...] ceux qui revendiquent une forme d'opacité ? Et comment inscrire ces images à la fois dans l'histoire de la photographie et dans celle de ces communautés invisibles ⁶⁴ ? » Sa frontalité et sa neutralité constituent un vocabulaire visuel et conceptuel qui prend une position éthique face au réel, d'où son attachement à l'esthétique de Walker Evans.

Arrêtons-nous sur le travail d'Alex Majoli avant de ré-embrayer sur celui de Mathieu Pernot.

2.3.2.1 La détresse en scène dans les tableaux photographiques d'Alex Majoli

Que ce soit dans des camps de réfugiés à Lesbos ou auprès d'exilés intérieurs de Chine, Alex Majoli traverse des espaces médiatiques qu'il capte selon le même protocole qu'il a inauguré en 2007. Avec l'aide d'un ou de deux assistants, il met en place un dispositif lumineux, combinant des grands spots lumineux et des flashes. Ils attendent ensuite que la scène se joue au sein de cet espace lumineux qui paradoxalement plonge les protagonistes dans le noir. Ce jeu de clair-obscur rappelle les peintures de Giotto qu'Alex Majoli a côtoyées dans sa ville natale à Ravenne. Majoli, qui travaille en tant que photjournaliste pour l'agence

64 PERNOT Mathieu, « les prisons photographiques », Arles, Actes Sud, 2004, p. 75, in DIDI-HUBERMAN Georges, *La Traversée*, *op.cit.*, p. 16.

Magnum, connaît les différents types de lumière appropriés à la photographie de guerre, au reportage, aux portraits de célébrités, aux photos d'identités ou encore à l'image publicitaire. Tout ce faisceau de matières donné à l'image construit notre culture visuelle dont il tire les traditions baroques.

L'exposition *Scène au Bal* réunit ces grands formats dont certains ont été présentés aux Rencontres d'Arles en 2017. Bien que les contextes diffèrent, la répétition du protocole montre l'homogénéité d'un monde clôt. En retirant le jour et la couleur, les éléments s'organisent sans hiérarchie. Ils s'embarquent dans un infernal continuum, où théâtralité et actualité ne font plus qu'un.

Sur le mur dédié à la région Europe on rencontre des situations disparates. S'y mêlent des images prises dans des camps de réfugiés, lors de réunions fascistes et patriotiques, lors de commémorations post-attentat et dans des bars. Après avoir parcouru le globe et assisté à une quantité d'événements et de non-événements, Majoli revient, non pas avec un portrait général du monde mais avec des détails de corps et d'infimes instants de vies où l'anecdotique est lissé. Par l'union picturale des images, des motifs reviennent et provoquent des impressions sur les actualités qu'elles couvrent. Sacs à dos, couvertures de survie, drapeaux, policiers, croix, chiens, haut-parleurs, bras tendus, yeux baissés. Tous ces éléments forment des signes par lesquels se lisent et s'interprètent des mondes contemporains. Les corps flottent dans leur solitude, creusée par les noirs interstitiels. Sans profondeur mesurable et sans issue, ils vont et viennent sur un seul et même plan. Ce monde sans soleil et sans sommeil, enveloppe des individus qui laissent entrevoir des états de fatigue, de mélancolie ou d'impuissance. Finalement, que l'on se retrouve dans une scène de café, perché sur un arbre, en train de jouer de la musique ou de se faire matraquer par les services d'ordre, tout se trouve dans le chaos.

«[...] mettre le monde hors de lui pour qu'il cesse d'être consumé de son encombrante extériorité, qui passe et repasse avec sa pléthore d'opinions, c'est questionner à travers la nuit le jour sous lequel nous vivons⁶⁵. »

Conscients du dispositif qui les entoure, les protagonistes viennent s'y raconter et laisser leur intimité sociale s'exprimer. Avec la lenteur de son processus de captation, le photographe arrive à se faire oublier, à se dissoudre dans la célérité de l'événement. Il installe son dispositif avec discrétion et ne rentre pas en communication avec les sujets. Sa prise de vue peut durer vingt minutes, une heure ou plus. Pris en plein jour, les sujets ne perçoivent pas les halos de lumière produits par les projecteurs. Plus ils se trouvent loin du photographe, moins ils se rendent compte de la puissance du flash. Donc plus ils s'éloignent, plus ils disparaissent dans l'obscurité et donc sortent du champ de la lumière qui spatialise les corps.

Cet espace scénique accueille le temps des récits dessinés par des attitudes corporelles et des expressions faciales. Les sujets semblent pris dans une mise en scène alors que seul le cadre de l'image s'anticipe. Par la direction d'une lumière artificielle vers de multiples situations, Alex Majoli n'organise pas la fiction mais révèle les artifices d'une situation en cours. Il ne met pas en scène mais montre la scène dans ses apparences. Les personnages ne regardent pas le public, qui est ici le photographe, mais vivent l'événement de l'intérieur. Bien-sûr certains s'ajustent au regard de la caméra mais la plupart du temps ils restent trop absorbés par la situation pour prêter attention au photographe. Par leur picturalité, ces images tableaux ne distinguent plus le vrai du faux, tout semble incarné comme au théâtre. Cette forme drama-

65 RONDEAU Corinne, « Déphotographier », in CAMPANY David, RONDEAU Corinne, Alex Majoli, *SCENE*, Paris, Le Bal/Mack, 2019, p. 109.

turgique naît-elle par le dispositif ou se trouve-t-elle déjà inscrite dans le réel ? Alex Majoli y répond par la distanciation, tel que Bertolt Brecht l'entend dans son style théâtral épique. L'état d'un être ou d'une communauté transparait par le dispositif théâtral qui marque une prise de distance avec le réel. Cette distance s'accroît par le tirage des photographies dont les surfaces sont recouvertes d'une dizaine de couches de vernis.

L'obscurité de ces images en noir et gris procurée par la brièveté de l'exposition lumineuse rappelle les premières impressions sur plaque de cuivre. Une autre mise en abyme intervient lorsque l'intense lumière des flash indirects rayonnent dans l'image. Les méta-images de Majoli résonnent avec le méta-théâtre expérimental de Pirandello et notamment avec la pièce *Six personnages en quête d'auteur* (1921) dont on trouve un extrait sur un mur de l'exposition et dans le catalogue édité par Le Bal.

LE GRAND PREMIER RÔLE FÉMININ [*rentrant par la droite, douloureusement*] Il est mort ! Pauvre garçon ! Il est mort ! Oh, quelle histoire !

LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN [*rentrant par la gauche, riant*] Mort ? Mais non ! C'est de la fiction ! De la fiction ! Ne croyez pas ça !⁶⁶

Comme Pirandello, Majoli ne nomme pas les personnages. Ils se définissent eux-mêmes par leur attitude. Ils possèdent chacun des rôles qu'ils interprètent dans l'histoire. Le metteur en scène comme le photographe se demandent par qui et comment leurs intrigues se construisent. Que ce soit dans l'exposition ou dans le catalogue, les images de Majoli dialoguent dans une narration formelle et énigmatique.

66 PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, 1921, in CAMPANY David, RONDEAU Corinne, *SCÈNE, Alex Majoli, op. cit.*, p. 16.

L'image ne permet pas de comprendre le réel mais de rencontrer les autres imaginaires qui l'habitent. Elle ne le copie pas mais emprunte d'infimes indices qui la précèdent. Si l'image existe c'est justement parce que quelque chose n'est plus. Cette double temporalité rompt avec la possibilité de saisir ce qu'il se joue. Elle se dédouble au moment même de la prise de vue qui capte des événements réels rendus fictifs par « l'instant scénographié ⁶⁷ ».

Il suffit d'identifier quelqu'un ou quelque chose comme sujet d'une œuvre pour instituer un rapport performatif. L'artiste, en définissant un espace comme la scène de sa création, y fait participer tous ceux qui la traversent, qu'ils le sachent ou pas. Cette appropriation virtuelle d'un espace comme celui intrinsèque à l'œuvre, n'attend pas le consentement des autres tant qu'il n'y a pas de prise de possession matérielle. Cette pratique nomade de l'image, qu'elle s'accompagne d'un dispositif matériel mobile ou pas, a des points communs avec le théâtre. L'espace d'exposition vient confirmer cette théâtralité, renforcée par la scénographie dans sa mise en dialogue des photographies. Si le photographe prend la place du spectateur devant une action performée, alors où se trouve son public et comment reçoit-il cette action en image ? Il fait l'expérience de l'immersion distancée du photographe. Tandis que ce dernier s'identifie à ses sujets, le public s'identifie au photographe.

L'agencement des images dans l'édition du Bal remodèle le rapport à l'œuvre puisque contrairement à l'exposition, les formats varient. Un autre relief apparaît dans l'édition. La reliure découpe ou cloisonne les images et réinterprète les comportements.

Comme la photographie performe les gestes qu'elle fige et que le monde s'attend à être photographié, alors le monde se trouve dans un état de théâtralité permanente. Mais il ne s'attend pas à être photographié équitablement et par les mêmes. Certaines zones

67 *Ibid.*, p. 16.

restent dans l'ombre des médias ou lorsqu'elles apparaissent, c'est sous des images globalisantes, écrasant les individualités. Majoli cherche une juste mesure, celle de montrer un maximum dans le noir ce que les médias montrent par la lumière. David Campany affirme que « La lumière et la photographie montrent, désignent, mais n'expliquent pas. Elles nous livrent le *quoi*, mais bien peu de choses sur le *comment* et le *pourquoi*⁶⁸. » Il importe que « le documentaire [...] admette la théâtralité comme une condition intrinsèque de son émergence⁶⁹. »

L'intrus, celui qui s'introduit seul dans un groupe étranger, peut concerner le photographe ou le photographié. Cette étrangeté produit une situation théâtrale sur la scène de l'ailleurs, du contraste. L'étranger délimite un espace entre lui et l'autre qui porte sur lui une attention différente. Le photographe possède les caractéristiques de l'errant quand il parcourt des zones étrangères

Est-il possible d'associer la contemplation esthétique et la représentation d'une crise ? Que la construction de l'image soit soignée, qu'il y ait un parti pris esthétique ou que le sujet soit émouvant, la gravité de la situation dépeinte par l'image existe sans qu'elle ne suffise à la raconter. Si le but consiste à éveiller une prise de conscience en proscrivant toute sublimation, alors celui-ci est obsolète.

En obscurcissant le paysage et les gens qu'il photographie, Alex Majoli ne s'en tient pas à la lumière comme source de révélation contextuelle. Bien sûr ses images lui doivent doublement son existence, puisque toutes ses photographies se réalisent en plein jour avec un ou plusieurs flashes externes, bien plus puissants que la lumière naturelle. Plongeant ses sujets dans l'obscurité pour mieux cerner leurs attitudes, il dénie la précision de la clarté de

68 CAMPANY David, « Le théâtre de la vie selon Alex Majoli » in Alex Majoli, *SCENE*, Paris, Le Bal/Mack, 2019.

69 *Ibid.*, p.106.

l'image.

Son approche rompt pourtant littéralement avec l'esthétique documentaire et trouve des échos avec le pictorialisme. Il partage en effet un attrait similaire pour une importante manipulation de la matière de l'image. Sans non plus rentrer dans des retouches au pinceau ou à base de gommes bichromatées, en vogue chez les pictorialistes, il emprunte cependant un procédé analogue, celui du vernis. Comme eux, chaque manipulation tend à renforcer les propriétés intrinsèques du médium. Ce mouvement qui dominait la fin du XIXe siècle va se retrouver rejeté par les modernistes en Allemagne et aux États-Unis puis plus tard en France, au milieu des années vingt.

Les photographies d'Alex Majoli mettent en représentation la détresse de migrants aux côtés d'un nationalisme exacerbé. Il trouve la solution de les ajuster sur un même plan, ce qui montre leur complémentarité. L'une ne va pas sans l'autre. Aux « images attendues de leur malheur ⁷⁰» pour citer Khalili lorsqu'elle évoque le travail des reporters, Majoli y répond en faisant émerger une dramaturgie de la tragédie contemporaine. Khalili déplore ce désir de montrer des images négatives d'individus réduits à des corps exténués, virant au pathos. Dans ses propos retenus par Safia Belmenouar, elle explique l'inefficacité de ces clichés empruntant les stigmates des traumas par l'exponentielle montée du nationalisme en Europe et aux États-Unis.

70 BOUCHRA Khalili, interview par Safia Belmenouar, « Bouchra Khalili - Blackboard », *Art Press*, 24 juillet 2018, p. 5.



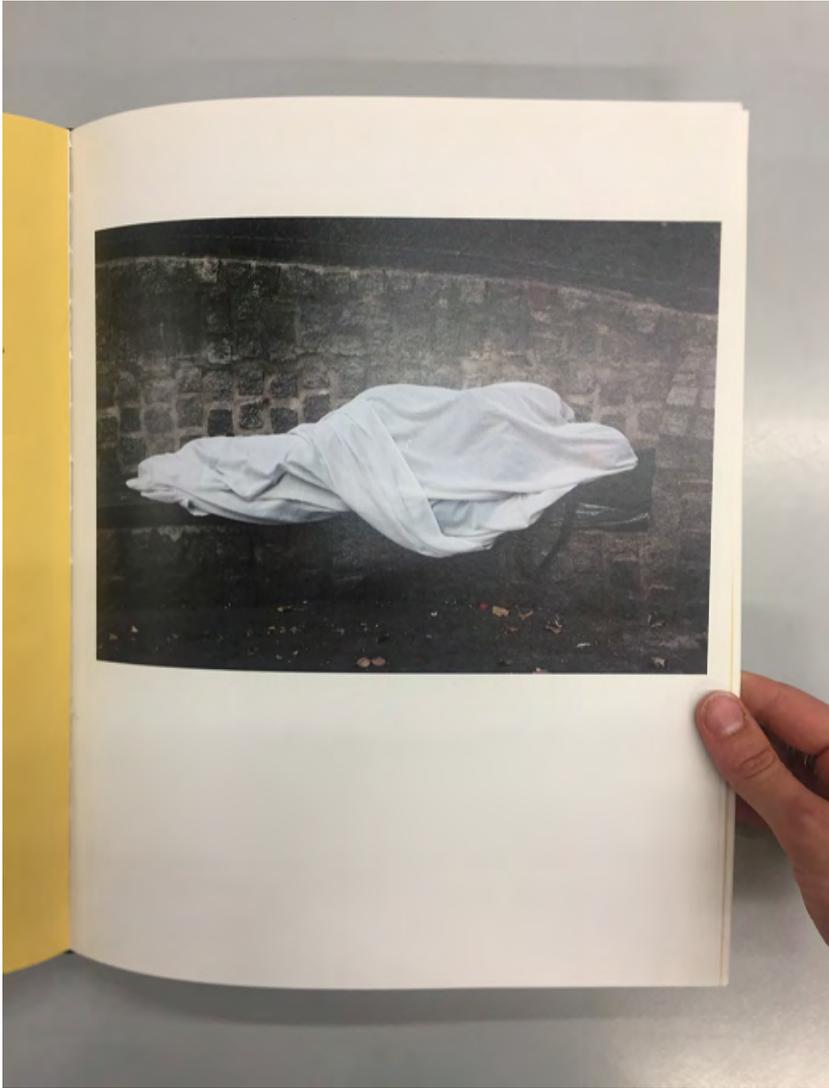
18. Alex Majoli, [*SCENE # 0308*], Grèce, Lesbos, 2015.

2.3.2.2 Mathieu Pernot cache les ultra-visibles

Mathieu Pernot s'est expliqué au cours de notre entretien, « Lorsque je photographie les migrants allongés, cela se fait en très peu de temps. Ils dorment et je ne les réveille pas. Ni le spectateur qui regarde l'image ni moi en train de la faire, ne savons à qui on a à faire. L'image est là mais eux, on ne les voit pas. J'ai eu des retours de personnes embarrassées par ces images prises à la sauvette, qui écartent toute possibilité de rencontre. De ces corps enveloppés dans des draps blancs, surgit une beauté qui contraste avec la réalité de ces migrants. Mais je ne pense pas qu'il y ait une vérité, une éthique, une façon de faire qui rende une photographie plus légitime qu'une autre. On ressent soi-même la possibilité de faire des images. Il n'y a rien de malsain à cela. »

Très tôt le matin, entre le lever du jour et l'intervention de la police, le photographe arpente le quartier de La Chapelle dans le nord de Paris pour poser son objectif devant des migrants qui dorment. Sous ces draps blancs ou des sacs de couchages, par terre ou sur des bancs, se trouvent des Afghans assoupis. Chaque photographie se resserre sur un corps enrubanné. En fonction de la perspective, il se retrouve à l'horizontale, à la verticale ou en diagonal. L'espace qui n'apparaît que partiellement, est renseigné par la légende. Il indique l'échelle de ces formes à la limite de l'abstraction. Dans une photographie prise au bord du canal Saint-Martin, un visage se devine sous le tissu. Sur une autre, une basket dépasse du tissu. Autrement les corps se confondent dans les plis.

Les sujets enveloppés dans les sacs de couchage opaques et ternes s'appréhendent différemment que ceux recouverts par des couvertures blanches. Ils convoquent deux univers différents. Les sacs de couchage qui reposent sur des cartons ressemblent à ceux qu'utilisent les sans-abris pour se couvrir. À l'inverse, les tissus



19. Mathieu Pernot, *Sans titre*, Paris, 2009, série *Les Migrants*, 2009.

blancs semblent s'inscrire dans un autre contexte. Par un traitement plastique différent, ces formes se transforment en images connues. Une lumière irréaliste, due à un fort contraste entre l'obscurité de l'asphalte et la blancheur immaculée des tissus, rend ces corps d'autant plus énigmatiques. L'un d'eux, allongé à l'horizontale sur un banc, semble flotter. Cette particularité que ces hommes ont de se recouvrir entièrement, rappelle l'art du drapé. En dépit de l'étrangeté de ces corps, une familière histoire du pli émerge. De ces masses légères, fragiles et inertes ressort la figure du gisant. Cette référence au classicisme de la Renaissance ré-incorpore ces étrangers par un regard policé et académique.

Mathieu Pernot part d'une situation très précise qui tend pourtant vers la tragédie grecque. Les sujets en se réifiant dans l'image ne deviennent-ils pas des supports de fantasmes ? Une pudeur demeure par le point de vue en légère plongée qui renvoie au documentaire social. Son format de regard se rapproche du « style documentaire » élaboré par Walker Evans. Il y convoque aussi une « certaine sévérité, de la rigueur, de la simplicité, un caractère direct, de la clarté ⁷¹ » pour reprendre les mots de Walker Evans. Mais Mathieu Pernot trouve une autre voie documentaire, dans le temps et ailleurs que dans ses images. Il va dépasser l'image esthétique et muette en donnant la parole à deux migrants afghans, dont les écrits figurent dans un ouvrage⁷². Nous y reviendrons dans la deuxième partie du mémoire.

71 EVANS Walter, « Lyric Documentary », conférence donnée à Yale, 3 novembre 1964, in Evans, 1982, p. 238, in LUGON Olivier (note de bas de page), Paris, Macula, 2011, p. 23.

72 PERNOT Mathieu, *Les Migrants*, Guingamp, GwinZegal, 2012.

Chapitre 3. Réflexions sur mon travail plastique

3.1 Le fruit de mes préjugés (auteure autocentrée ?)

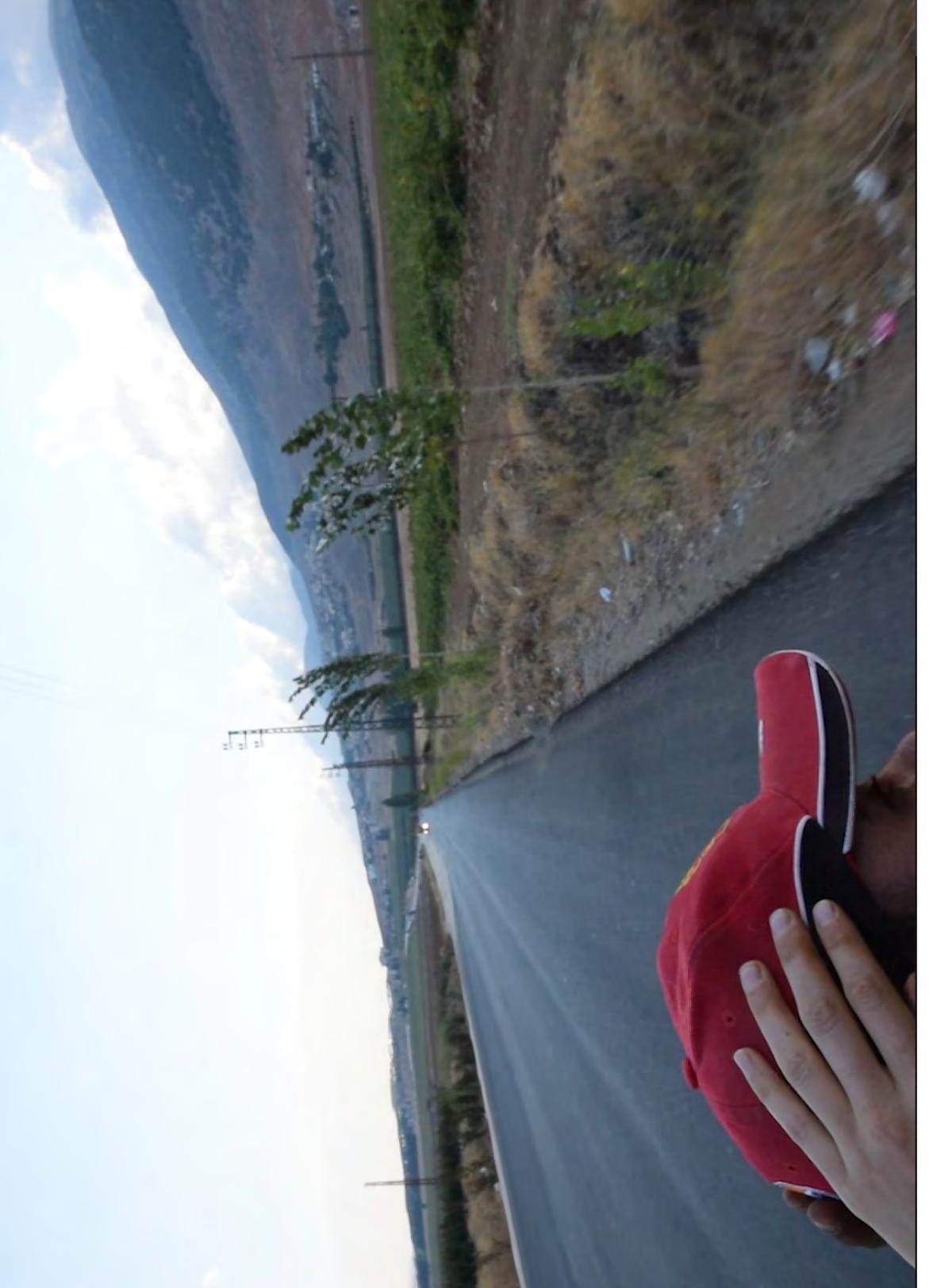
3.1.1 Relecture de mon travail : une découverte décevante

Au début, je considérais mon travail comme un geste d'hospitalité et comme une mise en lumière des valeurs de personnes en situation de migration. J'avais le désir de produire des relations de complicité. Mais mes séries de portraits épousent mon point de vue sans interroger l'histoire de ceux qui se prêtent au jeu.

Mon film *Les envolées...* se tourne davantage vers la vision panoramique d'un phénomène plus que vers des expériences humaines ciblées. Cet amalgame d'images me remémore une série de photographies d'Alex Majoli qu'il réalise sur l'Europe. Homogènes par leur format et leur esthétique, elles ne distinguent pas les contextes des sujets, a contrario du plan de salle les restituant. J'ai pu en faire le constat lors de son exposition au BAL⁷³. Sans hiérarchie, ces photographies, rappelons-le à visée autant artistique que journalistique, abordent la question de la montée du nationalisme de manière générale. Sans le moindre contact entre le photographe et ses sujets, Alex Majoli fait de ces contextes à caractère médiatique des prétextes à la mise en forme de son esthétique.

En photographiant des gens dans des contextes surmédiatisés, je me confronte à la quantité d'images journalistiques et sentimentalistes déjà produites dans les camps. Je repense à l'aveu

73 MAJOLI Alex, *Scène*, Le BAL, Paris, exposition du 22 février – 28 avril 2019.



de Mathieu Pernot dans son livre sur les Gorgan, affirmant sa difficulté à les isoler des représentations négatives des « gens de voyage ». Je me retrouve dans ses propos devant mes images qui s'accrochent au contexte dramatique de l'immigration syrienne.

3.1.2 *Les envolés...* : sujets muets et parole escamotée

Ma voix off et les regards des sujets face caméra indiquent ma présence indirecte dans l'image. On ne me voit pas mais on me sent voir et être vue. Je revendique ma présence pour mettre en relief son influence sur l'attitude des gens. Ce que l'on voit résulte d'une relation, furtive ou longue, d'un jeu de regards et de situations entre les sujets et moi-même.

Dans la première partie qui se situe dans les camps, ma présence ne fait qu'augmenter l'agitation des enfants. Leurs cris entraînent une saturation du son. Si la caméra suscite une vive excitation chez les enfants, au bout d'un certain moment, elle les absorbe dans un état de concentration. Comme j'utilise la vidéo pour réfléchir à l'image à fixer, on peut voir dans le premier plan ma main intervenir sur le réel. Dans *Vangelo*, Pippo Delbono filme en même temps qu'il dirige ses acteurs. Il n'y a dans ma vidéo, certes qu'une fois l'apparition de ma main contrairement à celle de Delbono, mais dans la mesure où elle traverse le champ de ma caméra dans le premier plan, elle annonce mon emprise sur le réel et donc mon regard autoritaire.

Je relève un autre point commun avec le film de Pippo Delbono dont la voix off à la première personne me rappelle la mienne. J'emprunte aussi un style lyrique qui, pour ma part, ne laisse pas

20. (page de gauche) capture d'écran de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France 2018-2019*, vidéo, 12min 23 sec.

la place à celle des sujets. Prenons l'exemple de la séquence située au centre de ma vidéo. Tout d'abord un texte impersonnel, inscrit

sur fond noir, évoque la situation des Éthiopiennes au Liban. Ma voix off chargée de sentimentalisme présente ensuite une femme en particulier. Le plan fixe qui suit marque une pause dans le rythme soutenu de la vidéo. Ce moment le plus long prend une dimension contemplative. La jeune femme apparaît occupée dans l'une de ses tâches quotidiennes. Elle essuie la vaisselle dans la nuit. L'obscurité qui l'entoure la plonge dans un clair-obscur accentuant le pathos de l'image.

« Pendant qu'Anna travaille silencieuse, j'entends les premiers caprices de la nuit.

Lorsque son tuteur daignera retrouver ses draps, elle pourra regagner la buanderie de quelques mètres carrés qui se trouve derrière pour dormir avec une autre Éthiopienne.⁷⁴»

Le vocabulaire péjoratif que j'utilise à l'égard de ses responsables amplifie l'aspect tragique du contexte. L'attitude du sujet indique un certain mépris vis à vis de son travail. Tous ces éléments s'accordent pour spéculer sur une image finalement plus statique que parlante.

D'ailleurs, il ne me paraît pas légitime de proposer une lecture critique de mes observations au Liban. Étrangère à la situation des réfugiés syriens et à ce pays qui les accueille, je doute de la justesse de mes propos. Revenons sur le contenu de ma voix off au début du film : « [...] Avec lui je me dirige vers des camps de réfugiés syriens, qui s'avèrent être tenus par des femmes puissantes et responsables en comparaison avec les hommes, déboussolés

74 TORQUÉO Lila, *Les Envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France*, Vidéo, 12»23", Liban 2018 – France 2019.

par la perte de leur virilité. Les Syriens subissent les discriminations de ce pays affaibli par la fragmentation du pouvoir. Mais ils en tirent aussi profit en squattant dans les villes et en formant des villages précaires en phase de consolidation. ⁷⁵» Le terme de virilité contient une violence non négligeable, même si je ne l'emploie pas pour cerner un attribut physique mais un rôle social que les hommes peinent à garder car mutualisé avec les femmes.

Toujours dans une dimension critique, j'intercale entre la première et la deuxième partie trois plans montrant des Libanais. À des images de réfugiés occupés à travailler, s'opposent celles de Libanais en train de se faire plaisir. Trois plans dépeignent trois situations. Mais ce contraste entre des hôtes et des "déplacés" a-t-il bien sa place ? Dans la mesure où les activités des locaux font étrangement écho à la guerre, ma vision penche vers un certain manichéisme.

3.1.3 *Gouttes d'or* : des portraits stéréotypés

Suite à mes recherches, j'observe dans ma série de portraits *Gouttes d'or* l'empreinte de symboles stéréotypés s'inspirant des techniques du bertillonnage. La série montre deux portraits de face et deux de profil. On peut en effet songer à une ressemblance avec les techniques de représentations physiologiques, un système propre à l'identification judiciaire. Ce protocole, qui donne accès aux détails du visage, est ici perturbé par l'esthétique iconique des bustes sans bras. Un premier problème vient du fait que je calque mes propres référents culturels sur mes sujets sans questionner les leurs. Le deuxième, plus pernicieux, relève de l'imagerie policière qui frôle ces jeunes en permanence tra-

75 *Ibid.*

qués par les forces de l'ordre. Ces images, qui avoisinent la photo d'identité, représentent des personnes qui n'en n'ont pas.

L'aspect léché et inerte de l'image éteint la personnalité du sujet, dirigé par un regard autoritaire. Au fond ne s'agissait-il pas du désir inconscient de tester la docilité de personnes qui m'impressionnent ? Face à cette question j'observe le grand écart qui se creuse avec ma problématique. Je rappelle que mon objectif initial consiste à solliciter par l'image la singularité d'une personne dans un contexte opprimant.

