



groupe d'intérêt scientifique
Institutions Patrimoniales et Pratiques Interculturelles

Visite-Débat de l'exposition *J'ai deux Amours*
présentée à la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration

Le 16 février 2012



Sommaire

Avant-propos	p. 3
Liste des participants	p. 4
La visite de l'exposition <i>J'ai deux amours</i>	p. 5
Introduction	p. 7
Première partie : <i>Départ – voyages – circulation</i>	p. 8
Deuxième partie : <i>Entre rêve et nécessité</i>	p. 13
Troisième partie : <i>Frontières: passage et contrôle</i>	p. 17
Quatrième partie : <i>Vivre ensemble</i>	p. 19
Cinquième partie : <i>Réinventer son univers</i>	p. 27
Atelier – Débat	p. 30

Avant-propos

Le jeudi 16 février 2012 le Gis Ipapic et la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, en tant que membre associé, ont proposé une visite-débat de l'exposition d'art contemporain « J'ai deux amours ».

La visite de l'exposition a été conduite par Isabelle Renard, co-commissaire de l'exposition en tenant compte de la problématique proposée pour le débat :

"Dans une société où les immigrés sont souvent encore perçus d'abord comme une force de travail et où leur inscription dans la République française a longtemps été cantonnée à la prise en compte de leur apport économique, une étape majeure a été franchie grâce à la reconnaissance et la prise en compte d'un patrimoine de l'immigration comme partie intégrante du patrimoine national et européen. Mais quel est le statut de la production d'artistes se réclamant de l'immigration, en France ? Comment l'art contemporain, avec ses formes de socialisation et ses modes de circulation économique, s'inscrit-il dans un projet patrimonial comme celui de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration? Comment infléchit-il le projet institutionnel et le regard que porte l'institution sur le patrimoine de l'immigration? Qu'apporte-t-il au visiteur dans sa manière de percevoir et de se représenter l'immigration et son patrimoine? Est-il un ferment d'interculturalité pour la société, « un ouvrier pour le patrimoine », ou bien s'inscrit-il d'abord, au-delà de l'institution patrimoniale qu'est la Cité nationale, dans la réalité contemporaine de la mondialisation du marché de l'art où les subalternités désormais se jouent des logiques d'hégémonie culturelle?"

Participants

Michel Alessio, chef de la mission Langues de France, Délégation Générale à la langue française et aux langues de France (DGLFLF), Ministère de la Culture et de la Communication

Agnès Arquez Roth, directrice Réseau et Partenariats, Cité nationale de l'histoire de l'immigration

Sylvie Dreyfus-Alphandery, chargée de mission pour la diversification des publics à la Bibliothèque Nationale de France

Claude Gilbert, ex direction des Musées de France, département des publics, bénévole MJC Vitry Chatillon

Ghislaine Glasson Deschaumes, co-directrice Gis Ipapic, chercheuse à l'Institut des sciences sociales du politique, directrice de la revue *Transeuropéennes*

Hélène Le Bon, chargée de mission à la direction de la création artistique, Ministère de la Culture et de la Communication

Aude Pessey Lux, directrice du musée, conservatrice, Cité nationale de l'histoire de l'immigration

Mikael Petitjean, chargé de mission à la direction Réseau et Partenariats

Isabelle Renard, chargée de mission au service musée, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, responsable des collections d'art contemporain, co-commissaire de l'exposition *J'ai deux amours*

Gilles Suzanne, sociologue, Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA-Marseille)

Roselyne De Villanova, socio-anthropologue, chercheur au Laboratoire architecture ville urbanisme environnement – Architecture urbanisme société Lavue-AUS (CNRS)

Invitées par la Cité nationale de l'histoire de l'histoire de l'immigration pour une découverte de l'exposition *J'ai deux amours* dans le cadre d'un projet qui réunit des anthropologues, des historiens et des islamologues basés à Berlin et qui traitent de la question des migrations sous l'angle suivant : « In search of Europe, considering the possible in Africa and the Middle East » (projet soutenu par le Ministère de la Recherche et de l'Education allemand)

Aïssatou Mbodj, anthropologue chercheur au CNRS et au CEMAF (Centre d'Etude des Mondes Africains),

Daniella Swaroswky, réalisatrice

Dans la perspective de l'exposition d'art contemporain à Berlin, Daniella Swaroswky et Aïssatou Mbodj essaient de mettre en place une coopération entre le terrain de recherche de Aïssatou Mbodj en France sur les questions de migration, notamment la migration ouest-africaine, et un/une artiste que Daniela Swaroswky doit choisir.

La visite de l'exposition *J'ai deux amours* par Isabelle Renard, co-commissaire de l'exposition

Depuis sa création, la Cité nationale d'histoire de l'immigration, qui est un musée d'histoire et de société, a réservé une place de choix à la création contemporaine. Le choix de l'art contemporain, inscrit dans le projet scientifique et culturel de la Cité en 2006, s'explique par notre volonté d'offrir un nouveau regard sur l'immigration. L'ancienne directrice du musée, Hélène Lafont-Couturier et moi-même nous nous sommes aperçu que beaucoup d'artistes français ou étrangers, vivant en France, s'emparaient des thématiques liées à l'exil, au départ, au déracinement, aux frontières, à l'identité, à l'hybridation des pratiques culturelles et à l'enrichissement d'existences en mouvement. Au regard des œuvres présentées ici, nous pouvons affirmer, avec les deux co-commissaires de l'exposition, Hou Hanru et Evelyne Jouanno, que l'immigration ne doit pas seulement être considérée comme un passage, mais comme une transformation, et qu'elle donne naissance à de nouvelles clefs de lectures plastiques.

L'ensemble de nos fonds, tous axes confondus, comprend 3 320 pièces, le fonds contemporain étant à ce jour de 409 pièces. Pour la première fois, une partie de ce fonds (une centaine de pièces) est montrée au public à l'occasion de cette exposition temporaire. Afin que les collections communiquent un sens à cette exposition, nous avons, dès la constitution des collections en 2005, sélectionné des travaux qui offraient une palette de points de vue sur la thématique migratoire. Plusieurs registres sont employés (l'humour, la dérision,...) à travers différents médias : l'installation, la peinture, la sculpture, la vidéo et tout particulièrement le médium photographique.

Pour l'exposition *J'ai deux amours*, nous avons fait appel à deux co-commissaires internationaux : Hou Hanru, directeur des programmes publics et des expositions au San Francisco Art Institute, et Evelyne Jouanno, co-commissaire indépendante, qui a notamment fondé la Biennale de l'Urgence à Grozny (Tchéchénie). Ils travaillent depuis plus d'une vingtaine d'années sur des thématiques liées aux migrations, au multiculturalisme et à la pluridisciplinarité dans les avant-gardes. Ils ont été les commissaires de nombreuses biennales à Istanbul, Venise, et Lyon, il y a deux ans. Certaines des manifestations qu'ils ont créées ont véritablement fait date. Quand ils habitaient à Paris, il y a quelques années, ils ont lancé les *Rencontres dans un couloir* dans leur appartement : ils invitaient des artistes comme Thomas Hirschhorn ou Chen Zhen. Ils ont été aussi les commissaires de *Parisien(nes)* à Londres où ils présentaient des œuvres d'artistes non français habitant en France. Ils ont également présenté *Cities on the move* au CAPC à Bordeaux, et *Paris pour escale* au Musée d'Art Moderne de Paris en 2001.

Hou Hanru et Evelyne Jouanno ont posé leurs regards et donné leur lecture sur les collections. Pendant dix jours, nous avons parcouru les réserves du musée afin de choisir ensemble les pièces de la collection qui seraient présentées dans l'exposition. Nous avons voulu montrer l'état de nos collections d'art contemporain aujourd'hui, en espérant que cette dernière puisse continuer à s'enrichir. Au fur et à mesure de nos déambulations dans les réserves, nous avons sélectionné une centaine d'œuvres. Des champs d'interrogation majeurs se sont dessinés autour des notions de « départ, voyage, circulation », « rêve et nécessité », « frontières », « vivre-ensemble » et « réinvention d'un univers ». Autant de chapitres qui scandent le parcours, tout en laissant aux œuvres, la possibilité de se déployer dans leur polysémie et dans leur pluralité d'engagements. Nous avons essayé de sortir de l'exposition permanente *Repères*, et surtout d'éviter d'en faire une version contemporaine. Dans *Repères*, les œuvres d'art contemporaines viennent éclairer un discours sur l'immigration. Pour Hou Hanru, il est important d'insister sur la qualité esthétique et plastique des œuvres, mais surtout sur l'interaction des œuvres entre elles, et sur la tension individuelle qu'elles pouvaient générer.

Pour des raisons pédagogiques, nous avons regroupé les œuvres en fonction des cinq chapitres du parcours de l'exposition. La scénographie a été conçue par Pascal Rodriguez. Cela n'a pas été toujours facile, car nous disposons de 560 m² sous la forme d'un grand couloir avec une rotonde. Pascal Rodriguez s'est effacé derrière les œuvres tout en ménageant des moments de surprise, de respiration et de tension aussi. Enfin, au fur et à mesure que nous avançons dans le travail, des mots se sont imposés à nous. Ces mots étaient chantés par Joséphine Baker en 1930, date de la création de ce bâtiment : « *J'ai deux amours, mon pays et Paris* ». Aujourd'hui, on pourrait dire « *J'ai des amours, mon pays et ces autres pays* », car beaucoup d'artistes que nous présentons, transitent entre leur pays d'origine et ces capitales culturelles comme Paris, Pékin, Londres, qu'ils choisissent pour escale.

Agnès Arquez Roth

Dans l'exposition permanente *Repères*, l'interculturalité naît du croisement des disciplines scientifiques, artistiques, et anthropologiques (à travers les collectes de témoignages et d'objets). En revanche, dans l'exposition *J'ai deux amours*, l'interculturalité se joue plutôt au niveau des différents regards, des cultures et des pratiques, alors même que toutes les œuvres présentées appartiennent au domaine de l'art contemporain. Je trouve que c'est extrêmement fort. Finalement cette dernière exposition fait rebondir l'exposition *Repères*. Dans *J'ai deux amours*, les thématiques sont plus ouvertes, en tout cas moins cloisonnées que dans *Repères*, qui aborde explicitement le parcours de l'intégration. Ce cloisonnement reste pour autant utile pédagogiquement et nécessaire pour la compréhension de l'exposition permanente.

Isabelle Renard

En faisant le choix de la création contemporaine, nous voulions privilégier le croisement des regards et la mise en perspective des approches historiques, anthropologiques et artistiques.

Nous allons donc découvrir les différentes séquences de l'exposition *J'ai deux amours*.

Introduction de l'exposition

L'œuvre ***Estrangeiros em todo lugar*** est proposée comme un fil conducteur de l'exposition.

Estrangeiros em todo lugar. Cette phrase qui signifie « étranger partout » a été imaginée par le collectif **Claire Fontaine**, et donne d'emblée le ton de l'exposition. Il s'agit d'un collectif d'artistes fondé en 2004 par une Italienne et un Anglais.



Claire Fontaine, *Foreigners Everywhere*, 2009
Néon câbles, transformeur & cadre métallique, 10 x 227 x 5 cm
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI
© Claire Fontaine & Galerie Chantal Crousel, Paris

En 2010, pour les Nuits Blanches, Claire Fontaine a investi le quartier de Belleville à Paris, qui est un carrefour de populations migrantes. Claire Fontaine décide de décliner cette expression « Etrangers partout », qui reprend le nom d'un collectif d'anarchistes de Turin, en une vingtaine de langues, sauf le français. Par cette expression, ce collectif veut montrer que la condition d'étranger se généralise et que nous sommes tous étrangers partout. C'est une invitation à l'altérité.

Départ – voyages – circulation

Première partie de l'exposition

Les thèmes relatifs à la migration s'élargissent pour permettre une réflexion sur la circulation comme mode d'existence.

