

## Antichambres<sup>1</sup>

Lors d'un voyage de travail en Pologne en 2008, en collaboration avec Christiane Vollaire, j'ai eu la possibilité de photographier les chambres d'accueil des demandeurs d'asile politique. Le fruit de ce travail est un livre, *Le Milieu de nulle part*, qui entend mettre en tension critique les rapports entre textes et photographies autour d'une critique des politiques migratoires instaurées dans l'espace de Shenghen. Comme le précise Christiane Vollaire dans son préambule :

Le texte de cet ouvrage est le produit conjoint d'un travail photographique et d'un travail philosophique de terrain, qui a pris naissance dans l'été 2008 en Pologne. Il s'est élaboré visuellement à partir des photos d'espaces d'hébergement ou de rétention. Et textuellement à partir des entretiens effectués auprès de cent quatre personnes réfugiées, en majorité tchéchènes, dans seize centres d'hébergement ouverts et deux centres de rétention fermés<sup>2</sup>.

Partis en catastrophe de leur pays, les Tchétchènes ont pris avec eux les quelques affaires que nous voyons dans les photographies que j'ai faites. *Antichambres* est le titre qui rassemble les trois cahiers photographiques du livre. La première des trois parties, présentée ici, montre un ensemble de quinze photographies des pièces où sont hébergés en centres ouverts les demandeurs d'asile.

Les objets emmenés avec soi se mélangent sans doute à divers objets récupérés dans le pays d'accueil et l'ensemble constitue souvent tout ce que ces gens possèdent, la totalité de leurs biens. Ainsi, ce qu'on voit à l'image pourrait constituer l'archive des possessions à partir desquelles une autre vie va se construire, non pas les archives d'une mémoire passée, mais une archive

---

<sup>1</sup> Texte présenté lors de la rencontre *Migrants et réfugiés : voix, images et résonances* du samedi 6 février 2015 à Anis Gras, Arcueil, dans le cadre du cycle « L'art, l'autre, l'hospitalité ».

<sup>2</sup> Christiane Vollaire, Philippe Bazin, *Le Milieu de nulle part*, Grâne, Créaphis, 2012, p. 7.

constituant le socle d'un futur. De plus, l'assemblage de ces objets réalise une sorte de montage, entre ceux amenés du pays d'origine, et ceux trouvés dans le pays d'arrivée. Dès lors, une nouvelle culture se construit, et ce montage d'objets hétéroclites et dont la discontinuité de sens paraît évidente, prépare une véritable acculturation à laquelle tous les migrants aspirent.

Ces photographies résultent de la demande précise des demandeurs d'asile à représenter leur lieu. Ils ont rangé celui-ci, ils l'ont organisé, débarrassé de certains objets en en mettant d'autres en valeur, ils ont exhibé les posters des cartes de l'Europe, de la nourriture abondante, qui manifestent leurs aspirations. Leur geste d'inviter à photographier me semblait réitérer ce que nous disait Georges Perec à Ellis Island : « C'est cela qui nous est donné à voir et c'est seulement cela que nous pouvons montrer<sup>3</sup>. »

### **Analyse d'une photographie**

Cette photographie pourrait résumer les effets de construction formelle qui mènent à penser visuellement l'espace provisoire des migrants. La « lecture » peut bien sûr se faire de gauche à droite, et alors on voit comment l'espace d'accueil est construit de manière discontinue par les objets devant et sur le mur. Mais elle peut aussi se faire dans la profondeur de l'image, l'angle formé par le mur et l'armoire suggérant une référence à la profondeur perspectiviste. En réalité, cet espace à deux parois est ouvert, déplié comme une feuille, et les objets semblent rapportés à un lieu sans appartenance. Ceux-ci sont « collés » au sens d'un photomontage d'avant-garde, suggérant la perte de l'espace perspectiviste uniciste. Entre ces deux sentiments, l'espace se trouve sur une crête improbable, fragile. Enfin, la « lecture » peut se faire de bas en haut : dans l'image, les objets ne sont pas posés sur le sol du fait des effets de cadrage ; puis, au-dessus, ils constituent un discontinuum, un appareillage de dissemblances, dont la ligne supérieure forme un horizon au-dessus duquel se situe un ciel blanc comme une surface vierge à écrire. Cette dernière « lecture » met en jeu les trois états qui structurent le livre : d'où viennent les migrants (objets sans assise), où ils sont (montage d'objets dissemblants), et à quoi ils aspirent (un horizon encore à écrire).

