Des images qui dénoncent ?

Dans la Jungle de Calais, Banksy et les cœurs en carton

Damien Darcis

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/echogeo/15788>

DOI : 10.4000/echogeo.15788

ISSN : 1963-1197

Éditeur

Pôle de recherche pour l'organisation et la diffusion de l'information géographique (CNRS UMR 8586)

Référence électronique

Damien Darcis, « Des images qui dénoncent ? », *EchoGéo* [En ligne], 44 | 2018, mis en ligne le 31 juillet 2018, consulté le 31 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/echogeo/15788> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/echogeo.15788>

Ce document a été généré automatiquement le 31 juillet 2021.

EchoGéo est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND)

Des images qui dénoncent ?

Dans la Jungle de Calais, Banksy et les cœurs en carton

Damien Darcis

NOTE DE L'ÉDITEUR

Une première version de cet article a paru, en anglais, dans la revue *Articulo - Journal of Urban Research*, n° 19.

Introduction

- 1 Depuis quelques années, le *street art* semble faire l'objet d'une attention tout à fait particulière de la part du monde politique. D'une part, il s'est aujourd'hui imposé comme l'un des moteurs du développement touristique, et par conséquent économique, des centres urbains, comme en témoignent la création de multiples parcours de *street art* dans les villes d'Europe et d'ailleurs. Il est également, d'autre part, de plus en plus présent, à côté des arts relationnels, dans les projets de requalification ou de revalorisation de zones urbaines délaissées, ceux-ci ayant pour ambition affichée de recréer du lien social dans des zones ou des quartiers délaissés. À première vue, ce phénomène paraît d'autant plus surprenant qu'il y a peu de temps encore le *street art* était parfois présenté par le monde politique, soit comme un art subversif, donc potentiellement dangereux pour l'ordre établi, soit comme une simple forme de dégradation ou d'atteinte aux espaces publics. Faut-il dès lors voir dans cette mise en avant du *street art* une ouverture des politiciens, plus largement des représentants de l'ordre établi, à des modes d'expressions jusque-là combattus ou ignorés ? Autrement dit, la mise en valeur du *street art* par le monde politique est-elle le signe d'un regain démocratique au sens où les représentants de l'ordre établi laisseraient s'afficher dans les villes des images susceptibles de critiquer cet ordre, voire de le mettre à mal ?
- 2 Il est évidemment impossible de répondre de manière exhaustive à ces questions. Néanmoins, je souhaiterais proposer, à travers l'étude d'un cas concret, quelques voies

de réflexion possible sur ce phénomène. Je confronterai ici deux types de réalisations qui s'exposent dans un cadre spécifique : la ville de Calais, désormais associée au « problème des migrants ». J'analyserai, d'un côté, quatre œuvres de « l'artiste » Banksy, constituant, notamment d'après la presse, la série des œuvres de Calais : la première, à l'entrée des camps de fortune, représente Steve Jobs en migrant ; la seconde, sur le mur du numéro 15 de la rue de la Tannerie, à côté de l'Office de l'immigration et de l'intégration situé rue Charost, détourne l'une des références de l'histoire de l'art, *Le radeau de la méduse* de Géricault¹ ; la troisième, sur un poste de secouriste sur la plage, met en scène un enfant regardant l'Angleterre à travers une lunette sur laquelle est posé un vautour. Enfin, la quatrième, réalisée devant l'ambassade française à Londres, dénonce encore une fois la situation des migrants, mais cette fois en représentant Cosette, l'héroïne des *Misérables* de Victor Hugo, les yeux en larmes à cause d'une grenade lacrymogène. J'étudierai, de l'autre côté, des œuvres anonymes, réalisées dans des endroits plus éloignés, moins visibles, sur les murs, les portes, voire les fenêtres, dans certains cas de *squats*, comme par exemple celui de Fort Galloo², abritant, entre autres personnes, des migrants. Celles-ci représentent souvent, de façon naïve, voire enfantine, des gens se tenant la main, des arbres en fleurs, des colombes, des cœurs ou des étoiles, souvent ponctuées de citations poétiques ou de maximes évoquant l'existence d'une « humanité » une et indivisible³.

- 3 Alors que les œuvres de Banksy font passer un message directement politique qui dénonce sans détours la situation des migrants – message salué relayé par de nombreux médias, depuis *Le Monde* jusqu'au *New York Times* –, elles ont pourtant suscité des réactions particulières. D'un côté, malgré leur « contenu critique », elles furent très rapidement mises en valeur, tant par les amateurs d'art que... par les autorités politiques. La maire de Calais, connue pour sa grande sévérité à l'égard des migrants, notamment pour ses appels à dénoncer les naissances de campements ou de *squats*, ses menaces de poursuites judiciaires pour tout qui serait tenté de distribuer de la nourriture aux illégaux (*Huffington Post*, 2017), s'est presque immédiatement fendue d'un communiqué dans lequel elle annonça qu'elle allait protéger les œuvres en les recouvrant de plaques de plexiglas afin « de les sanctuariser » (*La Voix du Nord*, 2015) pour que tous puissent en profiter. En janvier 2016, soit un mois seulement après la réalisation des œuvres, *La voix du Nord* annonçait que : « Dans un premier temps, les graffs seront référencés parmi les sites touristiques “Les incontournables” de Calais : l'église Notre-Dame, l'hôtel de ville, les Bourgeois de Calais ou encore la Tour du Guet [...] Dans un second temps, en juillet et août, les “Banksy” feront partie du circuit des visites guidées estivales » (*La Voix du Nord*, 2015). La directrice de l'office du tourisme concluait l'article en soulignant que les graffs de Banksy étaient une véritable aubaine pour la ville : « Banksy est un artiste mondialement connu. Les Anglais le connaissent bien. Cela peut aussi attirer de nouveaux touristes » (*id.*). De l'autre côté, ces œuvres furent tout aussi rapidement l'objet de « dégradations ». Profitant de la visibilité offerte par les graffs de Banksy, des anonymes inscrivirent en surimpression des slogans divers. Le « Steve Jobs en migrant » fut par exemple un temps recouvert par un « Parce que tout est vain » puis cerclé par un gigantesque « London Calling » – référence à la chanson éponyme du groupe de punk rock The Clash. Ces ajouts furent systématiquement effacés. Avant un nettoyage, on pouvait lire sur l'une des œuvres : « Les autorités se préoccupent plus des œuvres de Banksy que des migrants ». Contrairement aux premières, les œuvres d'anonymes ne comportent aucun message

politique, mais représentent simplement des symboles « rassembleurs ». Elles sont pourtant chaque fois effacées des murs de la ville ou rendues inaccessibles.