Nous avons centré cette partie sur l'œuvre de Barthélémy Toguo, intitulée *Road to exile*. **Barthélémy Toguo** est un artiste camerounais, né en 1967, qui éprouve le nomadisme à travers sa vie et son œuvre. Il a été formé sur deux continents, entre trois pays : Beaux-Arts d'Abidjan, de Düsseldorf et de Grenoble. Il ne cesse d'interroger les questions de mouvement, de passage, de nomadisme et de frontière. Il nous emmène sur une barque remplie de baluchons en tissus africains multicolores, et qui vogue sur cette houle fracassante de bouteilles vides. La bouteille en verre qui souligne la fragilité et la précarité des voyages que tentent certains au péril de leur vie. A bien des égards, nous pouvons rapprocher ce tableau du poème *Le Bateau ivre* d'Arthur Rimbaud. L'œuvre de Toguo offre un nouveau support matériel et une dimension politique nouvelle au poème de Rimbaud.



Barthélémy Toguo, *Road to exile*, 2008
Barque en bois, ballots de tissus, bouteilles, 220 x 260 x 135 cm
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI,
Courtesy Galerie Lelong, Paris
© ADAGP, Paris 2013

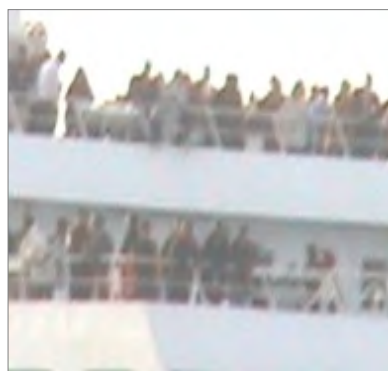
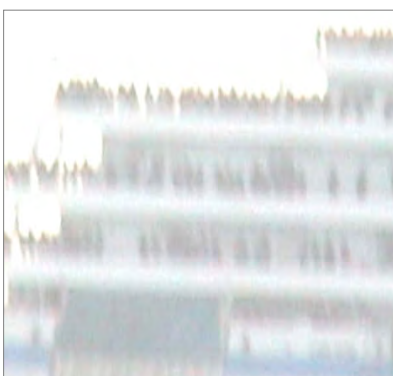
Le tableau de Barthélémy Toguo résonne avec cet autre travail de l'artiste coréenne **Kimsooja**, artiste nomade par excellence, à la fois ancrée dans ses origines coréennes et tournée vers l'ailleurs. Elle puise dans ses racines son matériau de prédilection, les *bojagi*, ces tissus traditionnels que les Coréens utilisent pour transporter des objets personnels de première nécessité. En 1997, Kimsooja a fait une première performance, *Cities on the Move* : elle a traversé environ trois mille kilomètres à travers la Corée sur un pick-up Peugeot qui transportait ces baluchons. En 2007, elle a réitéré cette performance en partant du MAC/VAL à Vitry pour aller jusqu'à l'église de Saint-Bernard à Paris, où il y avait eu une occupation et une expulsion de sans-papiers, en passant par les places emblématiques de la République et de la Bastille. Cette œuvre est empreinte du lieu dans lequel elle a été façonnée.

En effet, Kimsooja a façonné ses baluchons à partir de tissus récoltés auprès de l'association Emmaüs. Cette photographie, qui est en fait une capture d'image d'une vidéo montre l'artiste de dos, coiffée d'une natte – elle s'appelle elle-même la « *needle woman* », la « femme-aiguille ».



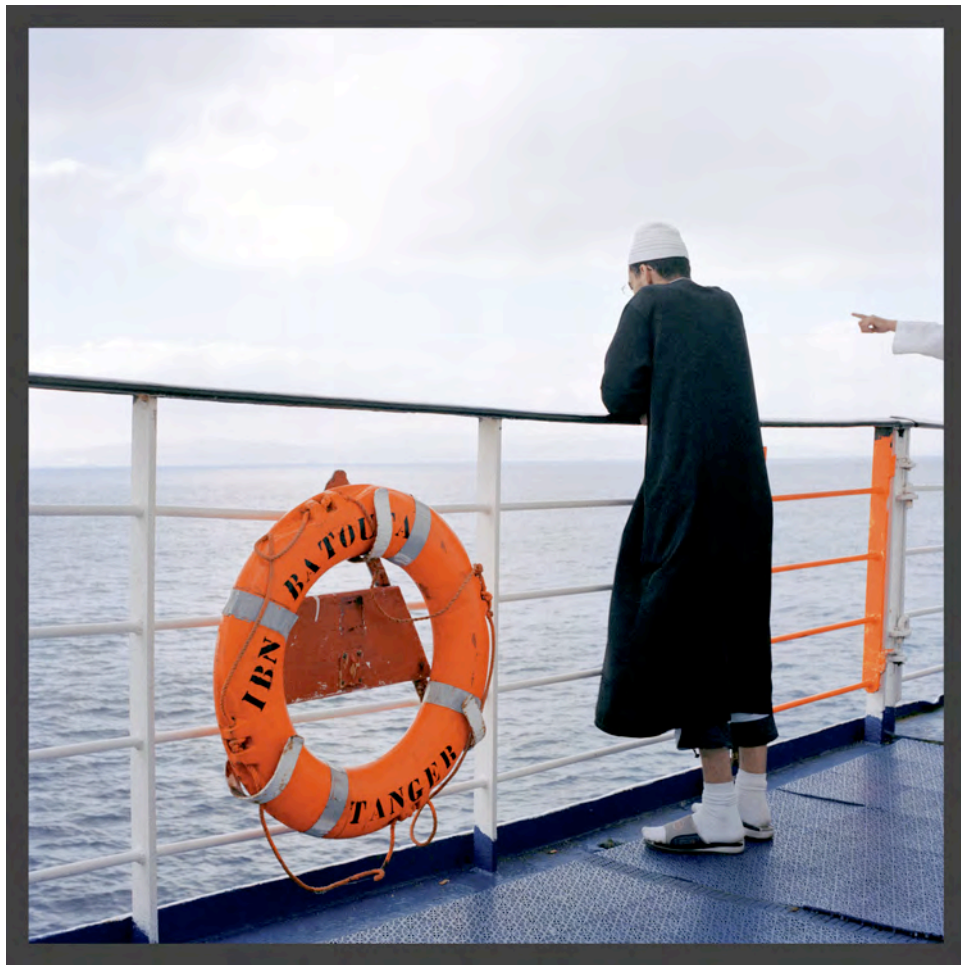
Kimsooja, *Bottari Truck – Migrateurs*, 2007 – 2009
Duraclear dans un caisson lumineux, 128 x 188,5 x 25,5 cm Musée
national de l'histoire et des cultures de l'immigration CNHI ©
Kimsooja, Courtesy of MAC/VAL & Kimsooja Studio

L'errance et le mouvement font écho au travail de l'artiste palestinien **Taysir Batniji**. Né en 1966 en Palestine, Taysir Batniji vit entre son pays d'origine et la France. Il cherche comme il le dit lui même « un langage artistique qui corresponde à sa manière de vivre, au fait qu'il circule tout le temps » (T. Batniji). C'est vraiment l'idée de l'errance contemporaine qui est en jeu. Un ferry traverse le champ fixe de la caméra et définit ainsi le plan séquence. Ce qui est intéressant dans ce *Départ*, c'est qu'on ne sait pas vraiment si on part ou on revient, si ce départ est contraint ou non. Le sujet central est vraiment le moment de la traversée sur ce non-lieu, qu'est la mer. Au cours de cette traversée, la possibilité d'un entre-deux – être à la fois d'ici et de là-bas – devient envisageable.



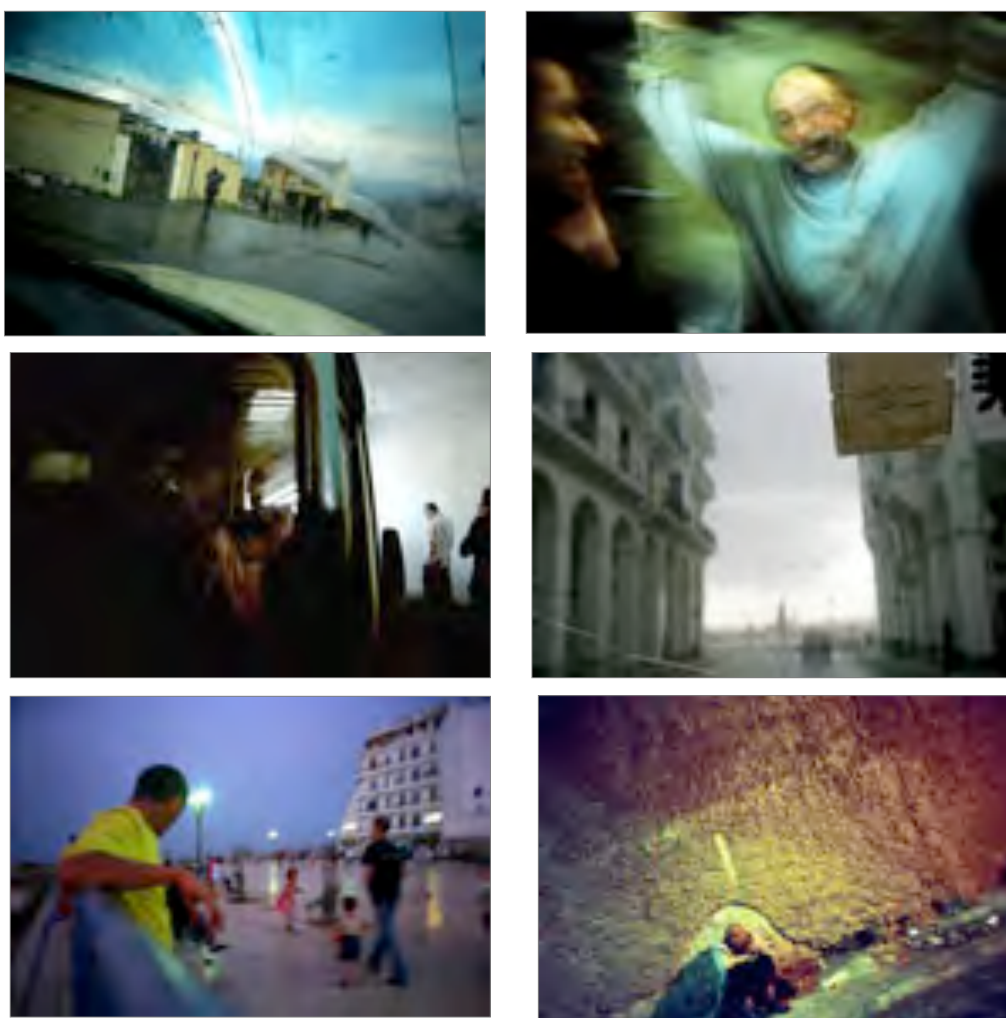
Taysir Batniji, *Départ*, 2003 Vidéo 3,15 mn
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration,
CNHI © ADAGP, Paris 2013

De façon métonymique et poétique, cette idée de traversée se retrouve dans cette photographie de **Malik Nejmi**. Né à Orléans d'un père marocain et d'une mère française il aborde le thème du retour, notamment le retour que font certains immigrés vers la terre d'un parent pour essayer de comprendre le départ de celui-ci. Malik Nejmi lancera à son père: «*Tu es parti comme un voyageur et je suis revenu comme un fils d'immigré*». Cette photographie capture un moment de traversée entre la France et le Maroc. Ce travail peut se lire comme une quête identitaire.



La Traversée El Maghreb - série Bâ oua Salâm. Mon père est revenu!
La paix sur mon père,
2005 Tirages lambda sur papier argentique perlé,
100 x 100 cm,
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI © Malik Nejmi

C'est ce même souci identitaire qui anime le travail de **Bruno Boudjelal**, né en France, d'un père algérien et d'une mère française, lui aussi. Il a su très tard que son père était Algérien. « Face au désordre croissant de sa vie, il a voulu aller dans la terre de son père, qu'il ne connaissait pas, pour comprendre ». La première fois, il a demandé à son père de l'accompagner en Algérie, mais ce dernier a refusé. En 1993, il décide d'aller à Sétif, le village natal de son père, muni de son appareil photo. Il arrive en pleine guerre civile à Alger. Le premier jour, il manque de perdre la vie à deux reprises et perd son appareil photo. Il achète alors des appareils jetables et prend ses photos comme il le peut, à la dérobée. Bruno Boudjelal expliquera que c'est de l'impossibilité de photographier à ce moment-là qu'a découlé son style photographique, flouté, décadré, tremblant. A la suite de cela, il entame une longue série de quinze voyages sur dix ans entre les deux rives de la Méditerranée. Il part à la rencontre de la famille de son père. Celui-ci l'accompagnera finalement lors d'un de ses voyages. A la quête identitaire s'ajoute un travail documentaire sur l'Algérie de ces années-là. Les rappeurs algériens présentés dans cette installation étaient rares à dénoncer la situation de l'époque.