À part les marques des vêtements, seul élément de repère lisible, il n'y a rien qui raconte le sujet. Je me reconnaîtrais presque dans ces portraitistes professionnels qui se parent du rôle de metteur en scène dès le XIXe siècle⁷⁶. Ils mettent à disposition de leur sujet un studio dans lequel celui-ci peut jouer à être naturel. Ce métier dédié à la bourgeoisie voit son déclin apparaître avec l'essor des pratiques amateurs dans les années trente. Mes portraits reflètent une attitude et un style obsolète.

Lors de mes prises de vue à Barbès Rochechouart, les sujets vivaient l'instant présent pendant que je me référais à une histoire de l'art passée et au futur de mon accrochage. Alors qu'eux s'arrêtaient de travailler pour poser, moi je restais au travail. Si je ne me laisse pas aller dans le temps de mes sujets, le *partage du sensible* comme Jacques Rancière le conçoit, ne peut opérer. Comme je ne propose pas d'espace temporel commun, j'empêche le *partage du sensible* comme Jacques Rancière le conçoit et j'évacue la possible complicité qui pourrait se tisser entre eux et moi.

76 Voir LUGON Olivier, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, op.cit.*

L'image photographique peut se lire à l'envers. Elle est à la fois ce qu'elle montre et son contraire. Se sentir capable d'interpréter un visage sans savoir le nommer, équivaut à le catégoriser arbitrairement. Cette reconnaissance faciale intervient lorsque Francis Galton ou Alphonse Bertillon tentent de reconnaître les traits physiques de la dégénérescence ou de la criminalité. La reconnaissance qui occupe les photographes évoqués est celle de reconnaître l'autre comme autre-soi et donc de s'y projeter. Lorsque leur propre culture visuelle investit l'image de sujets étrangers, ils se reflètent dans leurs images qui gardent les sujets à distance.

Comment s'affranchir des codes de représentation stéréotypés, du poids de l'Histoire ? Quand l'image représente, elle théâtralise. La distanciation établie par Bertolt Brecht permet le recul réflexif adéquat pour observer des individualités dans un cadre collectif. Cette théorie met en place un jeu de signes convergeant vers une rhétorique représentative.

Le documentaire circonscrit donc l'unicité de l'image comme nous avons pu l'observer lors de la première étape de recherche. Revendiquer la complétude de l'image « est aussi futile que réclamer d'un film qu'il soit condensé dans une image unique⁷⁷. » Nous nous dirigeons progressivement vers la vidéo, un outil essentiel de rencontre dialectique pour sa propension à superposer et à opposer les images.

77 STIEGLITZ A., cité in J. Hunter, p.132, in LUGON Olivier, *Le Style documentaire*, Paris, Macula, 2011, p. 277.

PARTIE 2.

**L'EXPÉRIENCE DE L'ALTÉRITÉ PAR LA
DOCUMENTATION INTERSUBJECTIVE**

Chapitre 1. Les dispositifs critiques

Le réel « fictionné »

Le cinéma de fiction se rapproche du réel en le reproduisant par la mise en scène. Le cinéma du réel fait le chemin inverse, en partant du réel vers la poésie. Quand l'un cherche à faire vrai, l'autre tente d'inventer, de spéculer, de s'évader à partir de multiples traces, réelles et fantasmées. Dans ce sens le cinéma du réel cherche à s'éloigner des stéréotypes inhérents au cinéma dit de fiction. Jacques Rancière confirme que le réel « doit être fictionné pour être pensé ⁷⁸», d'où la compatibilité du régime fictionnel de l'art et du régime factuel du document. La « "fictionnalité" [d'après lui], propre à l'âge esthétique, se déploie [...] entre deux pôles : entre la puissance de signification inhérente à toute chose muette et la démultiplication des modes de paroles et des niveaux de signification.⁷⁹»

Nous passons par l'espace fictionnel de l'art pour interpréter légitimement des phénomènes réels. Cela explique l'assemblage de signes réels et fictionnels dans l'esthétique documentaire. Il ne s'agit pas de se cantonner à l'étude du cinéma mais de voir par cette introduction la nature polysémique du réel, palpable dans des espaces visibles et invisibles. Nous aborderons des oeuvres cinématographiques et photographiques pour leurs qualités hybrides.

Dispositifs révélés

Par « dispositif », terme apparu dans les années soixante-dix, on entend avant tout « l'appareillage filmique qui, dans un même

78 RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 61.

79 *Ibid*, p. 58.

geste, capture et fabrique ce réel déplacé.⁸⁰» Dans le champ de la pratique documentaire, cette notion renvoie « à une modalité praxique [et] désigne la stratégie de tournage, l'agencement, ou encore le protocole d'un film.⁸¹ » Il fait donc partie intégrante du réel qu'il capte, puisqu'il crée des schémas de perception autant qu'il les révèle. Comme on a pu le voir dans la première partie du mémoire, sa disparition laisse place à un réel fabriqué par un auteur, forcé d'assumer son appropriation, qui l'éloigne inévitablement de son sujet extérieur.

Nous constaterons a contrario, que le dispositif conservé dans le produit achevé permet de prendre un recul critique sur nos propres appréciations. Il nous donne accès à l'expérience du réel en train de se faire. On peut dans cet élan faire l'expérience de l'altérité. Il ne s'agit pas de faire fusionner des pratiques et des médiums au point d'en radier les spécificités mais tout au contraire de les faire interagir.

Montrer ces outils servant à l'élaboration d'une création documentaire c'est en effet reconnaître la polysémie du réel. Il naît de la multiplicité des points de vue qui dans leur rencontre nous mène vers des contre-champs et des mises en abyme.

Regards inter-subjectifs

Comme « la perception et la connaissance du réel ne sont ni subjectives, ni objectives⁸²», nous prenons le parti de l'inter-subjectivité. Cette position partagée par les interlocuteurs se fonde littéralement sur des intériorités en interaction. L'écoute, au sens étymologique du terme *auscultare*, autrement dit écouter avec attention, devient essentiel pour rencontrer la réalité éprouvée,

80 CAILLET Aline, *Dispositifs critiques* : le documentaire, du cinéma aux arts visuels, *op.cit.*, p. 15.

81 *Ibid.*, p. 15.

82 *Ibid.*, p. 125

sentie, imaginée par un individu.⁸³ »

1.1 La résistance à l'image fixe, éloge du mouvement

Toute image provient d'une migration nous signale Georges Didi-Huberman au micro de France Culture⁸⁴. Tout sauf autochtone, elle n'existe pas sans son mouvement. Hans Belting partage le même avis lorsqu'il écrit que « les images sont comme des nomades qui se déplacent, dans le temps, d'un médium à un autre⁸⁵. » On peut prendre l'exemple du timbre-poste dont la raison d'être est celle de traverser les frontières. S'il ne s'en sent pas légitime d'en parler, l'artiste reste du moins concerné par la crise migratoire actuelle. Reprenons les mots de Georges Didi-Huberman lorsqu'il cite Hannah Arendt faisait référence aux réfugiés « Ils sont notre avant-garde. Ils sont notre passé et notre futur⁸⁶. » La fermeture des frontières remet alors en cause le fondement de l'humanité basé sur la circulation des images et des savoirs. Cette passion pour l'image prouve par là même celle que l'on a pour le mouvement.

83 *Ibid.*, p. 125.

84 DIDI-HUBERMAN Georges, « Sous nos yeux, Ils demandent à passer », « Matières à penser » avec Frédéric Worms, 15 août 2018 disponible sur : franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser-avec-frederic-worms/sous-nos-yeux-ils-demandent-a-passer-0 [consulté le 13 mars 2019]

85 BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images, op.cit.*, p. 15.

86 DIDI-HUBERMAN Georges, « Sous nos yeux, Ils demandent à passer », *émission cit.*

1.1.1 Le hors-champs : sortir du cadre avec Mathieu Pernot

1.1.1.1 S'appropriier des documents d'archives

Mathieu Pernot capte le monde dans son inéluctable mouvement, tant dans la nature même de ses sujets que dans celle de ses images. En faisant dialoguer des corpus d'images différents, Pernot questionne l'époque tout autant que l'histoire des représentations iconographiques. Il montre la résistance par des corpus constitués « de contre-champs, de discontinuités et de personnages [...] traversés par différentes iconographies comme s'ils ne se laissaient pas réduire à une forme⁸⁷. » Il s'immisce dans des communautés d'individus portant le poids de la déportation, d'où il cherche l'issue en leur sein.

Les portraits anthropométriques développés au moment de la déportation, en figeant les populations tsiganes en mouvement, rompent avec les principes du nomadisme. « Ces personnages sont traversés par des histoires de la représentation et font face aux autres corpus d'images qui les regardent – au sens propre et figuré⁸⁸. » Elles les caractérisent de « migrants de l'intérieur ».

Mathieu Pernot se demande donc comment sortir des individus du cadre étouffant qui entoure leur image et qui impacte leurs relations avec les populations sédentaires. Ce cadre les exclut en les isolant dans un autre paradigme et en les qualifiant de personnes inadaptées socialement. Ils se retrouvent au centre des stigmatisations et des pires accusations racistes. Mais comment les en sortir alors que l'espace d'exposition aussi s'impose comme un cadre dédoublé et renforcé par l'image ?

87 PERNOT Mathieu, « Rendre les images dialectique », Entretien avec Etienne Hatt, *op.cit.*, p. 86.

88 *Ibid.*, p. 84.

Pernot élabore sa pratique photographique par la juxtaposition de ses photographies, de documents d'archives et d'images produites par d'autres. Il la nourrit d'enquêtes, de lectures et par le temps de ses rencontres. La photographie migre hors du champs de l'art pour investir celui de la recherche historique. Il lui est arrivé de retrouver ses éditions dans des bibliothèques, classées dans des secteurs dédiés à l'histoire ou à l'anthropologie.

La réutilisation de documents préexistants implique une forte responsabilité et une connaissance sur sa nature même. Cela n'est pas incompatible avec la libre réutilisation de l'artiste. Aline Caillet rappelle par là son devoir d'information. Ces pratiques visant la réappropriation « sont intégralement responsables, non de la représentation, mais des modalités de présentation de ce qui est représenté par le document ⁸⁹. » Cela ne veut pas dire que l'artiste porte la responsabilité du contenu du document mais de la manière dont celui-ci se présente. En l'utilisant il doit nécessairement l'interroger par son dispositif et par son montage, qu'il en modifie la composante ou pas.

Allan Sekula⁹⁰ nous invite à recourir à des outils d'analyse pour comprendre un document au même titre que sa source. Avec une méthode didactique, il nous montre l'arrière-plan et nous apprend à identifier l'origine des images. Mathieu Pernot y répond dans son exposition, *Traversée* présentée au Jeu de Paume en 2014, Pernot ne mélange pas ses séries mais les agence côte à côte, face à face ou dos à dos sur les cimaises pour en faire surgir les échos. L'espace d'exposition permet de construire une dialectique

89 CAILLET Aline, POUILLADE Frédéric, *Un Art documentaire, enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 11.

90 SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie, op.cit.*

tique et des rapports de tensions entre différents corpus images. Une fois exposées et spatialisées, le sens de ces images change par une mise en contexte. Sa série sur les migrants à Paris, reposant sur des surfaces inertes, dialogue avec une image de la végétation sous laquelle s'abritaient les migrants de la Jungle de Calais. Au sein de son travail avec les Gorgan, une série de portraits d'enfants réalisés à partir de photomatons se retrouve face à face avec une photographie d'identité du grand-père Gorgan, survivant des camps.

1.1.1.2 Le photomaton : une fabrique à documents subjectifs

Jouer dans le hors-champ

Mathieu Pernot joue avec la prétendue transparence de la photographie qu'il pousse à l'extrême en révélant le dispositif de monstration. Dans la série des *Photomatons* (1995 - 1997, Arles) il fait apparaître l'outil cadrant des portraits hors-normes, disposés à proximité de portraits d'identités. Il démontre la puissance de contradiction de la photographie en en faisant un document auto-réflexif. Dans son exposition *Traversée* présentée au Jeu de Paume en 2014, il aligne une série de portraits d'enfants tziganes faits à partir de photomatons.

Le procédé du photomaton⁹¹, comme le rappelle Olivier Lugon, se substitue à l'art du portrait qui nécessite l'assistance d'un photographe. Il marque cette arrivée de la photographie, conservée par l'élite bourgeoise, dans les milieux populaires. Tout le monde

91 Le photomaton, tel qu'on le connaît aujourd'hui, se développe à partir de 1926 sous le nom d' « automate à portrait ».



21. Mathieu Pernot, *Sans titre*, Arles, 1995-1997 (à gauche), série *Photomaton*, 1995-1997, Photomaton couleur, 4,8 x 4 cm / *Priscillia*, Arles, 1995 (à droite), série *Cabine du photomaton*, 1995, 180 x 70 cm

peut décider de sa propre image, jusqu'à devenir « maître de son destin⁹² ».

L'écho aux portraits signalétiques, anthropométriques, de face et de profil, imposés aux gens du voyage, a disparu. Il se défait de ces systèmes de représentation par une prise de recul sur ce dispositif normatif et identitaire. Il instaure un rapport de distance prononcé par l'ajout de larges marges encadrant les portraits. Par la répétition du protocole, apparaît la mobilité des sujets. Avant de se rapprocher pour mieux les voir, les visages ressemblent à des dessins faits à l'encre de chine cherchant à s'extraitre du cadre. Ces petites vignettes vibrent par l'agitation des sujets en quête d'une liberté maximale devant cet appareil formatant. Le protocole devient un jeu pour les enfants, un espace pour leur imaginaire. Aucun portrait ne respecte la norme. Les cheveux et les mains dissimulent parfois son identité visuelle. Quand le visage apparaît avec une expression neutre, il s'oriente de trois quart ou de profil. On peut observer des grimaces avec des yeux écarquillés ou crispés par les pleurs. Mathieu Pernot montre d'autres manières de détourner le photomaton. Dans une photographie de Mickael prise en 1996, le garçon attrape la barre soutenant les rideaux pour faire des tractions.

Arrêtons-nous rapidement sur une série de photographies présentes dans son livre *Les Gorgan (1995-2015)*, édité en 2017, éclairant la notion de contre-champ.

92 MENTE Otto, « Rund um die neuen Photo-Automaten », *Das Atelier des Photographen*, vol.35, n°9, 1928, p.108, trad. française in LUGON Olivier, Paris, Macula, p. 195.

Mettre en page le hors- champs

Sur une double page de l'« album de famille », pour reprendre l'expression de Mathieu Pernot dans l'introduction du livre, on voit une petite fille représentée sous plusieurs angles, à gauche par celui du photomaton et à droite par celui du photographe. Il s'agit de *Priscilla*, dans la Série des *Photomatons*. En regardant la totalité du catalogue, on devine que c'est elle, l'aînée des trois sœurs, qui est la plus timide des enfants. Ce photomaton lui permet de se cacher tout en exposant son image. Cet espace intime la laisse en pleine possession de ses moyens. Elle choisit de donner l'image d'elle-même qu'elle souhaite dans la limite d'un cadre. Ce n'est plus le photographe qui prend mais le sujet qui donne via un outil de photographie objectif. Pourtant le sourire crispé de la petite fille laisse transparaître une gêne. L'ironie est qu'elle se cache les yeux. Elle signifie peut-être là le malaise de répondre à la commande de l'artiste, dont l'impact sur la photo reste inéluctable.

Incorporer l'image de Priscilla à cet ensemble, la fait passer du stéréotype à l'individu identifié. On ne projette plus nos fantasmes sur une image. C'est elle qui nous renvoie sa personnalité, qu'elle contrôle en choisissant ou non de se présenter à la caméra. Les cheveux hirsutes de Priscilla ne renvoient plus à une hygiène mal tenue mais s'imposent tel un marqueur de distinction identitaire. L'image de l'indigène vu comme un paria prend ici une dimension rebelle.

Le photomaton intervient comme un prétexte participant à la déclinaison du portrait. L'image sur la page de droite de la petite fille perchée sur le tabouret réglable nous donne à la fois accès au point de vue du photographe et du sujet lui-même. Mathieu Pernot pousse ici la notion de hors-champ à l'extrême. Pernot capture le même moment pris avec une rotation de 90 degrés mon-

trant le cadre de l'entrée comme espace de contrainte. En faisant disparaître la structure externe de la cabine, le regardeur a accès uniquement à ce que la fillette peut voir. La composition laisse penser que toutes ces photos ont été prises dans un même laps de temps. En regardant de plus près, on observe une différence dans ses habits et dans la teinte des images. L'avant-dernière photo de la bande est la seule qui corresponde à l'image de la petite fille sur la page de droite. L'écart temporel entre les autres images se confirme avec la dernière photo. Par l'expression identique du sourire crispé sur un visage plus mûr, on comprend qu'il s'agit de la même petite fille quelques années après. En considérant la période de prise de vue, on sait que Mathieu Pernot utilise des pellicules argentiques noir et blanc. Contrairement aux autres, la première photo de la bande semble incolore, laissant imaginer qu'elle n'a pas été prise par ce photomaton. Le visage de profil contredit l'attitude que l'on a généralement devant cette machine qui ne cadre pas. Dans l'objectif de se dissimuler, on suppose que l'enfant n'est pas responsable de la photo. Ces indices amènent à penser que Mathieu Pernot a lui-même pris et intégré cette photo à la composition pour recouvrir tous les angles. Un rapport de dépendance s'installe entre ces photos, pourtant toutes différentes.

1.1.1.3 Un album de famille produit par un « gadjó »

En assimilant différentes images dont il n'est pas toujours l'auteur, Mathieu Pernot propose une narration conceptuelle permise par l'exposition et/ou la publication d'images hétérogènes et énigmatiques. Elles interviennent comme une base de données dont il extrait celles qui répondent aux thématiques traitées. Il n'y a pas de point zéro dans cette continuelle archéologie humaine.



23. Mathieu Pernot, « Rocky » Arles, 2012, série *Les Gorgan*, 1995-2015.

Les choses existent déjà, il suffit de les réorganiser pour en repenser le sens. C'est ainsi qu'il conçoit le livre *Les Gorgan* (1995-2015) en 2017, édité chez Xavier Barral. Cet objet-œuvre légendé par les textes de début et de fin, réunit des séries d'images réalisées au cours des vingt-cinq années de relation partagée avec cette famille. En ordonnant chronologiquement des images classées par individus, l'artiste réalise un ouvrage d'histoires plurielles et connectées. Il met en valeur l'individu et son autonomie tout en le rattachant à son groupe que le livre matérialise. Lui comme les Gorgan apprennent la langue respective de l'autre, afin de saisir les concepts par lesquels ils se représentent le réel.

Les multiples qualités d'images déclinent les points de vue comme si plusieurs albums s'emboîtaient. On y voit des gens se métamorphoser en même temps que les procédés de l'image évoluent, passant du noir et blanc à la couleur. Pernot met en relief les dessins divergeant par le croisement des dispositifs et donc des regards. Chaque image relate un récit autonome qui correspond à une série d'images. Chaque sujet photographié à des périodes diverses, avec plus d'une dizaine d'années d'écart, habitent des corps différents. Vanessa apparaît dans son corps juvénile de petite fille nue avec ses blessures, ses cheveux hirsutes et ses saletés. Au fur et à mesure sa présence à l'image change. Non seulement elle change physiquement mais son attitude aussi. Au début très négligée, elle prend conscience de ses charmes et se met à poser et à s'imposer dans l'image.

Pernot s'inspire d'un format qui implique une certaine normalité tout en la transgressant. Il perturbe l'esthétique bourgeoise de l'album en l'appliquant à des gens qui ne se racontent pas, ne s'écrivent pas et ne se représentent pas. Le photographe s'engage à le faire, non pas à leur place mais avec eux, tout en restant à l'extérieur.

L'album de famille prend habituellement des allures de trompe-l'œil en éliminant les images ratées et en ne conservant que les meilleurs profils ou les meilleurs moments. Ici, au contraire, la sélection des images appartient à un individu extérieur dont les critères diffèrent de ceux de la famille. Cela nous renseigne aussi sur l'engagement du photographe auprès d'eux. Dans un album y figurent des gens aimés et qui s'y reconnaissent généralement.

Le sujet donne son image avant que Pernot ne la prenne. Pour penser les termes de l'échange, Michel Agier préconise de « donner, recevoir, rendre ⁹³ ». Dans ce cas le photographe ne prend pas en photo mais il donne à voir. Il tente autant qu'il le peut de transmettre les images qu'il reçoit. On lui a montré, il montre à son tour, s'inscrit dans une boucle. Dès lors qu'on lui a montré, il se doit de montrer en retour. Cet art lui apprend la modestie car en refusant, le sujet ôte au photographe sa fonction. Il y a donc un rapport de dépendance entre le photographe et son sujet, qui, lui, reste indépendant.

Paradoxalement, Pernot conserve des images où les visages se cachent. En choisissant d'en conserver l'image, le photographe montre par opposition le consentement des autres. Cela a son importance de montrer l'autre dans son inhibition comme un trait de caractère, témoin de sa singularité. Le sujet s'expose tel qu'il le souhaite et le photographe doit le reconnaître. Pernot choisit donc de montrer Priscilla petite, se cachant parfois le visage. Le photographe accueille et montre ce droit de refuser de se donner à voir.

Une autre raison montre l'éloignement de ce livre avec les traditions vernaculaires appliquées aux albums de famille. Le choix

93 AGIER Michel, *Les Migrants et nous, Comprendre Babel*, Clamecy, CNRS, 2016, p. 17.

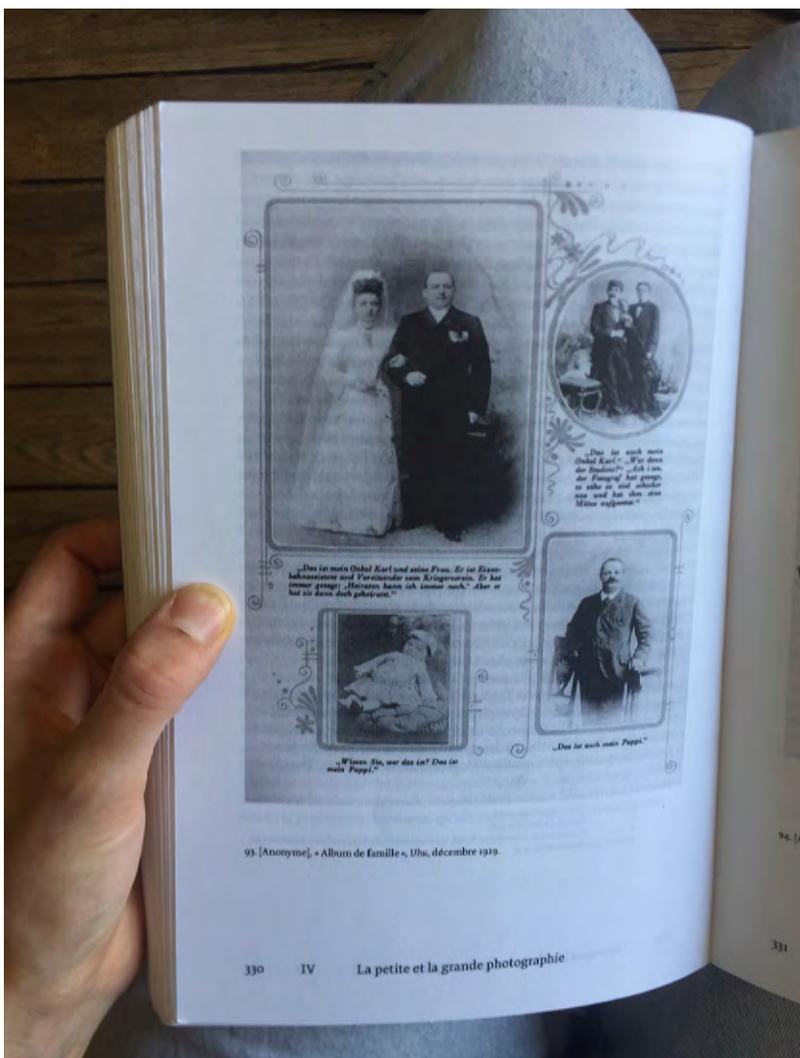
des images ne se base pas que sur les bons souvenirs. La mort prématurée de Rocky, l'un des enfants de la famille, apparaît sous plusieurs formes. La mort proscrite dans les souvenirs visuels n'a pas toujours place dans le portrait familial. Mais Pernot ne cherche pas à montrer des faits au-delà des apparences et de ses impressions. D'ailleurs, la tradition de l'image mortuaire n'est pas absente de la culture visuelle occidentale. Au XIXe siècle le portrait funéraire avait sa place dans l'académisme photographique.

Pernot, en éditant ce livre, l'élève au rang de monument iconographique. En se terminant sur le plus jeune, l'histoire ne se conclut pas et continue de s'écrire. Il montre autant la naissance d'une famille, que la construction d'individus et cela passe aussi par la représentation de la mort.

Des archives intimes

Dorothea Lange dira en 1940 que la photographie documentaire « est faite avant tout pour dresser l'archive du changement ⁹⁴ ». Dès lors que l'on regarde une image, la réalité du sujet est déjà autre. L'image suscite donc une prise de conscience rétrospective. Cet album se construit comme un manifeste sur la présence de personnes fortes à la vie précaire qui résistent malgré les difficultés. Les Gorgan vivent en France la réminiscence de souffrances passées. En observant la dure évolution de certains membres, renforcée par la mort de l'un d'entre eux, Mathieu Pernot éveille notre conscience politique en invoquant la disparition de ces communautés. Lors de son entretien avec Rémi Coignet, il explique que ces individus « *ne sont pas juste les victimes d'une société, mais aussi des figures héroïques qui résistent et parviennent à produire des contre-modèles, [...] qui ouvrent une voie alterna-*

94 Dorothea Lange « Documentary Photography », p. 28, in LUGON Olivier, *op. cit.*, Macula, 2011, p. 342.



93. [Anonyme], « Album de famille », Uhu, décembre 1929.

24. [Anonyme], « Album de famille », Uhu, décembre 1929.

tive.⁹⁵»

Le procédé d'archivage rompt avec les coutumes de ceux qui ne produisent pas d'images. La famille tsigane conserve un patrimoine, invisible pour ceux qui n'y participent pas. C'est en gardant leur histoire en mémoire qu'ils peuvent y accéder librement. L'absence manifeste de patrimoine matériel témoigne d'une autonomie radicale. Contrairement aux sédentaires qui conservent tout, les Tsiganes brûlent les propriétés de ceux qui quittent le territoire ou la vie. Ce rituel fait l'objet de la série produite par Le Jeu de Paume, *Le feu*, 2013 qui figure en partie aussi dans le livre. Ainsi Pernot montre la liberté temporelle de ces hommes dans une société qui s'accélère. Il nous donne une leçon d'humilité face à ceux qui tiennent leur histoire en main et se la transmettent par contact direct et dans l'itinérance. Mais quel équilibre trouver entre la transmission orale subjective et l'archive qui instrumentalise les récits ? L'alternative à l'hermétisme institutionnel, c'est le silence des Tsiganes dans le paysage médiatique.

25. Mathieu Pernot,
« Rocky dans les bras
de son père, Johny »
Arles, 1983, série *Les*



95 COIGNET Rémi, *Conversations*, Paris, The Eyes Publishing, 2014, p.115.



26. **Bouchra Khalili**, vue de l'exposition personnelle de l'artiste, *The Mapping Journey Project*, The Museum of Modern Art, New York, 2016.

1.1.2 Cartographie subjective, une proposition de Bouchra Khalili

Après cette traversée dans le temps avec les Gorgan, arrêtons nous sur des trajets dans l'espace, retracés par des migrants et retranscrits par Bouchra Khalili. Lors de son exposition monographique au Jeu de Paume en 2018, *Blackboard*, elle choisit de ne pas ordonner ses œuvres chronologiquement mais en fonction de résonances visuelles et sonores. Elle applique cette idée de constellation à une scénographie éclatée où les œuvres s'entremêlent et se répondent. On pouvait y découvrir *The Mapping Journey Projet* (2008-2011), une installation qui comporte huit vidéos, les *Mapping Journey* et huit sérigraphies *The Constellations*. Les vidéos sont projetées sur huit panneaux suspendus en quinconce dans l'espace du Jeu de Paume. Elles racontent, au travers d'une carte géographique, l'itinéraire d'un voyage forcé. Pour éviter toute cacophonie, on accède au son des vidéos par des écouteurs. Les sérigraphies traduisent chacune l'un de ces trajets migratoires sous la forme d'une constellation. Elles renversent le point de vue de la carte terrestre. On imagine des déplacements qui évitent les obstacles, se faisant dans un espace noir et aérien. À la place d'un réseau de frontières, l'homme solitaire suit un tracé d'étoiles. Cette esthétique s'inspire de la typologie des cartes du ciel qu'utilisaient les navigateurs.

Dans les *Mapping Journey*, on voit des planisphères cadrés, pour toutes les vidéos, sur l'Afrique du Nord et l'Europe. Selon le même protocole, une main droite trace au marqueur un parcours sur la carte, pendant qu'une voix et des sous-titres l'expliquent. Il s'agit d'une personne, à chaque fois différente, qui s'appuie sur ce support pédagogique pour raconter sa migration. Sous les yeux du public, ce voyage se refait verbalement par le locuteur qui s'incarne dans sa main et sa voix. « Abstraite du visage, de

la bouche, la voix constitue la réserve du savoir propre à chaque personne aux marges de l'histoire et de la géographie normée⁹⁶. » En tant qu'espace conceptuel, la carte acquiert une dimension métonymique qui donne à voir un voyage subjectif sur une carte eurocentrée. Sa voix énonce une carte parallèle et singulière. À l'image et à la voix, se superposent les sous-titres qui incarnent une troisième voix. Ensemble, ils dessinent le portrait anonyme d'un individu qui se dévoile sans se montrer.

« La carte de géographie, les photographies d'archives, [sont] des supports à marquer, utiliser, réactualiser ou même, mieux "déneutraliser". » Elisabeth Lebovici ajoute qu'ils livrent un « "savoir situé" que la narration, ou plutôt les voix du film, performent⁹⁷. » Ces récits d'individus contraints de traverser illégalement les frontières prennent position sur l'état de la géographie actuelle. Par leurs paroles, les frontières se transgressent visuellement. Elles décloisonnent ses limites physiques en les abstractivant. La carte ne se construit plus par ses frontières mais par ces traversées. Bouchra Khalili la qualifie de « géographie de résistance⁹⁸ ».

