

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PAYSAGES EFFACÉS. EXPLORER L'IMPACT DE LA FRONTIÈRE SUR LE PAYSAGE DANS UNE
PRATIQUE INSTALLATIVE DE LA PEINTURE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

AÏDA VOSOUGHI

OCTOBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nous souhaitons exprimer notre gratitude envers notre directeur de recherche, Michael Blum, qui nous a accompagnée tout au long de notre cheminement et dont les commentaires ont enrichi notre recherche.

Nous voudrions remercier Espace Adélarde et son directeur, Gauthier Melin, de m'avoir proposé et facilité la résidence d'artiste à Calais. Nous remercions également des militantes et militants de la justice migratoire à Calais, qui nous ont accueillie parmi eux et ont contribué à orienter notre approche ainsi que l'angle de notre recherche.

La production artistique qui découle de ces travaux existe grâce au soutien généreux des techniciennes et techniciens de l'UQAM, de toute l'équipe audiovisuelle, ainsi qu'à Alexandre Bérubé à l'atelier de bois et à Alexis Lepage à l'atelier de moulage.

Nous tenons également à exprimer notre profonde gratitude envers notre famille, qui n'a jamais cessé de soutenir nos choix et qui endure, comme des millions d'autres familles, les conséquences de l'exil d'un de ses membres. Enfin, nous adressons un remerciement sincère à Omer Moussaly pour son amour, sa patience et les longues discussions inspirantes qui ont nourri, et continuent de nourrir, notre réflexion.

DÉDICACE

Aux effacé.e.s

AVANT-PROPOS

Notre pratique artistique consiste en des projets à long terme. Pendant près d'une décennie, nos œuvres ont été inspirées par la littérature, la culture et la tradition picturale de la région connue aujourd'hui sous le nom de Moyen-Orient. Au fil des ans, nous avons développé un langage métaphorique pour aborder des enjeux sociopolitiques. Nos recherches remettaient en cause les dynamiques de pouvoir, en particulier en Iran, où nous avons grandi et étudié avant de nous installer à Montréal en 2014. Ce langage métaphorique reste au cœur de notre pratique, bien que le contenu de nos projets ait évolué.

Durant les cinq dernières années, nos recherches ont exploré la notion de paysage et ses transformations dans un contexte historique, proposant de repenser ce concept eurocentrique d'histoire de l'art, dans un nouveau contexte. Plutôt qu'un élément figé, notre pratique propose d'envisager le paysage comme un territoire profondément marqué, voire cicatrisé, par les violences historiques et politiques contemporaines : colonisation, exploitation économique, guerres et déplacements. L'expérience d'immigration et notre parcours en tant que jeune artiste dans un contexte fortement politisé comme celui de l'Iran marquent profondément notre pratique et nourrissent nos réflexions. Depuis trois ans, nous examinons la frontière en tant qu'agent de transformation et de formation de nouveaux paysages, notamment à travers sa dynamique vis-à-vis des mouvements migratoires. Nous nous intéressons aux causes profondes des vagues migratoires, un phénomène souvent traité comme un sujet isolé, détaché de son contexte historique, économique et politique. Les frontières ne sont pas de simples lignes séparant des territoires : elles sont des interfaces de pouvoir qui reconfigurent les vies, les corps et les récits de ceux et celles qu'elles circonscrivent. Comme un élément élastique, la frontière continue d'affecter le corps déplacé bien après son franchissement. En imposant un contrôle sur le mouvement, elle efface, rend invisibles et fragmente les trajectoires, les récits et les avenir des exilé·e·s.

Le choix de redécouvrir le paysage était une tentative de réappropriation du paysage québécois, et était une démarche afin de nous créer un sentiment d'attachement et d'appartenance aux paysages qui étaient radicalement différents de celui de notre pays d'origine. Cette différence rappelle tous les jours à la personne déplacée qu'elle n'est pas chez elle. L'architecture et l'espace urbain, la végétation, les oiseaux et les animaux, les odeurs et les bruits urbains, même la touche du vent sur la peau, tout est différent de celui connu par l'exilée. Cette démarche nous a intéressée à nous interroger profondément sur ce qu'est le paysage et comment celui-ci a été formé. L'histoire du territoire, rapidement, s'est introduite comme

un élément important dans la transformation du paysage. Nous nous sommes intéressée à apprendre cette interconnexion du paysage et de l'histoire. Des récits des peuples autochtones aux violences armées et aux extractions, les traces d'un passé colonial apparaissaient derrière les transformations majeures des paysages que nous connaissions aujourd'hui.

En 2021, en continuation de cet exercice de familiarisation avec le paysage, et alors que nous étions encore résidente permanente dans le pays, nous avons participé à une résidence d'artiste à Espace Adélar, au sud du Québec, près de la frontière avec les États-Unis, dans la région de l'Estrie. Nous avons été chaleureusement accueillie dans la région et par les communautés qui y habitent, et des personnes locales, par sympathie, nous ont recommandé des lieux à visiter. L'une d'elles nous a parlé d'un lieu à Saint-Armand où la frontière était si effacée qu'il était difficile de savoir de quel côté nous marchions. En tant que détentrice d'un passeport iranien, cette situation représentait plutôt un risque qu'une curiosité pour nous : une zone floue à éviter. Depuis des décennies, les Iraniens et les Iraniennes ne sont pas autorisés à entrer aux États-Unis. Les étudiants et les étudiantes iraniens ne s'obtiennent un visa à entrée unique après avoir répondu aux exigences extrêmement limitantes. L'idée de traverser la frontière dans une zone floue, par négligence ou par curiosité, n'était pas une option dans ce contexte. La perception d'une frontière dépend profondément de l'identité et du statut légal de chacun·e. Pour nous, elle revêtait une charge toute particulière.

Ayant grandi en Iran, nous avons été témoin des décennies durant de récits concernant des personnes migrantes sans statut légal, un enjeu sensible. Les pays voisins avaient traversé des guerres dévastatrices, poussant des familles entières à chercher refuge en Iran. Pourtant, des discours xénophobes s'y sont progressivement imposés, visant des personnes avec qui nous partagions une histoire et une culture communes. Réfléchir à ces différentes facettes de la frontière nous a poussée à explorer ce sujet de manière plus approfondie. Nous avons entamé des recherches multidisciplinaires à la croisée des sciences humaines et de l'art contemporain, qui continuent jusqu'aujourd'hui. Notre projet de maîtrise s'inscrit dans la continuité de cette démarche.

Ce travail est le fruit de plus de deux années de recherches et de création artistique. Il reflète notre intérêt pour l'intersection entre l'art contemporain et les sciences humaines. Il découle aussi d'une résidence de six semaines à la frontière franco-britannique, à Calais, qui nous a permis de mieux saisir la nature des enjeux politiques et humanitaires liés aux vagues de déplacements. Les mois qui ont suivi cette résidence ont été consacrés à la recherche à l'atelier afin de trouver le meilleur vocabulaire visuel pour communiquer

notre recherche-création. Notre projet de recherche-création cherche à produire un corpus en peinture installative, qui, par sa matérialité, présente l'impact de la frontière sur le paysage dans un langage métaphorique.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	II
DÉDICACE.....	III
AVANT-PROPOS.....	IV
LISTE DES FIGURES.....	VIII
RÉSUMÉ	X
ABSTRACT	XI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 [PAYSAGES EN MOUVEMENT].....	4
1.1 Paysage et changements.....	4
1.1.1 Perspective traditionnelle du paysage selon Clark et Brunon	4
1.1.2 Benessaïeh et la perspective postcoloniale	7
1.2 La frontière : un agent de changement et de formation de nouveaux paysages	11
1.2.1 Les frontières en mouvement	11
1.2.2 Kinopolitique.....	13
1.3 Frontière, pouvoir et effacement	21
CHAPITRE 2 [PAYSAGES EFFACÉS]	25
2.1 La dernière chance	25
2.2 Un paysage façonné par la manipulation des données	33
2.3 Nous ne sommes pas dans le même bateau.....	38
CHAPITRE 3 [LA MATÉRIALITÉ DE L’EFFACEMENT]	43
3.1 La pratique installative	43
3.2 La matérialité de l’effacement	46
3.3 Le mouvement figé.....	56
CONCLUSION	66
ANNEXES VUES D'EXPOSITION AU CDEX.....	68
BIBLIOGRAPHIE	72

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Minerva Cuevas (2010). Bridging Borders. Installation multimédia. Capture d'écran tirée du site web Art21 https://art21.org/watch/extended-play/minerva-cuevas-bridging-borders-short/	14
Figure 1.2 Attia, K. (2020). The Valley of Dreams. Installation. Regen Projects, Los Angeles. Récupérée de https://www.regenprojects.com/exhibitions/kader-attia	21
Figure 2.1 Une carte de la Manche illustrant la distance entre Calais et Douvres. Source : WorldMap1 https://www.worldmap1.com/map/france/calais/Calais-straait-of-dover-map.jpg.ais-straait-of-dover-map.jpg	28
Figure 2.2 Turner, J. M. W. (1803). Calais Pier. National Gallery, Londres. Récupéré de https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-calais-pier	29
Figure 2.3 Bouchra Khalili. (2008–2011). The Mapping Journey Project. Installation vidéo. Museum of Modern Art, New York https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1627	31
Figure 2.4 Image documentaire. (2023) Un habitat informel constitué d'abris temporaires. Calais. Photographie inconnu	40
Figure 2.5 Image documentaire. (2023). La ville de Calais dispose des pierres au centre-ville afin d'empêcher les personnes exilées d'installer des tentes. Photo : Aïda Vosoughi	41
Figure 3.1 Suter, V. (2021). Breathing One's Breath. Acrylique sur toile. Vue de l'installation à Kaama International, Zurich. Photo tirée du site web de Kaama. Récupérée de https://karmainternational.ch/exhibitions/190-vivian-suter-breathing-ones-breath-group-sho	44
Figure 3.2 Gilliam, S. (1969). Swing. Acrylique et aluminium sur toile. Smithsonian American Art Museum, Washington. Récupérée de https://americanart.si.edu/artwork/swing-9111	45
Figure 3.3 Aïda Vosoughi (2022). (In)habités. Acrylique sur toile 750 X 165 cm chaque toile. Vue de l'installation au Centre Auger. Victoriaville. Photo : Marie-Odile Belhomme-Hébert	46
Figure 3.4 Aïda Vosoughi (2022). Ensuite elle est devenue éternelle. Cristallisation de sel, téléphone cellulaire, peinture à l'acrylique sur toile 117 X 97 cm. Détails de l'installation à l'école d'art du Calais. Photo : Laurent Moszkowicz	47
Figure 3.5 Aïda Vosoughi. (2023). Un fil à la fois. Extrait de la vidéo. Animation image par image, 2 min 22 sec : https://vimeo.com/user198441577	49
Figure 3.6 Attia, K. (2018). Some Modernity Footprints. Vue de l'installation à The Field of Emotion, The Power Plant, Toronto. Récupérée de https://www.thepowerplant.org/whats-on/exhibitions/the-field-of-emotion	50

Figure 3.7 Salcedo, D. (2015). Atrabiliarios. Vue de l'installation à Doris Salcedo, MCA Chicago. Récupérée de https://mcachicago.org/exhibitions/2015/doris-salcedo	52
Figure 3.8 Margolles, T. (2017). La Promesa. Exposition Teresa Margolles : Mundos au Musée d'art contemporain de Montréal. Récupérée de https://macm.org/expositions/teresa-margolles-mundos/	54
Figure 3.9 Simmons, G. (2021). Rogue Wave. Huile et cire froide sur toile 274,3 × 304,8 cm. Tirée du site web GalleriesNow. Récupérée de https://www.galleriesnow.net/artwork/rogue-wave	55
Figure 3.10 Simmons, G. (1996). Ghoster. Peinture et craie 396,24 × 1384,3 cm. Tirée du site web de la Fondation Joan Mitchell, New York. Récupérée de https://www.joanmitchellfoundation.org/gary-simmons	56
Figure 3.11 Image documentaire. L'un des panneaux sous la pression à l'atelier du bois de l'UQAM, 2024. Photo : Aïda Vosoughi	57
Figure 3.12 Aïda Vosoughi (2024). Comme un rêve estompé #01. Acrylique sur le panneau du bois recyclé. 107 X 67 cm. Vue d'atelier	58
Figure 3.13 Aïda Vosoughi (2024). Comme un rêve estompé #04. Détails. Acrylique sur le panneau du bois recyclé 109 X 74 cm. Vue d'atelier	59
Figure 3.14 Aïda Vosoughi (2024). Comme un rêve estompé #04. Détails des œuvres. Acrylique sur le panneau du bois recyclé. Vue d'atelier.....	60
Figure 3.15 Aïda Vosoughi (2025). Comme un rêve estompé #06. Acrylique sur le panneau du bois recyclé. 96 X 62 cm. Vue de l'œuvre à l'atelier	61
Figure 3.16 Aïda Vosoughi (2025). Comme un rêve estompé #07. Acrylique sur le panneau du bois recyclé. 117 X 82 cm. Vue de l'œuvre à l'atelier	62
Figure 3.17 Aïda Vosoughi (2024). La marche, béton, grandeur nature. Vue d'atelier.....	63
Figure 3.18 Aïda Vosoughi (2025) l'un des cadres en béton. Vue d'atelier. 30 X 20 cm	64
Figure A Aïda Vosoughi, vues d'expositions Comme un rêve estompé, CDEx, Montréal, juin 2025. Photo: Aïda Vosoughi	68

RÉSUMÉ

Cette recherche explore le paysage sous l'angle de ses mutations et de ses interprétations artistiques, en intégrant une réflexion théorique et pratique. Elle explore un paysage qui tente d'effacer et d'invisibiliser des personnes qui l'ont choisi non pas par la volonté, mais par la force d'être en mouvement. La recherche a été effectuée en trois phases dont la première était une recherche de terrain dans le cadre d'une résidence d'artiste à Calais pour observer l'impact de la frontière sur le paysage. Ensuite, par des recherches théoriques, nous avons conceptualisée le projet en redéfinissant le paysage et son rapport avec le mouvement et la frontière avec une concentration sur nos recherches durant la résidence. Cette phase de recherche explore les implications politiques du contrôle migratoire, notamment en Europe, où des dispositifs comme Frontex transforment le paysage en utilisant les frontières comme des espaces de surveillance et de restriction. La troisième phase de recherches s'est passée à l'atelier afin de produire un corpus qui représente ces recherches dans un langage métaphorique et à travers une pratique de la peinture installative. Cette phase a été une opportunité d'expérimenter des matériaux et de processus non conventionnels afin de trouver le meilleur vocabulaire visuel pour la réalisation de l'exposition finale.

Mots clés : paysage, migration, effacement, invisibilisation, mouvement, frontière, installation, peinture

ABSTRACT

This research explores the landscape from the angle of its mutations and artistic interpretations, integrating theoretical and practical reflection. It explores a landscape that attempts to erase and invisibilize people who have chosen it not by will, but out of the force of being in motion. The research was carried out in three phases, the first of which was fieldwork as part of an artist residency in Calais to observe the impact of the border on the landscape. This was followed by theoretical research to conceptualize the project, redefining landscape and its relationship to movement and the border, with a focus on our research during the residency. This chapter explores the political implications of migration control, particularly in Europe, where devices such as Frontex transform the landscape by using borders as spaces of surveillance and restriction. The third phase of research took place in the studio, with the aim of producing a body of work representing this research in a metaphorical language and through the practice of installative painting. This phase was an opportunity to experiment with unconventional materials and processes, in order to find the best visual vocabulary for the final exhibition.

Keywords: Landscape, Migration, Erasure, Invisibilization, Movement, Border, Installation, Painting

INTRODUCTION

Notre projet de maîtrise s'inscrit en continuation de nos projets des dernières années. Depuis plus de cinq ans, notre pratique multidisciplinaire se situe à l'intersection de l'art et des sciences humaines. Par des recherches approfondies elle redécouvre la notion de paysage, explorant ses profondes transformations dans un cadre historique et en lien avec des enjeux sociaux et politiques tels que l'écologie, l'économie, la géopolitique et l'immigration. Plutôt que de concevoir le paysage comme un élément figé, mes projets invitent à repenser ce concept eurocentrique comme un processus dynamique, en perpétuel changement.

Notre recherche pour la maîtrise se penche sur la frontière en tant qu'un agent de changement et de formation de nouveaux paysages, notamment par sa dynamique envers les mouvements migratoires. Il découvre l'impact du resserrement et du contrôle de la frontière sur le paysage. La question principale que nous explorons est la suivante : comment les mouvements migratoires et les politiques frontalières façonnent-ils de nouveaux paysages et comment faudrait-il le présenter à travers une pratique de la peinture installative ? Ainsi, notre projet propose une lecture renouvelée du paysage en mêlant analyse théorique, critique politique et démarche artistique, afin de mieux comprendre les enjeux contemporains liés aux territoires et aux migrations.

Dans notre premier chapitre, nous expliquons la définition du paysage en histoire de l'art, à travers un prisme essentialiste, tel qu'illustré par Kenneth Clark et Hervé Brunon. Par la suite, nous abordons une critique de ce regard traditionnel à partir d'une perspective décoloniale et subalterne en nous inspirant des travaux de Afef Benessaïeh, de Thomas Nail et d'Achille Mbembe, entre autres. Il s'agit notamment de décroquer la perspective traditionaliste et de présenter des éléments de notre propre recherche en lien avec la migration à l'ère du capitalisme avancé. Les liens avec la représentation du paysage sont présentés. L'essentialisme de la vision occidentale dominante de représentation du paysage est remis en question et des éléments d'une vision alternative sont présentés. La question du mouvement en lien avec le paysage est explorée dans une perspective dynamique et critique surtout concernant les paysages frontaliers et leurs représentations.

Ensuite, dans notre second chapitre, nous expliquons le contexte politique entourant Frontex¹ ainsi que la tentative politique de discipliner le mouvement migratoire². Des millions de dollars ont été dépensés par l'Union européenne à la fois à l'intérieur de ses frontières, mais aussi pour payer des régimes en périphérie de l'occident pour s'assurer un certain contrôle sur le mouvement humain. Le paysage frontalier subit nécessairement les conséquences de ces efforts. Le mouvement migratoire lui-même transforme l'allure du territoire qui prend de plus en plus des traits concentrationnaires. En scrutant l'œuvre de Michel Foucault, nous explorons l'aspect biopolitique et répressif de ce système de contrôle. Le territoire de Calais, à la frontière franco-britannique, nous sert d'illustration pour montrer comment diverses forces politiques s'influencent constamment pour créer un nouveau paysage. Nous reprenons aussi de manière critique les travaux de Nail sur la figure du migrant en y ajoutant nos propres observations directes des forces kinétiques sur les lieux. Nous intégrons aussi plusieurs images de projets actuels en arts visuels qui vont dans le même sens que nos propres recherches en lien avec le paysage et la migration. Finalement, nous nous servons des travaux de Catherine D'Ignazio et de Lauren F. Klein, sur l'utilisation autoritaire et discriminatoire des données, et les travaux de Virginia Eubanks sur les formes d'oppressions systémiques. Ces recherches viennent nous aider à compléter nos propres réflexions sur le contrôle de populations subalternes au XXI^e siècle et ses effets sur le paysage.

Finalement, dans notre troisième et dernier chapitre, nous faisons des liens directs entre nos propres recherches et activités de création artistique et les aspects plus théoriques abordés dans les deux premiers chapitres. Nous expliquons notamment notre rapport aux matériaux et médiums sélectionnés pour compléter notre œuvre en lien avec notre projet de maîtrise et notre perspective critique. Ce dernier chapitre met également en lien ces recherches théoriques et pratiques en expliquant les processus de recherche de terrain, ainsi que la recherche à l'atelier pour créer un corpus en peinture installative, qui explore l'impact de la frontière sur le paysage. Nous expliquons aussi le processus de la réalisation du projet final, ainsi que les matériaux utilisés, qui reflètent la notion d'effacement qui est au centre du concept de la recherche. Ce corpus s'inscrit en continuation de pratiques d'artistes contemporains dans le

¹ Frontex. (n.d.). Agence européenne de garde-frontières et de garde-côtes. Wikipédia.
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Frontex>

² Dubernet, C. (2018). Qui est vulnérable ? Une analyse critique du discours public de l'agence européenne Frontex. *Revue européenne des migrations internationales*, 34(2-3), 205-227.

champ de la peinture installative tels que Vivian Sutter et Sam Gilliam ainsi que des artistes multidisciplinaires tels Doris Salcedo, Gary Simmons et Teresa Margolles.

