MUSÉE DE L'HISTOIRE
DE L'IMMIGRATION

THOMAS MAILAENDER
VOITURES CATHÉDRALES (2004)

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

❖ DÉCOUVRIR L'ŒUVRE

Ensemble de six photographies, épreuves couleur, tirage lambda contre-collé sur aluminium, 118 x 92 cm.

Ces œuvres sont issues d'une série de dix photographies réalisées par Thomas Mailaender. L'artiste a travaillé un été comme ingénieur à la SNCM (Société Nationale maritime Corse – Méditerranée), qui assure notamment des liaisons maritimes entre la France, l'Algérie et la Tunisie. A la faveur de cette expérience, l'objectif du photographe a fixé ce que les dockers marseillais appellent les « voitures cathédrales ». Presque écrasées par un enchevêtrement d'objets, de sacs et de bagages, ces véhicules deviennent, le temps du voyage, des « containers sur quatre roues » (Th. Mailaender).
Les prises de vue ont été faites à la chambre photographique, ce qui nécessite l'utilisation d'un matériel particulier, qui convient notamment à la photographie de modèles statiques (architectures, paysages, etc.), présentés hors contexte. Il est impossible de déterminer le lieu de la photographie, et l'attention se concentre sur la « voiture cathédrale ».
Les voitures et leur chargement sont photographiés par l'arrière (la série compte aussi des clichés de voitures prises sur le côté, dans la longueur). A travers un cadrage serré, la prise de vue est centrée sur les véhicules, ce qui renforce la structuration assez géométrique des images en mettant en valeur les formes et les volumes que prennent ces empilements d'objets. La prise de vue et le traitement de l'image annulent ici tout effet de profondeur, pour donner à ces photographies un caractère assez frontal, qui souligne l'élévation en hauteur de ces architectures improbables.

❖ APPROFONDIR L'ANALYSE

UNITÉ ET DIVERSITÉ D'UNE SÉRIE :
LA DÉMARCHE TYPOLOGIQUE ET SES MODÈLES

L'itération du même motif (une voiture et son chargement de sacs et d'objets) conduit à la formation d'une série, ce qui est renforcé par le

mode de présentation « en grille », qui place côte à côte des clichés similaires dans leur composition. Pour cela, un protocole photographique est strictement établi. Le même dispositif est utilisé pour chaque voiture, invariablement. L'objet est placé au centre d'une composition assez géométrique et de format constant. Le traitement numérique de l'image finira de l'isoler de son environnement et de son contexte. L'éclairage évite au maximum les ombres et contribue à l'aspect relativement lisse d'une image sans profondeur. Il s'agit en un sens de « neutraliser » l'objet (l'absence de toute présence humaine participe à ce processus en écartant le risque d'une forme de subjectivité). La rigueur du protocole photographique semble laisser peu de place à l'aléa, l'impensé ou le spontané, mais le nombre de choix formels opérés par l'artiste ne permettent pas de qualifier ces photographies de « documentaires » ou « d'objectives » pour autant. Paradoxalement, l ' investissement du photographe dans son œuvre est d'autant plus grand que la rigueur du protocole prétend exclure toute subjectivité de la composition des images.
La structure sérielle permet de mettre en valeur des invariants (thème, formes et volumes généraux, etc.) qui dégagent chacune des voitures de ce qu'elle a de particulier et font émerger un type iconique. La stylisation des photographies transforme progressivement ces « voitures cathédrales » en un ensemble de formes (à chaque fois semblable et différentes) qui devient une catégorie abstraite. Ce mouvement est renforcé par l'absence de toute référence à un espace-temps particulier et, notamment, au contexte de la traversée entre Marseille (où les photographies ont été prises) et le Maghreb.

Cette approche permet à la fois de dégager un type iconique et de donner à voir, au sein de ce type, une richesse formelle qui repose sur les caractéristiques des véhicules, l'équilibre aléatoire des empilements de sacs et d'objets (plus ou moins identifiables : chaises, bicyclette, évier, pièces de voitures, etc.). Une tension se crée ainsi entre l'ensemble des images et le détail de chaque photographie : la série est alors un inventaire de variations autour d'un même thème.