- 4 On pourrait facilement lever cette contradiction apparente en posant que l'attitude des autorités par rapport à Banksy est dictée par le souci de préserver les œuvres d'un des artistes les plus en vue sur la scène de l'art contemporain. Sauf que cette question en présuppose une autre : qu'est-ce qui rend possible la célébrité de Banksy, pour peu que l'on accepte l'idée que la « reconnaissance » se joue toujours à l'intérieur d'un cadre qui la rend ou non possible. Indépendamment de Banksy lui-même Christophe Genin (2015) souligne ainsi que le *street art* a fait l'objet, ces dernières années, d'une institutionnalisation incontestable, notamment dans le monde universitaire, qui en a fait un objet d'attention avérée. Par conséquent, si « le terme *Street art* ne peut pas être défini de manière définitive, puisque ce qu'il désigne est constamment négocié » (Blanché, 2015, p. 13), il est néanmoins considéré, aujourd'hui, comme une catégorie à part entière de l'histoire de l'art savante, incluant d'ailleurs déjà une série de sous-mouvements historiquement identifiables (Fusaro, 2016, p. 2) tels que le *Street Art*, le *graffiti* ou le *Style Writing* (Blanché, 2016, p. 11-12).
- 5 Ces différents éléments pourraient ainsi expliquer pourquoi les œuvres de Banksy suscitent aujourd'hui l'attention de la part du monde politique et des esthètes. Mieux, ils pourraient permettre, dans une certaine mesure, d'expliquer pourquoi l'on peut en quelque sorte légitimement, au nom de la protection des œuvres des *street artists*, effacer les interventions naïves des anonymes. À bien y regarder, l'institutionnalisation du *street art* a des conséquences importantes sur la perception plus générale des représentations graphiques réalisées dans l'espace urbain : les arts urbains se distinguent des autres arts par un certain savoir-faire, des codes et des références qui les font précisément apparaître, auprès d'un public de plus en plus large, comme *de l'art*. De ce point de vue, l'institutionnalisation du *street art* n'implique pas une intégration de tout ce qui s'affiche dans la rue, mais elle pourrait tendre, au contraire, à rejouer la frontière entre art et non-art ou, dans certains cas, entre art et vandalisme parmi les représentations graphiques dans les espaces urbains. C'est ce dont témoigne un phénomène récent : d'un côté, un grand nombre de *street artists* insistent sur le caractère artistique de leurs interventions pour les distinguer d'autres représentations assimilées à du non-art, voire à du vandalisme alors que, de l'autre côté, certains artistes, « gardiens » d'une certaine radicalité ou « pureté » du *street art* (Genin, 2015, p. 38) vont souligner que son rapport à l'illégalité est plus fondamental que son caractère artistique. Selon Denis Saint-Amand (2016), ce type de clivage apparaît en fait dès les premières valorisations du *street art* par les institutions politiques, culturelles ou universitaires.
- 6 Si l'on s'en tient là, il est alors possible d'expliquer la destruction des œuvres naïves par leur absence de qualités esthétiques intrinsèques. Mais, les choses ne sont pas aussi simples. Les œuvres des anonymes, en particulier lorsqu'elles constituent, comme dans le cas du *squat* de Fort Galloo, de véritables ensembles, pourraient également trouver leur place au sein de l'histoire de l'art et être valorisées comme autant de témoignages, par exemple, d'un art populaire ou d'un art brut. Ceci est d'autant plus vrai que, d'une part, les environnements d'art brut, plus largement les environnements artistiques font depuis longtemps maintenant l'objet d'une véritable consécration (Marpsat, 2006) et que, d'autre part, contrairement au *street art*, la dimension politique de l'art brut, pourtant explicitement développée par les membres du groupe CoBrA, en particulier

par Pierre Alechinsky et Christian Dotremont dans les revues *CoBrA* (Cobra 1948-1951), est aujourd'hui mise de côté, sinon largement ignorée. Il me semble donc que cette contradiction entre des œuvres à caractère politique que l'on conserve et d'autres qui représentent simplement des symboles rassembleurs que l'on détruit implique d'autres facteurs plus fondamentaux qui touchent directement au pouvoir politique des images, c'est-à-dire à la façon dont elles mettent en jeu l'ordre établi. Cette dernière hypothèse implique toutefois de ne pas *réduire* le caractère politique des œuvres au message qu'elles véhiculent sans quoi la situation devrait être simplement renversée : les interventions de Banksy devraient être censurées et les œuvres anonymes mises en valeur.

- 7 Pour développer cette hypothèse, nous mobiliserons les concepts de Jacques Rancière. D'après lui, « l'ordre policier » (Rancière 1995 : 53) ou « l'ordre de la domination » (Rancière 1995 : 33) repose chaque fois sur un partage hiérarchisé des places, des rôles et des fonctions qu'auront à prendre en charge les individus ou les groupes d'individus. L'originalité de J. Rancière est alors de poser que cet ordre de la domination n'est pas imposé à la majorité par quelques-uns, mais qu'il s'exerce à même les découpages de l'espace (sa segmentation, ses agencements, ses configurations fonctionnelles, son ouverture aux uns, sa fermeture aux autres) et du temps (les horaires, les rythmes de circulation, etc.). Mieux, parce que ces découpages de l'espace et du temps constituent le cadre de la vie quotidienne, parce que le partage des places, des rôles et des fonctions se confond avec la forme du quotidien, l'ordre de la domination apparaît en quelque sorte comme « naturel » (Rancière, 1995, p. 31 et 37) ou comme « normal » (Rancière, 2000, p. 65).
- 8 Partant de là, Jacques Rancière développe une approche de l'art tout à fait particulière : l'art crée précisément un *écart* par rapport au quotidien ordonné de la domination⁴. Il institue un nouvel espace-temps à l'intérieur duquel les hiérarchies et les différences prosaïques entre les hommes s'annulent dans l'exercice d'un pouvoir de sentir et de penser, d'une puissance partagée (Rancière, 2004, p. 49). Pour l'écrire très simplement, une personne se laisse affecter par une œuvre et peut l'interpréter sans que personne ne puisse dire ce qu'il faut sentir et ce qu'est le sens de l'œuvre. En ce sens, l'expérience esthétique est dans le même temps une expérience de l'égalité. Cependant, l'écart par rapport à l'ordre établi qui rend cette égalité possible est conditionné par l'indétermination de l'objet que l'on a devant soi, par l'impossibilité de pouvoir l'identifier comme œuvre d'art. C'est précisément cette indétermination qui empêche la confiscation de l'art, par exemple par un groupe de savants autorisé à en parler, qui ferait de l'art, de la capacité à parler d'art, une propriété socialement déterminée. À ce prix également, l'art gagne son *autonomie* par rapport au quotidien ordonné de la domination. J. Rancière est ainsi amené à repenser le rapport entre art et politique.
- 9 Dans ce texte, je mobiliserai les concepts ranciériens pour penser les interventions de Banksy et celles des anonymes. Cependant, je m'occuperai ici d'objets que J. Rancière n'a pas nécessairement travaillé. C'est notamment le cas, dans la dernière partie de ce texte, des espaces autres ou en marge. Pour penser ces objets au plus près, je ne me priverai pas de croiser ses thèses avec certains concepts issus d'autres appareillages critiques comme ceux d'Étienne Balibar et de Michel Foucault. En clair, j'utiliserai les concepts des auteurs précités moins pour eux-mêmes qu'en tant qu'*outils* permettant de problématiser une situation. Pour l'analyse de la situation tout à fait particulière de la ville de Calais, plus précisément des conditions de vie dans les Jungles situées à

proximité, je me suis appuyé sur l'ouvrage de Sophie Djigo (2016) que l'auteure a conçu non « comme une analyse en surplomb de la condition des migrants », mais comme un ouvrage dans lequel ceux-ci sont considérés comme « comme sujets de parole et de pensée » (p. 17). Enfin, je me référerai également à des informations issues de sites militants (auxquels nous renvoyons chaque fois), à des articles de presse, principalement tirés du journal régional *La voix du Nord*.

