

Zones de (non)être

Une exposition collective

Avec des œuvres de Tania Candiani, Nicolas Daubanes et Louisa Yousfi, Domènec, Armand Gatti, Laila Hida, Adelita Husni-Bey, Laura Molton, Groupe Medvedkine Sochaux, Maeva Totolehibe, Carole Roussopoulos, Erika Roux, María Ruido, Nil Yalter.

27-09-2025 ➔ 04-01-2026



« Chacun de nous portait, un par un, des rêves fatigués et incontrôlables. Nous sommes tombés dans le silence, dans une solitude orpheline, nous nous sommes abandonnés pour que le monde soit un endroit meilleur. »

Meral Şimşek, extrait de « rêve et réalité »
in *Incir Karası ou Rêves de réfugiés*, 2022.

Historiquement, les villes se sont construites d'abord comme des centres fortifiés qui offraient non seulement une protection, mais marquaient également de manière lisible des divisions sociales internes. Dans le contexte français du XX^e siècle, cette logique de séparation s'est transformée en infrastructure : le périphérique en est l'un des exemples. Il s'agit d'une ceinture initialement conçue pour relier les banlieues au cœur de Paris, mais qui agit aujourd'hui davantage comme une frontière symbolique, une ligne invisible mais puissante qui isole les populations selon des critères socio-économiques, culturels ou encore d'origines géographiques. « Les banlieues représentent de nos jours l'essentiel du territoire urbanisé [...] Si la banlieue portait en germe ce fait d'exclusion, elle en tirait aussi le bénéfice [...] un lieu permissif et de fort dynamisme économique [au] XIX^e siècle [...] un espace de la modernité conquérante¹ ».

Cet espace liminal ne configure pas seulement la géographie urbaine, mais façonne également les subjectivités. Il recouvre de multiples réalités et fantasmes et doit s'entendre au « pluriel ». Dans la France contemporaine, le périphérique et les banlieues deviennent un lieu clé pour l'affirmation du « moi », pour les classes sociales populaires et notamment parmi elles les nouvelles générations des familles ayant une histoire forte liée à l'immigration. Ces dernières vivent dans un état de suspicion identitaire, confrontées à l'exclusion du marché du travail, à une faible représentation dans les sphères du pouvoir politique² et à des formes d'isolements ou principes de ghettoïsation qui deviennent une part entière de la façon de se construire et de se représenter. Ce mouvement ne se limite pas à la France et à son histoire industrielle. Il concerne une histoire globale de l'urbanisme des pays du Nord ayant largement exploité la force de travail et les ressources des pays du Sud. Ce mouvement ne se limite pas seulement aux villes. Il concerne un système sociétal qui divise le territoire et les populations par zones et oppose centre et périphérie dans les rapports de pouvoir.

Il est ainsi bon de rappeler que les périphéries et les banlieues sont « des lieux de création, d'innovation et de transformation, et elles sont au cœur des grandes évolutions sociétales et culturelles du pays³ ». L'exposition souhaite ainsi, sans prétendre l'exhaustivité, à croiser histoires individuelles et histoire collective, « où les tensions, les fractures et les relégations façonent et accompagnent les luttes, politiques et artistiques⁴ ».

1- Xavier Malverti, « Les chantiers d'une modernité » in *Banlieues*, les cahiers de la recherche architecturale 38/39, éditions Parenthèses, 1996.

2- Ahmed Haderbach Bernárdez, *Visualidades, narrativas migratorias, transnacionalidad y género en el arte contemporáneo* (pp. 156-157). in *Libro de actas*. Universitat de València, 2017.

3- Dossier de presse de l'exposition *Banlieues Chéries* au musée national de l'histoire de l'immigration. Extrait de « trois questions à Susana Gallego Cuesta, Aléaia, Aka Émilie Garnaud et Horia Makhoul, commissaires de l'exposition ».

4- *Banlieues Chéries Op. Cit.* – extrait de « introduction à l'exposition ».





L'exposition *Zones de (non)être*, a débuté sa réflexion à partir de l'histoire ouvrière pour remonter aux revendications politiques de mai 68 en France. Ces dernières exigeaient alors non seulement des améliorations dans le domaine du travail, mais jetaient également les bases d'une critique plus large des formes d'exclusion et de domination sociale. Tout au long des années 1970, ces luttes se sont étendues et ont trouvé un écho auprès d'autres groupes historiquement marginalisés, tels que les femmes, qui ont commencé à rendre visible leur position subordonnée, même au sein des mouvements ouvriers. Ainsi, l'horizon de transformation sociale impulsé par la classe ouvrière s'est élargi, intégrant des revendications féministes, antiracistes et anticoloniales qui remettaient en question non seulement l'exploitation économique, mais aussi les inégalités structurelles dans tous les domaines de la vie. Ce processus montre comment la lutte des classes doit être comprise comme un point de départ de convergence d'autres luttes, pour articuler une politique émancipatrice. Pour reprendre une citation d'Angela Davis, figure de proue du féminisme antiraciste et de la lutte pour les droits sociaux aux États-Unis dans les années 1960 : « les luttes contre le racisme, le sexisme et le capitalisme ne sont pas séparables ; l'émancipation de la classe ouvrière doit être antiraciste et féministe, ou elle ne sera pas⁵ ». À Montbéliard, le développement urbain, le centre et les périphéries se sont structurés avec, par et pour l'industrie à l'époque moderne et contemporaine. Ce n'est pas un hasard si l'exposition *Zones de (non)être*, se déroule dans un ancien atelier de la firme automobile Peugeot. Mais il est cependant rare d'avoir la possibilité de relier aussi directement l'histoire d'un lieu – aujourd'hui transformé en centre d'art – au projet qu'il accueille.

L'exposition a par ailleurs adopté une réflexion critique sur les zones d'exclusion ou de relégation des sujets minoritaires ou invisibilisés par les structures créées par le patriarcat, le capitalisme et la colonisation. En dialogue avec la question de Gayatri Chakravorty Spivak – « Les subalternes peuvent-elles parler ? » –, *Zones de (non)être* interroge la possibilité de représenter l'émancipation de ces groupes sans qu'elle soit cooptée par les discours hégémoniques.