CHAPITRE 1

PAYSAGES EN MOUVEMENT

Dans ce chapitre nous expliquons la définition du paysage en histoire de l'art, par un angle plutôt traditionnel et essentialiste tel qu'illustré par Kenneth Clark. Par la suite, nous abordons une critique contemporaine de ce regard traditionnel à partir d'une perspective décoloniale et subalterne en nous inspirant des travaux de Benessaïeh, Nail et Mbembe, entre autres.

1.1 Paysage et changements historiques

1.1.1 Perspective traditionnelle du paysage selon Clark et Brunon

La notion de paysage dans l'histoire de l'art occidental s'est modifiée au fur et à mesure des changements sociaux et politiques. Notre pratique artistique tente plutôt de redécouvrir le paysage par le prisme d'une narration non linéaire de l'histoire. Au lieu de voir la représentation du paysage comme un élément figé, nos projets de recherche-crédation essaient de repenser ce concept eurocentrique comme des flux continus en perpétuel changement. Étant donné que nos recherches se concentrent principalement sur ces changements à travers l'histoire, nous expliquons ici une définition du paysage dans l'histoire de l'art d'une perspective traditionnelle, par la suite nous expliquerons l'importance de repenser cette vision. Même un auteur qui s'en tient essentiellement à une périodisation assez reconnue par les historiens de l'art, tels que Kenneth Clark³, reconnaît que les changements structuraux de la société ont exercé une certaine influence sur les courants artistiques et l'évolution de la représentation du paysage. Pour sa part, Clark insiste en particulier que la représentation du paysage est un moment fort de l'expression artistique du XIX^e siècle⁴. Il va même jusqu'à affirmer que la représentation du paysage n'est devenue une forme de représentation artistique pleinement indépendante qu'à ce moment⁵. Il souligne que depuis au moins l'Antiquité classique, en Grèce et à Rome, l'être humain et les artistes sont extrêmement fascinés par le monde extérieur, la nature, et chercheront à le représenter de différentes manières. Évidemment, nous pouvons reculer encore plus loin, mais il devient difficile de périodiser les

³ Clark, K. (1969). *Landscape into art*. Beacon Press.

⁴ *Ibid.*, p. xvii.

⁵ *Ibid.*, p. xviii.

écoles et les courants qui pourraient dater d'avant cette époque. De plus, cela dépasserait les bornes de notre propre enquête dans ce chapitre qui consiste à bien décrire, puis critiquer, certains éléments eurocentriques de la conception traditionnelle.

Dans son ouvrage *Landscape Into Art*, Clark propose de voir en sept chapitres les grandes transformations de la représentation du paysage par différents artistes et courant. Dans le premier chapitre, il établit quelques principes fondamentaux qui aident à comprendre la logique de sa démarche. Le monde externe est, selon lui, graduellement représenté par l'humain dans l'art par l'usage de son imagination « Landscape paintings marks the stages in our conception of nature »⁶. Nous voyons donc ici et ailleurs dans l'ouvrage que Clark adopte une vision progressive du développement de la conscience humaine à travers des phases qui marquent quelque chose comme un progrès intellectuel, moral ou encore conceptuel. Cette notion sous-jacente de progrès, qui semble présente dans tous les chapitres de son livre, est déjà quelque peu problématique pour notre perspective qui se veut critique de ce genre de schématisation linéaire et mélioriste. Au passage, Clark souligne aussi l'importance de l'aspect symbolique de l'art et note qu'au moyen-âge que les symboles utilisés pour décrire le paysage pouvaient différer largement de l'apparence réelle de l'environnement. Par exemple, d'après lui, une représentation réaliste du paysage a été explicitement évitée durant le moyen-âge chrétien, car cela irait à l'encontre de la valorisation du monde spirituel et de sa supériorité sur le monde matériel. Le monde matériel étant interprété comme fuyant et corruptible. Selon la vision de Clark, l'esprit moderne, plus rationnel, a de la difficulté à comprendre l'esprit médiéval et son symbolisme religieux dominant « Parallel with this mistrust of nature was the symbolising faculty of the mediaeval mind. We who are heirs to three centuries of science can hardly realise a state of mind in which all material objects were thought of as symbols of spiritual truths. »⁷ L'étape suivante, qui dépasse le symbolisme et la représentation individuelle de certains aspects du paysage, serait, selon lui, le début du développement d'une notion du paysage comme formant un tout organique rationnellement ordonné.

D'après Clark, l'image du jardin, joua un grand rôle dans le développement historique de cette nouvelle vision du paysage. Il note que la figure culturelle dominante qui aida à transformer la vision moyenâgeuse du paysage n'est nulle autre que l'écrivain italien Dante Alighieri. Cette nouvelle vision du

⁶ *Ibid.*, p. i.

⁷ *Ibid.*, p. 3.

monde annonce la Renaissance et une perception nouvelle du paysage dans la conscience occidentale⁸. La figure dominante suivante, d'après Clark, qui caractérise une vision plus moderne, serait Pétrarque. Comme l'affirme Clark « He was probably the first man to express the emotion on which the existence of landscape painting so largely depends; the desire to escape from the turmoil of cities into the peace of the countryside. »⁹ Le paysage devient moins menaçant, le symbolisme se tempère, et l'effroi devant sa représentation se transforme progressivement. L'idée de pouvoir maîtriser la nature et la rendre agréable à contempler se renforce « It is, appropriately enough, at Avignon that we find the first pictorial expression of this new feeling, in the landscape frescoes which decorate the Tour de la Garde-Robe in the Palace of the Popes. »¹⁰ D'ailleurs, Clark note l'influence de la culture perse dans la transformation de la vision du paysage. Plus spécifiquement, il cite l'influence probable des miniatures perses sur la conception artistique de la nature et du paysage en occident. C'est un des rares endroits où il sort directement de ce qu'on pourrait nommer la sphère évolutive occidentale hégémonique pour considérer que d'autres sociétés, externes à l'occident européen, ont connu un développement tout aussi riche et complexe de représentation du paysage.

De plus, il explique que la représentation moderne du paysage fut un long processus qui devait se détacher depuis les origines mêmes de la peinture « The art of painting, in its early stages, is concerned with things which one can touch, hold in the hand, or isolate in the mind from the rest of their surroundings. »¹¹ Il mentionne comment certains représentants de l'art médiéval suggéraient aux artistes de mettre la main sur une grosse roche transportable et de s'en servir comme modèle pour dessiner ou peindre une montagne plutôt que d'observer directement une montagne dans la nature. Le résultat fut la représentation de montagnes la plus éloignée du réalisme possible. Malgré tout, un certain éloignement du symbolisme et l'intégration de la lumière naturelle commencent à faire leur chemin dans la représentation du paysage plus réaliste. Comme l'affirme Clark « Already in 1410 Pol de Limbourg, in his eagerness to record the truth of country life, has achieved a new unity of tone. And fifteen years later Hubert van Eyck has painted in the Adoration of the Lamb the first great modern landscape. »¹² Même si la religion continue à dominer idéologiquement l'art occidental, la façon de représenter le paysage de

⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹ *Ibid.* p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 15.

façon moderne et eurocentrique commence à se formaliser. Pour sa part Hervé Brunon¹³ affirme que certains développements ont quand même eu lieu dans la théorisation du paysage, même si cette dernière reste largement tributaire de la vision de Clark. Comme il affirme « Néanmoins, certains secteurs de la recherche se sont ouverts aux problématiques soulevées par d'autres champs disciplinaires des sciences de l'homme et de la société, qui consistent essentiellement à considérer le paysage comme « fabrique culturelle » »¹⁴ Brunon note d'ailleurs qu'un plus grand intérêt est porté vers les dimensions idéologiques associées aux représentations du paysage. Tout en restant largement dans le cadre traditionnel de Clark, il s'agit néanmoins d'une certaine ouverture des horizons. Brunon se fait en quelque sorte le porte-parole d'une vision culturaliste et constructiviste qui élargit un peu l'horizon de la vision traditionnelle. Il affirme en outre que « Sans réduire le paysage à l'image subjective qu'en donnent les artistes, ni *a contrario* au donné objectif d'une « réalité » géographique, les méthodologies développées récemment en histoire de l'art veulent l'envisager en tant que processus culturel, dynamique de production d'espaces comme de valeurs et de pratiques. »¹⁵ Néanmoins, et de son propre aveu, les premiers pas en cette direction touchent principalement à de nouvelles réflexions portant la Renaissance italienne. On reste donc ici prisonnier d'un certain eurocentrisme, du moins dans le cadre de l'intervention de Brunon. Nous reviendrons sur d'autres éléments liés à l'interprétation classique et eurocentrique de l'art telle que représentée par Clark. Sans répudier complètement l'apport certain de la vision traditionnelle de la représentation du paysage, notre recherche propose une autre piste plus critique, plus en phase avec notre propre création artistique.

1.1.2 Benessaïeh et la perspective postcoloniale

Un article important de Afef Benessaïeh¹⁶ sur la perspective postcoloniale nous fournit quelques éléments qui peuvent nous aider à repenser la perspective traditionnelle. Même si l'article traite principalement des relations internationales, d'histoire et de géopolitique, nous pouvons voir comment la critique de la vision eurocentrique qui y est proposée s'applique aussi à l'histoire de l'art. Comme

¹³ Brunon, H. (2006). *Articuler pratiques et représentations paysagères en histoire de l'art : recherches récentes sur l'Italie à la Renaissance*. Dans *Paysage et environnement : de la reconstitution du passé aux modèles prospectifs*, Chilhac, France.

¹⁴ Ibid., p. 2.

¹⁵ Ibid., p. 3.

¹⁶ Benessaïeh, A. (2010). *La perspective postcoloniale*. In D. O'Meara & A. McLeod (Eds.), *Théories des relations internationales : contestations et résistances* (pp. 365-378). Athéna/Centre d'études des politiques étrangères et sécurité (CEPES).

l'explique Benessaïeh à propos de la perspective postcoloniale contemporaine « Sa proposition centrale est de déplacer l'analyse du monde vers des perspectives non eurocentrées. »¹⁷ Pour Benessaïeh, peu importe le domaine étudié, les perspectives extérieures et divergentes doivent être reconsidérées avec plus d'attention. L'importance qu'un écrivain tel que Clark accorde au développement historique et culturel de l'Europe occidentale tend à minoriser et minimiser les influences des sociétés et cultures extérieures à de très rares exceptions près. Benessaïeh affirme que le changement de perspective est crucial pour repenser les notions traditionnelles et figées, dans notre cas, la notion même de paysage et de sa représentation « Il s'agit d'une perspective éminemment critique visant à corriger les biais élitistes et occidentaux centristes des théories dominantes, en réintroduisant au centre de l'analyse des acteurs et des enjeux marginaux, invisibles ou subalternes. »¹⁸ Benessaïeh souligne d'ailleurs quelques grandes étapes de la perspective postcoloniale. Nous ferons un commentaire sur la façon dont certains éléments influencent notre propre perspective sur la représentation du paysage. On souligne généralement l'impact de l'œuvre d'Edward Saïd dans la formulation d'un premier point important de la perspective postcoloniale et son développement « C'est toutefois à partir d'*Orientalisme* que la perspective postcolonialiste telle qu'actuellement conçue commence de prendre forme, avec notamment, sa dénonciation de l'eurocentrisme des récits existants sur les cultures non européennes. »¹⁹ L'hégémonie et la centralité du développement interne de l'art en occident, notamment dans la représentation des paysages, doivent être radicalement déconstruites. Les autres cultures et représentations ne doivent pas être comprises comme simplement du matériel brut pour inspirer des courants qu'on représente comme hyper-originaux de l'Europe.

Par la suite une autre vague de penseurs émergea et ajouta à l'anti-essentialisme de Saïd et poursuivit sa revalorisation des contributions des cultures et sociétés longtemps dominées par des puissances occidentales « La seconde vague postcoloniale est constituée par l'essor des études subalternes au début des années 1980, avec les travaux des historiens Ranajit Guha et Partha Chatterjee, incluant Gayatri Spivak. »²⁰ Cette deuxième vague souligne, en outre, le rôle des femmes dans différentes sphères de la vie culturelle et politique. Quand nous lisons un livre comme celui de Clark, les femmes sont presque entièrement absentes. La minorisation des femmes est un fait majeur de l'art occidental, mais à

¹⁷ *Ibid.*, p. 1.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1.

¹⁹ *Ibid.*, p. 2.

²⁰ *Ibid.*, p. 2.

aucun moment l'idée ne vient à Clark de souligner le caractère problématique de cet état des choses, ou encore, de noter les exceptions à la règle afin de faire mieux ressortir leurs contributions significatives. Comme l'explique Benessaïeh « Chandra Mohanty et Gayatri Spivak, pour leur part, critiqueront respectivement le féminisme occidental [...] et l'école subalterne pour sa romanticisation à outrance du sujet populaire en lui prêtant une voix qu'il n'a peut-être pas. »²¹ La troisième vague postcoloniale est intitulée cosmopolite par Benessaïeh. Ce courant vient ajouter d'autres éléments à la nouvelle vision du monde. Certains auteurs comme Stuart Hall ou encore Homi K. Bhabha et Arjun Appadurai sont des représentants importants de cette nouvelle perspective critique. Elle se résume principalement par l'importance accordée à l'intégration des différentes temporalités et contributions culturelles de différents groupes ainsi que le recul d'une idée de progrès linéaire « la critique de l'eurocentrisme et à la réhabilitation des sujets subalternes prônée par les premières deux vagues, la troisième vague postcolonialiste ajoute une nouvelle sensibilité cosmopolitique, qui récupère certains concepts du postmodernisme pour l'étude des identités culturelles. »²² Benessaïeh souligne d'ailleurs que les mouvements migratoires, les populations déplacées et vulnérabilisées reviennent à l'avant-plan au lieu d'être ignorés par les historiens et théoriciens. Ensuite, l'auteur souligne que c'est un véritable changement ontologique qui soutient la perspective postcoloniale. Benessaïeh explique ainsi la transformation de perspective « Le postcolonialisme naît essentiellement de la proposition ontologique de voir le monde autrement qu'au travers du regard européen qui tend à « extranéiser » (Amselle 2008), c'est-à-dire rendre étranges ou autres, les lieux, les cultures et les peuples situés en dehors du périmètre continental. »²³ Donc, notre perspective critique dans cette recherche, tente de s'éloigner de l'acceptation du regard européen qui place les développements artistiques extérieurs au cercle sacré de l'Europe comme un extérieur « autre » non fondamental au développement de la vision moderne du paysage.

Nous chercherons évidemment à faire ressortir cette perspective alternative du paysage qui va à l'encontre des perspectives dominantes qui proviennent principalement de l'occident et de ses penseurs renommés. C'est ce que Benessaïeh nomme « l'inversion des perspectives », inversion qui permet de voir les choses autrement, en renversant l'idée même de hiérarchie typique de la vision colonialiste occidentale. Le prochain élément important de la théorie est nommé subalternisme, qui n'accorde pas toujours l'importance aux grandes figures et aux grandes étapes et écoles comme le fait Clark dans son ouvrage

²¹ *Ibid.*, p. 3.

²² *Ibid.*, p. 3.

²³ *Ibid.*, p. 5.

avec une perspective quelque peu linéaire et exclusiviste. Le subalternisme accorde plutôt l'importance aux figures minoritaires ou aux influences considérées externes ou autres qui sont souvent sous-estimées et mal étudiées. Comme l'explique Benessaïeh « Une troisième orientation ontologique majeure du postcolonialisme réside en la priorité analytique accordée aux acteurs subalternes, marginaux, ou conventionnellement invisibilisés par les théories dominantes. »²⁴ Le changement de narratif et de perspective n'est pas une contre-hégémonie cherchant à devenir hégémonique à son tour. Ce n'est pas le revers de la médaille, opposé, mais aussi ethnocentrique que l'eurocentrisme dominant. En fait, c'est notamment pour cela que Benessaïeh parle plutôt de cosmopolitisme « Les postcolonialistes sont plutôt marqués par une sensibilité commune envers la problématisation des identités culturelles, qui sont vues comme essentiellement multiples et en transformation constante, et non pas fixée par quelles frontières nationales que ce soit. »²⁵ Ceci est particulièrement important pour notre propre perspective critique de la représentation dominante du paysage qui semble presque toujours refléter les sensibilités des élites européennes jusqu'à aujourd'hui.

D'ailleurs, Clark à certains endroits de son ouvrage, fait preuve d'essentialisme à l'intérieur même de l'occident en décrivant certains artistes européens. Tel artiste, provenant de telle nationalité occidentale, est taxé d'être particulièrement non anglais ou non français. Par-là, il entend en général que l'artiste détonne avec le courant dominant dans son pays natal et représente les paysages comme un « étranger » dans son propre pays. Un artiste français est décrit comme un Italien dans l'âme, etc., ou encore qu'il possède un « esprit oriental ». Il y a de l'orientalisme même dans son discours à propos de l'influence des miniatures perses. Nous ne sommes pas très loin de l'idéologie du génie national et des traits immuables qui caractériseraient un peuple dans son essence. Cela, sans rien dire des artistes en dehors de la zone hégémonique occidentale qui est à peine considérée par Clark et d'autres qui se situent dans la même tradition. Ceci amène Benessaïeh à souligner l'importance de la situationnalité pour le postcolonialisme qui veut éviter l'essentialisme « Le postcolonialisme problématise grandement la notion de culture nationale, souvent peu examinée dans la littérature plus conventionnelle pour proposer non pas d'en identifier les traits originaires ou essentiels (i.e. «la culture dogon» ; «la culture française» ; «la culture arabe»), mais plutôt d'en souligner la situationnalité, l'instabilité et l'hétérogénéité intrinsèque. »²⁶ Cela encourage aussi une épistémologie plus ouverte et comparatiste. Chez Clark, et d'autres historiens

²⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 8.

renommés du paysage, un certain narratif déclare qui fait partie d'un courant, et qui en est exclu. Finalement, c'est l'expert occidental qui tranche à tout coup les frontières et les périodes. Celui qui conteste ces frontières est vu comme étant hors de la science et est sommé de se conformer. Ce que Benessaïeh nomme le relativisme stratégique permet de voir que différentes visions peuvent simultanément être valides et qu'il ne faut pas accepter aveuglément la vision hégémonique occidentale. Qu'il n'y a pas une seule façon de concevoir l'histoire ou le paysage qui passe nécessairement par des phases prescrites. Au contraire, c'est le savoir eurocentrique qui tend à imposer les frontières de la connaissance, souvent en faveur d'une interprétation particulière et limite ainsi les autres savoirs possibles. Comme l'explique Benessaïeh « D'orientation largement post positiviste, les écrits postcolonialistes partagent également une vision hautement critique de l'histoire, qui est considérée un récit parmi d'autres, et un récit tendancielle partiel, puisque souvent narrés à partir de la perspective des élites. »²⁷ Nous tenterons dans notre exploration du paysage et de la frontière, à éviter les œillères de la perspective positiviste occidentale en nous inspirant de la vision postcoloniale. Cela nous amène à penser à travers des penseurs plus marginaux et qui peuvent se concilier facilement avec la perspective postcoloniale.