L'ordre policier : à chacun sa place

- 10 Avant de comprendre en quoi une œuvre peut remettre en question l'ordre policier, il est nécessaire de préciser ce que nous entendons par ces derniers termes. Dans une perspective ranciérienne, la *police*, pour le formuler sommairement, ne renvoie pas aux organismes de contrôle ou de répression, mais elle désigne « la loi, généralement implicite, qui définit la part, ou l'absence de part des parties. [...] un ordre qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme discours et telle autre comme du bruit. » (Rancière, 1995, p. 52) ou, en d'autres termes, « l'activité qui organise le rassemblement des êtres humains en communauté et qui ordonne la société en termes de fonctions, de places et de titres à occuper. » (Rancière, 1999) Une société ou, souligne J. Rancière, toute forme de vivre ou d'être-ensemble est chaque fois *ordonnée*, au sens où elle repose sur un *partage* et une articulation des fonctions et des places: il y a par exemple, au sein d'une université, des professeurs, des étudiants, des « administratifs » ou encore des techniciens. Ces partages ne sont bien entendu pas « politiquement » neutres, mais ils mettent en jeu des rapports de force ou de *domination* : certaines personnes ont le pouvoir de prendre des décisions touchant à l'organisation et à la « vie » de cette communauté alors que d'autres en sont dépourvus et doivent se plier, bon gré mal gré, à ce que d'autres auront décidé pour eux. Autrement dit, l'ordre policier repose sur la *séparation* ou la division de l'humanité en sous-groupes qui se voient dotés de rôles, de statuts, de compétences spécifiques (Rancière, 1999).
- 11 Contrairement à ce que l'on pourrait penser, cet ordre ne s'impose par la violence (ou pas seulement par la violence), mais dans le *découpage des temps et des espaces de la vie quotidienne*, comme par exemple dans l'organisation des lieux ou des temps du travail. Jacques Rancière écrit ainsi : « Les artisans, dit Platon, n'ont pas le temps d'être ailleurs qu'à leur travail. Cet "ailleurs" où ils ne peuvent pas être, c'est bien sûr l'assemblée du peuple. "L'absence de temps", c'est en fait l'interdit naturalisé, inscrit dans les formes mêmes de l'expérience sensible » (Rancière, 2004, p. 38) Pour le formuler autrement, l'ordre de la domination s'inscrit et s'exerce à même des agencements spatiaux et temporels particuliers. À grande échelle, cette thèse est, pour de nombreux géographe, presque un truisme : de nombreuses études ont montré comment un boulevard, une voie ferrée ou un parc peuvent fonctionner comme des lignes de séparation entre zones spatiales en permettant, par exemple, d'enclaver une banlieue. À plus petite échelle, les espaces sont configurés de façon à rendre possible l'exercice d'une fonction, d'un rôle ou d'une compétence, mais également, dans le même temps, d'en interdire *de facto* d'autres. Il y a des lieux dévoués à la production, comme la chaîne de montage de l'usine par exemple, conçus de façon à ne laisser ni la place ni le temps pour faire de la politique – on y travaille, mais on n'y dispose ni de l'espace ni du temps pour y débattre de sa situation – et des lieux, par opposition, consacrés à la chose politique, comme,

exemplairement, l'Assemblée. Ces découpages des espaces et des temps favorisent, voire *façonnent* des comportements spécifiques, peu à peu intégrés par les uns et les autres ou, en d'autres termes, ils produisent quelque chose comme ce que Pierre Bourdieu appelait dans *La misère du monde* (1993) des *effets de lieux*. En simplifiant très fortement les choses, une personne est par exemple employée sur son lieu de travail, consommatrice dans la grande surface commerciale, puis touriste sur la plage, mais elle ne fait que peu ou pas de politique, parce que, d'une part, les espaces proprement politiques et le temps nécessaire au débat lui sont comme interdits et, d'autre part, parce que la politique est, comme telle, absente des espaces dans lesquels elle évolue.

- 12 À Calais, un groupe fait l'objet de toutes les attentions, à commencer par celle de Banksy, groupe qui, au sein de l'ordre policier, est justement dans une situation plus problématique que les autres : les migrants. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, un ordre n'exclut pas (ou pas nécessairement) en refusant toute place aux individus, mais en les *enfermant*, plus que les autres, à *une seule et même place*. Dans *Race, Nation, Classe : Les identités ambiguës*, Étienne Balibar défend la thèse suivant laquelle les populations destinées à la surexploitation économique ou les populations indésirables doivent systématiquement être présentées négativement, comme inférieures, comme exclues de « l'ensemble national » de façon à pouvoir être « traitées » autrement que les autres. C'est exemplairement, à suivre Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein (1988), l'enjeu du racisme anti-immigré en France.
- 13 Étienne Balibar montre comment l'exclusion d'une partie de la jeunesse française implique de les inscrire dans une généalogie qui se manifeste alors dans des types de désignations ou des catégorisations spécifiques comme celles de « jeunes issus de l'immigration », de « français d'origine étrangère » ou encore « d'immigrés de deuxième génération ». Tout l'intérêt de ces analyses, en particulier pour les géographes, est de montrer que ces désignations ou ces catégorisations sont indissociables d'un processus de fixation et d'astreinte à un *territoire* lui-même présenté comme étranger à l'espace de la République que sont les *banlieues* (Balibar, Wallerstein, 1988, p. 284-285)⁵. En somme, il s'agit de « maintenir à leur place [...] ceux qui n'ont pas de place fixe » (*id.*).
- 14 À Calais, les migrants sont, pour reprendre le mot de Michel Agier (2008), des *indésirables*⁶. Ils sont en trop ou de trop. À défaut de pouvoir supprimer les migrants, il faut donc, bien davantage encore que pour les autres groupes, les *fixer* ou les *astreindre* à une place, à un espace délimité, un territoire qui leur est assigné et qui est symboliquement et matériellement coupé des autres afin de s'assurer qu'ils n'en sortent pas. C'est dans ce cadre que s'impose la notion de Jungle⁷. Si, à suivre Sophie Djigo, les lieux occupés par les migrants du Pas-de-Calais renvoient formellement, non pas à une Jungle, mais à deux formes de camps, celle « du camp ghettoïsé et concentrationnaire » et celle du « camp de réfugiés » (2016, p. 11), le premier terme pourtant va peu à peu s'imposer, non sans raison : « l'histoire sémantique du terme révèle un malentendu, qui est aussi un indice [...] des représentations que les nationaux associent aux migrants » (*id.*, p. 37). Alors que le terme de « Jungle » est d'abord utilisé par les migrants eux-mêmes pour désigner de façon simplement référentielle la forêt, le bois (*ibid.*), dans lequel ceux-ci sont, dans un premier temps, contraints de vivre, celui-ci réactive, en Occident, l'imaginaire colonial (Djigo, 2016, p. 37-38 ; Vieillard Baron, 2011) et renvoie à « l'ailleurs, l'exotique, un lieu où aucune projection de vie humaine n'est possible, avec lequel toute identification est rompue » (*id.*, p. 39). La médiatisation des campements, mais également les interventions politiques de gauche

comme de droite vont très vite accentuer cette représentation de la Jungle comme un univers *animal, sauvage*, en tout point *différent d'un monde humain* – on y vole, on y viole, on s'y bat, on y tue. Il s'agissait en quelque sorte de diffuser l'idée suivant laquelle la jungle était d'abord un lieu *déshumanisant* : à défaut d'être mauvais et dangereux en entrant dans la jungle, les hommes ne pouvaient que le devenir au bout de quelques temps à vivre dans ces conditions⁸. Pour mieux maintenir encore les migrants dans la jungle, c'est-à-dire pour mieux les maintenir à *leur place* en même temps que préserver l'ordre qui les fixe, une partie du monde politique, relayé par les médias, insista, à coups de faits divers, sur un danger particulièrement important : la possibilité de voir la jungle *déborder* et *contaminer* Calais. La figure du migrant s'est ainsi elle-même construite par rapport à la jungle. Indissociable l'une de l'autre, elles sont frappées des mêmes maux, le plus grave étant leur dangerosité⁹.

- 15 Inversement, on peut redéfinir l'émancipation politique comme le moment où ceux qui ont été exclus des affaires communes, ceux qui sont condamnés à obéir et à garder le silence, réussissent à montrer qu'ils ont une intelligence et une parole égales aux autres (Rancière, 1995, p. 53). La politique désigne les moments où ces exclus rompent avec la distribution des fonctions et des places auxquelles ils sont comme naturellement astreints pour participer à l'élaboration du commun (Rancière, 1999). La question est alors de savoir *comment* brouiller l'ordre quotidien de la domination. À Calais, les migrants eux-mêmes sont intervenus de multiples façons pour essayer faire exister leur parole, de se constituer comme des sujets à part entière. Ce n'est pas simplement pour « protester contre le démantèlement de la Jungle » (*Le Monde*, 2016), mais également pour essayer de faire exister cette parole que, le 3 mars 2016, des migrants se sont cousus la bouche et ont défilé devant leurs abris en ruine en portant des pancartes sur lesquelles il était écrit « We are humans » : « se coudre la bouche pour se faire entendre » insiste Sophie Djigo (2016, p. 178). Dans ce contexte, pour interroger la puissance politique des œuvres, il faut se demander si les interventions de Banksy et celles des anonymes créent ou non un écart par rapport à l'ordre policier, si elles parviennent ou pas à le mettre en suspens. En d'autres termes, il s'agit de savoir dans quelle mesure les œuvres de Banksy et celles des anonymes rompent avec l'ordre qui identifie les migrants à des êtres dangereux ou des animaux pour mieux les astreindre à une place en même temps qu'au silence.

