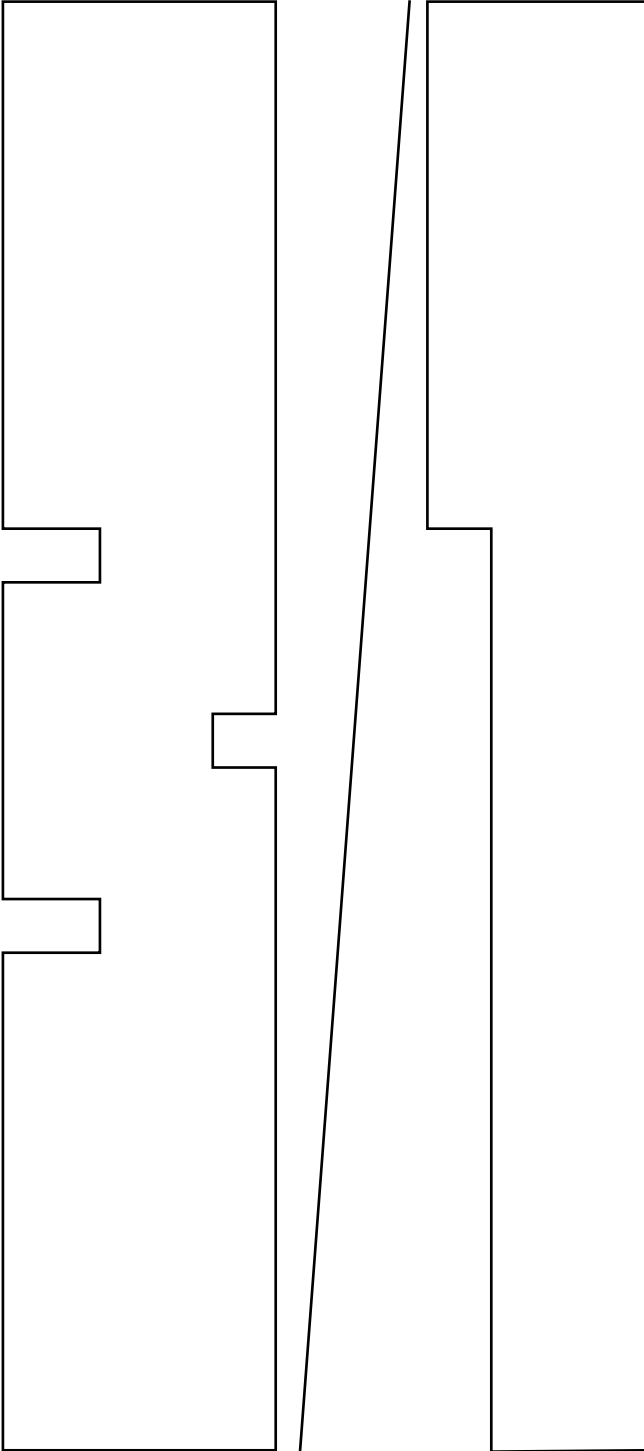


Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies
of culture, literature, and the arts



Hétérotopies de la migration

Des corps perdus aux corps-bateaux. L'Art et la manière: migrants, péris en mer et objets mémoriels

Corinne Fortier*

CNRS-Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Collège de France, Paris.

Abstract

The sunken ship motif is frequently found in films and artistic installations on migrants, as it symbolizes their perilous crossing. As Michel Foucault asserts, the ship is the heterotopia par excellence, and the contemporary fate of migrant barges is quite comparable to that of the ship of fools described by the philosopher in the classical age. The ship is a heterotopic motif which acts as a physical substitute for the body of the castaway, a substitute that makes sense in the maritime world, and that we find in classical paintings, in popular religious art, or even in the ex-votos. The objects that belonged to migrants perished at sea have a memorial character, allowing their history and sometimes their identity somehow to be restored. Giving them back their name is an essential issue so that they can be buried and not wander in a heterotopic space after their death, a heterotopic wandering which also characterizes the experience of their migratory journey.

Keywords: migrants, sea, death, boat, visual art

Ils sont partis en barque sur la mer
Ils sont partis là où les vies s'arrêtent
Ils sont partis là où le poisson mange les hommes
Ils sont partis là où la mère pleure¹
Sont-ils vivants ou morts?
Ils sont partis, partis

Ils sont partis (M'shu), 2011, rap de Balti et Samir Loussif (Salzbrunn, Souiah et Mastrangelo 2015 : 38).

* corinne.fortier@college-de-france.fr

1 La thématique chez les jeunes migrants de la séparation d'avec leur mère et des souffrances endurées par cette dernière est extrêmement prégnant dans les chansons (Salzbrunn, Souiah et Mastrangelo 2015 : 46) qui empruntent, comme dans la poésie arabe, le langage de la passion et de la nostalgie (Fortier 2021c : 11). C'est aussi ce que montre le film *Tilo Koto* (2019) de Sophie Bachelier et de Valérie Malek où le protagoniste Yancouba Badji compose une chanson dans laquelle il demande pardon à sa mère pour la peine qu'il lui a causée.

La mer: un lieu hétérotopique

La mer est sans doute le paradigme de l'hétérotopie au sens où le définit Michel Foucault dans sa conférence radiophonique de 1996 publiée en 2009 sous le titre *Le corps utopique – Les hétérotopies*, c'est-à-dire un lieu qui a la propriété paradoxale d'être à la fois absolument différent des lieux dans lesquels nous vivons d'ordinaire et en relation avec eux – puisqu'il s'agit de « lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier ».

Le monde de la mer est un autre monde, et ceux qui la côtoient sont soumis à des codes spatio-temporels radicalement différents. Ainsi dans mon travail de recherche sur les marins et femmes de marin en Bretagne (Fortier 2022a), une femme de pêcheur distingue deux populations: les Terriens et celle qu'elle appelle fièrement les Merriens, comme si les gens de mer vivaient sur une autre planète.

Le radeau de la Méduse – des portraits de bateaux et de naufragés

Comme l'affirme Michel Foucault, le bateau est l'hétérotopie par excellence: Un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi, libre en un sens, mais livré fatalement à l'infini de la mer... Le motif du bateau se retrouve fréquemment dans des films et des installations artistiques sur les migrants, en tant qu'il symbolise leur traversée périlleuse. En effet, de nombreux hommes, femmes, adolescents et enfants traversent la mer Méditerranée entassés sur des embarcations de fortune, la route maritime depuis l'Afrique étant devenue le chemin principal pour rejoindre l'Europe. En se basant sur cette actualité, notre recherche qui combine anthropologie et études visuelles (*visual studies*) s'intéresse à cette réalité migratoire maritime et à son traitement dans les arts visuels (dessins, peintures, installations, vidéos, documentaires, fictions, objets mémoriels et muséographiques, art funéraire...).

Le motif visuel du bateau associé au migrant fait en premier lieu écho au tableau archétypal en histoire de l'art de Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse* (1818). Le titre initial du tableau était très générique: *Une scène de naufrage*, avant que son auteur ne fasse allusion dans le titre définitif au nom du bateau naufragé, *La Méduse*. Le peintre s'est en effet inspiré d'un naufrage ayant eu lieu deux ans auparavant, le 2 juillet 1816, quand la *Méduse*, qui transportait une colonie française d'environ quatre cents

hommes au Sénégal, fit naufrage sur un banc de sable du banc d'Arguin (Fortier 2004); seuls quinze hommes survécurent, sauvés quinze jours après par un navire anglais, l'*Argus*.

Le motif du *Radeau de la Méduse* est intéressant d'un point de vue postcolonial, puisqu'il est radicalement inverse de celui du bateau transportant des migrants, dans la mesure où il ne concerne pas des Africains venus en France faute de perspective d'avenir dans leur pays, mais des Français venus coloniser l'Afrique.

Lors de l'échouage de *La Méduse*, l'équipage construisit un radeau de survie sur lequel cent quarante-sept hommes embarquèrent. Contre toute attente, Théodore Géricault ne s'attache pas à représenter l'échouage du bateau mais le radeau et ses survivants. Dans un souci de réalisme, le peintre avait par ailleurs demandé au charpentier de *La Méduse*, alors survivant du naufrage, de lui fabriquer la maquette du radeau sur lequel il s'était réfugié afin qu'il s'en inspire (Manœuvre 2017: 66).

Ce motif ressort du drame, à la fois par l'unité de lieu que représente le radeau, par l'unité de temps puisque les naufragés sont suspendus à l'attente de l'événement qui scellera leur destin, et enfin par l'unité d'action, étant donné que cette catastrophe vient révéler leur héroïsme ou leur bassesse: des taches de sang et un cadavre sans jambes témoignent des conflits violents survenus entre survivants ainsi que de conduites anthropophagiques (Kilani 2018: 166).



Le radeau de la Méduse (1818-1819), Théodore Géricault, musée du Louvre, Paris (domaine public)

Au sommet du tableau, un homme juché sur l'artimon agite sa chemise afin d'appeler à l'aide. Il n'est pas anodin que le peintre ait choisi un homme noir pour incarner ce rôle, choix qui a été abondamment critiqué par les contemporains de Théodore Géricault qui y ont vu une dénonciation du colonialisme et de l'esclavagisme. *Le radeau de la Méduse*, au-delà de son esthétique romantique, revêt donc une portée postcoloniale qui fait écho à la problématique migratoire actuelle.

Certains artistes contemporains ne s'y sont pas trompés. Par exemple, le peintre français Paella (né en 1962) se réappropriera *Le radeau de la Méduse*² dans un style cubiste³, y ajoutant la phrase: «Combien seront arrivés si l'on excepte les parvenus?», tableau qui inaugure le premier volet d'un diptyque où le deuxième représente «une terre promise, une île d'accueil pour les migrants»⁴.



Triangulation des Bermudas (2009), Paella, avec l'aimable autorisation de la galerie Frédéric Roulette – Le Radeau des Médusés

- 2 Voir à ce sujet l'exposition intitulée *Le Radeau des Médusés* organisée par la galerie Frédéric Roulette à la Porte Maubec à la Rochelle du 18 au 23 juillet 2022.
- 3 Tout en s'inspirant également de *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973).
- 4 «Rencontre avec l'artiste. Dialogue avec la peinture», *L'Humanité*, 30 décembre 2009, <https://www.humanite.fr/node/430167>.

Le plasticien français Marc Bauer (né en 1976) relie explicitement l'actualité migratoire contemporaine à la thématique du *Radeau de la Méduse* dans son exposition de la Frac d'Auvergne à Clermont-Ferrand en 2021, intitulée *L'état de la mer (Lame de fond, 2011-2020)*. Cette exposition a donné lieu à un livre au titre explicite: *White Violence, on Domination, Displacement and Populism* (2021: 132) dans lequel l'artiste explique sa démarche:

En 2018, en lisant un article dans mon *feed* sur Facebook, je suis tombé sur une image d'un sauvetage en mer par l'Aquarius. Elle m'est restée en mémoire un certain nombre de jours. En dépit du manque d'empathie que j'éprouvais pour ce type d'images, quelque chose m'interpellait, m'intriguait dans cette photographie. Le travail a ainsi commencé, d'une manière assez intuitive [...]. Ce n'est que bien plus tard que j'ai compris que tout ce travail est, en réalité, un moyen de comprendre ma perception des images, ma manière de les lire, de les digérer. C'est aussi une façon de cerner comment, souvent de façon inconsciente, elles en viennent à exercer un profond impact sur notre manière de penser et de ressentir. En recopiant les dessins et en créant une sorte d'index, j'ai découvert que mon rapport à ces images était inconsciemment construit sur des préjugés : l'idée que les gens sur ces bateaux ne sont jamais neutres, qu'ils ne sont pas comme nous, qu'ils constituent une menace potentielle. Les embarcations de migrants nous renvoient à d'autres représentations de navires, plus anciennes, dont les occupants sont des esclaves, des prisonniers, des fous, des pirates, des envahisseurs...



Mal-être / performance, Index (2019), Marc Bauer, images du Studio Marc Bauer, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Le travail d'archéologie et de déconstruction des images opéré par Marc Bauer est à l'opposé de celui du photographe russe Sergey Ponomarev (né en 1980). Une de ses photographies prise aux abords des côtes de l'île grecque de Lesbos, publiée le 16 novembre 2015 dans le *New York Times* sous le titre *Crise des réfugiés en Europe*, rappelle *Le radeau de la Méduse* par sa composition ainsi que par le geste d'un jeune homme agitant son tee-shirt afin de demander de l'aide. Ce jeune homme, à la différence du tableau de Théodore Géricault, n'est pas africain mais « arabe, renvoyant à la figure du migrant iraquien, syrien ou afghan ayant quitté son pays pour des raisons politiques », plutôt qu'à la figure du migrant africain l'ayant quitté pour des raisons économiques. Cette photographie a remporté en 2016 le prix Pulitzer en dépit du fait qu'elle relève d'un processus d'esthétisation du sort des migrants quelque peu contestable.



Crise des réfugiés en Europe (2015), photographie du photographe Sergey Ponomarev (domaine public)

Cette forme d'esthétisation du naufrage chez les artistes n'est pas nouvelle; Diderot la relevait déjà en 1763 chez le peintre Joseph Vernet (1714-1789):

S'il suscite une tempête, vous entendez siffler le vent et mugir les flots; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume. Les matelots crient; les flancs du bâtiment s'entrouvrent; les uns se précipitent

sur les eaux; les autres moribonds sont étendus sur le rivage. Ici, des spectateurs élèvent leurs mains aux cieux; là une mère presse son enfant contre son sein; d'autres s'exposent à périr pour sauver leurs amis ou leurs proches; un mari tient entre ses bras sa femme à demi pâmée; une mère pleure sur son enfant noyé; cependant le vent applique ses vêtements contre son corps et vous en fait discerner les formes; des marchandises se balancent sur les eaux, et des passages sont entraînés au fond des gouffres... (Manœuvre 2017: 43).

Le motif du bateau perdu en mer possède une signification chrétienne indéniable, qu'on pense au tableau d'Eugène Delacroix (1798-1863) intitulé *Le Christ endormi pendant la tempête* (1853), où l'on voit les apôtres lever leurs bras de toute part en signe d'affolement, tandis que Jésus dort paisiblement: selon le récit biblique, le Christ, tiré de son sommeil, apaisera la tempête et reprochera à ses compagnons d'avoir craint un naufrage, signe de leur manque de foi.



Le Christ endormi pendant la tempête (1853), Eugène Delacroix, Metropolitan Museum of Art, New York (domaine public)

Qu'on pense également au tableau *Le Naufragé* (vers 1800) de Louis Garneray

(1783-1857)⁵ qui montre un homme accroché à un débris de navire implorant le ciel, tandis que des mouettes tournoient autour de lui et que des vagues menacent. L'importance donnée au ciel dans ce tableau ainsi que la solitude et le geste d'imploration du naufragé donnent à cette peinture une tonalité religieuse. Une scène du *Titanic* (1997), inspirée à James Cameron par les auditions des survivants du navire, décrivant un homme « surnageant, accroché à ce qui ressemblait à une table ou à un bout de bois flottant au milieu des débris »⁶, évoque immanquablement le tableau de Louis Garneray.



Le Naufragé (vers 1800), Louis Garneray, musée des Beaux-arts de Brest, Brest (domaine public)

Le naufrage du *Titanic* en 1912 inspirera au peintre expressionniste allemand Max Beckmann (1884-1950) une toile intitulée *Untergang der Titanic* ou « Naufrage du Titanic » (1912), à l'esthétique plus proche de Delacroix que

5 Ancien marin devenu peintre de la Marine.

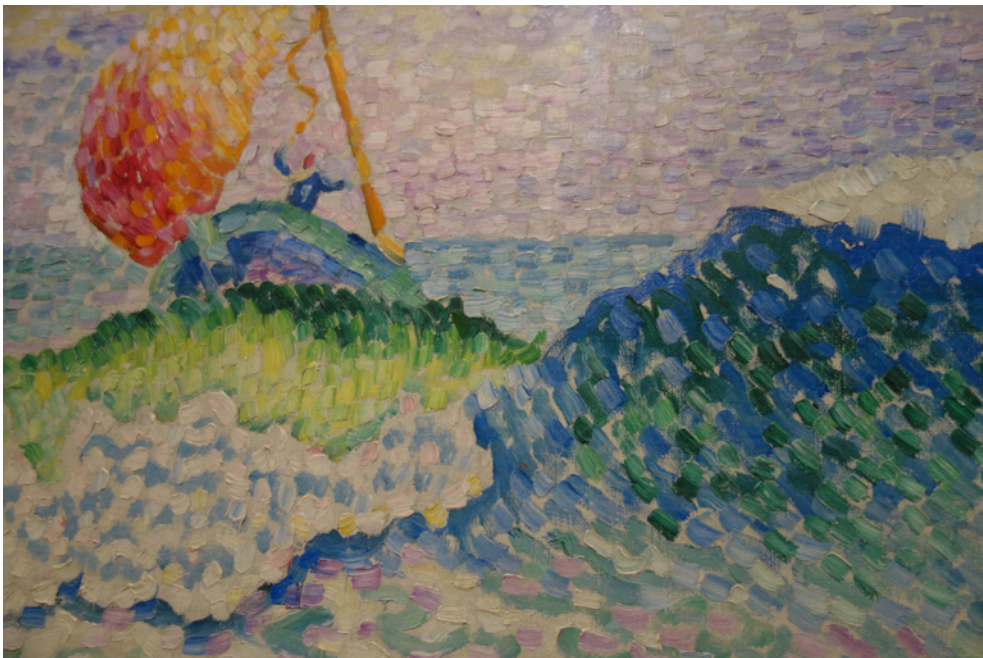
6 « Sur les traces des rescapés chinois du "Titanic" », par Doan Bui, *L'OBS*, 31 juillet 2021, <https://www.nouvelobs.com/monde/20210731.OBS47113/sur-les-traces-des-rescapes-chinois-du-titanic.html>.

de Géricault, qui, dénuée de tout lyrisme, montre des survivants à bord de canots de sauvetage. En haut de la toile un paquebot jaune électrique brille comme un soleil au couchant, mais au lieu de leur venir en aide, il disparaît dans la marge haute de la toile; Max Beckmann dénonce ainsi l'indifférence de ses contemporains aux désastres du monde et les alerte, ce faisant, sur le « naufrage » qui attend l'Occident (Rainbird 2003: 21).



Untergang der Titanic ou *The sinking of the Titanic* (1912), Max Beckmann, musée d'art de Saint-Louis, Saint-Louis (domaine public)

Similairement au *Naufragé* de Louis Garneray, le tableau d'Henri-Edmond Cross (1856-1910) intitulé *Le Naufrage* (1906-1907), bien que ressortant d'une palette lumineuse, fait ressentir la solitude de l'homme luttant contre l'amplitude des vagues.



Le Naufrage (1906-1907), Henri-Edmond Cross, musée d'Orsay, Paris (photo Corinne Fortier)

Les dessins réalisés par le dessinateur breton Joseph Le Floch (né en 1947) rendent aussi compte de la petitesse du bateau face «aux paquets de mer» comme disent les marins; ces dessins ont été réalisés pour le film d'Alain Pichon, *Septembre 1930. Thoniers dans la tempête* (2020), qui retrace l'histoire d'une série de naufrages ayant eu lieu au large de l'Irlande du 7 au 20 septembre 1930, vingt-sept bateaux ayant «péri corps et biens» selon la formule d'usage⁷.



Dessin au pastel sec (2020), correspondant aux plans 544 et 545 du scénario du film *Septembre 1930. Thoniers dans la tempête*, le bateau représenté ici est le *Denise-Yvonne-Jean* de la Rochelle, Joseph Le Floch, collection particulière, avec l'aimable autorisation de l'artiste (photo de Joseph Le Floch)

En Bretagne, Paul Sébillot relate la coutume selon laquelle les pêcheurs qui passent le redoutable Raz de Sein ont l'habitude de se découvrir lorsqu'ils ont en vue la chapelle de Notre Dame de Bon Voyage à Plogoff, en disant: «Mon Dieu, secourez-moi pour passer le Raz de Sein, car ma barque est petite et la mer est grande» (1997: 202).

De même, la célèbre estampe japonaise de Katsushika Hokusai (1760-1849), qui a tant inspiré la peinture et la gravure occidentale, connue sous le nom de *La vague*, mais plus précisément intitulée *La grande vague de Kanagawa* (vers 1831), rend compte de cette différence d'échelle en représentant trois minuscules barques de pêcheurs devenues les «jouets» d'une vague «monstrueuse».

⁷ Deux-cent-sept marins pêcheurs sont morts lors de ces naufrages.



La grande vague de Kanagawa (vers 1831), Katsushika Hokusai, Metropolitan Museum of Art, New York (domaine public)

La condition du naufragé renvoie explicitement à la condition migratoire si bien décrite par la romancière burkinabé Monique Ilboudo (née en 1959, 2018 : 10) : « Des vies de rescapés. Nos survies n'étaient qu'intempéries et nous tanguions, nous tentions de naviguer sans chavirer à la moindre vague ». La vague incarne l'espoir du migrant d'avancer vers son but, mais aussi le risque de périr, ainsi est-elle féminisée dans les chansons arabes sur la migration ; comme l'amante dans la poésie arabe (Fortier 2021b : 49), elle est qualifiée de « traîtresse » (*khayin*), c'est du moins le cas dans la chanson *Le chemin de l'exil* (*trig al-ghurba*, 2012) du chanteur tunisien Bilel al-Achel (Salzbrunn, Souiah et Mastrangelo 2015 : 46) qui se plaint que la vague « l'ait trompé ».

Des bateaux ex-voto

Il existe dans l'art chrétien une certaine esthétisation du motif du naufrage, et ce aussi bien dans les tableaux de grands-maîtres que dans les peintures populaires d'ex-voto, qui font appel à des artistes locaux spécialisés dénommés « portraitistes de bateaux » (Manœuvre 2017 : 53), dénomination qui signale qu'on fait le « portrait » d'un bateau comme on fait le « portrait » d'une personne.



Ex-voto du XVIII^e siècle, musée des ex-voto de l'église de la Madonna del Arco près de Naples (photo Corinne Fortier)

Parmi les ex-voto de naufrages, on trouve non seulement des peintures mais également des miniatures de bateau.



Ex-voto de bateaux suspendus à la voûte de la chapelle de Notre Dame de Rocamadour, Camaret-sur-Mer (photo Corinne Fortier)

Au sein des ex-voto de bateau, on distingue ceux propitiatoires qui représentent des offrandes effectuées avant de partir en mer, qui sont généralement suspendus dans la nef de l'église, comme entre ciel et terre.



Ex-voto de bateau de pêche suspendu à la voûte de l'église Saint Jean-Baptiste, Saint Jean de Luz (photo Corinne Fortier)

Mais la plupart des ex-voto de bateau sont «congratatoires», le plus souvent réalisés en guise de remerciement par ceux qui ayant échappé à la mort en font (faire) la maquette à la suite d'un vœu. Comme le note très justement François et Colette Boulet: «Quand le marin dépose sa maquette dans la nef de son église, il accomplit davantage qu'une promesse, il laisse une partie de lui-même aux pieds de la Vierge» (1996: 15-16).

Il existe également des maquettes de procession destinées aux pardons. De taille relativement importante, ces maquettes, tout comme les sculptures des vierges ou de saints, sont portées à l'épaule par plusieurs personnes, ainsi qu'on le voit dans mon film intitulé *Les marins sont de grands secrets. André, fils de pêcheur de Douarnenez* (2018), ou encore dans le tableau d'Ulysse Louis Auguste Butin (1838-1883) intitulé *Ex-voto* (1880).



Ex-voto (1880), Ulysse Louis Auguste Butin, palais des Beaux-Arts de Lille, Lille (domaine public)

Le fait qu'en Bretagne ces maquettes de bateau soient portées en procession avec les mêmes égards que les sculptures des vierges (Vierge Marie, Sainte Anne) ou des saints, témoigne de leur caractère sacré – ces bateaux naufragés, tout comme les vierges ou les saints, jouant un rôle d'intercession.