Par leur composition, ces photographies renvoient aux recherches formelles de l'école de Düsseldorf et à l'œuvre de ses initiateurs, les artistes allemands Berndt (1931 – 2007) et Hilla Becher (née en 1934).

Hauts fourneaux, chevalements de mines, tours de gazomètres, mais aussi châteaux d'eau : des séries de photographies (à la chambre) saisissent et documentent une architecture industrielle menacée par le double mouvement de la modernisation des infrastructures et les prémices de la désindustrialisation dans la Ruhr.

Si leur œuvre n'a été reconnue qu'assez tardivement, retenant d'abord l'attention des ingénieurs ou des historiens de l'architecture et du patrimoine industriel, ses caractéristiques principales ont permis de la rapprocher des recherches plastiques de certains artistes minimalistes (forme dépouillée, démarche systématique et sérielle, répétition et modulation d'un nombre limité de structures, etc.). L'historien d'art Olivier Quintyn rappelle à ce sujet qu'une œuvre minimale « travaille d'abord à se faire percevoir comme un objet simple, tautologique ».

Bernd et Hilla Becher, *Châteaux d'eau*. Don de Werner et Elaine Dannheisser
© 2010 Hilla Becher (http://www.moma.org)

LA PHOTOGRAPHIE COMME SCULPTURE

Dès la fin des années 1960, Bernd et Hilla Becher forgent la notion de « sculptures anonymes » (Anonyme Skulpturen). Leurs photographies – et celles de Th. Mailaender s'inscrivent bien dans leur prolongement, de ce point de vue – donnent en effet à voir un ordonnancement singulier de volumes et de formes. Le couple de photographes allemands explique en 1969 le sens de leur démarche et les raisons de leur choix :
Les objets qui nous intéressent ont en commun d'avoir été conçus sans considération de proportion et de structure ornementale. Leur esthétique se caractérise en ceci qu'ils ont été créés sans intention esthétique.
On peut replacer l'analyse des *Voitures cathédrales* à l'aune de ces remarques. Il ne s'agit pas tant de décrire une réalité économique et sociale que de rechercher le surgissement et la modulation de formes. Olivier Quintyn remarque en effet que ce type de travail « ne constitue pas une simple sublimation esthétisante d'une réalité dégradée et transformée par le regard photographique » mais engage à une redécouverte de la Forme, jusque dans les objets les plus banals : « le regard fait émerger des champs de force visuels – autrement dits des sculptures – de l'anonymat ». Parce qu'il abstrait ces voitures de leur contexte et révèle les qualités plastiques et formelles de ces empilements, le travail photographique de Th. Mailaender donne à voir, au sens fort du terme, ces véhicules transformés en icônes, entre la sculpture et l'architecture. L'absence d'horizon vient en effet renforcer la monumentalité de ces « voitures cathédrales » dont le nom même souligne l'élévation architecturale et la finesse ornementale. L'artiste explique avoir voulu rendre hommage à ces « amoncellements de marchandises qui défient les lois de la gravité ». Th. Mailaender reprend le protocole photographique mis en place par Bernd et Hilla Becher, mais il en réactualise la pratique en plaçant son objectif sur de nouveaux objets.

LA CIRCULATION DES OBJETS, ENTRE ICI ET LA-BAS

Ces « voitures cathédrales » donnent à voir le moment d'une circulation de personnes et d'objets entre les continents, qui s'inscrit dans les mobilités et les mouvements migratoires contemporains. Mais le thème des

échanges liés aux migrations et du passage d'un territoire à l'autre est ici abordé d'une manière originale. En effet, Th. Mailaender montre que ces véhicules semblent « sans destination ni port d'attache, [coincés]dans le temps du transit ». L'idée du transit est alors paradoxalement rendue par l'effacement de toute référence au lieu du départ et à celui de l'arrivée, aux polarités qui organisent le déplacement. Ni ici, ni là-bas : les « voitures cathédrales » (présentées comme les signes d'une mobilité de migrations) sont fixées dans un non-lieu. Les sacs dont elles sont chargées sont eux-mêmes devenus un signe du mouvement migratoire et du passage des frontières, comme le montre leur utilisation par d'autres artistes (on peut songer à Barthélémy Toguo : *Climbing down*, *Transit*).