Banksy à Calais

- 16 Nous proposons ici une *lecture possible* des œuvres de Banksy à Calais impliquant de les ressaisir, à partir de leur inscription dans l'espace, comme constituant un ensemble. D'où deux remarques : premièrement, cette lecture ne prétend aucunement épuiser le sens de ces interventions ; deuxièmement, elle ne vise pas simplement la critique de Banksy, mais d'une certaine *posture artistique* très largement partagée, y compris par nombre d'artistes de moindre notoriété. À bien y regarder en effet, ce sont les arts urbains en général qui font aujourd'hui l'objet d'une reconnaissance unanime tant de la part des journalistes – de *L'Humanité* au *Figaro* – que des politiques.
- 17 Les interventions de Banksy à Calais ne sont pas réalisées ni localisées au hasard¹⁰. Il choisit des lieux d'intervention précis constituant, à notre sens, un ensemble. La première œuvre, le jeune enfant à la lunette sur laquelle est posée un vautour, est réalisée sur un poste de secouriste sur la plage de Calais. Banksy touche ainsi un public

particulier : les touristes ou les habitants de Calais venus passer un peu de temps sur la plage, c'est-à-dire, plus largement, un public populaire. L'image est là pour leur rappeler que si la mer est un terrain de jeu ou un paysage agréable pour les uns, elle représente pour d'autres une frontière infranchissable. Dans cette perspective, cette première œuvre s'inscrit en quelque sorte dans le registre de la « dénonciation », à défaut d'un meilleur terme, au sens où elle cherche à attirer l'attention du public sur un problème qu'il devrait ignorer. Avec cette œuvre, Banksy ne cherche donc pas ici à créer par exemple un point d'écart ou, en quelque sorte, une mise à distance critique par rapport à la situation calaisienne, point d'écart alors susceptible de donner à voir autrement le problème, mais il « dénonce » ou « révèle » ce que tous connaissent déjà parfaitement. Paradoxalement, elle ne peut donc être efficace qu'à la condition de s'adresser à des individus depuis un lieu où ils sont censés être perdus dans leurs loisirs ou leurs distractions égoïstes. Autrement dit, elle ne peut être efficace qu'à la condition de s'inscrire, *sans le remettre en question*, dans l'espace particulier de la plage, assimilé, au sein des partages structurant l'ordre établi, à la bêtise ou plutôt à l'ignorance populaire.

- 18 La seconde œuvre, inspirée par le Radeau de la Méduse, peinte sur un mur à côté de l'Office de l'immigration et de l'intégration, doit être analysée avec la quatrième, la Cosette en larme de l'ambassade de France à Londres. Ces deux œuvres sont réalisées dans l'immédiate proximité d'institutions en lien ou directement dédiés à la politique. Bien qu'elles soient visibles par les passants, Banksy se donne ici un interlocuteur spécifique : le monde politique. Les œuvres ne fonctionnent pas ici dans le registre de la dénonciation – les politiciens, y compris ceux au pouvoir, ne cessent de souligner que la question des migrants doit être réglée –, mais elle a pour objectif de mettre le monde politique *face à ses responsabilités*. Cependant, si l'on se penche sur la localisation des œuvres en même temps que sur leur contenu, ce monde politique n'apparaît pas comme un monde clivé, traversé par des tendances ou des trajectoires singulières dont certaines, peut-être plus que d'autres, contribueraient à aggraver le problème, mais il est posé comme parfaitement indistinct. Pour le formuler de façon plus tranchante, ces deux œuvres s'adressent *au monde politique* comme on s'adresse à une fonction ou à un statut, celui de *l'exercice du pouvoir* : c'est ce monde politique qu'il s'agit de faire réagir.
- 19 La dernière œuvre – le Steve Jobs en migrant – peinte à l'entrée de la Jungle comme s'il s'en évadait, a fait couler plus d'encre encore que les autres. Banksy, par la voix de l'un de ses porte-paroles, en révèle le sens dans le *New York Times*, relayé par différents journaux français :

« Nous sommes souvent amenés à croire que l'immigration va pomper les ressources d'un pays, mais Steve Jobs était le fils d'un immigré syrien. Apple est la compagnie la plus rentable au monde, elle paye plus de 7 milliard de dollars par an d'impôts - et elle existe seulement parce qu'ils ont laissé rentrer un jeune homme de Homs » (*Le Figaro*, 26/01/2016).

- 20 De prime abord, elle semble donner à voir les migrants autrement, en montrant que chacun d'eux pourrait être ce « fils d'immigré syrien » ou, plus largement, un personnage exceptionnel comme Steve Jobs¹¹. Cependant, ici encore, le lieu d'inscription de l'œuvre a toute son importance. L'entrée de la Jungle est une frontière en soi, d'ailleurs extrêmement surveillée et, à bien des égards, médiatisée : on y rencontre en fait autant de policiers et, parfois, de journalistes que « d'illégaux ». Le Steve Jobs en migrant reste justement à l'entrée de la Jungle, *à la frontière*. À bien y

regarder, il ne la brouille pas, mais il donne à voir ce que l'on a toujours montré : *la limite au-delà de laquelle c'est autre chose*. On ne compte plus les photographies de presse montrant, côte à côte, Steve Jobs, image de la réussite sociale et un migrant, pauvre, sale et triste. L'œuvre tend alors à fonctionner à *contre-emploi*. La figure du migrant apparaît comme celle d'un désir malheureusement impossible, et dont *l'impossibilité même constitue précisément le danger*, celui de son renversement en haine et en violence. Le Steve Jobs de l'entrée de la Jungle marque la limite où tout peut basculer mais, ce faisant, il ne touche en rien ni à la représentation de la Jungle comme telle ni à celle du migrant, *figure-limite* ou *figure de la limite* toujours dangereuse.

- 21 Il reste encore à penser une dernière figure, et non des moindres, celle de *l'artiste-auteur* lui-même. Les Banksy sont en effet systématiquement identifiables comme tels :