Les marins morts en mer étant privés de sépulture, leur âme, selon les croyances bretonnes, continue à errer et à planer sur la mer, sur terre et dans le ciel à la manière d'un goéland (Sébillot 1997). Croyance dont témoigne la chanson intitulée *Les goélands*, écrite et composée par Lucien Boyer en 1905 et interprétée par Damia :

Les marins qui meurent en mer
Et que l'on jette au gouffre amer
Comme une pierre,
Avec les chrétiens refroidis
Ne s'en vont pas au paradis
Trouver Saint Pierre !

Ils roulent d'écueil en écueil
Dans l'épouvantable cercueil
Du sac de toile.
Mais fidèle, après le trépas,
Leur âme ne s'envole pas
Dans une étoile.

Désormais vouée aux sanglots
 Par ce nouveau crime des flots
 Qui tant la navre,
 Entre la foudre et l'océan
 Elle appelle dans le néant
 Le cher cadavre.

Et nul n'a pitié de son sort
 Que la mouette au large essor
 Qui, d'un coup d'aile,
 Contre son cœur tout frémissant,
 Attire et recueille en passant
 L'âme fidèle.

L'âme et l'oiseau ne font plus qu'un.
 Ils cherchent le corps du défunt
 Loin du rivage,
 Et c'est pourquoi, sous le ciel noir,
 L'oiseau jette avec désespoir
 Son cri sauvage.

Ne tuez pas le goéland
 Qui plane sur le flot hurlant
 Ou qui l'effleure,
 Car c'est l'âme d'un matelot
 Qui plane au-dessus d'un tombeau
 Et pleure... pleure !

En Bretagne, les marins naufragés dont les âmes continuent à planer entre ciel et terre jouent un rôle d'intercession auprès des vivants, de même que les âmes des défunts décédés de mort accidentelle à Naples (Niola 2003) ou au Mexique (Di Rosa 2003) sont condamnées à errer au purgatoire, lieu liminaire entre ciel et terre propice à l'intercession. Il en est de même des migrants morts en mer, tout au moins en Sicile, comme le montre le nom donné au bateau ayant fait naufrage au large des côtes siciliennes le 18 avril 2015: «*Barcone⁸ degli innocenti*» soit «le gros bateau des innocents», les migrants décédés en mer étant assimilés à des âmes innocentes qui, au purgatoire, jouent un rôle d'intercession auprès des vivants.

Certains artistes contemporains se sont inspirés des ex-voto de naufrages. C'est le cas du plasticien Marc Bauer (2021), déjà évoqué, qui, à travers le dessin, a réinterprété des peintures votives afin d'évoquer le sort des migrants.

8 Le suffixe «-one» en italien indique l'idée d'augmentation ou d'accroissement.



Mal-être / performance, ex-voto, série de 14 dessins (2019), Marc Bauer, images du Studio Marc Bauer, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

L'artiste mexicain contemporain Alfredo Vilchis-Roque (né en 1959) perpétue la tradition des ex-voto (*retablos*) peints sur des petites plaques de métal (Perrée 2006). Certains de ces ex-voto dépeignent le sauvetage miraculeux de migrants en Méditerranée. C'est le cas d'un ex-voto daté de 2016 qui représente des migrants naufragés en mer Méditerranée, sauvés de justesse par un navire garde-côte suite à l'intercession de la vierge de la Guadalupe, comme l'indique le texte liminaire de la peinture.



Ex-voto (2016), Alfredo Vilchis-Roque, avec l'aimable autorisation de la galerie Frédéric Moisan, Paris.

En témoigne également cet autre ex-voto d'Alfredo Vilchis-Roque daté de 2018 qui remercie le Christ d'avoir protégé de l'orage – si l'on en croit l'éclair surgissant à droite du tableau – une embarcation de migrants au large de la Méditerranée.



Ex-voto (2018), Alfredo Vilchis-Roque, avec l'aimable autorisation de la galerie Frédéric Moisan, Paris.

La série des *Naufrages* entreprise en 1999 par Francis Marshall (né en 1941) constituée de bateaux⁹ en bois transperçant la surface d'une table figurant la mer, opère comme des contre ex-voto puisque ici le naufrage est bel et bien advenu. Cette série de naufrages a réellement existé¹⁰, la mention du nom du bateau (*Pretoria Castle, Ouessant...*) et du lieu du naufrage viennent stimuler l'imaginaire du spectateur: «un naufrage en mer Caspienne», «un naufrage sur la mer d'Aral», «un naufrage en mer d'Oman», «un naufrage en mer de Java», «un naufrage dans le golfe du Tonkin»... Pour accentuer la réalité du naufrage, l'artiste laisse délibérément ses œuvres évoluer à l'extérieur, au gré des saisons, de la même manière que les bateaux sont livrés aux intempéries.

9 Il s'agit de bateaux transatlantiques inspirés de savié au Havre où il était professeur aux Beaux-Arts (communication personnelle de l'artiste le 6 janvier 2022).

10 Communication personnelle de l'artiste le 17 janvier 2022.



Naufrages (1999 et sq), Francis Marshall, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie *La Fabuloserie*, Paris (photo Sophie Le Bourbonnais, galerie *La Fabuloserie*)

Bateaux, reliques et stigmates

Le bateau échoué joue le rôle de substitut physique du corps du naufragé, substitut qui a un sens dans l'univers maritime, et que l'on retrouve fréquemment dans les films et les installations artistiques contemporaines, de même qu'il existait dans la peinture classique ou dans l'art populaire religieux.

Le bateau échoué en tant que vestige du naufrage migratoire fait l'objet d'une réappropriation par de nombreux artistes contemporains. C'est notamment le cas de l'artiste français Jean-Michel Othoniel (né en 1964) dans son œuvre au titre religieux, *Le bateau de larmes* (2004), exposée lors de la rétrospective consacrée à l'artiste en 2004 au Centre Georges Pompidou intitulée *My way, Jean-Michel Othoniel*. Cette œuvre a pour structure une barque de réfugiés cubains retrouvée sur une plage de Floride que l'artiste a ornementée de boules de verre de Murano, qui forment une couronne chrétienne au-dessus de la coque.



Le bateau de larmes, Jean-Michel Othoniel, vue de l'œuvre à Saint Tropez devant le musée de l'Annonciade en 2007, photo Jean-Michel Othoniel ©2019 Othoniel / ADAGP, Paris - ©2019 Othoniel / ARS, New York, avec leur aimable autorisation

Les restes des bateaux naufragés revêtent le statut de reliques au sens chrétien, témoignant de la tragédie endurée par les migrants. Ils peuvent aussi endosser une signification christique, la souffrance des migrants renvoyant à celle du Christ. Cette représentation est particulièrement explicite chez le pape François qui, le 8 juillet 2013, célébra une messe à Lampedusa en hommage aux migrants décédés en mer, et notamment à ceux qui ont péri dans le naufrage du 17 juin 2013¹¹, célébration pour laquelle il portait autour du cou une croix fabriquée à partir du bois du bateau naufragé. Il existe ici une double hétérotopie puisque la physicalité du bateau naufragé tient lieu du corps du migrant, qui lui-même renvoie au corps du Christ.

Le charpentier de Lampedusa¹², Franco Tuccio, qui a conçu cette croix

11 « Le Pape François prie pour les migrants et les réfugiés à Lampedusa lors d'une visite qui fera date », par Barbara Moliniaro, 6 juillet 2013, UNHCR, <https://www.unhcr.org/fr/news/stories/2013/7/51dc24a9c/pape-francois-prie-migrants-refugies-lampedusa-dune-visite-fera-date.html>.

12 Un artiste local, Massimo Sansavino, a également obtenu l'autorisation du tribunal d'Agrigente d'utiliser le bois des barques du cimetière de bateaux de Lampedusa pour

pour le pape, a été commissionné en 2015 par le British Museum de Londres¹³ pour fabriquer une nouvelle croix pour le musée. Elle y est présentée à la manière d'une relique dans un écrin de verre avec le titre *The Lampedusa Cross* (2015) ou *La croix de Lampedusa*. Cette croix tourne du 29 mai 2021 au 26 février 2023 en Angleterre dans une exposition itinérante censée traiter du sujet de la migration, bien que le titre *Crossings. Community and Refuge* («Croisements: communauté et refuge») – pour des raisons sans doute consensuelles – n'y fasse pas explicitement référence¹⁴.



Lampedusa Cross (2015), British Museum, Londres,
©-The-Trustees-of-the-British-Museum

On peut douter, d'une part, qu'une telle croix, qui est un symbole chrétien, représente l'ensemble des migrants disparus en mer alors que ceux-ci sont majoritairement de confession musulmane. D'autre part, le fait que cette croix soit fabriquée à partir d'une embarcation sur laquelle des migrants ont péri est plus que problématique, puisque la ponction de bois sur un tel bateau constitue un acte sacrilège venant attenter à l'intégrité «corporelle» du navire et par ricochet à l'intégrité corporelle de ceux qui y sont morts. Le directeur du British Museum, Hartwig Fisher, parle «d'os» à propos de

fabriquer de petites sculptures décoratives (cœur, poisson...) qui sont accompagnées d'informations sur le naufrage de l'embarcation dont le bois provient, notamment celui du 3 octobre 2013 (Soliman 2019).

13 Voir la vidéo intitulée *Objects of crisis* («Objets de crise») publiée par le British Museum, (s.d.), <https://blog.britishmuseum.org/the-lampedusa-cross/>.

14 Voir le site de cette exposition, <https://www.britishmuseum.org/exhibitions/crossings-community-and-refuge>.

cette croix¹⁵, reconnaissant ainsi implicitement la proximité physique entre la corporalité du bateau naufragé et les naufragés eux-mêmes, sans pour autant admettre l'opération de démembrement, sinon de mutilation opérée.

Le statut de relique du bateau naufragé est par ailleurs souligné par l'artiste grecque basée à Londres, Kalliopi Lemos (née en 1951), qui voit dans les bateaux de migrants abandonnés des « objets sacrés » ou encore « des reliques de la souffrance humaine » (Lemos 2010). Ses installations utilisent des barques de migrants échouées sur l'île de Chios ayant servi à rejoindre la Grèce à partir de la Turquie. Dans l'une de ses œuvres les plus connues, Kalliopi Lemos retourne les barques dans une position qui rappelle le motif du naufrage. En outre, elle les enquille dans une structure en bois à étages ayant la forme d'une croix renversée.

Ce geste de renversement évoque le Christ renversé du tableau *Danse autour de la croix* (*Tanz ums Kreuz*, 1983) de l'artiste allemand Georg Baselitz (né en 1938), tableau qui fait lui-même référence aux images religieuses de Saint Pierre, crucifié la tête en bas.



At Crossroads, from the Crossings Trilogy (2006-2009), Kalliopi Lemos, devant la porte de Brandenburg à Berlin, © Kalliopi Lemos, avec l'aimable autorisation de Gazelli Art House, Londres

¹⁵ Voir la page du blog de Jill Cook Keeper du département de l'Angleterre, de l'Europe et de la préhistoire du British Museum intitulée «The Lampedusa Cross», <https://blog.britishmuseum.org/the-lampedusa-cross/>.

Kalliopi Lemos, sous l'égide de l'Académie des arts de Berlin (*Akademie der Künste*), crée un véritable dispositif hétérotopique en installant au cœur même de la capitale allemande des bateaux de migrants qui rappellent la responsabilité de l'Europe face à la tragédie migratoire. Le lieu choisi, porte de Brandenburg, est hautement symbolique, puisque cette porte sera obstruée suite à la construction en 1961 du mur de Berlin. De même, la date choisie pour présenter l'installation est significative, puisque 2009¹⁶ correspond aux vingt ans de la réouverture de la porte de Brandenburg après la chute du mur. Ce choix géographique et temporel ainsi que le titre de l'œuvre *At Crossroads* (*À la croisée de chemins*) évoquent la libre circulation des individus d'un pays à un autre. Ce titre suggère en outre l'idée que le parcours migratoire est un chemin périlleux dont on peut mourir ou renaître (Fortier 2019b).

Ce n'est pas la première fois que Kalliopi Lemos utilise des bateaux de migrants dans son travail artistique, puisqu' *At Crossroads* appartient à une trilogie nommée *Crossings Trilogy*, dont la première œuvre, intitulée *Crossings* (*Croisées*), a été présentée en 2006 à Éleusis en Grèce. Sept barques sont placées en position debout à la manière d'êtres humains. Installées circulairement les unes à côté des autres, elles sont disposées «à touche-touche» comme dans une ronde. Leur différence de taille évoque par ailleurs la diversité des corps humains (Fortier 2019a, 2020a).

Le spectateur a sous les yeux des entrailles de bateaux comme s'il se retrouvait devant des cadavres de migrants. Dans cette installation, l'association entre bateau éventré et corps mutilé saute aux yeux, et telle est bien l'intention déclarée de l'artiste : «Je voulais qu'ils se présentent comme des êtres humains, portant leurs blessures bien visibles, faisant une déclaration de tragédie»¹⁷.

Ces bateaux humanisés évoquent d'autre part les stigmates du Christ sur la croix. Une telle interprétation de l'œuvre est notamment confirmée par le fait que l'intérieur de chaque bateau est oint de cire d'abeille, habituellement destinée à panser les plaies. De surcroît, l'artiste a construit autour de l'œuvre une sorte de hangar mortuaire constitué de planches de bois sur lesquelles on distingue des silhouettes humaines surgissant tels des fantômes. Sont par ailleurs inscrits en lettres blanches les prénoms – le plus souvent musulmans – ainsi que les dates de naissance des migrants qui ont été enterrés en Grèce à cette période (Manolopoulou 1995: 202)¹⁸. L'œuvre de Kalliopi Lemos donne ainsi clairement à voir l'analogie entre corps-migrant et corps-bateau.

16 Entre le 12 et le 30 octobre 2009.

17 La traduction est de notre fait.

18 Cette installation est visible dans la vidéo de l'artiste, *Documentation of the Cremation of the Installation «Crossing» - Eleusis, Greece (2006-2009)*, https://www.youtube.com/watch?v=f_vyA66lELA&t=821s.



Crossing, from the Crossings Trilogy (2006-2009), Old Olive Factory, Eleusis, Grèce, © Kalliopi Lemos, avec l'aimable autorisation de Gazelli Art House, Londres

Postérieurement, en 2016¹⁹, Kalliopi Lemos a installé au centre de la cour du château des ducs de Bretagne, qui abrite significativement le musée d'histoire de Nantes consacré à l'esclavage, un bateau turc ayant transporté des migrants vers les îles grecques. L'artiste l'a recouvert de milliers d'offrandes votives métalliques dorées et argentées²⁰ (nommées *tamata* en grec) relevant de la tradition grecque orthodoxe. Sur chacune d'elles, sont inscrits le prénom, la date de naissance et le pays d'origine d'un individu ayant réussi à rejoindre la Grèce par bateau; le titre de l'œuvre *Pledges* ou *Promesses* prend ainsi tout son sens.



Pledges (2016), Kalliopi Lemos, Château des ducs de Bretagne, Nantes, France, ©Kalliopi Lemos, avec l'aimable autorisation de Gazelli Art House, Londres

¹⁹ Cette installation du 2 juillet au 3 novembre 2016 est inspirée d'une autre installation intitulée *Pledges for a Safe Passage (Promesses d'un passage sûr)* exposée à la troisième Biennale internationale de Canakkale en Turquie en 2012.

²⁰ Confectionnées à partir de cannettes recyclées.

Corps mutilés et cimetières de bateaux

Étymologiquement, le terme même de naufrage viendrait du latin *navis fracta* qui signifie « navire brisé », comme si le bateau naufragé représentait par métonymie le tout du naufrage dont les naufragés. À cet égard, dans la tradition maritime, un bateau échoué, à la manière d'un corps, ne peut être démembré car il est considéré comme une personne. Ainsi, lors de mon séjour en 2019 à Camaret-sur-Mer dans le Finistère, de nombreux habitants étaient choqués que des individus aient prélevé nuitamment du bois sur l'un des chalutiers abandonnés, comme si l'on démembrerait un mort et le faisait disparaître une deuxième fois.

Il est en outre courant chez les pêcheurs bretons de donner pour nom à leur bateau le prénom de leur enfant, tel ce nom composé du prénom du fils et de la fille : *Le Roger-Madeleine*. De plus, similairement aux enfants, les bateaux sont baptisés afin qu'ils soient protégés du malheur ; Paul Sébillot (1975 : 141) rapporte ce proverbe breton : « Tout bateau qui n'est pas baptisé, est conduit par le diable et jeté sur les rochers ». Dans certains ports bretons, comme à Camaret-sur-Mer, ainsi que j'ai pu le constater, il est par ailleurs d'usage d'attribuer au bateau un parrain et une marraine nommés « compère et commère de bois » (Ibid. : 143). Le bateau, bien plus qu'un simple outil de travail, est donc conçu comme un membre de la famille qu'il faut protéger.

Cette personnification du bateau témoigne de l'affection que son propriétaire lui porte. C'est notamment ce que montre mon film intitulé *J'ai fait de jolis coups ! Claude, pêcheur de Kerity Penmarc'h* (2019), où le protagoniste préférera garder son bateau dans son jardin plutôt que de le détruire²¹, bateau qui porte en outre le prénom de sa fille : le *Marina*. Il n'est par ailleurs pas rare de croiser dans les cimetières de bateaux de vieux pêcheurs qui rendent visite à leur ancien bateau, comme s'ils se rendaient sur la tombe d'un proche parent.

Le vocable de « carcasse », utilisé pour désigner un bateau abandonné, renvoie aux notions de squelette et de cadavre comme s'il s'agissait d'un être vivant. Le caractère hétérotopique du « bateau » en tant qu'« espace singulier » devient du fait de son anthropomorphisation un « corps singulier ». De surcroît, le terme de « cimetière » employé dans l'expression « cimetière de bateaux » se réfère également à un processus d'anthropomorphisation. Le cimetière de bateaux constitue un motif hétérotopique à double titre, en tant qu'il renvoie au bateau et au cimetière (Brossat 2010), motif que l'on retrouve à la manière d'un leitmotiv dans de nombreux films ayant trait aux migrants, par exemple dans la vidéo d'art *Cimetière des bateaux*

21 Plutôt que de l'envoyer à la casse et d'empocher une prime selon la politique en vigueur en France en 2013.

de migrants à Lampedusa (2017) réalisée par l'anthropologue et réalisateur Manoël Pénicaud (né en 1978).



Épaves des bateaux de pêche du sillon de Camaret-sur-Mer (photo Corinne Fortier)

Barca Nostra : un bateau commémoratif

L'idée du « corps-bateau » apparaît très nettement dans l'œuvre de l'artiste suisse-islandais Christoph Büchel (né en 1966), qui exposera à la Biennale de Venise de 2019 un chalutier ayant transporté des migrants. Ce navire, paradigmatique de la tragédie migratoire, est présenté à la manière d'une œuvre d'art sans aucun élément d'information.

En provenance de Libye, ce chalutier égyptien coula le 18 avril 2015 dans le canal de Sicile après qu'un cargo eut essayé de lui porter assistance. À la différence de beaucoup de bateaux de migrants qui ont sombré au fond de la mer, celui-ci a été mis hors de l'eau afin de tenter d'identifier les victimes et de les enterrer dignement, le premier ministre italien Matteo Renzi ayant déclaré à l'époque : « Nous ne pouvons pas penser que ce sont des chiffres qui sont morts. Ce sont des êtres humains [...]. Il était de notre devoir d'offrir une sépulture digne à nos frères et sœurs qui seraient sinon restés au fond de la mer »²².

²² « L'art peut-il s'approprier le drame des migrants ? », *Courrier international*, 22 mai 2019, <https://www.courrierinternational.com/article/controverses-lart-peut-il-sapproprier-le-drame-des-migrants>.

Telle une cicatrice corporelle, le navire exposé à la Biennale de Venise porte la trace de l'ouverture qui a été réalisée sur son flanc afin d'accéder à la coque et aux corps qui s'y trouvaient. Là encore nulle image des corps des migrants découverts, mais des chiffres : huit cents supposait-on alors²³, chiffre qui est aujourd'hui estimé à plus de mille²⁴.



Barca Nostra (2019), Christoph Büchel, Biennale de Venise (domaine public)

Matteo Renzi fit renflouer l'épave dans le but de l'envoyer à Bruxelles, pour l'exposer devant le siège de la Commission européenne afin de placer l'Europe face à ses manquements²⁵, mais il ne mit pas sa menace à exécution, et c'est finalement à la Biennale de Venise qu'elle sera exhibée, donnant lieu à de nombreuses polémiques autour de la question de savoir si « l'art peut s'approprier le drame des migrants ? ».

L'installation, suggestivement nommée en italien *Barca Nostra* ou *Notre*

23 « L'épave du pire naufrage de migrants en Méditerranée exposée à Venise », *Le Point*, 7 mai 2019,

https://www.lepoint.fr/monde/l-epave-du-pire-naufrage-de-migrants-en-mediterranee-exposee-a-venise-07-05-2019-2311232_24.php.

24 Beaucoup provenaient du Mali, de Mauritanie, du Sénégal, du Burkina Faso, de Guinée, d'Érythrée, d'Éthiopie, de Somalie, et dans une moindre mesure de Syrie, du Soudan et du Bangladesh.

25 « Arts : à la Biennale de Venise, "Barca Nostra" en hommage aux migrants morts en mer », par Jérôme Gautheret, *Le Monde*, 10 mai 2019, https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/05/10/arts-a-la-biennale-de-venise-barca-nostra-en-hommage-aux-migrants-morts-en-mer_5460650_3246.html.

barque en français, est censée témoigner de notre responsabilité collective. Pourtant l'œuvre est brute et dénuée de toute contextualisation²⁶. Un des arguments fréquemment mis en avant dans les expositions d'art contemporain – comme dans la muséographie d'objets ethnologiques (Fortier 2014) – consiste à affirmer que la présentation de l'œuvre se suffit à elle-même et que toute explication annexe viendrait polluer l'émotion ressentie à son contact.

Mais en quoi expliquer l'histoire de ce navire, le drame qui est survenu, les conséquences tragiques de l'arrêt du dispositif humanitaire de sauvetage de *Mare Nostrum*, la responsabilité du cargo portugais dérouté par les gardes-côtes italiens pour lui porter secours, les difficultés à identifier les migrants décédés, et le fait de connaître le devenir des rescapés, serait-il contradictoire avec l'émotion produite par l'œuvre et ne viendrait-il pas au contraire la renforcer?

Et surtout n'y a-t-il pas quelque chose d'obscène dans le fait d'exposer ce bateau, à bord duquel de nombreux migrants de pays du Sud ont embarqué pour rejoindre l'Europe avec l'espoir d'améliorer leur situation économique, dans une biennale d'art contemporain où les œuvres atteignent des prix considérables? Enfin, il est légitime de se demander en quoi cette œuvre ne conforte pas l'esthétisation de la tragédie et dans quelle mesure elle a un impact sur le sort des migrants, notamment les rescapés, au nombre de vingt-huit, dont l'artiste ne semble pas faire cas²⁷.

La mairie de la ville sicilienne d'Augusta (province de Syracuse), où a échoué ce bateau, l'a prêté, à la demande de l'artiste Christoph Büchel à la Biennale. Mais ironie de l'histoire, personne n'ayant voulu payer le coût de son rapatriement, cet immense chalutier est resté en rade à Venise bien après la clôture de la Biennale en novembre 2019. Il a finalement été ramené²⁸ à Melilli dans la commune d'Augusta en avril 2021, et depuis lors, un groupe, nommé Comité 18 avril²⁹ en référence à la date du naufrage, comprenant des habitants de la région ainsi que des personnes engagées dans l'aide aux migrants, s'est constitué pour réfléchir à son devenir en tant que monument mémoriel (Nora 1992)³⁰ – un monument dont la portée

26 «L'épave du pire naufrage de migrants en Méditerranée exposée à Venise», *Le Point*, 7 mai 2019, https://www.lepoint.fr/monde/l-epave-du-pire-naufage-de-migrants-en-mediterrance-exposee-a-venise-07-05-2019-2311232_24.php.