Dans cet essai de 1985, Spivak évoque les personnes hors du système de représentation dominant, parmi lesquelles les femmes migrantes, réfugiées ou vivant dans les pays les plus pauvres du monde. Spivak prévient que, même si les subalternes peuvent parler, leurs voix sont systématiquement réduites au silence ou interprétées à travers des codes étrangers, comme si elles n'avaient jamais existé⁶, comme si elles ne pouvaient sortir de la « zone de non-être⁷ ».

Ce constat est partagé par Stéphane Beaud et Michel Pialoux dans la conclusion de leur ouvrage *Retour sur la condition ouvrière - Enquête aux usines Peugeot de Sochaux - Montbéliard*⁸ réédité en 2011. Ils y écrivent : « le paradoxe de la situation actuelle tient finalement à ce que la question ouvrière est, dans les faits, plus que jamais posée alors qu'elle est occultée, voire déniée, dans l'espace politique. Au fur et à mesure que la "crise" s'est approfondie et que le taux de chômage s'est élevé, de nouveaux découpages du monde social se sont imposés. C'est notamment le cas des catégorisations en termes d'opposition entre "inclus" et "exclus" (ou in/out) et entre français et immigrés, qui ont progressivement recouvert la question ouvrière pour finir par la dissoudre ».

Ainsi, les œuvres réunies ici partagent une sensibilité située, qui prend parfois les aspects de la recherche ethnographique, parfois ceux du témoignage. Toutes interrogent, au sein de notre société contemporaine, qui peut produire du savoir et qui a le droit de s'exprimer et se permettent « de poser la question plus actuelle que jamais de la légitimité de la parole des "dominés", de la nécessité de faire entendre leur voix et de les écouter attentivement, de leur droit à imposer leurs mots[...] C'est aussi leur accorder le droit de parler leur propre langage ». Cette posture est alors « éminemment politique dans la mesure où [elle] aide à faire advenir une parole ou des expériences sociales qui sont d'ordinaire [...] a priori disqualifiées⁹ ».

5-Angela Davis, *Femmes, race et classe*, Éditions des Femmes, 1983.
6-Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the subaltern speak?" in C. Nelson & L. Grossberg (Éds.), *Marxism and the interpretation of Culture* (pp. 66-111). University of Illinois Press, 1988. Essai disponible en français sous le titre *Les subalternes peuvent-elles parler ?* aux Éditions Amsterdam, 2020.
7-En 1952 dans l'introduction de *Peaux noires, masques blancs*, Frantz Fanon définit l'expression « Zone de non-être » qui donne son titre à l'exposition : « Il y a une zone de non-être, une région extraordinairement stérile et aride, une rampe essentiellement dépourvue, d'où un authentique surgissement peut prendre naissance. Dans la majorité des cas, le Noir n'a pas le bénéfice de réaliser cette descente aux véritables Enfers. ». Pour Fanon, le capitalisme n'est pas seulement une question économique. Il s'agit également d'un projet racial. Ce racisme est une hiérarchie de supériorité et d'infériorité, située sur la ligne séparant l'humain du non-humain. Les personnes situées au-dessus de cette ligne sont reconnues socialement comme possédants évoluant dans la zone de l'être. Au-dessous, les non-possédants demeurent dans la zone du non-être.
8-Aux éditions La Découverte.
9-Cette citation et la précédente : Stéphane Beaud et Michel Pialoux,

Op. Cit., 2011.

En 1973, à quelques kilomètres de Montbéliard, l'usine horlogère LIP de Besançon, est devenue le théâtre d'une des luttes ouvrières les plus emblématiques du pays. Face à l'annonce de licenciements massifs et à la fermeture imminente, les travailleurs ont occupé l'usine et décidé de poursuivre la production par leurs propres moyens, instaurant un modèle d'autogestion. Sous le slogan « On fabrique, on vend, on encaisse », ils ont non seulement défendu leurs emplois, mais ont également mis en place une forme alternative d'organisation du travail et de l'économie, faisant de leur protestation un symbole international de résistance et de créativité ouvrière.

Les femmes travailleuses, majoritaires dans l'effectif mais reléguées à des tâches moins valorisées et moins bien rémunérées, ont joué un rôle clé dans cette lutte. Elles ont participé aux piquets de grève, aux assemblées, à la communication externe et à la vie quotidienne du conflit, tout en dénonçant leur invisibilité au sein même du mouvement ouvrier. Leur implication a favorisé une prise de conscience féministe qui s'est concrétisée par la création du groupe « Lip au féminin », au sein duquel elles ont réfléchi à la double exploitation dont elles étaient victimes : en tant que travailleuses et en tant que femmes. Leur résistance n'était pas seulement professionnelle, mais aussi politique, ouvrant la voie à une critique plus large des inégalités de genre au sein du syndicalisme et de la lutte des classes.

Christiane et Monique (LIP V) est un documentaire réalisé en 1976 par **Carole Roussopoulos**, pionnière de la vidéo militante féministe, qui fait partie d'une série consacrée à la lutte ouvrière dans l'usine LIP. Dans ce cinquième volet, Roussopoulos, équipée de sa Sony Portapak, une caméra légère et accessible, donne la parole à Christiane et Monique, deux ouvrières qui réfléchissent à leur expérience du conflit, mettant en lumière le rôle actif — et souvent passé sous silence — des femmes dans la résistance ouvrière. À travers leurs témoignages directs et sans intermédiaire, l'œuvre révèle comment, au-delà de la lutte pour les emplois, elles remettent en question les inégalités de genre tant à l'usine qu'à la maison. Le documentaire devient ainsi un outil politique qui mêle lutte des classes et conscience féministe, et qui revendique la parole des femmes comme partie essentielle de la mémoire collective de LIP. L'une des scènes les plus marquantes du documentaire est celle où Monique propose de remplacer le mot « femmes » par « Arabes » dans certains textes ou discours syndicaux. Par cet acte, elle procède ainsi à la mise en évidence du caractère discriminatoire de nombreuses affirmations qui, lorsqu'elles sont entendues par une autre personne marginalisée, s'avèrent racistes, violentes et inacceptables.