« Banksy signe ses travaux sur les murs et édifices de nos villes (avec ces lettres, Banksy, ou bien avec l'emblème du rat, animal rejeté, invisible, anonyme et furtif, qu'il s'est choisi pour le représenter) ; mais aussi avec sa patte, son style tellement reconnaissables qu'ils constituent autant de signatures avérées. De sorte que si Banksy s'évertue à rester anonyme [...], ce n'est pas le cas de ses œuvres qui, elles, sont signées, estampillées Banksy ». (Bertini, 2015, p. 4-5).
- 22 Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Banksy n'est pas un artiste anonyme : il s'exprime beaucoup, authentifie ses œuvres et les commente. Dans cette perspective, que l'on ne puisse pas mettre un visage sur l'homme ne signifie pas qu'il n'ait pas d'existence individualisée ou plutôt, dans ce cas, qu'il n'y ait pas *d'auteur* des œuvres, au sens que Michel Foucault confère au concept dans *L'ordre du discours*, c'est-à-dire celui « d'une identité qui a la forme de l'individualité et du moi » (Foucault, 1971, p. 31). C'est en cela que consiste le remarquable « coup de com » de Banksy : il maintient en apparence le rapport à l'anonymat qui a pu caractériser certaines formes d'art urbain engagées, sauf qu'il en suspend toute la puissance subversive puisque ses œuvres sont ramenées à une identité. Bien loin de demeurer anonyme, les œuvres de Calais ont, elles aussi, été *immédiatement authentifiées par leur auteur* via son site internet. Elles ont ensuite été commentées par des porte-paroles. L'œuvre londonienne s'est même vue « augmentée » d'un code barre pour smartphone, s'inscrivant ainsi dans l'espace public virtuel.
- 23 Cette authentification des œuvres a des effets importants sur leur puissance politique. Premièrement, ramenées à un auteur, replacées dans une histoire, ces œuvres ont désormais une signification précise, celle que leur confère *cet* auteur et/ou *cette* histoire (Foucault, 1971, p. 31). Le commentaire ou l'exégèse tendent alors à s'imposer au détriment de reprises créatives qui, par définition, impliquent des *déplacements de sens* (Foucault, 1971, p. 28). Cela ne signifie évidemment pas que l'on ne puisse pas interpréter différemment les œuvres, mais cela implique par contre que le sens que leur a donné leur auteur fait *autorité* : à celui qui en proposera une lecture différente, on pourra répondre « Banksy ne dit pas cela, mais ça ». Deuxièmement, cette authentification a également un impact sur la *matérialité* des œuvres et, plus largement, sur celle de leur lieu d'inscription : comme œuvres d'art authentifiées, elles peuvent faire l'objet de protection, consistant d'abord en un parfait nettoyage de ses alentours. Autrement dit, cette authentification favorise une patrimonialisation et une territorialisation très forte de l'œuvre. Alors qu'elles étaient cerclées de revendications de migrants profitant de *l'effet de visibilité* de ces œuvres, alors que, d'une certaine façon, elles auraient pu « s'étendre » à travers des déploiements créatifs divers, comme de nouveaux graffitis se greffant au premier, les murs accueillant les Banksy sont

aujourd'hui des murs *propres*. Ce que les touristes viennent aujourd'hui contempler, ce ne sont pas *des* images dénonçant une situation, mais *Banksy* qui dénonce une situation. Pour peu que l'on admette que cette situation comme telle fait déjà l'objet, de gauche à droite, de toutes les dénonciations et de toutes les attentions, ce que l'on vient apprécier, c'est en fin de compte Banksy lui-même.

- 24 Force est ainsi de constater qu'avec la série des œuvres de Calais, non seulement Banksy dénonce ce que tous connaissent déjà, mais, en outre, il reconduit les partages et la distribution des places et des rôles constitutifs de l'ordre policier : le peuple ignorant se voit rappeler, au cas où il aurait pu l'oublier, que des gens souffrent lorsque lui-même se prélassé ; le monde politique est sommée de remplir sa fonction dirigeante ; le migrant continue d'incarner cette figure dangereuse à la frontière entre l'humanité et la violence, sans prise aucune sur cela même qu'il représente ; Banksy apparaît, au sens le plus classique du terme, comme un auteur à part entière, c'est-à-dire comme un critique autorisé. En somme, *chacun reste à sa place*. C'est, au fond, ce à quoi renvoie aussi le Steve Jobs en migrant, soit la figure d'une réussite économique et sociale indissociable du capitalisme le plus impitoyable : la critique ne vise d'aucune manière le système ou l'ordre policier en montrant par exemple que ce système ou cet ordre sont peut-être constitutifs du problème, mais elle consiste en un appel à *corriger* ce problème qui, si on le prend au mot, n'est pas celui des migrants comme tel, mais de l'incapacité de ce système à tirer profit de cette situation – un Steve Jobs encore inconnu pourrait, si on lui en donnait les moyens, payer des millions de dollars de taxes. Ces derniers points, sans doute bien plus que les qualités esthétiques de ses interventions, expliquent pourquoi Banksy fait l'objet de toutes les attentions de la mairie de Calais et de son Office du tourisme.

Les « cœurs en carton »

- 25 De l'autre côté maintenant, nous avons affaire à une série d'œuvres réalisées par des anonymes. Si à Calais ou ailleurs, de plus en plus de *street artists* interviennent dans *des lieux choisis* pour leur visibilité, ces créateurs anonymes, rassemblant sans doute des français et des migrants, interviennent chaque fois, clandestinité oblige, *dans les marges* de « l'espace quadrillé du pouvoir » (Foucault, 1975, p. 171), c'est-à-dire là où on ne les attend pas : dans une vieille usine, un entrepôt désaffecté ou une maison laissée à l'abandon. Calais est en effet, de ce point de vue, une ville singulière, puisque pour une large part composée de zones d'habitation proches, voire se mêlant à des zones industrielles assez vastes, comprenant nombre de sites abandonnés ou sous-utilisés, mais également des zones dédiées aux transports (voies routières, etc) bordées d'espaces verts, le plus souvent composés de marais et de buissons, ou de friches. Au centre-ville, depuis l'Hôtel de ville, en remontant vers le port, le long de la rue Royale, celle des bars et des restaurants, près des darses et des parkings à bateaux du boulevard des Alliés, jusqu'au bord de mer, ces espaces interstitiels existent également en grand nombre, bien que souvent de plus petite taille. En clair, Calais est particulièrement riche en zones interstitielles et délaissées. En ce sens, ces créations anonymes ne naissent pas par hasard, mais à *même l'espace quadrillé de l'ordre établi comme autant de lignes de fuite* (Deleuze, Guattari, 1980) ou de lieux échappant pour une part au moins à son contrôle. Elles dévoilent en quelque sorte des espaces eux-mêmes *clandestins*¹² existant à même « l'espace conçu, celui des savants : des planificateurs, des urbanistes, des technocrates

“découpeurs” et “agenceurs” » (Martin, 2006, p. 12) ou, en un mot, échappant à l'entreprise de placement et d'assignation des individus caractérisant l'ordre policier.

- 26 Selon nous, ces espaces clandestins sont autant d'espaces d'*indétermination* au sens où, abandonnés, délaissés, ils rendent possible d'autres comportements que ceux induits par les partages constitutifs de l'ordre de la domination, les logiques d'identification et de placement des individus. Mais il ne suffit pas d'être dans ce type de lieu pour que, d'un coup, l'ordre établi s'en trouve suspendu, pour que les « identités » se brouillent. C'est sur ce point précisément que les œuvres anonymes méritent d'être prises en considération. La première chose qui frappe à la vue de ces œuvres est le rapport qu'elles entretiennent à l'espace : elles ne s'inscrivent pas sur les murs comme sur des surfaces d'expression, c'est-à-dire de la même façon au fond que sur une toile de lin ou un panneau de bois, mais elles semblent chercher à *marquer* l'espace dans lequel elles s'inscrivent¹³. Pour être plus précis, ces créations se superposent ou se juxtaposent les unes aux autres, débordant chaque fois de leur morceau de mur pour s'emparer d'un coin de porte ou de fenêtre, comme si les premiers cœurs, les premiers arbres ou les premières colombes dessinés sur un mur en appelaient d'autres. Si l'on regarde d'un peu plus près ces créations, il est possible d'affirmer qu'elles sont à bien des égards « inclassables », non pas au sens où elles ne manifestent pas certains traits que l'on pourrait retrouver dans d'autres réalisations – elles se rapprochent très fort des œuvres que les membres de CoBrA qualifiaient de populaires (Miller, 1996, p. 214) –, mais au sens où elles échappent aux grandes catégories de l'histoire de l'art savante : on ne les considère pas spontanément comme des œuvres d'art¹⁴. Deux éléments les caractérisent. Premièrement, ces créations en tant que telles mobilisent des référents simples – des cœurs, des arbres, des colombes. Deuxièmement, elles ne manifestent pas de savoir-faire spécifique. De ces deux éléments, nous pouvons déjà dire qu'ils favorisent la possibilité pour chacun de se faire créateur, de s'exprimer avec les autres sur un morceau de mur, contribuant ainsi à la multiplication de ces créations. Mais ils confèrent également aux œuvres une autre puissance : ils tendent à effacer ou, en tout cas, à rendre indistinctes les différences, culturelles et sociales, le plus souvent tenues pour « factuelles », entre les personnes. Alors que ces œuvres sont réalisées par des individus migrants ou non des quatre coins du monde, elles ne manifestent pourtant aucune différence entre leurs auteurs : il est impossible de savoir si elles ont été réalisées par un individu ou par plusieurs, par des habitants de Calais ou des migrants, par des médecins, des artistes ou des ouvriers, par des hommes, des femmes ou même des enfants. On pourrait arguer que ces œuvres sont tout de même ponctuées de maximes ou de bribes de poèmes écrites dans des langues spécifiques qui feraient réapparaître les différences, notamment nationales. Sauf que ces maximes fonctionnent davantage sur le plan de l'*écriture* ou de la calligraphie que sur le plan du sens. Ou, mieux encore, elles jouent sur ces deux plans et donnent à éprouver, derrière la spécificité des langues et le sens des mots, la puissance humaine qui les soutient, cette puissance de penser, de créer qui fait l'humanité. Dans cette perspective, ces œuvres anonymes rendent possible une double expérience des espaces dans lesquels elles s'inscrivent. Premièrement, parce qu'elles en sont inséparables, parce qu'elles se fondent en lui jusqu'à se confondre avec lui, elles font de ces espaces eux-mêmes l'objet d'une expérience esthétique. Ceux-ci se donnent alors comme des espaces communs rompant radicalement avec celui, bien ordonné, de la domination (Rancière, 2004, p. 52). Pour le formuler autrement, elles font de ces espaces d'indéterminations des lieux hétérotopiques, en tout point *étrangers* à ceux qui constituent le quotidien. Elles