27 Comme le remarque le journaliste italien Lorenzo Tondo dans le *Guardian*, 12 mai 2019: «Büchel's decision risks creating yet another celebration of the nostalgia of tragedy without a corresponding act of conviction in the present; it is simply too distant from those towards whom its message should be directed», <https://www.theartnewspaper.com/news/christoph-buechel>.

28 L'artiste et ses sponsors qui avaient pris en charge son acheminement à la Biennale de Venise ont finalement dû payer son rapatriement.

29 Je remercie Carolina Kobelinsky et Filippo Furri pour m'avoir signalé l'existence de ce comité.

30 «After a Tragedy at Sea, a Wrecked Ship Becomes a Powerful Symbol in Italy», *The New*

commémorative aurait sans doute gagné en visibilité s'il était resté à Venise, compte tenu de l'attrait international de la cité, ou encore s'il avait été accueilli à Milan, où en 2016, Beppe Sala, le maire encore aujourd'hui en poste, avait proposé de l'intégrer dans un musée dédié situé au cœur du «cimetière principal» (*cimitero maggiore*) de la ville³¹.



Base navale de Melilli à côté de Syracuse en Sicile, naufrage du 18 avril 2015 (2016), photographie du photographe Max Hirzel, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Sur le même bateau!

Suite au naufrage du 18 avril 2015, l'attention s'est entièrement focalisée sur le navire naufragé et non sur le devenir des survivants. La Croix Rouge internationale ou CICR³² va néanmoins s'intéresser à eux, afin qu'ils les aident à retracer l'identité de leurs compagnons décédés en mer, dans le but de leur redonner un nom et de retrouver leur famille.

York Times, 20 avril 2021, <https://www.nytimes.com/2021/04/20/world/europe/italy-migrant-deaths-ship.html>.

31 «Un museo per il barcone degli innocenti, Sala: "Portero il relitto a Milano"», par Piero Colaprico, *La Repubblica*, 29 juillet 2016, https://www.repubblica.it/argomenti/il_barcone_degli_innocenti.

32 La Croix-Rouge a par ailleurs créé en 2013 le site *Trace the Face. Migrants en Europe. Rétablissement des liens familiaux*, rassemblant des avis de recherche où les familles peuvent publier des photos de celui ou celle dont elles n'ont plus de nouvelles, <https://familylinks.icrc.org/europe/fr/Pages/Home.aspx>.

C'est ce que montre le film *Numéro 387* (2019) de Madeleine Leroyer, où un migrant érythréen de Palerme travaillant pour la Croix Rouge poste un message vocal sur *Facebook* afin que ses compatriotes érythréens ayant survécu au naufrage³³, estimés au nombre de quatre, y répondent: «Les survivants je vous invite à nous contacter par *Messenger*. Il ne faut pas rester indifférent, il faut garder la mémoire par les livres, par les films. Il faut raconter ce qui s'est passé, oublier est un crime» (Leroyer 2019).

Un des jeunes Erythréens habitant aujourd'hui à Francfort, marié et père d'un enfant, accepte de parler du naufrage devant la caméra, bien que cela soit pour lui extrêmement douloureux³⁴. Il insiste sur le fait qu'il n'a pu aider ses compagnons qui lui demandaient de l'aide, malgré leurs implorations répétées: «Aide-moi! Aide-moi!», allant même jusqu'à les repousser pour ne pas couler avec eux.

Éprouvant un sentiment de culpabilité³⁵, ces implorations auxquelles il n'a pas répondu le hantent et reviennent dans son récit comme un leitmotiv :

Quand le bateau coulait, j'étais accroché. C'était un moment difficile, c'est difficile d'en parler [...]. Ils criaient "Aide-moi! aide-moi!", mais j'étais obligé de les repousser. Ils tiraient sur mes vêtements et j'étais obligé de les repousser sinon je coulais avec eux. "Aide-moi! Aide-moi!"...

Après ces cris, il décrit un silence de mort: «Il y avait du bruit mais comme il faisait noir je ne voyais rien. Après trente minutes environ, c'est devenu de plus en plus calme. Il y avait un groupe qui criait "Dieu est grand!"³⁶ et au bout de quarante minutes tout est devenu silencieux (*il pleurt*)».

À la question de savoir s'il se souvient du nom des passagers, il déclare:

Devant moi Wadrachi! Derrière moi je ne me rappelle pas... Ah si, Abel! Et il y avait quelqu'un d'autre avec Abel, c'était son cousin. Berekat avait un portable sur lui. Si je ne me trompe pas, il avait aussi 50 euros ou 50 dollars. Il m'avait dit qu'en arrivant en Italie, il m'achèterait un burger!

33 Leurs noms sont connus car ils ont été publiés par le procureur de Catane, bien que ces informations ne soient pas toujours exactes compte tenu des falsifications possibles comme le montre le film.

34 «Je n'ai pas du tout envie de me souvenir de tout ça. Là je vous parle parce qu'ils sont morts et que j'ai envie d'expliquer. Mais je n'ai pas du tout envie de me rappeler de ce moment. Tu comprends, ça m'angoisse, ça me fait du mal, ça m'empêche de dormir. J'ai peur de revivre ce moment». Au sujet des traumatismes endurés par les migrants, voir notamment l'anthropologue et psychologue Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (2017, 2018).

35 Au sujet du sentiment de culpabilité des survivants en contexte migratoire, voir notamment Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (2018: 75-77).

36 Les migrants à bord, pour beaucoup musulmans, ont, avant de mourir, invoqué Dieu en disant «*Allah akbar!*».

On mesure à travers ce récit l'espoir englouti de toute une jeunesse qui rêve d'atteindre un continent représenté comme un eldorado, alors même que l'Europe se montre plus qu'inhospitalière à son égard.

Identifier les corps, et *quid* de leur restitution ?

L'identification des corps naufragés est extrêmement complexe, comme le montre le témoignage de Mustafa Dawa du cimetière grec de Mytilène, qui a reçu en 2015 la visite d'une femme syrienne venue d'Allemagne à la recherche de sa sœur disparue³⁷ : «Elle cherchait sa sœur et ses enfants. Elle avait une photo de celle-ci, mais c'était très difficile de l'identifier... elle était reconnaissable seulement grâce à une cicatrice qu'elle portait sur le corps»³⁸.

De même, dans le film *Numéro 389*, un jeune sénégalais témoin de l'embarquement a fourni des renseignements précieux sur l'identité des passagers et notamment sur l'un d'entre eux : «Il a une dent décolorée, une dent d'en haut qui dépasse, elle diffère des autres...». Ce type de caractéristique physique est importante puisque l'odontologie, qui repose sur l'examen des dents, est une des techniques d'identification utilisées pour réaliser le «profil biologique» des migrants décédés (Cattaneo 2019 : 41).

La technique la plus connue est bien sûr l'examen génétique; pour faciliter ce travail complexe d'identification et redonner une identité aux migrants décédés, des prélèvements ADN sont effectués sur leurs corps. C'est du moins le cas en Sicile après le «nauffrage du 18 avril 2015» où, suite à ce drame, le Bureau des personnes disparues de Rome a mis au point une banque de données pour restituer à ces individus, après autopsie, leurs noms, leurs dates de naissance, et retrouver leurs familles. Si les renseignements (cicatrices, tatouages, dentition, photos...) fournis par un parent à la recherche d'un proche recoupent ceux de la banque de données, des analyses ADN à partir d'un échantillon de salive, de cheveux ou de sang de ce parent sont réalisées et comparées à celle du mort afin d'établir son identité.

Comme l'explique la légiste italienne Cristina Cattaneo³⁹, qui est à l'initiative de cette procédure :

37 Au sujet du travail d'identifications des corps en Grèce, voir la vidéo du CICR, *Migrants décédés. donner un nom aux corps retrouvés*, 25 mai 2016, <https://www.icrc.org/fr/document/migrants-decedes-donner-nom-corps-retrouves>.

38 «Au nom de tous les morts», *Amnesty International*, 11 juin 2018, <https://www.amnesty.fr/refugies-et-migrants/actualites/au-nom-de-tous-les-morts>.

39 Professeure à l'université de Milan et directrice du laboratoire médico-légal LABANOF.

Les victimes d'un même naufrage peuvent échouer sur le territoire de plusieurs pays. Sans un fichier central européen, le travail devient très compliqué. Et les proches devraient pouvoir donner les informations et les échantillons ADN dans le pays où ils se trouvent. L'Union européenne aurait un rôle à jouer [...]. L'Europe est sourde à tout ça⁴⁰.

Cependant, prélever sur place l'ADN des proches⁴¹, afin de l'envoyer en Europe pour le comparer à celui des migrants décédés, peut se révéler problématique, pouvant renforcer auprès de ces familles le sentiment d'injustice éprouvé à l'égard de ceux qui voyagent librement depuis l'Europe pour venir pratiquer ce type de test, alors même que leur fils a perdu la vie en Méditerranée faute de disposer de cette même liberté de circulation.

Le sentiment d'injustice des familles peut par ailleurs être renforcé par le fait que même si leur proche était identifié grâce à ces prélèvements, son corps et ses effets personnels ne leur seraient pas rendus, aucun financement n'ayant été prévu à cet effet par les pays européens. Alors même que l'Europe parle aujourd'hui de « restitution » de restes humains, ou d'objets exposés dans des musées, aux nations dont ils proviennent, la « restitution » à leur famille des restes des dépouilles des migrants ou des objets leur ayant appartenu n'est en revanche jamais évoquée.

Pourtant, le 10 décembre 2018, date qui correspond symboliquement à l'anniversaire de la déclaration des droits de l'homme, un « pacte mondial pour des migrations sûres, ordonnées et régulières »⁴² a été ratifié, dans lequel les pays signataires se sont engagés à :

recueillir et centraliser des données relatives aux cadavres et à en systématiser la collecte et assurer la traçabilité après l'enterrement, conformément aux normes médico-légales internationales; à reconnaître et à établir des voies de coordination transnationales pour faciliter l'identification des corps et fournir des informations aux familles; faire tous les efforts, y compris dans le cadre de la coopération internationale pour retrouver, identifier et rapatrier dans leur pays d'origine les corps migrants décédés, en respectant les souhaits des familles endeuillées, faciliter l'identification et le rapatriement des restes non identifiés et veiller à ce que les corps des migrants décédés soient traités d'une manière digne, respectueuse et appropriée.

Mais ce pacte mondial, basé sur un cadre de coopération juridiquement non contraignant, n'a dans les faits aucun effet pratique.

40 « La légiste et les corps sans nom », par Taina Tervonen, *Les Jours*, 14 janvier 2018, <https://lesjours.fr/obsessions/migrants/ep2-disparus/>.

41 C'est ce que fait José Pablo Baraybar, en charge des morts en Méditerranée pour le CICR au Guidimaka, comme le montre le film *Numéro 389*.

42 Il est également nommé « pacte de Marrakech » dans la mesure où il a été signé dans cette ville.

Le *Katër i Radës* : réécriture et réappropriation du naufrage

Avant le *Barca Nostra*, un autre bateau a fait l'objet d'une réappropriation à la fois artistique et mémorielle plus que polémique. Il s'agit d'un bateau de pêche transportant des migrants d'Albanie, le *Katër i Radës*, qui, le 28 mars 1997, a coulé suite à une collision avec un bateau militaire italien qui l'empêchait d'approcher des côtes italiennes d'Otrante. Sur les cent-vingt-et-une personnes embarquées, trente-quatre survécurent, tandis que quatre-vingt-et-une moururent, dont cinquante-sept ne furent pas retrouvées. Les familles endeuillées demandèrent le retour en Albanie du bateau repêché, mais le maire d'Otrante décida de le conserver afin qu'il devienne un monument mémoriel.

C'est à l'artiste grec Costas Varostos que fut confiée la tâche de transformer ce bateau en un monument commémoratif. Son geste artistique consista à insérer dans la coque des plaques de verre transversales reflétant la lumière, celles-ci étant censées représenter des vagues scélérates (Salerno 2015, 2016). Il est clair que l'artiste s'inspire d'une représentation artistique classique du naufrage, liée à la tempête. Mais une telle représentation ne correspond pas en l'espèce aux circonstances du naufrage, celui-ci n'étant en aucun cas lié à l'état de la mer ou aux conditions météorologiques, mais bien à une action humaine délibérée : son déroutage par un navire militaire.



L'Approdo. Opera all'umanità migrante (2012), Costas Varostos, Otrante (domaine public)

Alors que l'œuvre se devait d'être un hommage aux passagers du *Katër i Radës* ainsi qu'à tous les migrants, comme l'indique son titre: *L'Approdo. Opera all'umanità migrante* («Le port. Œuvre à l'humanité migrante»), Costas Varostos réécrit l'histoire de ce naufrage, dont l'origine n'est pas le mauvais temps, mais l'intervention de forces militaires européennes (*ibid.*). L'Europe, en s'appropriant ce navire, s'est en même temps réapproprié le drame qui lui est lié. L'œuvre qui se veut «commémorative», loin de responsabiliser l'Europe relativement à sa politique d'accueil, permet contre toute attente de donner bonne conscience à celle-ci. Aussi, alors que les familles albanaises des victimes furent invitées par les autorités italiennes à participer à l'inauguration de *L'Approdo* le 29 juillet 2012, aucune ne se déplaça, puisque non seulement cette œuvre récrivait l'histoire du naufrage de leurs proches, mais elle les privait de leur présence physique en s'accaparant le bateau sur lequel ils avaient péri.

Des objets mémoriels hétérotopiques

Un autre naufrage de migrants est survenu dans le Canal de Sicile en 2015. Cette tragédie, qui n'a fait aucun survivant, est devenue tellement banale qu'elle est classée dans les «faits divers», rapportée froidement dans les médias par un chiffre et une date: «Les 49 cadavres du 15 août»⁴³. Le journal italien *La Repubblica* publie à cette occasion les photographies des objets ayant été récupérés dans la cale du bateau, donnant ainsi à ces migrants une histoire, et même une subjectivité, au lieu de les percevoir comme une masse informe, morne, et silencieuse (Fortier 2019b).

Or, parmi ces objets, figure une feuille de papier sur laquelle ont été griffonnées les paroles d'une chanson dédiée à une «gazelle». Il s'agit d'une chanson d'amour, la gazelle présentifiant l'aimée dans la poésie arabo-musulmane (Fortier 2004b, 2018, 2021a): «C'est l'histoire tragique d'une jeune fille qui s'appelle Gazelle», d'une «beauté sublime», elle «aime la vie malgré l'enfer où elle est tombée». L'histoire anonyme de ce jeune homme vient alors à s'individualiser et à prendre vie puisqu'on suppose que, peu avant le naufrage, celui-ci écrivait un *rap* en hommage à une femme qu'il aimait et qui, comme lui, a connu un destin tragique.

De manière analogue, dans le documentaire intitulé *Numéro 38*⁴⁴,

43 «Gazelle, le poignant texte de rap retrouvé parmi les corps de migrants», *Le Monde*, 28 août 2015, https://www.lemonde.fr/europe/article/2015/08/28/gazelle-le-poignant-texte-de-rap-retrouve-parmi-les-corps-de-migrants_4739379_3214.html.

44 Voir également le très bon dossier documentaire réalisé par *Arte* à partir d'extraits du film: «Numéro 387: Disparu en Méditerranée», Infos clés, *ARTE*, 12 octobre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=c9Qy5dIZjuI>.

un migrant érythréen installé en Italie déchiffre les mots d'amour en amharique d'une lettre adressée à une femme au nom évocateur, Oluiti⁴⁵, lettre que portait sur lui un jeune Ethiopien⁴⁶ ayant péri le 18 avril 2015 dans la cale du bateau naufragé : « Mon amour, j'espère te retrouver, je t'attends avec espoir, *I love you* ». Le nom de ce jeune homme, dont le cadavre est connu sous le numéro 387, qui donnera le titre au film, est jusqu'alors ignoré, mais la découverte de cette lettre fera revivre son histoire.

Similairement à Madeleine Leroyer, la journaliste Taina Tervonen (2019), après avoir réalisé plusieurs reportages sur l'identification des naufragés du 18 avril 2015, se basera sur les effets personnels (un téléphone jaune et un bout de plastique destiné à le protéger de l'eau) de l'un d'entre eux – connu sous le numéro PM390047 – pour retracer sa vie dans un roman intitulé *Au pays des disparus* (2019).

De même, une des photos du photographe italien Max Hirzel dans sa série *Migrant Bodies* (2015)⁴⁷, prise dans le laboratoire médico-légal (*forensic*) de Milan, lors de l'identification des corps des naufragés du 18 avril 2015, montre les gants d'un supporter de l'équipe de football du Real Madrid, renvoyant ainsi le spectateur à l'histoire de ce jeune homme dont on peut supposer qu'il rêvait d'assister au match de son équipe favorite après avoir rejoint l'Europe.



Au laboratoire Labanof de Milan, une paire de gants du Real Madrid avec les noms de Ronaldo et de Kaka, ainsi qu'une tablette de chocolat, objets du naufrage du 18 avril 2015 (2017). Photographie du photographe Max Hirzel, avec l'aimable autorisation de l'artiste

45 On ne sait pas si celle-ci aura finalement eu connaissance de cette lettre d'amour. On pense également au film de fiction *Welcome* de Philippe Lioret (2009), qui traite de l'histoire d'un jeune migrant kurde d'Iraq arrivé à Calais, Bilâl (interprété par Firat Ayverdi), qui se noie en tentant de rejoindre l'Angleterre, où habite Mina dont il est amoureux. Celle-ci sera avertie de sa mort et de sa tentative ratée de la rejoindre grâce à Simon (interprété par Vincent Lindon), maître-nageur et ami de Bilâl. Rappelons qu'à l'instar de la Méditerranée, la Manche est devenue meurtrière, surtout depuis 2021 où le nombre de naufrages a triplé.

46 Une campagne de mobilisation intitulée *Un nom pour chacun/Numbers into Names* a accompagné la sortie du film afin de pouvoir retrouver l'identité des naufragés, cf. « Numéro 387 – un film, une campagne pour redonner un nom aux disparus de la Méditerranée », par Lucile Marbeau, CICR, 10 mars 2020, <https://blogs.icrc.org/hdtse/2020/03/10/le-film-387-redonner-un-nom-aux-disparus-de-la-mediterrance/>.

47 L'ensemble de ces photos sont visibles dans son livre (Hirzel 2021) ainsi que sur son site <https://maxhirzel.photoshelter.com/index/G00004NTbj8ILraE>.

Éric Fottorino dans *La pêche du jour* (2022, 56) décrit les tenues sportives que portaient de jeunes migrants décédés en mer - tenues qui trahissent leur rêve de jouer dans une prestigieuse équipe de football européenne : « Des gosses endimanchés avec aux pieds de fausses Nike flambant neuves. Ou des crampons neufs pour ceux qui espéraient jouer au Manchester United. Des rêveurs ». Cet auteur (2022, 43-44) parle également des objets personnels retrouvés dont la charge évocatoire est très forte, surtout lorsqu'ils ont appartenu à un enfant :

Une parka qui flottait, ondoyante, une danse de raie, les manches étirées comme un fantôme sans personne dedans. Et à quelques mètres, un petit sac à dos avec un pompon rouge accroché à la sangle. C'est à ça que je l'ai repéré. Un sac d'enfant. Sans l'enfant. Je l'ai remonté. À l'intérieur les affaires étaient bien rangées par compartiment. Des tee-shirts, des petites culottes et une brosse à cheveux. Ils appartenait à une fillette. Dans une poche intérieure à fermeture Éclair, j'ai trouvé une image pieuse toute mouillée et un petit crucifix.

Objets muséographiques et identificateurs

À Lampedusa, un musée crée à l'initiative, non pas de l'État italien, mais d'une association nommée *Askavusa* – expression qui signifie « pieds nus » en sicilien – recueille depuis 2014 les objets retrouvés sur les bateaux échoués ayant transporté des migrants. Comme le rapporte Éric Fottorino (2022 : 43) : « On tombe sur toutes sortes d'objets, des chaînes, des colliers, des gris-gris en cuir, des pierres lisses et ouvragées, des lettres manuscrites dans des langues indéchiffrables, un peu d'argent, des photos à moitié rongées par le sel et l'eau ».



Façade du musée
Porto M, Lampedusa
(domaine public)

Il existe peu d'articles de presse rendant compte de l'existence du musée de Lampedusa, exposant des objets recueillis sur des bateaux où des migrants ont péri, comparé à la large couverture médiatique de la construction à Belfast d'un musée dédié au *Titanic* et aux objets qui y ont été retrouvés. Nommé *Titanic Belfast*, ce musée, qui a bénéficié d'un édifice majestueux inspiré de la forme même du paquebot, construit par l'architecte anglo-américain Eric Kuhne, a été édifié en 2012, soit cent ans après son naufrage, le 14 avril 1912.



Titanic Belfast (2012), architecte Eric Kuhne, Belfast (domaine public)

Quant au musée de Lampedusa, il est plus modestement bâti à partir de planches de bateaux échoués, bateaux qui portent généralement des noms arabes et qui sont le plus souvent de couleur bleue.



Détail de la planche d'une barque constituant la façade du musée *Porto M* de Lampedusa sur laquelle est inscrite l'immatriculation du bateau ainsi que son nom, soit *hâdî* en arabe qui signifie «le guide» (domaine public)

Le musée de Lampedusa a été baptisé *Porto M* : M comme Migration (*Migrazione*), Méditerranée (*Mediterraneo*), Mémoire (*Memoria*), Mer (*Mare*) en italien... et funestement Mort (*Morte*). Ces objets font trace et permettent de ne pas oublier. On y trouve également des cassettes avec des inscriptions en arabe, typiques des vieux postes de radio existant encore dans les pays subsahariens où la poésie, la chanson, et la musique sont au cœur de la culture, et dont l'écoute renvoie nostalgiquement l'exilé à sa terre natale et aux doux souvenirs qui lui sont associés (Fortier 2021c).



Cassettes radios avec écriture arabe, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

Ce musée expose des objets ayant été abandonnés par des migrants suite à leur décès, comme des livres religieux tels la Bible, le Coran, des fascicules de théologie en arabe, ou encore des chapelets chrétiens ou musulmans – un ensemble d’objets formant un autel religieux.



Autel religieux œcuménique, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

Ont aussi été retrouvées des gourdes, objets typiques des populations saharo-sahéliennes que les individus emportent avec eux lorsqu'ils voyagent sur de longue distance pour ne pas mourir de soif, et qui sont souvent confectionnées de façon rudimentaire, par exemple en Mauritanie (Fortier 2014) avec un jerrican d'essence ou une bouteille en plastique recouverte de toile de jute.



Gourdes saharo-sahéliennes, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

Ont également été recueillies des théières sahariennes qui permettent de préparer le thé (Fortier 2019c), breuvage associé à la pratique culturelle de l'hospitalité, qui est si importante dans ces sociétés et qui devient de plus en plus rare en Occident, comme le rappelle le philosophe Jacques Derrida dans son ouvrage intitulé *De l'hospitalité* (1998).



Théières sahariennes, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

Une des fondatrices du musée de Lampedusa, Annalisa d'Ancona, témoigne de la diversité des types d'objets retrouvés, comme

des papiers griffonnés au fond des poches des migrants, des écrits en tigrina, la langue de l'Érythrée et d'une partie de l'Éthiopie, en arabe, en bengali, en anglais aussi. La plupart du temps, ce sont des numéros de téléphone ou des adresses⁴⁸. Mais on a parfois trouvé des recettes de cuisine italienne ou carrément des conseils sur le comportement à adopter une fois arrivé en Italie, à qui s'adresser, comment fonctionne le pays⁴⁹.

Dans le cas du naufrage du 18 avril 2015, un adolescent avait cousu dans ses vêtements un bulletin scolaire censé l'aider à trouver du travail (Cattaneo 2019: 149), et certains migrants transportaient avec eux de petits sachets en plastique contenant leur terre d'origine (Ibid.: 124), pratique typiquement hétérotopique, représentée au musée de Lampedusa.



