

La présence de quelqu'un qui n'est pas là

Rencontre avec Malik Nejmi, artiste. Propos recueillis par Hélène Bertheleu.

Pour citer cet article

Nejmi Malik et Hélène Bertheleu, « La présence de quelqu'un qui n'est pas là », in H. Bertheleu, P. Galloro et M. Petitjean (coord.), *Exposer les migrations*, Revue *Hommes et Migrations*, n°1322, 2018, 137-146.

Je suis devenu photographe en 1999 au cours d'un voyage en Afrique, muni d'un appareil photo argentique et de pellicules noir et blanc. Grâce au contact d'un ami, je me suis rendu au Bénin. Je suis venu à la photographie par les routes tracées par le photographe et ethnologue Pierre Verger (1902-1996). J'ai donc commencé par une approche ethnologique. La photographie m'intéressait pour le rapport au groupe, la façon dont la caméra peut créer de l'inclusion dans un groupe, même quand on est étranger. C'est tout le travail de Pierre Verger qui a, lui, documenté toute la déportation des esclaves entre le Dahomey et le Brésil.

En 2001, je travaillais dans le milieu associatif à Orléans, où nous avons monté une association à but socio-culturel Image du pôle, avec des ateliers de photographie dans les quartiers. Nous voulions sortir la photo du musée, sortir les cimaises dehors, montrer la photographie hors les murs.

Le ressort autobiographique

La même année, je me suis fait photographe de ma propre vie, en me tournant cette fois vers le Maroc. Mon père est un Marocain noir, dont la famille de son père venait de Tombouctou. Il y a donc chez moi un attachement à l'Afrique de l'Ouest par le biais de ce grand-père nomade. Je suis parti au Maroc sur mes propres fonds. J'ai commencé à photographier ma famille marocaine, avec en filigrane l'absence du père, ce père qui ne voulait plus revenir au Maroc et qui ne disait pas pourquoi. Lors de mon voyage au Maroc en 2001, je me suis rendu compte que j'avais photographié les mêmes moments et les mêmes espaces, les mêmes lieux qui m'ont marqué quand j'étais petit. J'avais reconstitué en quelque sorte mon album de famille, sauf que là c'est moi qui étais derrière la caméra.

Après ce premier voyage, j'ai commencé à écrire des lettres à mon père. J'ai commencé à imaginer un projet, et c'est devenu un livre et une exposition (...). Au départ, il ne s'agissait pas vraiment d'un travail sur la migration, mais plutôt du regard d'un fils d'immigré qui va inverser les choses en parlant de la migration du point de vue de ceux qui sont restés. Cela produisait un contre-point : se déplacer, pour aller faire des images du pays du père pour lui montrer que tu en fais aussi partie et que ton regard et ton être se constituent de ce qu'il a laissé, de ce qu'il ne veut pas dire. Donc, tout cela se met en place au fur et à mesure, entre 2001 et 2005. Je voulais ramener mon père dans le village de son père. L'idée c'était d'enquêter, de savoir « d'où l'on vient », parce que je crois qu'il ne savait pas. J'ai retrouvé son village, et quand je suis revenu le voir avec ces photos-là, ces recherches, cela a déclenché son propre retour.

Toute l'immigration dans un seul corps

Mon père est revenu au Maroc en 2005. Le voyage a été compliqué : nous sommes partis ensemble en voiture depuis Orléans jusqu'à Rabat, ma femme, ma mère et mon fils qui avait un an nous ont rejoints en avion. Et là, j'ai senti qu'il y avait quelque chose de très enfoui. Je dis souvent que l'histoire de mon père c'est « *toute l'immigration dans un seul corps* ». Bien sûr, c'est important pour moi parce qu'il est mon père, mais il mystifie son exil par un silence sidéral... Il fait silence, il tait beaucoup de choses. Et, pendant ce temps-là, nous, on se construit en France, comme « fils de »... on s'appelle Malik, la double culture, on ne parle pas l'arabe, on se sent fils d'immigré, même si on se sent français. D'avoir grandi à Orléans, dans le quartier de la Source, d'avoir côtoyé d'autres familles marocaines, maliennes également, je me suis construit par rapport à ça. Quand je le vois en photo, j'ai l'impression que l'on retrouve toutes les douleurs de la migration, des autres, dans un seul corps. C'est bizarre...