1.2 La frontière : un agent de changement et de formation de nouveaux paysages

1.2.1 Les frontières en mouvement

Dans cette partie de notre recherche, nous abordons les théories de l'auteur et philosophe du mouvement Thomas Nail. Ses théories ont inspirée profondément notre réflexion et la conceptualisation de notre projet de recherche-crédation sur la question de la frontière, du mouvement et de la migration. Nous expliquons brièvement sa vision du mouvement et, par la suite, nous allons explorer cet ouvrage portant sur les théories de la frontière. Dans un article important portant sur le sujet des frontières, de la migration et du mouvement en général, l'auteur commence par affirmer que nous vivons, au XXI^e siècle, un des plus rapides mouvements de populations sur l'ensemble de la planète, et ce, à une vitesse jamais vue depuis la révolution industrielle. Nail souligne que le réel se dissout sous nos yeux, car la circulation ne concerne pas simplement les personnes et les biens et services, mais aussi les idées et toute l'information numérique disponible « All that was solid melted into air long ago and is now in full circulation around the world like dandelion seeds adrift on turbulent winds. »²⁸ De plus, il note que les sciences humaines, les humanités et les arts ne peuvent plus se payer le luxe de se concentrer uniquement

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁸ Nail, T. (2019). "Kinopolitics: Borders in Motion". Retrieved from Academia.edu., p. 183.

sur le sujet humain comme le principal centre d'intérêt. Par, exemple, un auteur comme Clark se concentrait surtout sur d'importants courants spécifiques et de grands noms d'artistes célèbres qui ont marqué leur époque. Dans cette perspective anthropocentrique et hiérarchique, un aspect de l'esprit humain est révélé, la nature semble éternelle, statique, ce n'est que le regard humain qui change et qu'il faut interpréter dans son mouvement progressif. Au contraire de cette perspective, Nail incite le chercheur ou la chercheuse à se centrer sur d'autres systèmes de mouvement qui peuvent nous aider à mieux comprendre les changements majeurs qui affectent non seulement l'humanité, mais la totalité concrète du monde phénoménal « Humans are thus caught up in much larger meta-stable patterns of motion with their own kind of logic, yet to be systematically studied across the disciplines. Matters both living and nonliving. »²⁹ Il faut donc changer de perspective et accepter d'étudier et de comprendre un champ comme l'histoire de l'art comme n'étant pas uniquement constitué par différentes visions du monde suivant une histoire linéaire de la pensée humaine exclusivement. Nail penche donc vers une perspective qu'il nomme post humaniste. Les sciences et la compréhension du monde contemporain doivent donc dépasser les anciens paradigmes et cela vaut sur la façon dont on aborde le changement des frontières et le déplacement des êtres humains sur un territoire ainsi que les représentations possibles de ces changements majeurs « The sciences, just as much as the humanities, therefore require a new theoretical foundation that takes seriously the collective agency of humans and nonhuman systems as dimensions of something else—of what I call 'kinetic systems'. »³⁰ Voyons comment le changement de perspective d'une perspective anthropocentrique à un système post-humaniste s'opère et comment cela affecte l'étude de la frontière et de sa représentation dans l'art. D'abord Nail souligne l'importance de tenir compte d'une multiplicité de facteurs qui peuvent influencer notre compréhension de la frontière et de ses flux « All kinds of geographical, geological, biophysical, technological and architectural matters play an active and constitutive role in the expansion of bordered societies and the expulsion of the migrant bodies that sustain them. »³¹ L'artiste et l'interprète de la frontière en général ne doivent pas présumer que ces données sont constantes. Des changements climatiques peuvent transformer l'environnement, les passages praticables pour la circulation humaine deviennent impraticables. Les grands projets de construction humains peuvent, à leur tour, changer drastiquement l'allure du paysage. Il faut tenter, d'après Nail, d'avoir un œil sur tous ces aspects « In short, instead of looking strictly at human agency or

²⁹ *Ibid.*, p. 183.

³⁰ *Ibid.*, p. 184.

³¹ *Ibid.*, p. 184.

human structures we should look at the whole kinetic pattern or regime of motion within which human and nonhuman agencies *both* circulate together. »³² Ainsi au lieu d'avoir une vision unicausale de l'apport humain au changement, il faut avoir une vision ouverte sur de plus gros ensembles et considérer de multiples facteurs. En effet, un livre comme Clark passe très peu de temps à noter et inspecter comment le paysage lui-même est un produit hautement instable. C'est comme si son essence était toujours là, en germe, et qu'à travers l'histoire elle déploie son potentiel inhérent et immuable.

1.2.2 Kinopolitique

C'est ici que l'ouvrage de Nail intitulé *Theory of the Border* (2016)³³ est d'une importance cruciale pour notre recherche. En fait, dans l'introduction et le premier chapitre, Nail offre un modèle conceptuel pour comprendre le paysage, la frontière et les différents êtres qui les traversent comme autant de processus en mouvement plutôt que des choses statiques. En ce qui concerne la frontière et son impact sur le paysage et les êtres vivants, Nail note qu'il faut la comprendre plutôt comme processus fluide qui redirige des courants plutôt qu'un blocage fermé « The border is an absolutely positive and continuous process of multiplication by division— the more it divides social space the more it multiplies it. It is thus important to distinguish between two kinds of division: extensive and intensive. »³⁴ La frontière et le paysage frontalier peuvent devenir une barrière, jamais entièrement infranchissable, et pour d'autres un simple lieu de transition. Nail donne l'exemple d'une personne influente qui traverse la frontière entre deux pays. Non seulement cette frontière n'est pas une barrière, mais son franchissement fait partie des pratiques normales et acceptées. Inversement, pour une personne dépourvue de moyens et qui n'a pas la documentation appropriée, la frontière devient un lieu plus hostile et sa présence dans le paysage autour de la frontière dérange et pose un problème pour certaines forces sociales. Un plus grand contrôle et une répression accrue sont appliqués. La frontière change donc d'allure et ne se situe même pas du tout au même endroit que pour la première personne mentionnée « The border has become the social condition necessary for the emergence of certain dominant social formations, not the other way around. This is not to say that *all* social life is the product of borders. There have always been social movements and communities that have been able to ward off social division and borders to some degree. »³⁵ Comme il

³² *Ibid.*, p. 185.

³³ Nail, T. (2016). *Theory of the border*. Oxford University Press.

³⁴ *Ibid.*, p. 3.

³⁵ *Ibid.*, p. 4.

l'affirme lui-même un peu plus loin, la frontière et le paysage frontalier en disent autant sur les dynamiques sociales à l'intérieur des États-nations que de la dynamique entre eux.

L'artiste mexicaine Minerva Cuevas, dans ses recherches sur la frontière entre le Mexique et les États-Unis, a appris qu'historiquement, la frontière entre ces deux territoires correspondait à la partie la plus profonde de la rivière Rio Bravo. Au fil du temps, avec les constructions humaines, cette ligne séparatrice a été fortifiée et militarisée. Les personnes qui souhaitent traverser cette frontière doivent marcher des centaines de kilomètres dans le désert afin d'éviter d'être arrêtées près de cette barrière. Plusieurs d'entre elles perdent la vie au cours de ce trajet. Pour son œuvre, l'artiste a décidé de renverser symboliquement cet ordre en transformant la frontière en pont. À la largeur de la rivière, elle a tracé une ligne sur les rochers, visible de loin comme une ligne pointillée longeant toute la rivière³⁶.

Figure 1.1 Minerva Cuevas (2010). *Bridging Borders*. Installation multimédia. Capture d'écran tirée du site web Art21 <https://art21.org/watch/extended-play/minerva-cuevas-bridging-borders-short/>



Nail rappelle d'ailleurs que la frontière est déplacée par les acteurs sociaux eux-mêmes, quand ce n'est pas la nature elle-même qui s'en charge. La politique, les conflits régionaux et les désastres font bouger les frontières et transforment les paysages tout comme les forces non humaines « This is especially

³⁶ Minerva Cuevas. (2017). *Bridging Borders*. Tiré de son entrevue avec Art21 : <https://art21.org/watch/extended-play/minerva-cuevas-bridging-borders-short/>

apparent in the case of territorial conflicts in which two or more social parties negotiate or struggle over land divisions; political and military conflicts over control of people, land, and resources. »³⁷ L'idée donc d'un paysage frontalier stable et immuable est plus une fiction qu'une réalité concrète malgré l'impression du contraire.

Notre projet de recherche se penche notamment sur la région du Calaisis, en France, et, en particulier, à la frontière franco-britannique. Lors de notre séjour de recherche, nous nous sommes intéressée aux changements historiques de ce paysage. Le territoire calaisien, qui témoigne des tensions frontalières aujourd'hui, a vécu de nombreux changements de paysage à travers l'histoire. La ville de Calais a été détruite et reconstruite plusieurs fois dans l'histoire. Selon des citoyens, ce territoire a été fortifié en terre à plusieurs reprises afin de le convertir en une terre agricole et habitable. Lors de notre séjour, les conséquences des changements climatiques sous forme d'inondations saisonnières étaient évidentes. Cette région subit depuis quelque temps également une érosion du littoral, ce qui risque de changer drastiquement le paysage dans les années à venir. De plus, à la suite de la guerre en Ukraine, qui était une importante source de blé pour la France, le gouvernement français a subventionné les agriculteurs à travers le pays pour la culture du blé, ce qui n'est pas nécessairement compatible avec l'écosystème calaisien et va avoir de sérieuses conséquences sur l'environnement et le paysage³⁸. Ce territoire, qui est l'un des principaux passages et un lieu important de transit pour des personnes exilées à l'extrémité de la frontière de l'Union européenne, serait un potentiel point de départ pour de futures vagues de déplacements climatiques. On voit donc comment la perspective de Nail nous aide à comprendre et à conceptualiser ces changements.

Les frontières et les paysages frontaliers sont autant des points de passage que de blocage. Il s'agit d'un processus de redirection du mouvement en constante évolution historique et géographique « But border circulation is not just the ongoing process of dividing; its technologies of division also have a direct effect on what is divided. What is divided must be recirculated, defended, maintained, and even expanded, but at the same time what is divided must also be expelled and pushed away. »³⁹ Nail préfère donc parler de « régimes » de frontières, le résultat, surtout, d'efforts humains pour contrôler, sans jamais réellement y parvenir, de contrôler le « débit-flux » du mouvement des humains, et des marchandises sur des

³⁷ Nail, T. (2016). *Theory of the Border*. Oxford University Press.

³⁸ Beauvais, F. (2023). *Quel avenir pour le blé face au changement climatique ?* Terre-net. Disponible sur Terre-net

³⁹ *Ibid.*, p. 8.

territoires donnés. Nail souligne que les processus sociaux derrière les flux et le mouvement sont plus vastes que ceux sous contrôle de l'État moderne et les dépassent généralement « The border as a social process of division is not reducible to state power, as was argued in the previous section, and certainly not reducible to an abstract line. Rather, the border is what divides. It is a process that states try to harness, but that often eludes them. »⁴⁰ Les frontières et le contrôle étatique exercés sur elles exposent en réalité la domination du mouvement sur le blocage. On peut rediriger partiellement, mais on ne peut pas contrôler de manière absolue. Cette zone grise est l'enjeu d'énormément de conflits politiques, car c'est l'illusion de la souveraineté territoriale qui est exposée au regard de tous.

Dans le premier chapitre de l'ouvrage, Nail expose les grands thèmes du mouvement et le rapport entre la frontière, le paysage et le mouvement. Les frontières sont conçues comme des mouvements caractérisés par des logiques d'expulsion et d'expansion. Le pouvoir politique repousse vers l'extérieur les individus et les entités non désirables, mais on cherche aussi à incorporer par l'extension les parties désirées. On peut imaginer avec l'exemple terrifiant de l'annexion du Canada par les États-Unis que cette annexion inclurait un aspect d'exportation « d'indésirables » sur le modèle déjà en place aux États-Unis. Nail note d'ailleurs que ces processus qu'on associe avec l'État-nation moderne et le capitalisme ont une très longue histoire qui remonte possiblement avant même l'antiquité gréco-romaine « First, the process of dispossessing people of their social status (expulsion) in order to further develop or advance a given form of social motion (expansion) is not unique to the capitalist regime of social motion. »⁴¹ On peut voir le processus clairement à l'œuvre dans la Rome antique, avec la *pax romana* et tout ce qui se situait à l'extérieur de sa zone d'influence. On mettait en esclavage ou on repoussait aux confins de l'empire tous ceux qui résistaient activement, voire passivement, à l'autorité romaine. Comme l'explique Nail, l'expulsion et l'expansion prennent de multiples formes à travers l'histoire « Expulsion does not simply mean forcing people off their land, although in many cases it may include this. It also means depriving people of their political rights by walling off the city, criminalizing types of persons by the cellular techniques of enclosure and incarceration or restricting their access to work by identification and checkpoint techniques. »⁴² La frontière et le paysage environnant deviennent généralement des symboles représentant les logiques d'expansion et d'exclusion. La théorie critique et kinétique de la frontière et du pouvoir politique de Nail est principalement une théorie des flux associés à ces deux grandes logiques de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴² *Ibid.*, p. 23.

mouvement « The history of the study of borders also developed through the study of flows. »⁴³ Nail donne l'exemple des murs le long des frontières. Elles ne peuvent jamais vraiment empêcher les flux, mais cherchent plutôt à avoir un certain contrôle dessus, et de les rediriger en faveur de certains intérêts au détriment d'autres « The effects of border walls, for example, are not as much about keeping people excluded or included as they are about redirecting movements and changing the speed and conditions of crossing. »⁴⁴ C'est pour cela que Nail parle de jonction. Les murs servent de jonction dans le mouvement, elles ont comme fonction d'établir des points de contact avec les flux qui sont redirigés partiellement en fonction des jonctions. Les « régimes de frontières » sont le résultat des flux et des jonctions qui sont eux-mêmes en constant changement et mouvement. Tout cela crée en quelque sorte des canaux de circulations qui transforment le mouvement des biens et des individus le long de quelques « routes » qui changent avec les changements de régime et le mouvement des êtres « Circulation is the regulation of flows into an ordered network of junctions, but flows are indivisible, so circulation does not divide them but rather bifurcates and folds them back onto themselves in a series of complex knots. »⁴⁵ On voit donc que l'on ne doit pas concevoir les frontières comme des points fixes qui ne bougent pas et qui ne changent pas. Au contraire, elles grouillent de mouvement et de transformation. La circulation permet le débit ouvert des biens et des individus classifiés comme désirables par le pouvoir et aussi de diriger vers les organes de contrôle et de répression les éléments indésirables. La nature même de la frontière, son apparence et son essence sont radicalement différentes selon la catégorie dans laquelle on se retrouve. Nail résume son propos dans un passage fondamental qui permet de comprendre certaines nuances du mouvement « Expulsion is a social movement that drives out, the deprivation of social status. Social expulsion is not simply the deprivation of territorial status (i.e., removal from the land), it includes three other major types of social deprivation: political, juridical, and economic. It is not a spatial or temporal concept but a kinetic concept insofar as we understand movement extensively and intensively. Social expulsion is the qualitative transformation of deprivation in status, resulting in or as a result of extensive movement. »⁴⁶ L'expansion inclut donc l'idée d'ouverture et de laisser circuler.

Pour revenir à son article, *Kinopolitics : Borders in Motion*, Nail affirme d'ailleurs que la meilleure façon d'aborder différents objets d'études est de les analyser en mouvement plutôt que comme des

⁴³ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

entités statiques, ce que, en général, ils ne sont jamais. Ce qu'il nomme des structures kinétiques ne se réduisent pas à l'agentivité humaine « Kinetic structures are not anthropocentric because what is in motion are matters both human and nonhuman, with their own kinetic agency. »⁴⁷ Il souligne néanmoins l'importance de l'histoire, mais comme nous avons déjà mentionnée, faut-il comprendre l'histoire dans une perspective historique qui dépasse une vision linéaire centrée sur l'importance accordée à l'humain, à ses actions, son agentivité consciente et son regard anthropocentrique. Ce n'est pas, selon Nail, d'une nouvelle forme de structuralisme ou de poststructuralisme qu'il s'agit avec son « nouveau matérialisme ». Il définit les systèmes kinétiques ainsi « Kinetic systems are not just 'open' or 'closed' at their limits but the whole system is in continual meta-stable motion. Every aspect of the system is a continuously reproduced flow in a mixture of centripetal, centrifugal, tensional, elastic and pedetic motions. »⁴⁸ Nail affirme de plus que les frontières et les politiques autour des frontières doivent être vues dans cette perspective de mouvement complexe. Les sociétés et les paysages sont en mouvement. Un des termes importants à comprendre est le courant (flow) que Nail décrit de cette manière « The conceptual basis of kinopolitical systems is the analysis of social flows. The key characteristic of flows is that they are defined according to their continuous movement. »⁴⁹ C'est un processus complexe qu'on ne peut comprendre de manière purement mécanique. Des courants ne peuvent pas se faire arrêter complètement, mais on peut tenter de les rediriger sans jamais en avoir un contrôle absolu. Le prochain terme important de la kinopolitique est ce que Nail nomme le pli. C'est la redirection d'un courant sur lui-même. Le terme clé suivant est le champ que Nail explique et relie ensemble plusieurs plis et courants divergents « The third basic term of kinopolitics is the field of circulation, which connects a series of folds into a larger curved path. This curved path continually folds back onto itself, wrapping up all the folds together. »⁵⁰ Le système des frontières ne fonctionne donc pas selon les modèles précédents. Voici quelques préjugés que Nail affirme que le chercheur ou la chercheuse doit éviter d'accepter :

First, we tend to think of borders as static structures under the control of human agents. On the contrary, what I would like to show next is that borders are in constant motion and have

⁴⁷ Nail, T. (2019), *op.cit.*, p. 188.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 193.

a material nonhuman political agency of their own. Second, we tend to think that the primary function of borders is to keep people out or let them in.⁵¹

D'après Nail, la frontière est elle-même un mouvement plutôt qu'un objet statique. Elle ne permet pas principalement d'empêcher les courants, mais plutôt de les laisser circuler dans un certain sens par des forces humaines et non humaines. On appelle forces non humaines l'ensemble des facteurs matériels, naturels ou techniques (climat, infrastructures) qui orientent la circulation à la frontière.

On peut parfois douter de ce que tente d'expliquer Nail. Mais dans un sens tout à fait non métaphorique les frontières bougent et non pas seulement les biens et les individus qui les traversent « First, the border moves itself. This is especially apparent in the case of geomorphology: the movement of river borders, the shifting sands and tides along coastlines, and so on. »⁵² Il y a plusieurs millénaires, il était possible de marcher de l'Irlande jusque sur le continent européen, donc sans navigation. Il y avait des passages terrestres qui sont maintenant sous l'eau. Ceci est un exemple extrême, mais démontre à quel point les frontières que nous croyons stables, comme celles entourant une île sont ultimement en constante transformation. Une reconnaissance des différentes façons dont la frontière bouge et est bougée à travers la transformation du paysage est au centre de nos réflexions. Comme l'explique Nail, des forces humaines et non humaines agissent sur le paysage avec des effets directs et puissants sur les humains notamment qui circulent « Human and nonhuman political agencies are thus two sides of the same pattern of motion that 'funnels' migrants to their death. »⁵³ Ensuite, de manière plus évidente pour la plupart des personnes, les frontières et les paysages sont modifiés par les conflits politiques et militaires et « bougent » en conséquence de ce genre d'événements « Second, the border is also moved by others. This is especially apparent in the case of territorial conflicts in which two or more social parties negotiate or struggle over land divisions. »⁵⁴ De façon plus évidente pour toute personne qui a étudié un peu l'histoire ou les sciences sociales « In other words, borders are not natural, neutral nor static but historically contingent, politically charged, dynamic phenomena that first and foremost involve people and their everyday lives'. »⁵⁵ D'ailleurs, Nail souligne que les forces humaines et non humaines font et défont

⁵¹ *Ibid.*, p. 194.

⁵² *Ibid.*, p. 195.

⁵³ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 196.