Chaque histoire habite ce document froid et cette image au style dépourvu d'empathie. La précision des tracés et l'absence de visage éliminent tout affect. Son « vocabulaire filmique [...] très minimaliste⁹⁹ » s'observe en partie par l'utilisation d'« inserts » et d'objectifs 35 mm ou 50 mm. Face à la souffrance, ces outils lui permettent de ne pas succomber dans une esthétique maté-

96 LEBOVICI Élisabeth, « Égalité radicale, le cinéma de Bouchra Khalili », *Blackboard*, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, Italie, Les Presses du réel, 2018, p. 64.

97 LEBOVICI Élisabeth, « Égalité radicale, le cinéma de Bouchra Khalili », *Blackboard*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 65.

98 BOUCHRA Khalili, interview par Safia Belmenouar, « Bouchra Khalili - Blackboard », *Art Press*, 24 juillet 2018, p. 5.

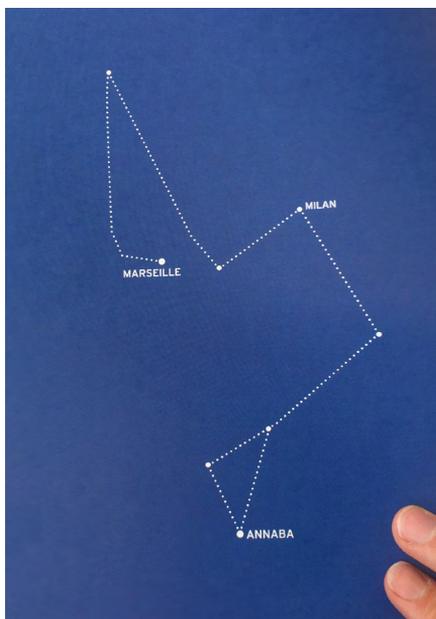
99 BERRADA Omar, entretien avec Bouchra Khalili, « Une opacité peuplée », *Bouchra Khalili. Blackboard*, catalogue, p. 151.

rialiste. Je la rattacherai à la neutralité médicale, chère à Allan Sekula qui voit dans le coefficient artistique, l'oubli de la lutte. L'« extrême précision du récit, la totale neutralité, l'absolue absence de sentimentaliste, c'est une position politique en soi¹⁰⁰. »

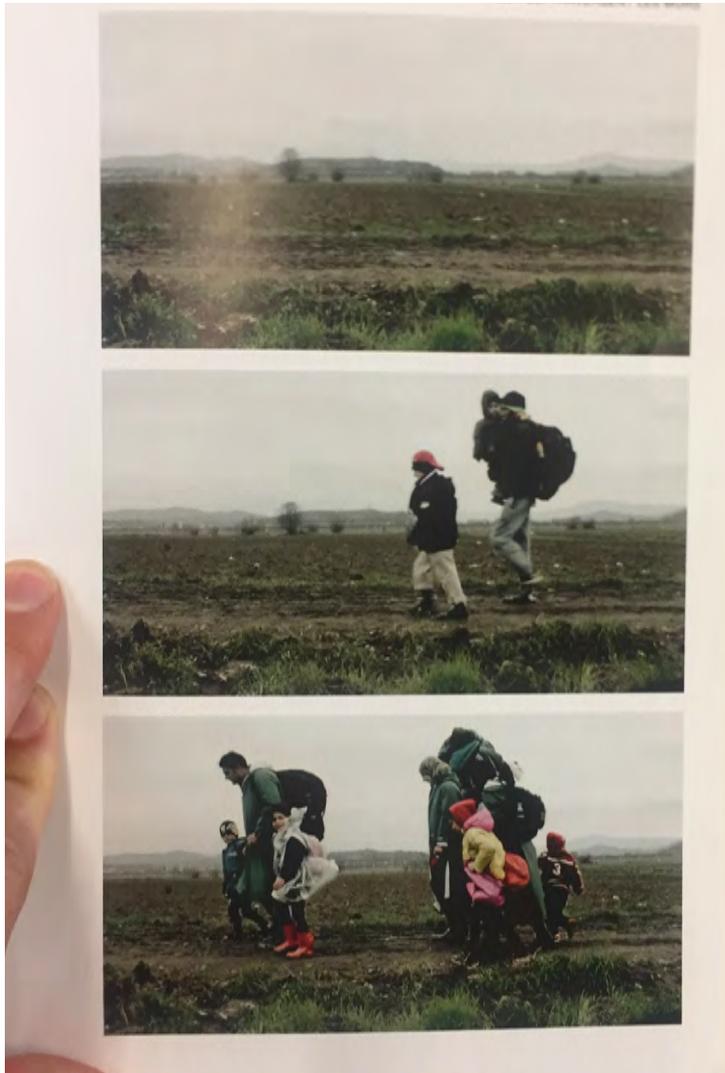
À la vue de ces images qui paraissent désincarnées on pourrait se demander si elles n'effacent pas l'individu. Mais la singularité des récits se confronte simultanément à celles des autres. De plus la neutralité de l'image ne néglige pas la violence du trajet qui s'entend dans la précision des informations.

Cette absence de corps permet aussi un rapprochement virtuel avec le sujet puisqu'il semble prêter ses yeux au public. Les vidéos d'amateurs qui naviguent sur Youtube ont développé ce style qui consiste à donner à l'internaute le point de vue de l'auteur pour qu'il se sente directement concerné. Cela entraîne une projection dans l'image qui se fabrique et donc le sentiment d'en faire partie.

27. Bouchra Khalili,
détail de *The Constel-
lations Series*, 2011,
sérigraphies 62 x 42



100 *Ibid.* p. 151.



28. Maria Kourkouta, Niki Giannari, *Les Spectres hantent l'Europe*, Idomeni, 2016, vidéo, 99'.

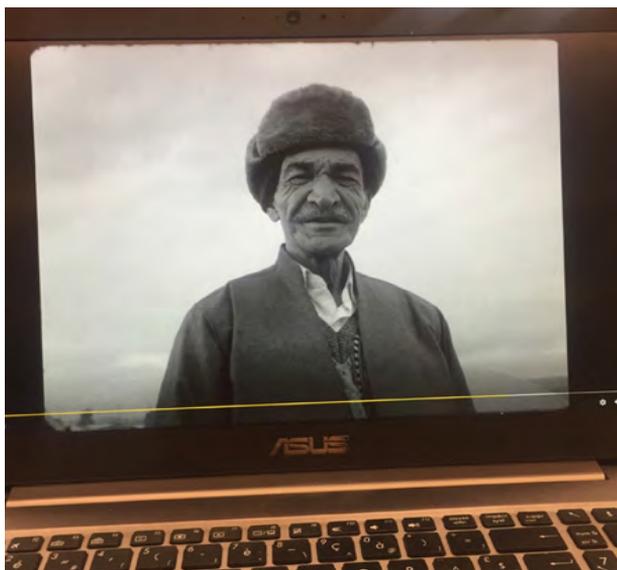
1.1.3 Montrer l'impact des techniques sur l'attitude des sujets dans *Des Spectres hantent l'Europe* de Maria Kourkouta et Niki Giannari

Pour Aline Caillet, la matière de l'image découle des techniques employées qui renseignent sur le contexte de captation. Son esthétique dépend des outils employés, eux-mêmes indissociables des mutations technologiques. Les faiseurs d'images produisent donc des œuvres dont l'esthétique répond à l'évolution du marché qui à son tour modèle nos perceptions. C'est pour cela qu'en exposant plusieurs dispositifs formels et critiques, on peut révéler l'instrumentalisation du réel.

Le film *Des Spectres hantent l'Europe* (2016, 99 min) de Maria Kourkouta et Niki Giannari¹⁰¹ confronte justement deux esthétiques, deux angles de vue différents, pour dépeindre la même situation de crise. Les deux auteurs se rendent en 2016 sur la frontière gréco-macédonienne où 14 000 personnes attendent bloquées dans le camp d'Idomeni dont on vient d'annoncer à ce moment-là la fermeture. Maria Kourkouta s'empare de sa caméra pour documenter ce moment historique. Alors quel(s) regard(s) portent-elles sur cette situation qui leur échappe ?

Elles y répondent par des techniques d'image et d'écriture qui,

101 Il prend ses origines dans une étroite collaboration entre Georges Didi-Huberman et Niki Giannari qui coécrivent le livre *Passer, quoi qu'il en coûte* (Paris, Minuit, 2017). Niki Giannari écrit le texte qui figure dans le film de Maria Kourkouta. Georges Didi-Huberman y répond avec un texte intitulé « Eux qui traversent les murs ». Ce titre ressurgit dans l'exposition *Soulèvement* qu'il réalise au Jeu de Paume, matérialisant l'ensemble de ses recherches. Trois images (*Idomeni*, 14 mars 2016. Frontière gréco-macédonienne, Production Jeu de Paume, Paris) provenant du film de Maria Kourkouta se retrouvent dans l'espace.



29. Maria Kourkouta, Niki Giannari, *Les Spectres hantent l'Europe*, Idomeni, 2016, vidéo, 99'.

dans leur dualité, se défendent de déranger et de trahir la réalité des sujets. Cette dualité se trouve dans la composition même du film scindée en deux parties inégales et complémentaires. La première tournée en numérique, se focalise sur le mouvement des gens qui traversent le cadre de la caméra panoramique. Dans le dernier quart d'heure survient la deuxième partie qui filme des gens à l'arrêt avec une caméra argentique, une Bolex 16 mm de format carré. On passe de la quantité de corps passants, capté par l'appareil numérique, à la qualité du grain de l'image renforçant les visages des gens arrêtés.

Dans la première partie on voit des plans fixes, lents et neutres, c'est à dire horizontaux, qui s'enchaînent sans transition. Maria Kourkouta renforce son style objectif en conservant l'ambiance sonore de l'image. Bien que la caméra prenne de la distance, on entend les dialogues des gens, accessibles par la traduction. Des migrants kurdes, pakistanais, syriens défilent avec leurs sacs qu'ils transportent sur des lignes de terres battues, les pieds dans la boue. Qu'ils soient en transhumance ou dans l'attente, ils marchent, piétinent mais ne s'arrêtent jamais. Des plans rapprochés sur les pieds remplacent ceux que Maria Kourkouta auraient pu faire sur les visages, dissimulés par les capuches des anoraks. Il n'y a plus moyen d'identifier ces gens enchevêtrés dans leur poncho kakis, translucides et parfois plus colorés. Les chaussures dans tous leurs états et toutes différentes approchent l'expression faciale. Des enfants aux enfances éclipsées portent prématurément les chaussures de leurs parents. Les talons se contorsionnent pendant que la dignité se perd. Cette lenteur dans laquelle ces corps s'embourbent se lit dans les fixes. La parfaite stabilité de la caméra met d'autant plus en valeur l'inépuisable mouvement qui lutte contre l'écoulement de temps identiques. Les hommes scandent régulièrement « *open the border* » pendant que les hauts-parleurs diffusent des messages de la police rap-

pelant la fermeture des frontières. Le dialogue de sourds semble rendre fou. Maria Kourkouta montre cette répétition en repassant les mêmes séquences à des moments différents.

La résistance de ces corps et de la caméra tend vers la performance. L'attente atteint une telle lancinance que la situation en devient absurde voire théâtrale. Bien que l'on se trouve à un endroit précis, visible à l'échelle de l'auteur, tout semble renforcer l'absurdité du monde. Le camp est traversé par des rails. Et lorsque des trains de marchandises y passent, les migrants s'arrêtent. Dès que le monde extérieur traverse le camp dans l'intérêt de servir les autochtones, les migrants perdent leur mobilité. C'est un fait qui dure une minute certes, mais ce film de quatre-vingt-dix minutes rend palpable l'absence de logique et de prise de responsabilité du monde contemporain. Il s'agite pour son confort mais se fige devant l'urgence humanitaire. Niki Giannari l'affirme dans sa lettre lue dans la deuxième partie.

« Mais ils continuent, eux, à travers la sujétion
dans les rues de cette Europe nécrosée
qui « *sans cesse amoncelle ruines sur ruines* »
au moment même où les gens observent le spectacle, depuis les
cafés ou les musées,
les universités ou les parlements¹⁰². »

On en retrouve l'écho dans les écrits de Georges Didi-Huberman. « Les peuples sont exposés à disparaître parce qu'ils sont [...] *sous-exposés* dans l'ombre de leur mise sous-censure ou, c'est selon, mais pour un résultat équivalent, *sur-exposés* dans la lumière de leur mise en spectacle¹⁰³. »

102 GIANNARI Niki, « Des spectres hantent l'Europe (Lettre de Idomeni) », Georges Didi-Huberman, Niki Giannari, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris, Minuit, 2017, p. 13.

103 DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, Peuples figurants*,

Au centre du film, une scène bouscule l'immobilité de la caméra. Dans un mouvement brutal, elle se tourne vers un groupe de migrants qui s'oppose au passage d'un train. Un travelling horizontal instable annonce leur *sitting*. Pour la première fois, le regard subjectif de la réalisatrice oriente la caméra sur ce qui fait événement. À l'inverse des précédents plans latéraux qui ne privilégient pas de sujet, elle dirige arbitrairement la caméra. Ce mouvement de protestation incite des migrants à bloquer, à leur tour, ce monde qui évolue sans eux. Elle se sent alors légitime de suivre cette revendication politique dans l'espoir de peut-être filmer une issue. Reprenons la suite du poème de Niki Giannari qui reflète ces valeurs, que les migrants véhiculent dans leurs luttes :

« Et pourtant,
dans ces petits pieds pleins de boue
charnellement
gît le désir qui survit
après chaque naufrage
- un désir que, nous, nous avons perdu depuis longtemps – le
politique¹⁰⁴. »

Un deuxième régime d'images apparaît dans la deuxième partie. Du même contexte se dégage un point de vue radicalement différent. La couleur de la première partie laisse place au noir et blanc de la pellicule seize millimètres. Avec les pixels qui numérisaient la réalité jusque-là, Maria Kourkouta montrait la foule. À cela elle oppose le grain argentique dessiné par la lumière pour en portraitiser quelques-uns. Elle porte la caméra à l'épaule et se tient très proche des sujets. On voit des femmes, des hommes et

op. cit., p. 15.

104 GIANNARI Niki, « Des spectres hantent l'Europe (Lettre de Idomeni) », Georges Didi-Huberman, Niki Giannari, *op. cit.*, p. 17.

des enfants seuls ou en petit groupe. Leurs portraits s'enchaînent environ toutes les trois secondes. En fonction de leur distance, elle les fixe en plan américain, c'est à dire des genoux à la tête, en plan rapproché ou en gros plan. Selon la hauteur à laquelle ils se trouvent, la caméra se penche en plongée ou en contre-plongée pour centrer les visages. À l'inverse de la partie précédente, les gens regardent frontalement et réagissent à la caméra. Ils sourient, rigolent, froncent les sourcils, se recoiffent et surtout ils posent en pensant certainement que cet appareil argentique les photographie. On remarque que le temps qu'ils y consacrent se distingue de la première partie. Certes en s'engageant plus près des gens, Maria Kourkouta provoque leur retour mais cela est dû aussi à la nature même de la caméra. Dans la première partie, on comprend que les sujets savent que la caméra numérique enregistre des situations mouvementées. Ils ne s'y arrêtent pas et la regardent à peine. Lors du *sitting*, ils interagissent brièvement avec elle en lui tendant des pancartes. Dans la deuxième partie au contraire, ils accueillent le temps de la captation. Comme ils connaissent et intériorisent les techniques de l'image, leur attitude changent en même temps qu'elles évoluent.

Comme on l'a annoncé en début de paragraphe, Aline Caillet rappelle que l'esthétique de l'image dépend de la technique et donc du marché qui conditionne notre appréhension du réel. Ici le changement de caméra correspond à l'évolution de sa relation avec des sujets qui se rapprochent. Par la métaphore de l'image, l'histoire de la technique émerge parallèlement à celle de réel raconté. Kourkouta produit un film dialectique qui, pour faire image, allie deux régimes d'images.

En plus de superposer les narrateurs, le texte de Niki Giannari mêle les époques dans un discours anachronique. De là émerge cette impossibilité de rationaliser l'histoire, tel que l'affirme Rancière. Dans « ces trains-ci / comme ces trains-là », Niki Gian-

nari fait une surimpression temporelle. Elle n'affirme pas explicitement l'analogie des deux contextes, celui des déportés de la Seconde Guerre Mondiale et des migrants d'aujourd'hui. Mais le lien se précise avec la suite du texte. Il s'impose aussi par les images de Maria Kourkouta filmées avec une caméra suisse datant de 1927. La qualité de cet appareil qui existait à l'époque de la Seconde Guerre Mondiale, rappelle les images prises alors.

Chapitre 2. Auteurs d'images et auteurs d'histoires en partage

La politique de « l'anti-différence ¹⁰⁵ » intervient paradoxalement alors que l'immigration éclate les communautés et supprime la distance géographique entre « eux » et « nous ». C'est seulement dans leurs différences que les gens se reconnaissent. Instaurer la différence comme principe fondateur s'oppose bien-sûr à la standardisation des mœurs. Emmanuel Levinas invite à l'individualisme dans son opposition à la communauté unique. Je plaiderais personnellement pour un individualisme multiculturel. Le philosophe redoute la collectivité qui dans son réseau fait masse. Elle possède un corps dénué de cerveau. Donc photographier la collectivité en affirmant capter sa pensée, c'est répondre à un imaginaire totalitaire. L'individualisme pourrait par contre devenir la condition d'un universalisme possible¹⁰⁶. Cela ne contredit pas le maintien des liens communautaires. Il ne s'agit pas non plus d'invoquer l'utopie universaliste du vivre ensemble. Emmanuel Levinas invite à recevoir la disjonction culturelle et à savoir distinguer l'individu de sa communauté. Les œuvres évoquées ici donnent du recul sur des sujets exclus, appartenant eux-mêmes à des communautés marginalisées, tout en cherchant à

105 BOUTELOUP Mélanie, ENWEZOR Okwui, éditions Intense Proximité. *Une Anthropologie du proche et du lointain*, Art Lys, Paris, Versailles, Centre National des Arts Plastiques, 2012, p. 11.

106 Réflexion sur Emmanuel Levinas, voir COUANET Catherine (sous la direction de), SOULAGES François, TAMISIER Marc, *Politiques de la photographie du corps*, Langres-Saints-Geosmes, éditions Klincksieck, 2007.

partager avec eux une « Intense proximité ¹⁰⁷».

« Penser la communauté et la réciprocité de ces êtres différents revient donc, finalement, à penser l'espace politique comme le réseau des *intervalles* qui ajointent les différences entre elles ¹⁰⁸. »

Mais pour que ce point de contact existe, il faut repenser notre espace-temps. Pour Jacques Rancière, le partage du sensible appartient à celles et ceux qui ont le temps. Existant par la parole, ce partage profite à celles et ceux qui ont la parole et qui se comprennent par un langage commun. De là peut émerger l'espace politique dont nous parle Georges Didi-Huberman. Peut-on alors faire de l'image, un mot, et de la série d'images, le résultat de paroles en différé pour ouvrir cet espace commun à ceux qui n'y accèdent pas ? L'enjeu est de donner à la surface plane de l'image, la profondeur d'une parole en construction. On peut la concevoir comme le support d'un « discours indirect libre où des voix multiples, égales, se mêlent depuis la singularité et se mettent à parler pour les absents. [...] Se dessinent alors des contre-récits [...] qui ne peuvent se [...] discuter qu'à la condition que ceux et celles qui n'ont pas le droit à la parole puissent s'en saisir pour faire surgir l'image qui manque toujours ¹⁰⁹. »

107 J'emprunte ce concept au critique et commissaire d'exposition Okwui Enwezor. ENWEZOR Okwui, BOUTELOUP Mélanie, éditions Intense Proximité, *op.cit.*

108 DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés*, *op. cit.*, p. 25.

109 BOUCHRA Khalili, *Bouchra Khalili, Blackboard*, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, Italie, Les Presses du réel, 2018, p. 44.

2.1 L'autre face du réel

2.1.1 La collaboration

Le « style documentaire » implique une nouvelle répartition du travail entre le photographe et son sujet. Dans le portrait, le modèle joue un rôle d'autant plus actif. Il s'engage consciemment dans la fabrication de l'image et le « documenteur » le renseigne sur le contexte qui l'encadre. Cet « autoportrait assisté », pour reprendre l'expression de Lugon, résulte d'un « travail conscient d'auto-mise en scène¹¹⁰. ». Lugon reprend la philosophie de Walker Evans pour qui « il n'est pas question d'atteindre la réalité de la "personne vraie" en prétendant percer le masque social que l'individu tend au monde mais, au contraire, en examinant le masque lui-même, tel que la personne accepte de le porter. [Le photographe] devrait se contenter d'accompagner le modèle dans son acte d'auto-représentation¹¹¹. » Selon Hannah Arendt, au lieu de séparer radicalement l'être et le paraître, nous pourrions estimer la crédibilité de « l'apparaître¹¹² », comme l'expression de son intériorité.

Du temps de Walker Evans, les photographes avaient le monopole de leurs appareils. Or aujourd'hui, il s'agit de l'outil le plus commun. Cela induit un décloisonnement entre les auteurs d'images et leur sujet. L'artiste doit donc mettre ses outils à disposition de son sujet qui intervient au même titre que l'auteur. Comme le rappelle Hans Belting, le désir de représenter quelqu'un n'équivaut pas à celui de reproduire son corps puisque

110 LUGON Olivier, *op. cit.*, Paris, Macula, 2011, p. 187.

111 LUGON Olivier, *op. cit.*, Paris, Macula, 2011, p. 193.

112 Hans Belting fait référence à une thèse de Hannah Arendt, in *Pour une anthropologie des images*, *op.cit.*, p. 122.

l'image fait déjà corps. Selon lui, la représentation est la « production d'une image corporelle qui participe d'emblée à l'auto-représentation du corps¹¹³. »

Nous pouvons dès lors réellement jouir de la valeur d'échange de l'image qui réside dans son ambivalence, à la fois cultivée par l'histoire de l'art et par la masse. Cet outil pratique et accessible se trouve au cœur des communications. Si l'on soutient l'idée que le premier contact avec l'autre se fait par l'image, on l'intègre alors dans sa mémoire visuelle et, même, dans la mémoire interne de son smartphone. Cet outil joue un rôle majeur dans la représentation de soi et favorise « l'intense proximité ». Il a donc toute sa place dans le dispositif documentaire.

2.1.2 Incarner son image

2.1.2.1 Mohamed Bourouissa dans les yeux des sujets

Mohamed Bourouissa développe des dispositifs de mises en relation. Cela le conduit à passer de la « notion d'auteur à celle de passeur, de la position d'artiste à celle de producteur ¹¹⁴. » Il s'adresse dans la majorité de ses projets à des amis, à des connais-

113 *Ibid.*, p. 123.

114 DONNADIEU Marc, « Échappés du réel », *Mohamed Bourouissa*, Liège, Les Presses du réel, 2017, p. 42.

sances, à un cercle social familial ¹¹⁵.

Dans la vidéo *Legend* (11»), réalisée en 2010, il s'oriente vers des gens stigmatisés par les médias et exclus du circuit économique légal. Ces témoignages sur l'insécurité font du corps le point de vue de la caméra. Des vendeurs de cigarettes à la sauvette dans le quartier de Barbès Rochechouart sont équipés de petites caméras qui s'orientent vers ceux qui participent à la pérennité de ce commerce, les clients. Cette vidéo suit un scénario précis storyboardé par l'auteur. L'image pauvre qui en résulte ne construit pas de représentation de soi, par le selfie, ou de l'autre par l'image journalistique. Le mode opératoire de la caméra cachée laisse la situation se vivre de l'intérieur. Dans les mains des sujets, les caméras prennent le point de vue des paquets de cigarettes.

À l'inverse, je n'appartiens pas au tissu social et culturel que je convoque. Barbès Rochechouart, le territoire que j'ai aussi choisi d'aborder, me concerne puisque j'y vis mais les images que j'en retire n'ont rien d'autobiographiques, même indirectement, à l'inverse de celles de Mohamed Bourouissa.

Alors encore une fois, au contact de son travail, je m'interroge sur ma légitimité. Si je me réfère à lui c'est pour la tournure qu'il a prise, s'orientant vers des sujets de plus en plus éloignés de son histoire. Je m'interroge sur les outils qu'il met en place pour cultiver des relations réciproques. Moins son travail comporte une dimension autobiographique, plus il sollicite une participation active de ses sujets. Il cherche autant à réinterroger les modes

115 Que ce soit dans la série *Face to Face* (2003-2005), *Nous sommes Halles* (2003-2005) ou dans *Périphérique* (2005-2008), il convoque des codes sociaux et vestimentaires qu'il a lui-même expérimentés, ayant grandi dans une banlieue populaire. Les jeunes qu'il photographie à partir de 2003 ont une relation exclusive avec les images. Ils portent et produisent constamment des images de soi au sein d'un groupe, d'un clan qui fait aussi image. Par elles, ils s'approprient leur corps, leurs codes, leurs territoires, leurs langages. Dans les mises en scène de Mohamed Bourouissa, les paroles se figent dans des signes visuels : regards, mains tendues et attitudes.



32. Couverture du livre, BOUROUISSA Mohamed, JAUFFRET Magali, *Mohamed Bourouissa, Temps Mort, op.cit.*

de représentation qu'à « évoquer "l'expérience d'un espace" »¹¹⁶. L'œuvre *Temps mort* qu'il réalise avec JC, incarcéré dans une maison d'arrêt, m'a ouvert de nouvelles perspectives. La nature de cette relation et l'écart de leurs territoires respectifs impactent les outils que convoque Mohammed Bourouissa. Si l'artiste ne partage pas le même espace, il partage son point de vue, au sens littéral. L'image s'emploie comme un outil d'immersion qui vient sonder le territoire de l'un et de l'autre, tous deux inconciliables.

Temps mort rassemble vingt-et-une photographies réalisées en 2008 et une vidéo réalisée en 2009 lors de sa résidence au Fresnoy. Ce projet se construit au fil des SMS et MMS que Mohamed Bourouissa et JC échangent pendant huit mois. Comme les cartons noirs d'un film muet, ces messages informent des émotions et expériences que se partagent les deux complices. Pour alimenter le portable du détenu, Mohamed Bourouissa fait entrer clandestinement des batteries dans la prison. Tous les deux impliqués dans ce projet illégal, ils entretiennent alors une relation réciproque. L'artiste orchestre ce projet en communiquant des images modèles qui suivent un script, lisible dans les textos. Il y donne des indications sur les éléments à filmer, les motifs, le cadrage et sur le point de vue à prendre, celui des yeux du détenu. Un an après de nombreux échanges, JC prend l'initiative du projet en s'appropriant la démarche de Mohamed Bourouissa avec qui il co-réalise le film *Temps mort*. Ils organisent ensemble leur résistance et mettent en scène leur insoumission puisque « le téléphone-caméra défie ainsi les murs et redonne du cadre à la vie en prison¹¹⁷. »

Le temps mort, pour reprendre le titre, marque une pause dans la routine du sujet. Marc Donnadieu fait un lien entre le temps

116 DONNADIEU Marc, « Échappés du réel », *Mohamed Bourouissa, op.cit.*, p. 44.

117 *Ibid.*, p.46.



33. Mohamed Bourouissa, vue de l'exposition *Temps mort*, 2009, Kamel Mennour, Paris.

mort et la notion de « nature morte ». Cette contradiction entre l'arrêt et la continuité met en exergue « la mise hors-jeu d'une personne à l'intérieur même de sa vie¹¹⁸. »

Il y a peu de sujet, pas de visages, peu d'objets mais il y a des corps et beaucoup de pixels. Cette individualité absente des photographies et lisible dans les textos, témoigne d'une identité en perdition qui s'accroche à sa représentation. Bourouissa le montre par des images évanescentes et persistantes à la fois. Le portable comprime l'image du réel pour n'en laisser que des signes pixelisés. En redonnant à ces images leur échelle initiale, à taille humaine, puis en les rephotographiant à l'argentique, Mohamed Bourouissa renforce l'esthétique de la basse définition. L'image argentique produit une mise en abyme subtile qui réinfiltré la lumière dans un environnement où elle existe souvent artificiellement. Comme les pièces d'un puzzle, ces images se présentent dans l'espace d'exposition à la hauteur de la scène représentée. Elles recréent un espace fictif habité par des sujets virtuels. On peut les voir comme des fenêtres de contrôle, où aucun « temps morts » n'échappe à la surveillance.

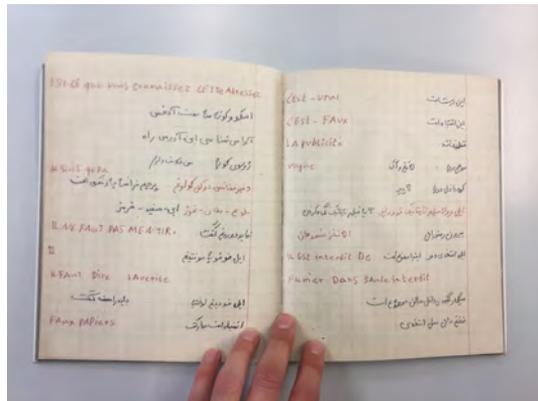
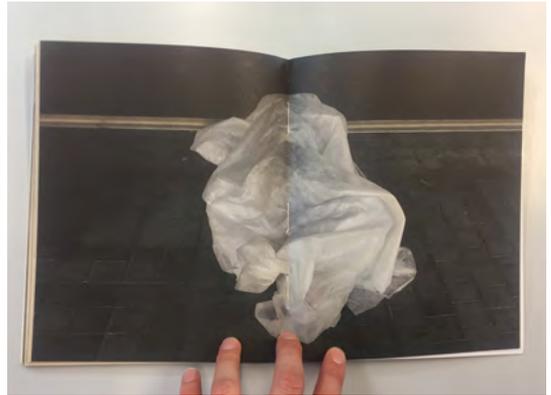
2.1.2.2 Regards réversibles, Mathieu Pernot d'un côté et des migrants de l'autre

Mathieu Pernot s'associe à des auteurs qui, par la juxtaposition de leurs écrits ou de leurs photographies, lui livrent un autre degré de lecture sur ses propres images. Dans sa série de photographies *Les Migrants*, il remet en question l'esthétique du gisant en la disposant à côté de celle du Mohamad Abakar. Ce photographe soudanais représenté à la Maison des Artistes en Exil vit la migration de l'intérieur. Il en donne un aperçu dans sa série *Réfugiés*

118 DONNADIEU Marc, « Échappés du réel », *Mohamed Bourouissa, op.cit.*, p. 45.



34. Mohamed Abakar
Réfugiés à découvert,
 Château de Versailles,
 2017.



35. Mathieu Pernot, *Sans titre*, Paris, 2009 (en haut), série *Les Migrants*, 2009 / 36. Mansour, « *Les cahiers afghans*, 2012 » (en bas), série *Les Migrants*, 2009-2012.