Le regard s'arrête alors à ces étranges cargaisons, que l'artiste a pu observer :
La plupart de ce matériel est considéré obsolète en France. Des téléviseurs défectueux, des pièces de voitures de modèles démodés, des kilos de vêtements achetés au rabais dans les marchés aux puces retrouveront leur fonction première une fois exportés de l'autre côté.
Des tonnes de marchandises sont ainsi acheminées à travers la Méditerranée grâce à ces « containers sur quatre roues » (Th. Mailaender). Les retours estivaux au pays ont une importance sociale, affective, mais aussi économique, et l'on a pu parler d'une forme « d'import- export amateur » (Catherine Aslafy-Gauthier) : aux cadeaux pour la famille et les amis s'ajoute – et de manière croissante – la possibilité de revendre certains produits neufs ou d'occasion (électroménager, vêtements de fripe, pièces détachées, articles de bazar, etc.). On observe néanmoins que toutes les plaques d'immatriculation ne sont pas françaises (ces plaques ont été retouchées) : certaines sont algériennes, comme le montre la combinaison de cinq, puis trois, puis deux chiffres. Les circuits commerciaux sont donc plus complexes, et l'on trouve aussi des Algériens qui ramènent de France un certain nombre d'objets ou de matériaux qu'ils pourraient revendre. Aujourd'hui, cependant, le développement de nouveaux commerces (tenus, notamment, par des immigrés chinois en Algérie) casse les prix de certains produits, ce qui contribue aussi à modifier la nature des biens emportés de France pour être revendus en Algérie.

Les « *Voitures cathédrales* » matérialisent le concept de la frontière et des frottements culturels qui en résultent, pour reprendre les mots de Th. Mailaender. Ces photographies ont été choisies à plusieurs reprises pour illustrer des articles ou des revues ayant pour thème les relations entre des populations immigrées ou issues de l'immigration et le pays de leurs origines. On pense, par exemple, au numéro que la revue *Diasporas, histoire et sociétés* consacrait au « tourisme », pour interroger la notion de « tourisme diasporique » et montrer la difficulté qu'il peut y avoir pour qualifier le retour au pays. De même, ces clichés ont accompagné l'article d'Olivier Bailly, « Belges au Maroc, Marocains en Belgique » (*Le Monde diplomatique*), qui avait pour sujet le regard porté sur les populations immigrées ou issues de l'immigration marocaine en Belgique. Ce sont ces photographies qui ont illustré l'article du Monde, lors de l'ouverture de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration.

❖ L'ARTISTE : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Thomas Mailaender est né en 1979 à Marseille. Après des études de communication visuelle à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Appliqués et Métiers d'Art Olivier de Serres, il intègre l'Ecole Nationale Supérieure

des Arts Décoratifs de Paris, où il poursuit des études en photographie et en art contemporain qui l'ont aussi mené à la villa Arson (Nice). Publiées dans la presse (Libération, Le monde diplomatique), ses photographies ont fait l'objet de diverses expositions et la série des Voitures cathédrales a notamment été exposée dans la ville de Lens, en 2005, lors de l'opération « Transphotographiques ».

❖ ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Il est possible d'avoir un aperçu du travail de Thomas Mailaender en consultant son site Internet, dans la rubrique « works » : www.thomasmailaender.com/

Sur la dimension sociale et économique des échanges, voir :

- Peraldi (Michel) (dir.), *La fin des norias ? Réseaux migrants dans les économies marchandes en Méditerranée*, Paris – Marseille, Maisonneuve & Larose – Maison méditerranéennes des sciences de l'homme, 2002.

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