Ce jeu de mots fonctionne comme un outil de dénaturalisation du sexisme : il montre à quel point l'oppression sexuelle est structurelle, au point qu'elle passe souvent inaperçue, même parmi les camarades progressistes ou militant·es. Elle affirme également que l'oppression patriarcale génère des zones de relégations où toutes les minorités sont repoussées. Il s'agit ainsi pour Monique d'appeler à une convergence des luttes de celles et ceux qui sont invisibilisés.

Roussopoulos faisait partie d'une génération de cinéastes militant·es qui, dans les années 60 et 70, ont utilisé le cinéma comme un outil politique et d'intervention directe dans les luttes ouvrières et sociales en France. Parmi eux, et dans le contexte de la région Bourgogne-Franche-Comté, il convient de mentionner les figures de Chris Marker et Armand Gatti, qui ont joué un rôle de premier plan dans la documentation des conflits et de la vie quotidienne de Peugeot à Montbéliard et au sein d'autres usines de l'est de la France, où le capital industriel était en pleine transformation.

Roussopoulos, Gatti et Marker ont tous trois remis en question, à travers leurs films, l'idée même de la culture comme sphère distincte de la vie productive et rationnelle, ce que dénonçait constamment la classe ouvrière qui voyait dans la culture un instrument permettant de maintenir les hiérarchies en excluant une partie de la population. Leur pratique d'artistes, cinéastes, documentaristes, s'inscrit également dans la continuité des constats en la matière de leur époque, à l'image du retentissant ouvrage *L'amour de l'art*¹⁰ de Bourdieu et Darbel qui lui aussi établit, par l'enquête sociologique, les problématiques de distinction, de domination, de centre et de périphérie. Ainsi ils écrivent : « la statistique révèle que l'accès aux œuvres culturelles est le privilège de la classe cultivée ; mais ce privilège a tous les dehors de la légitimité. En effet ne sont jamais exclus ici que ceux qui s'excluent. »

Face à l'individualisme bourgeois, Roussopoulos, Gatti ou Marker, parmi d'autres proposent alors un modèle de cinéma militant collectif et non hiérarchique, qui élimine la distinction entre expert·es et amateur·ices, entre créateur·ices et spectateur·ices, entre *in* et *out*.

¹⁰-Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art - les musées d'art européens et leurs publics*, Éditions de Minuit, 1966.



L'une des expériences de production partagée les plus marquantes est la constitution des **groupes Medvedkine** par Chris Marker en 1967. Il s'agit d'une expérience sociale audiovisuelle menée par des réalisateurs et techniciens du cinéma militant en association avec des ouvriers qui s'est poursuivie pendant près de cinq ans à Besançon avant de s'étendre à l'usine Peugeot de Sochaux-Montbéliard¹¹. *Sochaux, 11 juin 1968* est le premier film du second groupe, qui traite des vingt-deux jours de grève puis de l'entrée de la police au sein des usines Peugeot à Sochaux provoquant dans la bataille deux morts et cent cinquante blessés. C'est la parole des ouvriers qui s'expriment alors face caméra, filmée par leurs collègues.

Le Lion, sa cage et ses ailes (1975-1977) consiste quant à lui en huit courts métrages documentaires réalisés entre 1975 et 1977 par **Armand Gatti**. Le projet est né d'une invitation publique du poète : « Un film, le vôtre », adressée aux différentes communautés ouvrières de la ville, avec l'idée que les travailleurs eux-mêmes construisent leur histoire audiovisuelle, en contrepoint radical aux modes traditionnels de représentation. Chaque épisode est centré sur une communauté : Polonaise, Marocaine, Espagnole, Géorgienne, Yougoslave, Italienne, etc.

Documenter l'expérience migratoire professionnelle du point de vue des travailleur-euses eux-mêmes peut sembler, à première vue, un acte de fidélité à la réalité. Cependant, comme l'ont souligné de nombreux théoricien-nes de l'image, toute médiation technique et esthétique est inévitablement traversée par la subjectivité. Selon Susan Sontag, par exemple, « l'appareil photo n'est pas un instrument d'objectivité, mais une extension de la conscience du photographe »¹².

À ce titre, le travail de Gatti, entre autres, dans le montage de ses films, comporte des absences subjectives à des fins de narrations poétiques. Ainsi, l'omission fréquente des femmes dans son récit offre un exposé incomplet de l'expérience migratoire ou de la condition ouvrière d'alors.

Dans les années 80 d'autres formes politiques et militantes apparaissent et prennent le relais des propositions artistiques précédentes. La production cinématographique capte l'air du temps qui se caractérise par une disparition progressive du récit ouvrier dans la sphère politique. Celui-ci est remplacé progressivement, à la suite des émeutes urbaines, par la notion de « politique de la ville » qui ne se focalise plus sur les classes sociales, mais davantage sur une approche urbanistique, celle des banlieues et des périphéries des grandes agglomérations qualifiées désormais de « sensibles » et « prioritaires ».

Dans la continuité émerge une typologie de films en lien avec ce contexte spécifique qui, pour certains, tentent d'offrir une vision moins stéréotypée de ces contextes. Ce genre influence d'une certaine façon les œuvres de Doménec et Erika Roux présentées dans l'exposition. *Conversation Piece : Les Minguettes* (2017) et *Aujourd'hui, on est là* (2021), sont des films qui s'engagent en faveur des zones périphériques des villes. Dans la lignée du cinéma de banlieue, ils abordent les problèmes sociaux,

l'indifférence de la classe politique, le mépris du reste de la société, la délinquance, le racisme et la violence latente¹³. Les œuvres de Doménec et Roux montrent comment ces espaces sont traités comme des « zones de non-droit » par l'État, où la répression policière et la précarité de l'emploi se superposent¹⁴, mais ils envisagent aussi ces contextes comme des espaces de résistance, de créativité pouvant contribuer à penser une société alternative.