Pendant ce trajet Orléans-Rabat, pas un mot entre lui et moi, que des silences, des respirations, c'était vraiment dur. J'avais remarqué que plus on s'approchait de la frontière espagnole, là où l'on prend le bateau à Algeiras, et plus j'entendais des cris, des pleurs dans son corps, comme un instrument. Il ne voulait pas lâcher le volant pour que je conduise à mon tour. En allant voir la famille à Rabat, il ne voulait pas se poser, ni boire un thé, ni manger une dattes. Ça n'allait pas. Nous sommes allés voir la tombe de sa mère, ça a été dur, mais il l'a fait. J'avais prévu ensuite de l'emmener dans le sud du Maroc, j'avais loué une petite maison sympa pour les vacances. C'était aussi pour aller dans le village d'où venait son père, à cent kilomètres de là. Là, ça a été vraiment incroyable. Une femme âgée est d'abord venue le voir, très belle, majestueuse, très grande, et lui a dit qu'elle avait habité dans la maison de son père. C'était un moment très fort : il est rentré en lui comme je le décris dans le livre. Il y a eu de beaux échanges, mais c'était en arabe et je ne comprenais pas. Mon père a tout noté de cette rencontre. Nous sentions que toute la généalogie était en train de se reconstituer, un peu comme les vertèbres d'une colonne vertébrale qui se remettraient en place. Il avait tout noté sur une feuille, en arabe. Quand je suis revenu le voir en France, en lui demandant les documents, il m'a dit qu'il avait tout brûlé. Donc c'est resté un mystère.

C'est un regard sur la migration, mais c'est autant de la fiction. Tous les gens que nous avons rencontrés ont pu se dire : « *On va leur raconter une belle histoire, tu ne sauras jamais la vérité.* » Cependant, vu la teneur et la force des moments vécus, j'y crois. Tout porte à y croire, mais les anciens ne sont plus là ...

Chaque œuvre est un peu une maison

Ce que je fais là est peu commun, je ne peux pas toujours mettre ça dans une galerie, ce ne sont pas des choses qui se vendent. Je ne peux pas toujours exposer au Musée national d'histoire de l'immigration ! C'est un travail parfois difficile à montrer car il répond d'une exigence d'espace : quand je montre une œuvre, c'est en fait un lieu que je produis. Par exemple, au Musée des Beaux-Arts d'Orléans se trouve une cimaise qui est une œuvre que nous avons vendue au musée en 2007. C'est une photo du Maroc avec un dessin mural et du son. Et elle a été acquise suite à mon exposition *El Maghreb*. C'est plus qu'une œuvre, c'est une œuvre-cimaise. C'est un mur dans l'espace, avec un retour. La nouvelle conservatrice me demande : « *Où s'arrête l'œuvre ? Est-ce que l'œuvre, c'est la cimaise ? Ou est-ce qu'on peut la découper, le mur, là, le raccrocher aux murs du musée ?* » Non, ce que j'aime bien, c'est que ma pièce a pris racine. Elle est là. Je rêverais que mes œuvres soient un peu comme des maisons, dispersées, et qu'elles soient des lieux. Parce qu'un lieu est un espace de médiation. Et forcément, ici, voir des enfants qui s'assoient autour, qui tournent autour, crée une

interaction différente. Pour moi, cette question du lieu est fondamentale. Je dis souvent : « *L'art c'est la maison, c'est le lieu, c'est l'espace du récit.* » C'est une manière de faire exister mon regard face au « concept de Musée ».

J'ai reçu récemment un message d'un musée situé à Chicago qui me demande en quoi consiste mon projet à Tanger, et comment l'exposer. Or la réponse est compliquée pour moi. J'ai mis sur Internet un lien vers mes recherches, mais je ne peux pas montrer l'exposition finie parce qu'elle n'a pas encore été produite. L'ensemble de l'œuvre *El Maghreb* est entré dans les collections du Musée national de l'histoire de l'immigration. J'avais rencontré Isabelle Renard qui était venue voir l'exposition à Orléans, et celle-ci correspondait à ce que recherchait le Musée à ce moment-là. *El Maghreb* a été produit juste après les événements de Melilla en 2005¹. Et on ne savait pas encore comment parler de tout ça.