à la fois les paysages et les frontières. En quelque sorte, il nous invite à voir la frontière plus comme un moyen de circulation semi-contrôlé qu'une barrière ou un blocage majeur. La crise que l'on nomme la crise des migrants est le résultat de forces humaines et non humaines complexes. S'il n'y avait pas une demande pour une main-d'œuvre non documentée de la part de certains entrepreneurs, etc., dans la forteresse du Nord (l'Europe de l'Ouest et l'Amérique du Nord), il y aurait probablement, de facto, moins de circulation. Mais, on nous présente la fiction qu'il existe une frontière qu'on cherche désespérément à « protéger » avec des images de murs imprenables, etc. D'ailleurs, pour Nail, les frontières n'ont en réalité jamais pu jouer ce rôle que plusieurs théoriciens lui attribuent, il s'agit plus d'une élucubration mentale :

In practice, borders, both internal and external, have never succeeded in keeping everyone in or out. Given the constant failure of borders in this regard, the binary and abstract categories of inclusion and exclusion have almost no explanatory power.⁵⁶

L'idée de prévenir des biens et des individus de passer d'un bout de territoire à l'autre va contre les faits chiffrés. Selon Nail la frontière sert plus à taxer, à criminaliser et à faire circuler un certain nombre de choses et de personnes sans vraiment un contrôle véritable sur l'ensemble des mouvements. Les paysages frontaliers deviennent des zones de circulation intense et il faut les revoir en ce sens. En plus la vie organique non humaine circule entre les frontières d'une manière encore plus libre. Les tiques et autres insectes ne se font pas arrêter à la frontière américano-canadienne et la maladie de Lyme que ces parasites transportent peut changer le paysage en affectant d'autres espèces vivantes des deux côtés de la frontière.

Au passage, Nail critique l'idée de « décisionisme » chère à un penseur comme Agamben. La « frontière » et ceux qui prétendent la « contrôler » ne décident pas de grand-chose au final « Undocumented migrants, for example, are, for the most part, not blocked out but rather redistributed as functionally 'criminalised' persons into underground economies. »⁵⁷ Nail affirme plutôt que la frontière divise et bifurque plutôt que ne « décide » ou ne « contrôle ». Les courants et le mouvement sont trop puissants pour être arrêtés, c'est comme quelqu'un qui voudrait empêcher le vent de circuler avec un énorme filet ou des engins mécaniques. Cela ne ferait pas une grande différence au final, sinon de rediriger un peu d'air dans des directions légèrement différentes. Notre projet veut prendre en considération que les êtres humains et leurs regards ne sont pas les plus grands déterminants du mouvement et de la transformation des paysages et des frontières. Le regard doit s'ouvrir sur les autres forces qui bougent

⁵⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 198.

notre monde dans de nouvelles directions. D'après Nail « climate change, mass migration, landscape and environmental transformations, and the agencies of the matters and critters that populate and suffuse all political events »⁵⁸. Notre recherche tente de souligner cet aspect des choses et de nous obliger à voir le monde différemment.

1.3 Frontière, pouvoir et effacement

Figure 2.1 Attia, K. (2020). *The Valley of Dreams*. Installation. Regen Projects, Los Angeles. Récupérée de <https://www.regenprojects.com/exhibitions/kader-attia>



Dans son livre intitulé *Politiques de l'inimitié*⁵⁹ Achille Mbembe traite du monde postcolonial dans lequel les transformations qui ont mené à l'indépendance de plusieurs nations ont eu un effet significatif sur les relations nord-sud. Les puissances occidentales ne contrôlant plus de manière directe le territoire transformèrent leur attitude face à leurs propres populations nationales et à l'« autre » l'ancien colonisé « Cette transformation a, en retour, libéré des mouvements passionnels qui, petit à petit, poussent les

⁵⁸ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁹ Mbembe, A. (2016). *Politiques de l'inimitié*. La Découverte.

démocraties libérales à endosser les habits de l'exception, à entreprendre au loin des actions inconditionnées, et à vouloir exercer la dictature contre elles-mêmes et contre leurs ennemis. »⁶⁰ Ceci est particulièrement important en ce qui concerne notre sujet de recherche qui note la transformation des paysages, des frontières et de la catégorisation des individus par suite de ces transformations politiques majeures. Mbembe décrit la situation psychologique de certains peuples et nations qui se croient maintenant soumis à une « invasion » de migrants et de corps non désirés sur leur territoire national « Des peuples entiers ont l'impression d'être arrivés au bout des ressources nécessaires pour continuer à assumer leur identité. Ils estiment qu'il n'y a plus de dehors, et qu'il faut, pour se protéger de la menace et du danger, multiplier des enclos. »⁶¹ Nous partageons ce constat de Mbembe. La perception négative de l'autre est en croissance et son interprétation comme une sorte de menace existentielle à l'identité culturelle nationale majoritaire des migrants et le cercle des individus considérés comme véritablement humains dans les bastions du nord global se rétrécissent. Sur le territoire calaisien, durant les deux semaines entre les élections législatives, où l'extrême droite a eu l'espoir de gagner du pouvoir, les violences et la brutalité vécues par des personnes exilées se sont multipliées. Dans un cas, un camion a suivi et intentionnellement frappé des personnes exilées. Une personne a perdu la vie et plusieurs ont été blessées. Dans un autre cas, une cuve d'eau mise à la disposition d'un campement par des associations humanitaires a été empoisonnée par un produit chimique, rendant l'accès à l'eau potable inaccessible en été. Comme l'affirme Mbembe « Il ne s'agit manifestement plus d'élargir le cercle, mais de faire des frontières des formes primitives de mise à distance des ennemis, des intrus et des étrangers, tous ceux qui ne sont pas des nôtres. »⁶² Donc l'extérieur et l'intérieur deviennent plus importants que jamais, cependant, il ne faut pas oublier la leçon de Nail qui affirme qu'au final, les frontières, les barrières, etc., n'ont qu'une efficacité limitée et sont aussi soumises au mouvement et au changement.

De plus les frontières et les conflits frontaliers semblent s'être accentués en quelque sorte dans le monde postcolonial. Conflits dans lesquels les anciennes puissances coloniales et des forces locales dans les anciens pays colonisés participent à différents degrés. Cela a fait éclater les notions traditionnelles de souveraineté territoriale, d'intégrité du paysage, des sites naturels ou des agglomérations de population civile. Le déplacement à l'intérieur et entre les frontières est devenu un phénomène récurrent présenté comme une sorte de fatalité qui affecte certaines parties du globe et ses habitants « La transformation de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁶¹ *Ibid.*, p. 9.

⁶² *Ibid.*, p. 10.

la guerre en *pharmakon* de notre époque a, en retour, libéré des passions funestes qui, petit à petit, poussent nos sociétés à sortir de la démocratie et à se transformer en société de l'inimitié, comme ce fut le cas sous la colonisation. »⁶³. Mbembe rappelle ce que les anciens colonisateurs oublient souvent. Le degré d'intensité et d'étendue que leurs transformations des paysages et des frontières ont eu. Lors de notre résidence à Calais, nous avons remarqué que plusieurs des personnes en déplacement étaient d'origine soudanaise. Ils tentaient souvent de se rendre au Royaume-Uni. On oublie souvent de mentionner la longue histoire coloniale britannique et l'impact de l'occupation anglaise du Soudan. Les personnes en déplacement suivent un chemin pour se rapprocher de certains membres de leur famille qui sont maintenant au Royaume-Uni. À ce sujet, Mbembe souligne qu'un penseur comme Franz Fanon était l'un des rares à prendre la juste mesure de cette blessure immense, affligée au monde humain et non humain des territoires colonisés :

Loin de conduire à une planétarisation de la démocratie, la ruée vers les terres neuves avait débouché sur un nouveau droit (*nomos*) de la Terre dont la principale caractéristique était de consacrer la guerre et la race comme les deux sacrements privilégiés de l'histoire.⁶⁴

Et malgré la bonne volonté d'un philosophe politique comme Francis Fukuyama, la fin de l'histoire ne semble pas être l'extension de la démocratie libérale, mais au contraire son rétrécissement dans son bastion traditionnel et sa fragilité dans le monde à peine sortie de la condition coloniale. Dans le second chapitre de son ouvrage, Mbembe se penche sur quelques grands traits qui caractérisent le premier quart du XXI^e siècle « Le premier est le rétrécissement du monde et le repeuplement de la Terre à la faveur du basculement démographique qui, désormais, opère à l'avantage des mondes du Sud. »⁶⁵ Il rappelle la triste histoire de la traite des esclaves des siècles précédents qui déplacèrent une énorme quantité d'êtres humains sur un nouveau continent qui contribua aussi à la transformation radicale du paysage :

À plusieurs égards, le régime de la plantation fut, avant tout, celui des forêts et des arbres qu'il fallut couper, brûler et raser régulièrement ; du coton ou de la canne à sucre qui devait remplacer la nature préexistante, des paysages anciens qu'il fallut remodeler, des formations

⁶³ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 20.

végétales antérieures qu'il fallut détruire, et d'un écosystème qu'il fallut remplacer par un agrosystème.⁶⁶

Nous oublions souvent comment le paysage fut radicalement transformé par le processus de la traite d'esclaves et du changement massif que cela fut pour les autres formes de mouvement dans les régions affectées.

D'une façon très similaire à Nail, Mbembe parle d'une « technologie de régulation du mouvement migratoire » lorsqu'il se penche sur la colonisation notamment de ce qu'on a nommé le Nouveau Monde. Ce mouvement et ce changement rapide des paysages et des frontières, notamment le contact avec les peuples des Premières Nations dans les Amériques, préoccupèrent non seulement les élites politiques coloniales, mais soulevèrent aussi des enjeux éthiques et philosophiques. Comme l'affirme Mbembe « Aussi bien la théorie économique que la théorie de la démocratie furent en partie construites sur la défense ou sur la critique de l'une ou de l'autre de ces deux formes de redistribution spatiale des populations. »⁶⁷ En fait, on commençait à comprendre le mouvement des individus en termes d'utilité pour le système colonial. On inventa progressivement différentes catégories d'humains, certaines catégories ayant des droits et pouvant plus ou moins se déplacer librement et d'autres groupes dont le mouvement et les droits étaient beaucoup plus fortement contrôlés et limités par les autorités « Cette scission de l'humanité en populations « utiles » et « inutiles » – « excédentaires » et « superflues » – est demeurée la règle, l'utilité se mesurant, pour l'essentiel, à la capacité de déploiement de la force de travail. »⁶⁸ Depuis la décolonisation formelle, une nouvelle transformation semble à l'œuvre. De nouveaux déplacements des zones anciennement colonisées et la croissance démographique ont transformé le monde. Seule une perspective comme celle de Nail, combinée aux idées de Mbembe, nous permet de saisir le paysage dans son mouvement sans tomber dans l'occidentalocentrisme.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

CHAPITRE 2

PAYSAGES EFFACÉS

Dans ce chapitre, nous expliquons le contexte politique entourant Frontex et différentes manières de contrôler et discipliner les mouvements des migratoires en Europe notamment. Des fortunes ont été dépensées par l'Union européenne à la fois à l'intérieur de ses frontières, mais aussi à payer des régimes en périphérie du capitalisme occidental pour s'assurer un certain contrôle sur le mouvement humain. Pour être plus précise, le budget moyen alloué à Frontex par l'Union européenne est d'environ 900 millions d'euros par an ⁶⁹. Le paysage frontalier en subit nécessairement les conséquences et le mouvement migratoire lui-même transforme l'allure du territoire qui prend des traits concentrationnaires. À travers l'œuvre de Michel Foucault, nous explorons l'aspect biopolitique et répressif de ce système de contrôle. Le territoire de Calais, à la frontière franco-britannique, sert d'illustration pour démontrer comment diverses forces kinétiques et politiques s'influencent constamment pour créer un nouveau paysage à la fois physique et sociologique. Nous reprenons aussi de manière critique les travaux de Nail sur la figure du migrant en y ajoutant nos propres observations directes. Nous intégrons aussi plusieurs images de projets actuels en arts visuels qui vont dans le même sens que nos propres recherches en lien avec le paysage et la migration. Une reprise critique des travaux de recherche D'Ignazio et Klein sur l'utilisation autoritaire et discriminatoire des données, et les travaux d'Eubanks sur les formes d'oppressions systémiques vient nous aider à compléter nos réflexions sur le contrôle de populations subalternes au XXI^e siècle et ses effets sur le paysage et ses représentations.

2.1 La dernière chance

Cette section tente d'expliquer un peu plus précisément le contexte politique de Frontex dans lequel Calais devient important. On trouve, d'un côté, une grande ouverture et une liberté de mouvement pour les Européens et autres individus ayant une autorisation permettant une plus grande liberté de mouvement. De l'autre se développent une fermeture et une surveillance sur les frontières externes à la forteresse européenne. De plus, on voit se multiplier les ententes avec quelques pays du sud global pour

⁶⁹ Cour des comptes européenne. (2021). *Rapport spécial 08/2021 – Frontex : Soutien de Frontex à la gestion des frontières extérieures : pas assez efficace jusqu'ici*. Publications de l'Union européenne. Disponible sur EU Publications

contrôler et rediriger les vagues migratoires. Le resserrement de la frontière force les personnes exilées à prendre des chemins plus dangereux. Nous allons présenter quelques exemples qui illustrent ces phénomènes : Mexique-États-Unis, la Méditerranée et les Balkans.

Frontex est l'agence européenne des gardes-frontières et des garde-côtes. Elle a été créée en 2004 et ses attributions et ses moyens ont été constamment renforcés depuis lors. L'agence Frontex est principalement chargée d'aider les États membres de l'espace Schengen à gérer efficacement leurs frontières extérieures. Selon le site web de l'agence, la mission de Frontex a été expliquée comme suivant :

Frontex, the European Border and Coast Guard Agency, supports EU Member States and Schengen-associated countries in the management of the EU's external borders and the fight against cross-border crime. Frontex is a centre of excellence for border control activities at the EU's external borders, sharing intelligence and expertise with all Member States and with neighbouring non-EU countries affected by migratory trends and cross-border crime.⁷⁰

Depuis la création de Frontex, chaque année l'Union européenne dépense plusieurs centaines de millions de dollars pour créer et renouveler des accords avec des pays aux alentours des extrémités de Frontex afin de contrôler des vagues migratoires. Des pays, comme la Turquie ou le Maroc, sont responsables de créer les premiers blocages à l'extérieur des frontières européennes proprement dites. Ensuite à l'intérieur de Frontex, les pays comme l'Albanie, la Serbie et la Grèce et qui sont responsables de bloquer les vagues de migrants à l'intérieur des frontières européennes. Le territoire européen administré par le Frontex est protégé par des clôtures et des barbelés de la marque la Concertina :

La Concertina n'est pas qu'un simple fil de barbelés comme celui dont les agriculteurs se servent pour les enclos à bétail. C'est un fil métallique fait de centaines de lames de rasoir, toutes aussi tranchantes les unes comme les autres, fabriqué depuis des années par une entreprise espagnole nommée « European Security Fencing ». [...] Ces barbelés, reconnaissables entre mille, sont du « modèle 22 » du constructeur. Des lames de 22 millimètres espacées de 34 millimètres. Sur la route de l'exil, on croise la Concertina partout aux portes de l'Europe. Le porte-parole de l'entreprise, qui fabrique ces barbelés saillants, déclare d'ailleurs au magazine *Le Point* en 2015 : « Le marché se porte bien ». ⁷¹

Des personnes en déplacement sont arrêtées et envoyées aux centres de détentions. Les personnes exilées doivent soumettre une demande d'asile dans le premier pays où elles se font arrêter

⁷⁰ Frontex. (n.d.). *Tasks and mission*. Frontex. Retrieved March 17, 2025, from <https://www.frontex.europa.eu/about-frontex/who-we-are/tasks-mission/>

⁷¹ Witter, L. (2023). *La battue, l'état, la police et les étrangers*. Seuil.

conformément au Règlement de Dublin⁷². Elles doivent se défendre aux tribunaux pour le crime de franchissement de la frontière de forteresse européenne. Évidemment ces demandes sont en très grande partie, rejetées ou sans réponses⁷³. Ensuite les personnes sont libérées de détention pour quitter le pays dans un court délai.

Bien avant Nail ou Mbembe, Michel Foucault a voulu mieux comprendre le fonctionnement de régimes de pouvoir particuliers et d'analyser leurs effets sur les humains et sur l'ensemble de l'ordre physique et social⁷⁴. Foucault souligne que même si à partir du XVIII^e siècle les punitions physiques extrêmes disparaissent graduellement, il ne s'agit pas d'un pur progrès linéaire, ni moral ou social. Il note d'ailleurs que simultanément « la prison, la réclusion, les travaux forcés, le bagne, l'interdiction de séjour, la déportation — qui ont occupé une place si importante dans les systèmes pénaux modernes — sont bien des peines « physiques ». »⁷⁵ Il mentionne aussi que les juges laissent entrer d'autres experts ou autorités possédant un savoir spécialisé pour trancher le sort d'individus perçus comme indésirables ou hors la loi « un processus global a conduit les juges à juger autre chose que les crimes; ils ont été amenés dans leurs sentences à faire autre chose que juger; et le pouvoir de juger a été, pour une part, transféré à d'autres instances que les juges de l'infraction. L'opération pénale tout entière s'est chargée d'éléments et de personnages extra-juridiques. »⁷⁶ Dans le cas des personnes en déplacement concernées par la « crise de migration », leur statut est généralement déterminé par un fonctionnaire de l'immigration et les forces de répressions nationales qui punissent et attrapent les personnes qui sont considérées comme n'étant pas sur un territoire de manière "légitime" d'après les règlements les plus récents. Le juge qui valide ce régime de pouvoir ne fait, en général, qu'entériner la recommandation des autorités d'immigration qui affirment que telle ou telle personne est hors la loi par sa simple présence physique sur un territoire donné.

Lors de notre séjour près de la frontière franco-britannique, nous étions logée à Calais. Nous avons circulé entre Calais, Dunkerque et Boulogne, situées sur les côtes françaises de la Manche. Ces territoires sont des zones importantes où résident temporairement des personnes en mouvement. Nous

⁷² Faure, A. Toute l'Europe. (2024). *Asile et migrations en Europe : qu'est-ce que le règlement de Dublin ?* Toute l'Europe.

⁷³ Amnesty International. (2014). *Trapped: Asylum in Europe's Dublin System*. Amnesty International. Consulté le 17 mars 2025, à partir de <https://www.amnesty.org/download/Documents/EUR0110572014ENGLISH.PDF>

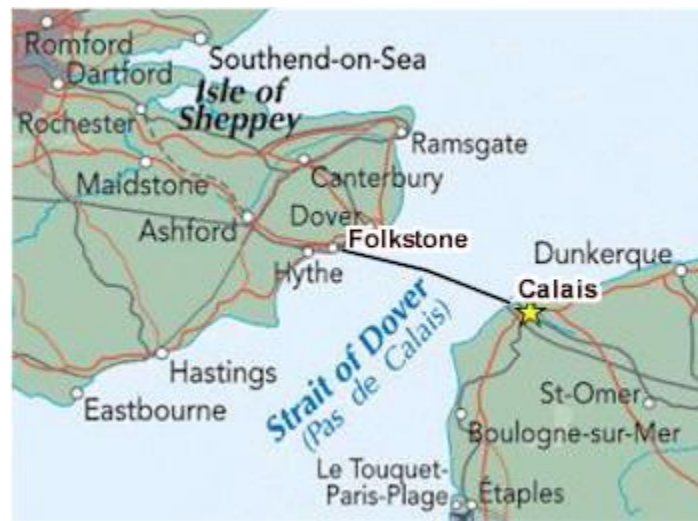
⁷⁴ Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁶ *Ibid.*, 27.

avons également traversé la Manche par le ferry, légalement évidemment, et sommes arrivées à Douvres, sur les côtes anglaises, où de nombreuses personnes exilées aspirent à se rendre. L'objectif de ces déplacements était de retracer les trajectoires légales afin de mieux comprendre les difficultés liées aux cheminements non autorisés. La distance la plus courte entre la France et le Royaume-Uni se situe entre Calais et Douvres⁷⁷, un itinéraire emprunté par les ferries (traversiers).