Doménec aborde l'histoire des Minguettes, une cité utopiste devenue cité populaire symbole de la révolte des banlieues en France et située à Vénissieux, une commune de la métropole de Lyon. Il choisit d'aborder ce contexte sous l'angle de la résistance locale et non comme un échec urbain, en mettant en avant les luttes sociales contre le racisme institutionnel depuis les années 80. Son œuvre dénonce la manière dont, après ces mobilisations, un « retour à l'ordre » s'est imposé, aboutissant à la démolition d'immeubles sociaux, utilisée comme métaphore du pouvoir pour montrer qui décide quels espaces doivent disparaître. Du point de vue des habitant-es eux-mêmes, Doménec remet en question le discours urbanistique dominant : quel échec cette démolition représente-t-elle réellement ? L'utopie de l'urbanisme moderne ou l'imposition autoritaire du plan étatique ? Son œuvre repense ces questions du point de vue des habitant-es eux-mêmes, révélant une oppression symbolique et matérielle qui persiste même après l'effondrement physique des structures¹⁵.

L'œuvre *Aujourd'hui, on est là* (2021) d'**Erika Roux**, quant à elle, documente le travail du collectif La Révolution est en marche (LREEM), un mouvement populaire né à Aulnay-sous-Bois, une banlieue de Paris où l'artiste a grandi. Dans une relation de confiance et d'accompagnement, Roux suit le collectif lors de manifestations, de réunions et d'actions politiques, capturant à la fois ses interventions publiques et ses moments intimes de réflexion dans des espaces privés. L'œuvre montre comment LREEM utilise des outils tels que les téléphones portables pour rendre visibles les injustices et construire une nouvelle imagination politique à partir des communautés marginalisées. Elle se concentre en particulier sur la campagne visant à recueillir les signatures de 500 maires afin de présenter le cofondateur Hadama Traoré comme candidat à l'élection présidentielle de 2022, reflétant ainsi une lutte collective pour la représentation et la justice sociale. En tant qu'ancienne habitante du quartier, la posture de Roux se meut entre récit d'expérience et tentative documentaire afin de révéler un état des choses, des discours, des postures et des actions à l'œuvre. Elle souhaite livrer au spectateur-ices, sans discours critique, ces énergies habituellement invisibles¹⁶.

11-Trevor Stark, « Cinema in the hands of the people » in Chris Marker, *the Medvedkin Group, and the potential of militant film*. October, 2015.

12-Suzanne Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, 1977, p.6.

13-Matteo Re & Léna Georgeault, *La banlieue y el proceso de radicalización colectivo en Francia: Análisis de las películas La Haine y Les Misérables in Aracaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 24(50), 309–331, 2022.

14-Louisa Youssi, *Rester barbare*, La Fabrique, éditions, 2022.

15-Doménec, *Conversation Piece: Les Minguettes*, 2017.

16-Erika Roux, *Aujourd'hui, on est là*, 2021.

Cette proximité avec les voix qui s'expriment est l'une des clés de la plupart des œuvres de l'exposition et de cette méthode qualifiée d'ethnographique. L'artiste **María Ruido**, par exemple, est également héritière de cette tradition qui utilise le cinéma comme outil de critique politique et sociale. Dans l'un de ses premiers films : *La memoria interior* (2002), elle part de sa propre expérience et du traumatisme de l'émigration, un traumatisme souvent méconnu et non partagé, qui persiste dans les générations suivantes.

Les parents de l'artiste y évoquent ainsi leur passé en Allemagne. Ils y sont arrivés parmi le demi-million de travailleur·euses espagnol·es « exportés » par le régime franquiste qui, entre 1960 et 1973, a envoyé des ouvrier·es en Allemagne de l'Ouest par contingents contrôlés afin de lutter contre le chômage et d'assurer une source de revenus. María Ruido recherche dans les usines où iels ont travaillé les vestiges de cette histoire. Ses récits génèrent une contre-mémoire qui confronte l'expérience intime à l'archive documentaire. Son œuvre révèle le paradoxe de ces corps migrants : indispensables en tant que main-d'œuvre, mais effacés en tant que sujets politiques. Dans ce dialogue entre mémoire familiale et recherche artistique, Ruido expose les blessures d'une biopolitique qui a fait de l'émigration un instrument de l'État¹⁷.

Domènec, Roux et Ruido font partie d'une généalogie d'artistes qui conçoit l'essai audiovisuel comme une forme de pensée critique et émancipée et qui pointe notamment que le racisme, comme le dirait Foucault, « n'est pas simplement une idéologie, mais une technologie du pouvoir, un mode d'administration de la vie et de la mort par l'exclusion¹⁸ ».

Ces exécutions cachées par le secret des murs, Foucault les décrit dans *Surveiller et Punir : naissance de la prison*¹⁹, essai ayant pour vocation d'étudier l'apparition historique de la prison sous sa forme moderne. Selon lui, la prison constitue l'une des révolutions par lesquelles le pouvoir s'adresse désormais aux citoyen·nes. Elle est la production la plus notable des espaces disciplinaires de l'État (Foucault y ajoute aussi l'hôpital et l'école notamment), celle qui a pour vocation d'invisibiliser une partie de la population.

Les statistiques par ailleurs, encore aujourd'hui, parlent d'elles-mêmes. Elles croisent les voix que nous avons déjà évoquées précédemment, à l'exception du genre car les femmes restent minoritaires en prison. En d'autres termes, les prisons françaises sont peuplées par « une très forte majorité d'hommes, relativement jeunes, pauvres, aux liens familiaux plus souvent distendus que dans le reste de la population, issus de milieu modeste et fréquemment sans emploi ou moment de l'incarcération, d'un niveau scolaire inférieur à la moyenne : ils sont surtout de nationalité française, mais la proportion d'étrangers est importante, et plus encore la surreprésentation de justiciables issus de l'immigration²⁰ ».

17-María Ruido, *Work & Words*, 2015. [*La memoria interior*].