Le désir de partir/rentrer

En 2004, je suis allé rencontrer de jeunes marocains pour essayer de comprendre pourquoi ils désiraient partir en Europe. Ce que j'ai écrit à ce moment-là s'appelle *Lettres à l'Occident*. Je suis parti d'une archive de mon père : une photographie, un portrait d'un jeune homme très beau, bien coiffé etc. Au dos, il se présente et il dit à mon père : « *À bientôt j'espère et surtout n'oublie pas le contrat.* » J'ai appris par la suite qu'il avait eu rendez-vous à Casablanca lors de l'un de nos retours, sans doute en 1977, et que mon père avait ce contrat de travail pour lui. Le jeune garçon n'est jamais venu, ou plutôt il semble qu'il soit venu et nous a vu de loin, mais il n'a pas osé, il a eu peur. Je suis parti de cette archive-là pour, ensuite, interroger d'autres jeunes garçons qui se projettent dans la migration, qui désirent partir. C'était en 2004, avant les événements de Ceuta et Melilla. Mais on sentait déjà que la situation était tendue.

Mon voyage a duré trois semaines, je suis allé à Marrakech, j'ai enquêté dans le village de mon grand-père, puis je suis remonté à Rabat où se trouvaient mes tantes, et je suis allé sur la tombe de ma grand-mère. Mon père n'ayant pas voulu se rendre à l'enterrement de sa mère en 2001, je voulais prendre des photos de la tombe puis les lui montrer. J'ai échangé avec mes tantes, je les ai enregistrées, il fallait enrober tout ça de mots. (...) Finalement, quand le livre est sorti, ils ne voulaient plus me voir ! Mon père a mal pris les choses. Et comme c'est l'aîné de la fratrie, tous mes oncles et tantes ont dit : « *Tu ne viens plus nous voir !* » (...) On m'a coupé de mon terrain affectif. Cela a été très violent.

Héritage familial...et post-colonial

Mon séjour à la Villa Médicis en 2013 a consisté en une fuite et m'a permis de sortir de ce rapport frontal, post-colonial, entre la France et le Maghreb. J'avais besoin d'un tiers pays. (...) Mais, oui, c'est une forme d'héritage de toute façon. J'ai beaucoup cherché à comprendre la migration de mon père : pourquoi il est venu, comment il vivait, quelle musique il écoutait, la façon dont il s'habillait. C'est intéressant de voir que ces jeunes Marocains des années 1960-1970 écoutaient de la *soul* et du *rythm'n'blues*. Ils étaient influencés par James Dean, par le cinéma américain. Et s'ils avaient émigré aux États-Unis, le rapport aujourd'hui au post-colonial ne serait pas du tout le même. Mes grands-parents avaient une relation forte avec la France, plus que mon père. Donc, à travers la violence dans les quartiers, je comprends qu'il y a une violence psychologique liée à un trouble de l'histoire. Quand je dis « post-colonial », c'est cela, une sorte d'héritage fantôme. Et puis, il y a eu Sarkozy et le débat sur l'identité nationale. J'avais l'impression que ces idées répondaient à des canons qui n'étaient pas du tout les miens, ceux que je m'étais fabriqués : le désir d'être français ou le droit d'être français ou pas, alors que je me suis toujours considéré dans « l'entre-deux ». Il est très important de comprendre dans mon travail la puissance du marqueur identitaire que

représente l'espace méditerranéen comme un lieu à la fois de cultures et d'identités, mais aussi un lieu de séparation, traversé par des logiques de domination et de pouvoir. Et ce rapport de domination d'une identité sur une autre était une double violence ; l'entre-deux devient une stratégie qui m'offre la possibilité d'un récit.

Artiste issu de l'immigration ?