Figure 2.1 Une carte de la Manche illustrant la distance entre Calais et Douvres. Source : WorldMap1 <https://www.worldmap1.com/map/france/calais/Calais-straait-of-dover-map.jpg.ais-straait-of-dover-map.jpg>



Le tunnel sous la Manche suit également un trajet similaire. Ces deux voies de passage légales sont fortement militarisées dans le but d'empêcher le passage des personnes non désirées. Malgré la militarisation, la surveillance accrue par drones et les patrouilles policières, des personnes exilées n'ont pas d'autre choix que de traverser la Manche en empruntant des chemins plus longs, qui s'avèrent souvent plus dangereux. La Manche et la mer du Nord ne sont jamais sécuritaires pour de petites embarcations, même sur les trajets les plus courts, et ce, même durant la saison la plus favorable. Le grand peintre du XIX^e siècle, W. Turner a démontré dans plusieurs de ses œuvres le danger de traverser la Manche.

⁷⁷ WorldMap1. (s.d.). Carte du détroit de Douvres [Carte]. <https://www.worldmap1.com/map/france/calais/Calais-straait-of-dover-map.jpg.ais-straait-of-dover-map.jpg>

Figure 2.2 Turner, J. M. W. (1803). *Calais Pier*. National Gallery, Londres. Récupéré de <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-calais-pier>



La plupart des personnes en déplacement à Calais n'ont pas d'autre choix que de tenter cette traversée. Souvent, elles ont déposé une demande d'asile dans un autre pays européen, voire en France. En lien avec ces idées sur les humains dont on tente de contrôler le mouvement, Foucault propose une idée qui sera reprise notamment par Nail. Il mentionne qu'à l'âge classique le contrôle des corps et de son mouvement est devenu un intérêt principal du pouvoir politique. Cet intérêt du pouvoir politique se poursuit avec un intérêt particulier porté aux corps des personnes déplacées « Il y a eu, au cours de l'âge classique, toute une découverte du corps comme objet et cible de pouvoir. On trouverait facilement des signes de cette grande attention portée alors au corps — au corps qu'on manipule, qu'on façonne, qu'on dresse, qui obéit, qui répond, qui devient habile ou dont les forces se multiplient. »⁷⁸ Ceci nous amène à réfléchir un peu à la réflexion de Nail dans son ouvrage *The Figure of the Migrant*⁷⁹.

Dans ce livre important sur les régimes de pouvoir, de légalité et de territorialité qui définissent largement la figure du migrant, Nail note que « Even if the end result of migration is a relative increase in

⁷⁸ *Ibid.* p. 138.

⁷⁹ Nail, T. (2015). *The figure of the migrant*. Stanford University Press.

money, power, or enjoyment, the *process of migration itself* almost always involves an insecurity of some kind and duration: the removal of territorial ownership or access, the loss of the political right to vote or to receive social welfare, the loss of legal status to work or drive, or the financial loss associated with transportation or change in residence. »⁸⁰ Utilisant un peu le perspectivisme archéologique foucauldien, Nail affirme que le migrant est défini d'abord et avant tout par son mouvement, il diffère ainsi autant du citoyen, du souverain et même du prisonnier national. Il est une figure en déplacement.

De plus, comme l'histoire est écrite et comprise d'abord à travers le prisme des forces sociales dominantes, des classes dirigeantes et du pouvoir étatique, Nail souligne que le migrant est compris comme une figure impuissante et sans véritable agentivité « Accordingly, migrants have created very different forms of social organization that can clearly be seen in the “minor history” of the raids, revolts, rebellions, and resistances of some of the most socially marginalized migrants. »⁸¹ Nail, à l'instar de penseurs comme Foucault et de Antonio Gramsci, cherche à reconstituer non seulement le sens des mouvements des migrations et des migrants comme figures subalternes. D'ailleurs, Nail revient sur son idée de la figure du migrant mentionnée dans d'autres œuvres comme étant le fruit, entre autres, d'un mouvement d'expulsion. De plus, il souligne l'aspect temporel du mouvement de migration. Tout comme Foucault, il mentionne périodisation des différentes ères de migration doit être prise en considération attentivement.

La soi-disant « crise de migration » actuelle n'est pas, comme certains l'affirment, un phénomène entièrement inconnu de l'histoire humaine⁸². Nail illustre ce principe de temporalité avec des exemples très concrets et clairs « As an example, in the ancient world, migrants were expelled from their territories by war and kidnapping; in the medieval world, they were expelled by enclosure and the removal of customary laws that bound them to the land; and in the modern world, they have been expelled by the capitalist accumulation of private property. »⁸³ Cependant, il mentionne que l'instabilité intrinsèque du capitalisme avancé et de l'impérialisme a renforcé les forces traditionnelles qui poussaient à la migration de façon aiguë « The twenty-first century will be the century of the migrant not only because of the record

⁸⁰ *Ibid.*, p. 2.

⁸¹ *Ibid.*, p. 4-5.

⁸² Wihtol de Wenden, C. (2018). *Crise des migrations ou crise des politiques d'asile et ses effets sur les territoires d'accueil. Hommes & Migrations*, (1323), 23-29. Disponible sur Cairn.info

⁸³ Nail, *op.cit.*, p. 6.

number of migrants today but also because this is the century in which all the previous forms of social expulsion and migratory resistance have reemerged and become more active than ever before. »⁸⁴ Encore une fois, Nail affirme que la figure du migrant est une création sociale complexe, le fruit de plusieurs forces humaines et non humaines en mouvement « In other words, “the figure of the migrant” is a political concept that identifies the common points where these figures are socially expelled or dispossessed as a result, or as the cause, of their mobility. »⁸⁵ Comme Foucault l’affirme à propos de la figure du prisonnier ou encore du « fou », il n’y a pas une essence éternelle de ce type social du migrant.

Figure 2.3 Bouchra Khalili. (2008–2011). *The Mapping Journey Project*. Installation vidéo. Museum of Modern Art, New York <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1627>



Dans son œuvre intitulée *The Mapping Journey Project*, l’artiste Bouchra Khalili cherche à mettre en lumière les récits individuels à travers une pratique cartographique. Dans chacune des vidéos, une main trace le trajet douloureux du déplacement d’une personne forcée à franchir une frontière de manière qualifiée d’illégale. Les bandes sonores sont enregistrées dans différentes langues, notamment l’anglais, l’italien et divers dialectes arabes. En faisant cela, l’artiste nous rappelle que les récits que nous entendons souvent sont racontés depuis le haut, que ce soit par les États ou par les médias. Avant de commencer

⁸⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 11.

notre recherche, une chose était claire : nous ne voulions pas utiliser les témoignages de personnes exilées. Tout d'abord, il existait une barrière éthique à l'utilisation des récits de personnes en situation de vulnérabilité. Nous ne souhaitons pas exploiter leur souffrance pour un projet personnel. Ensuite, le deuxième argument était que les récits personnels mettraient l'accent sur des personnes pour lesquelles nous ne pourrions pas faire grand-chose, alors que nous voulions mettre en avant la situation globale, qui pourrait évoluer avec un engagement accru de la part des sociétés.

En lien avec ce sujet, Nail explique d'ailleurs que « There is no general ontology of the migrant. There are only figures of the migrant that emerge and coexist throughout history relative to specific sites of expulsion and mobility. »⁸⁶ Comme il y a différentes formes de sociétés et différentes temporalités associées à ces formes de société, il y a différentes figures du migrant à travers les géographies et l'histoire. Nail utilise d'ailleurs l'expression de « figure » pour exprimer l'idée que plus qu'une identité essentialiste fixe, la « figure » reflète une configuration sociale temporelle, économique, géographique et sociale spécifique « A figure is not an unchanging essence lying beyond the concrete, but neither is it merely a specific individual or a group of individuals. A figure is a social vector or tendency. Insofar as specific individuals take up a trajectory, they are figured by it. »⁸⁷ Dans le chapitre suivant de son ouvrage, Nail retourne à la kinopolitique, mais tente de le faire mieux comprendre à partir des différentes perspectives associées à différentes figures du migrant à travers l'histoire, incluant l'époque contemporaine.

Nail réaffirme qu'il y a deux formes de mouvement qui caractérisent principalement la figure du migrant « The history of the migrant is the history of social motion. In particular, the migrant is defined by two intertwined social motions: expansion and expulsion. »⁸⁸ Il démontre ensuite comment ces formes de mouvement se déclinent à travers l'espace et le temps. Il fait d'ailleurs référence à la notion d'accumulation primitive qui a permis le décollage du capitalisme moderne et qui a provoqué le déracinement et le déplacement de milliers de personnes à travers l'Europe. Il note d'ailleurs que plusieurs théoriciens affirment que l'accumulation primitive n'a pas cessé au XVI^e ou XVII^e siècle, mais se poursuivra à travers le colonialisme et la traite de masse d'esclaves via le commerce transatlantique. Dans le cadre de la migration associée au capitalisme moderne, la circulation de corps fait partie intégrante de son fonctionnement « Capitalism is a form of economic circulation, and there are also forms of territorial,

⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

political, and juridical circulation. For example, in migration studies, “circulatory migration” refers to the repeated or seasonal going out and coming back of migrants. The migrant is always in motion. »⁸⁹ Dans cette circulation il y a des points de contrôle plus ou moins efficaces qui permettent de dévier les flux et la vitesse de débit du mouvement des corps. La frontière est un lieu mouvant qui capture et tente avec un degré de succès variable à rediriger le mouvement des migrants « Migrants *cross* the border. But the border is a junction: a vehicle of harnessed flows. The border acts as a sieve or filter, as it allows capital and the global elite to move freely but, like a yoke, catches the global poor. A flow of migrants crosses the border (legally or illegally), and if the migrants have lost their status, they are *apprehended* by the drivers of the border junction—the Border Patrol. »⁹⁰ Tout comme Foucault, la figure du migrant représentée par le théoricien est à la fois un agent, mais aussi une création des formes de pouvoir qui « créent » des normes et des règles qui excluent et expulsent certains individus qui sont hors norme.

Un point particulièrement important mentionné par Nail est que la figure du migrant peut se transformer soit en celui de l’individu constamment déplacé et redirigé, du prisonnier ou encore du travailleur circulant migrant. À propos de cette dernière métamorphose du migrant dans le cadre du système économique actuel, Nail affirme « The aim of this circuit is to reproduce an economy of disempowered migrant labor that props up the empowered labor and wages of citizens. The labor circuit is thus: cross, work, cross, work . . . deport, cross (C-WC- W . . . D-C). The movement within and between these circuits is the circulation of border politics. »⁹¹ Dans tous les cas, Nail nous fait comprendre qu’il y a un réseau complexe de savoir, de pouvoir et d’intérêts économiques bien définis qui engendrent un processus de mouvement dans lesquelles un nombre de plus en plus grand d’individus se trouvent emportés.

2.2 Un paysage façonné par la manipulation des données

L’une des motivations qui nous ont menée à nous intéresser au paysage et à ses changements historiques était la désinformation ainsi que la création d’hégémonies sociales au service de grands récits. Par exemple, concernant le portrait du Moyen-Orient dessiné par les médias occidentaux, il existe de multiples couches de récits tissés avec des fils de désinformation, de sorte qu’un paysage préconstruit est

⁸⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁹¹ *Ibid.*, p. 32.

présenté par ces médias qui reprennent les données collectées par les États occidentaux. Les voix indépendantes, dans les sphères artistiques ou académiques, qui racontent d'autres récits, restent non entendues ou se retrouvent infiltrées dans les grands récits. Nous avons donc décidé d'étudier plutôt le paysage comme un sujet vaste et ouvert qui nous permettrait de parler de ces symptômes de manière ponctuelle et par un regard situé à distance. Dans le cas du sujet de la frontière et des vagues d'immigration aussi, il y a des récits composés de désinformation qui forment ce paysage déshumanisant que nous voyons aujourd'hui. Les personnes en mouvement ont toujours été associées aux crimes, nous avons toujours entendu des mythes à l'effet que l'inflation, les taux du chômage ou la crise du logement sont des conséquences de recevoir trop de personnes immigrantes dans une société. En répétant ces récits inventés et devant une crise économique, la population qui n'a pas nécessairement de contre-arguments pour tous ces débats, commence à développer des rapports xénophobes ou racistes. En 2024, durant les élections législatives en France, pendant les deux semaines où l'extrême droite espérait gagner en pouvoir, des vagues de violences contre les personnes exilées ont augmenté de manière inquiétante à Calais. Une personne a perdu la vie et plusieurs autres ont été blessées⁹².

Depuis des décennies, nous avons vu des images de larges masses de populations en crise humanitaire qui se dirigent à pied ou sur des petits bateaux, vers l'Europe, ce qui a été largement interprété comme « la crise de migration ». Le discours dominant étant que des individus vivant dans des contextes politiquement et économiquement désavantagés tentent illégalement de rentrer dans des démocraties occidentales prospères, menaçant ainsi le bien-être des personnes vivant dans ce que Domenico Losurdo nomme le cercle sacré des privilégiés⁹³. C'est en partie à ce discours simpliste et réducteur que nous portons un regard critique. Nous tentons, dans ce projet, de montrer le rapport dialectique complexe entre la prospérité des uns et les difficultés des autres en lien avec la transformation du paysage. Ces narratifs créés et nourris des idées haineuses contre « l'autre envahissant »⁹⁴. Ce genre de narratifs, inventés, ont formé un paysage violent et menaçant pour des personnes exilées. Aux deux côtés de la Manche, les associations humanitaires travaillent très fort pour lutter contre ces narratifs. L'ouvrage D'Ignazio et Klein, intitulé *Data Feminism*, nous fournit quelques outils pour conceptualiser le

⁹² Lemaître, C., & Druelle, J. (2024). *Menaces, agressions... À Calais, la montée du RN libère les violences contre les exilés*. Reporterre. Consulté le 3 juillet 2024, à partir de <https://reporterre.net/RN-au-pouvoir-ce-serait-encore-pire-pour-les-exiles-de-Calais>

⁹³ Losurdo, D. (2006). *Contre-histoire du libéralisme*. La Découverte.

⁹⁴ Calame, C. (2020). La stigmatisation et l'exclusion de migrantes et migrants : une nouvelle forme de racisme ? *Communications*, 107(2), p. 117.

genre d'enjeux soulevés par l'hégémonie de discours occidentaux concernant la façon dont les personnes migrantes sont perçues et traitées. Au cœur de l'analyse des auteures siège l'idée d'intersectionnalité. Plutôt que de donner une définition complexe du terme, Klein et d'Ignazio ne font qu'expliquer, en toute simplicité, son sens : « how those additional dimensions of individual and group identity, like race and class, not to mention sexuality, ability, age, religion, and geography, among many others, intersect with each other to determine one's experience in the world. »⁹⁵ Elles affirment d'ailleurs qu'elles s'inspirent de la théorie et de la pratique de féministes noires qui apportent des critiques de la vision patriarcale et raciste dominante dans plusieurs structures sociales et institutions qui forment la conscience des sujets sociaux.

D'ailleurs, D'Ignazio et Klein le soulignent, c'est justement la traite massive d'esclaves africains, surtout à partir du XVI^e siècle, qui a fourni un premier modèle de collection de données pour contrôler le mouvement de grandes quantités d'individus, bougeant d'un continent à un autre. D'après nous, le système des camps, des zones de cantonnements et de répression des personnes migrantes aujourd'hui est en quelque sorte l'héritier historique de contrôle du système esclavagiste. C'est grâce en partie à l'accumulation de données qui remontent à cette traite massive d'esclaves que les personnes migrantes sont surveillées et contrôlées. Klein et d'Ignazio vont jusqu'à dire, ce qui vient confirmer notre interprétation, qu'il y a une continuité historique

It passes through the eugenics movement, in the late nineteenth and early twentieth centuries, which sought to employ data to quantify the superiority of white people over all others. It continues today in the proliferation of biometrics technologies that, as sociologist Simone Browne has shown, are disproportionately deployed to surveil Black bodies. ⁹⁶

Nous élargirons cette idée à toute personne considérée « non-Blanche non issue du nord global ». Ce sont ces individus, leurs corps et leurs mouvements, qui sont recensés attentivement par les autorités dans le but d'aider le système politique et économique de les contrôler de différentes manières. C'est sur cette base oppressante que se constitue le discours autour de leur existence sociale et le sens de leur mouvement. Le but de l'ouvrage de Klein et d'Ignazio est de détourner la collecte des données vers des orientations qui vont à l'encontre des discours et idéologies dominantes. Pour ce faire les auteurs suggèrent qu'il y a sept grandes façons pour s'y prendre afin de déconstruire les discours hégémoniques

⁹⁵ D'Ignazio, C., & Klein, L. F. (2020). *Data feminism*. MIT Press, p. 4.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 12.

« 1. Examine power. Data feminism begins by analyzing how power operates in the world. 2. Challenge power. Data feminism commits to challenging unequal power structures and working toward justice. 3. Elevate emotion and embodiment. Data feminism teaches us to value multiple forms of knowledge, including the knowledge that comes from people as living, feeling bodies in the world. 4. Rethink binaries and hierarchies. Data feminism requires us to challenge the gender binary, along with other systems of counting and classification that perpetuate oppression. 5. Embrace pluralism. Data feminism insists that the most complete knowledge comes from synthesizing multiple perspectives, with priority given to local, Indigenous, and experiential ways of knowing. 6. Consider context. Data feminism asserts that data are not neutral or objective. They are the products of unequal social relations, and this context is essential for conducting accurate, ethical analysis. 7. Make labor visible. The work of data science, like all work in the world, is the work of many hands. Data feminism makes this labor visible so that it can be recognized and valued. »⁹⁷ Prenons chacun de ces points pour examiner comment ils sont compatibles avec notre propre recherche critique sur le paysage et la déconstruction des hégémonies sociales et culturelles.

Notre projet cherche à questionner (1) le discours dominant comme n'allant pas « de soi ». L'idée que le territoire peut être légitimement transformé pour enfermer et contrôler des corps en mouvements d'après une hiérarchie classiste, sexiste, colonialiste et raciste n'est pas un fait qui doit découler d'une présentation soi-disant « objective » des faits. Ce n'est pas parce que les autorités et leurs porte-parole puissants affirment qu'ils peuvent faire ce qu'ils veulent aux personnes migrantes sur leur territoire sous différents prétextes que cela se justifie automatiquement. Aujourd'hui nous condamnons tous l'esclavage qui a pourtant été pratiqué légalement pendant des siècles tout en étant critiqué et remis en question par des voix minoritaires, qui aujourd'hui, nous admettons, avaient bien raison. Notre travail cherche d'ailleurs à exposer (2), dénoncer et remettre en question, en présentant une vision critique de la transformation du paysage, un point de vue alternatif de la situation et présenter d'autres mondes possibles. Nous cherchons à ce que notre travail soit aussi un effort pratique de déconstruction du narratif dominant, contribuant ainsi à changer le monde. En présentant des images d'un autre monde possible et en dépeignant l'horreur du monde existant (3) nous cherchons aussi à nous baser sur des discours alternatifs qui présentent des possibilités autres à ce que l'on nomme à tort la crise de migration. La connaissance alternative permet donc de voir d'autres façons d'exister qui pourraient changer le regard sur le paysage transformé par la migration. De plus, notre projet tente de remettre en question les binaires (4) qui

⁹⁷ *Ibid.*, p. 17-18.

renforcent l'hégémonie classiste, raciste, sexiste et colonialiste du nord global qui font en sorte qu'on reste prisonnière d'un même imaginaire social oppressif. Nous privilégions ainsi des discours de personnes travaillant avec les personnes migrantes (6) et ceux des personnes migrantes elles-mêmes qui sont capables de présenter leurs propres histoires et qui ont des propositions qui vont à l'encontre de l'utilisation répressive et autoritaire du paysage qui est souvent passivement accepté par le reste de la population. Finalement, nous insistons sur la valeur du travail et de la contribution (7) des personnes migrantes et des alliées qui tentent de construire un monde alternatif qui brise les hiérarchies incrustées. À cet effet, nous nous inspirons d'ailleurs de l'ouvrage de Virginia Eubanks intitulé *Automating Inequality*⁹⁸ qui vient compléter certains points développés dans *Data Feminism*.