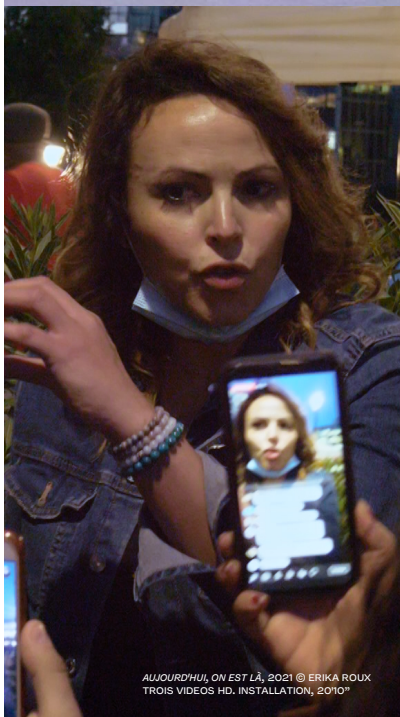
18-Michel Foucault, *Il faut défendre la société – cours au collège de France*, 1976, éditions Hautes Études, EHESS, Gallimard & Seuil, 1997.

19-Éditions Gallimard, 1975.

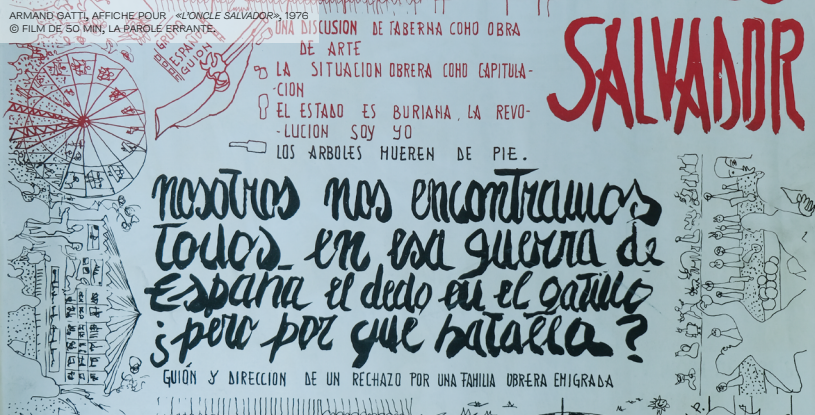
20-Philippe Combesse, *Sociologie de la prison*, collection Repères, Éditions La découverte, 2009.



LA MEMORIA INTERIOR, 2002
© MARÍA RUIDO, EXTRAIT DU FILM



AUJOURD'HUI, ON EST LÀ, 2021 © ERIKA ROUX
TROIS VIDEOS HD. INSTALLATION, 2010*



Aussi, de l'autre côté de la porte de la prison, entrons-nous dans une zone de non-être ou dans un nouvel espace de résistance ? *The Talk [Le discours]* de **Nicolas Daubanes** et **Louisa Yousfi** est une ancienne porte du centre pénitentiaire des Baumettes à Marseille. Ce dernier a été bâti entre 1933 et 1939. Il a connu récemment une extension car le bâtiment originel, en plus de sa vétusté, était surpeuplé. La porte présente, côté cellule (soit du côté de la face invisible pour les gardiens lorsque la porte est ouverte), un texte gravé à la pointe sèche. Il s'agit de la retranscription des mots d'un père Palestinien, Navaf Al Salayme, à son fils de 14 ans, Ayam, quelques minutes avant son incarcération dans une prison israélienne à Jérusalem ouest. Ces phrases évoquent les recommandations d'un manuel de survie. Elles insistent sur le fait que l'emprisonnement ne peut mettre fin à la résistance, mais qu'il ouvre vers une nouvelle forme de celle-ci : la posture politique. L'analyse des résistances en milieu carcéral et de leurs modalités d'existence est partie intégrante des relations de pouvoir selon Foucault. La résistance est même ce qui ferait les rapports de pouvoir²¹. Elle consisterait alors en l'une des méthodes pour maintenir la visibilité de la parole des subalternes. L'ensemble des recherches sur les milieux carcéraux, renvoient par ailleurs à un constat fondamental : « les politiques pénales et le recours plus ou moins intense à la prison sont directement tributaires des politiques sociales par ailleurs déployées²². » En d'autres termes, les formes de résistances politiques et les révoltes pénitentiaires sont directement corrélées à l'absence de politique sociale et/ou à des enjeux coloniaux sur des territoires et des populations données.

Cette même technologie du pouvoir est l'objet de plusieurs œuvres de l'artiste **Adelita Husni-Bey** qui agit autant en qualité d'artiste que de chercheuse ou pédagogue dans ses projets. Ces derniers nécessitent une immersion longue auprès de collectifs afin d'en comprendre les structurations profondes et de les envisager comme des espaces de résistances et d'alternatives micropolitiques²³. Ainsi, *Chiron* tire son titre de la figure mythologique grecque du même nom. Il s'agit d'un centaure à l'habileté manuelle qui lui permet de soigner. L'installation a été réalisée en alliance avec des membres d'UnLocal, une organisation à but non lucratif qui offre une représentation juridique gratuite aux immigré-es sans papiers de la ville de New York. La vidéo et les bannières témoignent de plusieurs séances collectives lors desquelles l'artiste a proposé aux avocat-es de réaliser plusieurs exercices expérimentaux inspirés du *Théâtre de l'Opprimé* du metteur en scène Brésilien Augusto Boal²⁴. Dans la continuité du travail de Boal, Husni-Bey suggère des espaces collectifs thérapeutiques pour désindividualiser la douleur et comprendre ses ramifications politiques ; afin également de trouver ensemble des manières de résolutions collectives.

À travers les images de ces ateliers, *Chiron* suggère que la douleur et le traumatisme du processus d'immigration n'affectent pas seulement les sans-papiers, mais causent de la souffrance dans tout le pays et au-delà de ses frontières. Enfin, l'ensemble adresse frontalement les conséquences humaines et sociales des entreprises impérialistes.

21-Michel Foucault, « Sexe, pouvoir et la politique de l'identité » in *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, t. 4, n°358, p. 741.

22-Charlotte Vanneste, « Pauvreté, précarité et prison : des liens de proximité inductibles ? » in *Spécificités*, 2014, 6(1), 202-220.

23-Le concept de « micropolitique » est doté d'un pouvoir d'infiltration dans toutes les zones de la société par sa capacité à provoquer réactions et ajustements dans la sphère globale. D'une certaine manière, on peut considérer que les « micro-actions » défendues notamment par les témoins du film et tentent de provoquer ces effets.