À Rome, j'ai travaillé avec mes enfants, avec des objets, des mises en scène... Il s'agissait d'un projet de studio qui s'appelle *La chambre Marocaine*, où l'atelier devenait un véhicule, un moyen de transport intemporel, métaphysique... vers le pays vers lequel je n'arrivais pas à revenir. Au début, j'étais complètement démuné, je ne savais pas comment faire. Puis j'ai reçu une demande du Musée national de l'histoire de l'immigration, pour la Galerie des donsⁱⁱ. Jusque-là aucun artiste n'y avait déposé d'objet. Cette demande m'a fait penser que j'avais conservé un sac laissé par ma grand-mère Aïcha. Dedans, il y avait un foulard, avec son odeur, un coussin de son salon que j'aimais beaucoup. Et j'y ai ajouté mon petit livre d'arabe. Quand j'étais petit, j'avais appris l'arabe à La Source et je n'avais pas accroché. Donc, je suis arrivé à la Villa avec un coussin, un livre d'arabe et un foulard ! La collaboration avec le MNHI a orienté mon projet. Isabelle Renard est venue à Rome pour la projection du film et le Musée a acquis un diptyque de photos des enfants et des objets. Déjà en 2008, j'y avais exposé et ils avaient acheté l'ensemble de l'œuvre. Je pouvais alors me revendiquer artiste. C'était valorisant... par rapport à tout l'arrière-plan intime, familial, où j'avais du mal à trouver une reconnaissance. Donc, pour moi, il y a un lien fort avec le Musée. Je suis reconnu comme artiste issu de l'immigration et cela ne m'a jamais gêné. Je le revendique ce côté, ce rapport au Sud. Pour moi, c'est existentiel. Mais il ne faut pas non plus figer un artiste dans cette vision. Je suis plus gêné par la discrimination positive. Certains disaient : « *Tu as été pris dans telle expo parce qu'en fait, tu t'appelles Malik et ils cherchaient des Rebeus.* »

Comment les artistes travaillent-ils les migrations ? Il y a différents partis pris. Oui, ça répond à l'actualité, parce que les événements de Ceuta et Melilla sont aussi violents que le 11 septembre et, pour moi, ça modifie complètement le XXI^e siècle, c'est évident. On ne peut pas supporter de voir des gens se jeter sur des grillages. Très peu d'intellectuels avaient répondu à ces événements à l'époque, et très peu traitent de la question migratoire. Il y a peu d'artistes, même au Maroc, qui travaillent sur cette question-là. Est-ce qu'il faut être issu de l'immigration pour travailler sur les questions migratoires ? Pour moi, c'est lié. Qu'est-ce qui fait que je m'intéresse aux parcours des jeunes sénégalais, des vendeurs ambulants ? Qu'est-ce qui m'amène à travailler avec les Africains originaires d'Afrique subsaharienne, par exemple ?

Le clandestin

Quand j'ai commencé la recherche à Tanger en 2015, je suis allé à Marseille, en résidence à l'Institut méditerranéen de recherche avancée (IMÉRA). Depuis quelque temps, je m'étais approché d'une jeune chercheuse qui s'appelle Paloma Maquet¹, qui a fait une enquête sur les passagers clandestins à bord de navires marchands. Dans sa recherche, on apprend qu'avant les années 1990, quand on trouvait un clandestin à bord d'un paquebot, on le ramenait à bon port, à Barcelone, à Athènes ou Tanger. On le nourrissait sur le paquebot et on le « livrait »

¹ Burtin J. et Maquet P., « Les passagers clandestins sur les navires de marine marchande : de la gestion d'un événement à la production d'un risque », *L'Espace Politique*, n°16, janvier 2012.

aux autorités. Mais depuis que tout l'espace méditerranéen s'est privatisé, les bateaux sont gérés par une sorte de *traders* de la mer. Aujourd'hui, ils disent : « *Vous le balancez !* » Donc, elle estime que 300 clandestins ont disparus en pleine mer depuis 1995. Et elle raconte cette histoire incroyable de Kingsley, un docker ghanéen. Ils étaient huit dockers ghanéens montés en 1995 à Accra sur un paquebot qui allait en direction de Toulon. Ils se sont cachés mais se sont fait repérer par l'équipage ukrainien et il y a eu une espèce de chasse à l'homme. Lui, c'est le dernier survivant : il a vu tous ses copains se faire jeter par-dessus bord. Il raconte comment l'équipage a mis en place tout un système pour chasser le dernier : ils mettaient de la farine, pour voir les empreintes, des filets. Kingsley se cache et il sent que le bateau se rapproche d'un port (de Toulon) et il sort par une cheminée pour fuir mais il se ravise en se disant : « *Si je raconte mon histoire, on ne va pas me croire* ». Il revient dans le container où il était, il cache son portefeuille dans un sac de café et il ressort. Il arrive à sauter, nager jusqu'au bord et il va voir la police, qui ne le croit pas vraiment. Il les amène dans le bateau et là, ils trouvent son portefeuille. Il a eu cet éclair de génie de laisser ça.