à découvert (2017). Son point de vue se confronte à celui de Mathieu Pernot qui la voit de l'extérieur. Leurs images présentées en 2017 au Collège de France possèdent de fortes résonances dans des compositions paradoxalement inversées.

En 2009 Mathieu Pernot se rend dans la Jungle de Calais où il photographie des traces d'habitations. Il retrouve ensuite des couvertures, cette fois-ci habitées par des migrants afghans. En 2012 il rencontre Jawad et Mansour, deux Afghans demandeurs d'asile à Paris. Jawad qui est écrivain, remplit les cahiers d'écolier que lui tend Mathieu Pernot avec le récit de son voyage, qu'il fait ensuite traduire en français. Mansour confie à Pernot son cahier sur lequel il inscrit ses cours de français. Les textes de Jawad et Mansour s'imbriquent par alternance avec les photographies de Mathieu Pernot, au sein du livre *Les Migrants*¹¹⁹ formant une œuvre collaborative réunissant trois auteurs. Cet ouvrage respecte le format du carnet de Mansour, produisant une intime mise en abyme. On y lit tout d'abord un vocabulaire essentiel de survie. Au fur et à mesure les mots empruntent un ton moralisateur qui dessinent un État français procédurier. Les dernières pages se recouvrent de listes uniquement écrites au stylo rouge. Les mots qui se répètent et se déclinent dépeignent des comportements respectant des normes, conformément au pays d'accueil. Jawad termine son texte en déplorant « Des fois je regrette de ne pas être un chien car en Europe la situation des chiens est meilleure que celle des étrangers comme nous¹²⁰. »

Jacques Rancière rappelle le pouvoir des mots, cet ennemi de la démocratie véritable, qui organise et divise l'animal politique et donc littéraire que nous sommes. L'espace sensible se hiérarchise

119 PERNOT Mathieu, Jawad, Mansour, *Les Migrants*, Guingamp, GwinZegal, 2012.

120 Jawad, avril 2012, *ibid.*, traduit du farsi, texte figurant au début de l'ouvrage.

par la sectorisation de la langue. Par leur difficulté à accéder à la langue nationale, les migrants ne bénéficient pas du partage du sensible.

2.1.2.3 « Devenir double » par l'ethnofiction de Jean Rouch

« Dans le cinéma de poésie, la distinction s'évanouissait entre ce que voyait subjectivement le personnage et ce que voyait objectivement la caméra [...] parce que la caméra prenait une présence subjective, acquérait une vision intérieure, qui entrait dans un rapport de simulation ("mimésis") avec la manière de voir du personnage¹²¹. »

Deleuze en fait un outil essentiel de rencontre avec l'autre, un intermédiaire entre l'auteur, son sujet et le regardeur. Dans *L'image-temps*, il défend l'idée que ce procédé conduit ces individus, en se sondant mutuellement, vers « un devenir-autre ». Mais comment justifier une telle réciprocité ? Il l'explique par la « praxis transformatrice [qui est] inhérente au nouveau langage cinématographique ¹²². »

Mais s'il tente de cerner de plus près la réalité d'un sujet, celle-ci prend paradoxalement l'aspect d'une fable. Michalet oppose alors deux types de cinémas en s'appuyant sur les préceptes de Pasolini. Il y a d'un côté le « cinéma de poésie [...] empreint d'onirisme et d'irrationalité [et de l'autre] un cinéma usant de la "langue de

121 MICHALET Judith cite Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Cinéma 2, Paris, Minuit, 1985, p. 194, *Ibid.*, p. 236.

122 MICHALET Judith « La mise en jeu du devenir-autre dans la rencontre documentaire in Aline Caillet, Frédéric Pouillaude (dir.), *Un Art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*^[LRE], op.cit., p. 236.

prose narrative”, tendancielleme nt naturaliste et rationnel¹²³ ». Le cinéma « ethno-fictionnel » de Jean Rouch ne se trouverait-il pas à la confluence de ces deux types d’approches ?

De l’étude ethnologique à l’ethno-fiction

Le cinéma dit « ethnographique » réfléchit sur l’humanité, sa structure et les intimités qui l’habitent. Inscrit dans la branche du cinéma documentaire, il appréhende la réalité sous un angle qui s’émancipe du document. Bien que motivée par des questionnements d’ordre scientifique, l’histoire des mythes qu’il raconte donne une part privilégiée à la fiction. C’est vers la fin du XIXe siècle que les cinéastes rattachés au style ethnographique ont commencé à revendiquer une esthétique propre, souvent teintée de lyrisme. À ce titre s’opéraient des collaborations avec des poètes et des musiciens. À cette époque, ces créations documentaires s’imprégnaient d’une spiritualité s’éloignant de l’objectivité autoritaire entraînée par les progrès scientifiques des années trente. Trente ans après apparaît le « cinéma vérité » ou « cinéma direct ». Jean-Paul Colleyn¹²⁴ remarque que pour en valoriser le parti pris artistique, s’institue une « politique des auteurs » en 1980 qui voit dans la foulée apparaître dans le langage courant « le documentaire de création ». Le cinéaste Jean Rouch, se qualifiant d’auteur d’« ethno-fiction », marque cette évolution. En quittant le métier d’ingénieur, il détourne son regard de la construction pour le diriger vers l’homme qui bâtit et ses raisons et déraison s d’agir. Lorsqu’il décide de partir en Afrique, nommé responsable

123 PASOLINI Pier Paolo, « Sur le discours indirect libre », [1965], *in*, *L’expérience hérétique. Langue et cinéma*, trad. Rocchi Pullberg A., Paris, Payot, 1976, p. 140. *Ibid.*, p. 236.

124 COLLEYN Jean-Paul, « La fiction dans le cinéma documentaire : tentation ou hantise ? », *in* CRIQUI Jean-Pierre, DUFOUR Diane (dir.), *L’Image-Document, entre réalité et fiction*, Les Carnets du BAL n°1, Marseille, Images En Manœuvres, octobre 2012

de la construction des routes du Niger occidental, il rencontre la surréalité de ses employés africains. Elle s'exprime par des événements étranges qui freinent l'avancée des chantiers. Son œuvre nous informe de ce passage de la science de la matière à la poésie visuelle et orale. Un regain d'intérêt pour ses films s'opère lorsque les certitudes dans les progrès scientifiques s'amenuisent dans les années soixante.

Pour Aline Caillet, le documentaire peut faire office d'intermédiaire entre une réalité que des chercheurs tentent de capter et l'imaginaire qu'il entraîne. Ces mêmes chercheurs, en réinventant leur rapport au réel accèdent à la malléabilité des médiums de l'image et rentrent dans la création artistique. En empruntant ses sujets au réel, le style documentaire ne se rattache pas pour autant au réalisme. Il « s'affranchit souvent de la relation authentique au réel ¹²⁵»

Jean Rouch témoigne de cette interpénétration nécessaire entre le fictionnel, la fabulation et le réel pour épouser à la fois le contexte et l'espace mental du sujet. Vouloir les pénétrer par son regard demande une contorsion du réel par la mise en scène et le récit et donc par l'intrusion d'éléments poétiques et fictifs. L'enjeu consiste à trouver un dispositif relatant de la manière dont les sujets comme l'auteur, voient, de façon à superposer plusieurs réels. Ils incarnent la réalité d'autres personnages tout en restant à leur place, dans leur contexte. Gilles Deleuze prend l'exemple des *Maîtres fous* de Jean Rouch pour l'illustrer. Sa caméra improvise sur les images qu'elle capte, qui elles ont été mises en scènes. Elle ne cherche pas à se dissimuler mais à participer aux actions qui se jouent. Rouch exclut l'utilisation du zoom qui, par la prise de vue fixe, élimine l'engagement physique de l'auteur. Le « ciné-trans » que Rouch préconise se traduit par une transe circulant du cinéaste aux sujets.

125 CAILLET Aline, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, op.cit., p.9.

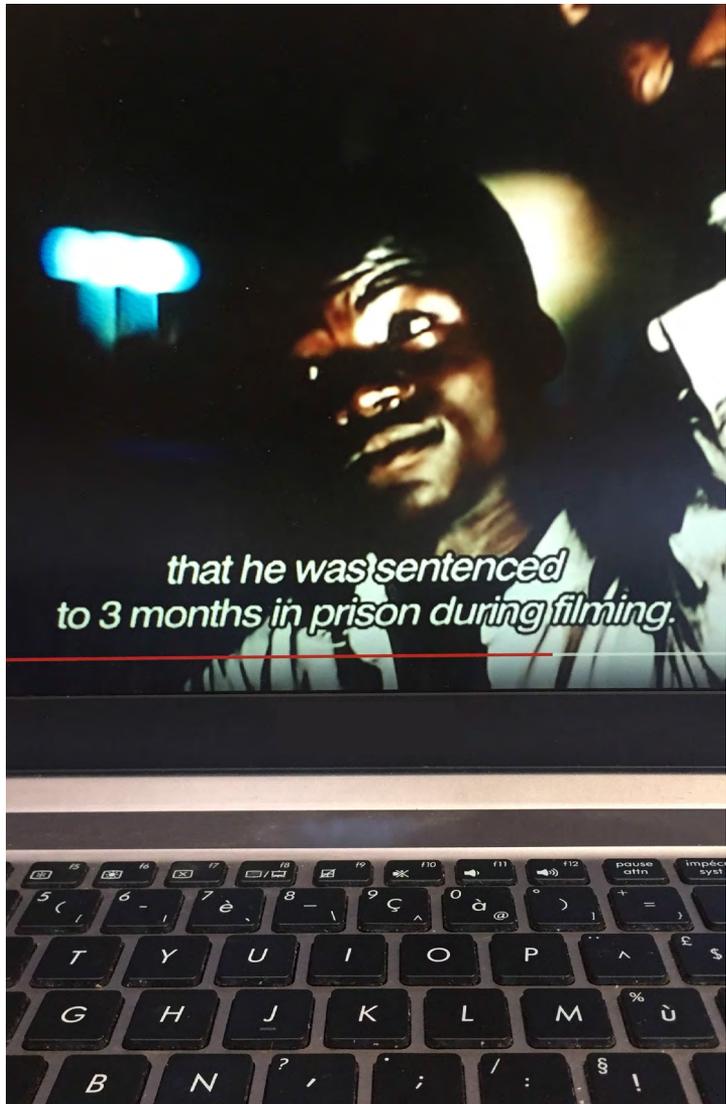
le pacte narratif

Rouch revendique les possibilités du « comme si », une règle qui s'applique aux vies et coutumes qu'il documente et aux formats de ses films. Aux spectateurs d'y croire et de faire comme s'ils rencontraient ceux qui se montrent. Ils peuvent s'identifier à des personnages qui eux aussi ont dû attendre la fin du tournage pour se découvrir en image et lui donner du sens. À la vue de *Moi, Un Noir*, les spectateurs signent un pacte narratif sur un film qui raconte de manière fictionnelle le fait migratoire, réellement vécu par les comédiens. Nous verrons comment Rouch développe de « faux discours direct ¹²⁶» pour rapprocher les réalités physiques des réalités mentales.

Se représenter à soi-même

Dans *Moi, Un Noir* (1958), Jean Rouch chemine le quotidien de trois individus qui se mettent en scène devant la caméra. À l'image silencieuse se superpose leur voix-off qui racontent la scène comme s'ils s'y trouvaient de nouveau. Après chaque séquence analogue à une journée, le réalisateur omniscient intervient en narrant les faits. Venus du Niger pour trouver du travail à Treichville, une commune d'Abidjan, ces jeunes immigrés changent leur identité au profit de pseudonymes leur conférant des statuts héroïques. Tarzan, Eddy Constantine et Edward G. Robinson réinterprètent leur quotidien mis en scène et réactivent leurs souvenirs, en mettant des mots sur les émotions qu'ils éprouvaient au moment de la prise de vue. Par la rencontre de leur point de vue avec celui de Rouch, ils prennent du recul sur leurs expériences. Se livrant à des sortes de « monologues

126 MICHALET Judith « La mise en jeu du devenir-autre dans la rencontre documentaire », *Ibidem, op. cit.*, p. 239.



37. Jean Rouch, *Moi, Un Noir* (photo d'écran), film couleur, 35mm, 70", France, 1958.

intérieurs ¹²⁷», les sujets se confient davantage, protégés du réel représenté dans l'image, par un écart spatio-temporel. Ils se documentent eux-mêmes à travers leur « parole vivante¹²⁸ ». Ce double récit, tout aussi direct que l'image elle-même, enregistré en aval du tournage, conserve toute sa spontanéité.

« Incités à réinventer la trame de récits déjà filmés, ils produisent alors un autre niveau narratif, qui est constitué de faux discours directs. Les paroles entendues sont effectivement à la fois directes (car énoncées au discours direct) et indirectes (ou désynchronisées, car non concordantes avec les images) », analyse Michalet¹²⁹.

La méthode que Jean Rouch emploie, dénuée de paroles rapportées, n'est pas celle du « discours indirect libre ». L'ajout de la voix en postsynchronisation, dans son décalage et par des jeux d'incompatibilité avec l'image, produit une sorte de « discours direct libre », pour reprendre la formule de Michalet. Cette dissociation entre l'image et le son produit un lyrisme amplifié par l'intonation théâtralisée des protagonistes.

Rouch annonce la fonction du film dès le début en déclarant qu'il « devient alors le miroir où il se découvrait lui-même. » Dans cette phrase, Rouch s'adresse au personnage principal Gana aussi surnommé Edward G. Robinson. On apprend à la fin qu'il est devenu manoeuvre-ouvrier en Côte d'Ivoire après avoir combattu en Indochine pour la France. Rempli de colère et de honte, il subit les conséquences du colonialisme qui se révèlent progressivement par des « mises en je(u) ¹³⁰». Le montage évolue comme évoluerait une relation dans l'intention d'activer un « processus de subjectivation ¹³¹» et de réappropriation de soi.

127 *Ibid.*, p. 239.

128 *Ibid.*, p. 239.

129 *Ibid.*, p. 239.

130 *Ibid.*, p. 240.

131 *Ibid.*, p. 240.

Rapport mimétique : se sentir « Noir »

Pour Deleuze, le devenir double consiste en une « altération réciproque des identités initiales par réversibilité des positions antagoniques occupées par le filmé et par le filmeur ¹³² ». En somme dans cette inversion et par mimétisme, Rouch incorporerait la figure du Noir, et Ganda, en empruntant un nom de star de cinéma hollywoodien, Edward G. Robinson, la figure du Blanc. Michalet contredit cette hypothèse en observant que le nom choisi par Ganda s'inspire de celui d'un champion de boxe noir américain. Plusieurs séquences relatent de son attachement pour ce sport. Dans un article paru dans *Le Monde* du 10 janvier 1981, Rouch explique finalement que Ganda s'identifie à deux personnalités antagoniques, un acteur et un boxeur.

Donc pour engager un rapport d'altérité, Rouch propose de faire l'expérience du Noir. Il suggère de se décentrer pour se recentrer ensuite. Le fait d'aspirer au « devenir Noir » par une prise de distance, vaut autant pour l'individu blanc que pour l'individu noir. Deleuze perçoit le terme « Noir » comme un état, une attitude politique et une considération de soi qui se trouve dans le corps minoritaire. Il invite à faire l'expérience de la minorité et à penser par la minorité.

Le « Blanc » en tant que figure autoritaire ne s'incarne que pour comprendre la nécessité de se rapprocher d'un « devenir Noir » et d'un « mode mineur ». En se référant aux pensées de Deleuze et de Guattari¹³³ sur le « devenir minoritaire », Michalet déplore les limites de ce projet visant l'émancipation des dominés. Son efficacité ne serait que d'ordre artistique et éthique dans la mesure où il ne répondrait pas à une « politique du devenir non-subal-

132 *Ibid.*, p. 240.

133 Voir DELEUZE Gilles et de GATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

terne ¹³⁴. » Elle redoute la tendance universaliste de ce type de pensées sous-jacentes aux théories structuralistes. Ces dernières convoquent un rapport fusionnel avec l'autre idéalisé, dans l'optique de former un peuple uni.

Face à cela, Michalet conseille d'éviter les grands écarts de position. Le désir de représentation qui anime l'auteur ne doit pas se transformer en volonté de déplacer son sujet. Pour conclure elle affirme que « plutôt que d'aller uniquement vers une fusion sublimante avec l'autre, par un dérèglement rimbaldien¹³⁵ des sens et des identités, qui entraîne une confusion entre les deux sens de "représentation", l'auteur d'un art documentaire cherchera aussi à montrer l'autre mettant en jeu son devenir-autre et à se montrer orchestrant cette mise en jeu¹³⁶. »

En plus, dès lors que les dispositifs de représentabilité s'exposent librement, l'auteur s'évite des procès d'intention. En diversifiant les « je », autobiographiques et par des paroles rapportées annoncées, il n'empiète pas sur le point de vue de l'autre. Dans ce sens, il n'y a qu'en passant par le regard de l'auteur que l'expérience de l'altérité peut émerger. Dans la distance qui le sépare de son sujet, bien qu'elle puisse s'affiner de plus de en plus, se joue l'expérience critique. Autrement, par empathie et pour satisfaire son commanditaire/metteur en scène, le sujet joue le portrait que l'auteur projette sur lui.

134 *Ibid.*, p. 244.

135 La référence à Arthur Rimbaud citée dans Mille plateaux de Deleuze et de Guattari repose sur l'attraction que « l'autre » opère sur le poète philosophe. Cet « autre » moteur de visions et de fantasmes l'emporte dans une insatiable quête romantique vers des figures d'exclus qui feront éclore le sens de son identité. Cet exil existentiel engage l'autre dans un processus de rencontre avec soi qui est pour lui incompatible avec l'approche académique documentaire.

136 *Ibid.*, p. 246.

2.2 Du désir à l'action

On éprouve de l'intérêt pour quelqu'un avec qui on partage des affinités culturelles et/ou politiques. Si c'est le cas, on peut envisager un rapport de solidarité. Sans conviction ou combat commun entre les migrants et les populations sédentaires des pays d'accueil, nous devons réfléchir à des manières d'éveiller l'intérêt autrement. Rappelons la condition du migrant qui se distingue de celle de « l'immigré » ou du « travailleurs sans papier ». Ses objectifs, le lieu d'arrivée et les raisons de départ ne sont pas clairement identifiables. Le flou existentiel dans lequel il se trouve, perturbe d'autant plus. Les aléas de son parcours heurtent la confiance des locaux, qui redoutent l'instabilité sociale. Alors comment appréhender quelqu'un sans que nos filtres culturels en déforment l'image ? Il est difficile de percevoir une personne dans sa singularité sans le rattacher à son contexte. Mais quel contexte ? Celui de l'histoire officielle de son pays ou de ses pays d'accueil ? À chaque rencontre, on assaille les migrants de questions tournées vers leur passé et leurs origines. Pensons à celui, qui sans parole et sans repère, garde en surface de sa mémoire des histoires aliénantes. En cherchant à comprendre et à savoir ce qu'il a fui, n'y retourne-t-il pas mentalement ? Des artistes y répondent en créant des dispositifs documentaires permettant à des gens, dépossédés de leur histoire, de la réécrire et d'affirmer leurs différences¹³⁷. Après des revendications artistiques gravitant autour de la lutte des classes au XXe siècle (abordées dans la première partie, avec Lugon et Sekula), le début du XXIe siècle doit se tourner vers un autre débat, celui de la « reconnaissance de

137 L'idée de la communauté des différences est abordée par le commissaire d'exposition Okwui Enwezor, voir ENWEZOR Okwui, BOUTELOUP Mélanie..., éd., Intense Proximité. Une anthropologie du proche et du lointain, Paris, Centre National des Arts Plastiques, Versailles, Art Lys, 2012

l'Autre ». Nous commencerons par prendre l'attitude de Mathieu Pernot en guise d'exemple. Ensuite nous verrons en quoi l'espace de restitution d'une œuvre invite au partage du sensible entre des communautés d'étrangers.

2.2.1 Désirer oui mais à distance, le choix de Mathieu Pernot

Mise à l'écart des jugements

Interroger l'espace intime de l'autre comprend de mettre à l'écart ses propres opinions. Pour se faire adopter par ses sujets, le remède de l'artiste est de l'aimer. Dans cette absence de parti pris, il maintient une distance saine. Comme un avocat, il a une posture d'agent double qui se sent concerné par la protection de son sujet. La pitié et le narcissisme n'a pas d'efficacité. Photographier l'autre, dans un rapport de réciprocité, permet de coexister avec lui, de manière pacifique. L'artiste le montre uniquement sans reproduire ses actions et ses pensées. Il nous invite à l'estimer à notre tour.

Dans *Le Masque*, Johan van der Keuken montre le contexte de Philippe, son sujet principal, en marge de la société. L'amitié comme matière première du film, n'ignore pas les désaccords liant les deux hommes. Cette rencontre se passe à une période de commémoration de la Révolution française et de la Déclaration des Droits de l'Homme. Bien que les opinions du réalisateur et de l'acteur, les deux protagonistes du film, s'opposent radicalement, Johan van der Keuken laisse toute la place aux convictions de Philippe dans l'image. Il nous invite à sonder en profondeur l'univers de cette personne, pourtant si difficile d'accès comme

l'indique le titre du film.

Dès lors qu'il prend en photo des individus clairement identifiés, Mathieu Pernot attend que la rencontre se fasse. Sans s'immerger dans son espace, il pénètre le temps de l'autre. Il ne voyage pas pour rencontrer ses sujets. Il éprouve le voyage par ceux qu'il rencontre en les suivant sur de longues périodes. Bien qu'il suive et accompagne, de près ou de loin, les Gorgan pendant vingt-cinq ans, il maintient sa position toute la durée de la relation. Il n'est ni intégré ni complètement extérieur mais à côté. Il se permet de plonger au plus près, de là où on l'invite, tout en sachant aussi se retirer. Dès leur rencontre, il met à l'écart toute ambiguïté. Il assume clairement son désir de les photographier. Pour donner un premier aperçu de ce qu'un artiste attiré par la communauté tzigane peut produire, il leur présente des photographies de Joseph Koudelka. Du point de vue de la famille Gorgan, Mathieu Pernot est un photographe et un « gadjo », c'est à dire l'homme qu'il connaisse en tant que proche et étranger à la fois. S'il ne mêle pas sa vie quotidienne à celle des Gorgan, c'est pour maintenir une distance physique et éthique. Il se retrouve face à des situations délicates qu'il photographie tout en assurant qu'elles ne seront révélées que par l'accord des concernés. Dans ses premières séries regroupées dans le livre *Tsiganes (1995-1998)*, on observe les conditions hygiéniques provoquant de graves problèmes de santé. En montrant des enfants respirant de la colle, il expose ces familles au risque de motiver l'action des forces de l'ordre, sur le qui-vive. Déjà complètement marginalisée, cette communauté craint que ces images n'empirent sa situation sociale. Il assure ne faire ces photographies que pour lui et pas pour eux ni pour autrui. Finalement la présence régulière de Mathieu Pernot crée un rapport de confiance qui lui permettra d'exposer ces images au Centre National de la Photographie de Paris et aux Rencontres

Internationales de la Photographie d'Arles en 1997. En s'en remettant aux décisions de ses sujets, ses images n'existent que par leur invitation ou par leur consentement.

2.2.2 Restitutions, expositions et espaces publics : des plateformes d'échanges

4.3.2.1 Tendre vers la réciprocité par la restitution

La relation avec les acteurs se prolonge et s'intensifie en aval du tournage lorsque Rouch présente ses films aux protagonistes avant leur sortie en salle. Par ce retour de point de vue, l'auteur expose son attitude et la position qu'il tient vis à vis d'eux. Cette mise en commun que Rouch qualifie de « contre-don audio-visuel ¹³⁸» propose une « anthropologie partagée ». À la fin de *The Burk Family of Georgia*, un documentaire des frères Maysles sur le quotidien d'une famille très pauvre en Géorgie, États-Unis, on voit les sujets visionner et commenter le film. Les réalisateurs, répondant à une commande pour la télévision américaine, hésitèrent à faire cette séquence qui finalement eut son efficacité. Non seulement les membres de la famille se découvrent les uns les autres, mais rentrent simultanément dans l'intimité des réalisateurs qui livrent leurs perceptions. Cette mise en abyme laisse place à un deuxième degré de parole qui tend à vérifier la véracité du film. Voilà peut-être ce qui assure la présence d'une réelle « ré-

138 Jean Rouch, « La caméra et les hommes », in DE FRANCE Claudine, *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton Paris, EHESS, 1978, cité par Judith Michalet « La mise en jeu du devenir-autre dans la rencontre documentaire » in Aline Caillet, Frédéric Pouillaude (dir.), *Un Art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, op.cit., p. 238.

ciprocity des devenirs ¹³⁹».

4.3.2.2 La médiation de l'image et du texte, entre « eux » et « vous »

D'après Oscar Barrera, chercheur à la Paris School of Economics, l'ignorance impacte autant que la connaissance des faits sur l'opinion politique des français en matière d'immigration.¹⁴⁰ Ils ont beau voir et comprendre, la sensibilisation ne prend pas. L'art donne l'occasion de sortir de cette appréhension globale des crises migratoires pour amorcer un premier pas vers l'autre au singulier. Au sein de l'exposition, le public s'introduit dans un « espace phénoménologique dans lequel les dimensions [...] esthétiques et critiques, méthodologiques et disciplinaires convergent pour produire de nouvelles relations de proximité.¹⁴¹ » François Soulage écrit « l'idéal se trouve dans le face-à-face redoutable d'une relation sans intermédiaire, sans médiation.¹⁴² » Mais si le corps sert de support, d'interface, à l'image mentale que l'autre projette sur moi¹⁴³, alors les images fabriquées autour d'un sujet et exposées, permettent une rencontre indirecte entre le public et lui. La prétention de comprendre le sujet devient un enjeu mineur face

139 *Ibidem*, p. 239.

140 « L'information, les faits alternatifs et le fact-checking à l'ère de la politique post-vérité », « Journée d'étude : Immigrés et minorités, Mesures, perfectionnements et préjugés », Paris, Musée de l'histoire de l'immigration, organisée par l'INED, 23 mai 2019.

141 Introduction de Okwui Enwezor, BOUTELOUP Mélanie, ENWEZOR Okwui, *Intense Proximité. Une anthropologie du proche et du lointain*, Versailles, Art Lys, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 2012, p. 11.

142 SOULAGES François cite Emmanuel Levinas dans *Politiques de la photographie du corps*, Langres-Saints-Geosmes, éditions Klincksieck, 2007, p. 25.

143 BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, op. cit.

à l'expérience esthétique et émotionnelle possible dans une exposition. "Saisir par l'intelligence", comme l'indique l'étymologie de comprendre, importe moins que de saisir par le sensible. L'artiste montre que la reconnaissance de l'autre naît avant tout du *partage du sensible*.

Le « nous » signifie la plupart du temps « vous et moi » et moins « eux et moi ». Si mon travail plastique se doit à mes sujets, par « eux », dans la logique de Thierry de Duve, je prends la parole au nom de « "eux et moi" et chasse hors de nous le "vous" ¹⁴⁴ ». Cela sous-entend que le public se situe alors en retrait. Thierry de Duve défend le fait que les destinataires d'une œuvre doivent se sentir concernés pour en faire l'expérience, sans quoi il n'y a de *partage du sensible*. Mais dans le sens où, en plus de travailler avec « eux » et pour « eux, je fais partie de « vous » de la communauté de mes récepteurs, je m'adresse autant à « eux » qu'à « vous ». L'objectif de cette mise en relation inclusive consiste à établir un dialogue entre « eux » et « vous ».

4.3.2.2.1 Niki Giannari et sa narration à plusieurs voix

Revenons sur le poème de Niki Giannari, *Lettre de Idomeni*, que l'on entend dans la deuxième partie du film *Des spectres hantent l'Europe*. Ce texte se construit plus comme un regard global sur la migration que sur le contexte précis d'Idomeni. L'écrivaine part d'une réalité pour rendre hommage aux mouvements perpétuels des populations, comme marqueur de liberté face à la répression meurtrière.

Jacques Rancière se réfère à la *Poétique* d'Aristote lorsqu'il dit

144 DE DUVE Thierry, *D'une question naïve à l'articulation de l'éthique, de l'esthétique et de politique*, in, DOCQUIERT Françoise et PIRON François, *Image et politique*, *op.cit.*, p 78.