Félix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 43-44.

24-Le Théâtre de l'Opprimé décrit un ensemble de formes théâtrales développées par le praticien Brésilien Augusto Boal à partir des années 1970, d'abord au Brésil, puis en Europe. Boal a été influencé par les travaux de l'éducateur et théoricien Paulo Freire et son livre *Théorie des opprimés*. L'objectif principal des techniques de Boal est d'utiliser le théâtre comme moyen d'émancipation et de changement social et politique. Le théâtre forum notamment fonctionne selon un principe de représentation théâtrale interactive lors de laquelle le public est invité à participer afin d'explorer, de montrer, d'analyser et de transformer la réalité dans laquelle il vit en tant que « spect-acteurs ».

Ces dernières sont également responsables de l'aliénation des corps, condition partagée entre les situations extrêmes de migration et les moyens de subsistance économiques trouvés par les classes les plus pauvres souvent contraintes de vivre avec peu de confort et d'accepter des emplois qui cumulent faible autonomie, pénibilité physique et forte précarité. Réalisé sur une période de deux ans et à la suite de plusieurs visites à Cincinnati (États-Unis), le projet *Sounding Labor, Silent Bodies* [Travail sonore, corps silencieux] de **Tania Candiani** a donné lieu à un ensemble d'œuvres qui examine les contradictions de la rhétorique du progrès l'histoire industrielle de l'Amérique du Nord. Cette recherche, applicable à l'ensemble des pays ayant connu une « révolution industrielle » est, chez Candiani, médiatisée par le corps. En s'appuyant sur le mouvement répétitif, les sons omniprésents, la scénographie des espaces de travail qui imposent une circulation spécifique, Candiani insiste sur le potentiel expressif des corps en usine qui ainsi appliquent ce qu'elle appelle une « chorégraphie du travail »²⁵. Parmi cet ensemble, *Four Industries* est un film dans lequel une chorale entièrement féminine récite des sons associés aux principales industries de Cincinnati à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle : la fonderie, la transformation de la viande, l'imprimerie et le travail du bois. Dans une brasserie historique d'Over-the-Rhine, le chœur *a cappella* qui en résulte est rythmé et répétitif, rappelant le coulage, le martelage ou la découpe, gestes associés à la fabrication de produits. En utilisant la voix humaine pour imiter les sons mécanisés, Candiani nous rappelle l'impact physique du travail et les corps qui étaient nécessaires pour soutenir la transformation des matières premières. Le film démontre en outre la mécanisation imposée aux travailleuses à travers le mouvement de la caméra, qui reflète les trajectoires des machines. Enfin, il réintroduit également dans l'imaginaire collectif la place des femmes qui, dans les récits historiques dominants, ont été exclues de leur rôle d'ouvrières d'usine²⁶. Ici, l'espace politique de la voix est affirmé et la possibilité de se réapproprier cette histoire en l'incarnant à travers le chant créée.

Husni Bey et Candiani reprennent ainsi à leur compte de nouvelles pratiques définies sous le terme de film performatif et qui permettent à de nombreux artistes aujourd'hui de livrer différents éléments relatifs à leur propre expérience en lien avec des recherches qui impliquent souvent des tiers. « Situé entre plusieurs médiums (conférence, film, théâtre, performance), le film performatif s'actualise sous les yeux des spectateurs en exposant l'ensemble de la chaîne de fabrication, de la simple intuition à sa cristallisation plastique, renvoyant l'artiste à la fonction de producteur. »²⁷

Cette dimension performative en alliance avec l'installation est également l'une des méthodes de l'artiste **Maeva Totolehibe** pour témoigner, quant à elle, de son expérience personnelle. Elle crée des « installations-récits à partir de lacunes, de vies minuscules, presque invisibles car [comme aperçu chez Candiani] c'est dans le vide que les voix ont de l'écho. Ses mondes imaginaires fonctionnent comme des outils de transformation politique et intime. »²⁸ Ses œuvres traitent de son propre parcours, divisé entre sa famille immigrée Malgache et son contexte de vie, la forêt des Landes, à laquelle on ne lui permet pas d'appartenir. Les tentatives d'appropriation passent alors par le corps, comme avec les mèches de cheveux *des fantômes ont soif*. Cette collecte par l'artiste de sa propre chevelure renvoie au rituel de passage malgache du Sangory, dont le but est de se séparer d'un état antérieur en mêlant des cheveux coupés à l'océan ou la rivière. En quête perpétuelle de cette eau, les mèches s'activent dans l'espace d'exposition, rappelant l'inconfort d'une situation qui semble perpétuer un état transitoire alors que l'on appartient à la terre où l'on vit et travaille. Cet état « entre-deux » est également l'objet de *dans un paysage qui ne me compte pas* qui évoque le sabot du gemmeur, symbole paysan et rural de l'histoire du territoire où Totolehibe vit avec sa famille sans pour autant y avoir accès malgré une installation depuis déjà plus de deux générations. Pour se réapproprier ce dernier, elle y grave des éléments qui ont marqué son enfance : le symbole de la « trilogie du samedi » à la télévision, le logo de la « CAF » ou encore la carte de Madagascar. Comme elle l'explicite dans son ouvrage *Solastalgie*, ce qui disparaît, la périphérie devient alors la portion congrue territoriale par laquelle définir son appartenance : « nous ne sommes pas les enfants du pays, nous sommes les enfants du quartier », écrit-elle.

Les œuvres de Totolehibe, comme celles d'Husni-Bey, nous rappellent que les chemins de l'immigration ne mènent pas toujours à une nouvelle terre d'appartenance, ni même à approcher davantage la liberté.

25-On se souviendra ici du corps de Chaplin dans *Les Temps Modernes* (film de 1936) qui voyage à travers les engrenages lorsque la chorégraphie s'accroît à la demande du patron brisant ainsi le rythme habituel auquel il était habitué.

26-Tania Candiani, *Sounding Labor, Silent Bodies*.

27-Erik Buliot, Du film performatif, *Le répertoire des artistes* it: éditions, 2018.

28-Maeva Totolehibe, présentation du travail sur www.seizemille.com.