Petits sachets en plastique contenant de la terre du sol natal, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

48 Il s'agit de contacts dans le pays où ils souhaitent se rendre, le plus souvent d'un parent ou d'une connaissance qui y est déjà installé et qui pourra les aider une fois arrivés.

49 Cécile Debarge, «Se souvenir des naufragés de Lampedusa». In *Divergence*, 2016, pp. 38-41, https://www.google.com/search?q=c%C3%A9cile+debarge+naufrag%C3%A9s&client=Z-refox-b-d&ei=ARtDXaCBPI34U_z1kNgN&start=10&sa=N&ved=0ahUKewjgheyWk-LjAhUN_BQKHfw6BNsQ8tMDCJEB&biw=724&bih=433.

Ces sachets ont été photographiés par Max Hirzel au laboratoire médico-légal de Milan dans sa série photographique *Migrant Bodies* (2017).



Sur une table du laboratoire Lebanof à Milan, deux objets du naufrage du 18 avril 2015, deux petits sachets en plastique contenant une poignée de terre avec en dessous le numéro de référence d'un des corps; tous n'ont pas de numéro, car certains objets ne peuvent être attribués à une personne (2017). Photographie du photographe Max Hirzel, avec l'aimable autorisation de l'artiste

De tels objets sont non seulement muséographiques, mais identificatoires aussi. Les objets retrouvés sur le corps des migrants permettent de leur redonner une identité et de reconstituer leur histoire, comme le souligne la légiste Cristina Cattaneo (2019: 189) à propos d'un naufragé du 18 avril 2015 :

Je pense à un jeune garçon originaire de Gambie, le PM345. Dans son portefeuille, il y avait un passeport, une carte de bibliothèque, une carte d'étudiant et un certificat de donneur de sang. Dans les poches de sa veste marron, on avait retrouvé des noyaux de dattes, des dattes qu'il avait sûrement emportées avec lui pour pouvoir résister à la faim durant le voyage.

Les effets personnels des migrants, leurs vêtements, leurs bijoux, la carte SIM de leur téléphone portable, les documents qu'ils portaient sur eux⁵⁰, représentent des éléments importants pour identifier les corps (*ibid.* : 62), parfois même davantage que les photos des cadavres, comme le signale la légiste Christina Cattaneo en charge avec son équipe de l'identification des naufragés du 18 avril 2015 (*ibid.* : 84-85) ; c'est ce que montre le cas d'une femme érythréenne de Stockholm à la recherche de son frère qui avait embarqué sur le bateau naufragé :

Elle voulut regarder toutes les images que nous avons en notre possession : d'abord les visages, qu'elle ne réussit pas à reconnaître avec certitude, puis les effets personnels. J'ai été frappée quand elle s'est arrêtée sur une page qui ne montrait que des fragments de papiers recouverts de numéros de téléphone : "C'est l'écriture de mon frère". Quand elle aperçut de cette même écriture son numéro de téléphone en Suède, elle éclata en sanglots.

De même, Marie-Ange Colsa, fondatrice en Espagne en 2019 du Centre international pour l'identification des migrants disparus (*Centro internacional para la identificacion de migrantes desaparecidos* ou CIPIMD)⁵¹, témoigne de l'importance des effets personnels dans le processus d'identification, rapportant le cas d'une femme ayant péri avec son fils au large d'Almeria en Espagne en septembre 2021 : « On a réussi à les identifier grâce aux bijoux de la mère et aux habits de l'enfant, en lien avec la grand-mère qui vit près d'Oran »⁵². À cet égard, lorsqu'il y a concordance entre le corps retrouvé et la description des familles, pour s'assurer qu'il s'agit bien de leur proche, ce n'est pas une image du défunt – par ailleurs difficilement regardable – qui leur est envoyée, mais bien une photographie de ses effets personnels⁵³.

Des chaussures et des vêtements habités

Lorsque des naufragés sont repêchés, leurs vêtements et leurs chaussures sont généralement intacts. Ceux-ci jouent un rôle protecteur à l'égard de

⁵⁰ Les documents d'identité et les noms peuvent être falsifiés pour correspondre à la nationalité du « bon réfugié », dont la demande d'asile a plus de chance d'être acceptée par les pays européens.

⁵¹ Le site de l'ONG est <https://cipimigrantesdesaparecidos.org/france/>.

⁵² L'identification est par la suite confirmée par un profil biométrique ou par un examen ADN, cf. « "On a dérivé huit jours en mer" : dans le sud de l'Espagne, ces Algériens qui risquent leur vie pour l'Europe » par Nejma Brahim, *Mediapart*, 19 janvier 2022, <https://www.mediapart.fr/journal/international/190122/derive-huit-jours-en-mer-dans-le-sud-de-l-espagne-ces-algeriens-qui-riquent-leur-vie-pour-l-europe>.

⁵³ *ibid.*

la peau du défunt, l'empêchant d'être dévorée par la faune marine (crabes, poissons⁵⁴...), comme le montre la description clinique, par la légiste Cristina Cattaneo (2019 : 122), d'un naufragé du 18 avril 2015 :

Il n'était pas encore complètement décongelé et cela exigeait de la force. Quand nous avons réussi à détendre ce cadavre recroquevillé, je me suis rendu compte que si le corps présentait encore la peau, le gras et les muscles de son enveloppe externe, le visage, les mains et une de ses jambes étaient réduits à l'état de squelette. Ne sortaient en effet des manches de son blouson que des métacarpes et des phalanges très blanches lavées par l'eau salée. On devinait le visage, mais la faune marine, même à ces profondeurs avait attaqué les parties que ne recouvraient pas les vêtements [...]. Il portait un blouson noir, un pull-over noir sur le devant duquel était écrit ITAOL, et un tee-shirt noir également, un jean, un caleçon bleu ciel, des chaussettes blanches et une paire de tennis blanches.

Recueillir des renseignements dans les villages dont sont issus les migrants, sur leur identité et la manière dont ils étaient vêtus lors de leur départ, peut faciliter l'identification des corps. C'est ce qu'a entrepris le CICR en Mauritanie dans la municipalité de Baydjam au Guidimaka, où vingt-sept personnes auraient disparu le 18 avril 2015. Un père a perdu dans ce naufrage quatre de ses fils⁵⁵, dans lesquels il fondait tout son espoir⁵⁶. Ces jeunes qui « tentent l'aventure » ont en effet le plus souvent été « élus » par leur famille, qui s'est cotisée⁵⁷ et fréquemment endettée pour financer leur traversée, afin qu'arrivés en Europe, ils leur renvoient une partie du fruit de leur travail (Fortier 2019b).

Les réseaux sociaux permettent parfois d'identifier ces jeunes, comme le montre la photo de trois amis sénégalais âgés de dix-huit à vingt ans

54 L'œuvre de l'artiste algérien Zineddine Bessaï (né en 1985) intitulée *H-Out. le guide de la migration* (2010), où le « H » est l'initiale du terme arabe *harraga* désignant les jeunes Maghrébins qui « brûlent » les frontières de l'Europe dont ils sont exclus : *H-Out*. Ce titre fait par ailleurs référence phonétiquement au « poisson » (*hât* prononcé « hout » en arabe) dévorant ceux qui périssent en mer, ainsi que l'indique une des expressions de cette jeunesse, selon laquelle : « Il vaut mieux être mangé par un poisson que par un vers » (*yakûlni al-hât wa ma yakûlnich ad-dûd*) (Salzbrunn, Souiah et Mastrangelo 2015 : 45, Salzbrunn, Mastrangelo et Souiah 2018 : 203). Cette œuvre acquise par le Musée public national d'art moderne et contemporain d'Alger a été présentée à la Maison des Métallos à Paris en février 2012 et au MUCEM à Marseille en juin 2013.

55 Dans le documentaire *Mbëkk mi, le souffle de l'océan* (2013) de Sophie Bachelier, une femme sénégalaise témoigne que dans son village trois frères ont péri sur la même pirogue.

56 « Les fils disparus du Guidimaka », CICR, 22 août 2018, <https://www.icrc.org/fr/document/les-fils-disparus-du-guidimakha-mauritanie>.

57 Dans le documentaire *Mbëkk mi, le souffle de l'océan*, des femmes affirment avoir vendu ce qu'elles avaient de plus précieux, leurs bijoux, pour financer le départ de leur fils.

qui, après avoir annoncé leur départ sur *Facebook*⁵⁸, ont péri dans le naufrage du 18 avril 2015. Les amis de ces jeunes peuvent par ailleurs fournir des informations utiles pour l'identification de leurs camarades, comme en témoigne le film *Numéro 389*, où un jeune Sénégalais, présent lors de l'embarquement, a pu nommer ceux qui sont partis et décrire leurs caractéristiques vestimentaires lors de leur départ : « Mamaseydou avait un blouson noir et aussi un bonnet... Un foulard et des gants noirs... Un foulard noir avec des pois jaunes... ».

Une des toiles de l'artiste sénégalais Yancouba Badji (né en 1979), originaire de la Casamance, dépeint le bateau pneumatique sur lequel les migrants africains embarquent pour se rendre depuis la Libye en Italie et sur lequel il est lui-même monté à quatre reprises. Le titre du tableau, *Lapa, lapa* tient au nom donné par les Nigériens à ce type de zodiac; Yancouba Badji m'expliquera⁵⁹ que tous les migrants qui passent par la Libye connaissent ce nom, car les Nigériens y font référence dans leur prière : « *Jesus save me from the lapa lapa* ».

Dans cette peinture, le bateau est rempli de migrants aux vêtements colorés, dont les yeux ressemblent, au sens strict et au sens de Didi Huberman (2009), à des lucioles, en tant qu'ils émettent une lueur qui quoique minuscule et fugitive est paradigmatique de leur existence. Yancouba Badji interprétera⁶⁰ la lueur de leurs regards par le fait que seuls leurs yeux sont visibles dans l'obscurité de la nuit. Dans le documentaire consacré au peintre, *Tilo Koto* (2019) de Sophie Bachelier et de Valérie Malek, un de ses compagnons d'exil voit dans l'éclat des yeux de ces visages, non le signe de l'effroi mais le reflet de leur espoir. D'un point de vue occidental, on a surtout l'impression que les passagers regardent fixement le spectateur, comme si celui-ci ne pouvait échapper à leurs regards.



Lapa lapa, campo Bakhar (Libye) (2017), réalisé à Zarzis en Tunisie, Yancouba Badji, avec l'aimable autorisation de la galerie Talmart, Paris (photo Marc Monsallier)

⁵⁸ Sur ce même réseau social, certains jeunes postent des vidéos de leur traversée (Salzbrunn, Mastrangelo et Souiah 2018 : 200). Cela est vrai lorsque ces jeunes partent de Tunisie ou encore de Mauritanie, mais non de Libye où en général les migrants n'ont plus de téléphone portable, celui-ci leur ayant été racketté.

⁵⁹ Entretien avec Yancouba Badji le 29 janvier 2022 à Paris.

⁶⁰ *ibid.*

De même, dans une autre de ses toiles au titre suggestif, *Corps flottants sur fond marine*⁶¹ (2017), le spectateur est placé de manière frontale face à des formes de corps qui se détachent sur un fond marin telles des apparitions. Ce tableau résonne tout particulièrement avec la phrase d'Éric Fottorino (2022:56) : « La nuit la crête des vagues était blanche, et dans les creux émergeaient les masques noirs des mourants et des morts ».



Corps flottants sur fond marine (2017), réalisé à Goudomp en Casamance au Sénégal, Yancouba Badji, avec l'aimable autorisation de la galerie Talmart, Paris (photo Corinne Fortier)

La peinture fait office de thérapie pour Yancouba Badji (2021: 79) : « La peinture était pour moi une manière de faire comprendre ce que je n'avais plus la force de dire avec des mots. J'avais pour obsession de laisser des traces de ce que mes camarades et moi avions vécu de terrible durant ce parcours. À ce moment-là, seule la peinture le pouvait... ». On remarquera que Yancouba Badji (ibid.: 80) n'emploie pas le terme de « migrant » mais préfère parler de « camarade » :

On nous désigne comme des « migrants », je n'aime pas ce mot. Nous sommes avant tout des êtres humains. Entre nous, nous nous nommons « voyageurs »⁶² ou « camarades », jamais migrants. Il existe une grande solidarité entre ceux qui ont fait la traversée. On peut dire que c'est devenu la famille, quelle que soit notre nationalité, quel que soit le pays où l'on a atterri.

61 Yancouba Badji a exposé à la galerie Talmart à Paris du 23 décembre 2021 au 30 janvier 2022.

62 Ou des « aventuriers » selon le terme utilisé en Afrique de l'ouest (Fortier 2019b).

Il déclare⁶³ que ses compagnons d'infortune sont comme « sa famille » et qu'il ne peut les oublier compte tenu de ce vécu de souffrance partagé⁶⁴.



Détail de *23 mai 2017, 4^e tentative de traversée de la Méditerranée* (2020), réalisé à Paris, Yancouba Badji, avec l'aimable autorisation de la galerie Talmart, Paris (photo Corinne Fortier)

Aujourd'hui installé à Paris, Yancouba Badji rend hommage à travers la peinture à ses camarades qu'il représente sous l'eau de façon tendre et poétique. Dans le tableau intitulé *23 mai 2017, 4^e tentative de traversée de la Méditerranée*, il fait référence à la date d'une de ses plus périlleuses traversées, où faute d'essence, le zodiac s'est mis à dériver au gré des courants. Il raconte⁶⁵ que restés trois jours et demi en mer sans aucune ration d'eau, certains passagers pris de désespoir souhaitaient se jeter à l'eau pour boire l'eau de la mer⁶⁶. Comme le constate Carola Rackete (2020 : 31-32), capitaine d'un bateau de sauvetage ayant secouru de nombreux migrants : « Comment se sent-on dans ce genre d'embarcation sans équipage, sans gilets de sauvetage, sans eau, et lorsqu'on n'a même pas assez

63 Voir aussi sa déclaration dans « Yancouba Badji : "Si j'avais su ce qu'il se passait en Libye, jamais je n'aurais quitté mon pays" », *TV5 Monde*, 5 novembre 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=FMRZTNh1oNM>.

64 Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (2018 : 72) parle à cet égard « d'amitié d'exil ».

65 Entretien avec Yancouba Badji le 29 janvier 2022 à Paris.

66 Certains ont effectivement bu de l'eau de mer, or celle-ci au lieu d'hydrater accroît la déshydratation.

de carburant pour le lendemain?».

Le titre du film consacré à Yancouba Badji, et qu'il a lui-même choisi⁶⁷, *Tilo Koto*, signifie en mandingue «sous le soleil»; il renvoie à la déshydratation pendant la traversée, mais aussi à l'aveuglement provoqué par l'intensité des reflets du soleil sur la mer qui peut aller jusqu'à brûler les yeux, c'est du moins ce qui est arrivé au protagoniste lors de sa quatrième traversée, demeuré aveugle pendant deux semaines avant de pouvoir être soigné⁶⁸.



23 mai 2017, 4e tentative de traversée de la Méditerranée (2020), réalisé à Paris, Yancouba Badji, avec l'aimable autorisation de la galerie Talmart, Paris (photo Corinne Fortier)

Des tas de chaussures et de vêtements

Dans le musée de Lampedusa, des chaussures de migrants de différentes tailles sont suspendues au plafond, image qui en rappelle une autre, celle du tas de chaussures du musée du mémorial de la Shoah à Auschwitz-Birkenau, images qui évoquent dans les deux cas le caractère massif de ces tragédies.

67 Entretien avec Sophie Bachelier le 8 janvier 2022 à Paris.

68 Entretien avec Yancouba Badji le 29 janvier 2022 à Paris.



Tas de chaussures de déportés, musée du mémorial de la Shoah, Auschwitz-Birkenau (domaine public)

La fondatrice du musée de Lampedusa explique à propos des chaussures exposées :

On les a ramassées après le naufrage du 3 octobre 2013⁶⁹, l'un des premiers, dont les médias ont tant parlé [...]. Le bateau a coulé à environ 800 mètres de la côte. Dans les heures et les jours qui ont suivi, on a retrouvé un peu partout des chaussures d'hommes, de femmes, d'enfants. Des sandales, des baskets, certaines plus grandes ou plus petites [...]. On les a accrochées au plafond pour évoquer l'idée de ces défunts suspendus entre ciel et terre.

Le caractère suspendu des chaussures évoque le caractère liminaire des défunts morts accidentellement, dont les âmes sont censées, notamment en Italie du sud, comme on l'a déjà vu, avoir rejoint cet entre-deux que constituent les limbes, lieu hétérotopique situé entre ciel et terre.

69 Une femme et ses trois enfants de 4, 6 et 7 ans y ont notamment péri.



Chaussures de migrants suspendues, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

De même, un citoyen tunisien, Mohsen Lihidheb, a créé à Zarzis un musée commémoratif pour les migrants (*harraga*) décédés en mer, où les chaussures retrouvées sur le littoral du sud-est tunisien sont suspendues à un fil qu'il fait bouger, afin de «faire revivre leur propriétaire»⁷⁰.

Une simple chaussure abandonnée peut recouvrir une histoire migratoire poignante, comme le montre une séquence du film *Welcome* (2009) de Philippe Lioret qui, au premier abord, paraît anodine, mais se révèle, après analyse, porteuse d'un sens profond. Sur une plage de Calais, un homme se promène avec un chien jouant avec une chaussure abandonnée, chaussure dont Simon, joué par Vincent Lindon, arrivé sur cette même plage pour dissuader un jeune migrant de se rendre à la nage en Angleterre, comprend qu'elle appartient à celui qu'il est venu chercher. Il ne la lancera par conséquent pas au chien, comme l'homme l'y invite,

⁷⁰ *Garbage artist de Zarzis, Mohsen Lihidheb, vidéo My Tunisie, https://www.youtube.com/watch?v=rtsYj_aj7E.*

aucunement inquiété quant à lui par la provenance de cette chaussure, comme s'il demeurerait insensible au drame des migrants qui se déroule sous ses yeux. Alors même que cette chaussure est sans doute la seule trace objective que quelqu'un est en train de risquer sa vie pour traverser la Manche, le fait qu'elle soit dévorée par son chien ne pose aucun problème au promeneur.

Il est par ailleurs probable que le réalisateur ait souhaité que le spectateur fasse un lien entre cette chaussure, en tant que vestige du jeune migrant qui va mourir en mer, et celles des reliques muséographiques des morts d'Auschwitz, dans la mesure où dans les deux cas, un processus semblable d'indifférence collective est à l'œuvre. C'est sans doute pour cette raison que Philippe Lioret a choisi d'interpréter lui-même le rôle de celui qui ne veut pas « voir/savoir » que cette chaussure est celle d'un migrant en danger de mort, rôle similaire à ceux qui, pendant la guerre, ne voulaient rien savoir/voir de l'extermination des Juifs. Ce caméo est évidemment utilisé à contre-emploi, puisqu'en tant que réalisateur, il recherche au contraire, au moyen de ce film, à sensibiliser ses contemporains sur le sujet, au sens réflexif et affectif du verbe, ainsi qu'à les responsabiliser, au sens éthique et politique (Fortier 2019d).

Le motif des chaussures représentant les migrants disparus est récurrent. Ainsi, pour commémorer le naufrage de Lampedusa du 3 octobre 2013, qui a causé la mort de 366 personnes, essentiellement des Érythréens, dont vingt-deux ont été repêchés par les Italiens et dix-huit par les Maltais — ce qui implique que deux-cent-soixante sont restées au fond de la mer (Cattaneo 2019 : 91) —, le musée rural Ettore Guatelli d'Ozzano Taro dans la province de Parme a présenté une installation temporaire, intitulée *Lampedusa 366*, constituée de trois-cent-soixante-six paires de chaussures, nombre qui correspond à celui des naufragés; ces chaussures, bien qu'elles n'aient pas appartenu aux migrants sont censées les représenter (Altin 2015 : 103).

Les chaussures de différentes tailles et de diverses couleurs renvoient aux individus qui les ont portées et à leur histoire migratoire. Le photographe allemand Florian Bachmeier⁷¹ (né en 1974) a ainsi réalisé en 2015 une série de photographies en couleur dans le camp de migrants d'Idomeni en Grèce, intitulée *Shoes, Idomeni, Greece*. Les chaussures de taille et de couleurs variées viennent témoigner de la présence en ce lieu de personnes migrantes, sans que celles-ci ne soient jamais visibles à l'image. Le choix de certains photographes de « ne pas photographier les migrants » (Bazin 2016) tient la plupart du temps à la volonté de ne pas ajouter une nouvelle forme d'exploitation à celles que les migrants connaissent déjà par ailleurs.

71 Je remercie Ekehardt Pistrick de m'avoir fait connaître cette série photographique et de m'avoir mis en contact avec son auteur.



Shoes, Idomeni, Greece (2015), photographie du photographe Florian Bachmeier, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Ce motif hétérotopique a également été utilisé en 2016 par l'artiste chinois Ai Weiwei (né en 1957), qui a récupéré des chaussures et des vêtements abandonnés par les migrants du camp d'Idomeni, suite à leur expulsion.



The Laundromat (2016), Ai Weiwei, New York Gallery, New York (domaine public)

Ce geste a donné lieu à l'installation intitulée *The Laundromat*, soit «la laverie automatique». Ai Weiwei prétend que les chaussures et les vêtements étaient trop «sales» pour qu'ils soient présentés en l'état, aussi les a-t-il lavés. Il interprète *a posteriori* cet acte de nettoyage par le fait d'avoir «redonné» aux propriétaires de ces chaussures et de ces vêtements une «dignité». Mais on peut se demander si l'artiste n'a pas plutôt procédé à ce «nettoyage» – le terme est lui-même ambigu – à l'intention des institutions prestigieuses qui exposent et achètent ses œuvres. Pourtant, en les nettoyant, ces chaussures et ces vêtements perdent leur dimension mémorielle et hétérotopique. L'installation parle à cet égard d'elle-même: on y voit des chaussures bien rangées aux couleurs éclatantes ainsi que des vêtements sur cintres sans faux plis qui rappellent les rayons flamboyant neuf et aseptisés d'un supermarché.



The Laundromat (2016), Ai Weiwei, New York Gallery, New York (domaine public)

Précédemment à Ai Weiwei, l'artiste français Kader Attia (Fortier 2020b) avait présenté en 2015 une installation artistique constituée de chaussures et de vêtements de différentes tailles, éparpillés sur le sol comme s'ils venaient d'être abandonnés. Leur couleur, d'un camaïeu de bleu, évoque la mer et les vagues, évocation confirmée par le titre même de l'œuvre, *La Mer Morte* (*The Dead Sea*), qui renvoie au sort mortel des migrants en Méditerranée, les vêtements usagés rendant visible leur présence en même temps que leur absence.



La Mer Morte / The Dead Sea (2015), Kader Attia, installation, blue second-hand clothes, installation view, *Remembering the Future*, Kunsthau Zürich, 2020, avec l'aimable autorisation de l'artiste (photo Franca Candrian)

Les vêtements et les chaussures permettent de recomposer la silhouette du défunt et peuvent même, en l'absence de corps, représenter un substitut à sa forme corporelle (Fortier 2022b), comme le montrent certains rituels funéraires⁷². C'est le cas⁷³ en Albanie (Pistrick 2015: 191), où les proches du défunt reconstituent son corps à partir de ses vêtements et de ses chaussures, ainsi que son visage à partir d'une photo prise dans sa jeunesse; ce dont témoigne cette photographie de l'artiste gallois installé à Bologne, Rhodri Jones (né en 1963)⁷⁴.

72 Il s'agit ici d'un rituel de lamentation funéraire où les hommes montrent leur douleur en se frappant la poitrine et les femmes en pleurant.

73 Ou encore en Guinée qui connaît le rituel de la «valise du mort» où une valise comprenant les effets du défunt et notamment ses vêtements est transmise à ses proches afin qu'il ait une «bonne mort» (Saraiva et Mapril 2012: 60).

74 Je remercie Eckehardt Pistrick qui a publié cette photo dans son livre (2015) de m'avoir mis en contact avec son auteur.