« La poésie n'a pas de compte à rendre sur la "vérité" [. Elle] donne une logique causale à un agencement d'événements, sur l'histoire, condamnée à [les] présenter [...] selon leur désordre empirique¹⁴⁵. »

Observons maintenant les termes que Niki Giannari emploie pour s'adresser au lecteur. D'un côté se trouvent les migrants qu'elle appelle, dans l'ordre, « le pourchassé », « une personne », « Orphelins », « épuisés », « désobéissants et têtus », « séculaires et sacrés », « ils », « les enfants », « ces femmes », « les hommes », « des contrevenants, et indisciplinés », « des élus », des « apatrides, sans foyer » et « eux ». De l'autre côté il y a les occidentaux nommés « le pourchasseur », des « autres », « les gens », « je », « nous », « les oublieux », « les aveugles ». La narratrice s'inclut dans ce dernier groupe. Mais elle perturbe sa position en déclinant le sujet des phrases. À une reprise elle supprime le sujet. On comprend par la suite que la phrase en question parle des migrants. Cette absence entraîne l'identification de l'écouter. Au milieu Giannari évoque l'histoire de Walter Benjamin qui s'est donné la mort immobilisé à la frontière espagnole. À cette occasion, la narratrice dit « J'ai voulu trouver une pierre pour m'appuyer, dit-il, et pleurer, mais il n'y avait pas de pierre. » En commençant à la première personne du singulier, cette parole indirecte joue encore une fois avec la multiplicité des sujets. Le texte pourrait tout à fait évoquer la figure de Walter Benjamin et en faire le narrateur à d'autres reprises. Giannari décline donc les sujets au point d'y inclure sa personne, les migrants, le lecteur et Walter Benjamin. Ce narrateur énigmatique s'adresse à un destinataire lui aussi difficilement identifiable. Dans l'introduction le destinataire semble être la réalisatrice Maria Kourkouta avec qui l'écrivaine partage ses idées, « tu avais raison, les hommes vont oublier ces trains-ci comme ces trains-là, mais la cendre se

145 RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 56.

souvent. »

4.3.2.2.1 Des gestes simples, des histoires courtes, Bouchra Khalili éveille la curiosité

L'alliance de Khalili avec les protagonistes qui eux-mêmes collaborent entre-eux construit des rapports de solidarité mutuelle. Aux travers de ses films, elle les invite à s'organiser en communauté. Cela passe aussi bien par leur rencontre réelle que par l'agencement des vidéos dans l'espace. Dans *The Mapping Journey Project*, elles forment un essaim que les communautés de visiteurs viennent pénétrer, traverser. Khalili aspire à faire de ses expositions des espaces civiques où les visiteurs multiplieraient les communautés qu'ils fréquentent. Elle tente de capter l'empathie du public pour qu'il accepte de voir ces individus comme des égaux. Plus que l'expérience de l'autre, s'y projette l'expérience d'une égalité qu'elle invite à mettre en pratique une fois la visite terminée. Khalili filme des individus en train de montrer et de commenter des images. Ces gestes démonstratifs nous stimulent pour réitérer ces regards actifs.

L'anecdote, cette histoire brève et incarnée, invite par une transmission d'images mentales à plonger au cœur de l'intimité de celui qui la raconte. Dans ses films, Bouchra Khalili suscite notre envie de valoriser ce mode de communication qui, pour Walter Benjamin, « fuit l'instrumentalisation ¹⁴⁶ ». Elle détient une « trouvaille archéologique », pour laquelle le registre de l'ancien est simultanément celui du réveil, celui d'un « retentissement du proche dans le lointain ¹⁴⁷ ». En quelques mots, les souvenirs sé-

146 Jean-Christophe Bailly cite Walter Benjamin, *L'Élargissement du poème*, Christian Bourgois, Paris, 2015, in LEBOVICI Élisabeth, « Égalité radicale, le cinéma de Bouchra Khalili », *Blackboard*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. p. 65.

147 *Ibid.*, p. 65.

lectionnés par l'énonciateur surgissent dans le présent. « L'anecdote dissout les frontières, les faits ne se séparent plus des fictions, [elle] préfère la rencontre à la reconstitution. » « Les histoires qui dérangent l'ordre des choses et les hiérarchies de la parole [...] sont celles qui racontent les rencontres, ce moment où des personnes elles aussi se regardent – se re/gardent – dans une réciprocité radicale, qui dit la curiosité, aussi bien que l'égalité ¹⁴⁸. »

4.3.2.3 Exposer aux portes du territoire d'expérimentation

4.3.2.3.1 Les sujets de Mathieu Pernot rencontrent leur public

Pour Mathieu Pernot, l'efficacité de l'image réside dans sa valeur d'échange. Cet échange intervient lorsque le temps du sujet s'accorde avec celui du photographe. Mais alors quelle place laisse-t-il à l'expérience du spectateur ? À cette question, voilà ce qu'il me répond lors de notre entretien :

« En 1997, lorsque je les avais présentés pour la première fois aux rencontres d'Arles, dans l'exposition *Tsiganes*, ils se mêlaient à d'autres familles gitanes de la ville. À ce moment-là, j'avais eu des témoignages m'apprenant que les familles s'étaient rendues sur le lieu d'exposition et avaient rencontré le public. Je n'étais à l'initiative de rien. Cela m'échappait complètement. En 2017, lorsque j'ai présenté la série de la famille Gorgan à Arles, qui s'était agrandie depuis, l'expérience du public fut très particulière. Cette rencontre fut encore une fois dédoublée par la présence des Gorgan, venue incarner leurs images et échanger avec le public. »

148 Jean-Christophe Bailly, *L'Élargissement du poème*, op.cit., in LEBOVICI Élisabeth, *Bouchra Khalili, Blackboard*, op. cit., p. 65.

Rappelons que Ninaï, la mère de la famille, avait demandé à Pernot de venir lire les lignes des mains des visiteurs lors de l'exposition *Les Gorgan*. Au lieu de cela elle a proposé des visites guidées au public. En toute légitimité elle pouvait s'appropriier l'espace d'exposition. Pour la première fois des gens enthousiastes et curieux prenaient l'initiative de la rencontrer pour mieux la connaître. Cela indique le potentiel médiateur des images et leur capacité à éveiller un désir, à l'échelle du public et des sujets représentés.

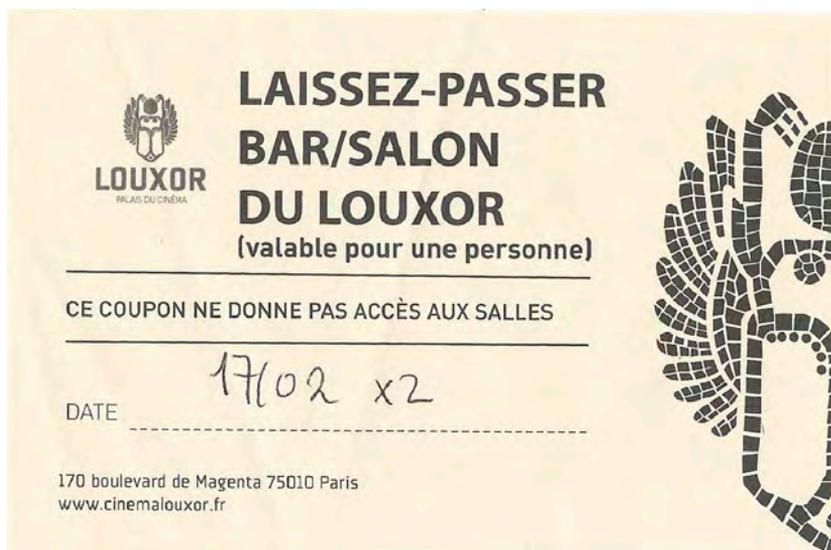
Allan Sekula conseille aux photographes documentaire de privilégier les syndicats ouvriers associés, les lieux éducatifs, les églises et les centres médico-sociaux pour accueillir le débat motivé par les œuvres. La fonction première des lieux choisis n'est pas celle d'exposer mais de communiquer.

4.3.2.3.2 Le Cinéma le Louxor, un espace du commun à Barbès-Rochechouart ?

Je perçois mon travail autant en termes de restitution que d'accrochage. J'envisage de filmer les enfants qui ont participé à la vidéo réalisée dans l'Essonne lors de leur visionnage sur une de leur télévision. Ces images pourront ensuite intégrer la vidéo. Je réfléchis aussi à l'espace qui accueillera le travail actuel que je développe à Barbès-Rochechouart. L'objectif serait de le trouver dans le périmètre des prises de vue pour produire une mise en abyme. La majorité des images ayant été prises à proximité et dans le cinéma Le Louxor, il m'a paru logique de me tourner vers ce lieu. En février 2019, j'ai contacté le responsable du Cinéma Le Louxor, Emmanuel Papillon, pour poursuivre officiellement ce travail et retenir davantage d'images du cinéma. Avant notre rendez-vous téléphonique je lui avais suggéré un projet par mail.

Il s'agissait de faire un court métrage avec des portraits filmés de deux protagonistes sur lesquels s'ajouterait leur dialogue en voix-off. Son accord devenait alors nécessaire pour faire entrer trois personnes. Le laissez-passer pour deux donné à l'accueil ne suffisait plus. Du fait que le cinéma est régi par la Ville de Paris, propriétaire du bâtiment, Emmanuel Papillon a donné son désaccord sur l'idée d'accueillir des non-publics en période de plan vigipirate. Il m'a par contre proposé de revenir vers lui avec le travail finalisé pour potentiellement réfléchir à une exposition dans une salle du cinéma, prévue à cet effet. Mais est-ce l'espace approprié ? Bien que le Louxor oriente en partie sa programmation vers le cinéma d'Afrique du Nord et du Moyen Orient, il privilégie la population locale aisée aux diasporas africaines du quartier. Il me paraît convaincant d'y introduire l'image de personnes qui ne le fréquentent que de l'extérieur. Pour que les sujets se sentent concernés par ce cinéma, ils doivent s'y reconnaître. Seulement je me demande si une exposition ne viendrait pas satisfaire la représentation stéréotypée de personnes dans un lieu qui, encore une fois, ne fait qu'accueillir leur image, d'autant plus si elle est payante.

38. Laissez-passer bar/salon du Louxor, 17/02
x 2, 2019, Barbès Rochechouart, Paris.



À partir du moment où l'art documentaire se fonde sur l'existant, il propose « des manières d'agir dans le monde. [À cela Aline Caillet ajoute que] les pratiques documentaires obligent à dépasser l'opposition théorique entre la représentation et l'action ¹⁴⁹». Autrement elles restent introspectives, autonomes et arbitraires. Elles s'exposent à des retours de personnes directement affectées positivement et négativement, s'identifiant directement ou indirectement au contexte. Aline Caillet rappelle la considération de Walter Benjamin pour le théâtre de Bertolt Brecht, « le seul à ses yeux à être parvenu à dépasser la rhétorique de l'engagement et de la tendance au profit de la construction d'une position au cœur même de l'appareil de production ¹⁵⁰.»

Les théories d'Allan Sekula tendent à responsabiliser le photographe sur son rôle social. Même si Mathieu Pernot ne revendiquait pas cette responsabilité lors de notre entretien, il ne reste pas indifférent aux difficultés que rencontrent ses sujets. Parmi ses actions, il s'est engagé aux côtés des Gorgan en fondant l'association Yaka (Yak signifie « yeux » en romani). Cette association œuvre sur le plan humanitaire, culturel et administratif. Elle fait aussi office d'intermédiaire entre les familles Roms basées à Arles et les autorités.

D'autres auteurs sont socialement engagés en amont de leur travail documentaire.

Le geste de l'écrivaine Niki Giannari est double, celui d'aider des migrants sur le terrain et d'écrire un texte qui figurera dans le film de Maria Kourkouta. En plus d'être écrivaine, elle fait partie d'un dispensaire social basé à Thessalonique et s'engage avec

149 CAILLET Aline, *Dispositifs documentaires*, p. 14.

150 *Ibid.*, p. 14.

d'autres anarcho-autonomes, souvent médecins, sur l'accompagnement de ceux qui n'ont plus de droits. Une fois sur le terrain, Maria Kourkouta qui l'accompagne se retrouve face à une réalité d'une telle difficulté qu'elle refuse au début de tourner son film, ne s'en sentant plus légitime. Mais à l'annonce de la fermeture des frontières par les autorités grecques, elle décide de filmer la résistance et l'endurance des gens.

Le film de Fabienne le Houérou *Nomades et pharaons*, qu'elle qualifie de cinéma d'enquête, devient possible après l'aide qu'elle donne à des réfugiés de l'Afrique de l'Est. Elle les accompagne bénévolement dans leur demande d'asile. Jouant en faveur du processus de reconnaissance statutaire de ces individus, elle obtient l'accord de tourner un film avec quatre hommes avant leur départ. Hussein, un des hommes concerné par ce film, aurait affirmé qu'il ne compterait pas le temps du tournage, elle-même n'ayant pas compté le temps consacré aux réfugiés¹⁵¹. Amaha, aussi présent dans le film, le compare à « un cérémonial d'adieu lié à l'honneur ¹⁵². » Le film se construit naturellement autour de la notion d'hospitalité qu'il met en image. Il se dégage l'image de coutumes mises en scène et en action par des hommes dont la culture fait de l'accueil de l'autre une évidence. En filmant ces mises en situation, la caméra dépeint « l'aspect vital de l'accueil des sociétés ¹⁵³. »

151 LE HOUÉROU Fabienne, *Filmer les réfugiés*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 58.

152 LE HOUÉROU Fabienne, *op. cit.*, p. 56.

153 LE HOUÉROU Fabienne, *op. cit.*, p. 61.

PARTIE 3.

DEUXIÈME ÉTAPE PLASTIQUE : REMISE EN CAUSE ET POURSUITE

Chapitre 1. Ce que mes recherches m'ont appris

De nombreux obstacles ont freiné l'avancée de mon travail plastique. Contrainte par le temps et les aléas - du fait que l'un de mes complices soit reparti en Algérie et que des personnes aient été évacuées de la Cité de l'Air - j'ai dû trouver d'autres voies et donc d'autres dispositifs pour susciter l'intérêt et l'envie de mes sujets, tout en apprenant à mieux gérer mon temps. Ces obstacles m'ont aussi fait prendre conscience des défauts de mon approche. Ma première stratégie fut d'observer les détails physiologiques de mes sujets et la topographie de leurs espaces, et de représenter mes impressions subjectives. Je me suis bien sûr heurtée à un réel fantasmé. À partir des œuvres et des ouvrages étudiés, j'ai pu redéfinir mes objectifs et les manières d'y parvenir. Héritier d'un outil développé par la guerre et servant la ségrégation raciale, tout artiste doit penser son médium au regard de l'Histoire. « L'ethnologue peut se confondre dans un missionnaire, un administrateur colonial ou... un artiste ¹⁵⁴. » Par ce propos adressé à Mathieu Pernot, Johanne Lindskog met en valeur le délicat changement de position quand il s'agit de traiter la figure de « l'Autre », l'étranger. Dans ses écrits sur la photographie, Allan Sekula nous alerte sur l'instrumentalisation optique inhérente à toute image autonome qui peut faire glisser son auteur du socialisme au fascisme.

Mathieu Pernot se demande comment mettre en scène l'étranger marginalisé, sans renouer avec la représentation raciale de l'homme sauvage. Il y répond en « brouill[ant] les hiérarchies entre le vernaculaire et l'art ¹⁵⁵. » J'ai dépassé mes a priori en ob-

154 LINDSKOG Johanne, « Gorgographies », in *Les Gorgan, op. cit.*, p. 214.

155 CHÉROUX Clément, « Trouer l'éternité », in *Les Gorgan, op. cit.*,

servant son travail, qui m'a convaincue de la nécessité d'assembler différents corpus d'images. D'abord appliquant mes propres codes de représentation à des personnes qui en sont étrangères, les images que j'envisage incluent leurs propres outils d'apparition. Mon regard autoritaire se déplace vers un regard multi-référentiel, dans une perspective dialectique.

La réalité étant « d'ordre conceptuel ¹⁵⁶», d'après Jean-Paul Colleyn, elle s'approche, pour Jacques Rancière, de l'abstraction. Si le réel s'atteint par l'abstraction, alors la lisibilité n'est plus un critère du genre documentaire. Je m'éloigne à présent de la clarté des images documentaires, telle qu'on la préconisait dans les années trente¹⁵⁷ et me tourne vers des images disparates, pixelisées et bien moins didactiques. De la photographie, je passe au montage photographique, à l'image en mouvement, à des images produites par d'autres, à l'édition et aux feuilles volantes. La qualité de l'image diminue au profit de son authenticité et de sa participation à un ensemble. Son unité cède la place à des séries, à des combinaisons d'images énigmatiques qui traduisent des univers éclatés.

Pour éviter les visions autoritaires produites par l'image fétiche, les artistes que nous avons étudiés dans la deuxième partie sondent les hors-champs, des espaces dissimulés vers lesquels je

p. 208.

156 COLLEYN Jean-Paul, « La fiction dans le cinéma documentaire : Tentation ou hantise ? », *L'Image-Document, entre réalité et fiction*, Les Carnets du BAL n°1, Marseille, Images En Manœuvres Éditions, octobre 2012, p. 155.

157 LUGON Olivier, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, *op.cit.*, pp. 144-268. L'historien consacre un chapitre important à la sobriété formelle de l'image documentaire. Sa spécificité se fonde principalement sur la netteté, la luminosité et la lisibilité d'un sujet anonyme.

m'oriente à présent. Sans m'engager politiquement, mon regard peut cependant être actif et politique. Paul Ardenne se réfère à l'ouvrage¹⁵⁸ de Dominique Baqué lorsqu'il dit que « l'art le plus "politique" n'est pas celui qu'on croit. Il niche moins dans les pratiques brutales ou "interpellantes" [...] que dans les stratégies de retrait ¹⁵⁹. » L'impact d'une image est d'autant plus fort lorsqu'il provient de « temps faibles [ou de *Temps mort* pour reprendre le titre d'une oeuvre de Mohamed Bourouissa] que d'événements violents ¹⁶⁰. » Le scoop dépeint par une image relève d'un temps bref qui marque l'esprit furtivement. Au contraire, l'effort de l'auteur se voit dans le temps légué au sujet. Dans sa persévérance, il récolte des anecdotes intimes. Évitant les raccourcis, il prend le temps de traverser les surfaces idéologiques et les premières apparences, souvent trompeuses. D'après Dominique Baqué, « les artistes "politiques" [...] restituent à travers leurs images "un corps-parole" authentique, ils n'accrochent pas le sujet pour le déposséder de son image ou en faire l'occasion d'un argument présumé, voire un produit exploitable médiatiquement ¹⁶¹. »

Un des jeunes avec qui je fais des images à Barbès-Rochechouart m'a raconté avoir travaillé avec une jeune réalisatrice qui le retrouvait lors de situations hors normes, périlleuses ou d'euphorie collective. De ce point de vue, une action prend tout son intérêt lorsqu'elle détient un potentiel médiatique. Dans mon travail, il s'agit plutôt d'actions neutres, intermédiaires, que j'enregistre à l'extérieur de la scène. De là je retire des traces de personnes qui prennent une pause, regardent la télévision ou téléphonent. Il y a aussi des actions que je documente en récupérant des em-

158 Voir BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op. cit.

159 ARDENNE Paul, DURAND Régis, *Images Mondes*, Paris, Folio, 2007, p. 20.

160 *Ibid.*, p. 20.

161 *Ibid.*, p. 20.

39. « Les enfants de la Cité de l'Air »

Image fixe extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France*, 2018-2019, Vidéo, 12''23



preintes. On voit les traces d'un jeu d'argent, d'un travail pénible ou encore d'une victoire. D'après Rancière, c'est « l'assomption du quelconque ¹⁶²», la capture photographique d'une figure anonyme, qui fait entrer l'image dans l'histoire de l'art. Cette production de l'étrange à partir du commun permet de « trouver les symptômes d'un temps, d'une société ou d'une civilisation dans les détails infimes de la vie quotidienne ¹⁶³. »

« Sans point de vue surplombant, on regarde l'histoire et on est regardé par elle. C'est la seule possibilité pour la rencontrer¹⁶⁴. » Elisabeth Lebovici fait référence au travail de Bouchra Khalili qui donne la parole à ceux qui n'ont plus de contrôle sur leur histoire. Cela m'encourage à collaborer avec des gens les faisant passer du statut de sujet à celui d'auteur, permettant peut-être de tendre vers une « réciprocité des devenir » comme le préconise Jean Rouch. De là apparaît aussi la prérogative de restituer le travail aux sujets/auteurs. Il se communique en priorité aux sujets de façon à faire de l'espace de monstration une plate-forme d'échanges.

Dans un premier temps nous réfléchirons à de nouvelles formes pour le travail amorcé avec des réfugiés syriens rencontrés au Liban et dans l'Essonne en France. Ensuite nous penserons aux déclinaisons que peuvent prendre les portraits des jeunes immigrés algériens, précédemment discutés.

162 RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, *op.cit.*, p. 50.

163 *Ibid.*, p. 50.

164 LÉBOVICI Elisabeth, « Égalité radicale, Le cinéma de Bouchra Khalili », *Bouchra Khalili, Blackboard*, catalogue d'exposition, *op. cit.*

A) APRÈS L'IMMIGRATION, DES SYRIENS AU LIBAN ET DES ENFANTS DANS L'ESSONNE

« DES ENFANTS DE LA CITÉ DE L'AIR » EN SCÈNE

Mon point de vue, formaté par mes a priori, a évolué au fur et à mesure de mes expériences, et au fil du montage du film *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France* (12'23"). La première partie tire une série de portraits qui ne renseigne pas sur l'individualité des sujets ni sur leur rapport à l'espace. Cependant, un renversement s'opère dans la deuxième partie. Cela vient surtout de l'attention particulière portée sur un groupe d'enfants. En dépit de sa courte durée, cette partie nous éclaire davantage sur leurs comportements dans un espace défini. À la fois plus consciente du contexte et plus proche des sujets, je les invite à se mettre en scène.

Pour évoquer implicitement l'histoire du lieu à l'intérieur même des images, j'inclus l'imaginaire aérien véhiculé par la présence de l'aéroport d'Orly. Les avions qui survolent la Cité de l'Air contrastent avec la ghettoïsation des sujets photographiés, piégés sur terre. Avant pilotée par la Direction générale de l'aviation civile (DGAC), cette zone est organisée par des gens qui jouissent d'une mobilité très réduite. Les images naturalistes de la première partie tendent dans la deuxième partie vers un symbolisme qui inclut l'imaginaire dans le réel. L'élan que les enfants prennent pour s'approcher du ciel raconte leurs motivations. La sinistre gamme chromatique anthracite change d'aspect au contact de leur radieux positivisme.

La récurrence des enfants dans mes images me mène vers le travail de Laura Henno. Elle interroge la construction de l'identité d'adolescents exilés, se trouvant dans des états de double mo-

bilités, de l'enfance à l'âge adulte et d'un pays à un autre. En 2010, elle réalise une série de photographies à l'Île de la Réunion qui aboutit après un an de relation avec les jeunes qu'elle y rencontre. Ses images se fabriquent à partir d'un entremêlement d'informations. Des recherches sur l'histoire de la migration alimentent ses sources iconographiques. Les histoires que les jeunes lui proposent complètent les scénarios. Différentes temporalités se télescopent dans des mises en scènes élaborées à plusieurs. Les situations de marronnage évoquées dans les images résonnent avec l'actualité des jeunes réfugiés représentés. Ils mettent en scène leur résistance et incarnent leur liberté. Ses images réalisées à partir d'une chambre noire plongent les personnages dans des univers oniriques et hostiles à la fois. Elle tire le potentiel narratif d'images énigmatiques, directement inspirés de faits réels. On ne saisit ni vraiment l'espace, ni l'époque mais on comprend l'état d'indétermination de ces jeunes clandestins. Elle pose le cadre, sa lumière, donne des directives et attend que les sujets habitent pleinement l'espace.



40. Laura Henno *La traversée*, Réunion series, 2010.

41. « Les enfants de la Cité de l'Air »

Image fixe extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France*,
2018-2019, Vidéo, 12''23'





Dans mon travail, l'image intervient aussi comme un outil activant des situations que les enfants s'approprient. Par leur capacité à habiter les espaces dans leurs moindres recoins, ils parviennent à détourner l'inhospitalité du territoire qui les entoure. En s'emparant du dispositif lumineux que nous examinons ensemble, ils projettent sur les murs des maisons leurs ombres gigantesques. En écho à la fonction initiale de la Cité de l'Air, construite pour accueillir le personnel d'Air France, ces images captent des enfants en apesanteur. Ils déjouent la gravité et font ressurgir l'histoire du lieu autant que la leur par l'imaginaire. La fiction du jeu entraîne alors notre *partage du sensible*.

DES JEUX D'ENFANTS

Dans un contexte où l'engagement personnel est prohibé par une maire qui a pour projet l'expulsion, il me paraît important de capter l'énergie créatrice de ces enfants. Avec peu de biens matériels, ils détournent des objets et transforment l'espace pour trouver des sources inépuisables de divertissements. L'eau, les arbres et la lumière se font voir, entendre et sentir lorsqu'en jouant, ils s'en emparent comme des outils ou des éléments de décors. Leur curiosité effrénée les amène à casser des choses, mais aussi à en trouver d'autres et à les réparer. Ils m'apprennent à aiguiser mon regard et à voir ce qui n'existe pas encore. Pour entrer dans l'univers des enfants à leur échelle, j'aimerais donner des appareils photo jetables, avec des pellicules noir et blanc, à quatre d'entre eux, deux filles et deux garçons âgés de dix à douze ans. Avec les vingt-sept poses comprises dans chaque appareil, je leur proposerais de faire quatre photos par jours pendant sept jours. Dans ces images pourraient figurer des objets qu'ils trouvent et qu'ils créent sur des fonds sobres. Je reviendrais ensuite vers eux dans l'intention de retirer la pellicule manuellement et de procéder

au développement. Une fois la planche contact finalisée, nous ferions ensemble le choix des images à tirer de sorte que, une fois côte à côte, elles forment un rectangle. L'objectif serait d'imaginer une sorte de représentation de cabinet de curiosités, une boîte à images de jouets, avec des compartiments délimités par les cadres des photos.

SE RACONTER À DISTANCE

Revenons sur le film «Les envolés.es...». Je conserve des contacts avec des personnes qui y ont participé, m'informant de l'évolution de leur situation. J'ai pu leur transmettre des photographies papier lorsque je me trouvais sur place et via une plate-forme numérique privée¹⁶⁵. L'échange matériel compte certes, mais il doit aussi se faire sous forme d'échange d'idées entre les protagonistes et l'auteur. Cela manque nettement dans la première partie de cette vidéo qui reste trop autocentrée. Pour que les gens se représentent à eux-mêmes, il importe de préserver ce qu'ils disent ou ce qu'ils font pour élaborer leur image. Mais comment remettre au centre de l'image quelqu'un qui a été enregistré à son insu ou sans prendre part à sa représentation ? Cette personne peut ré-intervenir sur son image en y apposant sa voix off, dans le cadre d'un enregistrement organisé avec l'auteur de l'image. Elle peut aussi produire ses propres images en filmant sous un autre angle des situations similaires. Ayant tous accès à des outils de représentation, nous maîtrisons l'image de notre réel. Donc pour interroger l'histoire de quelqu'un, il est nécessaire de solliciter les images qu'il en tire pour l'archiver.

Je discute actuellement avec deux personnes présentes dans la

165 le réseau social en question se nomme Are.na : <<https://www.are.na>>

première partie du film pour qu'elles réinterprètent leurs images et les moments représentés. Ces deux Syriens ont le point commun de vivre sur leur lieu de travail. Le plus jeune, Abdallah, vit dans une ferme dans laquelle les conditions de travail sont bien plus convenables que celles de Mohammed qui partage une chambre avec deux autres collègues. Nos échanges prennent du temps puisqu'ils se font en arabe. Je les traduis avec l'aide d'internet ou d'une personne intermédiaire. Ces deux protagonistes m'accompagnent, depuis le Liban, dans la réalisation du film. Fonctionnant par étape, je leur propose d'abord de rebondir sur mes images en m'envoyant les leurs et en filmant ce qu'ils apprécient dans leur quotidien. Je leur fais part de quelques consignes de prises de vue. Pour homogénéiser mes images et les leurs, je leur demande de filmer horizontalement. Afin d'identifier les différents auteurs, je leur suggère de faire apparaître une main, leurs pieds, leur reflet ou de se filmer avec la caméra interne de leur portable. La verticalité du smartphone conditionne le format des images. Je le remarque en recevant des images majoritairement verticales. J'en tiens compte bien-sûr. Dans un deuxième temps, je rassemble ces données dans des montages distincts. Cela implique une réinterprétation de ma part en agencant arbitrairement les images de façon à produire une narration. Ensuite je leur envoie ces vidéos pour qu'ils réagissent oralement à deux questions : « À quoi pensais-tu à ce moment-là ? » et « Peux-tu inventer une histoire à partir de ces images, qu'elle ait un sens ou pas ». Ils y répondent en visualisant simultanément la même vidéo deux fois. Ils s'enregistrent de leur côté ou lors de notre conversation téléphonique. Les deux vidéos qui résulteront de ce travail seront vidéo-projetées. Elles seront chacune accompagnées de deux MP3 diffusant les deux récits, l'un correspondant aux sentiments, l'autre à la fiction racontée par le protagoniste.

Pourquoi privilégier le récit au témoignage ?

Le récit se distingue du témoignage par la part d'implication de celui qui parle. Il existe avant même de se dire ou de se lire, à l'opposé du témoignage qui se fabrique en même temps qu'il s'enregistre. Dans le récit, l'auteur donne la forme qu'il souhaite à ses pensées tandis que le témoignage se restreint à un format. D'un côté les pensées se livrent directement, de l'autre par le biais d'une subjectivité médiatrice. À partir de là s'explique la construction des récits par les dominants et l'absence de ceux qui n'auront pas l'opportunité de se faire entendre. Les œuvres de Bouchra Khalili se proposent comme des tentatives de subvertir l'histoire coloniale pour la décoloniser en laissant les récits se construire par ceux qui en sont dépossédés. En manipulant des documents filmés, des archives ou de nouvelles images, j'essaye à mon tour d'inviter des personnes à modéliser leur récit.