Exile is a Hard Job [C'est un dur métier que l'exil] est un projet continu qui a débuté en 1975. Née au Caire, **Nil Valter** a passé la plus grande partie de sa vie entre la Turquie et Paris. À partir de son expérience personnelle, elle produit un important ensemble d'œuvres autour des questions d'identité des minorités. Le sujet de l'exil traverse la plupart de ses productions. Elle l'aborde très souvent à partir des conditions de vie des familles exilées, et en particulier des femmes. En 1983, Valter réalise une exposition personnelle au Musée d'Art Moderne de Paris centrée sur des installations vidéo présentant des interviews documentaires de couturières turques migrantes travaillant dans les ateliers de prêt-à-porter de la rue du Faubourg-Saint-Denis. En guise d'introduction à l'exposition, l'artiste a collé des affiches dans toute la ville, sur lesquelles elle a peint en rouge le titre de l'exposition, « C'est un dur métier que l'exil ». Les affiches sont des photos et des dessins liés à une famille d'ouvriers que l'artiste a rencontrée en 1976 pour l'œuvre *Turkish Immigrants*. La phase peinte quant à elle est une citation des derniers vers du poème *Sofya'dan* (1957) de Nâzım Hikmet²⁹. L'investissement par l'artiste de l'espace public permet ainsi de faire sortir ces paroles de l'espace intime, de rendre visible à toutes et tous un quotidien souvent caché. Elle offre également la possibilité de considérer plus largement cette notion d'exil, non pas comme une situation transitoire, mais bien comme un état qui se transforme, évolue et perdure pour les diasporas et les différentes générations.

Les imaginaires construits par les récits de voyage coloniaux ou le tourisme contemporain évacuent volontairement les paroles d'exilées ou de subalternes au profit d'une romanisation de certains contextes géographiques. **Laila Hida** interroge, avec sa recherche au long cours *Le voyage du Phoenix*, la représentation de l'oasis et de sa mythification dans les arts visuels et la littérature au XIX^e siècle, puis au cinéma au XX^e siècle, afin de montrer comment ces productions ont généré une exploitation financière conséquente au détriment du paysage et des populations (marocaines notamment dans le cas des recherches de l'artiste), en plus de favoriser la reproduction de visions stéréotypées d'un territoire répliqué et esthétisé³⁰.



FRAGMENT OF A LANDSCAPE OUDANE EXHIBITION, 2015, © LAILA HIDA, DPMU

En effet, à la fin du XIX^e siècle, le palmier dattier *Phoenix dactylifera* originaire d'Afrique du Nord fut transplanté sur la Riviera française puis exporté jusqu'en Californie au début du XX^e siècle. Acclimaté et reproduit massivement, il est au cœur d'aménagements paysagers spéculatifs et d'ornementations urbaines. Ses transplantations deviennent si nombreuses et systématiques que la présence du palmier finit par se confondre avec l'identité de ces nouveaux territoires d'implantation. Ce récit à propos des oasis idéalisés pour leur mystère et leur beauté contraste pourtant fortement avec les tensions migratoires actuelles et alors que les personnes provenant de ces régions sont rejetées, criminalisées ou déshumanisées aux frontières de l'Europe. Les aspects esthétiques et culturels de « l'autre » sont célébrés, tandis que sa présence physique et politique est invisibilisée. Cette continuité coloniale dans la manière dont l'Occident consomme « l'autre » infuse donc même notre vision du paysage.

29-Nâzım Hikmet (1901-1963) est un écrivain turc qui a passé de nombreuses années en exil en Russie.

Dans un article de Simon Wu in *Opinion* pour FRIEZE Magazine du 8 avril 2024, l'auteur mentionne qu'il demande à un proche une précision du turc vers l'anglais dans le texte original de Nâzım Hikmet : « Ekin m'explique que, dans le texte original turc, Gurbetlik ou zanaat, Gurbetlik ne se traduit pas exactement par exil, mais plutôt par « vivre dans un pays qui n'est pas le sien, ni entièrement par la force ni entièrement par choix ». Ce terme est le plus souvent utilisé pour désigner le type de travailleurs migrants que Valter connaissait bien. » Cette précision permet sans doute de porter un regard affûté sur l'œuvre de Nil Valter.

30-Laila Hida, « Le voyage du Phoenix » in dossier de presse de l'exposition *Paysages Mouvants* au Jeu de Paume.



CHIRON, 2017 © ADELITA HUSNI-BEY - STILLS
EXTRAIT DU FILM

Cette exploitation de la terre pour défendre les logiques d'une économie capitaliste, des intérêts impérialistes et « puisque c'est partout l'homme qui exploite l'homme, au nom du pouvoir-profit qui lui fait dévaster la nature³¹ », est abordée d'une toute autre manière par *Remonter les rivières* de **Laura Molton**. Dans un sous-bois de la Hague en Normandie, une femme ouvre le couvercle d'un puits. Des murmures surgissent depuis le fond de la cavité. Plus loin, aux abords d'un ruisseau ombragé, un habitant se penche. Il écoute également et la mémoire de la forêt semble passer à travers lui. Les souvenirs des habitant-es remontent : iels ont joué dans l'eau des ruisseaux contaminés par la présence du nucléaire sur la lande haguaise³².

Les paroles des habitant-es reconstituent ainsi une mémoire à la fois personnelle et politique. En recueillant leurs témoignages, Molton réinterprète et redonne du sens au passé, établissant un dialogue entre les récits individuels et la mémoire collective de la lutte antinucléaire. Son travail montre comment l'art peut rouvrir des débats non résolus, en particulier dans un présent marqué par la crise énergétique, qui réactive d'anciennes controverses. En effet, l'installation de cette usine de retraitement correspond à la volonté d'État d'armer et d'équiper la France en nucléaire à la sortie de la seconde guerre. Le site de la Hague est mis en service en 1966 afin d'extraire le plutonium des combustibles usés. Le centre de retraitement reçoit ainsi depuis près de 60 ans des déchets radioactifs venus de plusieurs pays d'Europe et du Japon. Le Nord-Cotentin, appelé le Désert vert, est choisi car il présente un contexte géologique d'exception, protégé des tremblements de terre, battu par les vents, mais également parce qu'il est peu peuplé et d'une certaine façon à l'écart du reste du pays³³. Dans ces petites communes rurales, comme lors de la révolution industrielle, de nouveaux emplois sont générés, mettant à l'écart le travail de la terre, offrant un simulacre de modernité alors que l'usine, extrêmement polluante, va progressivement et silencieusement empoisonner l'eau, les sols et l'air. Le film raconte différentes expressions de la résistance depuis 1966 et contribue à libérer la parole, à rendre acteurs les corps, à poser la question du soin dans une zone contaminée et abandonnée. Il tente également d'offrir des perspectives dans l'expression de cette mémoire au présent.