Bruno Boudjelal, *Jours intranquilles. Chroniques algériennes d'un retour*,
Diaporama numérique - 241 images - 27 mn, 1993-2003
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI © Bruno Boudjelal / Agence VU'

J'ai oublié de dire en préambule que les œuvres que nous proposons à l'acquisition ne sont pas choisies parce que leur auteur est d'origine immigrée. Bien évidemment, la majorité des auteurs que nous présentons sont étrangers ou enfants d'immigrés. Très souvent, leurs propres histoires ou celles de leurs parents viennent nourrir leur création. D'autres artistes sont choisis pour la qualité réflexive de leur travail qui éclaire de façon pertinente certains points que nous abordons. C'est véritablement un regard sur le monde que nous recherchons.

Voilà un travail de l'artiste français **Thomas Mailaender**, qui s'est fait embaucher en 2002 par la SNCF comme ingénieur, pour photographier, en toute liberté, le ballet des voitures qui font l'aller-retour entre les deux rives de la Méditerranée. Ce sont des photographies à la chambre mais il a procédé par retouches numériques pour effacer toute trace de contextualisation. Il a placé les voitures au centre de la photographie pour en faire de véritables icônes, des « voitures-cathédrale ». Outre le thème de la circulation, Thomas Mailaender aborde la question du territoire, notamment du contrôle et du franchissement des frontières et du frottement culturel qui en résulte.



Cathedral Cars ©Thomas Mailaender

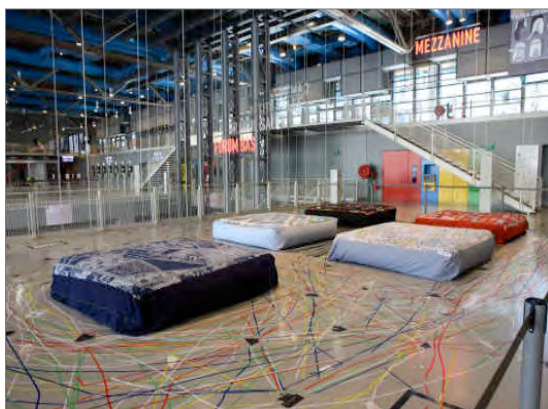
Thomas Mailaender, *Voitures cathédrale*, 2004
Epreuve couleur contrecollée sur aluminium, 80 x 120 cm
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

Entre rêve et nécessité

Cette œuvre fait le trait d'union avec **la seconde partie de l'exposition.**

Ce ne sont pas des assises que vous avez devant vous mais une œuvre de l'artiste chinoise **Shen Yuan**. Cette dernière fait partie de l'avant-garde chinoise. Elle est arrivée en France à la fin des années 1980. Tout son travail est dominé par les notions d'exil et par les difficultés rencontrées à cette occasion. Lorsque Shen Yuan arrive dans une ville qu'elle ne connaît pas, elle se rend dans la *Chinatown* de la ville en question.

Dans cette œuvre, *Trampoline 1 2 3 4 5*, elle reproduit à partir de tissus traditionnels chinois le plan des quartiers chinois de Liverpool, San Francisco, Paris, New York et Londres sous la forme de patchworks. Shen Yuan soucieuse de la présence d'enfants dans un musée, lieu de sociabilité pour adultes a voulu faire une œuvre qui soit aussi destinée aux enfants. Elle a pensé cette œuvre pour que les enfants, en dessous d'un certain âge et d'un certain poids, puissent sauter dessus. Cette œuvre a été placée à la suite du bateau et de la mer que nous avons vus tout à l'heure, pour évoquer des îlots. Elle nous entraîne ainsi dans une esthétique de la mobilité.



Trampoline 1 2 3 4 5, 2004

Installation housses en patchwork, plastique et coton, 200 x 200 x 50 cm
Vue de l'œuvre "Elles @ Centrepompidou", Centre Pompidou, Paris 2009

Courtesy de l'artiste & kamel mennour, Paris

Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

© Shen Yuan. Photo Hervé Véronèse

© ADAGP, Paris 2013

Cette œuvre du jeune artiste français **Karim Kal** était déjà présente dans l'exposition permanente. Karim Kal est né d'un père algérien et d'une mère française. Depuis son enfance, contrairement à Malik Najmi et Bruno Boudjellal, il va régulièrement en Algérie pour rendre visite à sa famille. Ce travail a été réalisé à la fin de la guerre d'Algérie. Il s'est rendu dans le quartier de Bab El Oued à Alger, où il s'est aperçu à quel point la ville était ouverte sur le monde extérieur, comme une échappatoire. Son œuvre est une véritable allégorie du départ. Ces images, qui fixent l'histoire de l'Algérie ancienne et plus récente, nous font penser à l'exode de

beaucoup d'Algériens vers l'ailleurs. Cette œuvre est elle-même disséminable. C'est une pile de 6 000 affiches et chacun peut en prendre une, avant de partir. D'ailleurs, depuis que nous la montrons en 2005, elle est disséminée dans toute la France.



Images d'Alger 2002 - 2003
Photographies numériques couleur sur palette industrielle
Impressions offset, 72 x 90 cm
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration,
CNHI © Karim Kal

Je vous parlais tout à l'heure (p.9) de **Malik Nejmi**, né à Orléans. Étant jeune, il est souvent allé au Maroc avec ses parents. En 1995, son père décide de ne plus y retourner sans donner d'explication. Malik s'empare alors du médium de la photo pour essayer de percer les silences du père. Il entame trois voyages qui donnent naissance à un ensemble photographique intitulé *El Maghreb*, et qui regroupe trois séries de photographies. Elles sont toujours présentées de la même façon : un mur de vingt-sept photographies de dimension 40 x 40 cm, et trois ou cinq photographies de dimension 100 x 100 cm. Il fait un premier voyage, qui n'est pas montré ici qu'il a appelé *Images d'un retour au pays*. Ces photos le montrent avec sa famille paternelle. En filigrane, c'est l'absence du père qui est évoquée. Sa grand-mère lui demande pourquoi son père ne vient pas et elle le prie de le ramener. Lorsqu'il revient en France, Malik Najmi montre les photographies à son père, mais celui-ci répond qu'il n'y retournera pas. Puis, Malik repart au Maroc.

C'est le sujet de cette deuxième série, *Ramadans Partir n'est pas un rêve*. Il fait ce deuxième voyage à la suite du décès de sa grand-mère, pour se recueillir sur sa tombe, et arrive en pleine période du Ramadan. Lui qui a été « éduqué à la française » s'aperçoit qu'il ne savait pas ce qu'était le Ramadan, notamment que le Ramadan se vivait la nuit. D'où une série de photographies beaucoup plus sombres et crépusculaires que les deux autres.



El Maghreb, Ramadans. Partir ce n'est pas un rêve, 2004,
Ensemble de 27 photographies, (40 x 40 cm chaque), Tirages lambda sur papier argentique perlé,
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI
© Malik Nejmi

Cette série est plus politique car elle porte le désir d'ailleurs, le désir d'Occident. Vous voyez sur ces photos un homme qui tente clandestinement de passer les frontières pour rejoindre l'Espagne ou l'Italie d'où il sera refoulé. Quand il a montré cette deuxième série de photographies à son père, celui-ci a accepté de revenir avec son fils. C'est l'objet du troisième voyage. Cette photographie appelée *La Traversée* est issue de la troisième série intitulée *Bâ oua salâm. Mon père est revenu ! La paix sur mon père*. Ces retours que font les enfants engendrent parfois des déchirures au sein de la famille. La relation entre Malik et son père est très compliquée. Malik aimerait que son père voie les photos dans l'exposition, mais il n'est jamais venu.

Agnès Arquez Roth

Je trouve intéressant que dans l'exposition permanente l'histoire individuelle et l'histoire collective se répondent et s'enrichissent. L'histoire individuelle y est plutôt racontée sous un angle anthropologique et l'histoire collective sous un angle historique et sociologique. Dans l'exposition *J'ai deux amours*, les œuvres elles-mêmes confondent les dimensions individuelles et universelles.

Isabelle Renard

En effet, ces artistes partent de leur propre histoire, ou de celle de leur famille, mais la subsument pour en

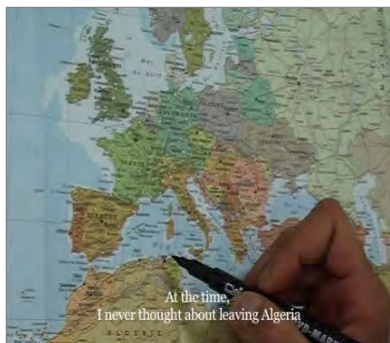
faire une histoire universelle.

Agnès Arquez Roth

D'ailleurs, vous ne choisissez pas les artistes parce qu'ils sont immigrés mais parce qu'ils choisissent l'immigration comme thème de travail. En même temps, puisqu'ils sont souvent français de parents immigrés, leur propre vie fait écho à la diversité de peuplement de la France. Cette diversité est une réalité, qui s'exprime aussi au travers de la création artistique.

Isabelle Renard

Dans cette partie « Entre rêve et nécessité », nous avons tenté de montrer que les récits d'immigration oscillent entre désirs, déceptions, négociations, aspirations, désillusions. A ce propos, voici la troisième œuvre de l'artiste franco-marocaine **Bouchra Khalili**. Bouchra a regroupé un ensemble de huit vidéos intitulé *Mapping Journey* et un ensemble de huit sérigraphies intitulé *The Constellations*, dans lesquelles elle recueille des récits de voyages de migrants à la manière d'un sociologue. Elle confronte ensuite leurs propres récits à la normativité d'une carte géographique. Par exemple, on voit que la personne partie d'Annaba pour rejoindre Marseille, est d'abord allée à Milan, est revenue, puis est allée à Paris, puis est revenue. Bouchra transpose ensuite ces trajectoires sous forme de constellations non plus d'étoiles mais de trajectoires errantes. Cela donne au projet toute sa dimension poétique.



Bouchra Khalili, *Mapping Journey #1*, 2008
Vidéo 4,30 mn



Bouchra Khalili, *The Constellation*, fig.1,
2011
Sérigraphie encadrée, 65 x 45 cm
Musée national de l'histoire et des cultures
de l'immigration, CNHI
© ADAGP, Paris 2013

Frontières : passages et contrôles

Le troisième moment de l'exposition rend compte de la façon dont l'institution détermine le statut du migrant et sa liberté de mouvement.

Ce premier travail se situe à la frontière entre le documentaire et l'objet artistique. C'est une production du photographe hollandais **Ad van Denderen** qui nous permet de sortir du contexte franco-français, puisqu'il a photographié les frontières de l'espace Schengen. Pendant quatorze ans, l'artiste a suivi des migrants clandestins qui tentaient d'entrer dans l'espace Schengen. Sur les dix images qui sont présentées ici, nous reconnaissons les frontières de l'Espagne, de l'Albanie, de la Turquie, de la Grèce, etc.



Portugal, Quinta do Mocho, 2001-
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration
© Ad Van Denderen / Agence VU

Cette photo-là, prise à Quinta do Vale, au Portugal, fait sentir que malgré les déceptions, les désirs, les attentes et les espoirs déçus, les gens continuent à vivre. Pour montrer toutes les facettes de ces flux migratoires clandestins, Ad van Denderen a aussi photographié certains dispositifs de régulation policière, comme le contrôle des papiers lors de l'arrivée à l'aéroport de Schiphol aux Pays-Bas.

Sur cette photographie, prise aux Pays-Bas, nous voyons un migrant clandestin en compagnie de son avocat. D'après leur regard, nous comprenons qu'il y a une difficulté liée à la langue. L'artiste a vraiment voulu donner un visage et une dignité à ces migrants dont on parle beaucoup mais qui sont toujours dans l'ombre.