les *arrachent* en quelque sorte au quotidien de la domination. Deuxièmement, en rendant indistinctes les personnes ayant réalisé ces créations, en effaçant ou en compliquant les identités des uns et des autres, comme en témoigne le jeu évoqué ci-dessus, entre la langue et l'écriture, ces créations expriment « une manière d'habiter un espace commun » (Rancière, 2004, p. 46), là encore étrangère au quotidien ordonné de la domination : chacun est, dans cet espace, un *humain comme*, en même temps *qu'égal à, tout autre*. D'une certaine façon, ces créations manifestent ou s'inscrivent, dans un processus d'*appropriation* de l'espace au sens de Henri Lefebvre, celui par lequel « une nouvelle société, s'approprie, c'est-à-dire organise à ses fins l'espace préexistant, modelé auparavant » (1974, p. 32) : les cœurs et les colombes n'habillent pas un message ou une revendication, mais elles sont autant de traces du mouvement par lequel une collectivité se fait en même temps qu'elle invente son cadre de vie ou, mieux, qu'elle le réinvente puisqu'elle s'empare chaque fois de lieux déjà existant. Ces lieux ne sont pas l'un ou l'autre, une sorte de musée créé de toute pièce à de simples fins contemplatives ou un nouvel espace de vie collectif et concret, mais ils sont l'un et l'autre. C'est en ce sens que ces cœurs en carton, ces maximes affirmant l'humanité de chacun et par là l'égalité de tous instituent un espace autonome, indéterminé, donnant à éprouver une idée simple, mais au fond radicalement subversive : les choses peuvent être autrement que ce qu'elles sont, les humains sont toujours autre chose que ce que l'on voudrait qu'ils soient.

- 27 La puissance politique de ces interventions artistiques anonymes, indissociables des espaces dans lesquels elles s'inscrivent, ne consiste donc pas dans la création de lieux *durables* opposant une manière de vivre effective à ceux qui constituent l'ordre du quotidien. Comme le note Sophie Djigo (2016), ces lieux sont, par définition, voués à être fermés par la police. Par contre, elles font exister des lieux qui, parce qu'ils permettent *une expérience qui rompt avec l'ordre de la domination*, produisent des effets qui les *débordent* : ces lieux font émerger une tension sensible entre l'égalité qu'ils instituent et l'ordre de la domination duquel ils se séparent ou, pour le formuler plus simplement, entre la communauté d'égaux qu'ils instituent et le quotidien ordonné de la domination. C'est cette tension qui leur confère une puissance *politique* : elle *dénaturalise*, elle *irréalise*, elle rend à leur *artificialité* les partages structurant le quotidien, ouvrant ainsi la voie à leur critique, sinon à leur reconfiguration (Rancière, 2004, p. 48). Ce qu'affirment les cœurs en carton, ce n'est pas une différence, qui devrait, parce qu'elle serait prise en compte, modifier le rapport que les gens ont avec les migrants, pas plus, comme le souligne Banksy, qu'une capacité à trouver sa place au sein de l'ordre de la domination, mais un « *nous sommes comme vous* », un « *nous aussi nous parlons, nous raisonnons* » (Amalric, Faure, 2013, p. 85), c'est-à-dire, plus fondamentalement, un « *nous sommes* » à partir duquel il devient possible de repenser les rapports entre les individus. Alors qu'à Calais, on n'oppose pas simplement des hommes entre eux, mais des hommes à d'autres que l'on tend à animaliser, ces lieux, d'une part, suppriment ces oppositions pour faire exister une puissance humaine partagée et, d'autre part, permettent de déconstruire l'ordre établi, de souligner son caractère artificiel. Plus radicalement encore, c'est à l'ordre établi tout entier que s'opposent ces *lieux autres*.

Conclusion

- 28 En partant de la confrontation entre deux types d'œuvres réalisées dans la ville de Calais, nous avons essayé de montrer que l'art, suivant le mot de J. Rancière, n'est pas politique par son message, par ses « critiques » (Rancière, 2004, p. 37) ou encore, suivant une idée répandue, parce qu'il s'expose dans les espaces publics plutôt que sur le mur d'un musée. En déplaçant l'analyse du contenu des œuvres au rapport qu'elles entretiennent à leur lieu d'inscription, à leur mode de réalisation, notamment matériel, ainsi qu'aux aspects, en particulier autour de la question de l'anonymat, conditionnant au moins pour une part leur réceptions, nous avons voulu montrer que l'art ou, plus largement, les images sont d'abord politiques par leur capacité à suspendre un temps les découpages et les agencements de l'ordre policier pour faire exister, dans ses marges, un plan d'expérience qui lui échappe et permet, éventuellement, de rejouer les rapports entre les hommes. Plus radicalement, nous avons cherché à montrer que, sur un certain plan, les œuvres ont une puissance politique d'autant plus « forte » ou, plutôt, efficace, qu'elles ne touchent pas forcément directement aux problèmes ou aux questions politiques, mais qu'elles réinventent, sans en avoir l'air, en même temps que l'espace dans lequel elles s'inscrivent, celui des relations humaines. De toute évidence, cette mise en suspens de l'ordre de la police dans un lieu clandestin ne résout pas le problème des migrants. Cependant, il y a sans doute un enjeu politique à faire exister ces cadres, à les rendre aussi ouverts que possible, non pas pour réaliser une grande communauté humaine unifiée, mais parce que, depuis ces lieux, il est possible de défaire les oppositions constituant l'ordre du quotidien, de les déplacer, de les reconfigurer. Sauf que faire exister ces cadres, leur conférer une véritable fonction politique de déréalisation et de réinvention du quotidien, implique d'affronter, de s'opposer à l'ordre quotidien de la domination dont la propre logique est celle de la reproduction. En effet, à Calais comme ailleurs, tout est fait pour empêcher leur naissance. En d'autres termes, faire de ce type de cadre l'un des instruments d'une réinvention de la vie quotidienne implique d'abord de renverser l'ordre de domination, de le transformer, et donc, paradoxalement, de se confronter ou de s'opposer, d'une manière ou d'une autre, à ses « représentants ».