On les appelle les « *polizones* », un cas particulier de clandestinité. C'est presque de la fiction, c'est quasi invraisemblable. Et ça reflète les rapports humains dès que l'étranger est « parmi nous », « la fiction passager clandestin n'allait cesser de hanter l'existant ».

Après, je suis parti à Tanger pour retrouver Omar qui m'avait raconté des choses sur les traversées du détroit. Ne pouvant pas travailler sur le cas de Kingsley, j'ai choisi de travailler avec lui autour de cette question du clandestin. Je voulais croiser deux figures de la migration : le fils d'immigré qui rentre au pays et le migrant qui veut quitter le pays de transit. J'ai fait une résidence sur un bateau, avec des chercheurs et des marins, en pleine mer, puis une traversée entre Barcelone et Tanger, en novembre 2014. J'ai réalisé un petit film à bord sur cette idée du clandestin, la présence de quelqu'un qui n'est pas là. Arrivé à Tanger, le capitaine du bateau me dit : « *Malik, tu veux parler des clandestins, je viens d'en rencontrer un, son histoire est incroyable ! Il faut que tu le rencontres.* » Nous rencontrons Omar avec une journaliste du bateau, qui prend du son. Au début, il me demande un peu d'argent puis après il raconte son histoire : comment les migrants traversent le détroit de Gibraltar, comment ils sont démunis, comment ils construisent tout leur équipement, le petit bateau... Il décrit toutes les croyances qu'il y a autour. Je voulais entrer dans ce sujet par la technique et il parlait de ça : un bateau de 400 kilos, un bateau de 250 kilos... Ce qui m'a surpris et touché dans la fabrication de la traversée, c'est d'abord qu'ils confectionnaient des petites rames en bois et aussi le déploiement de cette *self-reliance*² mise en œuvre par les jeunes subsahariens. Beaucoup de chercheurs pensent aussi que les bateaux arrivent toujours à Tanger. Avant, on arrivait en ferry de l'Espagne, dans Tanger, vraiment dans la ville. Les voitures sortaient... et plein de jeunes Marocains brûlaient leurs papiers, sous les camions – on parlait des « brûleurs » –, et ils passaient en Europe comme ça. Mais aujourd'hui, l'espace est complètement privatisé, les bateaux arrivent à 50 km du centre-ville, c'est très surveillé, comme une prison. Il y a des caméras partout, tu ne peux absolument plus passer par là. Cela a conduit à déplacer la question de la traversée en la rendant mille fois plus dangereuse. Aujourd'hui, il y a de moins en moins de Marocains qui partent, ce sont surtout des migrants subsahariens. Et tout les pousse à la traversée dans les conditions les plus précaires.

² Paul Richards explique en effet que « *inventive self reliance is one of Africa's most precious resource* » in Richards, P. 1985. *Indigenous Agricultural Revolution. Ecology and Food Crops in West Africa*, London, Methuen.

Celui qui prépare le départ

Et Omar continue de raconter. Il a une vraie belle voix, très grave, une voix de cinéma. J'ai dit à Omar que je reviendrai peut-être. Je suis revenu et j'ai mis en place avec lui un protocole de recherche, avec une ambiguïté, c'est-à-dire qu'il était rémunéré pour le travail qu'il faisait. Pour moi, c'était plutôt clair. C'était comme une commande documentaire... parce que c'est compliqué d'aller là où ils habitent, et puis surtout je voulais obtenir le point de vue du migrant sur son propre parcours. J'étais inquiet, je jouais quand même avec le feu. Ce sont des gens qui veulent partir et tu ne sais pas si l'argent que tu donnes va l'aider à partir ou à mourir...

Nous avons eu des échanges de mandats, une correspondance, des appels. Il semblait vraiment préparer un départ et a donc tout fait pour en démontrer le projet et sa « véracité ». Je suis venu trois fois, à chaque fois que je revenais, durant dix ou quinze jours, nous filmions des choses par rapport à ce qu'il m'avait dit. Dans l'appartement d'à côté, une traversée se préparait, un zodiac était arrivé. En filmant cela, on se rend vraiment compte du rapport entre la dimension du bateau et le nombre de gens. Omar, c'est un passeur, en fait, ce qu'on appelle un *chairman*, mais je ne le savais pas. Il organisait les départs en livrant aussi un désir de partir. Il se mettait à pleurer quand il disait qu'il était le dernier, qu'il n'arrivait pas à partir. Omar tenait la caméra et se servait de son propre récit pour survivre dans son temps de transit. Nous avons inversé les choses : lui était devenu l'artiste et moi, le producteur. C'était un deal, et je me retrouve aujourd'hui comme artiste, avec ses films et ses objets et je cherche « un lieu » pour les (ex)poser. C'est intéressant de voir que ce type de recherche échappe à la norme, comme si les objets et les récits des migrants nous précédaient ...