Go No Go, Les Frontières de l'Europe, 1998-2002
Tirage argentique noir et blanc sur papier baryté, 60 x 80 cm
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI
© Ad Van Denderen / Agence Vu'

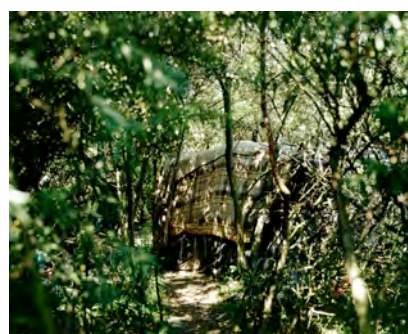
Les photographies d'Ad Van Denderen font écho à ce travail du photographe français **Mathieu Pernot**, intitulé *Les Migrants*. En 2009, Mathieu Pernot a photographié des migrants afghans après qu'ils ont été expulsés du square Villemin. Ces photos ont été prises la nuit, quand ces personnes dormaient recroquevillées dans leurs sacs de couchage, le temps peut-être d'un rêve d'ailleurs. Contrairement à sa démarche habituelle – discuter avec les gens qu'il prend en photo – Mathieu Pernot a seulement photographié ce que tout le monde pouvait voir à condition de bien vouloir le voir.

L'art contemporain peut parfois nous amener à voir autrement, ces photographies sont une invitation à voir la réalité telle qu'elle existe. Cette série s'inscrit dans l'histoire de l'art, dans l'histoire des formes, des drapés.



Les Migrants, 2009
Tirage jet d'encre, 85 x 120 cm
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration,
CNHI © Mathieu Pernot

Sur ces photographies de **Bruno Serralongue**, il n'y a pas d'hommes ni de femmes, mais plutôt des traces spectrales des migrants. Bruno Serralongue a fait ce travail dans la jungle de Calais, après la fermeture du camp de Sangatte, pour montrer que les migrants continuent de passer clandestinement pour rejoindre l'Angleterre. Il a montré cette fois-ci les abris des migrants, faits d'objets de fortune. Il a donné à voir une forme de ville invisible et souterraine.



Série *Calais* (2006-2008)

Epreuve ilfochrome dans un cadre en plexiglas, 125 x 158 cm

Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

© Bruno Serralongue et galerie Air de Paris, Paris

Pour compléter cette dernière partie sur les frontières, qui est essentiellement traitée par le médium photographique, nous avons exposé cet autre travail de **Barthélémy Toguo**, plus humoristique cette fois. Il a sculpté dans du bois des bustes surdimensionnés qui sont en fait des tampons dont les empreintes – « Clandestins », « France », « Carte de séjour », « Mamadou » – composent les pages d'un passeport fictif. Barthélémy Toguo détourne les outils administratifs et nous montre les difficultés tant physiques que psychologiques liées aux passages des frontières. L'utilisation du tampon est récurrente chez lui. Ce travail est une variante de l'installation *The New World's Climax*, présentée en 2001.



Tampons et empreintes, 2010
Sculptures en bois et gravures sur bois
Collection Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration,
CNHI Courtesy Galerie Lelong, Paris © ADAGP, Paris 2013

Vivre ensemble

La quatrième partie de l'exposition s'intéresse à l'émergence et à la transformation des cultures urbaines, aux notions de « centre » et de « périphérie ».

Nous retrouvons un travail de **Mathieu Pernot**, cette fois sur l'histoire des grands ensembles érigés dans les années 1950. Les grands ensembles accueillent dans un premier temps essentiellement des familles françaises. A partir des années 70, les migrants et leurs familles se retrouvent en nombre logés dans ces ensembles. Mathieu Pernot a travaillé à partir de trois types d'images qui confrontent les époques et interrogent l'Histoire. Il a d'abord réalisé une série de photos à la chambre, qu'il a appelée *Les Implosions* et qui saisissent les instants de destruction des barres d'immeubles. Tout bascule, tout est détruit dans ces violentes implosions : à la fois l'architecture du lieu, mais aussi la mémoire et surtout l'utopie sociale qu'avaient générée ces grands ensembles dans les années 1950. Ensuite, il a fait un travail qui se rapproche de celui de l'anthropologue et de l'historien : il est allé à la recherche des documents, notamment des cartes postales qui étaient éditées à l'époque et qu'il a agrandies. Les cartes postales, intitulées *Le meilleur des mondes*, étaient à l'origine en noir et blanc puis colorisées pour montrer qu'il faisait bon vivre dans ces grands ensembles. Enfin, il a continué son processus d'agrandissement pour extraire de la trame de l'image, des personnages qu'il a nommés *Les Témoins*. Les témoins de cette période sont comme des « fantômes resurgis du passé » (Michel Poivert). Ils déambulent, marchent, se retournent et nous regardent, semblent nous interroger. Comme le dit l'artiste, entre l'utopie de départ et la mise à mort finale, c'est comme s'il n'y avait rien eu. Dans l'exposition permanente *Repères*, nous avons montré séparément les trois ensembles. Pour cet accrochage, nous avons voulu tout mélanger. C'est un travail qui intéresse beaucoup les historiens car la préoccupation du photographe peut rejoindre celle de l'historien.



Série *Implosions* 2000-2006, Meaux 24 avril 2004

Tirage argentique sur papier baryté, contrecollé sur aluminium, 100 x 130 cm
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI © Mathieu Pernot



Série *Le meilleur des mondes : Meaux*

Carte postale agrandie Tirage jet d'encre, 28 x 40 cm

Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI © Mathieu Pernot



Série *Les témoins Meaux*

Tirage jet d'encre, 60 x 50 cm

Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI © Mathieu Pernot

Devant vous, un travail de **Kader Attia**, *La Machine à rêves*. Kader Attia est né à Dugny (France) en 1970, de parents Algériens. Il nous propose une version féminine de *La Machine à rêve* qu'il avait montrée en 2003 (version masculine), à l'occasion de la biennale de Venise. Il nous présente ici une très belle femme, vêtue d'un foulard Hermès, d'un sac Todd, le tout griffé Hallal. Cette femme s'apprête à acheter l'un des produits proposés par le distributeur autrement appelé « Machine à rêve ».



La Machine à rêve, 2008
Technique mixte, Distributeur (183 x 100 x 75 cm) et Mannequin (185 x 80 cm)
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI
© ADAGP, Paris 2013

Vous pouvez y trouver des rouges à lèvres halal, du botox halal, des cigarettes halal, des préservatifs halal, mais aussi un livre qui vous raconte « comment rencontrer le musulman charmant », ou encore un autre qui vous explique comment perdre son accent de banlieue en trois jours. Kader Attia, qui n'a cessé de faire des allers-retours entre la France et l'Algérie, évoque les déchirements qu'il peut y avoir entre d'une part le désir d'appartenance à une société moderne d'accueil et, d'autre part, la volonté de préservation d'un certain nombre de valeurs traditionnelles. Utiliser le terme «halal» n'est pas du tout une critique de la religion, et j'insiste là-dessus car cette œuvre peut provoquer ou tout au moins susciter le débat. L'artiste voulait justement insister sur le fait que le terme «halal» est aujourd'hui vidé de son sens. Au-delà de tout cela, cette œuvre est une critique féroce de la société de consommation «Je consomme donc je suis». Il a voulu montrer que l'appartenance à une culture se joue moins dans l'apprentissage des pratiques culturelles que dans la consommation. L'humour est encore une fois extrêmement corrosif. En 2003, lorsque Kader Attia a conçu cette machine, les produits halal n'étaient pas très nombreux, tandis qu'aujourd'hui il y en a pléthore. On ne sait plus vraiment dans quelle mesure cette machine à rêve est une fiction ou une réalité. Elle n'est d'ailleurs pas toujours comprise comme une œuvre : nombreuses sont les personnes qui essaient de mettre des pièces dans le distributeur et qui sont très déçues de voir que rien n'en sort.

Agnès Arquez Roth

C'est vrai que faire le pari « d'utiliser » l'art contemporain notamment comme vecteur de débat pour susciter la réflexion, peut poser un certain nombre de problèmes. Il y a eu des réactions extrêmement violentes vis-à-vis de certaines œuvres, y compris parmi les personnes qui sont porteurs du projet de la Cité, car faire voir ce qu'on ne veut ou peut pas toujours voir, est parfois dérangeant.

Aude Pessey-Lux

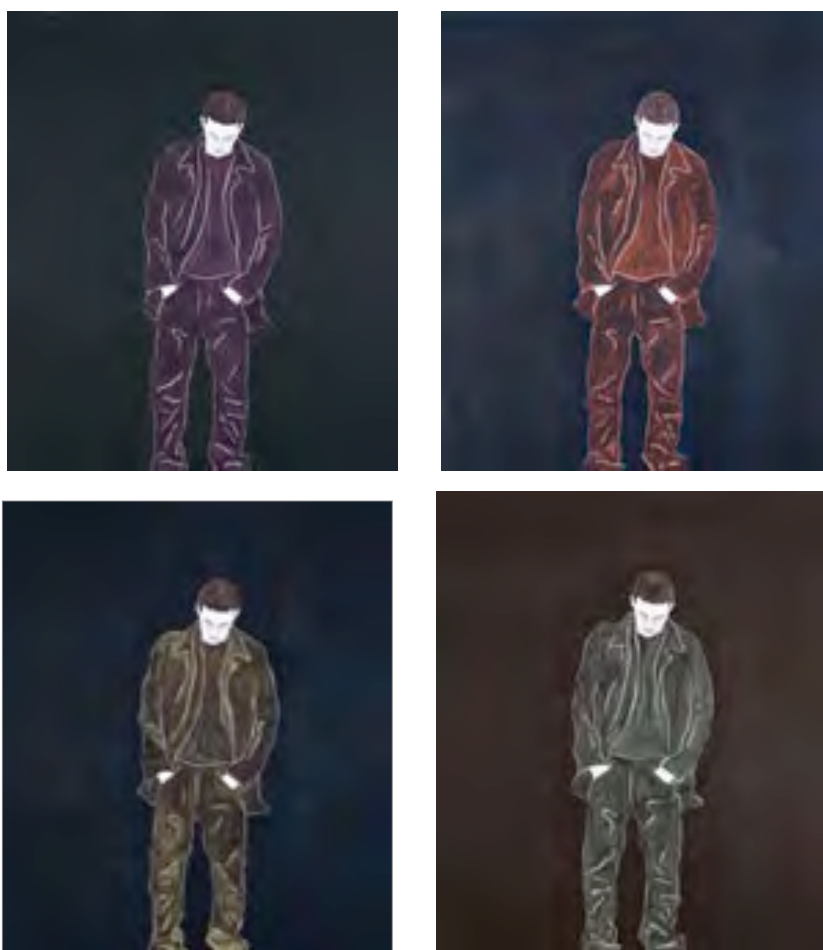
Il faut vraiment avoir le courage de défendre ce parti-pris à chaque étape du projet, parce que ce n'est pas si facile de se confronter à d'autres regards et de rester sur ses positions.

Claude Gilbert

C'est le principe de la frontière et de celui qui la regarde.

Isabelle Renard

Voilà un travail de **Djamel Tatah**, que vous connaissez tous certainement. Djamel Tatah est un peintre, né en 1959 à Saint-Chamond, de parents algériens. Djamel Tatah reproduit presque toujours la même figure. Il utilise de l'huile et de la cire sur toile, ce qui rend ses peintures extrêmement fragiles. Il procède toujours un peu de la même façon : il photographie ses proches, ses amis, et, à l'aide de ce réservoir de postures et de formes, il fait une composition sur son ordinateur qu'il projette ensuite sur la toile. Il peint souvent le même personnage : un/une jeune homme/femme mélancolique, au visage pâle et cerné de bleu, comme pour abolir toute trace d'émotion et toute appartenance sociale ou raciale. En général, ses tableaux n'ont pas de titre – vous avez devant vous les quatre *Sans titre* de 2008, même s'il leur donne parfois des sous-titres. Par exemple, il a nommé ce tableau *Les hittistes* (« hit » signifie « mur » en arabe) en référence aux jeunes que l'on retrouve des deux côtés de la Méditerranée et qui tiennent les murs à longueur de journée en attente de nouvelles ou d'autres choses. Au-delà de tout cela, il pointe la solitude ontologique dans ses travaux. Ces êtres se meuvent dans un univers vide, silencieux et en suspension, hors du temps. C'est un travail que j'aime beaucoup aussi pour sa valeur plastique.



