MUSÉE DE L'HISTOIRE
DE L'IMMIGRATION

JACQUELINE SALMON
LE HANGAR (2001)

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

❖ DÉCOUVRIR L'ŒUVRE

Tirages originaux jet d'encre sur papier photographique (30 x 38,5). En 2001, Jacqueline Salmon photographie le centre de la Croix Rouge. Ces clichés – extraits de la série réalisée à Sangatte – donnent à voir ce que l'artiste qualifie d'un « endroit d'enfermement ». Sous le vaste hangar apparaissent des tentes et des abris Algeco, dans un jeu singulier de volumes et de perspectives. Poursuivant ce jeu d'emboîtement et de déplacement des focalisations, l'artiste photographie les alignements de lits de camp, sous les tentes, et pousse la porte d'un abri préfabriqué pour donner à voir les conditions de vie des immigrants clandestins que ces lieux ont abrités. Si, dans tous les cas, aucune figure humaine n'apparaît sur ces images, les lits défaits, les couvertures et quelques effets personnels suggèrent, de manière indirecte, une présence humaine.

Créé en 1999 sous forme d'un centre d'hébergement et d'accueil administré par la Croix-Rouge, le centre de Sangatte occupe un ancien hangar construit au moment du chantier du creusement sous la Manche (il s'agissait alors d'y abriter le matériel servant au chantier). Prévu à l'origine pour accueillir 200 personnes, la Croix-Rouge estime que 67 000 personnes y auront transité en trois ans : le centre hébergeait quotidiennement près de 1500 immigrants clandestins – originaires principalement d'Afghanistan, d'Iran ou de l'Europe balkanique. Le centre, qui ferme ses portes en novembre 2002 sur une décision des autorités françaises, avait cristallisé un certain nombre de tensions, qui concernaient tant les migrants clandestins eux-mêmes que les populations et les élus, voire les Etats français et britannique dans leur gestion de la question migratoire.

❖ APPROFONDIR L'ANALYSE

UN LIEU DE L'IMMIGRATION

Le lieu que photographie Jacqueline Salmon est un espace de transit qui fixe temporairement une population venue d'ailleurs, cherchant à gagner le Royaume-Uni. La photographe nous donne ici à voir des architectures

éphémères : les tentes – qui peuvent renvoyer aux camps « provisoires » que l'on trouve dans des zones de conflits pour accueillir les personnes déplacées ou réfugiées – et les abris préfabriqués. Pour le critique et historien d'art Paul Ardenne, la tente et l'abri forment *[la] double unité de sédentarisation du nomade contemporain, dans le premier cas version immémoriale et mythique, dans le second moderne et fonctionnaliste, l'ensemble rendu banal ici par sa multiplication, et qui plus est désincarné.*

Ces espaces qui interdisent une intimité dont ils tentent de reconstruire la possibilité donnent à voir concrètement les conditions matérielles de vie, d'accueil et de passage. On pense aux lits de camp et aux couvertures qui, rangés sur une étagère, attendent d'être distribués. On songe aussi aux amoncellements de cartons et aux files de caddies dans lesquels s'entassent des vêtements que ne distinguent plus que l'âge ou le sexe de celui qui les portera (« vêtements enfants », « vêtements femmes »). Tout cela renvoie au dénuement des migrants qui arrivent à Sangatte. L'inclusion de ces chambres improvisées dans les tentes et les abris est elle-même emboîtée dans le volume du hangar, ce qui semble faire du centre un lieu hors de son contexte, et montre bien la dimension de ce que J. Salmon appelle les « endroits d'enfermement ».

L'ouvrage dans lequel ont été publiées ces photographies intercale les clichés et des coupures de presse qui rappellent l'importance de ce sujet dans l'actualité, au moment où Jacqueline Salmon travaille sur le centre. Le journal Le Monde, par exemple, consacre une quinzaine d'articles au centre de Sangatte dans ses éditions du mois de septembre 2001. C'est rappeler la prégnance du contexte au moment de la prise de vue, et cet élément est essentiel dans la compréhension d'une œuvre qui suppose les faits connus, comme le rappelle P. Ardenne. D'autres photographes ont travaillé sur le centre de Sangatte et les lieux du transit vers l'Angleterre : on peut penser à Bruno Serralongue, par exemple, ou Olivier Jobard.