Dans son ouvrage, Virginia Eubanks explique que de plus en plus ce sont des algorithmes et des systèmes d'intelligence artificielle qui prennent des décisions qui peuvent affecter des millions de personnes. Votre permis de séjour est-il valide ? Votre assurance est-elle active ? Vos documents sont-ils reconnus par les systèmes informatisés comme légitimes ? Maintenant le contrôle de tous les individus, incluant en particulier les personnes migrantes dont on veut canaliser et contrôler les mouvements qui sont à la merci de systèmes qui calculent en fonction des intérêts de la programmation voulue par les élites économiques et technocratiques « Automated eligibility systems, ranking algorithms, and predictive risk models control which neighborhoods get policed, which families attain needed resources, who is short-listed for employment, and who is investigated for fraud. »⁹⁹ À Calais, en plus des barrières physiques, toutes sortes d'outils technologiques de surveillance sont mobilisés afin de distinguer les personnes légales de celles dites illégales. Les drones surveillent les côtes en l'absence des patrouilles de police. Les détecteurs de battements de cœur et de respiration assurent la surveillance des camions transportant des marchandises qui passent par le tunnel sous la Manche.

Tous ces outils poussent les personnes exilées à emprunter des chemins plus dangereux, tels que se cacher dans des camions réfrigérés ou parcourir de plus longs trajets sur de petites embarcations. C'est un véritable système de contrôle et de surveillance sur les individus et les paysages qui s'est instauré depuis les cinquante dernières années et qui tente de s'assurer d'un certain contrôle, ultimement impossible d'après Nail, de la manière dont le territoire est utilisé et qui peut circuler librement ou non

⁹⁸ Eubanks, V. (2018). *Automating inequality: How high-tech tools profile, police, and punish the poor*. St. Martin's Press.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 8.

dessus. Comme l'affirme Eubanks « Our world is crisscrossed with informational sentinels [...] Digital security guards collect information about us, make inferences about our behavior, and control access to resources. Some are obvious and visible: closed-circuit cameras bristle on our street corners, our cell phones' global positioning devices record our movements, police drones fly over political protests. But many of the devices that collect our information and monitor our actions are inscrutable, invisible pieces of code. »¹⁰⁰ En ce moment, la déportation massive d'individus des États-Unis sous les directives de l'administration Trump se sert de tous ces outils pour traquer, emprisonner, transporter et ultimement déporter des milliers de personnes se servant de toutes les données collectées pour justifier ces mesures et donner un vernis légal à une opération d'expulsion de masse. Eubanks, comme Klein et d'Ignazio, affirme qu'évidemment ce sont les plus vulnérables, les individus classés par les systèmes d'oppression comme subalternes, qui subissent les pires effets de ces nouveaux systèmes informatisés de collectes de données utilisées par les autorités. Comme l'explique Eubanks « Most people are targeted for digital scrutiny as members of social groups, not as individuals. People of color, migrants, unpopular religious groups, sexual minorities, the poor, and other oppressed and exploited populations bear a much higher burden of monitoring and tracking than advantaged groups. Marginalized groups face higher levels of data collection when they access public benefits, walk through highly policed neighborhoods, enter the healthcare system, or cross-national borders. »¹⁰¹ Le système renforce les hiérarchies et les formes de discrimination en surveillant et contrôlant toujours davantage les groupes considérés comme moins désirables ou dont le mouvement et l'accès aux ressources et aux territoires doivent être strictement contrôlés. Notre projet s'inscrit en faux contre une telle redéfinition de la réalité du paysage naturel, politique, démographique et social et propose une vision alternative qui remet en question cette vision du monde autoritaire et morbide.

2.3 Nous ne sommes pas dans le même bateau

En novembre et décembre 2023, nous avons passé six semaines en résidence à Calais. Cette résidence nous a été proposée par Espace Adélar, un organisme québécois dans lequel nous avons été impliquée et qui savait sur quoi nous allions travailler. Dans le cadre d'un projet pilote de partenariat entre l'organisme et l'École d'art du Calais, nous avons été invitée à cette résidence. Ce programme a été subventionné par la DRAC Hauts-de-France, initialement pour une exposition et la médiation culturelle

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

autour de cette exposition. Nous avons donc tenu en tout dix-huit ateliers de création ou de présentation publique pour des étudiants de l'école ainsi que pour un public de tous âges autour de notre exposition, afin de pouvoir effectuer cette recherche de terrain. Il s'agissait des rencontres très enrichissantes et souvent informatives pour notre recherche. Durant notre séjour, nous avons visité des sites d'habitation informelle où vivaient des personnes exilées. Nous avons aussi participé à plusieurs événements, notamment une rencontre avec l'auteur Vincent Delecroix, un rassemblement en hommage aux victimes de la tragédie du 24 novembre 2021 à Dunkerque, ainsi qu'à la conférence de presse de publication du rapport annuel de Human Rights Observer. Nous nous sommes rendue sur des sites après les opérations d'expulsion et avons discuté avec des personnes en déplacement, lorsque celles-ci le souhaitaient. Enfin, nous avons traversé la Manche afin de suivre la trajectoire des personnes exilées, bien que notre expérience soit loin d'être comparable à celle des personnes en mouvement. À travers ces démarches, notre objectif était d'observer et de documenter l'impact de la frontière sur le paysage. La résidence à la frontière franco-britannique était le moment tournant important dans nos recherches. Elle a déterminé la méthodologie de la réalisation du projet. C'était à ce moment-là que nous nous sommes intéressée à l'effacement et nous avons essayé de trouver une traduction matérielle et visuelle pour cette notion dans nos recherches. C'était également durant cette période que nous nous sommes rendu compte que l'image en mouvement n'est pas le meilleur médium pour ce concept. Le mouvement est plutôt lourd et ralenti et très dur pour des personnes exilées, mais aussi pour toutes personnes qui voulaient les aider dans ce cheminement difficile. Au retour de la résidence, nous avons commencé à réfléchir aux méthodologies de représentation de ces réflexions à travers un projet en arts visuels. Plusieurs possibilités ont été étudiées, finalement nous avons développé une méthodologie afin de représenter l'effacement à travers la matérialité de l'œuvre. Dans le chapitre suivant, nous allons expliquer les différentes étapes de nos recherches à l'atelier durant la maîtrise.

Lors de notre séjour à Calais, il y avait environ 4000 personnes dans la situation d'instabilité, d'insécurité et de déplacement forcé précédemment expliquée. Sous la pluie orageuse et des inondations, elles attendaient un moment d'accalmie pour tenter la traversée.

Figure 2.4 Image documentaire. (2023) Un habitat informel constitué d'abris temporaires. Calais.
Photographie inconnu



Leur abri précaire dans la forêt n'étant pas utile dans de telles conditions météorologiques, elles essayaient de garder le feu allumé durant la nuit. Vivre dans cette situation entraîne des conséquences sérieuses et durables sur la santé physique et mentale de ces personnes. Au lieu d'envoyer de l'aide, la ville de Calais a placé des roches gigantesques dans l'espace public afin de bloquer la distribution de nourriture, de vêtements secs et de l'aide médicale par des personnes bénévoles d'associations humanitaires. La situation invivable sur le territoire pousse des personnes exilées à prendre un trajet dans des situations dangereuses. Le jour, les patrouilles de police et de CROSS empêchent le passage des embarcations. Chaque nuit les équipes de secours des associations sont appelées par des personnes en situation de détresse. La nuit, les équipes de CROSS abandonnent les personnes repêchées sur la plage sans aucun accompagnement. Les associations apportent des vêtements et des boissons chaudes. Certaines personnes peuvent trouver un abri pour la nuit, mais le reste passera la nuit dehors, endeuillé de leurs amis et de leurs proches qui n'ont pas été retrouvés vivants.

Figure 2.5 Image documentaire. (2023). La ville de Calais dispose des pierres au centre-ville afin d'empêcher les personnes exilées d'installer des tentes. Photo : Aïda Vosoughi



Le paysage calaisien est déchiré entre la violence et l'empathie. Il y a beaucoup de monde qui travaille bénévolement pour les associations afin de diminuer un peu cette souffrance et pour sauver des vies. Ces personnes étaient notre première référence, grâce à leurs générosités, nous avons trouvé des informations essentielles pour nos recherches. Ces personnes font également un important travail de documentation de la réalité qui est facile à perdre dans l'océan de désinformation. Après chaque décès, lors d'un rassemblement, ils et elles apportent la longue liste des vies perdues à cause des politiques frontalières, en rendant hommage à ces vies et à leurs proches. Le 24 novembre 2023 était l'anniversaire du drame survenu le 24 novembre 2021, lors duquel 27 personnes ont perdu la vie et deux autres ont été portées disparues. De grands rassemblements ont été organisés par les associations en même temps à Paris et à Dunkerque, où, le naufrage est arrivé. Le philosophe français Vincent Delecroix a écrit un roman intitulé *Naufrage*, inspiré de ce drame. Lors de notre séjour de recherche, nous avons eu le plaisir d'échanger avec l'auteur. Ce roman propose une spéculation sur les pensées de l'agente en poste lors de

ce naufrage. Une enquête a été ouverte à son sujet, car, selon des enregistrements de discussions téléphoniques, elle aurait refusé de mobiliser les équipes de sauvetage. Le roman finit par inverser la perspective, suggérant que c'est nous, l'humanité, qui faisons naufrage :

La phrase, celle qu'on entend dans les enregistrements, celle que j'entends dans ma tête, je peux la dire de nouveau, si vous voulez. J'ai dit très exactement, mais peut-être était-ce lui qui disait cela, en se noyant, avec de l'eau de mer plein la bouche et tenant le téléphone muet au-dessus de sa tête qui s'enfonçait, alors que la communication était coupée et que je n'entendais plus rien, alors que je n'avais rien voulu entendre, alors que j'avais entendu sans entendre, j'ai dit, il m'a dit : Tu n'entends pas, tu ne seras pas sauvé.¹⁰²

Lors de la discussion durant le lancement du livre, il y avait un échange ouvert où nous étions tous et toutes d'accord que nous ne sommes pas dans le même bateau. Bien que nous voyions le naufrage éthique et politique de l'humanité, il y a des personnes qui périssent littéralement. Le privilège est difficile à saisir, surtout si c'est nous qui l'avons.

Marquée par toutes ses expériences durant cette résidence, nous sommes rentrée à Montréal et avons commencé la phase de recherche pratique à l'atelier afin de trouver la meilleure traduction matérielle et visuelle pour refléter le bagage théorique et empirique collecté. Dans le chapitre suivant, nous allons présenter plus en détail cette phase.

¹⁰² Delecroix, V. (2023). *Naufrage* (p. 135). Gallimard.

CHAPITRE 3

LA MATÉRIALITÉ DE L'EFFACEMENT

Dans ce chapitre nous approfondissons les connexions entre nos propres recherches et activités de création artistique et les aspects plus théoriques abordés dans les deux premiers chapitres. Nous expliquons notre rapport aux matériaux et médiums sélectionnés pour réaliser notre œuvre en lien avec notre projet de maîtrise. L'effacement et la transformation sont au cœur de notre démarche artistique. Notre approche cherche aussi à se distancer d'un certain modèle traditionnel et essentialiste de représentation du paysage en déconstruisant les archétypes dominants. La question de l'environnement est aussi explorée à travers nos expérimentations artistiques avec le matériau recyclé. Ces projets sont interprétés à la lumière de nos réflexions sur la migration, notamment en lien avec notre résidence d'artiste à Calais. De plus, nous comparons notre démarche artistique avec celle d'autres artistes contemporains, Teresa Margolles et Gary Simmons, qui portent un regard critique sur la transformation du territoire et de la représentation du paysage en lien avec la migration.

3.1 La pratique installative

Notre pratique artistique multidisciplinaire est née d'une quinzaine d'années d'expérience et d'une formation en peinture. Bien que nous ayons maîtrisé diverses techniques et médiums, l'aspect expérimental demeure central à notre pratique. Depuis plus de six ans, nous explorons la peinture installative : une pratique picturale qui transcende la zone bidimensionnelle, investit l'espace tridimensionnel et dialogue avec l'architecture ainsi que l'environnement. Dans le champ de la peinture installative, il est parfois difficile de distinguer la peinture de la sculpture ou de l'installation. L'une des artistes qui a largement examiné la peinture installative est Vivian Suter. Elle propose souvent des installations composées de plusieurs peintures de différents formats sur les toiles non tendues. Il est presque impossible de voir ses peintures une par une. L'accumulation des peintures dans la salle d'exposition déstabilise l'aspect décoratif de la peinture abstraite dès le premier regard. En circulant dans l'espace de la galerie, les visiteurs font partie de l'installation. La peinture abstraite, parfois perçue comme axée sur la forme et la couleur plutôt que sur son contenu conceptuel, devient un véhicule pour sa pratique, portée par un fort attachement à la nature. Née à Buenos Aires, elle a débuté sa carrière en Europe avant de s'installer au Guatemala pour vivre et créer en harmonie avec la nature tropicale. Ses peintures sont souvent exposées aux éléments des forêts tropicales, comme la pluie et le vent. Ensuite, elle ramène ces créations dans des salles d'exposition dépourvues de toute hiérarchie. Ces œuvres occupent l'espace

comme des éléments naturels : certaines sont superposées, d'autres suspendues. Elles entrent en dialogue avec l'environnement, aussi bien dans leur processus de réalisation que lors de l'exposition.

Figure 3.1 Suter, V. (2021). *Breathing One's Breath*. Acrylique sur toile. Vue de l'installation à Kaama International, Zurich. Photo tirée du site web de Kaama. Récupérée de <https://karmainternational.ch/exhibitions/190-vivian-suter-breathing-ones-breath-group-sho>



À l'instar des Combines de Rauschenberg (1954), qui mêlent peinture et objets dans l'espace, ou des *Concetti spaziali* de Fontana (1949), qui percent la toile pour en faire un véritable volume, la peinture installative interroge et dépasse les conventions picturales traditionnelles. Bien que l'être humain ait pratiqué la peinture depuis son existence, la peinture sur un support carré tendu est reconnue comme une norme par les institutions et les milieux artistiques. L'une des figures remarquables qui a consacré sa vie professionnelle à interroger cet aspect est Sam Gilliam (1933-2022). Sa technique expérimentale de la peinture abstraite ne révolutionnait pas seulement la forme : sa pratique installative a entièrement réinventé la peinture abstraite, remettant en question les conventions établies du médium. Ses peintures suspendues du plafond ou au mur, avec des toiles drapées, ont marqué une véritable révolution dans l'histoire de la peinture contemporaine et influencé les générations suivantes. « For an African American artist in the nation's capital at the height of the Civil Rights movement, this was not merely an aesthetic

proposition; it was a way of defining art's role in a society undergoing dramatic change. »¹⁰³ Dans la capitale du pays de « l'expressionnisme abstrait », un mouvement qui a largement invisibilisé les artistes femmes et les minorités, Gilliam a consacré sa vie à remettre en question toutes les normes de la peinture, de l'abstraction et de l'occupation de l'espace. Les institutions n'ont pu ignorer son apport à l'histoire de la peinture.

Figure 3.2 Gilliam, S. (1969). *Swing*. Acrylique et aluminium sur toile. Smithsonian American Art Museum, Washington. Récupérée de <https://americanart.si.edu/artwork/swing-9111>



D'une approche similaire à celle de Gilliam et de Suter, notre pratique installative interroge la tradition de la peinture sur toile étirée et accrochée au mur. Elle remet en question également le rôle décoratif et

¹⁰³ Kordansky Gallery. (s.d.). *Sam Gilliam* [Page web]. David Kordansky Gallery. <https://www.davidkordanskygallery.com/artist/sam-gilliam>

passif de ce médium. Nos peintures installatives investissent l'espace de la galerie, entrant en dialogue avec l'architecture environnante.

Figure 3.3 Aïda Vosoughi (2022). *(In)habités*. Acrylique sur toile 750 X 165 cm chaque toile. Vue de l'installation au Centre Auger. Victoriaville. Photo : Marie-Odile Belhomme-Hébert

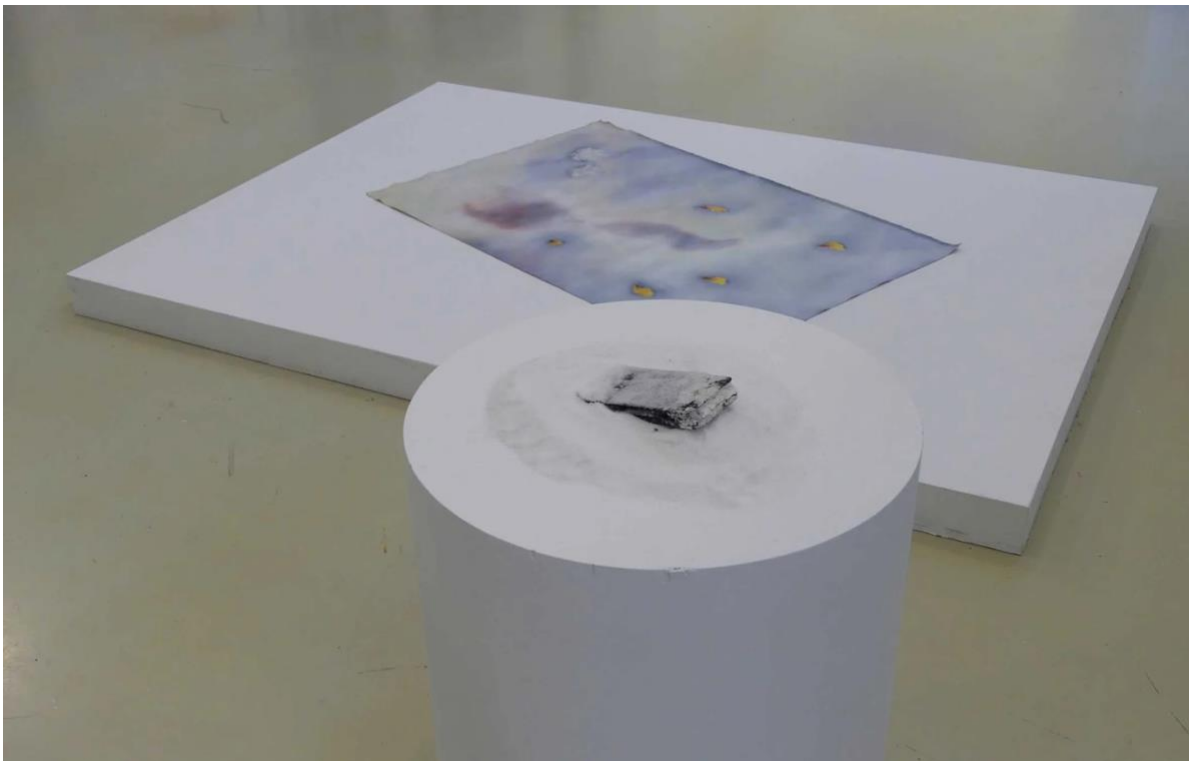


3.2 La matérialité de l'effacement

Au début de notre parcours à la maîtrise, nous envisagions une approche et un angle plutôt général du déplacement dans un contexte historique. Nous avons expérimenté avec des matériaux et des médiums qui, bien qu'ils ne fassent pas partie de l'exposition de fin de maîtrise, ont joué un rôle clé dans le développement du projet. Ces éléments feront partie des phases ultérieures du corpus que nous avons entamé à partir de la deuxième année. Nous les mentionnerons brièvement par la suite. La « matérialité conceptuelle » désigne la mise en forme et l'expérimentation concrète de l'idée ou du protocole d'une œuvre, où le concept s'associe au matériau et devient lui-même un support et médium de la création. Cela constitue l'un des aspects remarquables de notre pratique. La première œuvre que nous avons créée durant la maîtrise utilisait principalement le sel et la cristallisation du sel, à la fois, comme médium et comme le sujet, afin de faire référence à un lac salé asséché et le désastre écologique qui en découle. Cette installation se composait de trois éléments : une peinture sur toile non étirée disposée au sol, six

dessins réalisés à partir de la cristallisation du sel, et un téléphone cellulaire cristallisé dans le sel. La présence de ce dernier faisait également référence à l'extraction du lithium, un matériau essentiel à la fabrication des batteries pour les appareils technologiques et les voitures électriques. Cette extraction génère par ailleurs une grande quantité de sel¹⁰⁴. Avec ce projet, nous avons expérimenté pour la première fois l'installation d'une peinture au sol. La peinture, un élément que nous avons l'habitude de voir dressée à la verticale, était ici posée au sol, évoquant la mort et la disparition. L'utilisation de la cristallisation du sel constituait une première approche des matériaux conceptuels et non conventionnels. Elle est devenue une importante partie de nos recherches. Le corpus qui va être présenté dans notre exposition de fin de maîtrise s'inscrit en continuité de cette démarche.