Les Hittistes, 2008
Huile et cire sur toile, 205,5 x 173,5 cm
Musée national de l'histoire et des cultures de
l'immigration, CNHI
© ADAGP, Paris 2013

Claude Gilbert

Souvent je mets en parallèle les œuvres avec l'histoire de la peinture. Le fond noir, que l'on voit ici, est très caractéristique de la peinture ancienne. C'est une manière de retisser et de souligner les liens qui existent entre les espaces et les temps.

Isabelle Renard

C'est très juste. D'ailleurs son bureau est jonché de cartes postales. Son tableau *Les femmes d'Alger* est une référence claire aux *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix. Le fond des tableaux n'est pas toujours noir, mais cet aplat uni fait d'autant mieux ressortir la vibration des autres couleurs. En vous approchant, vous pourrez voir que le fond est moins noir que marron et bleu très foncé.

On retrouve une autre forme de suspension avec ce travail du photographe **Denis Darzacq**, intitulé *La Chute*. Au lendemain des émeutes de 2005, il a demandé à des danseurs de danse contemporaine, de hip hop, de capoeira de venir s'exprimer devant la rigidité des murs de certaines cités de banlieue. Nous n'avons ici que deux photographies mais sa série est beaucoup plus grande. Je tiens à souligner aussi qu'elles ont été réalisées sans aucun trucage, ce qui est rare à l'ère de Photoshop.



La Chute # 1, 2006

Épreuve argentique contrecollée sur aluminium d'après négatif couleur, 104 x 83,6 cm
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI © Denis Darzacq & Galerie VU'

Il a décliné son travail dans une autre série intitulée *Hyper*, où il a demandé à des danseurs contemporains de danser dans des supermarchés. Le rendu est extrêmement contemporain et à la limite de l'abstraction.

Voilà un travail de **Melik Ohanian**, intitulé *Peripheral Communities- Dakar* (2005). Melik Ohanian a voulu trouver un mode d'enregistrement particulier pour capturer la réalité des communautés pratiquant le slam dans les périphéries des grandes villes du monde. Il en a fait plusieurs versions à Paris, Séoul, Amsterdam, Londres. Vous voyez ici la version de Dakar.



photo: Kleinefenn@ifrance.com

Peripheral Communities-Dakar, 2005
Structure/écran en bois, vidéoprojection Dvcam sur DVD,
lecteur multipiste audio (16 pistes mono), 16 casques, 4,09 mn
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration,
CNHI © Melik Ohanian / photo Kleinefenn 2008

Vous pouvez trouver toutes les versions sur son site internet. L'artiste nous invite à nous asseoir sur ce tapis, qui fait un peu office de territoire. Nous voyons tous la même image, deux personnes qui slament à côté, mais nous pouvons entendre seize slams différents, selon le moment où l'on s'assoit. Il joue avec les dualités présentes dans nos sociétés : « ici et là-bas » / « fragment et totalité » / individuel et collectif ». Ces slams sont très différents, certains sont très poétiques, d'autres plus politiques. Les slameurs nous narrent des histoires très différentes des histoires individuelles ou collectives, traversées de parcours migratoires.

Il y a deux ans, nous avons montré cette œuvre sans le tapis devant la grande fresque du forum à la gloire de l'Empire français : le contraste était assez savoureux.

Ici, vous voyez trois photos devant vous et deux autres sur les côtés, du jeune artiste **Mohamed Bourouissa**. Il est né à Blida en 1976 et est arrivé en France à l'âge de cinq ans. Il a fait l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs et a suivi une formation au Studio national des Arts contemporains Le

Fresnoy. Nous avons ici son premier travail, *Périphéries*. C'est un travail sur la banlieue, qu'il a voulu « placer dans le champ de l'art et traiter comme un objet plastique, conceptuel » (Magali Jauffret).



Série *Périphéries*, 2006
Tirages lambda contrecollé sur aluminium
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI
© Mohamed Bourouissa

Il dit qu'il n'est pas un militant et qu'il s'intéresse au contraire aux lignes de fuite, à la profondeur de champ et à la construction. Les images donnent l'impression d'être prises sur le vif alors qu'elles sont mises en scène. Tout est absolument construit, écrit, dessiné à l'avance. Lorsqu'il prend la photo, tout est précis. Il est nourri par les grands maîtres de la peinture comme Géricault, Delacroix, Le Caravage ou Piero della

Francesca. Il y a d'ailleurs ici une référence à *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. Dans les photographies qu'il a prises dans la cité du Mirail à Toulouse, il y a une référence directe au *Radeau de La Méduse* de Géricault qui est un de ses grands maîtres.

Ces œuvres jouent le jeu de la représentation en tentant de déconstruire les stéréotypes sur la banlieue. A ce propos je vous conseille le court-métrage *L'art et la manière*, dans lequel Mohamed Bourouissa est interviewé, ainsi que ses professeurs. Il y a une scène très cocasse dans une banlieue : des policiers arrêtent des trafiquants et au moment où Mohamed Bourouissa veut prendre sa photo, il s'aperçoit que l'un des policiers avait mis sa casquette à l'envers, comme un slameur. Ce travail est extrêmement intéressant. Le Musée d'Histoire de l'Immigration est le premier musée national à avoir acquis ses œuvres. Nous avons prêté son travail au moins trois fois, depuis son acquisition en 2008. Cette fois-ci, nous avons envie de le présenter nous-mêmes.

Dernièrement, Mohamed Bourouissa a fait un travail très intéressant qu'il a appelé *Temps morts*. Il a travaillé dans des prisons à l'aide d'un téléphone portable. Il est intéressant de voir que le téléphone portable devient un médium plastique et artistique. Il a demandé à des prisonniers de faire des courts-métrages à l'intérieur de la prison à l'aide de téléphones portables. Cela a donné lieu à un film incroyable, très fort, très plastique aussi. Quand le journal *Libération* a demandé à Mohammed Bourouissa de commenter l'exposition *J'ai deux amours*, il a commenté l'une de ses photographies, *Le Miroir*, en faisant part d'une anecdote que je n'avais jamais osé mentionner. Dans la photo on peut lire à droite « Baise la police ». Mohamed Bourouissa l'a dupliqué à gauche en l'inversant pour effacer une voiture qui était à cet endroit précis et pour jouer aussi de « l'effet miroir » à l'horizontale.

Réinventer son univers

Dans le **cinquième temps de l'exposition**, nous avons voulu montrer comment la trajectoire migratoire de l'artiste, lorsqu'elle s'inscrit dans un monde en mutation constante, devient source de création.

Cette première œuvre de l'artiste chinois **Chen Zhen** est notre dernière acquisition. Né en 1955 en Chine, Chen Zhen quitte son pays natal pour la France en 1986. Véritable citoyen du monde, il travaille à New York, Shanghai ou Paris, sa ville d'adoption, avant de disparaître prématurément en France, en 2000. Lorsqu'il est arrivé en France, il a été ébahi et déboussolé par cette nouvelle culture et l'abondance d'objets qu'il voyait partout. Il s'est alors arrêté de peindre. Trois ans plus tard il a commencé à réaliser des installations dans lesquelles il mélangeait des éléments de sa culture d'origine et de la culture occidentale. Chen Zhen imagine alors le concept de « transexpérience » qu'il définit comme un enrichissement des cultures au contact les unes des autres. Ce nouveau mot « résume de façon vivante et profonde les expériences complexes que l'on vit quand on quitte son pays natal et qu'on va de pays en pays ». Cette partie est vraiment celle de la

synergie et du partage entre les cultures. Ici, il se sert donc de ses propres expériences pour créer une œuvre faite d'objets traditionnels et contemporains d'origines diverses.

Dans *Un-interrupted Voice*, créé en 1998, il transforme des chaises chinoises et européennes en tambours, en associant des éléments empruntés aux cultures chinoise et occidentale. Pour Chen Zhen, l'art a la même fonction que la médecine, il s'agit de « *se soigner soi-même en frappant les tambours (...), de se masser, se nettoyer, chasser le stress, et retrouver un équilibre psychique et émotionnel* ». La fonction curative de l'œuvre doit être reliée à la maladie avec laquelle Chen Zhen s'est longuement battu. Par delà les vertus thérapeutiques, cette œuvre souligne la rencontre des cultures, est une invitation au partage et un appel au public à venir jouer sur les tambours. *Un-interrupted voice* était au départ une partie d'une œuvre plus vaste imaginée pour le musée de Tel-Aviv dans une optique de paix. Il souhaitait de façon symbolique que Palestiniens et Israéliens se réuniraient un jour pour jouer ensemble sur ces chaises-tambours. Pour la biennale de Venise en 1999, il avait aussi imaginé une énorme installation faite de lits et de berceaux tambours et avait demandé à des moines tibétains de venir jouer dessus. L'œuvre a incontestablement une dimension spirituelle.



Un-interrupted Voice, 1998

Chaises, bois, peau de vache, ficelle, chaînes, 98 x 186 x 44 cm

Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

Photo Bertrand Huet, Courtesy Galleria Continua, San Gimignano/Beijing/Le Moulin © ADAGP, Paris 2013

Claude Gilbert

N'y a-t-il pas également une œuvre permanente au Musée Guimet, dans le haut de la tour?

Isabelle Renard

Ce n'est pas une œuvre permanente : il s'agit de *Round table*, une qui est au dépôt du musée Beaubourg et a été prêtée au musée Guimet lors d'une exposition sur Chen Zhen, il y a deux ans. C'est une très belle œuvre : une grande table avec des chaises de tous les pays du monde encastrées dans la table.

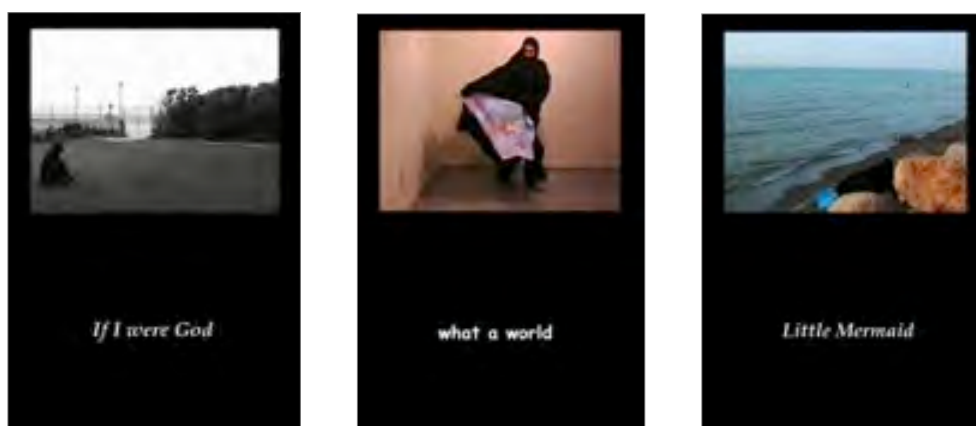
Voici maintenant une œuvre de **Mona Hatoum**. Elle est née à Beyrouth dans une famille palestinienne. En 1975, elle est en visite à Londres quand éclate la guerre civile au Liban. L'artiste ne peut plus rejoindre son pays natal et ses proches. Dès lors, elle choisit de questionner son statut de femme et d'exilée à travers une œuvre.

Ce tapis persan Bukhara fait directement référence aux souvenirs de l'artiste, à son enfance et à la collection de tapis qui recouvrait le sol de la maison familiale. Elle procède par prélèvement et par arrachage pour dessiner en creux un planisphère représenté selon la projection de Peters qui, contrairement à celle de Mercator, respecte les dimensions des continents. Alors que l'Afrique retrouve sa juste proportion, la France et l'Europe sont réduites à des confettis. Au-delà de tout ça, il s'agit également de représenter les flux et les migrations contemporaines. Mais le tapis symbolise également le flux et les migrations contemporaines. Mais le tapis symbolique également l'univers que le migrant emporte avec lui, comme un « chez-soi » qu'il tente de recréer dans son exil permanent.



Bukhara (red and white) 2008
Tapis en laine, 143 x 225 cm
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration,
CNHI photo Martin Argyroglo,
Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris © ADAGP, Paris 2013

Pour finir il faut absolument revenir voir l'œuvre de **Ghazel**, une artiste iranienne. « Mon travail parle de moi, de mon hybridité, de mon nomadisme, avec des éléments constitutifs de mon identité, comme le tchador, la langue anglaise et la culture française, et je mélange tout cela ». Elle montre son identité multiple (anglaise, iranienne, française) avec un humour corrosif. L'œuvre dépasse les questionnements identitaires pour poser des questions universelles et politiques qui nous touchent tous. Dans *Me* (2003-2008), série d'autoportraits vidéo, Ghazel se filme dans de courtes séquences, toujours vêtue d'un tchador. Le tissu noir, devenu symbole de la femme iranienne, se transforme progressivement en un principe graphique qui lie entre elles, les différentes scènes.