Les démarches au long cours de Laila Hida et Laura Molton mêlent les médiums, mais également les pratiques en procédant à la fois de la recherche historique et sociologique, des arts visuels et du documentaire. L'expérience du paysage et la mobilisation à partir des lieux constituent une réponse possible à la volonté de rendre visible, de « faire entendre [s]a voix et le territoire, [de] créer une sorte de filet sensible d'écoute, un outillage pour mieux entendre [...] un dispositif de captation des histoires, des sons d'un lieu³⁴ ».

Par les sujets qu'elles abordent et la manière qu'elles ont de le faire, elles offrent aussi une perspective sur les gestes artistiques contemporains qui rappellent que « l'essence de la politique est la manifestation du dissensus, comme présence de deux mondes en un seul.³⁵ » Ce sont ainsi les enjeux de mémoire aujourd'hui qui réunissent les deux mondes, mais aussi l'ensemble des œuvres et des pratiques de l'exposition. Les expériences personnelles peuvent à nouveau être incarnées, transmises, partagées, puis ressenties par celles et ceux qui les reçoivent. Ces phénomènes de traduction doivent cependant rester conscients des difficultés politiques qu'ils impliquent pour ne pas nourrir une tendance à une « appropriation pédagogique et disciplinaire³⁶ » mais bien révéler au contraire comment transposer une parole dans une autre forme doit « mettre en relief la non-convergence des discours, de sorte que l'on puisse apercevoir, à travers les ruptures mêmes de la narrativité, les violences fondatrices d'une épistémé.³⁷ »

L'exposition *Zones de (non)être* soulève donc volontairement plus de questions que de réponses : quelle(s) continuité(s) existe-t-il entre les luttes ouvrières du passé et les formes actuelles de précarité sociale et professionnelle ? De quelle manière le discours sur le progrès dissimule-t-il les tensions structurelles qui continuent de reproduire des inégalités et des formes d'aliénation ? Quel(s) rôle(s) joue(nt) aujourd'hui la résistance collective et les dynamiques mutualistes face à un capitalisme de plus en plus dématérialisé et mondialisé ? Quelle(s) continuité(s) existe-t-il entre le regard colonial et la gestion actuelle de la vie (et de la mort) à nos frontières ? Comment l'activation des mémoires au présent peut nous encourager à faire converger nos luttes personnelles vers une révolution collective ?

Violeta Janeiro Alfageme & Adeline Lépine Curatrices de l'exposition

31-Françoise d'Eaubonne, « La nature de la crise » in *La nature assassinée*, revue Sorcières : Les femmes vivent n°20, 1980, Pp. 66-71.

32-Laura Molton, *remonter les rivières*. Extrait du portfolio de l'artiste sur www.dissociations.org.

33-En 1981, Xavier Gauthier publie *La Hague, ma terre violente*, premier ouvrage français à aborder la question nucléaire sous l'angle féministe. Le texte mêle éléments de fictions, souvenirs de l'enfance de l'autrice à la Hague, mais également des extraits de rapports scientifiques en lien avec l'installation de l'usine de retraitement. Elle mentionne notamment le choix du site par le gouvernement français et émet l'hypothèse que la faible population du site en cas d'accidents fut un argument décisif. (voir p. 102 de la réédition in *Retour à la Hague - Féminisme et nucléaire*, par Xavier Gauthier, Sophie Houdart et Isabelle Cambourakis, éditions Cambourakis, collection Sorcières, avril 2022).

34-Intervention d'Isabelle Cambourakis du 17 janvier 2021 dans le recueil de courriels « Tressages (2021) » in *Retour à la Hague - Féminisme et nucléaire*. Op. Cit.

35-Jacques Rancière, « Dix thèses sur la politique » in *Aux bords du politique*, Éditions La Fabrique, 1998.

36-Gayatri Chakravorty Spivak, « In Other Words », in *Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge, 1988.

37-Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek Philippe Sabot (trad.), *Après l'émancipation : Trois voies pour penser la gauche*, Paris Seuil, 2022.

L'exposition *Zones de (non)être* est réalisée en collaboration avec les collections du Musée du Temps, du Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir, d'Iskra, de La parole errante, de la collection Trussardi et du 49 Nord 6 Est Frac Lorraine. Son organisation est permise par le concours de la Villa Médicis pour l'œuvre de Nicolas Daubanes et Louisa Yousfi, et du Jeu de Paume pour l'œuvre de Laila Hida. Ce projet est rendu possible grâce au soutien de Acción Cultural Española (AC/E) pour Violeta Janeiro Alfageme et Domènec.

Les curatrices tiennent particulièrement à remercier Alexandra et Geronimo Roussopoulos et Jean Hocquard.

Le 19, CRAC

Centre régional
d'art contemporain de Montbéliard

* **Nos engagements citoyens** : une équipe engagée, formée à la prévention des VHSS et attentive aux enjeux de transition écologique – un lieu inclusif, adapté à l'accueil des personnes en situation de handicap et des très jeunes publics.

* **Nos adhésions** : signataire de la charte **Môm'Art** – membre des réseaux **d.c.a.**, **Seize Mille**, **Bla!** et médiateur relais pour la **Société des Nouveaux Commanditaires**.

Le 19, Centre régional d'art contemporain
19 avenue des Alliés, 25200 Montbéliard
Tél. 03 81 94 43 58 — www.le19crac.com

Mardi-samedi: 14h-18h,
dimanche: 15h-18h.
Fermé lundi et jours fériés.