---

<sup>3</sup> Georges Perec, *Ellis Island*, Paris, P.O.L., 1995, p. 45.



Ainsi, si cette première partie est construite comme un ensemble de quinze photographies montées selon un processus répétitif et horizontal, chaque photographie, par ses trois propositions de « lecture », donne aussi à voir un espace parcouru aussi bien mentalement que physiquement de façon circulaire. La circularité des directives européennes trouve là une métonymie visuelle.

### **Les objets de la chambre**

La chambre est le lieu par excellence du privé, mais ici c'était le seul lieu possible pour que les demandeurs d'asile puissent faire la publicité de leurs aspirations à une nouvelle vie citoyenne. Ils n'étaient pas dans la perspective de la chambre de la tante de Proust qui depuis 25 ans regardait de sa fenêtre le monde dont elle ne

connaissait plus rien d'autre. Perec encore nous dit bien que c'est le lieu où la mémoire s'active :

Il me suffit simplement, lorsque je suis couché, de fermer les yeux... pour que presque instantanément tous les détails de la chambre... me reviennent en mémoire<sup>4</sup>.

Mais ici de quelle mémoire des lieux s'agit-il ? De quel habiter s'agit-il, et quand habitons-nous l'espace qui nous est accordé ? Quels sont les gestes issus des habitudes qui traduisent cette appropriation ? Les objets, pour Perec, sont les sites de cette transition :

Habiter une chambre, qu'est-ce que c'est ? Habiter un lieu, est-ce se l'approprier ? Qu'est-ce que s'approprier un lieu ? À partir de quand un lieu devient-il vraiment vôtre ? Est-ce quand on a mis à tremper ses trois paires de chaussettes dans une bassine de matière plastique rose ? Est-ce quand on s'est fait réchauffer des spaghettis au-dessus d'un camping-gaz ? Est-ce quand on a utilisé tous les cintres dépareillés de l'armoire-penderie ? Est-ce quand on a punaisé au mur une vieille carte postale représentant *Le Songe de Sainte-Ursule* de Carpaccio ? Est-ce quand on y a éprouvé les affres de l'attente, ou les exaltations de la passion, ou les tourments de la rage de dents ? Est-ce quand on a tendu les fenêtres de rideaux à sa convenance, et posé les papiers peints, et poncé les parquets<sup>5</sup> ?

Nous avons croisé dans les centres d'accueil tous ces objets, les bassines en plastique, les chaussettes qui sèchent, le réchaud, l'armoire, les photos au mur, les rideaux, mais aussi la viande qu'on découpe dans la cour, le rituel de la cuisine du pays d'origine, les communautés partagées entre les hommes d'un côté, les femmes d'un autre, et les enfants courant partout. Déployées dans ces espaces contraints, ces remémorations d'une autre vie se dévident dans ce que Michel Foucault appelait plutôt des emplacements<sup>6</sup>. Si, pour l'anthropologue des objets de l'exil Alexandra Galitzine, « l'objet est instance d'évaluation du migrant par le regard d'autrui, ce regard portant une violence désagréant l'intimité de l'objet-affect<sup>7</sup> », ici la demande même des demandeurs d'asile remet en jeu cette remarque, montrant peut-être que ces objets sont porteurs d'une adresse qui nous est faite et qui pour une part reste mystérieuse comme le souligne Jacques Rancière :

---

<sup>4</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 43.

<sup>5</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 43.

<sup>6</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2 n° 54, p. 12-19.

<sup>7</sup> Alexandra Galitzine, *Exil (objets)*, à paraître.