Me (2003-2008)
Installation vidéo - 3 moniteurs, 12 mn par film env.
Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI
© ADAGP, Paris 2013

Je voudrais terminer en disant que s'il y a deux amours dans le titre de cette exposition, on pourrait aussi bien dire *des amours*, comme antidote aux préjugés et surtout comme dynamique créative du monde contemporain.

Atelier-débat

Introduction, par Gilles Suzanne, LESA-Marseille

La tâche qui m'a été confiée de proposer un commentaire de l'exposition depuis le point de vue de l'interculturalité n'est pas simple. J'ai essayé de reprendre des questions qui étaient annoncées dans le programme, puisque cela constituait un fil conducteur et balisait bien le terrain. La question que je voulais

chasser d'emblée est celle qui laisse en suspens le fait qu'on puisse interroger la présence de l'art contemporain dans les musées. Il me semble qu'il s'agit d'un faux problème. Quand les musées font appel à la création contemporaine, que ce soit de la musique, du théâtre, des arts plastiques, il s'agit d'abord de se réinscrire différemment dans les sociétés, dans le rapport aux populations, aux territoires. Derrière tout cela, il y a aussi un souci d'interroger les collections. Cette opposition, du point de vue de la muséologie, traduirait un glissement du musée vers le marché de l'art. Il est évident que des choses de cet ordre-là se produisent. Pour autant, cela n'invalide pas, pour moi, la présence de l'art contemporain dans les musées.

Maintenant, il faut parvenir à trouver un équilibre entre l'instrumentalisation de la présence de l'art contemporain dans les musées et le fait que cette présence artistique joue un rôle à la fois pour le personnel du musée (je pense là au versant scientifique du musée) et pour les personnes qui visitent celui-ci. Il y aurait deux manières de formuler les choses : on pourrait d'abord dire que la présence de l'art contemporain fabrique des visiteurs de musées, c'est-à-dire des visiteurs d'équipements. De ce point de vue, le fait que ces œuvres soient dans un musée plutôt que dans un autre ne change pas grand-chose. Ensuite, on pourrait essayer de comprendre comment la présence de travaux d'artistes peut construire un autre regard sur les collections et les objets.

L'autre partie du débat concerne les rapports entre l'art contemporain, le patrimoine et les questions d'émigration ou d'immigration, qui sont dans le fond des phénomènes différents, en tout cas envisageables à des échelles différentes avec des schémas sociologiques, anthropologiques et politiques différents. Cette articulation n'est pas évidente. Je travaille de manière courante sur les notions de scène artistique, production artistique, migration et circulation dans l'espace méditerranéen et dans le monde arabe. Si l'on ajoute à ces questions celle du patrimoine, évidemment cela complique la réflexion.

Il y a une notion qui semble poser particulièrement difficulté dans cette exposition, c'est celle d'« ouvriers de patrimoine ». Les arts seraient des ouvriers de patrimoine : cela rappelle l'Oulipo. On pourrait se demander à quels imaginaires ils ouvrent. Je crois que si l'on peut parler des arts comme ouvriers de patrimoine, c'est au sens où ils signaleraient de nouveaux objets au patrimoine, c'est-à-dire de nouveaux phénomènes de civilisation ou de nouveaux faits culturels. Les arts ne servent pas seulement à illustrer ou à confirmer des représentations. Penser cela reviendrait à rendre les objets artistiques trop lisses, trop « polis ». Je pense qu'il y a là deux objectifs du point de vue de l'esthétique et de la science des arts. Le premier est de rompre avec toute appréhension sémiologique des objets artistiques. C'est la manière dont on a approché les objets artistiques depuis les années 1970, comme des signes de ce que serait la réalité. Le second objectif participe d'une lecture épistémologique soutenue par Bourdieu, entre autres, qui a longtemps avancé l'idée que les œuvres étaient détentrices d'un message et que ce message était codé. L'objectif est donc de déchiffrer les codes pour être capables de comprendre les œuvres.

Par ce fait même, la situation des musées est encore compliquée. Au départ, on convoque des artistes contemporains pour simplifier la tâche des musées, c'est-à-dire pour qu'ils parviennent à parler aux populations et à mieux s'inscrire dans la société, mais l'opacité des œuvres complique encore la mission

que se donnent les musées. Je pense que la solution radicale est de rompre avec tout cela en considérant que les œuvres ne sont peut-être pas que des signes à déchiffrer.

Je ne crois pas qu'il s'agisse de montrer les choses différemment. Je crois qu'il s'agit de montrer d'autres choses. Une fois qu'on se libère des deux états que sont la sémiologie et la sociologie critique, on contourne l'idée selon laquelle les œuvres sont là pour nous dire la réalité. Que nous reste-t-il à dire? Peut-être pouvons-nous simplement concevoir les objets artistiques comme des mondes en soi qui peuvent nous sensibiliser à des phénomènes qu'on ne voit pas, qui sont intangibles. L'entrée des objets artistiques dans les musées impose un défi théorique et pour les scénographes, et pour les concepteurs d'expositions, qui consiste à dépasser la manière que l'on a d'appréhender les œuvres artistiques.

Il y a au moins deux concepts dans la philosophie de l'art qui permettent de remplacer l'analyse par le signe et par le message. D'une part, le concept de «critique», au sens où l'objet artistique est un objet qui montre un phénomène et conduit le regard du spectateur à un endroit décisif d'un phénomène. D'autre part, le concept de «clinique». Il faudrait rompre avec l'analyse sémiologique en retournant aux objets en tant que tels, car ces objets ne sont pas neutres. Ils ont des matières, des couleurs, des tailles et ils nous sont donnés par des artistes comme des modes d'exploration de phénomènes qui ne sont pas forcément visibles. En tout cas, c'est à partir du moment où l'on peut concevoir des objets artistiques comme des modes critiques ou des modes cliniques révélant des phénomènes, que la médiation est rendue possible. Je ne pense pas que ce soit la médiation qui rende l'œuvre possible, mais qu'au contraire c'est l'œuvre qui rend la médiation possible. C'est bien parce qu'un objet artistique, qui est une singularité, pointe des choses qui ne sont pas tangibles et nous permet de les palper, que la médiation est possible.

Un autre point sur lequel je voudrais insister, c'est la question du statut des œuvres. Qu'est-ce que rompre avec le sens des signes, et, au fond, avec la cognition ? Par la négative, cela signifie qu'il faut éviter de réduire les objets artistiques à un discours. Tant qu'on considère les objets artistiques comme le discours de l'artiste, on cherche à savoir ce qui détermine le discours. On serait alors tenté d'émettre l'hypothèse selon laquelle c'est une sorte d' "habitus", comme le dit Bourdieu, ou d' "ethos" de l'immigré qui s'exprime dans l'œuvre. On cherche à voir dans ces objets l'alpha et l'oméga de la condition d'immigré. On pense que les œuvres nous apportent des réponses aux questions "qu'est-ce qu'être immigré ?", "Qu'est-ce qu'être français ?", "Que signifie passer une frontière ?", etc. Nous chargeons les œuvres de sens parce qu'elles représentent selon nous des expériences que nous ne connaissons pas, peu, ou mal. Il me semble qu'il faut rompre aussi avec cette idée que les objets artistiques seraient une simple expression sociale. Les objets artistiques sont le fruit d'un processus de travail artistique, de création. C'est radicalement différent. Ce que l'artiste fait, c'est d'abord exprimer l'amour de la matière. On disait par exemple du pianiste Thelonious Monk qu'il était un "sculpteur du silence". Je pense qu'un artiste, c'est d'abord un sculpteur de silence, un sculpteur d'espace, un sculpteur de choses qui sont d'abord invisibles. Il les rend visibles par le travail de la matière. Ensuite, la création est aussi un mode d'exploration de ce que l'on ne voit pas de la réalité. Tout à l'heure, il a été dit quelque chose de très goffmanien – du nom de l'interactionniste américain Erving Goffman – "nous voyons tout [de la réalité, N.D.A.], mais ne notons pas tout".

Troisièmement, il ne faudrait plus réduire les objets, et surtout pas ceux-là, à leurs auteurs, car cela reviendrait à les enfermer dans la question de la migration. Après tout, ces objets peuvent nous parler d'autre chose que d'émigrations et d'immigrations. Je lisais dernièrement une critique sur le nouveau spectacle de Mustapha Benfodil (*Borgne*). Il fait un travail sur le drame que vivent les mères des harragas.

Je me demandais en quoi le drame de ces femmes faisait partie de notre patrimoine. En pointant le phénomène des harragas que tout le monde connaît et dont tout le monde a peur, le spectacle signale autre chose. Il signale le drame des mères. Il ne montre pas pour la millième fois les harragas sur scène, il nous intéresse à autre chose. Cela signifie qu'il faut réévaluer tous ces objets artistiques en repassant par une étude des matières. Vous disiez tout-à-l'heure que l'artiste, Mona Hatoum, a procédé à l'arrachage des fils d'un tapis pour donner accès au sentiment de déracinement du migrant. Et bien, dans ce cas, [Bukhara (red and White), 2008, N.D.A.], arracher des fils n'est pas la même chose que trouer le tapis ou le recoudre. La technique artistique apporte des choses qui peuvent intéresser les personnes qui viennent ici pour en apprendre sur la migration, le rapport à la circulation.

Sur le statut des œuvres, j'ajouterais l'idée deleuzienne que nous avons rompu avec le régime visible. Nous ne sommes plus dans le régime visible, mais dans le régime "haptique". Percevoir directement par le corps, c'est sentir les choses, sentir ce qui vient à soi, sans que cela ait nécessairement un corps. Cela rejoint le concept de "corps sans organe" d'Antonin Artaud. Les œuvres nous montrent plus que les images qu'elles nous laissent voir. Nietzsche parle de l'art comme "symptomatologie" et je trouve cela très éclairant. Finalement, quand on sort d'un parcours comme celui-là, que peut-on palper ? Quels sont les symptômes que l'on peut toucher ? Ce sont les symptômes d'un phénomène dont tous ces objets parlent, mais qu'aucun ne montre en particulier.

Enfin, il y a la question de l'apport aux spectateurs, fondamental si l'on s'intéresse à la médiation. Cela révèle des phénomènes qui sont peu vus, mais qui marquent profondément les migrations. Parmi eux, il y a les nouvelles formes de migrations. Les migrations ne vont plus d'un point à un autre, ni ne retournent à ce premier point depuis le second. Le sociologue Alain Tarrius parle de migrations circulatoires. Sans insister trop là-dessus, cela signale le fait que les migrations deviennent des rondes migratoires, qu'elles deviennent permanentes pour certaines personnes. Les œuvres permettent par ailleurs de pointer de nouvelles figures du migrant, entre autres, à travers certains parcours d'artistes. La figure de l'immigré ne se réduit plus en effet à la figure du "zoufri", du vieux travailleur isolé. L'immigration se féminise, s'étend à d'autres couches de la société. Je pense aux travaux de Véronique Manry sur les femmes migrantes par lesquelles passe le commerce, ainsi qu'aux travaux de Michel Péraldi sur les migrations du nord vers le sud qui concernent aussi les classes moyennes et plus aisées. Ensuite, il y a des nouveaux motifs à la migration. On migre effectivement pour le travail, mais aussi pour la formation. J'ai aussi rencontré beaucoup d'artistes qui migrent pour accéder à la protection de leurs droits en tant qu'artistes. En France, nous avons la SACEM, et beaucoup d'artistes viennent faire protéger les droits de leur musique en France. Dans les nouvelles formes de migrations, il faut repenser tout ce qui est de l'ordre de l'interaction entre le migrant et la société locale. La porosité sociale me paraît être un phénomène qui n'est pas palpable. C'est dans la migration que l'on peut s'interroger sur son pays et porter sur lui un regard critique. Une grande partie de la critique qui a été formulée contre la guerre civile en Algérie s'est faite à partir de la France et par des artistes en exil. La

migration est souvent pensée comme un moment de déshumanisation complète, mais elle peut aussi être autre chose.