Cérémonie funéraire en l'honneur du poète albanais Martin Camaj devant sa maison dans le village de Temal dans le nord de l'Albanie en mars 1992, tenue en l'absence de son corps inhumé en Allemagne où, en exil depuis quarante-six ans, il était professeur d'Etudes albanaises. Photographie du photographe Rhodri Jones, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Une œuvre de Kader Attia antérieure à *La Mer Morte*, intitulée *Ghost* (2007) ou «fantôme», atteste de ce même procédé hétérotopique, donnant à voir un ensemble de personnes de dos dont les habits sont constitués de papier argenté rappelant les couvertures de survie des migrants. Mais lorsque le spectateur vient à les regarder «de face», il se retrouve devant un vide abyssal puisqu'aucun corps n'habite ces silhouettes en feuilles d'aluminium semblables à des «fantômes». Rappelons par ailleurs que le terme de «*ghost boats*» ou de «vaisseaux fantômes» est utilisé dans la marine pour désigner les bateaux de migrants (Rackete 2020: 26).



Ghost (2007), Kader Attia, installation de sculptures, feuille d'aluminium, installation, suite française, galerie Krinzing, Vienne 2007, avec l'aimable autorisation de l'artiste, collection du Centre Georges Pompidou, Paris et de la Galerie Nagel Draxler, Cologne (photo Angelika Krinzing)

La nef des fous - laisser couler!

La mer est certes un espace hétérotopique et déterritorialisé, mais elle est également un espace politique et territorialisé, puisque des frontières maritimes existent et les migrants en font l'amère expérience (Kobelinsky et Le Courant 2017: 34). En 2019, alors que des bateaux d'ONG sont entravés par les États européens dans leur travail de sauvetage, beaucoup de naufrages ne font aucun rescapé. Les deux femmes capitaines de l'ONG *Sea-Watch 3*, Carola Rackete et Pia Klemp, poursuivies par la justice italienne pour être entrées en juillet 2019 dans le port de Lampedusa afin de ramener à terre des migrants qu'elles avaient secourus, déclareront: «Ces êtres humains, personne n'en veut»⁷⁵. De même, en août 2019, les rescapés du bateau de l'association «SOS Méditerranée», l'*Ocean Viking*, en remplacement de l'*Aquarius*, interdit de pavillon, ont dû rester douze jours en mer suite au refus de l'Italie et de Malte de rejoindre leurs ports, tant pour débarquer que pour se ravitailler en nourriture et en carburant. Pire encore, en mai 2021, l'État maltais envoya des chalutiers privés pour repousser des embarcations de migrants⁷⁶.

De ce point de vue, le traitement des bateaux de migrants rejoint celui des fous à l'âge classique, étudiés par Michel Foucault (1976, or. 1961). Le philosophe montre que la figure de la «nef des fous», telle qu'elle est représentée par le peintre néerlandais Jérôme Bosch vers 1500, n'est pas seulement mythique⁷⁷ et iconique, mais réelle et historique, puisque des documents du Moyen Âge mentionnent l'existence d'embarcations transportant des personnes présumées «folles». Comme les bateaux de migrants aujourd'hui, les «nefs des fous» n'étaient pas autorisées à accoster dans les ports; les deux types d'embarcation partageant un destin commun, celui d'errer et de sombrer au large loin de tout regard.

75 «Carola Rackete. Ces êtres humains, personne n'en veut», *Le Point*, 8 juillet 2019, https://www.lepoint.fr/europe/carola-rackete-ces-etres-humains-personne-n-en-veut-08-07-2019-2323310_2626.php.

76 «Malte a enrôlé des chalutiers privés pour repousser des migrants», par Nejma Bhahim, *Mediapart*, 7 mai 2020, https://www.mediapart.fr/journal/france/070520/malte-enrole-des-chalutiers-privés-pour-repousser-des-migrants?utm_source=facebook&fbclid=IwARoZV3XJsiJeCB2uSOrVfSW5iUcVu17v_TssyrcwGnOX-fKpAToiZ-07zY4.

77 Et également mystique dans la mesure où les fous ont à cette époque un statut métaphysique, proche selon le cas du démon ou du divin.



La nef des fous (vers 1500-1510), Jérôme Bosch, musée du Louvre, Paris (domaine public)

Le rapprochement entre les fous de l'âge classique et les migrants d'aujourd'hui est d'autant plus pertinent que le fait de traverser la Méditerranée au péril de sa vie est considéré par de nombreux Occidentaux comme une entreprise insensée. En effet, beaucoup ne comprennent pas que des migrants s'acharnent à retourner en mer une seconde fois, sinon une troisième, une quatrième, ou une cinquième fois (Canut 2017). Ce désir de repartir coûte que coûte apparaît à nombre d'Occidentaux comme une obstination déraisonnable, proche de la folie, alors même que les migrants connaissent *a posteriori* les périls encourus, et surtout les risques de mort, ayant bien souvent été témoins de la noyade de leurs compagnons, parfois même des membres de leur famille, quand ils n'ont pas eux-mêmes failli mourir.

L'ONG « Médecins sans frontières » rappelait en 2019 que, selon les estimations des garde-côtes libyens: « Environ la moitié des embarcations qui prennent le départ se perdent en mer, soit des centaines de personnes qui disparaissent sans laisser de traces »⁷⁸. La Méditerranée, berceau de

⁷⁸ <http://www.lefigaro.fr/international/apres-l-open-arms-les-356-rescapes-de-l-ocean-viking-restent-bloques-en-mer-20190821>.

notre civilisation comme le disait l'historien Bernard Braudel (1999), est devenue le symbole de notre barbarie. Ainsi que le déclare Éric Fottorino (2022, 64) : « La Méditerranée est devenue le plus grand mouroir du monde à ciel ouvert. Elle est aussi notre miroir, dans lequel nous pouvons nous regarder, si nous avons le cran ». L'Europe ne veut de ces migrants, ni vivants ni morts. Leurs dépouilles mêmes se révèlent encombrantes. Aussi, quand les Européens laissent cyniquement la mer faire son travail de dévoreuse d'hommes, le « problème des migrants » devient « soluble » dans l'eau. Ainsi que le constate Éric Fottorino (2022, 19) :

La Méditerranée est la route maritime la plus meurtrière du monde [...]. On y meurt en masse sans que ça émeuve personne [...]. Au contraire, les pays dits d'accueil cachent à peine leur soulagement. La mer fait une partie de la salle besogne. Elle met ses victimes en joue avec ses courants, ses tempêtes, et son étendue interminable. C'est immense la Méditerranée, à bord d'un canot en bois qui prend l'eau. Trois cents kilomètres entre la Libye et les côtes italiennes, mille occasions de mourir. Si ça ne suffit pas et s'il y a des rescapés, on crée des délits de solidarité contre qui leur vient en aide. Sauver des vies par les temps qui courent c'est un crime.

Disparus en mer, les migrants ne laissent pas de traces et n'encombrent pas les consciences européennes. Comme dans les tableaux de Marjatta Taburet (née en 1931), protagoniste de mon film intitulé *Marjatta l'éblouie* (2017), la mer de bleu azur est devenue rouge sang.



Ile de Sein (1999), Marjatta Taburet, gouache, collection particulière (photo Corinne Fortier)

Le plasticien français Émeric Lhuisset (né en 1983) dédicace son travail photographique, intitulé *L'autre rive*, à son ami kurde, Fouad, rencontré pendant la guerre en Iraq⁷⁹, dont il garde en mémoire la dernière image reçue de lui : un *selfie* où celui-ci pose fièrement dans un port de Turquie avant de périr en tentant de rejoindre l'Europe par la mer⁸⁰. Afin de rendre hommage à Fouad, et plus largement à tous les migrants morts en Méditerranée, Émeric Lhuisset photographie de manière dépouillée et sans aucune trace de présence humaine l'étroit bras de mer séparant la Turquie de la Grèce où son ami a disparu (Lhuisset 2017).



L'autre rive (2017), photographie du plasticien Émeric Lhuisset, avec l'aimable autorisation de l'artiste

La nature particulière du tirage photographique vise à rendre compte de cette idée de disparition puisqu'il s'agit d'un cyanotype qui s'efface progressivement au contact de la lumière, laissant place à un monochrome totalement bleu, proche du néant.

79 Communication personnelle d'Émeric Lhuisset le 24 juillet 2022.

80 Communication d'Émeric Lhuisset dans le webinar «New Imagineries of Migration» de la Maison française d'Oxford organisé par Corinne Fortier et Elsa Gomis le 30 mai 2022 : «To Multiply the Angles. The photographs of Emeric Lhuisset», <https://www.youtube.com/watch?v=XJhLLKJNo7A>.



L'autre rive effacée (2017), photographie du plasticien Émeric Lhuisset, avec l'aimable autorisation de l'artiste

En juillet et août 2019, ce sont des centaines de corps naufragés, d'hommes, de femmes et d'enfants que la mer refoule sur les plages de Djerba, devant des touristes médusés. La plage investie comme un lieu de vacances devient en même temps un espace d'échouage de cadavres, se muant ainsi en un endroit hétérotopique, selon la définition qu'en donne Michel Foucault (2009) : « L'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles ».

Au cimetière des inconnus

Que faire de ces corps dont personne ne veut, ni vivants, ni morts ? En Tunisie, Chamssedine Marzouki⁸¹, un pêcheur tunisien de Zarzis – dont les deux fils, puis l'épouse accompagnée de ses petits-enfants, ont eux-mêmes risqué leur vie en traversant la Méditerranée pour rejoindre la France – a entrepris, depuis 2010, de les inhumer sur une ancienne décharge. En 2021, plus de mille migrants ont été enterrés dans ce cimetière, si bien que, faute de place, les tombes sont empilées les unes sur les autres tous

81 « Vidéo : le combat d'un homme en Tunisie pour enterrer dignement les migrants morts en mer », <https://www.infomigrants.net/fr/post/13071/video-le-combat-d-un-homme-en-tunisie-pour-enterrer-dignement-les-migrants-morts-en-mer>.

les cinq ans⁸². Ce cimetière est appelé le « cimetière des inconnus », car il comprend à une exception près des corps non identifiés. Sur chaque tombe figure un numéro correspondant à celui qui est attribué au cadavre par les médecins légistes⁸³.

Une seule tombe porte une date de décès avec un prénom et un pays d'origine : « 27-5-2017, Rose-Marie, Kenya ». *Tilo Koto*, le documentaire de Sophie Bachelier et de Valérie Malek montre le protagoniste du film, Yancouba Badji, en train de se recueillir sur la tombe de Rose-Marie avec le beau-frère de cette dernière (le frère de son mari). Comme me le confirmera une des réalisatrices⁸⁴, cette jeune institutrice nigériane est morte sur l'embarcation qui la conduisait en Italie, après avoir été violée et torturée en Libye⁸⁵, ayant été transportée jusqu'au zodiac zodiac par son beau-frère son beau-frère qui l'accompagnait. Et comme me l'expliquera Yancouba Badji⁸⁶, embarqué sur le même bateau que Rose-Marie, alors que certains passagers souhaitaient jeter son corps sans vie par-dessus bord, celui-ci insista pour le garder ; interceptés par la marine tunisienne, ils furent conduits à Zarzis où Chamssedine Marzouki enterra Rose-Marie.

En 2018, l'artiste algérien Rachid Koraïchi (né en 1947), installé à Paris, acheta un terrain à Zarzis pour y bâtir un cimetière pour « les damnés de la mer »⁸⁷. Ce cimetière œcuménique nommé *Jardin d'Afrique* en référence au paradis musulman a été inauguré le 9 juin 2021. Chaque tombe porte la mention du type de vêtement que revêtait le naufragé, ainsi que le lieu où il a été retrouvé, le plus souvent sur une plage de Djerba face à des hôtels de luxe, comme le montrent les inscriptions funéraires : « Femme, robe noire, plage Hachani », ou encore « Homme, tricot noir, plage Hôtel des 4 Saisons »⁸⁸.

À Lesbos, c'est aussi grâce à l'initiative individuelle de Mustafa Dawa, un étudiant égyptien installé en Grèce, que les corps refoulés sur la plage ont trouvé une terre d'accueil, celle-là même qui ne les a pas accueillis de leur

82 « Tunisie : Jardin d'Afrique, un cimetière-jardin pour les migrants, 'damnés de la mer' », *Franceinfo. Afrique*, 9 juin 2021, https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/societe-africaine/tunisie-jardin-d-afrique-un-cimetiere-jardin-pour-les-migrants-damnes-de-la-mer_4656895.html.

83 De même, dans le cimetière pour migrants de Tajoura en Libye, les tombes ne portent pas de noms mais des numéros, « Inhumation de 46 migrants morts dans un naufrage au large de Khoms », *AFP*, 28 juillet 2019, Libye, <http://www.lefigaro.fr/flash-actu/libye-inhumation-de-46-migrants-morts-dans-un-naufage-au-large-de-khoms-20190728>.

84 Entretien réalisé avec Sophie Bachelier le 6 janvier 2022 à Paris.

85 Au sujet des violences subies par les femmes migrantes traversant la Méditerranée, voir notamment Camille Schmoll (2020).

86 Entretien réalisé avec Yancouba Badji le 7 janvier 2022 à Paris.

87 « "Tous les rêves finissent ici" : en Tunisie, un jardin-cimetière pour les migrants morts en mer », par Laetitia Fernandez, *Le Monde*, 14 juin 2021, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/06/14/tous-les-reves-finissent-ici-en-tunisie-un-jardin-cimetiere-pour-les-migrants-morts-en-mer_6084012_3212.html.

88 *ibid.*

vivant. Le jeune homme, depuis 2015, les enterre selon le culte musulman⁸⁹ sur un terrain alloué par la mairie de Mytilène, alors qu'auparavant « les corps étaient entreposés dans un conteneur à côté de la morgue dans des positions déstructurées, nus... Personne n'en parlait, ni les politiques ni les associations »⁹⁰.

En ce qui concerne l'Italie, les migrants décédés sont éparpillés dans les cimetières municipaux du Sud, sans qu'on sache toujours précisément quel naufrage a causé leur perte, ce qui ne facilite pas leur identification (Mirto 2019). À Catane par exemple⁹¹, les migrants sont enterrés dans un carré à l'écart, les tombes étant identifiées par des numéros attribués aux cadavres par les médecins légistes : « C'est ici que repose PM390047, dans la tombe numéro 27, avec PM390022 et PM390024 ». Jusqu'à récemment, une seule pancarte comportait un prénom, un nom, une date de naissance et de mort, ainsi qu'une provenance géographique, en l'occurrence la Syrie : « Muyasar Bashtawi. Syria 3.9.1954. Dead 30.6.2015 ».



Au cimetière de Rosolini en Sicile, les tombes de six victimes du naufrage du 18 avril 2015, précédemment examinées à la base navale de Melilli, portant de gauche à droite les numéros PM390581, 390560, 390559, 390558, 390557, 390556 (2016). Photographie du photographe Max Hirzel, avec l'aimable autorisation de l'artiste

89 «Meet Moustafa Dawa, the gravedigger of Lesbos», 19 octobre 2018, <https://www.facebook.com/ThisIsZinc/videos/549788418555162/>.

90 «Au nom de tous les morts», par Éliisa Perriguer, *Amnesty International*, 11 juin 2018, <https://www.amnesty.fr/refugies-et-migrants/actualites/au-nom-de-tous-les-morts>.

91 Pour une étude comparée de plusieurs cimetières en Italie et notamment en Sicile, voir Giorgia Mirto (2019: 71-74).

Le premier « cimetière international des migrants » décédés en mer, tant dans les eaux européennes qu'internationales (Brightman et Grotti 2019 : 246), devrait voir le jour à Tarsia en Calabre⁹², sur un lieu hétérotopique et emblématique puisqu'il jouxte le plus grand camp de concentration italien, celui de Ferramonti di Tarsia, créé par Mussolini pendant la Seconde Guerre mondiale, camp dans lequel de nombreux Juifs avaient été faits prisonniers.

Ce cimetière devrait comprendre un espace chrétien et un espace réservé aux « autres religions ». L'architecte italien en charge de la conception de ce cimetière a par ailleurs prévu un écran géant en forme d'œil sur lequel seraient projetées en continu des images de sauvetage en mer⁹³. On peut s'interroger sur ce mélange des genres, puisque si les installations artistiques sur les migrants peuvent avoir une dimension sacrée, transformer un lieu religieux destiné au recueillement en une scène de spectacle relève d'un tout autre ordre. On peut en outre remarquer que ce cimetière qui se veut de dimension internationale est situé dans un village isolé de Calabre, soit bien loin du cœur de l'Europe.

Les morts arrivent!

Le collectif artistique allemand portant le nom de « Centre pour la beauté politique » (*Zentrum für Politische Schönheit, ZPS*), inspiré de la philosophie de Walter Benjamin selon laquelle « l'art doit heurter, irriter et résister », a conçu en juin 2015 une performance hétérotopique, en créant à Berlin le « cimetière des migrants inconnus » afin de rappeler à l'Europe ses responsabilités.

Lors d'une action protestataire, intitulée de manière volontairement effrayante « Les morts arrivent! » (*Die Toten kommen!*)⁹⁴, expression qui joue de façon détournée sur la peur archaïque de « l'invasion migratoire »⁹⁵, les participants, après une procession funèbre baptisée « la marche des déterminés », au cours de laquelle ils portaient des croix et des cercueils vides, ont, devant la chancellerie allemande, creusé des tombes qu'ils ont agrémentées de tournesols ou encore d'un petit camion miniature à l'intention d'un enfant décédé, avant que les policiers ne viennent les

92 Son inauguration prévue en avril 2021 n'a toujours pas eu lieu en janvier 2022, « En Italie, un cimetière sera réservé aux migrants », *Lysanera*, <http://www.lysanera.com/blog/en-italie-un-cimetiere-sera-etre-reserve-aux-migrants.html>.

93 *ibid.*

94 On pense au livre de Katherine Verdery, *The Political Lives of Dead Bodies* (1999).

95 Voir notamment à ce sujet Michel Agier (2016).

déloger⁹⁶.

L'action du «Centre allemand pour la beauté politique» ne se réduit pas à ce type de performance, puisque dans le but de redonner aux migrants des funérailles selon leur rite religieux, ainsi qu'une tombe à leur nom située près de leurs proches, ce centre a collecté des fonds pour faire exhumer des corps provenant de tombes anonymes du Sud de l'Italie et ramener ceux-ci auprès de leur famille. C'était du moins le cas en juin 2015 d'une mère syrienne et de sa fille de deux ans ayant péri en mer en venant de Turquie. Avec l'accord de son mari survivant et de ses deux enfants, demandeurs d'asile en Allemagne, les corps de la femme et de l'enfant décédés ont été exhumés du cimetière italien où ils se trouvaient afin d'être enterrés par un imam selon le rite islamique dans le carré musulman du cimetière de Gratow à Berlin.

On peut s'interroger sur la volonté réelle des proches de la défunte de l'inhumer dans son pays d'accueil – ou plus précisément «de non accueil» – plutôt que dans son pays d'origine, ainsi que sur le caractère surmédiatisé de cet enterrement, auquel son mari et ses deux filles n'ont par ailleurs pas pu participer compte tenu de l'illégalité de leur situation migratoire⁹⁷. Néanmoins, ce type d'action a le mérite de démontrer qu'un collectif artistique réussit à réaliser ce que les États européens ne parviennent pas à faire: identifier les corps, prévenir leurs proches, les rapatrier auprès de leur famille, les inhumer dignement selon leur rite religieux.

« Une tombe à soi »

Pour Michel Foucault (2009), la tombe «assigne un espace hétérotopique à l'expérience profondément et originellement utopique du corps»: disposer d'une «tombe à soi» une fois mort, est aussi essentiel que de disposer d'une «chambre à soi», de son vivant, pour reprendre l'expression de Virginia Woolf (2001, or. 1929). Cela est fondamental pour l'individu lui-même, mais aussi pour son entourage, car comment les familles privées du corps de leur proche, décédé durant son aventure migratoire, peuvent-elles organiser ses funérailles et honorer sa mémoire ? Et comment être sûr que celui-ci est bien mort ?

Dans le film de Sophie Bachelier *Mbëkk mi, le souffle de l'océan* (2013), – où le verbe du titre *Mbëkk mi* en wolof signifie «se cogner» et rend compte de la manière dont la pirogue affronte les vagues, mais aussi comment

⁹⁶ Les vidéos de ces actions sont visibles sur <https://politicalbeauty.com/dead.html>.

⁹⁷ «Why migrants who drowned in the Mediterranean are being buried in Berlin», par Rick Noack, *The Washington Post*, 16 juin 2015, <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/06/16/why-migrants-who-drowned-in-the-mediterranean-are-being-buried-in-berlin/>.

les migrants «se cognent» à l'épreuve de la traversée migratoire⁹⁸ —, le témoignage d'une femme sénégalaise issue d'un village de pêcheurs atteste de la difficulté pour certains parents d'admettre la mort de leur enfant et de procéder à ses funérailles :

On trouve plus rien dans la mer, une caisse de poissons ou deux, parfois 1,50 euros par personne. La mer ne rapporte plus rien. Les jeunes sont partis par fierté pour vivre à la sueur de leur front et pour aider leurs parents. Ton fils te demande ta bénédiction en tant que parent, en te disant avant de partir: "Je pars pour toi, pour t'honorer et t'aider!". Il disparaît! C'est terrible! Même si nous avons la foi, c'est pénible! Son père n'a jamais admis sa mort. Il refuse de faire des funérailles et il croit que son fils reviendra. Il ne reviendra pas! Il est mort car ses camarades sont morts! Résignons-nous, nous avons foi en Dieu! Il pense qu'il est en prison ou quelque chose de ce genre. Mais moi j'ai été à Nouadhibou⁹⁹ chercher mon autre fils qui n'a pas pu partir, et là-bas on m'a montré les gris-gris et celui qui leur a fourni la pirogue. Il m'a dit que mon enfant était mort. Ses propres enfants faisaient partie des victimes. Leurs corps ont refait surface. La pirogue s'est fendue, et ils sont tous morts. Qu'est-ce que tu peux à cela? Tu ne peux rien! Rien! C'est l'océan! La volonté divine! Beaucoup de vieux disent que leur enfant est emprisonné mais refusent de s'avouer qu'il est mort [...]. Trois ans bientôt! Comment veux-tu qu'il soit vivant? Il y a pourtant des téléphones dans cette ville! Si jamais il peut pas téléphoner, il peut toujours demander un téléphone à un copain, mais là rien! La dernière fois qu'on les a vus c'était à leur départ [...]. Cet enfant, je le vois encore en songe!

Dans un contexte culturel radicalement différent, le poème *Oceano Nox* (1840) de Victor Hugo (1802-1885) rend également compte de la croyance selon laquelle les disparus en mer continuent à hanter les vivants :

Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée.
Chaque vague en passant d'un butin s'est chargée ;
L'une a saisi l'esquif, l'autre les matelots !

Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues !
Vous roulez à travers les sombres étendues,
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus.

98 Entretien avec Sophie Bachelier le 8 janvier 2022 à Paris.

99 Ville mauritanienne à partir de laquelle de nombreux migrants africains traversent l'Océan atlantique pour rejoindre les Canaries espagnoles, à ce sujet voir Armelle Choplin et Jérôme Lombard (2007).

Oh ! que de vieux parents, qui n'avaient plus qu'un rêve,
Sont morts en attendant tous les jours sur la grève
Ceux qui ne sont pas revenus !

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ?
O flots, que vous savez de lugubres histoires !
Flots profonds redoutés des mères à genoux !
Vous vous les racontez en montant les marées,
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous !

Destins de mer, objets substitutifs et cimetières sans corps

Dans le cas du naufrage du *Katër i Radës* précédemment évoqué, les corps des naufragés ont été transférés en Albanie, mais même après avoir rejoint leur terre natale, ces péris en mer demeurent à jamais « tourmentés par la mer » (Brighthman et Grotti 2019 : 240), comme l'indiquent les inscriptions des pierres tombales du cimetière de Vlora recueillies par Vanessa Grotti :

Vous qui passez ici, vous voyez la tombe de notre père
Mais dans la mer il est resté et le sol ne l'altérera jamais
Dans notre cœur tu resteras pour toujours vivant et souriant
Non, nous ne t'oublierons pas, avec douleur et nostalgie nous nous souviendrons de toi
Ton épouse et tes enfants.

Migrants et marins partagent un même destin de mer hétérotopique. La situation des migrants « disparus » en Méditerranée n'est pas sans rappeler celle des pêcheurs « disparus en mer ». De même que divers membres d'une même famille (le père, la mère, les enfants, les frères, les sœurs, les cousins), ayant entrepris de traverser ensemble la Méditerranée en quête d'une vie meilleure, peuvent y laisser leur vie, il arrive que plusieurs membres d'une même famille (le plus souvent un père, son frère et ses fils), travaillant en tant que pêcheurs¹⁰⁰ sur le même bateau, disparaissent du jour au lendemain suite à une infortune de mer.

Face à ces disparitions tragiques, les objets du disparu ont valeur de relique. C'est ce que rappelle le protagoniste de mon film, *Les marins sont de grands secrets*. *André, fils de pêcheur de Douarnenez* (2018), dont le père,

100 Comme de nombreux migrants, beaucoup de pêcheurs ne savent pas nager.

patron pêcheur, avait retrouvé sur le pont la ceinture d'un matelot tombé à l'eau sans qu'il s'en aperçoive. En outre, plusieurs chansons de marins font état d'effets personnels (vêtements, objets) repêchés suite à des infortunes de mer, tandis que leur propriétaire avait disparu, par exemple dans la chanson *Les marins de Groix*¹⁰¹. "On a retrouvé que son chapeau, / son garde pipe et son couteau./ Il vente / c'est le bruit de la mer qui nous tourmente".

Dans la religion catholique comme musulmane, on ne peut procéder à un enterrement si on ne dispose pas du corps, mais on peut toutefois organiser des funérailles en célébrant une messe dans le cas des catholiques, ou en lisant une prière spécifique dite «prière de l'absent» (*ṣalât al-ghayb*) pour les musulmans (Fortier 2006).

En Bretagne, en particulier sur l'île d'Ouessant, mais aussi sur l'île de Sein et de Molène, suite aux nombreux naufrages, un rite funéraire a été créé autour d'une petite croix de cire¹⁰², nommée *proëlla* – dérivé du terme en breton *bro-ella* qui signifierait «retour au pays» –, représentant de façon hétérotopique le corps du disparu en mer, rite qui aurait subsisté jusque dans les années soixante (Perron 1997). Comme le relate Paul Sébillot (1975: 65-66):

Lorsqu'un marin d'Ouessant mourait en mer, on portait dans sa maison une croix à laquelle on rendait tous les honneurs funèbres que l'on eût rendus au défunt, s'il eut été là. Le lendemain, le prêtre vient comme pour chercher le corps, la croix portée en avant du cortège qui se dirige vers l'église. Un catafalque y est dressé, on jette dessus le drap qui, à la maison, était supposé recouvrir un corps, et les prières des morts sont dites comme pour un enterrement véritable.



Croix de *proëlla*, collection musée de Bretagne, Rennes (domaine public)

Puisque, dans la religion catholique, un mort dont on n'a pas retrouvé le corps ne peut disposer d'une tombe, la *proëlla* était veillée à la place du

101 Elle est anonyme comme la plupart des chansons de marin.

102 La cire est une matière utilisée dans le christianisme pour fabriquer des bougies de prière censées représenter le défunt pour lequel on prie.

corps du défunt et portée en procession à l'église où elle était conservée dans une urne en bois. Ainsi, dans le cimetière de l'île d'Ouessant figure un oratoire contenant les croix de cire où il est inscrit: «ICI nous déposons les croix de PROELLA en souvenir des marins morts loin du pays, dans les guerres, les maladies et les naufrages».



Urne à *proëlla*, cimetière d'Ouessant (domaine public)

Remarquons que «la croix de *proëlla* d'Ouessant» rappelle «la croix de Lampedusa» du British Museum, tant par sa forme que par sa fonction

commémorative, mais en Bretagne personne ne fabriquerait une croix à partir d'un bateau échoué, car loin d'honorer les morts et l'embarcation sur laquelle ils ont péri, une telle réalisation leur porterait atteinte, celle-ci s'apparentant à une pratique de type sacrificiel.

Cimetières sans noms

Les migrants sont le plus souvent enterrés dans des tombes anonymes. N'est-ce pas le summum de l'indifférence de mourir sans que son identité ne soit reconnue? Question que les migrants se posent quand il s'agit de savoir s'ils doivent ne plus avoir sur eux leur papier d'identité¹⁰³, pour s'inventer une histoire correspondant aux critères du « bon réfugié », qui leur permettra de demander l'asile au cas où la traversée réussirait. Comme le montre l'anthropologue et psychologue Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (2018: 60, 96-100), les migrants sont bien souvent contraints d'opérer un « travestissement » de leur identité, associé à un processus de perte, pour entrer dans l'habit du « bon réfugié ».

C'est le choix d'un des protagonistes du film du réalisateur sénégalais Moussa Touré, intitulé *La Pirogue* (2011), qui met en scène une trentaine de migrants à bord d'une pirogue sénégalaise baptisée *Goor Fitt*, « Qui n'a peur de rien » en wolof. Entassés à bord, les migrants restent attachés à leurs rêves: devenir footballeur, musicien, gagner de l'argent ou se faire poser une prothèse de jambe. La caméra, placée au plus près des personnages, parvient à faire sentir l'angoisse qui monte à l'arrivée d'un orage, ou le désespoir qui surgit quand le moteur de la pirogue finit par rendre l'âme. Sur le bateau, un des protagonistes décide de brûler sa carte d'identité, tandis qu'un autre fait le choix de la garder précieusement au cas où s'il mourrait, sa famille puisse rapatrier son corps et organiser ses funérailles.

Parmi les migrants, beaucoup proviennent de pays musulmans ou chrétiens. Or, en islam comme dans le christianisme, la vie après la mort d'un individu, en l'occurrence son entrée au paradis, en enfer, ou au purgatoire, dépend étroitement de la manière dont il a mené sa vie terrestre (Fortier 2005). Par conséquent, dans le cas des péris en mer, le processus d'identification des corps (Tapella, Mirto et Last 2016)¹⁰⁴ constitue un enjeu fondamental, non seulement pour la famille (Kobelinsky 2017), mais aussi pour l'individu lui-même. Les migrants dont les corps ne sont pas identifiés sont morts deux fois, puisque c'est non seulement leur vie ici-bas

103 Au sujet de la signification subjective des papiers d'identité pour les migrants, voir Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (2020).

104 Voir aussi « Missing Migrants: The Management of Dead Bodies in Sicily », project *Mediterranean Missing. Understanding the Needs of families and the Obligations of States*, Italy Summary Report, September 2016, www.mediterraneanmissing.eu.

qui leur est confisquée, mais celle dans l'au-delà, vie hétérotopique qui est tout aussi importante que la première pour de nombreux migrants, qu'ils soient musulmans ou chrétiens.

Stèles de marins, stèles de migrants

Nombreuses sont les stèles sur les côtes bretonnes rendant hommage aux marins périés en mer, sur lesquelles figurent le plus souvent leurs noms, leurs dates de naissance et de mort, ainsi que, significativement parfois, le nom du bateau. C'est le cas « du mur des disparus » du cimetière de Ploubazlanec des Côtes-d'Armor qui, bien que réaménagé aujourd'hui, provient originellement de la dévotion populaire des familles de périés en mer qui y apposaient des panneaux de bois appelés « Mémoires », parce qu'ils commençaient tous par la formule « à la mémoire de ».

De même, un peu plus loin, à Pors-Even, dans la chapelle de Perros-Hamon surnommée la « chapelle des naufragés » par Pierre Loti dans *Pêcheurs d'Islande* (1973, or. 1893), on peut lire le nom du naufragé ainsi que celui de son bateau, comme s'ils étaient indissociables : « En mémoire de GAOS, JEAN-LOUIS, / âge de 24 ans, matelot à bord de la Marguerite, / disparu en Islande, le 3 août 1877, / Qu'il repose en paix! ».



« Mur des disparus » de Ploubazlanec, Côtes-d'Armor, Bretagne
(domaine public)

On compte à ce jour très peu de stèles dédiées aux migrants, comparées au nombre de stèles dédiées aux marins périés en mer. En outre, à la

différence des stèles dédiées aux marins, celles des migrants ne portent pas de noms. Il existe d'une part celle de Lampedusa conçue en 2008 par l'artiste italien Mimmo Paladino (né en 1948), significativement intitulée *Porte de Lampedusa. Porte d'Europe (Porta di Lampedusa. Porta d'Europa)*, qui forme une arche donnant sur l'Afrique, rappelant que la mer Méditerranée constitue une frontière naturelle entre le continent africain et européen.



Porta di Lampedusa - Porta d'Europa (2008), Mimmo Paladino (domaine public)

De loin, cette sculpture monumentale peut jouer le rôle d'amer ou de repère pour les migrants qui se dirigent en bateau vers l'Europe. De près, cette sculpture est constituée de différents objets en céramique : tasses, chapeaux et chaussures de couleur sable, rappelant des objets échoués sur une plage ayant appartenu à des migrants (Horsti 2016a et 2016b). Dans cette œuvre, les migrants sont encore une fois représentés par leurs effets personnels, motif hétérotopique que l'on retrouve dans de nombreuses

installations artistiques.

D'autre part, la deuxième stèle dédiée aux migrants est celle de Catane, érigée à la suite du « naufrage du 18 avril 2015 », étrangement intitulée *L'espérance des Naufragés*, représentant un homme marchant sur la mer, personnage qui rappelle, une fois encore, la figure du Christ.



L'espérance des Naufragés (2016)
(domaine public)

Célébrer les noms

Comme le constate amèrement la capitaine Carola Rackete (2020:32), combien de naufrages n'y-a-t-il eu en Méditerranée centrale au large de la Libye au cours des dernières années? Personne ne le sait. Les chiffres que nous avons ne comptabilisent généralement que le nombre de corps repêchés en mer ou rejetés sur le rivage en Libye ou en Tunisie. Le chiffre noir, le chiffre de ceux qui sombrent à jamais, que l'on ne retrouve ni flottants à la dérive ni échoués sur une côte, celui-là est plusieurs fois supérieur.

Selon le CICR, seulement 15% des corps sont repêchés, ce qui veut dire que la mer représente le plus grand cimetière de migrants. Comme le constate amèrement Éric Fottorino (2022:50): Alors laissons la Méditerranée pour ce qu'elle est. Une fosse commune en grand deuil, un charnier sans nom».

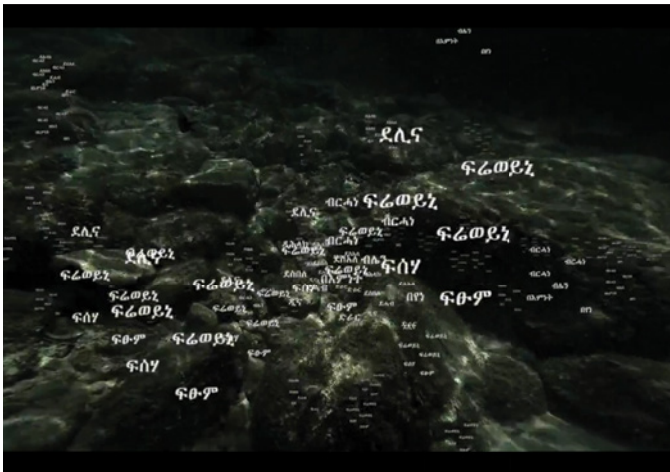
La plateforme européenne *UNITED for Intercultural Action* a dressé une liste de plus de quarante-quatre-mille-cinq-cents migrants morts en tentant de rejoindre l'Europe depuis 1993, dont plus de vingt-mille depuis 2014¹⁰⁵. Le chorégraphe d'origine biélorusse aujourd'hui installé en France,

¹⁰⁵ Et en cette fin d'année 2021 on compte plus de mille personnes, cf. «Migrants-une année 2021 meurtrière. 1200 personnes disparues en Méditerranée», France 24, <https://>

Arkadi Zaides (né en 1979), dans son spectacle significativement intitulé *Necropolis*, présenté en juin 2021 au festival *Montpellier danse*, a voulu leur rendre hommage en leur redonnant un nom, affirmant vouloir « rendre aux migrants leur dignité, du moins après la mort »¹⁰⁶.

À la danse contemporaine s'ajoute un travail de documentation où le chorégraphe mêle des vidéos de cimetières de migrants, qu'il a lui-même réalisées, à une cartographie des lieux où certains sont décédés avec, quand c'est possible, la mention de leur nom, de leur âge, de leur origine géographique et des circonstances de leur décès, très souvent « perdu en mer ».

Restituer leurs noms aux migrants constitue un défi fondamental. C'est l'enjeu du film de Dagmawi Yimer, lui-même migrant¹⁰⁷, intitulé *Asmat-Names in Memory of all the Victims of the Sea* (2014) ou « Les noms en hommage à toutes les victimes de la mer ». Comme l'indique son titre, bien que ce film soit un hommage à tous les migrants péris en mer, le réalisateur s'est là encore inspiré d'un naufrage particulier, celui du 3 octobre 2013, dans lequel de nombreux Éthiopiens et Érythréens ont trouvé la mort. Ce film redonne à ces migrants disparus en mer une corporalité par le surgissement visuel de leurs prénoms en écriture amharique, ainsi que par leur profération incantatoire, renouant avec le caractère fondamentalement résurrectionnel, hétérotopique et thanatographique de l'image filmique.



Capture d'écran du film d'animation *Asmat-Names in Memory of all the Victims of the Sea* (2014), Dagmawi Yimer

De l'image au son

www.youtube.com/watch?v=7F1zpgY59ow.

106 « Entretien avec Akadi Zaides-Necropolis », <https://vimeo.com/429213412>.

107 Dagmawi Yimer a découvert le cinéma en Italie; il est le protagoniste du documentaire qu'il a réalisé avec Andrea Segre, *Come un uomo sulla terra* ("Comme un homme sur la terre") (2008, 1h 08), où il raconte son parcours migratoire de l'Éthiopie jusqu'à Lampedusa, avant de devenir réalisateur de ses propres films.

Au-delà de l'image, le son est souvent très important dans les films ou les installations artistiques sur les migrants. C'est notamment le cas dans le film d'animation très épuré de Marc Bauer intitulé *Sea*, où l'image même du migrant est effacée au profit de celle de la mer, alors qu'une bande-son fait entendre une respiration qui pourrait être celle du spectateur ; comme l'analyse Nathan Réra (2021: 10):

Sea, court-métrage d'animation de cinquante-six secondes, procède justement de l'intention de dépasser l'imagerie médiatique. Marc Bauer y livre le portrait d'un migrant, mais un portrait sans visage, puisque le principal protagoniste est invisible. S'abstenant de reconduire un lexique visuel prévisible, l'artiste joue des potentialités que lui offre la technique de peinture à l'huile noire sur Plexiglas [...]. En un unique plan subjectif, l'artiste nous fait adopter le regard du migrant à la dérive, perdu en haute mer. L'image tangué au rythme de la houle, alterne des moments de calme et d'agitation, les vagues se cabrant au gré des vents, crachant leurs filets d'écume, tandis que se font entendre le souffle de la brise, le clapotis de l'eau et les bruits internes d'un corps (respiration, battement de cœur). L'horizon est l'unique repère qui, parfois, disparaît à la faveur d'un creux violent, l'écran devenant tout entier cette mer grosse, sauvage et instable, indifférente à la tragédie des hommes [...]. En déléguant au son la part manquante des images, Marc Bauer propose en somme de redéfinir la hiérarchie entre le visible et l'invisible : il ne suffit pas de voir la détresse des migrants, il faut surtout l'entendre et la laisser nous atteindre.



Sea (2019), Marc Bauer, images du Studio Marc Bauer, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Le son est également fondamental dans les raps de certains artistes qui rendent compte de l'expérience du naufrage de « leurs frères ». Par exemple, les rappeurs tunisiens Psycho-M et Gabour dans leur chanson *Espoir perdu* (2011) font entendre le souffle du naufragé, dont le rythme saccadé s'épuise jusqu'à l'essoufflement (Salzbrunn, Souiah et Mastrangelo 2015 : 46).

Une condition migratoire hétérotopique

La condition même des migrants est hétérotopique, flottante et incertaine, condition qu'Alexis Nouss (2020) qualifie « d'exilique » : « Dimension essentielle de l'expérience exilique : l'indétermination quant au lendemain, l'ignorance quant au futur. Un état de transit permanent qui condamne les exilés à toujours vivre sur la frontière, de l'espace ou du temps ».

L'artiste syrien Khaled Barakeh (né en 1976), aujourd'hui installé à Berlin, rend compte de cet état de suspension dans son installation de 2015 intitulée *On the Ropes (Sur le fil)*¹⁰⁸ qui reconstitue une pièce où tous les objets (tabouret, ordinateur, télévision...) sont suspendus à un fil transparent au-dessus du sol¹⁰⁹, comme s'ils étaient en lévitation, faisant ressentir un sentiment d'irréalité qui évoque la vie suspendue et hétérotopique des migrants.

Cet état qui caractérise la condition migrante est très bien rendu par l'artiste albanais exilé en Italie, Adrian Paci, dans son projet artistique au titre suggestif, *Vies en transit*, et notamment dans sa vidéo de 2007, *Centro di permanenza temporanea (Centre de permanence temporaire)*¹¹⁰, filmée sur la piste de l'aéroport de San José en Californie, bien qu'aucun détail n'indique le lieu du tournage, puisqu'on a affaire ici à un non-lieu au sens de l'anthropologue Marc Augé (1992).

Le spectateur suit une file de migrants qui s'avance vers l'escalier d'embarquement d'un avion. Malgré leur nombre, la caméra s'attache à capter des détails qui caractérisent la singularité de chacun et de chacune : le tee-shirt de l'un, la boucle d'oreille d'une autre... Un sentiment de solitude collective émane de ces visages qui n'échangent aucun mot et dont les regards sont dirigés vers une unique direction : l'avion qu'on imagine mais qu'on ne voit pas. Le spectateur découvrira finalement que celui-ci n'existe pas puisque l'escalier d'embarquement sur lequel ces migrants sont amassés ne conduit nulle part.

108 Cette installation a été montrée à la maison des arts de Malakoff en avril 2015 dans l'exposition intitulée *Où est la maison de mon ami*.

109 Voir la vidéo d'art *On the Ropes*, 2015, 10 mns, <https://vimeo.com/376229542>.

110 Celle-ci a été présentée au musée du Jeu de Paume à Paris du 26 février au 12 mai 2013 dans une exposition consacrée à Adrien Paci intitulée *Vies en transit*.



Capture d'écran de la vidéo d'art *Centro di permanenza temporanea* (2007) d'Adrien Paci

Ces migrants immobiles, suspendus entre ciel et terre dans un espace hétérotopique, sont condamnés à attendre un embarquement qui n'arrivera pas, alors même que des avions ne cessent de décoller bruyamment autour d'eux. Le titre même de la vidéo, *Centro di permanenza temporanea*, fait référence à un état temporaire permanent; comme le relève Roberta Altin (2015 : 125) : « Dans les vies migrantes, cet espace liminal devient non plus une phase de transit, mais jusqu'à la fin un état permanent »¹¹¹. Dans nos sociétés qui refusent d'accueillir les migrants, aussi bien dans leur vie que dans leur mort, ceux-ci sont tragiquement assignés, aussi bien temporellement que spatialement, à un espace hétérotopique, entre ciel, terre, ou mer.

111 La traduction de l'italien est de notre fait.

Bibliographie

Références textuelles

- Agier, Michel. *Les migrants et nous*. Paris, CNRS (Débats), 2016.
- Altin, Roberta. «Morti migranti. Spazi liminali tra vita e morte di Africani in Italia». In *La famiglia di fronte alla morte. Etnografie, Narrazioni, Trasformazioni*, Adriano Favole (éd.), Turin, Fondazione Ariodante Fabretti ONLUS, 2015, pp. 103-132.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, 1992.
- Badji, Yancouba. «Sauver une âme, c'est comme sauver l'humanité», Entretien avec Sophie Bachelier, Yancouba Badji par Danielle Bellini. In *L'Observatoire*, 57 (1). *Ce que les arts nous disent de la transformation du monde*, Lisa Pignot et Jean-Pierre Suaez (éd.), 2021, pp. 77-81.
- Bauer, Marc. *White Violence, on Domination, Displacement and Populism*. Clermont-Ferrand, Frac-Auvergne, 2021.
- Bazin, Philippe. «Ne pas photographier les migrants, pourquoi?». In *Le sujet dans la cité*, 7 (2), 2016, pp. 115-120.
- Boulet, François et Boulet, Colette. *Ex-voto marins*. Rennes, Ouest France, 1996.
- Braudel, François. *La Méditerranée*. Paris, Flammarion (Champs), 1999.
- Brighman, Marc et Grotti, Vanessa. «Accueillir les morts. Pratiques d'identification et d'inhumation des corps de migrants en Italie». In *L'Homme*, 231-232, 2019, pp. 227-260.
- Brossat, Alain. «Le cimetière comme hétérotopie». In *Appareil* [Online], Articles, Online since 29 September 2010, connection on 06 June 2021, URL: <http://journals.openedition.org/appareil/1070>; DOI: <https://doi.org/10.4000/appareil.1070>.
- Canut, Cécile. «“Tu ne pleures pas, tu suis Dieu!”. Les aventuriers et le spectre de la mort». In *Revue européenne des migrations internationales*, 33 (2-3). *Dire la violence des frontières. Mises en mot de l'émigration vers l'Europe*, Cécile Canut, Anaïk Pian et Véronique Petit (éd.), 2017, pp. 21-44.
- Cattaneo, Cristina. *Nafragés sans visage. Donner un nom aux victimes de la Méditerranée*. Paris, Albin Michel, 2019.
- Choplin, Armelle et Lombard, Jérôme. «Nouadhibou : destination Canaries pour les migrants africains». In *Mappemonde*, 88 (4), 2007.
- Derrida, Jacques. *De l'hospitalité*. Paris, Calmann-Lévy, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris, Minuit (Paradoxe), 2009.
- Di Rosa, Victoire et Di Rosa, Hervé. «Alfredo Vilchis: peintre des miracles». In *Rue des miracles. Ex-voto mexicains contemporains*, Alfredo Vilchis Roque et Pierre

- Schwarz (éd.), Paris, Seuil, 2003.
- Fortier, Corinne. «Au miroir de l'autre. Chasseurs (Némadi) et pêcheurs (Imraguen) dans un monde de pasteurs nomades (Mauritanie)». In *Ethnologies comparées*, 7, 2004a, <http://alor.univ-montp3.fr/cerce/r7/c.f.htm>.
- Fortier, Corinne. «“Ô langoureuses douleurs de l'amour”. Poétique du désir en Mauritanie». In *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, Michel Demeuldre (éd.), Paris, L'Harmattan (Logiques sociales, musique et champ social), 2004b, pp. 15-25.
- Fortier, Corinne. «“Infléchir le destin car la vraie souffrance est à venir” (société maure-islam sunnite)». In *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 17, *L'excellence de la souffrance*, Dominique Casajus (éd.), 2005, pp. 195-217.
- Fortier, Corinne. «La mort vivante ou le corps intercesseur». In *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 113-114, *Le corps et le sacré en Orient musulman*, Bernard Heyberger et Catherine Mayeur-Jaouen (éd.), 2006, pp. 229-246, [remmm.revues.org/index2982.html?file=1](http://www.revues.org/index2982.html?file=1).
- Fortier, Corinne. «De l'histoire et de l'esprit des collections sahariennes et de leurs collecteurs au Musée du Quai Branly (ex collections du Musée de l'Homme et du Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie) et au Musée d'ethnographie de Neuchâtel». In *Patrimoine saharien, histoire et mémoire*, Rahal Boubrik (éd.), Casablanca, La croisée des chemins, CNDH, 2014, pp. 265-282.
- Fortier Corinne. «The Experiences of Love: Seduction, Poetry and Jealousy in Mauritania». In *Reinventing Love? Gender, Intimacy and Romance in the Arab World*, Corinne Fortier, Aymon Kreil and Irene Maffi (éd.), Bern, Peter Lang (Middle East, Social and Cultural Studies - Études culturelles et sociales sur le Moyen-Orient), 2018, pp. 47-69.
- Fortier, Corinne. «Pippo Delbono ou l'extraordinaire théâtre des corps». In *Gender Studies and Cultural Studies, Études sur le genre et études culturelles*, GRAAT On-Line #22, Régine Atzenhoffer et Margaret Gillepsie (éd.), *Le corps dans tous ses éclats. Corps dévoilés, exhibés et jouissants*, 2019a, pp. 304-332, <http://www.graat.fr/17Fortier.pdf>.
- Fortier, Corinne. «Les migrants, ces nouveaux héros? Quête de l'ailleurs, quête de soi, et créations filmiques». In *Science and Video. Des écritures multimédia en sciences humaines*, 9, *Les migrants, ces nouveaux héros. Quête de l'ailleurs, quête de soi, et créations filmiques*, Corinne Fortier (éd.), 2019b, <https://scienceandvideo.mmsh.fr/9-1/>.
- Fortier, Corinne. «Objets sexués sahariens. Usages, symboles et formes». In *Le Sahara, lieux d'histoire et espaces d'échanges*, Rahal Boubrik et Ahmed Joumani (éd.), Rabat, Centre des études sahariennes, 2019c, pp. 157-166.
- Fortier, Corinne. «Welcome! Des réalisateurs engagés: Philippe Lioret, Fernard Melgar, et Jocelyne Saab». In *Science and Video. Des écritures multimédia en sciences humaines*, 9, *Les migrants, ces nouveaux héros. Quête de l'ailleurs, quête de soi, et créations filmiques*, Corinne Fortier (éd.), 2019d, <https://scienceandvideo.mmsh.fr/9-8/>.