La machine de mystère est une machine à faire du commun, non plus à opposer des mondes, mais à mettre en scène, par les voies les plus imprévues, une co-appartenance<sup>8</sup>.

C'est peut-être cela que les migrants, dans ces emplacements transitoires, veulent signaler, l'arrivée avec eux d'une archive privée qui constitue à la fois un monde passé et un monde en construction avec lequel nous devons, nous aussi, construire un espace qui les accueille vraiment.

Les politiques migratoires, dans leur effectivité la plus concrète, consistent, quand ces migrants se retrouvent comme clandestins dans les rues de nos villes, à d'abord leur prendre leurs affaires et les jeter. Il ne s'agit pas alors d'une simple dépossession matérielle, mais du vol qui nous est fait autant qu'à eux d'une possibilité de construire un espace commun qui ne soit pas à nos seules conditions. C'est cela qui est montré dans ces photographies, et c'est avec cela que nous devons aussi construire un monde commun. Ces objets sont les rares clés de compréhension et de communication avec les demandeurs d'asile. Dans les photographies, les objets sont à l'avant-garde d'une future relation. Comme le précise Alexandra Galitzine, par leur discontinuité même, ces objets expriment différentes temporalités, des espaces-temps dont une part relève d'un futur à construire alors qu'une autre nous vient de l'espace et des temps de l'origine :

Ces régimes spécifiques de temporalités et d'évocation ne sont pas sans conséquence sur les objets de l'exil, compris ici comme l'ensemble des objets transformés par l'expérience de l'exil, c'est-à-dire par un état discontinu du sujet dans le temps<sup>9</sup>.

Ce que nous montrent à travers ces photos les migrants, c'est alors l'instabilité de leur situation en même temps que leurs aspirations à une vie meilleure, les objets étant la trace des remaniements de leur inconscient et de leurs activités conscientes à l'œuvre pour accomplir psychiquement autant que matériellement leur devenir. Ces *Antichambres* seraient alors la figuration des activités de l'esprit sur les objets comme métaphore des efforts surhumains en vue de l'acclimatation à un nouveau contexte en large part encore inconnu. Ces objets ont donc un potentiel heuristique important et c'est sans doute la vraie valeur à accorder au souci d'esthétisation

---

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, p. 68.

<sup>9</sup> *Ibid.*

manifesté par les demandeurs d'asile, souci dont nous ne jugerons pas en termes de goût mais comme une aventure qui nous est proposée.

### **La place du spectateur**

S'il faut bien sûr regarder chaque image pour elle-même, si l'on veut bien admettre la perspective que je viens de proposer, une autre dimension du montage doit aussi être prise en compte puisqu'elle est tout aussi essentielle. C'est celle qui conduit à considérer la question du documentaire en photographie comme un espace critique que j'ai nommé « montage documentaire critique ». L'assemblage d'images entre elles remet en question les significations des assemblages d'objets à l'intérieur de chacune de celles-ci. Dans le sens d'un approfondissement spatio-temporel qui donne toute sa force et sa pertinence au documentaire critique pour les spectateurs.

Du coup, le montage documentaire critique est critique dans le sens où il crée des espaces d'interrogation entre les images, espaces qui mettent en crise les capacités de représentation supposées de ces images. L'intervalle ouvre la place aux interrogations des spectateurs, la structure même des images n'appelle pas de hors champ poétique mais d'autres images. Ainsi est-on conduit à construire, en tant que spectateurs, des systèmes d'analyse et d'explications au regard de ces vides entre les images. Les montages ne racontent pas d'histoire, ils remettent en cause la narration même, au profit de rapprochements, télescopages, répétitions, contradictions, distances qui sont autant d'outils introspectifs pour les spectateurs. Ceux-ci ne sont pas alors confortés dans leurs croyances, ni dans leurs habitudes contemplatives, ni non plus dans les acquis culturels qu'ils ont hérités des générations passées. Ils sont plutôt invités à une démarche prospective et heuristique, celle à laquelle les exilés nous convient.

Philippe Bazin<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Philippe Bazin est photographe.