Je terminerai en vous présentant un travail artistique plus radical, celui de Stephen Hobbs et Marcus Neustetter. Voici une œuvre qui a été présentée dans une exposition intitulée *Traversée* (Travesía, Centro Atlántico del Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 17 octobre 2008- 04 janvier 2009) qui réunissait des travaux d'artistes africains qui racontent leur conception de la venue en Europe. Cette œuvre [Black out (Apagón¹), 2008, N.D.A.] se compose d'une série d'affiches, de posters, de matières différentes, mais toutes d'un noir aussi profond qu'obscur, pour suggérer de manière provocatrice aux habitants d'une partie des Canaries d'éteindre leurs lumières la nuit pour éviter l'accostage des bateaux de migrants, ceux-là périssant dès lors en mer, sans que personne ne le sache.

Avant de lancer le débat j'aurais souhaité savoir quelle est la politique d'acquisition du musée à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration?

Isabelle Renard

Nous sommes un musée national et nous avons deux commissions d'acquisition par an. Ce n'est pas toujours évident, et les œuvres suscitent parfois des débats intenses.

Gilles Suzanne

Je vais conclure sur le projet patrimonial qui était annoncé dans la présentation. Ce dont on parle amène à se poser la question de ce qu'on "patrimonialise". Est-ce que l'on patrimonialise l'art de personnes immigrées au titre qu'elles seraient dépositaires d'un art particulier ? Esthétiquement parlant, je pense que cela est difficilement recevable. Développer un projet patrimonial à partir d'objets artistiques, c'est prendre des artistes et des objets artistiques pour ce qu'ils signalent et pas parce que ce sont des objets portés, fabriqués par des personnes qui, dans leur essence, auraient quelque chose que n'ont pas les autres, et qui les met en capacité de parler plus que les autres d'émigration et d'immigration.

Isabelle Renard

C'est passionnant, parce que c'est exactement toute la difficulté que nous rencontrons ici, notamment au sein de certaines instances. Tout à l'heure, nous avons évoqué la séance difficile que j'avais eue au Conseil d'Orientation à propos de l'exposition *J'ai deux amours*. D'aucuns me reprochaient le fait de montrer des œuvres d'artistes du marché, d'artistes français. On me demandait pourquoi je ne montrais pas d'artistes immigrés : je leur ai expliqué justement que ces premières œuvres m'intéressaient parce qu'elles communiquent un sens et parce que le sujet que ces artistes-là traitent est en résonance avec nos thématiques. Nous avons organisé une visite pour une société des amis d'un musée, et les gens étaient étonnés de cette collection parce qu'ils pensaient que nous avions uniquement des œuvres d'artistes

1

Pour Panne d'électricité.

immigrés, ce qui serait un non-sens. Bien sûr, la plupart des artistes sont d'origine étrangère, mais cela n'est pas un critère de choix.

Gilles Suzanne

Même si ça l'était, je pense qu'il faut arriver à rompre avec cette idée que c'est ce qu'ils sont qui font que les œuvres sont ce qu'elles sont.

Isabelle Renard

C'est vraiment une ambiguïté qui est toujours présente. Le projet de la Cité s'est fait en collaboration avec beaucoup d'associations partenaires qui ont des enjeux de reconnaissance importants y compris au travers au travers de l'achat d'œuvres d'artistes engagés dans ces mêmes associations. Cela suppose une manière de procéder assez complexe dans l'acquisition d'œuvres et de définir une politique d'acquisition très précise. Je voudrais vous faire partager deux petites anecdotes. Je reçois beaucoup de dossiers d'artistes.

Un jour, une jeune artiste m'a envoyé son dossier dans lequel je pouvais lire toute son histoire. C'était une petite-fille de réfugiés espagnols. Je me suis dit que dans son travail, elle s'inspirait probablement de documents historiques, qu'elle devait travailler à partir de la mémoire, etc. J'ouvre un fichier PDF où étaient présentés une succession de dix tableaux de fleurs en pastel. Je lui ai dit que ça ne correspondait pas à ce que nous cherchions. Un autre artiste m'écrivait souvent pour me demander de venir voir son travail. Il m'envoyait ce qu'il faisait : des animaux fantastiques entièrement construits avec des boulons. Je lui ai dit que ça ne rentrait pas dans nos thématiques mais il insistait. Un jour, je l'ai invité à venir voir nos collections. Il m'a expliqué que ses animaux étaient réalisés avec certains boulons de l'usine de construction de boulons dans laquelle son père, immigré italien, avait travaillé en France. D'après lui, c'était toute son histoire. Il ne comprenait pas pourquoi son œuvre ne pouvait pas être présentée à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration.

Gilles Suzanne

C'est une question courante dans tous les centres d'art. Il y a souvent une confusion entre expression et création. Une expression n'a pas vraiment de place dans l'histoire des arts. Je pense que dire cela n'est pas élitiste. Je pense que c'est tout simplement se saisir des critères qui sont des critères esthétiques pour pouvoir juger. Au même titre qu'un sociologue juge des phénomènes sociaux avec des critères sociaux, qu'un physicien appréhende les phénomènes physiques avec des critères de physiciens, etc. Quand cela concerne des productions artistiques, cela touche quelque chose d'intime et évidemment on tombe rapidement dans le pathos, dans l'affection.

Claude Gilbert

Il y a des choses avec lesquelles je suis d'accord, dans ce que vous avez dit, et d'autres auxquelles je ne

souscris pas. Par exemple, je suis tout à fait d'accord avec le fait que les œuvres nous montrent les aspects invisibles de la réalité. Mais je voudrais revenir sur une chose qui m'a toujours beaucoup intéressée sans que je la creuse, c'est le paradoxe de la création de la Cité, à savoir l'énorme bataille qu'il y a eue (j'étais à la direction des Musées de France à l'époque) autour de l'idée qu'on ne pouvait pas appeler la Cité un musée, parce qu'elle n'avait pas de collection.

Isabelle Renard

Nous sommes un musée *dans* la Cité, une des directions de la Cité, au même titre que le département des publics, que la programmation culturelle et artistique, etc.

Claude Gilbert

Certes, mais je pense qu'il y a quelque chose de plus profond. Ce bâtiment, qui a été le lieu de la gloire de l'époque coloniale, qui a été rempli puis vidé d'objets (ils ont été reversés au Musée du Quai Branly), qui est devenu le symbole vide de la colonisation et qui devient, pour partie, un musée sans collection au départ, trouve aujourd'hui l'art contemporain en son cœur, qui a un statut bien particulier, extrêmement valorisant. C'est une belle image de ce dont vous parlez.

Dans le même temps, je suis révoltée quand vous dites qu'il faut oublier les discours. Si on ne se sert pas de notre mémoire, on est très handicapé. En somme, je me trouve dans une position ambiguë par rapport à ce que vous avez dit.

Gilles Suzanne

Il s'agissait pour ma part d'une proposition théorique radicale de changer de paradigme pour penser ces objets. Évidemment, il ne s'agit pas de demander aux gens d'oublier ce qu'ils savent.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Il s'agit de dire que s'en tenir à l'idée de l'œuvre se suffisant à elle-même rencontre des limites, si on l'approche sous un angle qui n'est pas celui de la création.

Plusieurs questions me venaient à l'esprit en écoutant votre dialogue. D'abord je voudrais revenir à la question de ce que l'on patrimonialise. Il y a quelque chose qu'on aborde ou qu'on essaie de cerner à travers les travaux du GIS Ipapic, c'est l'inscription dans le présent. Penser le patrimoine comme un moment présent de la relation au passé est assez libérateur, car cela ouvre des espaces de confrontations, d'interprétations, de rencontres de points de vue différents qui vont au-delà du respect pour la chose patrimonialisée. L'angle d'attaque est le présent, qui est le seul sens à donner au patrimoine. Le patrimoine n'est que présent. Une chose me frappe dans cette exposition, c'est son inscription dans un présent extrêmement dense, nourri par la très grande acuité des regards et des mondes des artistes. Je me demandais si, d'une certaine manière, l'exposition ne contribuait pas davantage à faire patrimoine autour des questions d'immigration qu'une approche strictement historique, dans la mesure où elle nous interpelle à partir du lieu où nous sommes aujourd'hui et maintenant avec beaucoup plus de force.

Le deuxième point que vous avez mentionné concerne le statut des œuvres, sans rapport avec l'*habitus* de l'immigré. Vous avez dit que, s'il y a interculturelité, c'est dans la médiation, et jamais dans l'objet artistique. Nous sommes d'accord pour dire que l'interculturalité se joue dans la relation entre une proposition et les acteurs qui la reçoivent. Cependant, dans le même temps, je me demande si cette force de déplacement qu'opère l'œuvre, par rapport à l'*habitus* de l'immigré, n'opère pas quand même de manière interculturelle, n'a pas un effet interculturel très profond. Je pense à ces œuvres qui entrent en dialogue très finement et subtilement avec Delacroix et Géricault. Est-ce que ces déplacements ne participent pas de l'interculturalité ? Enfin, et au fond, quand on voit cette exposition, on ne se demande pas si la Cité nationale de l'histoire de l'immigration est un musée. Le fait que la Cité nationale soit un musée compte finalement relativement peu. On voit d'abord une exposition d'art contemporain, plutôt que l'exposition d'un musée montrant ses collections.

Isabelle Renard

C'est très troublant, hier, nous avons organisé une journée avec l'académie de Versailles autour de l'exposition avec notre directeur général, Luc Gruson. Il rappelait que cette exposition était un pari, puisque le Musée d'histoire et des cultures de l'immigration est un musée d'histoire et que les expositions temporaires précédentes étaient à forte teneur historique. D'ailleurs après les critiques importantes sur la première version de l'exposition *J'ai deux amours* lors du conseil d'orientation, nous avons tous un peu peur des réactions à l'ouverture. La première forme de l'exposition revisitait en effet les thématiques du parcours permanent *Repères* à l'aune de l'art contemporain. Ce n'était pas la bonne approche car l'art contemporain ne devenait finalement qu'illustration d'un propos historique.

Par la suite nous avons pris le parti avec les deux autres co-commissaires, Hou Hanru et Evelyne Jouanno, de considérer l'œuvre comme un monde en soi, porteuse de son propre discours. On nous demandait de faire des expositions didactiques, de faire des textes d'introduction, etc. Hou Hanru m'a dit qu'on ne rédigerait pas de textes explicatifs, que les cartels et les œuvres allaient parler d'eux-mêmes.

Cela a vraiment été un pari. Quand on voit les collections et les dates d'acquisition des œuvres, on est tenté de parler davantage d'art "actuel" que d'art contemporain : certaines œuvres ont été acquises seulement un ou deux ans après leur production.

Michel Alessio

Pouvez-vous nous rappeler le nombre d'œuvres que vous avez dans vos collections et dans l'exposition d'art contemporain ?

Isabelle Renard

Nous avons une centaine d'œuvres dans l'exposition et 400 dans les collections. Il y a aussi une petite galerie à l'entresol qui propose vingt-neuf grandes photos de Rajak Ohanian. Une part très importante des fonds est exposée. Une autre partie se trouve dans le parcours permanent.

J'ai un seul regret : nous avons fait l'acquisition de collages de Roman Cieslewicz qui entraient dans cette idée de réinvention d'un monde, mais nous n'avons pas pu les montrer à nouveau car ils venaient de faire l'objet d'une exposition monographique dans le cadre de l'exposition consacrée à l'immigration polonaise : *Polonia*.

Roselyne De Villanova

Je voudrais partager mes réactions par rapport à l'exposition. J'ai retrouvé, et c'est positif selon moi, tous les thèmes qu'on a abordés dans la recherche sur l'immigration, à ceci près qu'ils sont ici abordés par l'œuvre, donc d'une manière subjective et qui interpelle la subjectivité de l'autre. Du point de vue du chercheur, cela me renvoie à Abdelmalek Sayad, parce qu'il est bien le seul qui ait abordé l'immigration avec l'envie d'atteindre la subjectivité et le vécu subjectif de la souffrance. Cependant, si j'étais seulement venue voir l'exposition, je l'aurais regardée, mais je n'aurais pas eu accès aux explications sur la démarche des artistes que vous avez données et qui m'ont énormément intéressée. J'ai vu beaucoup d'interviews d'artistes qui n'ont rien à dire de leur travail parce qu'il se suffit à lui-même. D'après ce que je connais des artistes immigrés, et notamment des cinéastes, je déduis que leur travail n'est pas "thérapeutique" mais que leur inspiration leur permet de dire beaucoup de choses sur leur histoire. Je pense que ces récits sont très importants pour accompagner le regard sur l'œuvre. Je me demande par conséquent ce que l'on peut faire dans ce sens, d'un point de vue scénographique et muséographique.