Passeur, récit, objets, corps

Je me suis rendu compte, bien plus tard, que Omar et moi étions les deux mêmes personnes. Des passeurs. Tous les deux avons usé d'une stratégie. Je dis que je suis un « *middle man* », parce que cela veut dire « l'homme du milieu », mais cela veut dire aussi passeur en anglais. Nous étions dans un espace liminal. J'aime bien ce terme de « liminalité ». Nous étions tous les deux au bord d'un récit, d'une expérience commune. Et c'est ce qui était beau. Je me suis construit une image de fils d'immigré, et lui de migrant. Nous nous sommes construits tous les deux sur des réceptions post-coloniales évidentes.

À la fin de la recherche, il me demande : « – *Comment tu rentres ?* » « *En avion* », lui ai-je répondu. « – *Tu ne prends pas le pont ?* » « – *Le pont ?* » « – *Le pont des Blancs ?* » Qu'a-t-on bien pu leur mettre en tête pour construire cette image où certains ont un pont alors que les autres traversent en bateau au péril de leur vie ? Cette notion d'un « pont des Blancs », par exemple, nous permet de mesurer la violence de la distanciation de l'histoire avec le vécu intime de l'expérience des mobilités.

Si Omar a accepté de travailler avec moi, c'est qu'il n'était plus en capacité physique ou psychologique de partir. Il se construisait au travers des départs des autres. En prenant la caméra, il renforçait sa place et masquait sa peur aux autres. Dans son récit, il a raconté comment il est venu du Sénégal au Maroc. Arrivé à Laâyoune au sud du Maroc, il est possible d'aller aux Canaries par bateau. Il a tenté, a pris un bateau avec un ami. Mais le bateau a explosé et son ami est mort. Il n'a pas pu le sauver. Je lui ai dit : « *Mais tu en as parlé à ta mère, à des gens ?* » Il a répondu : « *Non, on ne peut pas en parler.* » Jusque-là, je l'ai cru. Je savais aussi qu'il racontait des choses qui pouvaient être vraies, mais je voyais bien que son récit changeait parfois. Il avait fait cinq traversées, des fois, sept.

Cette question du récit est intéressante. En côtoyant Omar et ses compagnons de route, j'ai compris que nous ne raisonnions pas de la même façon. Ce n'est plus une question post-coloniale. « *Pourquoi nous n'avons pas de passeports ? Pourquoi nous ne pouvons pas circuler?* » Ce désir de circuler, d'être tous égaux devant la circulation soulève le problème des frontières. C'est comme si nous n'étions pas sur la même carte. Dans leur carte, il n'y a plus de frontières, mais c'est comme si elle avait été déplacée ou s'était fissurée. On ne peut pas la lire de la même manière. D'ailleurs, il n'y a pas, chez eux, de carte de navigation, d'orientation. Je parle de carte mentale... celle qui comporte des ponts pour les Blancs. C'est comme si la question du mouvement et du déplacement avait créé un cinquième point cardinal dans l'espace. Il n'y a pas que le Nord, le Sud et l'Est... Il y en a un autre qui a toujours été là depuis le début, et qui renvoie au fait de se déplacer. Et sans mouvement, le monde meurt, le monde s'asphyxie. C'est ce que je retiens de cette recherche. La mobilité est érigée en mythologie. Ce sont de nouvelles mythologies, de nouvelles façons de penser, de comprendre le monde. La mobilité comme une nouvelle dimension où la migration serait devenue « un pays », un espace de pensée, du faire, du fabriqué, un espace de renégociation des temporalités et des circulations.