- Fortier, Corinne. «Vers une reconnaissance des corps-identités. Excisées, amazzones, intersexes, trans, et sourds». In *Droit et cultures*, 80, *Réparer les corps et les sexes*, vol. 2, *Intersexuation, transidentité, reconstruction mammaire, et surdité*, Corinne Fortier ( d.), 2020a <https://journals.openedition.org/droitcultures/6675>.
- Fortier, Corinne. «Seins, reconstruction, et féminité. Quand les Amazones s'exposent». In *Droit et cultures* 80, *Réparer les corps et les sexes*, vol. 2, *Intersexuation, transidentité, reconstruction mammaire, et surdité*, Corinne Fortier ( d.), 2020b, <https://journals.openedition.org/droitcultures/6721>.
- Fortier, Corinne. «Passion Love, Masculine Rivalry and Arabic Poetry in Mauritania», chapter 41, in *International Handbook of Love. Transcultural and transdisciplinary perspectives*, Claude-Helene Mayer et Elisabeth Vanderheiden ( d.), New York, Springer International, 2021a, pp. 769-788.
- Fortier, Corinne. «Le désir po tisi  ou le goût des Fleurs du mal (poésie maure / poésie arabe ant islamique). Poetised Desire or the Taste of Flowers of Evil in Moorish and Arabic Pre-Islamic Poetry». In *Anthropology of the Middle East*, 16 (1), *L'amour po tisi  . affects, genre et sociétés. Poetised Love. Affects, Gender and Society*, Corinne Fortier ( d.), 2021b, pp. 33-56.
- Fortier, Corinne. «Introduction. L'amour po tisi  : genre, plaisir et nostalgie dans la poésie arabe et persane masculine, féminine et homoérotique. Gender, Pleasure and Nostalgia in Masculine, Feminine and Homoerotic Arabic and Persian Poetry». In *Anthropology of the Middle East*, 16 (1), *L'amour po tisi . Affects, genre et sociétés. Poetised Love. Affects, Gender and Society*, Corinne Fortier ( d.), 2021c, pp. 1-32.
- Corinne Fortier. «Absence des hommes et empowerment des femmes de marins (Finistère, Vendée)», in Emmanuelle Charpentier et Benoît Grenier ( ds.), *Le temps suspendu. Une histoire des femmes mariées par-delà le silence et l'absence*, Bordeaux, Presses universitaires de Nouvelle Aquitaine : 311-326, <https://una-editions.fr/absence-des-hommes-et-empowerment-des-femmes/>
- Fortier, Corinne. «Chirurgies sexuelles. Du corps transformé à l'identité retrouvée». In *Le corps de l'identité. Transformations corporelles, genre et chirurgies sexuelles*, Corinne Fortier ( d.), Paris, Karthala, 2022b, pp. 7-44.
- Fottorino, Éric. *La pêche du jour*. Paris, Philippe Rey, 2022.
- Foucault, Michel. *La folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard (Tel), 1976 (or. 1961).
- Foucault, Michel. *Le corps utopique – Les hétérotopies*. Paris, Lignes, 2009 (conférence radiophonique, 1996).
- Hirzel, Max. *Corpi migranti*. Milan, Emuse, 2021.
- Horsti, Karina. «Art, mémoire et monuments : les tragédies des migrants aux frontières de l'Europe». In *NecPlus, Communication & langages*, 190, 2016a, pp. 53-72, <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2016-4-page-53.htm>.
- Horsti, Karina. «Imagining Europe's borders: Commemorative Art on Migrant Tragedies». In *Migration by boat*, Lynda Mannic ( d.), Oxford, Berghahn, 2016b, pp. 83-100.
- Ilboudo, Monique. *Si loin de ma vie*. Paris, Le Serpent à plumes, 2018.

- Kilani, Mondher. *Du goût de l'autre. Fragments d'un discours cannibale*. Paris, Seuil (La couleur des idées), 2018.
- Kobelinsky, Carolina. «Exister au risque de disparaître. Récits sur la mort pendant la traversée vers l'Europe». In *Revue européenne des migrations internationales*, 33 (2-3). *Dire la violence des frontières. Mises en mot de l'émigration vers l'Europe*, Cécile Canut, Anaïk Pian et Véronique Petit (éd.), 2017, pp. 115-131, <http://journals.openedition.org/remi/8745>.
- Kobelinsky, Carolina et Le Courant, Stefan, «Introduction», *La mort aux frontières de l'Europe. Retrouver, identifier, commémorer*. Paris, Le passager clandestin (Babels), 2017, pp. 7-26.
- Lemos, Kalliopi. «A Discussion with Kalliopi Lemos» par Alexandra Koroxenidis. *Kalliopi Lemos. Crossings – A sculptural trilogy about migration*, Johannes Odenthal et Elina Kountouri (éd.), Göttingen and Berlin, Steidl and Akademie der Künste, 2010.
- Lhuisset, Émeric. *L'autre rive*. Paris, André Frères Éditions, 2017.
- Loti, Pierre. *Pêcheurs d'Islande*. Paris, Livre de poche, 1973 (or. 1893).
- Manœuvre, Laurent. *Peintres des tempêtes*. Rouen, éditions des Falaises, 2017.
- Manolopoulou, Artemis. «Why Them and Not I? An Account of Kalliopi Lemos's Art Projects About Human Dignity». In *Imagining Human Rights*, september 2015, pp. 201-215, DOI 10.1515/9783110376616-014.
- Mirto, Giorgia. «La sepoltura delle vittime delle frontiere in Italia». In *LARES* 85 (1), 2019, pp. 3-83.
- Niola, Marino. *Il purgatorio a Napoli*. Roma, Meltemi, 2003.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*, 3 tomes. Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1992.
- Nouss, Alexis. *Droit d'exil, Pour une politisation de la question migratoire*. Paris, MIX, 2020.
- Perrée, Caroline. «Les ex-voto au Mexique. De l'actualité de la production, de la fonction et de la diffusion de cet art populaire». In *Artension*, 30, 2006, pp. 50-53.
- Perron, Françoise. *Ouessant, l'île sentinelle*. Paris, Le Chasse-marée, 1997.
- Pistrick, Eckhard. *Performing Nostalgia - Migration Culture and Creativity in South Albania*. Farnham, SOAS Musicology Series, 2015.
- Rackete, Carola. *Il est temps d'agir. Braver les lois pour sauver des vies. la Capitaine Courage raconte son engagement*. Paris, J'ai lu, 2020.
- Rainbird, Sean. «Images of the Times in Beckmann's Early Work». *Max Beckmann*, Sean Rainbird (ed.), New York, The Museum of Modern Art, 2003, pp. 16-72.
- Réra, Nathan. «La traversée des images». In *White Violence, on Domination, Displacement and Populism*, Marc Bauer (éd.), Clermont-Ferrand, Frac-Auvergne, 2021, pp. 6-17.
- Saglio-Yatzimirsky, Marie-Caroline. «Temps du trauma, terre de l'asile». In *Migrations, réfugiés, exil*, Patrick Boucheron (éd.), Paris, Odile Jacob (colloque de rentrée du Collège de France), 2017, pp. 101-116.
- Saglio-Yatzimirsky, Marie-Caroline. *La voix de ceux qui crient*. Paris, Albin Michel,

- 2018.
- Saglio-Yatzimirsky, Marie-Caroline. «Papiers perdus, sacs troués : objets-symptômes des demandeurs d'asile». In *L'objet de la migration, le sujet en exil*, Corinne Alexandre-Garner et Alexandra Galitzine-Loumpet (éd.), Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2020, pp. 115-124.
- Salerno, Daniele. «Stragi del mare e politiche del lutto sul confine mediterraneo». In *Il colore della nazione*, Gaia Giuliani (ed.), Milan, Mondadori, 2015, pp. 123-139.
- Salerno, Daniele. «Memorializing Boat Tragedies in the Mediterranean: The Case of the *Katër i Radës*». In *Migration by Boat*, Lynda Mannic (éd.), Oxford, Berghahn, 2016, pp. 135-153.
- Salzbrunn, Monika, Mastrangelo, Simon et Souiah, Farida. «Hope and Disillusion. The Depiction of Europe in Algerian and Tunisian Cultural Productions about Undocumented Migration». In *North Africa and the Making of Europe. Governance, Institutions and Culture*, Davis, Muriam Haleh and Serres, Thomas, Londres, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 197-228.
- Salzbrunn, Monika, Souiah, Farida et Mastrangelo, Simon. «Les “brûleurs” de frontières dans la musique populaire tunisienne. La migration non documentée au prisme de chansons de rap et de mezoued». In *Afrique Contemporaine*, 254 (2), 2015, pp. 37-56.
- Saraiva, Clara et Mapril, José. «Le lieu de la “bonne mort” pour les migrants guinéens et bangladais au Portugal». In *Revue européenne des migrations internationales*, 28 (3), 2012, pp. 51-70, <http://journals.openedition.org/remi/6020> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/remi.6020>.
- Schmoll, Camille. *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*. Paris, La Découverte, 2020.
- Sébillot, Paul. *Le folklore de la mer*. Saint Malo, Ancre de Marine, 1997.
- Soliman, Francesca. «In the Name of Art? The Commercialization of Migrant Deaths». In *Border Criminologies Blog*, 4 juin 2019, <https://www.law.ox.ac.uk/research-subject-groups/centre-criminology/centreborder-criminologies/blog/2019/06/name-art>.
- Tapella, Amelie, Mirto, Giorgia et Last, Tamara. «Deaths at the Borders. From Institutional Carelessness to Private Concern. Research Notes from Italy». In *Rivista di Storia delle Idee* 5 (1), 2016, pp. 57-64, <http://www.intrasformazione.com>, DOI 10.4474/DPS/05/01/DMM218/08.
- Tervonen, Tania. *Au pays des disparus*, Paris. Fayard, 2019.
- Verdery, Katherine. *The Political Lives of Dead Bodies*. Columbia, Columbia University Press, 1999.
- Woolf, Virginia. *Une chambre à soi*, trad. C. Malraux. Paris, 10/18, 2001 (or. 1929).

Références filmiques

- Bachelier, Sophie. *Mbëkk mi, le souffle de l'océan* (documentaire, France, 2013, 67 mns, Damu et d'eau fraîche).
- Bachelier, Sophie et Malek, Valérie. *Tilo Koto* (documentaire, France, 2019, 67 mns, Damu et d'eau fraîche).
- Bauer, Marc. *Sea* (film d'animation noir/blanc, France, 2019, 58 secondes en boucle).
- Cameron, James. *Titanic* (fiction, États-Unis, 1997, 2h 34).
- Fortier, Corinne. *Marjatta l'éblouie* (documentaire, France, 2017, 52 mns).
- Fortier, Corinne. *J'ai fait de jolis coups! Claude, pêcheur de Kerity Penmarc'h* (documentaire, France, 2019, 1h 18), https://www.canal-u.tv/video/ehess/j_ai_fait_de_jolis_coups.52191.
- Fortier, Corinne. *Les marins sont de grands secrets. André, fils de pêcheur de Douarnenez* (documentaire, France, 2018, 28 mns), https://www.canal-u.tv/video/ehess/les_marins_sont_de_grands_secrets.48005.
- Leroyer, Madeleine. *Numéro 387. Disparu en Méditerranée* (documentaire, France-Belgique, 2019, 90 mns et 52 mns, Arte), <https://vimeo.com/455282633>.
- Lioret, Philippe. *Welcome* (fiction, France, 2009, 1h 50, Nord-ouest production).
- Paci, Adrien. *Centro di permanenza temporanea* (vidéo couleur, Italie, 2007, 5 mns 30), <https://vimeo.com/41969513>, https://www.youtube.com/watch?v=obju6uA-A_o.
- Pénicaud, Manoël. *Cimetière des bateaux de migrants à Lampedusa* (vidéo d'art, 2017, 3 mns), https://www.youtube.com/watch?v=_8DKovjnYL4.
- Pichon, Alain. *Septembre 1930. Thoniers dans la tempête* (docu-fiction, Université d'Évry, 2020, 1h 07).
- Touré, Moussa. *La pirogue* (fiction, France-Sénégal, 2011, 1h 10).
- Yimer, Dagmawi. *Asmat-Names in Memory of all the Victims of the Sea* (film d'animation, Italie, 2014, 17mns 19), <https://vimeo.com/114343040>.

Récits d'absence : des hétérochronies au féminin ?

De Gourcy Constance*
Aix Marseille Université

Abstract

While the concepts of heterochrony and heterotopia forged by Michel Foucault have an explanatory scope that goes far beyond their original one, their contributions to the field of mobility and migration are examined in this paper through narratives of absence. It will be a question of grasping the way in which these stories put into perspective the experience of absence, as a separate space and time, due to the uncertainty that weighs over a condition of becoming a migrant. In this article will see through three illustrative accounts of situations of absence that they open up broader questions about a missing presence and the reasons behind it.

Keywords: absence, separation, narratives, waiting, vanishing

Ulysse est revenu plein d'espace et de temps.
Ossip Mandelstam

Lorsqu'Ulysse revient à Ithaque, son île natale après des années d'absence, il est attendu par sa femme et son fils au terme d'un parcours semé d'épreuves, dont celle ultime liée à la reconnaissance de soi. Ce qu'il retrouve, c'est une place et un statut auprès des siens. Bien que les caractéristiques fondamentales de l'hétérotopie et de l'hétérochronie contribuent à faire du récit homérique un mythe fondateur et structurant de l'imaginaire de la mobilité, hors de l'espace et du temps (Foucault, 2001), les expériences du déplacement et de la mobilité sont désormais très différentes ainsi que les vécus de l'absence. Ce ne sont plus les voix des sirènes qui, comme dans le récit homérique, retiennent et fixent sur les routes, mais, pour nombre de migrants, des politiques migratoires restrictives, sélectives et des obstacles juridiques, économiques et politiques; car comme le souligne Catherine Wihtol de Wenden (2014), la première inégalité du monde tient simplement au fait d'être né dans un pays plutôt qu'un autre, et la possibilité de migrer fait toujours partie des

* constance.degourcy@univ-amu.fr

nouveaux droits à conquérir.

La plupart des exilés de notre époque ne revient pas, même si le retour est toujours imaginé, préparé, projeté et presque toujours reporté. Cette perspective du retour, qui agit comme une utopie mobilisatrice, se traduit par une production matérielle et culturelle qui marque le paysage des villages du départ: les «maisons de l'absence» en Algérie ou au Portugal, dont la construction témoigne des investissements successifs, en sont un vif exemple (Poinard, 1991; Mekki, 2012), tout comme la musique de l'absence qui sonorise l'expérience de l'exil (Pistrick, 2018). Ne pouvant produire le récit de leur départ après le retour, c'est le récit de l'absence, c'est-à-dire du non-retour ou plutôt du retour toujours différé – y compris sous une forme post-mortem – qui devient saillant dans l'expérience migratoire contemporaine, car il témoigne des attaches ainsi maintenues (Sayad, 2006).

Si le récit de l'Odyssée peut être considéré comme un récit fondateur et structurant de nos imaginaires migratoires et circulatoires, c'est précisément parce qu'il favorise l'expérience du décentrement et incite à prendre la mesure des écarts relatifs aux conditions migrantes au prisme des effets de genre (Freedman, 2016; Tyszler, 2021). Si ces écarts témoignent de la transformation des mobilités et migrations pour une part importante de la population mobile à l'échelle mondiale, les récits d'absence invitent aussi à considérer leurs traits communs: hier comme aujourd'hui, l'absence apparaît comme une conduite d'attache et de ce qui rattache par-delà les distances et les frontières. Mieux, ce lien qui résiste et perdure, malgré les risques possibles de mort et/ou de disparition, malgré l'interruption temporaire ou durable des échanges, révèle la pluralité des registres d'engagement dans l'action à distance. Être absent.e nécessite en effet de conserver des liens avec les membres du groupe d'appartenance, afin de ne pas devenir «étranger» au groupe ou être considéré comme «disparu». Cette position dans l'espace-temps de la mobilité est donc étroitement liée à un statut provisoire, labile, qui peut s'interrompre si les échanges se raréfient ou s'espacent au point de disparaître¹.

Pourtant, alors que l'absence marque de son empreinte la vie sociale, cet objet est passé d'une approche centrale et fondatrice des migrations² à une approche périphérique dans le champ de la famille transnationale. Le récit de la «double absence» que documentait Abdelmalek Sayad (1999)

1 Cet entretien des liens comme manifestation d'une continuité de présence apparaît en filigrane dès la fin du XVIII^e siècle dans la définition que donne le dictionnaire de Trévoux: «Celui qui est absent avec intention de ne plus y retourner est réputé étranger; mais il n'est pas pour cela réputé mort».

2 Dans la tradition de la sociologie américaine, le récit migratoire du paysan polonais présente une réflexion sur les liens d'absence dont on suit l'évolution à travers la correspondance envoyée entre membres de cette famille dispersée (Thomas, Znaniecki, 1998).

dans le champ migratoire Algérie-France, a laissé place au récit de la « double présence » et de la présence connectée. On peut situer ce changement dans les années 1970, en relation avec les études sur le transnationalisme qui proposent une interprétation de la présence (ici et là-bas) dissociée de la distance et de l'absence (ici ou là-bas). Selon cette approche, les communications à distance ne sont plus seulement présentées comme des ressources compensatoires pour pallier les effets de l'absence, mais comme ce qui y met fin. Ce changement de paradigme, qui associe désormais l'expérience de l'absence à un âge dépassé, occulte également une possible sociohistoire révélatrice de contextes de séparation.

Cet article a pour objectif d'exposer quelques jalons significatifs de cette sociohistoire : par-delà leur diversité, ils montrent que l'absence est apparue comme une conscience nouvelle du temps, une hétérochronie destinée à prendre en charge l'incertitude³ du revenir dans la vie sociale. Ces jalons témoignent ainsi plus largement de ce qui est institué dans le lien à distance. Toutefois, rares sont les situations d'absence qui se laissent directement observer ; elles nécessitent d'être documentées par le biais de récits et autres configurations relationnelles qui se manifestent comme autant de témoins de ce lien qui cherche à se maintenir *in absentia*. Nous renseignant sur la façon de dire l'absence selon les époques et les lieux – sa matière relationnelle –, ces récits se présentent comme un poste d'observation particulièrement pertinent pour (re)tracer les contextes où elle s'actualise comme conduite d'attache et comprendre les conditions de production de telles situations.

Les récits et configurations narratives retenues dans le cadre de cet article ont été choisis, non pas tant en adoptant un critère chronologique qui pourrait conduire à un effet de naturalisation de ce choix d'exposition, qu'en tenant compte d'une « chrono-logique » (Dufoix, 2018) invitant à souligner les effets normatifs des contextes qui organisent l'entrée dans la mobilité et le fait de rester. Deux types de situation sont présentés ici, qui montrent comment les moments de séparation où la présence bascule en absence – celle-ci devenant l'horizon de la présence – apparaissent comme un marqueur temporel significatif, dont les protagonistes en présence cherchent à conserver la trace par le biais de récits et/ou autre production matérielle. Ce faisant, un même fil conducteur parcourt ces jalons significatifs (points 1 et 2), celui qui consiste à souligner les liens étroits entre absence et disparition. Le troisième et dernier temps de

3 Parmi les sources d'incertitude, mentionnons les cas toujours possibles de dépassement de la durée d'absence, la réorientation subie ou consentie du projet migratoire, l'espacement dans le rythme des échanges. S'ajoutent désormais, pour les migrants sans statut légal, l'incertitude créée par l'érection de murs et de frontières sur les territoires traversés et leurs militarisations, ainsi que les cas de sédentarité forcée, si bien que jamais les situations d'absence n'ont été si diversifiées et généralisées.

l'article sera consacré à leur mise en discussion, en faisant des récits qui constituent la matière sensible de cette enquête au long cours des révélateurs de points de vue sexués inégalement distribués dans l'espace de la mobilité. En somme, cet article cherche à montrer que l'absence peut se concevoir comme un espace et un temps à part – une hétérotopie et une hétérochronie – au sein desquelles se développent des conduites d'attache qui, par-delà les différents contextes de séparation produisent plus largement un questionnement sur la présence manquante.

Jalon I : Inventer l'absence

C'est par une sorte de dédoublement que les premières formes scripturales donnent à voir l'absence, ou plutôt le manque qu'elle crée. Une des plus anciennes occurrences connues de la séparation ayant pu subsister jusqu'à notre époque peut être située dans l'antiquité grecque, grâce au récit attribué à Plin Le jeune. Son récit relate le cas d'un personnage féminin, fille du potier Dibutades, qui trace les contours du visage de l'être aimé avant son départ pour la guerre. Rien n'est indiqué concernant l'éventuel retour de celui-ci, mais cette représentation qui matérialise l'attachement à l'être proche produit la relation d'absence et la fait exister comme une relation de manque. L'événement est repris dans l'histoire de l'art qui voit dans le tracé du visage un mythe fondateur de la représentation (Frontisi-Ducroux, 2007).

«L'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes [et, pourrait-on ajouter, les femmes] se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel» (Foucault, 2001). Sans doute, doit-on cette représentation au caractère incertain du retour et à la rupture du cours ordonné du quotidien induit par la séparation. C'est pourquoi, ce qui est perçu comme l'acte inaugural de l'histoire de l'art peut apparaître comme un des premiers gestes féminins qui fait de l'absence un temps autonome, une hétérochronie de résistance – se souvenir – face à l'imminence du départ et au risque qui pèse sur cette absence. Ce geste créateur, qui retient le temps comme pour lui insuffler plus d'intensité, autonomise le temps de l'absence de celui de la mort. En maintenant actif et prégnant le souvenir de l'être proche parti pour la guerre dans l'attente d'un retour jamais certain, cette archive de la présence⁴, qui témoigne d'un art de la résistance, risque toutefois en suspendant ainsi le temps de maintenir l'absent dans un perpétuel présent.