UN LIEU VIDE : « LE CHOIX D'UNE NEUTRALISATION » (P. ARDENNE)

Ce qui frappe d'abord lorsqu'on regarde ces photographies, c'est l'absence de toute figure humaine dans ces volumes vides. S'ils n'apparaissent pas dans le champ de l'image – sans que leur présence puisse être déduite hors-champ pour autant – les migrants clandestins ne sont pas totalement absents de ces images : le contenant (le hangar) et les objets qu'il renferme semblent postuler leur existence, sur le mode de la métonymie. C'est « au spectateur de ce théâtre vide d'inventer le corps qui va avec », selon le mot de P. Ardenne : « l'objet, en l'occurrence, dicte la figure ». Inventer les corps mais aussi, plus généralement, lire la misère qui apparaît en creux, « juste tapie sous la surface du visible ». Cela renvoie au fonctionnement de ce que l'on a pu appeler l'œuvre « en creux », qui montre moins les choses ou les êtres que la mémoire de leur présence.

Les images fonctionnent alors sur le mode d'un paradoxe, puisque le centre est surpeuplé au moment où les prises de vue sont réalisées (jusqu'à 1500 personnes) : la misère et la très grande difficulté des conditions de vie et de transit apparaissent sans que ceux qui les souffrent soient montrés. On peut ainsi parler du « choix d'une neutralisation » (P. Ardenne) qui vise à empêcher le recours aux ressorts psychologiques et émotionnels qui peuvent être habituellement mobilisés. Ce type d'écriture photographique apparaissait déjà dans les Chambres précaires (1997 – 1998) lorsque Jacqueline Salmon avait photographié des foyers d'accueil parisiens pour SDF sans montrer un seul sans-abri, mais en donnant à voir les chambres vides.

Semblant en rester au « minimum même de la représentation », le geste photographique est pourtant particulièrement fort puisqu'il permet

d'imaginer, sans les montrer, ceux que l'on ne voit pas, exclus du corps social et du champ visuel de la société. Le lieu est simplement présenté « dans son ingratitude et sa précarité », comme l'a montré l'historienne de l'art Dominique Baqué, et l'image n'est plus tout entière investie par la subjectivité de l'artiste (dans les flous, les cadrages ou la recherche de qualités particulières de la lumière). On a souvent parlé de « discrétion » pour caractériser la recherche de la justesse et de la neutralité qui caractérise le travail photographique de J. Salmon.

L'ANTI-PATHOS : DONNER À PENSER, PLUS QU'À VOIR

D. Baqué a tenté de mettre en écho cette écriture photographique avec le travail du photoreporter Raymond Depardon, en prenant garde à bien distinguer ce que leurs deux pratiques de la photographie pouvaient avoir de différent : elle évoque ainsi, chez Depardon, une « stratégie du retrait », qui contribue au « renouveau du documentaire » dans le refus de réifier le sujet photographié (cet écueil avait pu caractériser l'imagerie humanitaire). Réfléchissant à son médium, R. Depardon a pu définir une « photographie des temps faibles », où *rien ne se passerait. Il n'y aurait aucun intérêt, pas de moment décisif, pas de couleurs, ni de lumières magnifiques, pas de petit rayon de soleil, pas de chimie bricolée* […]. *L'appareil serait une espèce de caméra de télésurveillance*[1].

De ce point de vue, les photographies de cette série contrastent fortement avec une production médiatique (télévisuelle notamment) et documentaire qui peut rechercher dans le choc des images à convoquer une compassion parfois facile devant les formes de l'exclusion (la misère, la faim, la guerre, l'exploitation de l'homme par l'homme, etc.). On pense, par exemple, aux photographies de Sebastiao Salgado et au spectacle ambigu qu'elles donnent de la misère humaine (on lui doit de nombreux clichés de corps faméliques, par exemple) : le risque d'une réification du sujet photographié a été mis en avant par ceux qui l'ont critiqué.

1. Le mot est de Raymond Depardon dans : « Raymond Depardon. Pour une photographie des temps faibles », propos recueillis par André Rouillé, Emmanuel Hermange et Vincent Lavoie, *La recherche photographique*, n°15, automne 1993.

Rien de tout cela dans le silence des clichés de J. Salmon : P. Ardenne a pu parler d'images « de consonance quasi mutique », d'une « représentation 'en sourdine' », maintenue à dessein en lisière du silence », qui contraste avec la masse d'images violentes, brutales ou agressives qui ont pu être données du centre de Sangatte. Ainsi, ces photographies fonctionneraient non sur le mode d'une dénonciation ou d'un constat, mais sur celui de l'allusion, sans choc émotionnel, sans voyeurisme.