Isabelle Renard

D'une part il y a les cartels assez complets qui sont issus des textes que nous avons écrits pour le catalogue. Nous avons essayé d'éviter de faire de l'exégèse et d'être au plus près de ce que les auteurs ont pu nous dire. Juste avant l'ouverture de l'exposition, nous avons commencé à filmer des entretiens, car je ne voulais pas mettre de cartels mais de petites vidéos de trois minutes dans lesquelles l'artiste expliquait son travail. Malheureusement, pour des questions de temps et de moyens, cela n'a pas été finalisé. En revanche, nous avons commencé une série d'entretiens qui devraient passer sur le site internet. Ce que j'ai pu vous dire de plus sur certains artistes en est issu. Ce sont de courts entretiens de cinq minutes, même si l'interview a duré environ une heure. Pour des questions de temps, ces entretiens ne sont pas encore sur le site, mais cela va être une ressource extraordinaire.

Il est vrai que, souvent, quand on va dans une galerie, on voit des œuvres mais sans explication, et j'en suis la première frustrée. Dans *Repères*, il n'était pas possible d'exposer une œuvre sans un cartel à côté. Pour l'exposition temporaire, nous avons aussi fait des cartels qui sont assez grands et assez fournis. Il faut aussi savoir qu'il y a plusieurs lectures possibles des cartels, car ils ne sont pas exhaustifs.

Ghislaine Glasson-Deschaumes

Sans regarder les cartels, on peut se laisser imprégner par le monde dans lequel on nous plonge et se laisser surprendre. La lecture des cartels vient parfois après, au sens où ce n'est pas la première chose que

l'on vient chercher dans une exposition d'art contemporain.

Claude Gilbert

Je vous recommande de vous reporter à l'étude extrêmement fine qui a été faite sur la *Metaphysica* à Grenoble, sur les différents niveaux de lecture possibles des cartels. Les visiteurs ont tous pointé que ce qui leur avait déclenché une émotion forte par rapport à une œuvre, c'était le propos de l'artiste.

Gilles Suzanne

Il y a vraiment pour moi un problème de fond. Généralement, nous construisons notre rapport aux objets artistiques dans une attente de savoir. Habituellement les gens ne ressortent pas contents d'un musée quand ils n'ont rien appris. On ne fait pas qu'apprendre en présence d'une œuvre. En effet, elle s'adresse à la subjectivité. Jean-François Lyotard distingue des "formes de savoir" : il y a des formes de savoir scientifiques, herméneutiques, rationnelles. Je pense que la plupart du temps, quand on parle de médiation, on l'associe avec la cognition. Ce qui est propre à la médiation, c'est de débiter un discours et d'apprendre des choses aux gens. Mais il y a différentes façons de faire la médiation entre les choses et les gens. On peut par exemple les accompagner, et créer des situations dans lesquelles les gens peuvent produire un savoir que Lyotard appelle narratif, qui n'est pas un savoir scientifique ou cultivé sur les œuvres, mais un savoir narratif sur la réalité : une façon de se construire à partir d'un objet artistique. Je pense que les œuvres s'adressent à notre subjectivité, mais sur un registre du savoir qui n'est absolument pas de l'ordre de la connaissance.

Claude Gilbert

Justement, c'était bien cela qui était pointé par le public des expositions. Les visiteurs disaient préférer ce que disent les artistes à ce que dit le commissaire.

Gilles Suzanne

Je n'ai pas dit qu'il fallait brûler les cartels et les historiens de l'art. Je dis simplement qu'il ne faut pas réduire le rapport à l'art à un rapport au savoir.

Isabelle Renard

Il y a aussi dans l'art une part d'enchantement qui peut nous faire aimer une œuvre plutôt qu'une autre.

Gilles Suzanne

Il ne faut pas non plus tomber dans l'extrême inverse et dire que chacun peut penser ce qu'il veut d'une œuvre. Quand je parle de savoir narratif, j'entends un savoir narratif sur le monde, et pas sur l'œuvre. Le médiateur ne fabrique pas des historiens de l'art en vingt minutes de visite.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Il y a une dimension sensible qui échappe au cartel. L'œuvre dans une exposition n'est pas toute seule, elle est dans un contexte. Elle est dans un moment présent, mais elle entre aussi en résonance avec les autres

œuvres. Quand on voit certaines œuvres dans une exposition comme celle-ci, on comprend des choses que l'on n'aurait peut-être pas comprises si elles avaient été vues isolément.

Gilles Suzanne

Pour toucher à quelque chose qui soit de l'ordre de l'interculturalité de manière directe, il aurait fallu une entrée très anthropologique sur ce que signifie « traverser ». Comment aujourd'hui se représente-t-on ce qu'est traverser? Peut-être que traverser pour un Tibétain, pour un Tangérois ou pour un Malien, ou encore pour quelqu'un qui se trouve à la frontière mexicaine, implique des choses et signale des phénomènes qui pourraient être montrés de manière hétérogène. Je pense que cela serait plus directement interculturel, s'il y avait une focale plus précise sur un concept très anthropologique.

Sylvie Dreyfus

Comment le public a-t-il réagi à l'exposition ?

Isabelle Renard

Je suis très inquiète des réactions dans le livre d'or à chaque exposition. Cette fois-ci les adolescents sont très touchés par cette exposition, beaucoup plus que par *Repères*. Dans *J'ai deux Amours*, il y a des œuvres qui sont immédiatement parlantes et sensibles. Je suis vraiment contente que cela parle aux adolescents.

De manière générale, le public est plutôt content, mis à part quelques remarques dures et acerbes qui taxent l'exposition de misérabiliste. On nous a même dit qu'il n'y avait d'amour que dans le titre, alors que nous avons justement voulu parler d'amour. Cette analyse vient de la lecture du livre d'or, mais il faudrait peut-être se renseigner autrement. En tous les cas, le nombre de visiteurs a augmenté en un week-end. C'est un public qui fréquente plutôt les expositions d'art contemporain. Les gens viennent seuls, il y a moins de groupes. Il y a aussi beaucoup de jeunes des Beaux-Arts.

En général, nous faisons très bonne presse. Le premier article écrit dans *Le Monde* reconnaissait que les œuvres étaient magnifiques mais critiquait la scénographie et l'accrochage. Le journaliste a conclu en disant que ces œuvres méritaient le Grand Palais et pas la Cité ! C'est extrêmement intéressant parce que cela signifie que la Cité n'est pas vraiment reconnue. Il ne faut pas oublier qu'elle n'a jamais été inaugurée. D'une certaine façon, c'est une reconnaissance de la collection, mais pas du lieu. *Télérama* a commenté en disant que les œuvres étaient dispersées un peu partout, entassées dans un couloir, mais que c'était une très belle exposition. De même, sur France Culture, dans l'émission *La Dispute*, les intervenants se sont attardés sur la question du lieu. Ils se demandaient pourquoi avoir choisi ce palais, qui est le symbole des colonies et de l'Empire français!

Hélène Le Bon

Est-ce qu'il a été envisagé que cette exposition soit itinérante ?

Isabelle Renard

J'ai reçu la visite du directeur du Musée naval de Gênes qui vient d'ouvrir une section importante consacrée à l'émigration et à l'immigration italiennes. L'équipe de direction était venue visiter l'exposition *Repères* ; ils s'en sont inspirés pour constituer leur section. En fait, ils ont plutôt fait quelque chose de l'ordre de la reconstitution, en se servant de beaucoup d'entretiens et d'un peu d'art contemporain. Ils aimeraient bien nous recevoir. Pour Marseille 2013, on nous a demandé des pièces séparées, mais je ne suis pas tellement d'accord avec cette idée. Je pense que l'exposition perdrait de son sens.

Daniella Swaroswky

J'ai un parcours très différent des vôtres, je suis réalisatrice. J'ai étudié la question de la migration en tant que réalisatrice depuis 2002. Je me suis rendue dans les quartiers dans lesquels vivent les migrants : j'ai vécu pendant 10 ans à Rotterdam dont moins de la moitié de la population est blanche; je suis allée dans les banlieues où vivent de nombreux Marocains, Turcs, Cambodgiens. Je me suis plongée dans ces scènes de vie et dans ces différentes réalités. J'appréhende donc la situation d'un point de vue artistique. Cependant je travaille en ce moment avec 56 scientifiques, chercheurs, anthropologues, pour développer un produit qui ne sera pas exposé dans le musée, mais dans un espace d'art en quelque sorte plus indépendant. Je suis intéressée par les problèmes de musée et je les connais parce que j'ai parfois été invitée aux Pays-Bas à faire partie de débats similaires à celui-ci. Ce sur quoi je travaille, ici, à Paris, c'est la représentation visuelle de la migration. Quel type d'art, d'artiste, de réalisateur, de photographe est capable de briser les stéréotypes ? Comment le faire ? C'est mon centre d'intérêt actuel. À ce titre je suis très intéressée par le travail de Kader Attia et de Mohamed Bourouissa. Je suis très critique envers certaines œuvres. L'exposition était très intéressante, j'ai beaucoup apprécié la visite.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Pourriez-vous développer votre position à propos de l'excès de référence à des réalités liées à des souffrances ?

Daniella Swaroswky

Ces dernières années nous nous sommes dirigés vers les documentaires photo et le journalisme. C'est une imagerie qui est très concentrée sur les drames de la migration. Je crois que la migration a de nombreux autres aspects qui sont invisibles, et ne sont pas présents dans les médias, qui sont trop centrés sur la représentation visuelle. Or, je suis d'accord avec les premières interventions, je crois que l'art n'est pas tangible, pas si visible.

Gilles Suzanne

Je n'ai rien de particulier à dire pour conclure, si ce n'est que je suis très content d'avoir vu cette exposition. Je pense que le travail qu'il serait intéressant de faire maintenant, serait de vraiment prendre au sérieux la question et d'aller se confronter aux diverses manières dont les musées mêlent programmation artistique,

spectacles vivants, images cinématographiques, etc. Il y a une dernière forme dont je n'ai pas parlé, c'est la présence de l'artiste en tant que tel. Il y a peut-être des formes intéressantes de présence de l'artiste dans les collections à imaginer.

Isabelle Renard

Poursuivre le développement de cette collection d'art contemporain pourrait se heurter à un problème d'ordre financier car nous ne sommes pas un musée d'art contemporain. Par exemple, nous sommes en train de préparer un parcours historique pour expliquer aux visiteurs les diverses étapes de l'évolution du Palais des Colonies jusqu'à aujourd'hui. Nous voudrions demander à un artiste de venir faire quelque chose à partir du Palais.

Je voudrais revenir sur l'évolution de notre collection. Au début, nous avons accepté l'art contemporain, mais il fallait qu'il soit extrêmement explicite. Les premières œuvres que nous avons achetées devaient venir éclairer le parcours historique de deux siècles d'immigrations, elles devaient par conséquent traiter de l'immigration en France. Puis, nous avons réussi de plus en plus à nous autoriser à dépasser cette contrainte. Il y a une œuvre d'Eduardo Arroyo dans le parcours que j'aime beaucoup. C'est la reproduction d'un kilim d'Anatolie (un tapis) en caoutchouc d'aéroport. Arroyo a été en résidence à Berlin pendant six mois, où il a rencontré toute la communauté turque. Il s'est inspiré de leurs tapis, et en a fabriqué en caoutchouc d'aéroport : un lieu de transit. De plus en plus, j'essaie de proposer des œuvres moins explicites au premier abord et qui soient plus de l'ordre métaphorique/symbolique/emblématique.

Par ailleurs, le fait d'avoir deux co-commissaires extérieurs, Hou Hanru et Evelyne Jouanno, m'a permis davantage de libertés. Cela a été un beau défi ! En tous les cas c'est passionnant d'avoir d'autres regards et d'autres lectures. C'est toujours très riche.