UNE CRITIQUE DE L'AVENIR

« L'État vend par appel d'offres [...] un ensemble immobilier de 107 pavillons d'habitation occupés », pile de feuilles A4, imprimées recto-verso

Le travail d'enquête que mène Mathieu Pernot m'incite à creuser le projet d'éco-quartier qui se prépare à la Cité de l'Air. Pour compléter ma vidéo, j'interroge son irrationalité en me réappropriant deux documents trouvés dans des dossiers accessibles en ligne. Je me demande comment les pénétrer autrement pour faire apparaître un second degré de lecture. Le premier est une image qui provient du « Bilan de la participation du public ZAC [Zone d'aménagement concertée] de la Cité de l'Air » publié par la ville d'Athis Mons en octobre 2017. Elle montre le fragment d'une maquette en 3D de l'éco-quartier introduisant ce bilan. Dans l'original, on voit l'allée principale de la Cité de l'Air, piétonne, traver-

sant des pelouses, des arbres et des bâtisses blanches. L'image que j'en retire se focalise sur le tiers vertical droit de l'image où trois personnes se tiennent assises sur un banc devant une table de pique-nique vide. Ils sont dos à l'image et face au contrechamp dans lequel se dessine une bâtisse. Un ciel blanc s'étale sur la moitié de l'image et domine les sujets. Le deuxième document a été trouvé sur un blog conservant des archives sur l'Essonne. Il s'agit de l'appel d'offre de la Direction départemental des finances publiques de l'Essonne, publié en 2011 pour vendre les pavillons occupés de la Cité de l'Air. Il aurait été scanné par un certain FJ qui l'aurait ensuite transmis à l'auteur du blog¹⁶⁶. Quelques éléments imprimés au verso ressortent par transparence. Pour y accéder, j'inverse l'image et en renforce le contraste. De haut en bas, on peut lire « Daussy », « travaux sur cordes », « entreprise certifiée », « accès difficile », « Bâtiment, nettoyage, ligne de vie, garde-corps » avant de terminer par « gratte-ciel ». Daussy est une entreprise fabriquant des structures en grand volume pour des bâtiments industriels et commerciaux. Mais avec les différents logos, adresses et numéros de téléphones qu'on imagine, le verso de cette feuille semble réunir plusieurs entreprises de fabrication de bâtiments de très grandes tailles.

J'envisage d'assembler ces deux images sur une même feuille A4, l'une au recto et l'autre au verso. Pour mettre en relief leur valeur informative, elles seront imprimées cinq-cent fois afin de former une pile posée sur une table standard, de préférence de bureau. Le public pourra se servir, comme il prendrait un prospectus publicitaire, et s'asseoir devant cette table à une petite télévision diffusant ma vidéo *L'envol des enfants de la Cité de l'Air*. On peut retrouver les supports « vulgaires » et « impurs ¹⁶⁷ », pré-

166 Document publié par un anonyme, disponible sur : <<http://dandy-lan.over-blog.com/article-la-cite-de-l-air-en-vente-95966383.html>> [consultation le 10/08/2019]

167 SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie, op. cit.*, p. 163.

conisés par Allan Sekula, dans la ramette de papiers imprimés et dans l'outil télévisuel domestique.

L'image en 3D décrit un environnement éclairé et verdoyant, qui inspire la sérénité. En la tournant on découvre une image sombre sur laquelle des phrases dactylographiées à l'envers se superposent à d'autres mots très pâles à l'endroit. Les ombres du scanner lui donnent du relief. On peut comprendre que les informations superposées appartiennent au même document. Le fait d'afficher ce document au verso donne un indice sur le sens de cette image qui contient elle-même deux faces.

Sans source ni preuve de véracité, ces documents racontent une situation énigmatique. Je spécule sur l'avenir bouleversant qui attend la Cité de l'Air en m'appuyant sur cet assemblage. L'effet narratif provient de la réduction du contexte dans la première image et de l'inversion du sens des mots la deuxième. Les trois personnes centralisées par mon cadrage s'orientent vers l'arrière de l'image. Ils ont en perspective un pavillon qui fait écho à ceux illustrant l'appel d'offre. On peut imaginer que ces trois personnages, arrêtés devant cette architecture impalpable et irréaliste, se sont aussi retrouvés face à ces lotissements habités avant d'être évacués. Par association d'idées on peut se dire que la vision idyllique de la première image se réalisera aux dépens du bouleversement de la réalité dépeinte par l'autre.

Le scénario que je propose en retournant l'appel d'offre contredit le résultat proposé par la maquette. La destruction des pavillons de la Cité de l'Air a été votée sous prétexte que l'on construirait un éco quartier pour améliorer les conditions environnementales. Pourtant les services révélés par le verso du scanner démentent cet argument. De nombreux points abordés dans le dossier de présentation du projet ne figurent plus ou très vaguement dans le compte rendu de l'étude d'impact, comme le relève l'autorité environnementale dans son avis sur le projet publié le 20 septembre 2017. Michel Cadot, préfet de région, relève des incohérences et

à proximité du centre ville et des transports
(Only)
de pavillons de type 3 pièces, 19 pavillons
surface utile totale d'environ 7132 m²

er sans possibilité de céder les
nt ou en lots

sur les conditions préalables de la vente, sur
cessions

la procédure, contacter :
ances publiées
concernées

Visites sur rendez-vous :
jusqu'au lundi 12 décembre 2011

le limite de réception des candidatures :
lundi 16 février 2012 15h

des contradictions entre les idées préalablement exposées et les résultats envisagés. Le projet vise « à préserver l'ambiance insulaire de la cité par une urbanisation plus dense le long des axes extérieurs. [...] L'autorité environnementale souligne toutefois [...] l'inconvénient de soumettre une plus grande population aux nuisances sonores et à une qualité de l'air dégradée ¹⁶⁸. »

Il rappelle que « La Cité de l'air constitue un ensemble patrimonial singulier dans la commune : les espaces publics ou semi-publics sont larges, aérés, plantés de pelouses ou d'arbres aux essences variées. » Les trois cents logements détruits concernent en majorité la zone non-habitable. Les bâtiments devraient atteindre au minimum la cime des arbres. Les trois cents logements actuels passeraient au nombre de mille quatre cents au minimum. En répondant au Bilan de participation, Patrice Sac, un habitant d'Athis Mons, explique « que la Ville est très attachée à la conservation de ce patrimoine et à la situation des locataires, [elle] s'est engagée au maintien en l'état de ce site. Elle souhaite également prévenir toute spéculation conduisant à un renchérissement des loyers des locataires. Nous ne pouvons cependant que contester la commande politique passée et la grande tentative de déguiser ce qui n'est rien d'autre qu'une vaste opération de densification urbaine, de création d'un nouveau quartier, aujourd'hui habité¹⁶⁹.

168 CADOT Michel, Avis de l'autorité environnementale sur le projet de la zone d'aménagement concerté (ZAC) de la Cité de l'Air à Athis-Mons (Essonne), 20 septembre 2017, disponible sur <www.driee.ile-de-france.developpement-durable.gouv.fr/IMG/pdf/avis_ae_-_zac-cite-de-l-air_athis-mons_20_09_2017.pdf>, [consultation le 2 janvier 2019], p. 7.

169 SAC Patrice, bilan de la participation du public - ZAC de la Cité de l'air, 2015, disponible sur <www.mairie-athis-mons.fr/_cadre-de-vie/urbanisme/grands-projets/zac-cite-de-l-air/Bilan%20de%20la%20participation%20du%20public%20-%20ZAC%20de%20la%20cit%C3%A9%20de%20l'Air.pdf> [consultation le 2 janvier 2019], p. 20.

»

Allan Sekula et Aline Caillet m'ont appris que le discours critique, inhérent au genre documentaire, peut éviter toute approche autoritaire. Je prends certes position mais laisse le spectateur libre d'approcher ce projet en passant par des images dialectiques. Trois temporalités se chevauchent. Le film *L'envol des enfants de la Cité de l'Air* renvoie à des images révolues. Sur le recto de la feuille on se trouve devant une image mentale de ce qui adviendra en 2025, date prévue pour la fin du chantier, tandis que le verso évoque l'attente.

B) DE L'ALGÉRIE À BARBÈS OU DU GLOBAL À L'INTIME

Mes recherches m'ont encouragée à repenser les images produites avec les Algériens que j'ai rencontrés à Paris. Ces jeunes sont des supports de projections et de fantasmes que j'ai essayé de contourner par une retranscription visuelle et écrite de bribes de leurs quotidiens. Au début, mes images se concentraient sur le quartier de Barbès-Rochechouart à Paris, au carrefour de mon quotidien et de ceux de ces hommes. Elles prennent à présent de la distance en s'éloignant à la fois de ce territoire et de mon point de vue.

Comment repenser mes échanges avec des gens qui ne parlent pas la même langue ? C'est par un langage corporel et graphique qu'ils se font. Que la bienveillance soit réciproque ou non, j'essaie de tenir un échange d'images équilibré. Pendant que je cherche à faire de bonnes images, eux cherchent à montrer leur meilleur profil à distance et devant leurs proches. Je ne bouscule donc pas leur rapport aux images puisqu'ils prennent déjà part à leur fabrication et à leur circulation.

PROFIL OU FACE, UN PORTRAIT À DEUX AUTEURS

Profil ou face, Cinéma Le Louxor, Barbès-Rochechouart, Porte de Clignancourt, Paris. Instagram, 2018-2019

Ce travail s'intitule *Profil ou face*. Au delà de signifier la dualité du portrait, ce titre renvoie au jeu de hasard « pile ou face » qui s'appuie sur le lancement d'une pièce de monnaie. Cela évoque la situation de ces jeunes qui, prêts à tout, se sont élancés vers l'Europe au risque de tomber du mauvais côté.

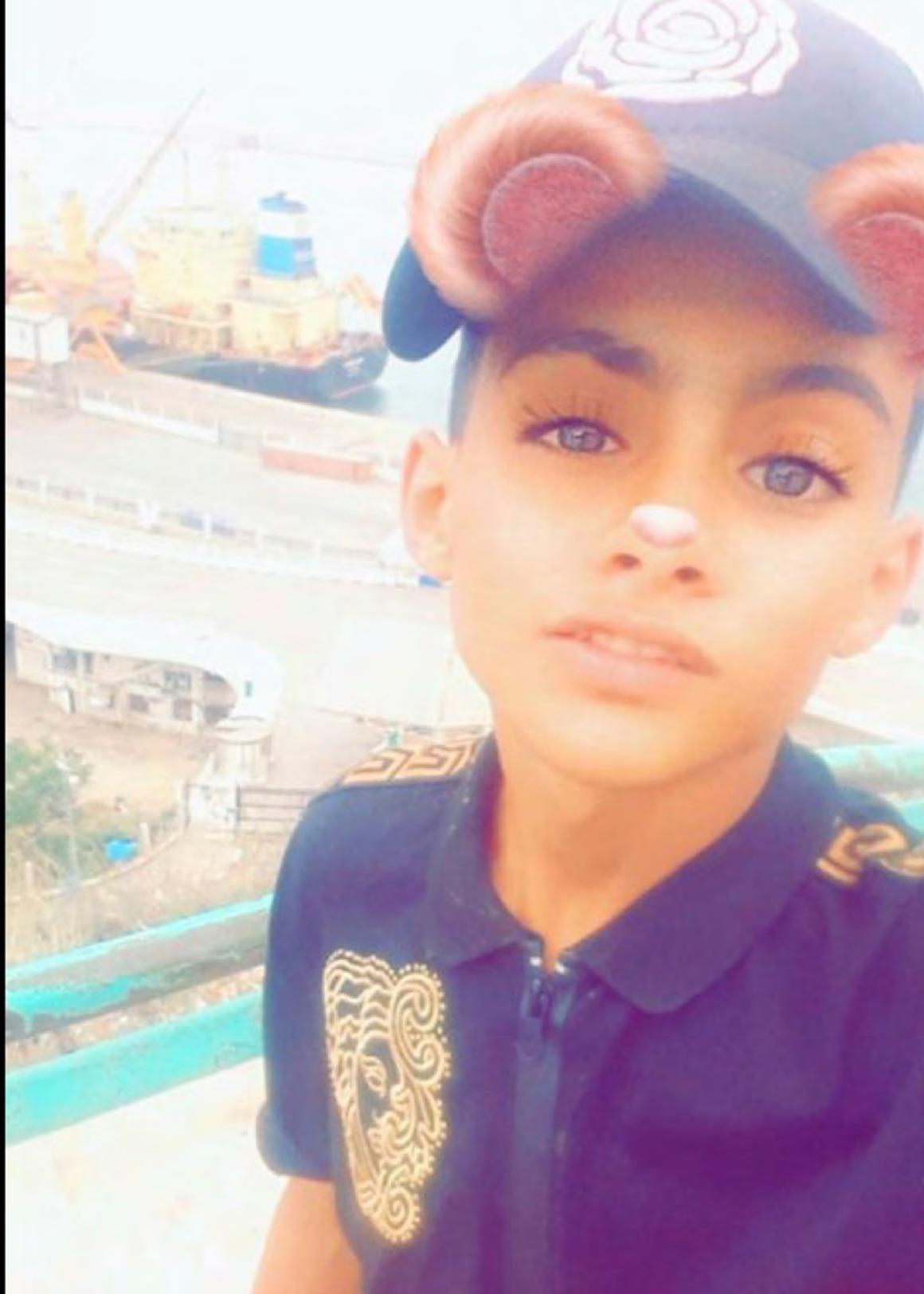
Chacune de ces compositions joint côte à côte deux portraits de la même personne, orientée à l'horizontale ou à la verticale. Les images de gauche proviennent de ma première série *Gouttes d'or*. Dans l'image de gauche, le sujet enveloppé dans l'obscurité s'inscrit dans un contexte plus accessible que dans l'image de droite. Prenons par exemple le double portrait de Bilel.

Si l'espace se compose d'éléments baroques, artificiels, je tiens à renforcer cet aspect par l'ajout d'un objectif déformant. Tel est le cas dans les images faites dans un salon à chicha.

Revenons sur les portraits conventionnels de jeunes Algériens immigrés que j'ai pris au cinéma Le Louxor à Paris. Pour qu'ils puissent les investir, je leur ai proposé de me communiquer un lieu où ils apprécieraient d'être photographiés ou une image d'eux qu'ils aiment. J'ai pu photographier Ayoub au métro Barbès-Rochechouart et Bilel dans un salon chicha de la Porte de Saint-Ouen. Quant à Aymen et Lamine, ils m'ont tous les deux envoyé des selfies. Entre-temps, j'ai appris que Bilel avait dû retourner en Algérie à Annaba, sa ville natale. Je n'ai jamais réussi à le recontacter. Pour m'adapter au matériel que j'avais, j'ai décidé de tirer trois images du même format de Bilel, Aymen et Ayoub. Seul le portrait de Lamine se retire de cette série puisqu'il se décline dans une édition que j'aborderai ensuite.

43. « Aymen, 2019 #1 », série *Profil* ou *faces*
tirage argentique, 45 x 38 cm, Paris, Instagram.





« DJEDDOUMADRID, 16 PUBLICATIONS... » ET UNE PUBLICATION PAPIER

Djeddoumadrid, 16 publications, 209 abonnés, 642 abonnements, Lamine Annabi,
édition papier, 38 x 22,5 cm, 15 pages

Mathieu Pernot cherche des outils visuels mettant en exergue la singularité indissoluble des gens en évitant de les soumettre à des représentations collectives. Les portraits anthropométriques, bien qu'ils isolent les visages de la masse, les intègrent aussi dans une autre masse fictive, celle des déviants et des délinquants. Dans la deuxième partie du livre *Les Gorgan*, Mathieu Pernot consacre à chaque membre de la famille des portraits distincts. Tout à la fin, de petits paragraphes nous renseignent sur la biographie de chacun. Ces noms apparaissent de manière manifeste à l'opposé de son premier livre *Les Tsiganes*. Pernot passe du sujet des Tsiganes en général aux Gorgan en particulier.

Pour éviter les visions d'ensemble, j'ai rassemblé des images et des écrits produits par et avec Lamine, ce jeune Algérien venu d'Annaba. Ma relation s'étant davantage développée avec lui, nous avons réfléchi à une édition qui réunirait des images et des textes collectés pendant plusieurs mois. Pour éviter les généralités et les stéréotypes générés, j'ai souhaité décliner les représentations de la même personne. J'ai rencontré Lamine lorsqu'il vendait des cigarettes à la sauvette. Il a accepté de se montrer sous plusieurs angles, tel que je le vois et tel qu'il se voit, mais jamais en vendant des cigarettes, telle que la police cherche à le voir. Des images hétérogènes, de supports et d'auteurs différents, traduisent visuellement cette rencontre. L'ordre chronologique des images donne quelques indices sur son évolution.

Avant de photographier ses sujets, Dorothea Lange inscrivait des informations les concernant sur son carnet de notes. Cela

m'a donné l'envie de tenir un journal de bord au Liban, illustré par mes photos. Le problème est qu'il m'enfermait dans une vision subjective autoréférentielle. À la suite de ma découverte du livre de Mathieu Pernot, *Les Migrants*, dans lequel deux Afghans prêtent leur plume au photographe, j'ai tendu mon carnet à mes sujets pour qu'ils m'apprennent des mots en arabe en lien avec leur actualité. Des scanners de ce carnet entrouvert sur des pages en partie utilisées par Lamine, jalonnent l'édition. Ils relient les images en leur conférant du sens. Une photo (pp.18-19) cadre le bassin du sujet qui me montre mon carnet. Sa main droite tenant mon stylo repose sur une béquille.

La couverture de l'édition se compose de l'image d'une des portes du cinéma Le Louxor. En en-tête, une capture d'écran des informations du compte Instagram de Lamine annonce le sujet. Cela donne des indications sur l'espace médiatique où certaines images suivantes circulent. La deuxième image qui prend la double page se trouve dos à la couverture et sur la première page. Elle complète la couverture. Il s'agit du scanner d'un carnet ouvert sur huit rectangles verticaux dessinés au stylo noir. En inscrivant le mot paradis en français et en arabe, la légende associe ce dessin aux huit portes du paradis. Le jour où j'ai rencontré Lamine, il était adossé à l'une des portes du cinéma. Régulièrement des Algériens s'appuient sur ces portes. Ce jour-là, je lui avais brièvement décrit mon travail sans lui proposer de le photographier.

On découvre le sujet progressivement. Il se présente d'abord de dos (pp. 4-5), ensuite de profil (p. 8), puis de plain-pied (pp. 14-15). Dans la première photographie de lui de dos, il se trouve au fond d'un couloir qui se poursuit sur la droite. Son obscure silhouette se dessine dans un clair-obscur, renforcé par le noir de ses vêtements. La partie inférieure de ses jambes, jusqu'aux pieds, se fond dans la noirceur du sol. Une lumière en forme de hublot appliquée sur le mur gauche éclaire le trajet qui l'attend. Cette

44. détail de Djeddoumadrid, 16 publications, 209
abonnés, 642 abonnements, Lamine Annabi, 2019
édition papier, 38 x 22,5 cm, 15 pages

LAMINE ANNABI



patata

BILLEL

07. 07. 20. 90. 00

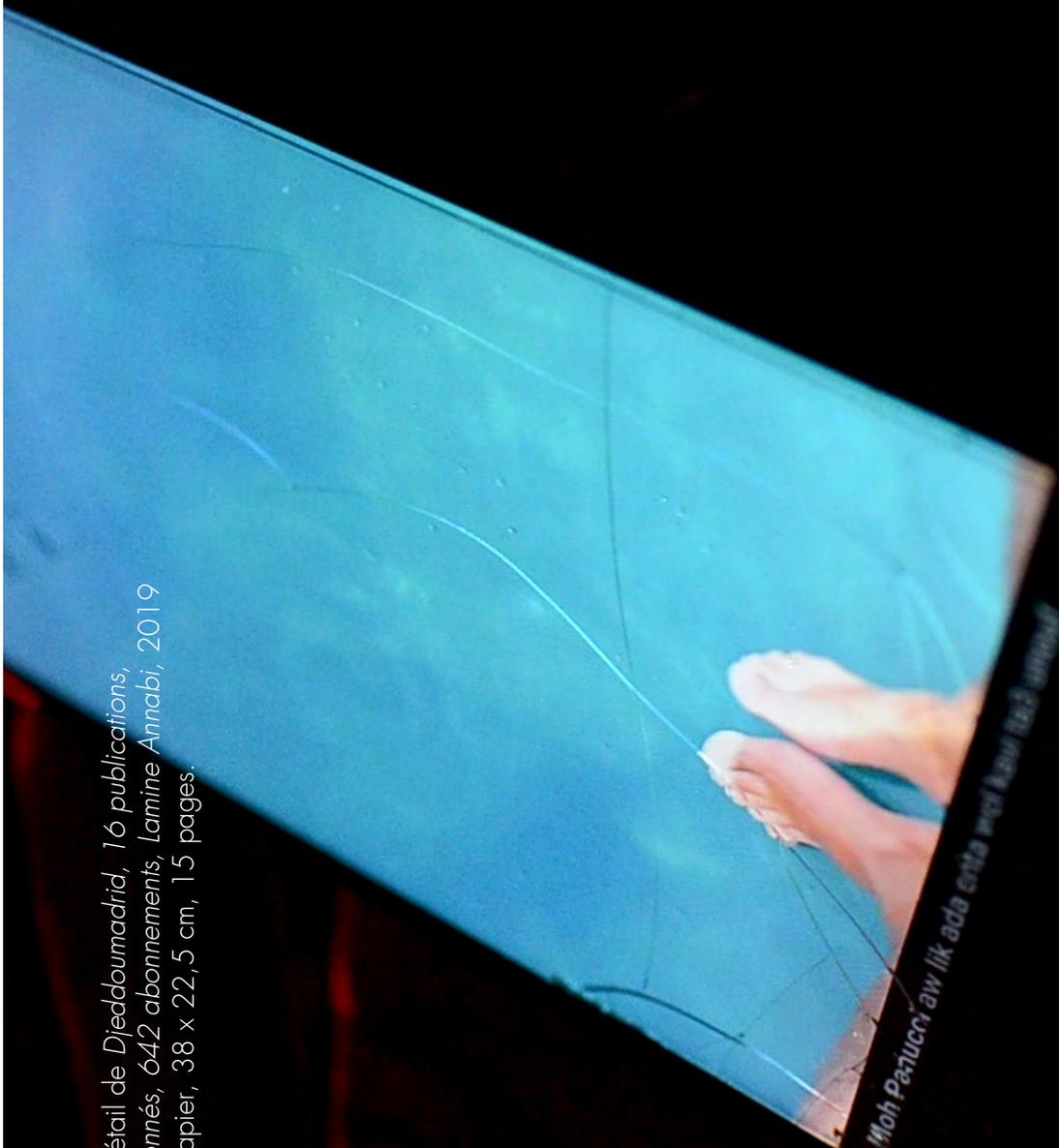
fahimti → tu connais

image introduit la narration énigmatique qui se déroule en fil des images suivantes.

Au fil des pages, on observe un déplacement de point de vue. De mes perceptions on passe aux siennes communiquées via son téléphone. Après lui avoir transmis mes photos horizontales, je lui ai demandé de m'envoyer une photo de lui, ce à quoi il a répondu par deux photos verticales. Sur l'une, il se montre avec ses lunettes tandis qu'il les enlève sur l'autre. L'édition se conclut sur quatre photos que j'ai prises de l'écran de son téléphone. Dans cette mise en abyme, deux auteurs et deux espaces se rejoignent. D'un côté il y a le contexte de Barbès, évoqué par les premières images de l'édition et de l'autre il y a celui de l'Algérie, enregistré à des moments d'oisiveté (pp. 24-25) et clés de son histoire (pp. 26-27).

Une anecdote sur l'image de couverture : la première fois que je l'ai rencontré, Lamine m'a demandé de quelle confession j'étais. Je lui ai répondu que j'avais hérité de traditions chrétiennes, en particulier celle de croire au potentiel imaginaire et narratif des images. J'ai essayé de justifier mon désir de faire des images des outils pour apprendre à connaître quelqu'un. Cela m'a permis d'explicitement cette envie de m'adresser à des gens qui me paraissent culturellement loin, en me rapprochant d'eux par le territoire de l'image. Comme je manquais de clarté dans mes propos, j'ai voulu trouver un exemple pour préciser mon objectif. Comment montrer qu'une image, comme support d'imagination, peut en appeler une autre ? Il s'avère que les portes du Louxor se comptent au nombre de huit, comme celles qui permettent d'accéder au paradis dans l'Islam. J'ai alors fait une association d'idée entre les portes du cinéma et celles d'un paradis fermé. L'image de cette porte et de ce dessin annoté illustreraient alors cette rencontre entre deux cultures, l'une qui sacralise la représentation figurative et l'autre qui n'en fait pas un objet culte.

45. détail de Djeddoumadrid, 16 publications,
209 abonnés, 642 abonnements, Lamine Annabi, 2019
édition papier, 38 x 22,5 cm, 15 pages.



Moh Papiucy aw lik ada erita waf kaur ta? unna!

Portrait(s) sonore(s), du pluriel au singulier

Airs de musique, Barbès-Rochechouart, Paris, vidéo (3'10")

1) OBSERVATIONS

INTENTIONS

Plus ou moins récemment arrivés, avec ou sans papier, les immigrés algériens que j'ai rencontrés dans le XVIII^e arrondissement reforment des groupes en fonction de leurs affinités socio-culturelles. C'est en résistant à l'assimilation qu'impose le pays de résidence ou de passage qu'ils parviennent à affirmer leur identité individuelle. Comme ils ne se réalisent que rarement dans leurs projets professionnels, ils composent ce manque par la création d'une identité culturelle. Les modes de vie communautaires la consolident. Même s'il y a peu de contacts entre eux et les autres citadins, une entente cordiale règne entre les différentes communautés.

Je me suis interrogée sur des voies d'entrées possibles dans leurs univers en sachant que ceux que j'ai rencontrés ne souhaitent pas se faire enregistrer. Comment faire l'expérience d'un souvenir ou du temps présent sans passer par la parole ?

Juste avant que les écouteurs sans fils ne prolifèrent, j'avais remarqué chez des jeunes Algériens la présence quasi constante d'un ou deux écouteurs, dans leurs oreilles ou suspendus. Quand ils ne passent pas d'appels, ils écoutent et fredonnent un air de musique.

La musique, comme l'image, migre aisément. On s'y attache comme à une photographie qui ravive la mémoire. De plus, elle intervient comme un langage par lequel des sensations circulent entre ceux qui l'écoutent. Elle leur communique physiquement

et mentalement des informations. Son rôle de médiateur donne la possibilité de faire entendre, de montrer et peut être de faire comprendre autrement et avec pudeur.

J'ai alors demandé à quatre personnes de me faire écouter des musiques qu'elles apprécient puis de les filmer en même temps ou après. Elles ont chacune suggéré une ou deux musiques. La vidéo *Airs de musique* (3'10") rassemble ces portraits en mouvements qui sont à la fois intimes et anonymes. Il s'agit d'aborder des gens par ce qui les anime, autrement que par leur visage.

En parlant du travail de montage, Bouchra Khalili explique que même « si les morceaux n'ont strictement rien à voir les uns avec les autres, [...] si tu trouves le lien, si tu inventes le lien, ils se mettent à parler entre eux. ¹⁷⁰» Ce lien peut se perpétuer lors de la restitution du film aux sujets. Ils s'observent parmi d'autres, qu'ils côtoient dans le réel sans forcément se connaître ou s'apprécier. Les plans du film forment une unité dans laquelle des corps étrangers ou familiers peuvent se rapprocher concrètement.

2) CONSTRUCTION

RÉSUMÉ DES SÉQUENCES

La première séquence comporte deux plans, montrant d'abord une voiture de police garée puis des fragments du personnage 1. Le personnage 2 apparaît brièvement de dos dans la deuxième séquence, faite d'un seul plan. La troisième séquence contient trois plans avec un personnage principal. On le voit fumer de trois quarts. Ensuite il échange un briquet, un paquet de ci-

170 BERRADA Omar, entretien avec Bouchra Khalili, « Une opacité peuplée », *Bouchra Khalili, Blackboard, op.cit.*, p. 153.

garetttes et des poignées de mains. Le dernier plan montre des pieds statiques. Le personnage 2 réapparaît dans la quatrième séquence en train de chanter, comme le personnage 1 qui rit dans la cinquième séquence. La dernière séquence montre d'abord les oreilles d'un autre personnage puis sa bouche avec à chaque fois un élément de ses écouteurs. Il y a une alternance de plans entre des fragments de son visage et de son iPhone affichant des images. Sur celles-ci on voit la photographie en sépia d'un soldat de la guerre d'Algérie puis des vidéos de la mer Méditerranée à Annaba.

LE GROS PLAN

La vidéo débute sur un plan d'ensemble avec une partie floue du personnage au premier plan et une voiture de police en perspective. L'image s'oriente sur le personnage avec un plan d'insert. Par des plans coupés, on se balade sur ses vêtements et sur son corps. On va de la capuche, aux oreilles, aux genoux, à une poche de la veste pour retourner à la capuche en contre-plongée. Les images suivantes et jusqu'à la fin restent en gros plan. Ce cadrage permet à la fois d'isoler les sujets et d'entrer dans une sphère intime. Il sert aussi à les rendre anonymes. En effet les visages n'apparaissent que partiellement. On les voit de dos ou en trois quarts dos. Quand ils sont de face, l'image se resserre sur la bouche et le col. Le dernier personnage recule dans la profondeur de champs et laisse entrevoir son visage qui reste flou.

MONTAGE

Certains plans ne montrent pas les protagonistes interagir avec la musique. Il m'importait de les conserver parce qu'ils donnent des informations sur le contexte. Ceux qui connaissent le quartier peuvent le déceler via deux indices. La vidéo commence avec

un plan de voiture de polices garée. Évidemment les choses évoluent. Cette voiture a été substituée par un camion de CRS qui stagne à l'entrée du métro tous les jours. Au milieu du montage, on repère aussi un échange de paquets de cigarettes algériennes comme cela se passe souvent dans le quartier.

DU SON À L'IMAGE

Chaque changement de séquence et donc de personne correspond un changement de musique. On les voit les écouter ou les chanter, pendant que l'on entend l'air de musique ajouté en post-production. J'ai choisi six extraits de musique.

DRAMATISATION

Le Canon Ixus qui a servi aux prises de vue possède un capteur de basse qualité. Au-delà de 400 ISO, sa définition baisse considérablement. J'ai exploité l'esthétique de cet appareil grand public, largement utilisé dans les années 2000. Son faible piqué reflète la monotonie de l'espace, amplifie la rudesse du contexte et renforce la dramatisation de l'image. Par l'aspect vieilli du rendu, cette vidéo paraît lointaine comme certains de ces jeunes le sont aujourd'hui. Je ne sais jamais si je retrouverai ceux qui y ont participé.