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno T., 1962. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris, Gallimard.
- Agier M., 2008. *Gérer les indésirables. Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*. Paris, Flammarion.
- Agier M., 2017. La fabrique des indésirables. *Le Monde diplomatique*, 5/2017, p.13.
- Alliez É., 2008. « Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle : capitalisme, schizophrénie et consensus », *Multitudes* [En Ligne], 2008/3, n° 34, p. 121-125. DOI : 10.3917/mult.034.0121 URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-3-page-121.htm> ;

- Amalric D., Faure B., 2013. Réappropriation des savoirs et subjectivations politiques : Jacques Rancière après Mai 68. *Dissensus* [En ligne], Dossier Subjectivations politiques et économie des savoirs, n° 5. <https://popups.uliege.be:443/2031-4981/index.php?id=1334>
- Vieillard-Baron E., 2011. *La jungle entre nature et culture : un imaginaire socio-spatial de l'antimonde*. Doctorat de géographie, Paris, Université Paris 7, 544 p.
- Balibar É., Wallerstein I., 1988. *Race, nation, classe, Les identités ambiguës*. Paris, La Découverte.
- Balibar É., 2011. Racisme et politique communautaire : les Roms. *Lignes*, n° 34, p. 135-145 ;
- Bertini M.-J., 2015. Figures de l'anonymat. De quoi Banksy est-il le non. *Cahiers de Narratologie* [En Ligne], 29. <http://journals.openedition.org/narratologie/7398>
- Blanché U., 2015. Qu'est-ce que le Street art ? Essai et discussion des définitions, *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 29 | 2015. <http://narratologie.revues.org/7397>
- Blanché U., 2016. *Banksy. Urban Art in a Material World* (traduction R. Jonas et U. Blanché).
- Merburg, Tectum. Bourdieu P., 1993. *La misère du monde*. Paris, Seuil.
- Collectif Jean-Michel Place, 1980. *CoBrA 1948-1951, CoBrA n°1-10, Petit CoBrA n°1-4, Tout petit CoBrA n°1-14*, Paris, Éditions Jean-Michel Place.
- Deleuze G., Guattari F., 1980. *Mille Plateaux*. Paris, Éditions de Minuit.
- Deschambre V., 2008. *Traces et mémoires urbaines, enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Djigo S., 2016. *Les migrants de Calais. Enquête sur la vie en transit*. Marseille, Contre-Feux.
- Dubuffet J., Moreau M., 2014. *De l'art brut aux Beaux-Arts convulsifs*. Strasbourg, Éditions L'Atelier contemporain.
- Dubuffet J., 1986. *Asphyxiante culture*. Paris, Éditions de Minuit (1^{ère} ed. 1968).
- Foucault M., 2004. « Des espaces autres » », *Empan*, vol. 54, n° 2, (1967), p. 12-19.
- Foucault M., 1971. *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard.
- Foucault M., 1975. *Surveiller et Punir*. Paris, Gallimard,
- Fusaro E., 2016. Compte rendu. Ulrich Blanché, *Banksy. Urban Art in a Material World*. *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 30. <http://journals.openedition.org/narratologie/7527>
- Genin C., 2015. Le street art : de nouveaux principes ? *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 29. <http://journals.openedition.org/narratologie/7396>
- Gonzalez-Quijano Y., 2017. La dystopie du g(r)affeur (2/2) : Banksy et le Walled Off Hotel de Bethléem. *Hypothèses.org* [En ligne]. 21/3/2017. <https://cpa.hypotheses.org/6215>
- Huffington Post*, 2015. À Calais, Banksy rappelle que Steve Jobs est le fils d'un migrant syrien. 15/12/2015.
- Huffington Post*, 2017. Natacha Bouchart, la maire de Calais, interdit la distribution de repas aux réfugiés. 2/3/2017.
- La Voix du Nord*, 2015. Migrants de Calais : la Ville veut 'sanctuariser' les œuvres de Banksy. 12/12/2015.
- La Voix du Nord*, 2016. Migrants de Calais: les graffs de Banksy inclus dans les visites de l'office de tourisme. 15/01/2016.
- La Voix du Nord*, 2017. Pourquoi le Radeau de la Méduse de Banksy a disparu ? 08/09/2017.

Le Courrier International, 2015. Calais. Pourquoi la fresque de Banksy sur Steve Jobs et les réfugiés rate le coche. 14/12/2015.

Lefebvre H., 1974. *La production de l'espace*. Paris, Persée.

L'Humanité, 1999. Jacques Rancière : la politique n'est-elle que de la police? 01/06/1999. <http://www.humanite.fr/node/208383>

L'Humanité, 2016. À Londres, Banksy dénonce la violence contre les migrants de Calais. 25/1/2016. <https://www.humanite.fr/londres-banksy-denonce-la-violence-contre-les-migrants-de-calais-596831>

Le Monde, 2015. Dans la jungle de Calais, une fabrique d'art. 21/11/2015.

Le Monde, 2016. Calais : des migrants se cousent la bouche pour protester contre le démantèlement de la Jungle. 3/3/2016.

Marpsat M., 2006. La légitimation de l'Art Brut. De la conservation à la consécration. In G. Mauger (dir.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers d'accès aux univers artistiques*. Paris, MSH, p. 89-130.

Martin J.-Y., 2006. Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre. *Articulo - Journal of Urban Research* [En Ligne], 2 | 2006. URL: <http://articulo.revues.org/897> - DOI: 10.4000/articulo.897

Miller R., 1996. Art expérimental et Transnationalisme de Cobra. *La Part de l'œil*, n° 12, L'art et le politique.

Rancière J., 1995. *La méfiance*. Paris, Galilée.

Rancière J., 2000. *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique.

Rancière J., 2003. *Les scènes du peuple. Les révoltes logiques. 1975-1985*. Paris, Horlieu.

Rancière J., 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée.

Rancière J., 2011. *Aesthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris, Galilée.

Saint-Amand D., 2016. Le mur et le masque. *MethIS* [En ligne], Volume 5 - Images fixes / Images en mouvement, p. 227-250. <https://popups.uliege.be/443/2030-1456/index.php?id=463>

Seurat A., 2005. Penser à la limite : pour une lecture critique de Jacques Rancière. *TRANS*-[En Ligne], 1 | 2005. <http://journals.openedition.org/trans/96> DOI : 10.4000/trans.96

NOTES

1. Depuis la rédaction de ce texte, cette œuvre, la seule réalisée sur un mur privé, a été effacée lors de la rénovation de la maison par son propriétaire, (*La Voix du Nord*, 2017). Cet effacement a provoqué un scandale médiatique.

2. Le squat Vandamme – rebaptisé « Fort Galloo » par les activistes en raison des hauts murs en acier et béton qui ceinturent les lieux – est une ancienne usine de traitement de déchets ferreux située dans la zone industrielle de Calais. Ouvert par des activistes suite à la fermeture successive par la police de plusieurs squats plus petits, il fut habité par plus de 250 personnes – migrants, activistes, soutiens locaux. Créé en juillet 2014, celui-ci fut fermé et évacué moins d'un an plus tard en juin 2015. Durant ces quelques mois, nombre d'images et de citations poétiques en toutes langues vinrent s'inscrire sur les murs. Le lecteur découvrira ces images en consultant le lien qui suit : <http://www.dailymotion.com/video/x227ycm>