Une muséification de la migration par les objets qui fait question

J'ai commencé à travailler avec Sophie Bava³, socio-anthropologue, chercheur à l'Institut de recherche pour le développement, il y a trois ans maintenant. Elle travaille sur les migrations entre l'Afrique subsaharienne et la méditerranée et les constructions religieuses, musulmanes et chrétiennes, inhérentes à ces mobilités. Avec Sylvie Bredeloup, socio-anthropologue des migrations également⁴, elles réfléchissent entre autre aux objets de la migration et à la manière dont les objets peuvent parler des nouvelles mobilités ou immobilités⁵. Que fait-on de toutes les traces, sandales, objets religieux, portefeuilles, peignes, bidons ? Certains artistes collectent ça, en font des collections. Donc, il y a des photos avec cent brosses à dents, roses, bleues ; ça devient des œuvres d'art. Je crois au contraire qu'il ne faut pas ériger la migration en monument. Récupérer des gilets pour en faire des drapeaux qui se voient de loin ? C'est tout l'inverse de ce que j'ai appris du message d'Omar. Est-ce qu'il faut parler des migrants, les voir de loin ou est-ce qu'il faut aller voir de près ? Ou voir de l'intérieur... Avec Omar, l'intérieur est rendu visible, mais il faut se le prendre en face, c'est dur et cela oblige à modifier sa posture d'artiste.

Collecter ces objets... alors que c'est une histoire en marche ! C'est difficile de la muséifier. On ne peut pas muséifier l'idée du mouvement. (...) Ces objets qui arrivent là, qui nous

³ Bava S., 2016, Les objets pris dans la mobilité, *Forum Méditerranée* LabexMed-Mucem, 17-19 mars. Sophie Bava, "Migrations africaines et constructions religieuses en Afrique méditerranéenne", in *Circuler en Méditerranée. Une approche interdisciplinaire des mouvements des idées, des hommes et des objets*, UEM, Université Euro-Méditerranéenne, Université Al Akhawayn, Ifrane (Maroc), 10-17 juillet 2015.

Voir aussi le site Movida : <https://movida.hypotheses.org/207> et le projet « Objets de la migration : terrains partagés au Maroc

⁴ Bredeloup S. et Zongo M. (s-dir.), 2016. *Repenser les mobilités burkinabè*, Paris, Harmattan.

parviennent, viennent bousculer cette façon dont on a toujours raconté les choses, les échanges avec l’Afrique, la migration. Peuvent-ils aller sous vitrine ou bien les rames, les bidons, la sandale, le livret de prières, échappent-ils à cela ? Quand on travaillé à partir des objets d’Omar, le corps du migrant apparaissait à travers les objets. Comme dans le cas de Kingsley, c’est par l’invisibilité de l’étranger que l’on ressent sa présence. Et c’est un peu comme mon père.

Pour moi, tous les corps sont dans un seul corps. C’est LE migrant qui était là. Et peut-être, c’est un moyen de savoir de quel corps on parle quand on parle de la migration. C’est un corps universel, on est tous faits de cela. Non pas une invasion, non ils ne sont pas dix mille ! Ils sont UN. Ce n’est pas l’Odyssée non plus – l’Odyssée n’existe pas dans le langage des migrants – mais c’est un nouveau récit qui nous parvient. Le récit de demain : un récit civilisateur, qui est fait d’une nouvelle carte. Civilisateur au sens où on va pouvoir se construire une nouvelle histoire, une histoire commune. Cette question de récit m’intéresse beaucoup, parce que ça rejoint la problématique de mes œuvres, celle du concept du « *care* », de prendre soin d’une histoire commune pour déconstruire des comportements masqués... Voilà ce qui se passe quand on hérite de l’histoire d’un homme qui ne peut pas parler de son propre passé ! Et, dans mon cas, la prise de parole semble vouloir soigner ce silence, ou tout du moins répondre aux vulnérabilités des espaces exiliques.

ⁱ L’automne 2005 est marquée par deux tentatives dramatiques de pénétration dans l’enclave espagnole de Ceuta et Melilla. Dans la nuit du 28 au 29 septembre, cinq migrants sont tués dans une tentative à Ceuta, puis six nouveaux migrants sont tués le 6 octobre dans une nouvelle tentative en direction de Melilla.

ⁱⁱ Cet espace d’exposition permanent du Musée national de l’histoire de l’immigration présente « *des archives et objets liés à des parcours de vie* ». URL : <http://www.histoire-immigration.fr/missions/la-museographie/la-galerie-des-dons>.