LIMITES

Youtube est une plate-forme idéale pour restituer cette vidéo aux sujets. Seulement, ayant laissé un extrait de musique (*The Blaze, Territory*) dépasser les trente secondes maximales autorisées, Youtube l'a supprimée. Cela m'a confronté au problème de voir cette vidéo virer au clip. En effet l'image de basse résolution contraste avec la clarté de la musique. Le son, excessivement mé-

lodieux, dramatise l'image en la transformant en support esthétique. Il ne ferait qu'augmenter l'effet de la vidéo, qui prendrait l'allure d'un teaser. En définitive, que l'image soit précise ou le son clair, le sujet ne profite pas forcément d'un espace d'expression. J'attire l'attention sur la typographie PVC utilisée pour le titre. Les caractères, en capitale et sans serif, s'étirent sur un axe droit. Cette écriture s'inspire des logos de marques de sportswear. Elle prouve encore ma tendance à m'arrêter aux apparences.

Un air de musique dans la tête, Barbès-Rochechouart, Paris, vidéo

Je souhaiterais remettre en scène cette vidéo en la concentrant sur une personne. Nous pourrions entendre ses musiques et ses conversations comme si nous nous trouvions à sa place. Un contraste s'opèrerait entre la subjectivité du son et l'objectivité de l'image, qui montrerait cette fois-ci le sujet en plan large. Le sujet aurait pour consigne de laisser ses écouteurs suspendus sur le dessus de l'oreille pour diffuser ses sons. Un micro-cravate permettrait de repérer le son des écouteurs et d'enregistrer ses échanges. De manière à donner la sensation de se trouver dans sa tête, je rajouterais, en post-production, la musique simultanément écoutée.

Pour égaliser l'image et le son, j'envisage d'enregistrer ces musiques émises par un portable avec le bruit du contexte en fond sonore. Dans la mesure où l'on entendrait davantage le son d'ambiance, il me paraît en effet plus éloquent de filmer des plans larges. Cela sous-entend que d'autres sujets traverseraient le champ. Mais la question de l'anonymat se pose car même si mes relations se confirment, je ne peux jamais anticiper la nature des accords.

46. 47. (page de droite et double page suivante)
détail de *Airs de musique*, 2019,
vidéo (3'10''), Barbès-Rochechouart, Paris.







Conclusion

Au fur et à mesure de mes recherches, j'ai compris qu'un fossé se creusait entre mes intentions et les résultats observés. M'adressant à des personnes en situation de migration qui, en définitive, ne cherchent pas à s'exposer, voire même à se dissimuler, je me suis trouvée dans une posture contradictoire. En effet, j'ai proposé un espace de visibilité à des personnes qui souhaitent être entendues, bien plus qu'être vues. Cela m'a amenée à m'interroger sur les raisons de ce travail et sur les manières de le mettre en œuvre.

J'ai commencé ma recherche en me demandant comment faire l'expérience de l'altérité dans un contexte de migration par l'image documentaire. Sur le temps dont je disposais, j'ai gardé le monopole de l'image en pensant que ma place légitime se trouvait là, à savoir celle de l'auteure face à son sujet. Ma relation exclusive avec mes outils de captation et avec les images produites n'était pas compatible avec celle que j'ai tenté d'amorcer au départ. D'un côté j'ai essayé de représenter des réfugiés syriens dans le sud de l'Île de France et d'un autre, des jeunes Algériens, vendeurs de cigarettes à la sauvette à Barbès-Rochechouart. Mon objectif avec ce groupe d'Algériens consistait à défaire la figure du trafiquant à laquelle ils sont associés dans le quartier. Mais il ne suffit pas de tirer le portrait de quelqu'un en le déplaçant de son contexte pour perturber les stéréotypes. Bien au contraire, en appliquant de manière protocolaire mes codes de représentations sur des sujets qui ne les partagent pas, je me suis approprié leur image.

En conséquence, on ne décèle guère plus que mes perceptions vis à vis de sujets, passifs et encore une fois fantasmés. Mon désir d'inclure plusieurs personnes dans mon travail, sans les questionner individuellement, a débouché sur une représentation

survolée et désincarnée d'un groupe.

« Dans le documentaire classique, on embrassait une situation globale ; c'était le niveau collectif qui primait, c'était le corps global qui l'emportait et les individus ne servaient qu'à camper une ethnie, un milieu, un métier ou un problème social comme la misère [...] Toutefois, les réalisateurs ont pris conscience que cette position en surplomb n'était qu'une construction parmi d'autres possibles, et ils ont commencé à partir plutôt des individus pour embrasser un fait social plus large. ¹⁷¹»

Comme mes travaux, mes premières références artistiques conservent des représentations globales et anonymes des phénomènes migratoires, dans la lignée du reportage social. L'histoire des sujets s'absente de l'image tandis que le contexte de l'artiste et l'histoire de son médium s'imposent.

Jacques Rancière, dans *Le partage du sensible*, m'a permis de repenser les modalités de mes échanges et de mes appréciations. Au début de mes recherches, je parlais de personnes en situation de migration sous le nom de « l'Autre » tout en m'adressant au lecteur avec le « nous ». Dans le « nous », Michel Agier comprend l'individu « établi ¹⁷² ». Pour poursuivre dans les termes de l'ethnologue, ce pronom « relationnel » se confronte à un « Autre » étranger, dans le sens anglais d'« outsider ». Non seulement cette distinction sous-entend que je m'inclus avec le lecteur aux « établis » mais aussi que nous formons ensemble un groupe en face d'un individu. La majuscule de « l'Autre » amplifie ce clivage. Ces maladresses de vocabulaire résonnent dans la première étape de mon travail plastique. Mais c'est en passant par l'écriture que j'ai pris conscience du déséquilibre entre mon sujet et moi. A pré-

171 COLLEYN Jean-Paul, « La fiction dans le cinéma documentaire : Tentation ou hantise ? », in CRIQUI Jean-Pierre, DUFOUR Diane (dir.), *L'Image-Document, entre réalité et fiction*, Les Carnets du BAL n°1, op. cit., pp. 155-156.

172 AGIER Michel, *Les migrants et nous, Comprendre Babel*, op. cit., p. 13.

sent «l'Autre » s'appelle l'« autre », le « sujet », la « personne », l'« acolyte », l'« ami » ou par un nom propre, et cela s'observe notamment dans mon édition qui porte le nom et le pseudonyme du sujet.

Paradoxalement, plus je me rapproche de mon sujet, plus il me paraît étrange. Mes présupposés s'écroulent au fur et à mesure. Je me dirige vers cet « autre moi étranger », ausculté par Emmanuel Lévinas, ce sujet incompréhensible qui s'oppose à l'objet, limité et défini.

Je me suis tout d'abord inspirée de la posture de l'ethnologue, telle que Jean-Paul Colleyn l'entend. Cette science s'assume comme une « théorie interprétative [qui puise dans] des données de l'ethnographie [afin de poser des constats] en fonction de ce que l'on connaît d'un sujet bien localisé

¹⁷³». Mais je penche à présent vers l'attitude de Jean Rouch, en décalage avec celle du scientifique qui fait du sujet un objet d'observation. À l'instar du cinéaste, ma place ne se trouve désormais non plus *face*, ni *parmi*, mais *à côté* des personnes représentées. Ainsi, je m'oriente vers l'utilisation d'outils qu'ils possèdent aussi pour faire l'expérience de ce qu'ils voient, entendent et partagent.

Dans son travail, Mathieu Pernot expose des portraits qui ne se font pas lorsque les mains les cachent ou que lui s'en va de la ville pour vivre ailleurs et qu'à ce moment, ce sont les Gorgan qui produisent eux-mêmes des images. Je dois à mon tour prendre en compte mon éloignement avec les Syriens et les Algériens que j'ai rencontrés, car ils sont susceptibles de quitter le territoire où je les ai rencontrés. Mes relations qui se poursuivent à distance donnent lieu à des échanges d'images de notre quotidien

173 Selon Jean-Paul Colleyn, l'ethnographie « désigne la description de la vie sociale d'un peuple par un observateur, plus souvent étranger, sans qu'à ce stade, il ne se risque encore à théoriser ce qu'il décrit. » *in* « La fiction dans le cinéma documentaire : Tentation ou hantise ? », *in* CRIQUI Jean-Pierre, DUFOUR Diane (dir.), *L'Image-Document, entre réalité et fiction*, Les Carnets du BAL n°1, *op. cit.*, p. 147.

et à des enregistrements vocaux. Réunies au sein d'une vidéo, des images réalisées lors de mon voyage et par un ami syrien ensuite, se télescoperont sur un petit écran de télévision. Ce support fait allusion aux postes télévisés que l'on retrouve dans les images et communément dans les logements syriens. Deux espaces géographiques s'imbriqueront comme dans le travail que je mène actuellement à Barbès-Rochechouart. La série *Gouttes d'Or* se mêle à son tour à des images, réalisées dans ce quartier parisien ou en Algérie. Je les produis en captant des images fixées ou en train de se faire, visibles sur des écrans de smartphones d'autres personnes. Certaines m'envoient leurs images de façon à décliner les points de vue dans l'oeuvre finalisée. En partie réalisées durant la Coupe d'Afrique des nations de football et dans un contexte de manifestations contre le président Abdelaziz Bouteflika, les images se multiplient dans des mises en abyme. Ces événements médiatiques provoquent la fierté de ceux que je côtoie. Elle se matérialise dans la quantité d'images qu'ils produisent à cet effet et pour lesquelles ils performant.

Comme les smartphones, les écrans télévisés et mon ordinateur se trouvent au coeur de nos interactions. Les vidéos que j'envisage de réaliser se présenteront sur ces mêmes outils, posés sur des tables et fixés au mur pour la télévision. L'absence de simulacre de l'accrochage imaginé, plonge le spectateur dans un espace *du commun*, à la fois domestique et collectif. Uniquement visibles via des outils, à la fois producteurs et récepteurs des images, mes vidéos affirment les dispositifs qui font partie intégrante du travail. Il n'est pas encore trop tard pour évoquer les cadres baroques dorés qui cernaient les *clichés* de la série *Gouttes d'or* lors de mon premier accrochage. À la place de ces grands tirages ostentatoires, je m'oriente vers de petits outils chargés d'histoires. De ces différents projets évoqués jusqu'alors, deux d'entre eux seront présentés lors de ma soutenance.

Désormais mon schéma de travail ne se basera plus sur un rapport de auteur à sujet/modèle mais de artiste/passeur à collaborateur.





48. (double page précédente)
Coupe d'Afrique des nations de football, capture d'écran, 2019
(Vidéo en cours de réalisation)
Barbès-Rochechouart, Paris. Algérie.

ANNEXES

L'image figurative dans la culture arabo-musulmane

Lorsque Gilbert Beaugé et Jean-François Clément introduisent « L'image dans le monde arabe¹⁷⁴», ils notent qu'il n'y a pas de musée d'arts visuels équivalent à ceux de l'Europe dans les pays du Sud de la Méditerranée. Ils mentionnent aussi l'absence d'invention d'appareils pour reproduire ou visionner des images du réel. Cela ne contredit pas le fait que s'y trouvaient des procédés de captation. Les artistes occidentaux s'emparaient d'ailleurs de ces outils photographiques et cinématographiques pour mettre en scène les civilisations du Sud et de l'Est de la Méditerranée pour fonder le mythe de l'Orient.

L'essor dans le monde arabe d'une fascination pour la représentation narcissique, propre à la culture occidentale du XVe au XIXe, va de pair avec l'arrivée de l'image numérique et du selfie. Avant cela peu d'images anthropomorphes voient le jour. Aucun visage n'estampille les pièces de monnaie, de même pour les villes dépourvues de statues de vénération. La justification ne se trouve pas dans les textes coraniques. Les interprétations théologiques découlent justement du déferlement de production d'images de soi à l'ère numérique. La raison se trouve davantage dans des coutumes profanes que dans des interdits religieux. Les supports de transmission étaient oraux et donc dématérialisés. Il s'agit donc de la non nécessité d'inscrire des effigies dans la matière dès lors qu'elles pénètrent déjà les esprits. À l'inverse des sociétés individualistes, les sociétés claniques ou tribales communiquent les savoirs sans passer par des médiateurs extérieurs. L'iconoclasme souvent associé aux monothéismes, à l'exception du christianisme, relève d'une thèse jugée incorrecte par Jean-François Clément (*L'image dans le monde arabe : interdit et possibilités...*). La

174 BEAUGÉ Gilbert, CLÉMENT Jean-François, *L'Image dans le monde arabe*, Paris, CNRS, 1995.

religion musulmane se construit sur des croyances aniconistes qui ne s'attachent pas aux images figuratives sans pour autant les condamner. La censure de l'image orchestrée par les islamistes se réfère au caractère sacré des symboles visés. Eux-mêmes ne sont pas iconoclastes puisque leurs outils de propagande et d'essaimage de la terreur produisent des images.

Avec l'invention de l'abstraction au début du XXe et des arts visuels à la moitié du siècle, l'Europe se libère de l'hégémonie de la représentation. Au contraire, depuis leur indépendance, les pays du Moyen-Orient s'y enferment. Aujourd'hui, l'artiste arabe se trouve dans un double combat, contre des régimes politiques autoritaires et contre le nouveau régime scopique qui marque le début du XXIème siècle d'une croix de fer. L'émulation collective générée par les réseaux sociaux massifie la production de portraits et d'autoportraits. Cette irruption brutale d'images entraîne la vénération du soi et alimente la propagande, en rupture avec les préceptes de la théologie musulmane. Les artistes peuvent y répondre en révélant subtilement les mécanismes du pouvoir politique et l'impact de ses représentations symboliques.

Silvia Naef analyse cette prohibition du visage représenté, aussi bien de celui de l'artiste que de celui des prophètes ou de Dieu.

Photographie en Algérie

Abderrahmane Djelfaoui, dans son texte *Photo/ Algérie, trois paradoxes en un*, se rapporte à la symbolique de l'image, dans une société tiraillée entre « mondialisation éclectique et traditionalisme agonisant ¹⁷⁵. » Le journaliste et cinéaste algérien commence par rappeler les origines de la photographie dans le pays.

175 DJELFAOUI Abderrahmane , « Photo/Algérie : trois paradoxes en un », in DOCQUIERT Françoise, PIRON François, *Image et politique*, Actes du colloque des rencontres internationales de la photographie d'Arles 1997, *op.cit*, p.181



Elle s'impose par des colons français à partir de la première moitié du XIXe siècle. Ce texte écrit en 1997 ne peut pas mentionner l'importance que la production d'images à prise avec les smartphones. Cependant il indique la quasi absence de ce médium dans le paysage médiatique et culturel dû à la présence des terroristes islamistes. Ils exécutent les photographes et les journalistes afin d'éliminer les témoignages historiques. Comme le souligne Abderrahmane Djelfoui, il n'existe pas d'école pour se professionnaliser dans les métiers de l'image.

En 1990, le musée national des Beaux-Arts d'Alger ouvre une section photographique en recevant un don d'œuvres. Même si l'éducation à l'image est absente, des termes législatifs existent jusqu'en 1997. La photographie disposait d'un statut d'« œuvre de l'esprit ». Ali Hefied, journaliste indépendant en Algérie, émet ces propos en 1997 : un « texte opte pour une protection fondée sur le critère d'originalité ¹⁷⁶. » Mais déplore-t-il, cette règle ne protège pas le statut de l'artiste.

49. (à gauche) « Les enfants de la Cité de l'Air » Image fixe extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France, 2018-2019*, Vidéo, 12''23'.

176 HEFIED Ali, « Fragments de l'histoire de la photographie algérienne à travers l'itinéraire d'Ali Hefied », *ibidem.*, p. 175.



ENTRETIEN
– Mathieu Pernot –
20 janvier 2019

Créer de nouvelles formes esthétiques au contact de l'Autre

Lila Torquéo



Vue de l'exposition *Les Gorgan* de Mathieu Pernot,
Les Rencontres d'Arles 2017, la Maison des Peintres,

Exposer l'Autre / L'Autre exposé

- Les œuvres indépendantes du public

Dans sa veine documentaire, la photographie traite souvent de réalités qui n'ont pas leur place dans les espaces d'exposition. J'ai pu voir que les Gorgan, une famille Roms que vous avez longuement photographié à Arles, s'est au contraire mêlée au public. Pourriez-vous me dire à qui vous adressez votre travail, ou autrement dit, quel serait votre public idéal ? Cela mèderait à comprendre ou se situe la légitimité de l'artiste lorsqu'il parle au nom des absents.

Mathieu Pernot. - Pour moi, le public n'est pas une question. Quand je fais un projet je ne me demande pas qui va le voir, ni à qui je l'adresse. J'ai toujours évité de me questionner sur la façon dont il pouvait être reçu. J'assume depuis un certain temps que mon travail ne répond pas à un autre besoin qu'au mien pour exister. Ce besoin passe bien-sûr par l'exposition ou la publication.

Du point de vue du photographe, le public reste invisible. Les gens qui m'occupent sont ceux que je photographie. Je n'ai aucun contrôle sur le public puisque je ne suis physiquement pas à ses côtés. Dès lors que mon travail est accroché, il s'achève et les images ne m'appartiennent plus.

Avec les Gorgan ce fut particulier. En 1997, lorsque j'en avais présenté les photographies pour la première fois aux Rencontres d'Arles, dans l'exposition *Tsiganes*, ils se mêlaient à celles d'autres familles gitanes de la ville. A ce moment là, j'avais eu des témoignages m'apprenant que les familles s'étaient rendues sur le lieu d'exposition et avaient rencontré le public. Je n'étais à l'initiative de rien. Cela m'échappait complètement. Exposée en 2017 à nouveau à Arles, la famille s'étaient considérablement agrandie. Le public fut doublement étonné par cette rencontre avec les Gorgan, venus investir l'espace et échanger avec lui. Habitant toujours à proximité, ils circulaient de nouveau dans l'exposition, incarnant leurs images. Je n'avais pas de regard sur la nature du contact qui s'opérait entre eux. J'ai pu en être informé lorsqu'il s'agissait d'échanges pécuniaires. Il leur est arrivé de faire des visites guidées et de demander de l'argent en retour. Mais je

suis resté à l'écart de leur business qui n'a pas eu de conséquences néfastes. Les gens ont fait preuve de bienveillance et de curiosité à leur égard. L'intérêt direct qu'ils suscitaient était inédit. En général, ils se retrouvent face à des gens qui en ont peur ou qui rejettent leur demande d'argent. En passant d'individus réels à des représentations, les regards portés sur eux n'étaient plus les mêmes.

D'après vous, quel est l'espace et l'agencement le plus approprié pour exposer la photographie documentaire ?

M.P. - La nature d'un travail ne doit jamais changer en fonction de l'endroit où on le met. A partir du moment où il existe, il s'adapte aux divers espaces qui peuvent l'accueillir. Ce que j'aime particulièrement c'est justement de faire circuler mon travail dans des lieux aux fonctions différentes. Il s'expose autant dans un musée d'histoire à visée ethnographique, que dans un musée d'art contemporain ou dans un festival de photographie. De la même manière, il aurait aussi tout à fait sa place dans une bibliothèque dans une cité HLM, sans négliger les nouvelles contraintes qui s'imposent.

Dans ce cas, changeriez-vous votre le support de vos photographies ?

M.P. - Le projet avec les Gorgan existe en tant que tel. Il a voyagé en Chine, dans le cadre du festival Jimei x Arles. Il a fait l'objet d'une exposition aux Rencontres d'Arles. Il a été présenté au Musée de l'Histoire de l'Immigration à Paris. Ce déplacement ne modifie en rien le dispositif qui reste le même. Il ne s'adapte pas au public que je ne prétends pas connaître. Mes idées seules me permettent de définir clairement la façon dont mon travail s'exposera. Il en va de même pour l'écrivain qui ne rédige pas des versions différentes de son livre pour répondre à différents types de lectorats. L'enjeu se situe bien ailleurs que celui de satisfaire son public.

- La liberté de photographier l'Autre

J'aimerais que nous abordions la question de l'éthique dans la photographie qui se pose lorsqu'elle montre des anonymes. Par exemple la série de photographies prises dans le métro par Luc Delahaye, intitulée « L'Autres » a été l'objet de controverses. On retrouve des portraits d'inconnus chez Dave Heath qui, contrairement à ceux de Luc Delahaye, sont habités par le désir du photographe d'y trouver son reflet. On sent aussi dans votre travail une recherche de réciprocité avec vos sujets. Lorsque vous photographier des anonymes dans la série « Les Migrants », vous choisissez des individus dont les corps dissimulés empêchent toute identification. En fonction de vos différentes approches photographiques, quelles limites vous imposez-vous ?

M.P. - Je n'ai pas de règles sur la façon de faire une photographie, ni de jugement moral sur le travail de ces artistes. Lorsque Luc Delahaye photographie des gens à leur insu dans le métro, ce n'est pour moi pas un problème. Demander l'autorisation de quelqu'un ne relève pas d'une obligation. Rien ne force le photographe à engager une discussion avec l'autre. Il y a d'un côté la photographie en acte et d'un autre la vérité de l'image. Certaines mettent mal à l'aise. L'effet produit témoigne peut-être d'une malveillance du photographe ou de la domination du regard de celui-ci sur son sujet. Mais même si l'acte a quelque chose de sauvage, il reste la vérité de l'image qui possède sa propre justesse. Tout cela ne relève pas d'un protocole particulier. J'ai moi-même tendance à contredire mes pratiques en trouvant de nouvelles façons de procéder. Lorsque je photographie les migrants allongés, cela se fait en très peu de temps. Ils dorment et je ne les réveille pas. Ni le spectateur qui regarde l'image ni moi entrain de la faire, savent à qui on a à faire. L'image est là mais eux, on ne les voit pas. J'ai eu des retours de personnes embarrassées par ces images prises à la sauvette, qui écartent toute possibilité de rencontre. De ces corps enveloppés dans des draps blancs, surgit une beauté qui contraste avec la réalité de ces gisants. Mais je ne pense pas qu'il y ai une vérité, une éthique, une façon de faire qui rendent

une photographie plus légitime qu'une autre. On ressent soi-même la possibilité de faire des images. Il n'y a rien de malsain à cela. Par exemple, il y a peu de temps, Johnny, le père de la famille Gorgan, est mort. J'étais à son enterrement à côté de son corps. C'était très photogénique. Pourtant je n'ai pas fait de photographie, bien que cela m'était possible. J'ai regretté de ne pas l'avoir fait et je pense que j'ai eu tort. Mais sur le moment, je ne me sentais pas autorisé à agir ainsi.



de gauche à droite :

Mathieu Pernot, *Johny*, Arles, 2015

Mathieu Pernot, *Johny et Vanessa*, Arles,

Série *Les Gorgan* 1995-2015,



- Des étrangers isolés et hyper-visibles, que la photographie montre autrement

Le postulat de notre société d'ultra-médiatisation affirme qu'exister c'est être visible. Les photographes y répondent en parcourant le monde entier et en donnant une parole visuelle aux exclus. Les sujets rentrant dans votre ligne de mire se retrouvent eux-mêmes en marge de la société : guettoisés pour les tsi-ganes, dépossédés et sans paroles pour les migrants, enfermés pour les prisonniers. Pensez-vous que la photographie documentaire intervient comme un médium adapté au contexte migratoire actuel ?

M.P. - Je n'emploie pas la photographie comme un outil d'intégration de l'Autre. Elle ne se fait pas sur le mode de la bonne action sociale. Elle répond à des nécessités personnelles qui croisent certainement beaucoup d'enjeux, dont celui d'inventer des formes et des récits.

On m'a souvent dit que je photographiais des invisibles. Mais les médias nous bombardent d'images qui rendent les migrants hyper-visibles. Il en va de même pour les gitans à Arles qui se trouvent partout. On les qualifie d'invisibles par leur absence de place sur le plan social qui les repousse dans les périphéries. Ce qu'on ne voit pas, c'est les tensions qui les traversent. Si ces individus se retrouvent ensuite au centre de mes images, c'est justement par leur trop grande visibilité dans l'espace commun. Je ne révèle rien sur la présence de ces gens.

Cela m'amène à vous demander si c'est par son image que l'Autre se fait entendre ?

M.P. - L'image n'est que la trace d'une existence. Personne n'en a besoin pour exister. Elle peut cependant donner à penser autrement la représentation de l'Autre. Mais restons lucide. Le public de ces photographies a déjà acquis cet intérêt pour l'Autre. L'utilité directe de mon travail se trouve dans ma relation avec les sujets.

Je termine actuellement une résidence au Collège de France durant laquelle j'ai travaillé sur les questions migratoires. Sans produire de photographies,

j'ai tenté de faire exister la place de ces gens par des formes différentes. Elles provenaient souvent de leur contribution, résultat d'une mise en dialogue avec mon travail.

- L'acte photographique rencontre l'engagement social

Estimez-vous la photographie comme étant un langage universel, capable d'accompagner les migrations et de briser la peur de l'Autre ? Comme outil le plus répandu à ce jour, ne pourrait-il pas davantage faire l'objet de rencontres inédites, au sein de workshops par exemple ?

M.P. - Dans le cadre associatif, les workshops peuvent en effet s'employer à faire de la photographie un moyen de contact. De par sa nature, elle implique une rencontre. Le photographe ne peut se passer de l'Autre pour le représenter. Le peintre à l'opposé n'a pas besoin de son modèle pour le représenter. Comme art du réel par excellence, la photographie se présente comme une surface sur laquelle s'inscrit l'image de l'Autre.

L'association YAKA que vous avez fondé en 2001 à Arles, démontre votre engagement au près de la communauté tsigane. Reliez-vous ce projet à votre travail photographique ?

M.P. - En travaillant avec les Gorgan, je me suis aperçu que toute la communauté se trouvait dans un état de délitement, surpassant celui de la précarité sociale. Les enfants respiraient de l'essence. Et aucune mesure n'était prise. Je culpabilisais de réaliser des photos qui ne les aideraient pas à les sortir de cette situation. Face à cela, j'ai créé cette association pour mettre en place des actions. Cet investissement se sépare de mon travail photographique.

L'expérience de l'altérité par la photographie

- Des étrangers isolés et hyper-visibles, que la photographie montre autrement

Vous vous confrontez à la difficulté de photographier des individus qui subissent une médiatisation déformante, alors comment photographier l'Autre sans reproduire ces visions tronquées et raciales? Cela implique certainement des dispositifs permettant de faire l'expérience de l'altérité, que votre livre « Les Gorgan » dévoile.

M.P. - Je soulignerais tout d'abord l'absence de jugement, de valeur et esthétique qui révèlent un intérêt profond pour cette famille. Au contact de ces images, je pense que l'on est pris par l'irradiation des Gorgan. Cela se doit aussi au temps qui les traverse, que le livre et les expositions rendent visibles. On voit un enfant naître puis un jeune disparaître. Chacun de nous peut s'identifier à cette histoire humaine bien qu'elle vienne d'individus à priori loin de nous. Au delà de nos différences, ce livre rappelle que l'on est tous voué au même destin. Il ne raconte pas l'Autre mais reflète l'universalité du temps qui passe et qui nous réunis tous. Cet objet photographique, conçu comme un album de famille, convoque nos propres codes de représentation. Notre intimité se retrouve dans l'image de celle de ces étrangers.

Cette famille s'organise de manière autonome et n'a en effet pas besoin de l'image pour exister. Mais ne les aidez-vous pas, en révélant leur beauté par la photographie, à regagner une dignité ? Ne participe-t-elle pas à l'effacement progressif des discriminations et donc à une certaine reconnaissance ? J'ai cette espoir que la photographie peut en tout cas détruire les préjugés qui nuisent aux relations avec les Autres.

M.P. - D'une certaine façon, je suis convaincu que les Gorgan deviendront une famille connue dans l'Histoire de la photographie. Tout au long de l'Histoire, des photographes ont rendu des familles célèbres. Cela s'est produit lorsque Nicolas Dixon a rencontré les Brown Sisters ou que Walker Evans

a photographié la famille d'Allie Mae Burroughs en Alabama. Non pas que je me positionne au niveau de ces photographes, mais en regard de la circulation de mes images, je comprends que les Gorgan sont en train d'y laisser une trace. Peut-être quelque chose va changer dans l'idée que l'on se fait de ces communautés tsiganes.

L'importance réside donc non pas tant dans le fait de rendre visible mais de faire connaître.



Mathieu Pernot, *Famille Gorgan*, Arles, 1995







de gauche à droite :
Mathieu Pernot, *Naissance d'Ana*,
Hôpital d'Avignon, 1^{er} octobre 1996,
Mathieu Pernot, *Ninai*, Arles. 2015



- La relation photographique d'un côté, l'histoire intime de l'autre

Pourriez vous me dire comment les Gorgan interviennent activement dans leur représentation. Comment s'organise la mise en scène, si il y en a une ? Est-elle pensée en amont, réfléchie avec eux ou s'agit-il de prises de vue sur le vif ?

M.P. - Le fait que nous soyons très proches me permet de jouer avec leur image. Je les prends sur le vif ou entraîné de reproduire un moment photographique. Dans la série des *Hurleurs*, réalisée entre 2001 et 2004, les garçons parlent réellement à leur père incarcéré. En même temps, je les place dans un angle qui convient mieux pour les photographier. Lorsque Ninaï, la mère des enfants, s'allonge sur un canapé dans une posture d'odalisque, il s'agit d'une mise en scène. Nous avons tous ce rapport



avec nos proches qui pausent naturellement et s'amusent avec le photographe. Ce jeu entre eux et moi conserve une distance, à savoir que tout se négocie. Le temps qui nous rassemble n'exclue pas les mondes qui nous séparent.

Quelle est votre place au sein de cette famille ?