Figure 3.4 Aïda Vosoughi (2022). *Ensuite elle est devenue éternelle*. Cristallisation de sel, téléphone cellulaire, peinture à l'acrylique sur toile 117 X 97 cm. Détails de l'installation à l'école d'art du Calaisis.
Photo : Laurent Moszkowicz

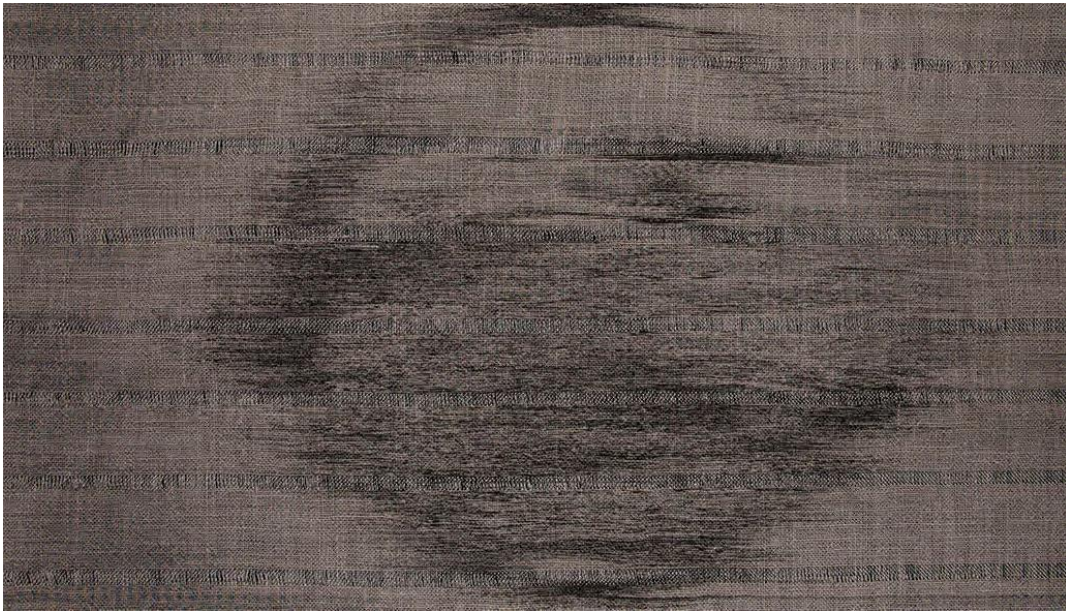


¹⁰⁴ General Kinematics. (s.d.). *Comment le lithium est-il extrait ?* General Kinematics.
<https://www.generalkinematics.com/blog/how-is-lithium-mined/>

Avec le mouvement au cœur de nos recherches, nous avons entrepris d'explorer l'animation image par image pour la création de notre projet. Au cours de la première année, nous avons découvert ce médium, ce qui a conduit à la réalisation d'une installation vidéo intitulée *Un fil à la fois*. Cette œuvre représente la première carte géographique du monde¹⁰⁵ créée selon les logiques cartographiques du monde moderne. Al Idrisi, le scientifique qui l'a réalisée, était originaire d'Afrique du Nord. Il a été invité par le roi Roger II à se déplacer en Europe afin de produire des cartes géographiques, car, à l'époque, ce savoir cartographique n'existait pas sur le continent. Les cartes produites par Al Idrisi ont permis aux Européens de découvrir de nouvelles destinations, non seulement pour le commerce, mais aussi pour la conquête, grâce à cette connaissance nouvellement importée. Intitulée *Un fil à la fois*, cette œuvre abordait, dans un contexte historique, la migration de la science et du savoir, ainsi que les inégalités qui en découlent. L'emploi de cette image renvoyait aux origines des sciences, qui ont profondément transformé le monde, mais que nous avons tendance à négliger aujourd'hui. Nous avons modifié la carte d'Al Idrisi à l'aide d'Audacity, un logiciel de traitement sonore. La transformation visuelle de cette carte, réalisée à l'aide d'un outil sonore, fait écho à l'histoire orale et aux récits effacés ou perdus. Ce processus a engendré des glitches sur l'image. Nous avons répété cette démarche plusieurs fois en ajustant les paramètres et les effets, ce qui a produit plusieurs variantes visuelles de la même carte. Ces images modifiées ont ensuite été imprimées sur du tissu. Sous la caméra, nous avons procédé à l'effilochage de ces tissus, capturant le processus par animation image par image. Par la suite, nous avons monté les séquences vidéo, intégrant des dessins animés pour donner vie à une œuvre [vidéographique](#). Nous avons choisi le tissu comme matériau, car le principe cartésien utilisé dans cette carte se retrouve également dans le tissage, qui était un travail domestique non rémunéré. Ce même principe a également servi de base aux sciences informatiques, donnant naissance à une industrie largement dominée par les hommes. L'intégration du tissu et sa déconstruction représentaient une métaphore de la réparation. Cette démarche reflète une approche novatrice permettant de matérialiser le concept de manière dynamique avec un vocabulaire poétique.

¹⁰⁵ Wikimedia Foundation. (s.d.). *Tabula Rogeriana*. Wikipédia https://fr.wikipedia.org/wiki/Tabula_Rogeriana

Figure 3.5 Aïda Vosoughi. (2023). *Un fil à la fois*. Extrait de la vidéo. Animation image par image, 2 min 22 sec : <https://vimeo.com/user198441577>



Dans cette partie, à travers les pratiques et des œuvres des artistes Kader Attia, Doris Salcedo, Teresa Margolles et Gary Simmons, nous allons expliquer davantage notre méthodologie qui consiste en matérialité conceptuelle. Tous les trois travaillent avec des sujets sociopolitiques. Doris Salcedo et Teresa Margolles sont des femmes artistes de l'Amérique latine et Gary Simmons est un artiste afro-américain. Au lieu de mettre l'accent sur leurs identités, les trois artistes choisissent des méthodologies plus complexes et métaphoriques, notamment la matérialité conceptuelle, pour parler des problèmes liés à leurs identités, leurs classes sociales et leurs origines, ce qui correspond exactement à notre vocabulaire artistique et métaphorique et par le positionnement de notre pratique à la croisée des sciences humaines et de l'art contemporain. Par la suite, nous allons expliquer brièvement leur pratique et des liens entre ces pratiques et nos démarches.

Depuis plus de trois décennies, Kader Attia explore l'impact du colonialisme en Afrique du Nord et au Moyen-Orient. La matérialité de ses œuvres se renouvelle à chaque projet. Ayant la réparation comme thème central de sa pratique, il sélectionne des matériaux souvent abîmés afin de refléter la vulnérabilité et le trauma historique. Occasionnellement, il intègre des matériaux recyclés pour accentuer cet aspect. La migration et l'invisibilisation sont également des thèmes majeurs dans son travail. Adoptant une approche proche de la nôtre, il cherche à mettre en lumière les causes historiques des vagues de

déplacement. D'origine franco-algérienne, il évite de centrer son travail sur son identité personnelle, préférant construire des récits assemblés comme une mosaïque d'expériences et de témoignages de personnes invisibilisées à travers l'histoire.

Figure 3.6 Attia, K. (2018). *Some Modernity Footprints*. Vue de l'installation à *The Field of Emotion*, The Power Plant, Toronto. Récupérée de <https://www.thepowerplant.org/whats-on/exhibitions/the-field-of-emotion>



Dans son œuvre *Some Modernity Footprints* (2018), l'artiste utilise du bois recyclé provenant des rails de chemin de fer. En intégrant des attaches métalliques, il fait référence au traumatisme engendré par la modernisation des sociétés, notamment par le développement du chemin de fer à travers le monde, un réseau chargé d'histoires occultées et de récits effacés. En exposant cette œuvre pour la première fois à Power Plant, à Toronto, il souligne l'histoire coloniale du Canada et son lien avec la modernisation et le développement ferroviaire.

Doris Salcedo est une artiste multidisciplinaire d'origine colombienne. Ses œuvres explorent la complexité de la situation sociale en Colombie et s'intéressent aux personnes victimes des violences engendrées par ces complexités, ainsi qu'à la notion de deuil. Elle décrit sa pratique comme le fruit d'une

obsession de rendre visible la condition des plus vulnérables, ceux qui subissent les conséquences des politiques violentes : « As the artist attests, her practice is ' [...] driven by the obsessive need to render visible the experiences of the most vulnerable and most anonymous victims of political violence. »¹⁰⁶ Elle recueille les témoignages des victimes ou de leurs proches, puis, de manière métaphorique, elle développe son travail en s'inspirant de ces récits, sans jamais les utiliser directement, elle s'identifie comme « a secondary witness »¹⁰⁷. Nous avons déjà souligné l'importance de cet aspect dans notre propre pratique. Dans son corpus intitulé *Atrabilious* (mélancolique) 1992-2004, elle utilise des chaussures usagées de femmes comme métaphore des victimes de la guerre civile en Colombie. Elle les place derrière une couche translucide fabriquée à partir de vessie de vache, ce qui rend l'image floue et lui confère une impression de disparition. Autour des œuvres, les coutures sont réalisées avec des points de suture. L'œuvre a une qualité visuelle démontrant la vulnérabilité, de blessure et de deuil, sans parler directement de l'une de ces notions.

¹⁰⁶ White Cube. (2018). *Doris Salcedo*. White Cube, Londres <https://www.whitecube.com/artists/doris-salcedo>

¹⁰⁷ Museum of Modern Art (MoMA), New York. (2011). *Doris Salcedo*. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/134303>

Figure 3.7 Salcedo, D. (2015). *Atrabiliarios*. Vue de l'installation à Doris Salcedo, MCA Chicago. Récupérée de <https://mcachicago.org/exhibitions/2015/doris-salcedo>



Teresa Margolles est une artiste multidisciplinaire mexicaine. Son travail explore la matérialité de conflits et de la violence. Elle utilise des matériaux non conventionnels pour la réalisation de ses œuvres. Des matériaux qui viennent directement des sites de ses recherches. Dans son œuvre *La Promesa* (la promesse, 2012), l'artiste a utilisé des déchets de déconstruction des maisons abandonnées à Ciudad Juárez. Ces maisons ont été abandonnées à la suite des instabilités urbaines. Au premier regard son travail pourrait ressembler à une œuvre minimaliste. C'est seulement après avoir connu l'origine de son matériau que l'on pourrait apprécier le concept et la profondeur de son travail. Cette stratégie est aussi très présente dans notre pratique et est surtout dans notre corpus *Comme un rêve estompé*. Il y a des peintures du paysage avec une qualité nostalgique, alors que l'œuvre parle de l'invisibilisation et de la violence systématique. Il est important pour nous d'offrir d'abord une expérience agréable qui invite les visiteurs d'y rester pour découvrir l'œuvre pour ensuite leur révéler le contenu sombre du travail.

La Promesa [The Promise] (2017), is made from the remains of a single house in Ciudad Juárez, one of over 150 000 houses that have been abandoned in the wake of the drug-related violence that has afflicted the city in the past decade. Rubble from the same house has appeared through different presentations of *La Promesa*. In each exhibition, *La Promesa* appears as a monolithic block (15-tonne in the version presented at the MACM).¹⁰⁸

Les processus de production de ses œuvres jouent également un rôle essentiel dans le concept du travail. Il existe également un aspect temporel et continu de décomposition et de reconfiguration de l'œuvre, qui est commun à notre projet et à cette création. Cette œuvre de l'artiste résonne pleinement avec notre démarche de déconstruction et de réassemblage des composants recyclés des palettes pour créer une œuvre d'art. En fin de compte, cette transformation littérale du paysage apporte une dimension significative à notre projet, tout comme la sienne.

Volunteers are tasked with chipping away at the structure, for one hour each day, decomposing and reshaping it slowly, until the rubble is reformed to be shipped to another destination, where the cycle begins anew. Through this process, the artist claims to recede from the work over time, transforming *La Promesa* from a "minimalist sculpture" into a collective enterprise. Despite the cyclical repetition of material transformation, in the context of Margolles' recent work, the labour evokes not so much an absurdity in cycles of labour and recomposition (as a kind of Sisyphean task), but rather processes of care and mourning, mediated by the work of actors largely invisible to each other, but drawn together through the paradoxical ontology of materials borne out of both crisis and renewal.¹⁰⁹

Le processus de création de cette œuvre, à chaque présentation, évoque un rituel collectif marqué par de nombreuses répétitions et un travail physique intense. L'article emploie le terme "sisyphéen", qui décrit parfaitement notre propre processus de création : peindre, effacer, repeindre, et recommencer. Cependant, l'ensemble du processus de production de notre corpus a été entièrement mené par nous-mêmes, depuis la recherche des palettes jusqu'à leur transport à l'atelier, en passant par leur désassemblage, le nettoyage des planches, le collage, la préparation pour la peinture, la peinture elle-même, l'effacement et la repeinture, répétant ce cycle plusieurs fois.

¹⁰⁸ *Espace art actuel*, No. 118, p. 45

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 45

Figure 3.8 Margolles, T. (2017). *La Promesa*. Exposition *Teresa Margolles : Mundos* au Musée d'art contemporain de Montréal. Récupérée de <https://macm.org/expositions/teresa-margolles-mundos/>



Un autre artiste dont le travail fait écho à notre pratique est Gary Simmons. Ce peintre américain est connu pour son corpus intitulé *Erasure*, qu'il développe depuis les années 1990. Ses œuvres de très grand format, réalisées directement sur les murs ou sur des tableaux d'école, critiquent les politiques de la race et de la classe sociale. Simmons efface littéralement les dessins à la craie, laissant une trace brouillée qui évoque une présence fantomatique. Les personnages de cartoons occupent une place centrale dans sa pratique artistique. Il en a réalisé plusieurs en utilisant les mêmes techniques, dans lesquelles on reconnaît de grands yeux et des mouvements typiques des dessins animés, visibles à travers l'image partiellement effacée. Ces éléments visuels renvoient au racisme présent dans la culture populaire américaine. Lors d'une entrevue, Simmons a expliqué « In the '30s and '40s, cartoons were tied to specific racial characteristics, » Simmons explained on Wednesday, in conversation with Studio Museum director Thelma Golden at Los Angeles's Hauser and Wirth. "A lazy mouse was Latino, or a very large-lipped frog was a Black figure. »¹¹⁰ En utilisant ce médium et ces techniques, l'artiste établit un lien entre les

¹¹⁰ Simmons, G. (2022). *Who Remembers Subliminal Racism?* Cultured Magazine. Récupéré de Zara, J. (2022, 18 février). *Who Remembers Subliminal Racism? Gary Simmons's New Body of Work Explores the Symbols That Shaped*

discriminations sociales et l'éducation scolaire. Plus tard dans sa carrière, il a commencé à créer des œuvres similaires sur papier et toile. Il travaille également avec la peinture à l'huile, qu'il efface partiellement avant qu'elle ne sèche complètement.

Figure 3.9 Simmons, G. (2021). *Rogue Wave*. Huile et cire froide sur toile (108 × 120 in.; 274,3 × 304,8 cm). Tirée du site web GalleriesNow. Récupérée de <https://www.galleriesnow.net/artwork/rogue-wave>



Cette technique de brouillage crée un état d'indécision dans l'image, oscillant entre existence et effacement. Greg Herbowy a décrit les œuvres de Simmons comme une accumulation d'histoires effacées.

Each has been painted to look like something between a dusty blackboard and a flickering black-and-white film. The compositions are layered: Racist cartoon characters from early animations appear as though they have been traced in chalk dust, while bold white texts—naming old, largely forgotten movies and African American actors—are stamped in the foreground, in big typewriter-style letters. The bleary quality of these works is a signature element of Simmons' practice, known as his "erasure" technique.¹¹¹

Us. Cultured Magazine. <https://www.culturedmag.com/article/2022/02/18/who-remembers-subliminal-racism-gary-simmonss-new-body-of-work-explores-the-symbols-that-shaped-us>

¹¹¹ School of Visual Arts. (n.d.). *Artist Gary Simmons manipulates materials and memories*. Récupéré de <https://sva.edu/features/artist-gary-simmons-manipulates-materials-and-memories>

Figure 3.10 Simmons, G. (1996). *Ghoster*. Peinture et craie (396,24 × 1384,3 cm). Tirée du site web de la Fondation Joan Mitchell, New York. Récupérée de <https://www.joanmitchellfoundation.org/gary-simmons>



Bien que nous ayons entrepris des stratégies et utilisé des matériaux très différents de ceux de Simmons, l'action d'effacer littéralement la peinture produit un résultat qui pourrait inscrire notre projet en lien avec sa pratique. De plus, les pratiques des trois artistes nommés ont un aspect d'engagement social en commun. Tous les trois utilisent de vocabulaires indirects qui touchent des sujets sombres en lien avec des sujets sociaux tels que la violence, les inégalités sociales et l'effacement, ce qui ajoute un autre niveau d'affiliation avec notre démarche.

3.3 Le mouvement figé

Après avoir exploré plusieurs techniques et expérimenté avec divers médiums, nous avons choisi d'utiliser des matériaux en résonance avec la vie modeste des personnes exilées, qui faisaient partie de ce paysage. Le bois s'est imposé comme une matière essentielle et multifonctionnelle dans ce contexte. Les morceaux de bois recyclés ou les palettes de transport sont fréquemment utilisés pour stabiliser sommairement des abris temporaires. Après des opérations d'expulsion, il est courant de trouver des palettes de transport ou des fragments de bois abandonnés sur les sites. Il existe également une association où des bénévoles s'efforcent de collecter des morceaux de bois secs, ou d'en couper pour les mettre à la disposition des personnes en déplacement, afin qu'elles puissent se réchauffer ou cuisiner. Lorsque la nuit tombe, il est possible de distinguer, de loin, des feux autour desquels ces personnes passent

leurs soirées, cherchant à se réchauffer, à discuter ou à sécher leurs vêtements, soit imbibés d'eau de mer à la suite d'une tentative échouée, soit simplement trempée par la pluie. Nous avons donc décidé d'explorer le bois comme matériau. À l'atelier de bois de l'UQAM, nous avons constaté qu'utiliser du bois traité et propre ne correspondait pas à l'esprit de notre projet. Lors d'un de nos passages à cet atelier, une palette de transport a attiré notre attention. Après avoir échangé avec le technicien, nous avons opté pour la destruction de cette palette afin d'étudier le résultat. Certaines planches de bois se sont cassées au cours du processus, qui s'est avéré long en raison de la robustesse avec laquelle les palettes sont construites. Après avoir collé les planches les unes aux autres, le panneau doit rester sous pression pendant 24 heures pour devenir droit. La transformation du matériau recyclé résonne particulièrement avec celle du paysage. Elle renvoie également à l'enjeu environnemental du resserrement des frontières, tout en constituant un matériau durable pour la création artistique.

Figure 3.11 Image documentaire. L'un des panneaux sous la pression à l'atelier du bois de l'UQAM, 2024.