C'est, au final, le regard du spectateur qui doit être différent, car il s'agit de donner à penser plus qu'à voir (D. Baqué). Plus précisément, « voir, en somme, devient échanger du visible contre de la pensée, de l'image contre un point de vue au moins aussi sensé que sensible », selon P. Ardenne. Ce travail-là est demandé au spectateur, que l'image saisit progressivement :
L'image ? Pour rien au monde elle ne ravirait l'esprit de manière brutale, comme le requerrait une esthétique « coup de poing ». Elle l'éveille au contraire par capillarité, sollicitant tout au plus une fixation à quoi l'on n'oblige pas. ''Bruit''-elle, c'est non d'elle-même mais au terme d'un véritable travail d'incorporation demandé au spectateur, une incorporation valant comme une évaluation raisonnée.

Au final, pour l'historien d'art, si la force de ces photographies s'impose, « c'est parce que le spectateur y retrouve un des fondements de l'humain, l'attention due à autrui », contre ce qu'il identifie comme trois travers de la photographie humaniste : la compassion (« l'image incite plus à la pitié qu'à la solidarité ») ; la dépossession (« le sujet photographié se voit isolé dans son cadre », sans que l'on puisse comprendre les motifs de son déclassement) et l'abandon au spectaculaire. La photographie est ainsi une manière de s'intéresser aux autres et de déplacer les questions sociales dans le champ de l'art.

❖ L'ARTISTE : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Née à Lyon en 1943, Jacqueline Salmon étudie l'histoire contemporaine et la littérature, et s'intéresse très tôt à l'architecture et à la danse. Elle a alors l'idée d'être scénographe ou décoratrice de théâtre.

Elle vient à la photographie à la suite d'un grave accident, avant de s'y consacrer entièrement, à partir de 1981. Il s'agit alors pour Jacqueline Salmon de continuer à réfléchir, à travers ce medium, à la mise en scène de l'espace, dans des lieux qui peuvent cristalliser des questions d'ordre humain, social, théorique ou philosophique.

Plus précisément, l'artiste travaille sur le destin des lieux, la transformation de leurs fonctions, de leurs usages ou de leurs identités. On songe, par exemple, aux séries qu'elle a réalisées à Clairveaux (une abbaye cistercienne devenue prison), sur l'Hôtel-Dieu de Troyes (devenu résidence étudiante). D'une maison noble devenue squat puis HLM (8, rue Juiverie) aux lieux d'hébergement des SDF (Chambres précaires, 2009) ou à Sangatte, il s'agit généralement d'espaces occupés par les exclus.

❖ ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- Salmon (Jacqueline), *Le Hangar*, Paris, Trans Photographic Press, 2001 : lire, notamment, l'introduction particulièrement riche et éclairante de Paul Ardenne (« Nous n'avons que faire de la compassion »)
- Baqué (Dominique), *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éditions du Regard, 2004 (lire, en particulier, le texte intitulé « stratégies du retrait, renouveau du documentaire »)

De nombreux textes sont disponibles sur le site Internet de l'artiste : www.jacquelinesalmon.com

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

PALAIS DE LA PORTE DORÉE

Musée national de l'histoire de l'immigration

Aquarium tropical

293, avenue Daumesnil – 75012 Paris

Métro 8 – Tramway 3ª – Bus 46 et 201 – Porte Dorée

Établissement accessible aux personnes à mobilité réduite par le 293 avenue Daumesnil – 75012 Paris

www.palais-portedoree.fr

T. : 33 (1) 53 59 58 60 – E. : info@palais-portedoree.fr

HORAIRES

Du mardi au vendredi, de 10h à 17h30.

Le samedi et le dimanche, de 10h à 19h.

Fermeture des caisses 45 minutes avant la fermeture.

Fermé le lundi et les 25 décembre, 1er janvier, 1er mai.

Ouvert le 14 juillet et le 11 novembre.

Document conçu par le département des Ressources pédagogiques du Musée national de l'histoire de l'immigration, reproduction interdite.

Toutes les ressources du Musée national de l'histoire de l'immigration sont mises en ligne et téléchargeables librement sur le site internet :

www.histoire-immigration.fr/pedagogie