On ne sait ce qu'il advint de l'être aimé mais, si l'on remonte plus loin

4 Dans une certaine mesure l'équivalent contemporain de cette archive est la photographie prise avant un départ.

dans le temps, on retrouve cette figure mythologique qui fait d'Ulysse un revenant. Son retour au terme d'un parcours semé d'épreuves prend sens grâce au personnage de Pénélope qui vit l'absence. Refusant de se considérer comme veuve et de se soumettre à ce statut, ce personnage féminin érigé en modèle, produit et qualifie l'attente du retour d'Ulysse non pas comme un temps précédant l'annonce probable du décès, comme le pensait l'entourage, mais en un temps d'absence dont la borne temporelle est le retour. Dans le récit homérique, il apparaît ainsi que le linceul qu'elle tisse le jour – et défait la nuit – « ne représente pas seulement l'ultime hommage dû aux parents de l'époux disparu, avant qu'elle ne s'en aille chez d'autres; il symbolise aussi l'immobilité funèbre du temps, réduit à l'alternance morne de jours et de nuits identiques » (Pralon, 1987). Ce faisant, est opposé au temps social du deuil, un temps nouveau, l'attente, qui advient par la *mêtis*, c'est-à-dire l'art de la ruse.

Ce que l'on peut inférer de ces récits qui ont perduré jusqu'à nos jours sous la forme de mythes, c'est qu'ils invitent à souligner la dimension de résistance qui fonde la relation d'absence dans ces premières occurrences. Résistance contre l'oubli et l'interruption des échanges, ils montrent que face aux ruptures du quotidien est opposée la relation d'absence qui maintient le lien. Celle-ci l'affirme en raison de l'incertitude qui pèse sur le devenir et aussi longtemps que dure l'incertitude. L'absence n'est pas seulement une hétérotopie qui cherche à combler un écart de positions par la mise en relation, elle est une hétérochronie tissée d'incertitude quant au revenir et qui suscite, pour compenser le manque de l'être cher, des gestes créateurs. Ces récits témoignent en effet d'une conversion de l'histoire racontée en paradigme d'action (Ricoeur, 1955). Désormais, les femmes n'occupent plus seulement la position du rester: en 2020, on compte 48,1 % de femmes parmi la population de migrants internationaux⁵. Actrices de leur migration, elles vivent autrement l'absence et façonnent les conduites d'attache aux proches. Cette production discursive de l'absence vécue, passe par des productions telles que les écrits, correspondances lettrées, dessins, récits. À l'ère du numérique, la relation est maintenue par des échanges permanents, offrant ainsi des possibilités visuelles nouvelles de mises en relation qui ne sont pas dénuées d'ambivalence en raison de la régulation des interactions à distance qu'elles rendent possibles. Cette facilité d'accès – cette ubiquité – peut même faire regretter le temps où les communications passaient essentiellement par la correspondance (Le Courant, 2014).

Ainsi, si le retour met fin à l'absence – tout en pouvant créer d'autres formes d'absence – celle-ci doit désormais de plus en plus composer avec la disparition, laquelle interpelle sur la façon de maintenir les liens en raison

5 Source des données : ONU DAES.

de l'incertitude aggravée qui entoure le sort des disparus. Pourtant, c'est sans doute dans les cas de disparitions que les conduites d'attache témoignent sur le temps long de la force du lien, malgré le silence, l'oubli, le déni.

Jalons 2 : les disparus : des absents silencieux

La disparition véhicule une charge problématique, inqualifiable parce qu'insaisissable en tant que telle : est-elle le fait d'un éloignement géographique, d'un acte d'enfermement, d'un crime, d'une désertion face aux prescriptions normatives de l'assignation ? Elle n'autorise pas la certitude et n'est pas encadrée par les rituels présents dans la mort. Elle est sans deuil possible, prise dans un régime d'attentes indéfinies. Tant que la preuve matérielle que constituent les corps morts n'est pas produite, les proches des disparus ne peuvent entamer le processus de deuil. En effet, si le corps d'une personne décédée permet d'organiser les funérailles, de produire un certificat de décès et de procéder aux démarches bureaucratiques afin de situer la personne décédée dans le monde des morts, et sa famille dans l'état endeuillé, l'incertitude concernant les proches absents est source d'attentes multiples. Autrement dit, si les morts ont un passé, les disparus restent « suspendus » dans le présent portés par l'attente et l'espoir des proches de les retrouver⁶.

Objet relationnel dont la matière est tissée de doutes, de silences, la disparition doit son existence aux liens entre la personne disparue et un entourage qui constate la présence manquante et tente d'agir dessus par divers moyens (signalements, déclarations, mobilisations, etc.). Sa relativité tient au fait que sans un entourage de proches pour la rendre visible, sa charge problématique ne ferait pas événement. En l'absence d'un entourage pour la constater, nombre de personnes ne sont pas considérées comme disparues même si elles le sont de fait. La présence manquante apparaît ainsi étroitement liée aux conditions historiques, géographiques et sociales qui la produisent en contexte et l'actualisent sous des formes différentes.

Comme le statut qu'elle recouvre, cette modalité de non-présence est caractérisée par le flou. L'Organisation Internationale des Migrations (OIM)

6 Alors que les sociétés contemporaines sont marquées par la fluidité des appartenances et la circulation des personnes, des biens, des idées, elles produisent paradoxalement des cas très nombreux de morts et de disparitions. Selon les données de l'Association de recherche des personnes disparues, on estime pour un pays comme la France qu'il existe 10 000 cas de disparitions non élucidées classées inquiétantes chaque année. <https://www.arpd.fr/643+10-000-disparitions-inquietantes-par-an-en-france.html>

considère ainsi les migrant.e.s disparu.e.s comme des personnes décédées aux frontières extérieures des États⁷, tandis que le Comité International de la Croix Rouge (ICRC) met l'accent sur l'incertitude qui entoure le fait de disparaître. Ce flou doit beaucoup aux violences que rencontrent les migrant.e.s dépourvu.e.s de l'accès légal à l'espace ouvert de la mobilité. S'inscrivant dans le sillage des travaux qui visibilisent les mobilités au féminin, la géographe Camille Schmoll (2020) montre qu'il y a une spécificité des traversées selon les sexes, qui tient notamment à leur dimension mortifère – les femmes étant celles qui meurent davantage que les hommes dès les premières étapes du parcours, dans le désert et les prisons libyennes. Les récits qu'elle a recueillis sont d'abord ceux des survivantes que la chercheuse a rencontrées, côtoyées et suivies pendant près d'une décennie dans les lieux frontières aux marges de l'Europe, à Malte et en Italie. La matière de ces récits est donc inextricablement liée à celle, rendue silencieuse, des migrantes disparues lors de ces traversées et dont l'indicible peut s'actualiser en creux dans les dires des survivantes.

Comment faire le récit de ces disparitions ? Que nous révèlent-ils s'agissant de cette situation si particulière d'absence ? Si la figure du disparu cesse de l'être, dès lors qu'elle sort du régime d'indétermination dans laquelle elle est placée, c'est à travers celle du confident qu'on peut tenter de l'appréhender. Loin d'être des personnes « sans aveu », comme pouvait l'être la figure du vagabond (Foucault, 1975), les exilé.e.s usent de conduites d'attache pour maintenir le lien avec les réseaux du proche, à travers l'établissement stratégique de « pactes » entre compagnons de route, dont les migrations sont « illégalisées », afin de prévenir les parents et les proches s'ils n'arrivent pas à destination (Babels, 2017 : 93). Alors que l'enjeu est d'échapper à l'invisibilité sociale qui entoure le fait de disparaître, la figure du confident émerge ainsi parmi les compagnons de route comme un garant de la personne en mobilité, celle qui recueille les derniers mots, les noms de proches à prévenir en cas de non-arrivée à destination. Dans certains cas, avant de prendre la mer, sont confiés plus formellement un numéro de téléphone de l'entourage, le nom du passeur. Ces confidents jouent un rôle essentiel dans la politique de l'inanimé, au sein de laquelle s'entrelacent une logique sécuritaire, une logique papiériste et une logique de traceurs dans la recherche des personnes disparues et l'identification des corps morts (Diallo, 2018). Contre le risque de mort et/ou de disparition par migration, sont ainsi opposées des micros stratégies de résistance qui permettent de retrouver une identité, mais aussi

7 « Missing Migrants Project counts Migrants who have died at the external borders of states, or in the process of migrating to an international destination, regardless of their legal status » <https://missingmigrants.iom.int/methodology>

de passer potentiellement du statut de disparu.e à celui d'absent.e – qui autorise l'attente –, ou à celui de mort.e par migration, ce qui met fin à l'attente et organise l'entrée dans le processus du deuil.

Avec l'intensification ces dernières années des départs par voie maritime pour les personnes illégalisées par les politiques migratoires, l'incertitude liée au fait de ne pas savoir où sont les proches entraîne des épreuves spécifiques pour les familles. En Tunisie, au Maroc et en Algérie, les mères et épouses des disparus s'organisent autour d'une « topique de la dénonciation » (Boltanski, 1993), dont l'État se révèle être une figure centrale, dans un contexte où l'internationalisation des situations de disparition contribue à minimiser les responsabilités étatiques. En Tunisie, depuis 2011, les mères se mobilisent pour savoir ce que sont devenus leurs proches disparus. Cet engagement dans l'action témoigne de la volonté de mettre fin au régime d'incertitude qui entoure l'absence. Les photographies des êtres manquants et les slogans des pancartes brandies dans les défilés soulignent l'importance de maintenir vivant le souvenir de celui ou celle qui n'est plus là, afin d'interpeller sur la présence manquante tout en faisant récit de ce manque. Les *sit-in*, les manifestations, la création d'espaces numériques dédiés résonnent comme autant d'engagements dans l'action pour conférer une présence politique aux disparus et leur donner ainsi accès à une forme de visibilité. La disparition crée alors un espace collectif de représentation, et donc de conflit potentiel autour de ces représentations, une hétérotopie qui trouve dans l'absence un emplacement possible⁸.

Mettre en récit l'absence

Si le fil conducteur des cas ici présentés a permis de montrer les liens étroits entre absence et disparition – la seconde étant une modalité de la première –, il s'agit à présent d'élargir le propos, en revenant sur les caractéristiques fondatrices de ces récits à partir desquels se base cette sociohistoire de l'absence. Ce qu'ils révèlent en premier lieu, c'est la position asymétrique qui se manifeste entre les personnes entrées dans l'espace de la mobilité et celles qui restent. Cet écart de positions⁹, qui expose à des contextes socialisateurs et des mondes différents, se double bien souvent d'une dépendance qui n'est pas seulement affective, mais peut être économique comme le soulignent nombre de témoignages. Dans

8 Sur le cas des mères mobilisées à Tunis depuis 2011 (Stimmatini, De Gourcy, 2022).

9 L'écart de position est à entendre au sens géographique et social, en raison des contextes différents dans lesquels évoluent les membres séparés.

de tels cas, ces récits invitent à se saisir d'un quotidien sur lequel pèse le risque de non-retour: celui-ci incluant à la fois une dimension physique et une dimension morale qui se traduit par le fait de revenir «réajusté» au groupe, familial et relationnel. Ils permettent également d'apprécier ce qui se joue dans ce temps de la séparation, quand celle-ci, motivée par la raison économique, ne s'y limite pas ou plus, et s'en affranchit progressivement (Blanchard, 2018; Chachoua, 2018). Le cas des travailleurs émigrés qui circulaient dans le champ migratoire Algérie-France jusque dans les années 1970 peut illustrer ces propos. Les lettres et enregistrements de voix sur magnétophones, les échanges entre proches que le sociologue Abdelmalek Sayad (1985) a pu documenter, soulignent cette asymétrie qui s'exerce à l'égard des familles restées sur place, dépendantes de l'aide financière de leurs proches émigrés. Cette asymétrie témoigne également de la position fondamentalement ambiguë de l'absent au regard de son groupe d'appartenance. Les récits recueillis lors de retours au pays contraints pour des raisons médicales révèlent l'ambivalence de l'absence, à travers le dilemme suivant mis en évidence par Véronique Petit : «comment concilier le devoir moral de soigner le migrant qui contribue aux ressources de la famille tout en tentant de limiter la durée de la cure afin de pousser le migrant à reprendre au plus vite le chemin de la migration?» (Petit, 2018). L'asymétrie dans l'absence apparaît donc comme un puissant révélateur de ces points de vue qui, tout en étant socialement situés et incarnés, sont dépendants et autonomes tout à la fois.

Tenant compte de ce qui précède, il convient toutefois de se demander si l'asymétrie est révélatrice d'un biais de genre dans les récits d'absence, en raison des positions différenciées assignées aux corps dans l'espace ouvert par la mobilité et celui du rester. Bien que les hommes aient majoritairement eu accès à la mobilité géographique à différentes époques, on ne peut en déduire que l'absence serait une expérience unilatéralement vécue par les femmes, spontanément ressentie, voire partagée par elles. Indépendamment de ses variations d'intensité, l'absence est une relation réciproque. Si elle se laisse davantage saisir à partir de récits féminins, c'est en raison des situations sociales qui ont longtemps cantonné les membres féminins d'une société donnée à «rester» sur place et/ou ont invisibilisé leurs mobilités (Morokvasic, 2011). Les exemples sont nombreux qui présentent les femmes comme étant «celles qui restent» (Cortès, 2016), celles dont l'immobilité, relative ou provisoire, est souvent nécessaire à la mobilité masculine.

Ce n'est donc pas tant en raison de leur appartenance au sexe féminin qu'il importe d'être attentif à leur vécu de l'absence, car il y aurait là un risque d'essentialisation, mais bien parce que l'ordre genré des mobilités a longtemps placé les femmes dans une configuration d'attente, une hétérochronie, par rapport aux mobilités et migrations majoritairement

masculines qui se sont déployées dans de nombreux domaines¹⁰. Reposant sur une partition entre sphères privée et publique, cet ordre genré est ainsi mis en évidence autour des figures féminines – la mère, l'amante, la sœur – davantage cantonnées à la sphère privée que leurs homologues masculins. Les récits exemplaires de Pénélope et de la fille de Dibutades sont à situer dans cette perspective.

Pourtant, l'immobilité forcée, contrainte mais aussi choisie dans laquelle a longtemps été placée la plupart des femmes, ne définit pas un temps passif – sauf à adopter une lecture réductrice de ce rester – mais se prête à penser l'absence en même temps qu'à la produire, c'est-à-dire à « dépenser » ce temps de l'attente en lui donnant des formes signifiantes, une matérialité symbolique, indice d'une relation à l'autre qui peut être une marque d'attachement. Ce sont ces récits ou ces configurations narratives – dont il convient de regarder comment et sous quelles conditions ils sont sortis du circuit du proche –, qui s'offrent ainsi comme données d'observation pour comprendre les conduites d'attache en situation d'éloignement et saisir les changements dans la façon de se rapporter au monde. Si ces points de vue ont perduré jusqu'à nos jours sous la forme de récits, ce n'est pas parce que les femmes avaient accès à une parole publique – loin s'en faut¹¹ – mais parce que les situations relatées ont été vues comme l'incarnation d'une sensibilité inscrite dans une structure affective, maternelle, conjugale, voire amicale à l'égard du sexe masculin, contribuant ainsi à renforcer les stéréotypes de genre. On peut aussi émettre une hypothèse complémentaire qui voit dans ces conduites d'attache des gestes de résistance aux frontières du politique, offrant ainsi un point de vue sensible et latéral sur les contextes qui produisent la séparation. À travers les différents cas présentés ici, l'absence apparaît bien comme le révélateur, à partir des récits qui lui donnent sens, d'un questionnement plus ample sur la présence manquante et ses causes.

10 Mentionnons ainsi les circulations marchandes, maritimes, militaires, religieuses, auxquels sont associées des formes longues de séparation et d'incertitude quant au revenir.

11 Soulignons à ce propos l'importance des porte-paroles qui accompagnent en Tunisie, au Maroc et ailleurs le mouvement des femmes engagées dans une quête de savoir ce que sont devenus les proches disparus.

Conclusion

Dans quelle mesure, le mythe fondateur de l'Odyssée d'Ulysse en Méditerranée permet-il d'interroger les récits contemporains des mobilités ? Quelle continuité fonctionnelle y a-t-il entre cette expérience fondatrice et les exils contemporains connectés, visualisés, partagés en direct par les proches ? Si le récit homérique fait d'Ulysse un absent – dès lors qu'il l'est au regard de Pénélope – c'est après avoir été considéré comme un disparu. Cette modalité de non-présence se présente donc comme l'amorce possible d'une sociohistoire de l'absence. Désormais, les formes de l'absence se sont diversifiées, étendues et complexifiées et la profondeur de l'incertitude fait ressortir des expériences différentes du passage, de la traversée et de l'attente dans les récits des mobilités contemporaines.

Les récits d'absence ici considérés émanent de contextes sociaux, historiques et politiques différents et se présentent sous la forme d'hétérochronies. Leur transmission sous une forme exemplaire – dans les cas de la fille de Dibutades et de Pénélope – doit sans doute beaucoup aux écarts que l'on peut qualifier de « créatifs » et, en cela, contraires aux normes genrées. Par-delà leur diversité, ils témoignent tous de l'importance donnée au maintien du lien malgré l'incertitude du revenir et s'affirment ainsi comme des jalons structurants de cette sociohistoire en devenir. Offrant un prisme renouvelé pour repenser la place de l'absence dans les mobilités, ces récits soulignent également combien la société n'est pas qu'une masse d'individus, mais est constituée d'êtres en relation qui maintiennent ces liens contre l'usure du temps¹². Un vaste champ de recherche se dessine ainsi, invitant à souligner les façons différenciées de vivre et de produire la relation d'absence avec les entourages de proches. Que ce soit avec la figure de l'« errant », celle du « nomade », celle du « diasporique » (Tarrius, 2000) ou celle de l'« exilé.e » (Nouss, 2015), les façons d'expérimenter l'absence diffèrent selon les contextes de séparation et les obstacles qui se dressent sur les routes, mais ont en commun une même attention portée aux liens à distance.

Toutefois, les récits qui en rendent compte ne font pas seulement mention des conduites d'attache exemplaires qui s'observent en situation d'éloignement, ils invitent également à (re)considérer les différentes formes de résistance qui font de l'absence une hétérochronie parallèle aux autres temps de la vie sociale : résistance aux multiples formes de

¹² Les *desaparecidos* argentins ou chiliens séquestrés par les juntes militaires, qui prélevaient arbitrairement les individus considérés comme dérangeants et n'en donnaient plus de nouvelles aux familles, constituent des cas paradigmatiques de ces absences non élucidées donnant lieu à des demandes mémorielles qui se transmettent sur plusieurs générations.

silence, à l'oubli, au déni, afin d'entretenir l'espoir de voir revenir l'absent.e, ou à défaut, de connaître les circonstances de sa disparition. L'expérience de l'absence telle qu'elle est mise en récit apparaît bien plus qu'un état transitoire, elle décrit une condition qui, d'hier à aujourd'hui, interroge sur la fabrique des causes et des contraintes liées à la présence manquante¹³.

Bibliographie

- Babels. *La mort aux frontières de l'Europe. Retrouver, identifier, commémorer*. Neuvy-en-Champagne: Le passager clandestin, 2017.
- Blanchard, Emmanuel. «Des Kabyles “perdus” en région parisienne». In *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 144, 2018.
- Boltanski, Luc. *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*. Paris: Métailié, 1993.
- Chachoua, Kamel. «Un délire bien-fondé». In *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 144, 2018, pp. 45-60.
- Cortès, Geneviève. «Femmes et migrations : celles qui restent». In *EchoGéo* [En ligne], 37 | 2016. URL : <http://journals.openedition.org/echogeo/14742>
- Diallo, Alimou. «Politique de l'inanimé : un dispositif informel d'identification des “corps sans vie et sans papiers” au Maroc». In *Politique africaine*, vol. 152, no. 4, 2018, pp. 141-163.
- Dufoix, Stéphane. «Premiers éléments pour une sociologie historique des Global Studies». In Dufoix, Stéphane and Caillé, Alain and Chanial, Philippe and Vandenberghe, Frédéric Eds. *Des sciences sociales à la science sociale. Fondements anti-utilitaristes*. Lormont : Le Bord de l'Eau, 2018, pp. 249-263.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel. «Des espaces autres». In *Dits et Écrits II*, nouvelle édition. Paris: Gallimard, 2001, pp. 1571-1581.
- Freedman, Jane. “Engendering Security at the Borders of Europe: Women Migrants and the Mediterranean “Crisis””. In *Journal of Refugee Studies*, vol. 29, n° 4, 2016, pp. 568-582.
- Frontisi-Ducroux, Françoise. «“La fille de Dibutade”, ou l'inventrice inventée». In *Cahiers du Genre*, vol. 43, no 2, 2007, pp. 133-151.
- Le Courant, Stefan. «“Être le dernier jeune”». In *Terrain*, 63, 2014, pp. 38-53.
- Mandelstam, Ossip. *Simple promesse (1908-1937)*. Genève: La Dogana, 2012.
- Mekki, Ali. «Les maisons des migrants kabyles au cours des “trois âges de l'émigration”». In *Hommes & migrations*, n°1298, 2012, pp.42-53.
- Morokvasic, Mirjana. «L'(in)visibilité continue». In *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 51,

13 Je tiens à remercier les membres du comité de rédaction en charge de l'évaluation de l'article pour leurs remarques particulièrement stimulantes ainsi qu'Anne Françoise Volponi (PASSIM-Mesopolhis) pour ses conseils avisés lors des premières versions de l'article.

- 2011, pp. 25-47.
- Nouss, Alexis. *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2015.
- Petit, Véronique. «Retours contraints de migrants internationaux au Sénégal : dilemmes familiaux face à la maladie mentale». In *Revue européenne des migrations internationales*, 2018, vol. 34, n°2-3, pp. 131-158.
- Pistrick, Eckehard. «La sonorité du vide. Comment les migrants se font entendre à travers le son et le silence ?». In *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 2018, n°144, pp. 61-78.
- Poinard, Michel. *Les Portugais dans l'émigration. une géographie de l'absence*. Thèse de Doctorat d'Etat en sociologie, Toulouse, 24 mai 1991.
- Pralon, Didier. «Épouser la reine (Pénélope)» (Colloque de Marseille, 1985), *Femmes et patrimoine*, G. Ravis-Giordani éd. Paris, 1987, pp. 239-250.
- Ricoeur, Paul. *Histoire et vérité*. Paris: Seuil, 1955.
- Schmoll, Camille. *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*. Paris: La découverte, 2020.
- Sayad, Abdelmalek. «Du message oral au message sur cassette, la communication avec l'absent». In *Actes de la recherche en sciences sociales*, 59, 1985, pp. 61-72.
- Sayad, Abdelmalek. *La double absence. Des illusions aux souffrances de l'immigré*. Préface de Pierre Bourdieu. Paris: Seuil, 1999.
- Sayad, Abdelmalek. *L'Immigration ou les paradoxes de l'altérité*. Nouvelle éd. Paris: éditions Raisons d'agir, 2006.
- Stimmatini, Sofia et De Gourcy Constance. «Que s'est-il passé ? Disparitions par migration en Méditerranée et engagements par épreuve des mères en Tunisie». In *Migrations Altérités*, Presses Universitaires de Provence, col. Sociétés contemporaines, 2022.
- Tarrius, Alain. *Les nouveaux cosmopolitismes. Mobilités, identités, territoires*. Paris: Editions de l'Aube, 2000.
- Thomas, W. Isaac. Znaniecki, Florian. *Le paysan polonais en Europe et en Amérique. Récit de vie d'un migrant*. Préface de Pierre Tripier, "Une sociologie pragmatique". Paris: Nathan, Essais et Recherches, 1998.
- Tyszler, Elsa. «"Nous sommes des battantes". Expériences de femmes d'Afrique centrale et de l'Ouest à la frontière maroco-espagnole». In *Genre, sexualité & société*, 2021, n°25.
- Wihtol de Wenden, Catherine. *Faut-il ouvrir les frontières ?* Paris: Presses de Sciences Po, 2014.