3. Nous employons le terme « cœurs en carton » pour designer ces productions parce qu'ils renvoient implicitement à ceux qu'utilisent les artistes de CoBrA pour nommer des œuvres populaires réalisées avec ce que l'on a sous la main (CoBrA 1948).
4. Dans cette perspective, la notion d'art du quotidien est un contresens. L'art n'existe qu'en tant qu'il produit une rupture fondamentale avec le quotidien.
5. Dans « Racisme et politique communautaire : les Roms », Étienne Balibar va plus loin puisqu'il reprend l'idée, développée dans *Race, Nation, Classe*, d'un « apartheid » frappant les populations issues de l'immigration « enfermées » en banlieue. Un apartheid dont il montre comment il existe également à un niveau européen, cette fois à l'égard des populations immigrées non européennes, auxquelles il faut ajouter des groupes comme les Roms (Balibar, 2011 ; p. 138).
6. Dans son article « La fabrique des indésirables » paru dans *Le Monde diplomatique*, Michel Agier revient sur la question des camps, des jungles, et défend notamment la thèse suivant laquelle ceux-ci « ne sont pas seulement des lieux de vie quotidienne pour des millions de personnes ; ils deviennent l'une des composantes majeures de la « société mondiale », l'une des formes de gouvernement du monde : une manière de gérer l'indésirable [Souligné par nous]. » (Agier, 2017, p. 13)
7. La « Jungle » de Calais est née suite au démantèlement par Nicolas Sarkozy du camp de réfugié de Sangatte. Elle n'a, au départ, pas de localisation fixe. Dans le courant 2015, les migrants sont invités par les autorités calaisiennes à se regrouper autour du centre d'accueil de jour, entre le chemin des Dunes et la route de Gravelines, ce qui permet, notamment, un accès à l'eau. Rapidement, la « Jungle », qui accueille—plus de 6 000 migrants, est bouclée, grillagée et étroitement surveillée. Le lecteur intéressé trouvera une carte identifiant et localisant les différentes « Jungles » du Nord de la France dans l'ouvrage de Sophie Djigo (2016, p. 81), ainsi qu'une carte de la Jungle de Calais (p. 28).
8. Sur ce point, on lira notamment la thèse de Elsa Vieillard-Baron (2011) consacrée à la construction de la représentation occidentale de la jungle comme antimonde sauvage. Sophie Djigo montre comment les migrants eux-mêmes vont reprendre cette métaphore déshumanisante pour la renverser : en opérant « un déplacement » où le point de comparaison devient celui « entre une manière humaine et une manière inhumaine de traiter les êtres humains ». (Djigo, 2016, p. 40).
9. Si certains hommes politiques ont réussi à donner l'impression que les Calaisiens ne peuvent qu'avoir de l'hostilité envers une population étrangère présentée comme sauvage et dangereuse, il faut rappeler qu'il aura fallu une loi pénalisant toute aide apportée aux migrants pour réduire les soutiens qui leur étaient apportés jusque-là. Différents articles ont, récemment encore, mis en lumière les entraves continues dont sont victimes les associations d'aide aux migrants. Voir *Le Monde*, 01/06/2017). Il faut également préciser que les images diffusées de la Jungle dans les médias montrent chaque fois un camp sale et boueux. Or, la Jungle c'est aussi des restaurants ouverts à tous, des lieux de solidarité, une bibliothèque – « Le livre de la jungle » –, des espaces culturels, etc.
10. Le lecteur intéressé trouvera une carte localisant l'intervention de Banksy par rapport à la Jungle de Calais dans l'ouvrage de Sophie Djigo (2016, p. 28), les autres interventions étant situées dans des lieux aisément identifiables. Il trouvera également sur le site de la ville de Calais une carte localisant l'intervention de Banksy sur la plage ainsi qu'une photographie : <http://www.calais.fr/fr/Ville-de-Calais/envie-de-bouger/a-visiter-a-voir/patrimoine-&-monuments/carte-patrimoine-et-monuments-historique/56951d2efd398c7b0e8b5707/oeuvre-de-banksy>. La ville, comme expliqué dans différents communiqués, ne donne pas actuellement la position exacte de l'œuvre représentant Steve Jobs, celle-ci se trouvant dans un endroit jugé « dangereux » pour les touristes.
11. *Le Courrier International* relève que les propos de Banksy ont donné lieu à une brève polémique : « Le message de Banksy rate le coche à plusieurs niveaux. Certes, parmi les

60 millions de personnes qui quittent la Syrie ou le Soudan pour fuir les persécutions ou la guerre, il y a plein de gens promis à un destin hors du commun, comme Steve Jobs. Mais il y a aussi des millions de personnes qui ne sont pas dans ce cas, des millions de gens qui, comme vous et moi, ne seront pas les prochains Steve Jobs ni les prochains Albert Einstein, ou tout autre réfugié célèbre dont le nom a été mis en avant pour montrer que ça vaut le coup de venir en aide aux réfugiés » (*Le Courrier International*, 14/12/2015).

12. Si les journaux se focalisent le plus souvent sur le mur « anti-intrusion », prolongeant trente kilomètres de grillages surmontés de fils barbelés pour empêcher les migrants d'accéder au « shuttle » et à la zone portuaire de Calais, les autorités mènent également, à l'aide de béton et de grilles, un incessant travail de suppression de toutes les zones interstitielles intérieures à la ville. Le lecteur se fera une idée de l'ampleur de ce phénomène en consultant les pages du site *Passeurs d'hospitalités* : <https://passeursdhospitalites.wordpress.com/2014/03/20/calais-ville-fantome-2/>

13. Sur la différence entre traces et marques, voir le travail de Vincent Veschambres (2008).

14. On pourrait penser qu'il y a ici une contradiction entre l'affirmation suivant laquelle l'art brut constitue aujourd'hui une catégorie à part entière de l'histoire de l'art alors que ces œuvres ne sont précisément pas identifiables comme des œuvres d'art. Selon nous, à bien y regarder, la catégorie art brut se définit de façon *négative*, c'est-à-dire comme rassemblant les œuvres qui échappent aux autres catégories instituées, c'est-à-dire des « œuvres ayant pour auteurs des personnes étrangères aux milieux intellectuels, le plus souvent indemne de toute éducation artistique, et chez qui l'invention s'exerce, de ce fait, sans qu'aucune incidence ne vienne altérer leur spontanéité » (Dubuffet, Moreau 2014 : p. 20).

RÉSUMÉS

Dans cet article, je voudrais interroger le pouvoir politique des images dans l'espace urbain. Pour ce faire, je m'appuie sur la confrontation de deux types d'images s'affichant à Calais, ville désormais associée au « problème des migrants ». D'un côté, j'étudierai quatre interventions du *street artist* Banksy. De l'autre côté, j'analyserai des images réalisées par des artistes anonymes, dans des sites reculés, moins visibles, sur les murs, sur les portes ou sur les fenêtres de *squats* hébergeant notamment des migrants. Alors que les images de Banksy font passer un message politique dénonçant la situation des migrants, les responsables politiques de Calais ont affirmé vouloir protéger ces peintures. Inversement, les images anonymes, qui ne véhiculent aucun message politique, sont systématiquement effacées ou rendues inaccessibles. Sur la base des travaux de Michel Foucault, Jacques Rancière et Étienne Balibar, je voudrais montrer que ce paradoxe s'explique peut-être moins par la célébrité de Banksy que par la relation des images à l'espace : les Banksy maintiennent, voire perpétuent, les découpages de l'espace et les relations entre les groupes sociaux constituant l'ordre établi, alors que les images anonymes les suspendent un temps, pour faire exister des lieux hétérotopiques.

In this article, I would like to question the political power of images in the urban space. To do this, I rely on the confrontation of two types of images displayed in Calais, a city now associated with the "migrant problem". On the one hand, I will study four interventions by street artist Banksy. On the other side, I will analyze images made by anonymous artists, in remote, less visible sites, on the walls, on the doors or on the windows of "squats" harboring migrants in particular. While Banksy's images convey a political message denouncing the situation of

migrants, politicians in Calais have said they want to protect these paintings. Conversely, anonymous images, which do not convey any political message, are systematically erased or rendered inaccessible. Based on the work of Michel Foucault, Jacques Rancière and Étienne Balibar, I would like to show that this paradox is perhaps explained less by the celebrity of Banksy than by the relation of images to space: the Banksy maintain, even perpetuate the divisions of space and the relations between social groups constituting the established order, whereas anonymous images suspend them for a time to make heterotopic places exist.

INDEX

Keywords : aesthetics, politics, police, space, migrant, Calais, jungle, Banksy, street art, popular art

Mots-clés : esthétique, politique, police, espace, migrant, Calais, jungle, Banksy, street art, art populaire

AUTEUR

DAMIEN DARCIS

Damien Darcis, damien.DARCIS@umons.ac.be , est docteur en philosophie (Université de Liège) et aujourd'hui Professeur à l'Université de Mons.