Photo : Aïda Vosoughi



En assemblant les planches restantes, nous avons créé notre premier panneau. La forme finale de chaque panneau était unique, les dimensions des œuvres aussi dépendaient des palettes que nous

pouvions récupérer. À ce stade, nous n'avions pas encore déterminé l'usage des panneaux. Nous avons envisagé l'idée de les graver avant d'opter finalement pour leur utilisation comme supports de peinture. Pour effacer certaines marques sur les planches, nous avons utilisé du papier sablé partiellement sur le bois ce qui fut une belle découverte qui reflétait l'effacement et qui résonnait parfaitement avec notre sujet de recherche. Durant la résidence, nous avons collecté des images du paysage afin de constituer une archive pouvant servir de référence pour la réalisation du projet. Parmi ces images, nous avons choisi celle des falaises blanches de Douvres, le tout premier paysage visible lors d'une traversée légale de la Manche. Ce paysage est inaccessible aux personnes en situation irrégulière, celles-ci étant contraintes de choisir des trajets plus longs et plus dangereux, au prix, souvent, de leur vie. Les images ont été modifiées en Photoshop afin de donner un effet vieilli aux images.

Figure 3.12 Aïda Vosoughi (2024). *Comme un rêve estompé #01*. Acrylique sur le panneau du bois recyclé. 107 X 67 cm. Vue d'atelier



Le projet comprend une série de dix peintures sur des panneaux fabriqués à partir de bois récupéré de palettes. Ces peintures, posées à même le sol contre le mur, présentent un unique paysage reproduit sur dix tableaux avec de très subtiles variations de perspective. On pourrait croire que la position de l'observateur a à peine changé, évoquant une animation figée ou un mouvement interrompu. En différents stades de la réalisation, les peintures sont sablées. Une partie de la peinture, ainsi que la texture du bois sont effacées. Au-delà du concept, l'effacement devient une méthodologie de la création. Certaines sont plus effacées alors que d'autres sont plus représentatives du paysage de référence. Cette [documentation](#) vidéo pourrait être consultée afin de mieux voir les détails de l'œuvre

Figure 3.13 Aïda Vosoughi (2024). *Comme un rêve estompé #04*. Détails. Acrylique sur le panneau du bois recyclé 109 X 74 cm. Vue d'atelier



Figure 3.14 Aïda Vosoughi (2024). *Comme un rêve estompé #04*. Détails des œuvres. Acrylique sur le panneau du bois recyclé. Vue d'atelier



Ces peintures sont conçues pour être exposées ensemble, comme des fragments distincts d'une image en mouvement. Les formes aléatoires des panneaux font écho à la précarité de l'existence et à la fragilité des opportunités des personnes exilées. Le processus de création de ces peintures est long et laborieux, cette documentation [vidéo](#) donnerait un aperçu du processus. En moyenne, entre 9 et 12 heures de travail sont consacrées à la fabrication de chaque panneau. Ensuite, la peinture, étant effacée à plusieurs reprises, exige une grande répétition afin d'atteindre le résultat souhaité. Au fil de la production de ces œuvres, nous avons pris conscience que le choix de ce processus difficile était probablement une réaction inconsciente à la culpabilité face à cette souffrance-là, culpabilité d'être des artistes face à une telle déshumanisation. Tandis que des personnes dont les identités étaient très proches des nôtres se voyaient effacées de tous les discours humains, nous avons le privilège de voyager librement pour mener des recherches sur leur situation.

Figure 3.15 Aïda Vosoughi (2025). *Comme un rêve estompé #06*. Acrylique sur le panneau du bois recyclé.
96 X 62 cm. Vue de l'œuvre à l'atelier



Figure 3.16 Aïda Vosoughi (2025). *Comme un rêve estompé #07*. Acrylique sur le panneau du bois recyclé.
117 X 82 cm. Vue de l'œuvre à l'atelier



Un autre médium que nous avons exploré pour la première fois dans le cadre de ce projet est le béton. La brutalité de cette matière reflète parfaitement l'entrave au mouvement et l'impossibilité d'avancer. C'est précisément pour ces raisons qu'elle est utilisée dans la construction de barrières et de murs de séparation. Pour cette œuvre, nous avons utilisé des chaussures que nous avons portées lors de notre recherche sur le terrain. Nous les avons moulées, puis avons coulé du béton dans des moules en cire. Cette œuvre fait référence à la fois à la difficulté du mouvement pour les personnes exilées dans leur quête de sécurité et de dignité, ainsi qu'à la difficulté pour la chercheuse-artiste de trouver des traces de vérité sur ce sujet, en raison de la criminalisation de l'aide humanitaire ou même d'en parler. Il nous a fallu deux semaines avant de rencontrer des contacts fiables qui nous ont mis en relation avec leurs réseaux. Comme l'a mentionné l'auteur Vincent Delecroix lors d'une rencontre : « Trouver des traces de la vérité sur ce sujet, c'est comme suivre une fourmi sur des rochers dans la nuit ».

Figure 3.17 Aïda Vosoughi (2024). *La marche*, béton, grandeur nature. Vue d'atelier



Avec le même matériau, nous avons également produit cinq cadres. Ces cadres décoratifs, dans lesquels nous avons l'habitude de voir des photos souvenirs ou des paysages de voyage, ont été moulés

en silicone avant de recevoir du béton coulé dans les moules. Ils font référence à la mémoire collective d'une grande communauté et à ses récits qui ne seront jamais entendus à l'ère des hégémonies reproduites par l'intelligence artificielle et des algorithmes. Installés les uns proches des autres sur un mur, ils seront utilisés comme des écrans. Sur ces cadres, une projection arrangée par le vidéo mapping diffusera en alternance de courts dessins animés. Ces animations seront figées par moments, les sujets de ces images en mouvement étant des éléments immobiles ou à peine animés. Bien que ces deux volets, sculptural et vidéographique, soient des aspects importants de nos recherches, ils ne feront pas partie de notre exposition de fin de maîtrise. Nous avons pris la décision difficile de les exclure afin de rester précise dans notre sujet de recherche, qui se concentre sur la peinture installative.

Figure 3.18 Aïda Vosoughi (2025) l'un des cadres en béton. Vue d'atelier. 30 X 20 cm



Intitulée *Comme un rêve estompé*, cette série de dix peintures sera disposée directement au sol, appuyée contre les murs, sans mise en valeur, évoquant des objets sans importance que l'on abandonne,

à l'image de palettes de transport après usage. Bien qu'il s'agisse de dix peintures distinctes, leur sujet commun et les techniques employées les rendront visuellement interreliées. En les percevant ensemble, nous remarquerons qu'une tache rose ou rouge, semi-cachée, persiste dans la plupart des peintures, résistant à l'effacement malgré le sablage et les nombreuses couches de peinture.

Lors de notre expérimentation au CDEx en février 2025, nous avons exploré plusieurs scénarios de mise en espace des œuvres. Étant donné les nombreuses interruptions dans l'espace du CDEx, il est difficile de préserver une neutralité visuelle. Grâce aux cimaises, nous allons créer un environnement plus intime, composé de quatre murs, permettant aux visiteurs d'être pleinement immergés dans les œuvres. À cette étape de l'expérimentation, les œuvres n'étaient pas encore finalisées et nous les avons imaginées dans l'espace. Il existe également un aspect *in situ* associé à notre pratique, ce qui redéfinit l'expression de l'œuvre à chaque présentation, en fonction de l'espace alloué et des possibilités offertes par celui-ci. Dans le cas de ces œuvres, bien qu'il s'agisse des mêmes dans chaque représentation, un dialogue reste à établir avec l'espace et l'architecture, qui doivent être recréés en fonction de chaque lieu. Cela souligne l'importance de l'espace d'exposition dans le rendu final de l'œuvre. L'exposition des œuvres dans un bâtiment abandonné ou dans une salle traditionnelle ne donnerait pas lieu à la même lecture ; pourtant, l'œuvre peut toujours trouver sa façon singulière d'entrer en dialogue avec l'espace qui l'entoure. Cette vision de mise en espace pourrait donc évoluer lors du montage de l'exposition, en tenant compte du dialogue entre les œuvres et leur environnement.

Comme les peintures sont posées au sol, nous les observons depuis un point de vue supérieur, alors que nous avons l'habitude de contempler une œuvre à hauteur des yeux, c'est-à-dire à l'échelle du regard humain standardisé. Pour en percevoir les détails, il faut se pencher, voire s'asseoir au niveau des pièces. Ce déplacement du regard suggère une forme d'inaccessibilité des détails propres à ce sujet, à l'image de tant d'autres que nous croyons connaître sans jamais vraiment les approcher. Ces peintures, toutes intitulées *Comme un rêve estompé*, seront numérotées de 01 à 10. Dans les discours sur la situation des personnes en déplacement, les chiffres prennent souvent le pas sur les noms et identités. La numérotation des œuvres portant le même titre fait référence à cette réduction des individus à de simples chiffres. Cette exposition s'articulera autour des notions d'effacement et d'invisibilisation.

CONCLUSION

Au terme de nos recherches sur la frontière, le paysage et la migration, nous avons tenté d'expliquer la transformation du paysage et sa représentation artistique à travers une approche matérialiste, postcoloniale et critique qui remet directement en question la vision traditionnelle de sa représentation. Nous avons également tenté d'aborder la question de nos recherches : comment les mouvements migratoires et les politiques frontalières façonnent-ils de nouveaux paysages et comment faudrait-il le présenter à travers une pratique de la peinture installative ? Pour préparer le terrain, nous avons déconstruit certaines conceptions essentialistes héritées de l'histoire de l'art, illustré notamment par les écrits respectifs de Clark et de Brunon. De plus, nous avons examiné comment le paysage n'était pas une entité fixe ou éternelle, mais plutôt un lieu matériel, conceptuel, et symbolique dynamique, notamment influencé par les flux migratoires et certaines structures de pouvoir contemporaines étatiques, nationales et économiques. En outre, l'exploration du contexte politique de Frontex et de la gestion des frontières européennes contemporaines nous a permis de mieux comprendre la manière dont les paysages frontaliers se transforment sous l'effet de stratégies de discipline et de contrôle du mouvement de populations marginalisées par les forces hégémoniques du capitalisme avancé. Entre autres, la biopolitique de Foucault et les recherches sur la kinopolitique de Thomas Nail nous ont fourni des pistes fructueuses pour analyser la figure du migrant ainsi que les transformations du paysage, notamment à travers les effets des politiques migratoires. Ceci, en particulier à Calais, où nous avons effectué une résidence d'artiste. En parallèle avec ces analyses théoriques, nous avons aussi comparé nos réflexions sur la migration actuelle avec certaines productions artistiques contemporaines, qui tentent d'expliquer les effets du déplacement sur les processus d'effacement et de transformation du paysage.

Finalement, c'est à travers une démarche expérimentale, critique et anti-essentialiste, que notre projet de création artistique a proposé une vision alternative aux représentations plus traditionnelles du paysage dans l'histoire de l'art. En outre, en utilisant des matériaux et des procédés novateurs, notamment à travers l'exploration de la cartographie ainsi que de la cristallisation, nous avons mis en œuvre une réflexion qui tente de prendre en compte les conséquences sociales et physico-spatiales du mouvement sur un paysage en transformation. La mise en contexte de la notion d'effacement dans une pratique installative de la peinture, à travers des processus non conventionnels, notamment l'utilisation de matériaux recyclés et l'usage de techniques de sablage, nous a permis de représenter une situation

complexe dans un langage visuel poétique propre qui décrit la notion d'effacement, par sa matérialité sans avoir besoin de l'adresser dans le contenu de l'œuvre. Nos recherches théoriques et pratiques s'inscrivent donc dans une tentative explicite de redéfinir les notions de migration et de paysage, ainsi que la peinture, en critiquant les rapports de pouvoir existants qui souvent les déterminent. En associant les visions théoriques de Nail, de Foucault, de Mbembe et d'autres avec une création artistique non traditionnelle et anti-essentialiste, nous avons tenté de développer une approche novatrice qui va au-delà de la simple observation des transformations du paysage. En mettant en dialogue notre pratique avec celle de peintres contemporains comme Vivian Suter et Sam Gilliam, nous avons défini nos intentions quant à l'utilisation de la peinture installative, s'écarter des conventions établies. À travers les œuvres d'autres artistes contemporains, notamment Doris Salcedo, Teresa Margolles et Gary Simmons, nous avons cherché à contextualiser la matérialité conceptuelle qui a été au cœur de nos recherches ces dernières années, afin d'enrichir notre langage visuel. Nous avons essayé de contribuer humblement à une vision alternative plus complexe et ouverte qui souligne que le monde peut toujours être transformé par d'autres mouvements et forces sociopolitiques. Cette phase initiale constitue un point de départ pour des explorations approfondies, tant sur le plan formel que conceptuel. Nous souhaitons poursuivre nos recherches sur la notion de frontière, en nous concentrant particulièrement sur son élasticité, un aspect qui a émergé au fil de nos travaux et que nous comptons développer dans un futur corpus. Parallèlement, nous continuerons d'interroger les narratifs hégémoniques qui ont façonné les paysages, souvent au détriment des récits marginalisés. Ce projet de maîtrise nous a offert une occasion précieuse d'explorer ces enjeux majeurs, tout en enrichissant notre langage visuel et théorique, consolidant ainsi notre positionnement en tant qu'artiste socialement engagée. Dans cette continuité, nous avons l'intention d'entamer des recherches sur les paysages blessés, témoins de transformations et d'effacements historiques. Plus particulièrement, nous nous intéressons aux territoires canadiens et à leur histoire coloniale, afin d'examiner leur rôle dans la construction des paysages actuels et des inégalités qui en découlent. Nous souhaiterions approfondir notre réflexion à travers une approche théorique, en nous appuyant sur les pensées des intellectuels autochtones et des chercheurs issus des communautés minoritaires, afin de déterminer les axes pertinents pour notre travail. En complément de ces recherches, nous poursuivrons une expérimentation matérielle approfondie, visant à identifier le médium le plus adapté à nos questionnements. Ce qui apparaît déjà comme une évidence c'est que la peinture installative trouvera naturellement sa place dans ce projet comme elle l'a fait dans les précédents.

ANNEXES

VUES D'EXPOSITION AU CDEX

Figures A Āida Vosoughi, vues d'expositions Comme un rêve estompé, CDEX, Montréal, juin 2025. Photo : Āida Vosoughi









BIBLIOGRAPHIE

Agence européenne de garde-frontières et de garde-côtes. (n.d.). Dans *Wikipédia*. Consulté le 12 avril 2025, sur Wikipédia.

Amnesty International. (2014). Trapped: Asylum in Europe's Dublin System. Amnesty International. Retrieved March 17, 2025, from <https://www.amnesty.org/download/Documents/EUR0110572014ENGLISH.PDF>

Attia, K. (2020). *The Valley of Dreams*. Installation. Regen Projects.

Attia, K. (2018). *Some Modernity Footprints*. Dans *The Field of Emotion* [Exposition]. The Power Plant, Toronto, Canada. 27 janvier – 13 mai 2018

Beauvais, F. (2023). *Quel avenir pour le blé face au changement climatique ?* Terre-net. Disponible sur Terre-net.

Benessaïeh, A. (2010). *La perspective postcoloniale*. In D. O'Meara & A. McLeod (Eds.), *Théories des relations internationales : contestations et résistances*. Athéna/Centre d'études des politiques étrangères et sécurité (CEPES).

Brunon, H. (2006). *Articuler pratiques et représentations paysagères en histoire de l'art : recherches récentes sur l'Italie à la Renaissance*. Dans *Paysage et environnement : de la reconstitution du passé aux modèles prospectifs*, Chilhac, France.

Clark, K. (1969). *Landscape into Art*. Beacon Press.

Cour des comptes européenne. (2021). *Rapport spécial 08/2021 – Frontex : Soutien de Frontex à la gestion des frontières extérieures : pas assez efficace jusqu'ici*. Publications de l'Union européenne. Disponible sur EU Publications.

Cuevas, M. (n.d.). *Bridging Borders*. Art21. <https://art21.org/watch/extended-play/minerva-cuevas-bridging-borders-short/>

D'Ignazio, C., & Klein, L. F. (2020). *Data feminism*. MIT Press.

Delecroix, V. (2023). *Naufrage* Gallimard.

Dubernet, C. (2018). *Qui est vulnérable ? Une analyse critique du discours public de l'agence européenne Frontex*. *Revue européenne des migrations internationales*.

Espace art actuel. (2018). No. 118.

Eubanks, V. (2018). *Automating inequality: How high-tech tools profile, police, and punish the poor*. St. Martin's Press.

Ferry Finder. (2024). *Porto-Dover traghetto Calais* [Photographie]. *Blog Ferry Finder*. <https://i0.wp.com/blog.ferryfinder.com/wp-content/uploads/2024/02/porto-dover-traghetto-calais.jpg?w=477&ssl=1>.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard.

Frontex. (n.d.). *Agence européenne de garde-frontières et de garde-côtes*. Wikipédia. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Frontex>.

Frontex. (n.d.). *Tasks and mission*. Frontex. Récupéré le 17 mars 2025 de <https://www.frontex.europa.eu/about-frontex/who-we-are/tasks-mission/>.

General Kinematics. (s.d.). *Comment le lithium est-il extrait ?* General Kinematics. Consulté le 5 mai 2025, à partir de <https://www.generalkinematics.com/blog/how-is-lithium-mined/>

Khalili, B. (2008–2011). *The Mapping Journey Project* [Installation vidéo]. Museum of Modern Art.

Kordansky Gallery. (s.d.). *Sam Gilliam* [Page web]. David Kordansky Gallery. <https://www.davidkordanskygallery.com/artist/sam-gilliam>.

Lemaître, C., & Druelle, J. (2024). "Menaces, agressions... À Calais, la montée du RN libère les violences contre les exilés." Reporterre. Retrieved July 3, 2024, from <https://reporterre.net/RN-au-pouvoir-ce-serait-encore-pire-pour-les-exiles-de-Calais>.

Losurdo, D. (2006). *Contre-histoire du libéralisme*. La Découverte.

Margolles, T. (2012). *La Promesa (The Promise)*. Bloc sculptural composé de restes broyés d'une maison démolie à Ciudad Juárez. Version de 15 tonnes, 73 x 80 x 1600 cm. Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay. Publié dans Espace art actuel.

Mbembe, A. (2016). *Politiques de l'inimitié*. La Découverte.

Museum of Modern Art (MoMA). (2011). *Doris Salcedo*. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/134303>.

Nail, T. (2015). *The figure of the migrant*. Stanford University Press.

Nail, T. (2016). *Theory of the border*. Oxford University Press.

Nail, T. (2019). *Kinopolitics: Borders in motion*. Academia.edu. Récupéré de Academia.edu.

National Gallery. (2000). *Calais Pier. Catalogue Egerton 2000*. Récupéré de <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/catalogues/egerton-2000/calais-pier>.

School of Visual Arts. (n.d.). *Artist Gary Simmons manipulates materials and memories*. Récupéré de <https://sva.edu/features/artist-gary-simmons-manipulates-materials-and-memories>.

Simmons, G. (1996). *Ghoster*. Peinture et craie, 156 x 545 pouces. Tirée du site web de la fondation Joan Mitchell.

Simmons, G. (2022). *Who remembers subliminal racism? Cultured Magazine*. Récupéré de <https://www.culturedmag.com/article/2022/02/18/who-remembers-subliminal-racism-gary-simmonss-new-body-of-work-explores-the-symbols-that-shaped-us>.

Faure, A. Toute l'Europe. (2024). *Asile et migrations en Europe : qu'est-ce que le règlement de Dublin ?* Toute l'Europe.

White Cube. (2018). *Doris Salcedo*. White Cube, Londres
<https://www.whitecube.com/artists/doris-salcedo>.

Wihtol de Wenden, C. (2018). *Crise des migrations ou crise des politiques d'asile et ses effets sur les territoires d'accueil. Hommes & Migrations, (1323)*

World Map 1. (n.d.). *Carte du détroit du Pas-de-Calais* Carte. World Map

1. <https://www.worldmap1.com/map/france/calais/Calais-straait-of-dover-map.jpg.ais-straait-of-dover-map.jpg>.