M.P. - J'y ai celle du *gadjo*, l'étranger de la communauté, mais aussi celle d'un individu qui y participe. Nous avons traversé de multiples épreuves ensemble. J'ai fait en sorte d'être là le plus possible. Cette très forte expérience se déploie depuis maintenant 25 ans. J'ai vu les enfants devenir adultes qui ont eu à leur tour des enfants. Avec ma présence physique et photographique, j'ai tenté d'inventer une nouvelle forme de relation, humaine et photographique. Cette dernière n'existe que par ce qu'il y a quelque de très fort à côté. Il faut savoir tenir cette relation sans relâche, avec tous les enjeux qui l'entourent : quand de l'argent circule, des livres et des expositions se réalisent et que des malheurs arrivent. Il faut en permanence tout inventer et cela ne relève en rien d'une stratégie.

Pourriez-vous entreprendre une relation humaine et plastique similaire à celle que vous avez avec les Gorgan, mais avec une autre famille, sans qu'il n'y ait de jalousie ?

Aujourd'hui cette famille se compose de neuf familles, formées par les huit enfants. Nous partageons une relation d'exclusivité qui me défend de photographier d'autres familles. La raison de leur jalousie reste parfois obscure. Il m'arrive de leur dire en rigolant que je leur accorde cette exclusivité à condition qu'ils ne soient pas photographiés par d'autres photographes. Cet accord au fond n'a aucune importance, mise à part celle de maintenir un rapport de confiance et d'ancrer mon engagement vis à vis d'eux. On se promet fidélité et de soutenir dignement notre invention. Cela pourrait se briser, non pas tant en rencontrant une autre famille, mais en arrêtant de leur donner des nouvelles. Là, ils se sentiraient trahis et instrumentalisés.

- L'Autre, le territoire même du voyage

Vous parlez d'obscurité, cherchez-vous à savoir l'origine des tensions qui les opposent, entre-eux et avec les autres membres de la communauté ?

M.P. - Par les livres et les expositions que je réalise, d'une certaine façon, je représente cette famille. Me poser cette question m'amènerait aussi à me demander si les autres considèrent ces représentations comme étant justes.

Pensez-vous avoir perturbé l'évolution de cette famille ?

M.P. - Non, par contre j'ai perturbé des points de vues. Par les retours qu'ils reçoivent, ils sont conscients d'incarner des sujets de représentation existant dans le regard des autres. Leur quotidien n'en a pas pour autant changé.

Sauriez-vous expliquer l'attraction que vous avez pour ce monde parallèle ? Bien qu'elle ait été au début si étrangère, vous projetez-vous dans la famille Gorgan ?

M.P. - Qu'est-ce qui en eux me parlent ? Qu'est-ce qui me fascine ? Je pourrais en faire l'analyse mais mon étude se tourne vers la construction des images. Le désir qui me lie à eux ne se réfléchit pas. Leur beauté et leur extrême présence m'ont emmené très loin et la photographie s'est présentée comme une évidence. Je peux bien sûr parler de l'exotisme de leur vie. Je vois en eux tellement de choses bien que nous n'ayons rien à voir.

Vous ne cherchez pas l'extravagance du voyage exotique en parcourant des distances énormes. C'est à proximité que vous rencontrez cet Autre qui vous transporte et vous fais voyager dans un périmètre très réduit. Votre travail m'inspire dans ma rencontre photographique avec des étrangers dans mon quartier de la Goutte d'Or. Vous rappelez que le voyage se trouve déjà là. Et en effet partir à l'étranger pour rencontrer l'Autre, c'est créer des relations éphémères et fantasmées de retour chez-soi.

Dans un état de solitude, d'étrangeté, et d'humilité, de nombreux photographes s'introduisent dans des communautés. Je pense à Josef Koudelka qui vit dans une économie de moyens, semblable à celle de ses sujets, les Tsiganes. Par la photographie et la relation que vous tissez avec vos sujets, pensez-vous donner un exemple de savoir vivre en société ?

Je ne suis pas un photographe voyageur. Il me faut comprendre ceux que je photographie où du moins partager avec eux quelque chose. Les Gorgan, exotiques dans leur être, partagent avec moi un espace commun. Il en va de même pour les migrants.

J'aime bien l'idée de parler de la place où on est, en conservant son rôle face aux sujets. Quand j'ai travaillé avec les Gorgan, je n'ai jamais eu le fantasme de dormir dans une caravane. Cela n'empêche pas d'aller chez eux et eux chez moi et d'avoir une relation d'égalité et d'altérité. Chacun a son histoire, indépendante de l'histoire commune que nous composons ensemble. Mon envie se distingue de celle de Koudelka qui épouse leur mode de vie en devenant gitan et migrant lui-même. Au contraire, j'ai toujours gardé mon point de vue de photographe français, dirigé par la volonté dans apprendre sur l'Autre.

- La représentation d'un voyage refabriqué

Quel sont vos projets à venir ?

J'affirmais ne pas être un photographe voyageur, mais je prépare un voyage avec un soudanais, également photographe, retraçant sa migration à l'envers. Nous avons déjà croisé nos travaux dans une exposition, mêlant des points de vue similaires et des façons de faire différentes. De Paris au Soudan, nous passerons dans des lieux qu'il a traversés.

Quelle sera la durée de ce projet?

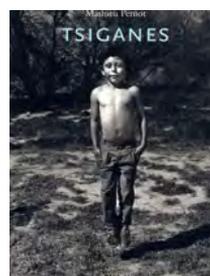
Cela se déroulera sur l'année qui vient, sans que le voyage ne se fasse d'une traite. Nous irons d'abord en Italie, puis reviendrons à Paris avant de repartir ailleurs. Il faut aussi prendre en compte que des pays présentent des situations compliquées comme la Libye.

Comment pensez-vous l'impact de la fragmentation de ce voyage sur votre production ?

Nous construisons un objet de représentation qui s'appuie sur ces aller-retours. Il ne s'agit évidemment pas de refaire une expérience de migrant. Dans tous les cas, l'histoire de cet individu, aujourd'hui régularisé, a changé. L'objectif est de repenser le voyage et surtout de réinventer une façon travailler en commun.

Quelques ouvrages de références :

de haut en bas : Mathieu Pernot, *Les Migrants*, Guingamp, GuinZegal, 2012 | Mathieu Pernot, *Tsiganes, 1995-1998*, Arles, Actes Sud, 1999 | Mathieu Pernot, *Les Gorgan 1995-2015*, Xavier Barral, 2017 | Philippe Artières, Mel-lany Robinson, *Hautes surveillances: Mathieu Pernot*, Arles, Actes Sud, 2004.



BIBLIOGRAPHIE

Catalogues d'expositions

BIROLEAU Anne (dir.), *Sebastião Salgado : territoires et vies*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005

BOUROUISSA Mohamed, JAUFFRET Magali, *Mohamed Bourouissa, Temps Mort*, Paris, Kamel Menour, Paris, Études Studio

CAMPANY David, RONDEAU Corinne, Alex Majoli, *SCENE*, Paris, Le BAL/Mack, 2019

DIDI-HUBERMAN Georges, *Soulèvement*, Paris, Gallimard, Jeu de Paume, 2016

DONNADIEU Marc, « Échappées du réel », *Mohamed Bourouissa*, Liège, Les Presses du réel, 2017

HENNO Laura, BROCHARD Yves, STOPIN Raphaëlle, *Summer Crossing*, Paris, Filigranes, 2011

JAUFFRET Magali, *Mohamed Bourouissa, Temps Mort*, Paris, Kamel Menour, Études Studio, 2014

MOUKOURI Laetitia (dir.), *Bouchra Khalili, Blackboard*, Paris, Jeu de Paume, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

PARDO Alona (dir.), *Dorothea Lange, Politics of Seeing*, Londres, Barbican Centre, Paris, Jeu de Paume, 2018

PERNOT Mathieu, *Un camp pour Bohémiens, Mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers*, Nantes, Actes Sud, 2001

PERNOT Mathieu, *Les Migrants*, Guingamp, GwinZegal, 2012

PERNOT Mathieu, *La Traversée*, Catalogue d'exposition, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2014

PERNOT Mathieu, *Les Gorgan, 1995-2015*, Paris, Xavier Baral, 2017

PERRIN Marie-Thérèse, *Fragilités : printemps de septembre*, Toulouse, 27 septembre - 13 octobre 2002

L'image

BEAUGÉ Gilbert, CLÉMENT Jean-François, *L'Image dans le monde arabe*, Paris, CNRS, 1995

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Galimard, 2004

DOCQUIERT Françoise, PIRON François, *Image et politique*, Actes du colloque des rencontres internationales de la photographie d'Arles 1997, Paris, Actes Sud, 1998

PICAUDÉ Valérie et ARBAÏZAR Philippe (dir.), « Classer la photographie, avec Perec, Aristote, Searle et quelques autres... », *La Confusion des genres en photographie*, Rennes, Bibliothèque nationale de France, 2001

SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie*, traduction de Marie Muracciole, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2013

Documentaire et dispositifs

ARDENNE Paul, DURAND Régis, *Image monde, de l'événement au documentaire*, Paris, Monografik, 2007

BEAUSSE Pascal, DURAND Régis, *La Photographie. (Post-)documentaires*, « Les grands entretiens », Paris, Art Press, 2016

CAILLET Aline, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014

CAILLET Aline, *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Æsthetica, Presses universitaires de Rennes, 2017

CRIQUI Jean-Pierre, DUFOUR Diane (dir.), *L'Image-Documents, entre réalité et fiction*, Les Carnets du BAL n°1, Marseille, Images En Manœuvres, octobre 2012

DAGHIGHIAN Nassim, « Du reportage à l'art... «Énoncer le réel, et créer une image qui soit un monde en elle-même, avec sa propre cohérence, son autonomie, sa souveraineté ; une image qui pense.»» Dossier sur Luc Delahaye, Disponible sur : <sur www.phototheoria.ch> [consultation le 27 décembre 2018]

DURDEN Marc, *La photographie aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2015

LUGON Olivier, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001 et 2011

MILLET Catherine, CORPET Olivier (sous la direction de), *La Photographie 3. (Post-)documentaires*, Paris, Art Press, 2016

Expérience d'altérité

AUGÉ Marc, *Qui donc est l'autre ?*, Odile Jacob, Paris, 2017

BAURET Gabriel, BOUTROS-Ghali BOUTROS, ONFRAY Michel, SALGADO Sebastião, *Est-ce ainsi que les hommes vivent*, Paris, Chêne, 2005

BOUTELOUP Mélanie, ENWEZOR Okwui, *Une Anthropologie du proche et du lointain*, éditions Intense Proximité, Art Lys, Paris, Versailles, Centre National des Arts Plastiques, 2012

KEUKEN Johan van der, ALBEROLA François, « Johan van der Keuken : Aventures d'un regard : films, photos, textes », *Cahiers du cinéma*, Paris, 1998

LÉVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Le livre de poche, 2018

MERMIER, Franck (dir.), *Liban espaces partagés, pratiques de rencontres*, Presses de l'Ifpo, Beyrouth, 2008

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000

L'auteur en position face au réel

COIGNET Rémi, *Conversations*, Paris, The Eyes Publishing, 2014

COUANET Catherine (dir.), SOULAGES François, TAMISIER Marc, *Politiques de la photographie du corps*, Langres-Saints-Geosmes, éditions Klincksieck, 2007

DEBRAY Régis, *L'Œil naïf*, Paris, Seuil, 1994

DELAYE Luc, « Une position dans le réel », Interview par Étienne Hatt, *Art Press* n°455, Mai 2018, disponible sur : <<https://www.artpress.com/2018/06/04/luc-delahaye-une-position-dans-le-reel/>> [consultation le 12 novembre 2018]

DEPARDON Raymond, *Notes*, Paris, Arfuyen, 1979

DEPARDON Raymond, « L'Être photographe », entretiens avec Christian Caujolle, Paris, L'Aube et La Tour-d'Aigues, *France Culture*, 2007

FISCHER Hartwig (dir), *Covering the Real: Art and the Press Picture from Warhol to Tillmans*, Basel, Museum of Fine Arts, Cologne, Dumont Verlag, 2005

FRASER Marie, « Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue. », *Globe*, volume 17, numéro 1, 2014. Disponible sur le site de Erudit : <<https://www.erudit.org/fr/revues/globe>> [consultation le 20 décembre 2018]

GIRARDIN Daniel, PIRKER Christian, *Controverses : une histoire juridique et éthique de la photographie*, Paris, Actes Sud, 2008

KEUKEN Johan van der, BERGALA Alain, *L'Œil lucide : l'œuvre photographique 1953-2000*, Montreuil, éditions de l'Œil, 2011

KLEIN William, *Contacts*, Volume 1, « La grande tradition du photo-reportage », Paris, Centre national de la photographie, La Sept vidéo, 2000 (1 DVD)

SCHNYDER Peter, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *Voir & Être vu – Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, Paris, coll « Les aéronautes de

l'esprit », L'improviste, 2011

VANDER GUCHT Daniel, *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*, Bruxelles, coll. « Réflexions faites », Les Impressions nouvelles, 2017

Migration

AGIER Michel, *Le Couloir des exilés : être étranger dans un monde commun*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2010

AGIER Michel, *Les Migrants et nous, Comprendre Babel*, Clamecy, CNRS, 2016

AVILA Alin (sous la dir.), *Artistes, vos papiers !*, Area, Descartes & Cie, Paris, Area revue n°21, 9 avril 2010

BEN KHALIFA Riadh (sous la coordination de), *Étrangers au Maghreb, Maghrébins à l'étranger*, XVIIe-XXIe, Paris, Karthala, 2017

DAHDAH Assaf, *L'art du faible : Les migrantes non arabes dans le Grand Beyrouth (Liban)*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2012

DEMOS T. J., *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham-London, Duke University Press, 2013

DIDI-HUBERMAN Georges, GIANNARI Niki, *Passer quoi qu'il en coûte*, Paris, les Éditions de Minuit, 2017

ETIENNE Guillaume (dir.), *Histoire de migrations, Intimités et espaces publics*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2017

GEISSER Vincent, « La question des réfugiés syriens au Liban : le réveil des fantômes du passé », *Confluences Méditerranée*, n°87, avril 2013, disponible sur www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2013-4-page-67.html], [consultation le 20/07/2019]

GOURCY Constance de, « Le cinéma a besoin de l'individu, les

migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus ». Entretien avec Andrea Segre. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, Cnrs, 2016, vol 32 (3&4), pp.131-146. disponible sur <<http://journals.openedition.org/remi/8209#entries>>, [consultation le 14/02/2019]

GROSSMAN Alan, O'BRIEN Aine, *Projecting Migration, Transcultural Documentary Practice*, Columbia University Press, New York, 2008

Articles / dossiers

CADOT Michel, Avis de l'autorité environnementale sur le projet de la zone d'aménagement concerté (ZAC) de la Cité de l'Air à Athis-Mons (Essonne) disponible sur <www.drie.e-ile-de-france.developpement-durable.gouv.fr/IMG/pdf/avis_ae_-_zac_cite-de-l_air_athis-mons_20_09_2017.pdf>, [consultation le 02/01/2019]

GHAILANI Dalila, « Chapitre 3, L'Europe face à la crise migratoire : les droits des migrants sacrifiés sur l'autel de la sécurité ? », *Bilan social de l'Union européenne 2017*, novembre 2017

SAC Patrice, bilan de la participation du public zac de la Cité de l'air, 20 septembre 2017, disponible sur <www.mairie-athis-mons.fr/cadre-de-vie/urbanisme/grands-projets/zac-cite-de-l-air/Bilan%20de%20la%20participation%20du%20public%20-%20ZAC%20de%20la%20cit%C3%A9%20de%20l%27Air.pdf> [consultation le 02/02/019]

Service éducatif du musée du Jeu de Paume, dossier documentaire en ligne de l'exposition *Dorothea Lange, Politique du visible, octobre 2018 – janvier 2019*, <www.jeudepaume.org/pdf/Dossier-Documentaire_DorotheaLange.pdf> [consulté le 07/02/2019]

TISSIER-RAFFIN Marion, « Crise européenne de l'asile : l'Europe n'est pas à la hauteur de ses ambitions », *La Revue des Droits de l'Homme*, août 2015, disponible sur <journals.openedition.org/remi/8209#entries>

org/revdh/1519>, [consultation le 24/07/2019]

Émissions radiophoniques

DIDI-HUBERMAN Georges, « Sous nos yeux, ils demandent à passer », émission « Matières à penser » animée par Frédéric Worms, *France Culture*, diffusé le 15 août 2018 disponible sur : <franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser-avec-frederic-worms/sous-nos-yeux-ils-demandent-a-passer-0> [consultation le 18/06/2019]

KEVRAN Perrine, « Des villes transformées par l'exil : mes voisins les migrants. La Goutte d'Or face aux mineurs isolés », « LSD, La Série Documentaire », *France Culture*, diffusé le 8 octobre 2018 [en ligne]. Disponible sur le site de *France Culture* [consultation le 08/10/2018]

KIEFFER Aurélie, « La Chapelle, la Goutte-d'Or, Barbès : Le Paris des oubliés », Le magazine de la rédaction, *France Culture*, diffusé le 29 juin 2018 [en ligne] Disponible sur le site de France Culture [consultation le 20/12/2018]

RICHEUX Marie, « Jeunes créations (4/5) : Laura Henno et Agnès Geoffray », « Par les temps qui court », *France Culture*, diffusé le 3 décembre 2015. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/jeunes-creations-45-laura-henno-agnes-geoffray> [consultation le 24/06/2019]

RICHEUX Marie, Mathieu Pernot, « Il faut garder la bonne distance », « Par les temps qui court », *France Culture*, diffusé le 31 septembre 2017 [en ligne]. Disponible sur le site de *France Culture* [consultation le 23/12/2018]

RICHEUX Marie, « Maria Kourkouta et Niki Giannari: «Traverser les frontières de l'Europe est un acte politique» », « Par les temps qui court », *France Culture*, diffusé le 16 mai 2018. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/maria-kourkouta-et-niki-gianari> [consultation le

23/06/2019]

Journées d'études

DIOP Alice, BOUCHAIN Patrick, ZAUBERMAN Yolande, SAUSSIÉ Gilles, « Qu'est-ce que le documentaire ? », *Le Festival parlé*, animé par Sylvain Bourmeau et Antoine de Baecque, Centre Pompidou, lundi 18 mars 2019

« La diaspora algérienne dans le processus révolutionnaire », journée animée par Kader Attia, La Colonie, Paris, 11 mai 2019

Formation

BRIQUET Sophie, « Quelles images de l'autre : transfert, inclusion, exclusion ? », formation ERSILIA, Le BAL, 15 avril 2019

Films

DELBONO Pippo, *Vangelo (Evangile)*, vidéo couleur, 85', France-Italie-Suisse-Belgique, Production CDP, Compagnia Pippo Delbono, Stemal Entertainment, Ventura Film, Les Films du Fleuve, en association avec ARTE France-La Lucarne, 2016

KOURKOUTA Maria, GIANNARI Niki, *Les Spectres hantent l'Europe*, vidéo, 99', éditions Survivance, 2016

ROUCH Jean, *Moi, Un Noir*, film couleur, 35 mm, 70', France, éditions Montparnasse, 1958

ICONOGRAPHIE



Image de couverture
« Ayoub, vue de face », 2018
série *Gouttes d'or*
Tirage argentique, 31,6 x 45,4
Barbès-Rochechouart, Paris

2. pp.32-33



« Les Déplacé.e.s »
Image fixe extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France 2018-2019*
Vidéo, 12"23'
Liban, France

3. p.36



« Les Déplacé.e.s »
Image fixe extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France 2018-2019*
Vidéo, 12"23'
Liban, France

4. p.37



« Les Déplacé.e.s »
Image fixe extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France 2018-2019*
Vidéo, 12"23'
Liban, France

5. p.41



« La Cité de l'Air »
Image extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France, 2018-2019*
Vidéo, 12"23'
Liban, France

6. p.43



« Les enfants de la Cité de l'Air »
Image fixe extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France, 2018-2019*
Vidéo, 12"23'
Liban, France

7. p.45



« Les déplacé.e.s »

Image fixe extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien. ne au Liban et en France 2018-2019*

Vidéo, 12"23'

Liban, France

8. p.46



Sebastião Salgado

« Chantier du canal du Rajasthan »,

Inde, 1990

50 x 60 cm

Livre : BIROLEAU Anne (dir.), *Sebastião Salgado : Territoires et vies*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005

9. p.53



August Sander

Maitre pâtissier

vers 1928

Livre : LUGON Olivier, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011

10. pp.54-55



« Ayoub, vue de profil », 2018

série *Gouttes d'or*

Tirage argentine 31,6 x 45,4

Barbès Rochechouart, Paris

11. p.61



Allan Sekula

« Reciprocal criminal identification portraits of Francis Galton and Alphonse Bertillon, 1983-1999 »

Livre : SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie*, traduction de Marie Muracciole, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2013, p. 222

12. p.63



Mathieu Pernot

« Giovanni, Mickael et Vanessa dans un train de marchandises »

Arles 1995

Livre : PERNOT Mathieu, *Les Gorgan, 1995-2015*, Paris, Xavier Barral, 2017

13. p.65



Mathieu Pernot

« Jésus Gimenez, 1928 »

Série *Un camp pour les Bohémiens, 1998-2006*

Photographies extraites de carnets anthropométriques, tirages gélatino-argentiques, dimensions variables
Collection Archives départementales des Bouches-du-Rhône, Marseille

14. p.65



Mathieu Pernot

« Jésus Gimenez, Savigny-en-Véron, 1999 »
série *Un camp pour les Bohémiens, 1998-2006*

Tirage baryté, 70 x 70 cm

Édition de sept

Collection Centre d'Histoire de la Résistance de la Déportation, Lyon

15. p.69



Dorothea Lange

« Family between Dallas and Austin, Texas, August, 1936 »,
Livre : PARDO Alona (dir.) *Dorothea Lange, Politics of seeing*,
Londres, Barbican Centre, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 69

16. p.69



Dorothea Lange

San Francisco, Californie, 1942.

« Children in families of Japonese ancestry were evacuated with their parents and will be housed for the duration in War Relocation Authority center where facilities will be provided for them to continue their education. »

Livre : *Ibidem*, p. 150

17. p.77



Pippo Delbono

Vangelo (Evangile)

Film couleur, 85'

Italie-Suisse-Belgique, 2016

Production : CDP, Compagnia Pippo Delbono, Stemal Entertainment, Ventura Film, Les Films du Fleuve, en association avec ARTE France-La Lucarne

18. p.89



Grèce, Lesbos, 2015 [SCENE # 0308]

« Des réfugiés et des migrants de Syrie, d'Afghanistan, du Pakistan et de Somalie débarquent sur les rives septentrionales de l'île de Lesbos après leur traversée depuis les côtes turques. »

CAMPANY David, RONDEAU Corinne, *Scène, Alex Majoli*, 2019, Paris, Le BAL, London, Mack, p. 66

19. p.91



Mathieu Pernot

Sans titre, Paris, 2009

série *Les Migrants, 2009*

Tirage jet d'encre contrecollé sur dibond, 95 x 135 cm

Édition de cinq

Collection de l'artiste

Livre : PERNOT Mathieu, DIDI-HUBERMAN Georges, *La Traversée*, Paris, Jeu de Paume, Cherbourg, Le Point du Jour, 2014

20. p.96



« Les déplac.e.s »

Capture d'écran de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France 2018-2019*

Vidéo, 12"23'

Liban, France

240

21. p.109



(à gauche) Mathieu Pernot
Sans titre, Arles, 1995-1997
série *Photomatons, 1995-1997*
Photomaton couleur, 4,8 x 4 cm
Collection de l'artiste

(à droite) Mathieu Pernot
Priscillia, Arles, 1995
série *Cabine du photomaton, 1995*
Tirage baryté contrecollé sur dibond, 180 x 70 cm
Édition de sept
Collection de l'artiste

Livre : PERNOT Mathieu, *Les Gorgan, 1995-2015, op. cit.*

23. p.112



Mathieu Pernot
« Rocky » (gauche)
« Après son mariage avec une gadjie, Rocky s'était installé dans un appartement du quartier du Trébon, à Arles. »
« La tombe de Rocky » (droite)
« décédé brutalement à l'âge de 29 ans »

Livre : PERNOT Mathieu, *Les Gorgan, 1995-2015, op. cit.*
Arles, 2012

24. p.116



[Anonyme], « Album de famille », Uhu, décembre 1929.
Livre : LUGON Olivier, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011, p.330.

25. p.117



Mathieu Pernot, « Rocky dans les bras de son père, Johnny »

Arles, 1983
Livre : PERNOT Mathieu, *Les Gorgan, 1995-2015, op. cit.*

26. p.118



Bouchra Khalili
The Constellations Series, 2011
Huit sérigraphies sur papier Rivoli contrecollés sur aluminium, 62 x 42 cm
MOUKOURI Laetitia (dir.), *Bouchra Khalili, Blackboard, op. cit.*, p. 4.

27. p.121



Bouchra Khalili
Vue de l'exposition personnelle de l'artiste, *The Mapping Journey Project*, The Museum of Modern Art, New York, 2016
Huit projections vidéo, 4 : 3, couleur, son, durées et dimensions variables
Collection de l'artiste et de la galerie Polaris, Paris

28. p.122



Maria Kourkouta, Niki Giannari
Les Spectres hantent l'Europe, 2016
Vidéo, 99', Idomeni,
Production Jeu de Paume, Paris
DIDI-HUBERMAN Georges, *Soulèvement*, Paris, Gallimard, Jeu de Paume, 2016

29. p.124



Maria Kourkouta, Niki Giannari
Les Spectres hantent l'Europe, 2016
Vidéo, 99', Idomeni, (photo d'écran)
Production Jeu de Paume, Paris
Bande annonce disponible sur <www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19578069&cfilm=257997.html> [consulté le 7 août 2019]

30. p.134



Mohamed Bourouissa
Storyboard de *Legend*, (vidéo couleur, 11' 54"), 2010
Livre : DONNADIEU Marc, « Échappées du réel », *Mohamed Bourouissa, op. cit.*, pp. 104

31. p.134



Mohamed Bourouissa
Legend, 2010
Vidéo couleur
11' 54"
Livre : DONNADIEU Marc, « Échappées du réel », *Mohamed Bourouissa*, Liège, Les Presses du réel, 2017, pp. 106-107

32. p.136



Couverture du livre, BOUROUISSA Mohamed, JAUFFRET Magali, *Mohamed Bourouissa, Temps Mort*, Paris, Kamel Menour, Paris, Etudes Studio

33. p.138



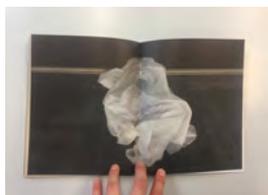
Mohamed Bourouissa
Vue de l'exposition *Temps mort*, 2009
Photographies couleur, tirages argentiques sous Diasec, contrecollés sur aluminium
Kamel Mennour, Paris
Livre : DONNADIEU Marc, « Échappées du réel », *Mohamed Bourouissa, op. cit.*, pp. 98-99

34. p.140



Mohamed Abakar
Réfugiés à découvert, 2017
Château de Versailles
Disponible sur <<https://blogs.mediapart.fr/thierry-lepesant/blog/220618/lartiste-mathieu-pernot-expose-au-college-de-france>> [consultation le 16/08/2019]

35. p. 140



Mathieu Pernot
Sans titre, Paris, 2009
série *Les Migrants*, 2009
Collection Sophie Deniau
Livre : PERNOT Mathieu, *Les Migrants*, Guingamp,
GwinZegal, 2012

36. p. 140



Mansour, Mathieu Pernot
« Les cahiers afghans, 2012 »
série *Les Migrants*
Quarante et une pages de cahier d'écolier, encre sur
papier, 24,5 x 36,2
Collection Musée national de l'histoire et des cultures
de l'immigration, Palais de la Porte dorée, Paris

37. p. 146



Jean Rouch
Moi, Un Noir,
Film couleur, 35 mm, 70', (photo d'écran)
France, 1958
Disponible sur <<http://cine-utopie.fr/moi-un-noir-jean-rouch-1958/>> [consultation le 16/08/2019]

38. p. 160 |



Laissez-passer bar/salon du Louxor, 17/02 x 2, 2019
Impression sur rhodoïd, 21 x 29,7 cm
Barbès-Rochechouart, Paris

39. p. 170



« Les enfants de la Cité de l'Air »
Image fixe extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.
ne au Liban et en France*, 2018-2019
Vidéo, 12''23'
Liban, France

40. p. 173



Laura Henno
La traversée, Réunion series, 2010 29 1/10 x 37 in 74 x
94 cm,
Galerie Les Filles du Calvaire, Paris

41. pp. 174-
175



« Les enfants de la Cité de l'Air »
Image fixe extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.
ne au Liban et en France*, 2018-2019
Vidéo, 12''23'
Liban, France

42. p.182



« L'État vend par appel d'offres [...] un ensemble immobilier de 107 pavillons d'habitation occupés », 2019
pile de feuilles A4, imprimées recto-verso

43. pp.186-187



« Aymen, 2019 #1 »
série *Profils ou faces*
Impression argentique, 45 x 38 cm
Paris, Instagram

44. pp.190-191



Djeddoumadrid, 16 publications, 209 abonnés, 642 abonnements, *Lamine Annabi*, détail, 2019
édition papier, 38 x 22,5 cm, 15 pages

45. p.193



Djeddoumadrid, 16 publications, 209 abonnés, 642 abonnements, *Lamine Annabi*, détail, 2019
édition papier, 38 x 22,5 cm, 15 pages

46. p.199



Airs de musique, détail, 2019
vidéo (3'10")
Barbès-Rochechouart, Paris

47. pp.200-201



Airs de musique, détail, 2019
vidéo (3'10")
Barbès-Rochechouart, Paris

48. 208-209



Coupe d'Afrique des nations de football, capture d'écran, 2019
(Vidéo en cours de réalisation)
Barbès-Rochechouart, Paris

49. p.214



« Les enfants de la Cité de l'Air »
Image fixe extraite de *Les envolés, être réfugié.e syrien.ne au Liban et en France, 2018-2019*
Vidéo, 12"23'
Liban, France

50. p.246



« Ayoub, 2019 » détail (quatrième de couverture)
série *Profil ou faces*
Cinéma Le Louxor, Barbès-Rochechouart, Porte de Clignancourt, Paris.

