La représentation des paysages d'exil dans les arts visuels contemporains : l'exemple du film *Parmi nous* de Clément Cogitore

*The Representation of Landscapes of Exile in Contemporary Visual Arts : The
Example of the Film Parmi nous by Clément Cogitore*

Ann Epoudry

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/24685>

DOI : 10.4000/paysage.24685

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences
appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Ann Epoudry, « La représentation des paysages d'exil dans les arts visuels contemporains : l'exemple
du film *Parmi nous* de Clément Cogitore », *Projets de paysage* [En ligne], 25 | 2021, mis en ligne le 31
décembre 2021, consulté le 09 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/24685> ;
DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.24685>

Ce document a été généré automatiquement le 9 février 2022.

La revue *Projets de paysage* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La représentation des paysages d'exil dans les arts visuels contemporains : l'exemple du film *Parmi nous* de Clément Cogitore

The Representation of Landscapes of Exile in Contemporary Visual Arts : The Example of the Film Parmi nous by Clément Cogitore

Ann Epoudry

« L'art constitue le véritable médiateur [...], le "méta" de la métaphysique paysagère. La perception, historique et culturelle, de tous nos paysages [...] s'opère selon [...] une artialisation [...] » (Roger, 1997, p. 10).

- 1 En outre, les thèmes du voyage, de l'errance, de la marche sont des motifs artistiques qui ont porté l'art paysager. Les récits de grands périples, et notamment *L'Odyssée*, puis les épisodes d'exils bibliques racontant, par exemple, le départ d'Adam et d'Eve, chassés du paradis, ou la fuite en Égypte, ont marqué les représentations paysagères dans l'art de la civilisation occidentale au cours des siècles, comme le souligne la philosophe et critique d'art Dominique Baqué (Baqué, 2006). Dans l'art moderne, la thématique du voyage et de l'exil a été appréhendée, à travers l'itinérance et l'ailleurs, par des photographes, des écrivains et des peintres, parmi lesquels Ingres (1780-1867) ou Delacroix (1798-1863), dont les voyages en Orient ont eu une influence durable sur les formes d'art et sur l'image des paysages. Au cours des années 1960, les arts *in situ* renouvellent encore la représentation des territoires en ouvrant à des processus d'arpentage, de confrontation et de possession du monde.
- 2 Le déplacement procure un moyen idéal pour explorer les relations entre temps, distance, géographie et mesures topographiques mais aussi une façon de se mesurer au paysage, selon l'artiste Richard Long (2005). Il propose une perception sensible de l'espace et témoigne aussi d'un rapport nouveau aux territoires. C'est « cette présence

du corps » dans l'espace réel, autrement dit ce qui se révèle être « l'événement de la rencontre concrète entre l'homme et le monde qui l'entoure¹ » (Besse, 2009, p. 50), qui permet de fait naître, de nommer, d'appréhender et de définir le concept de « paysage », comme l'affirme le philosophe Jean-Marc Besse (*ibid.*, p. 51). Car « le paysage consiste en un *ressenti d'un site*, et un *site fait sens*² par les enchevêtrements relationnels qu'il abrite, favorise et mémorise » (Paquot, 2016, p. 9).

- 3 Par ailleurs, si les créations artistiques, appartenant au temps et à la société dans lesquels elles sont nées, font émerger des questions sociétales et philosophiques (Bourriaud, 1998) et si elles « explore[nt] désormais les modes d'habitation, les multiples réseaux dans lesquels nous évoluons, les circuits par lesquels nous nous déplaçons, et surtout les formations économiques, sociales et politiques qui délimitent les territoires humains » (Bourriaud, 2003, p. 9), alors elles « constitue[nt] par conséquent une entrée privilégiée pour appréhender les questions liées aux migrations, à leurs acteurs et à leurs productions » (Martiniello *et al.*, 2009, p. 9). Ainsi, depuis les années 2000, des œuvres sur l'exil parlent des mouvements de populations d'aujourd'hui. Portés par ces questionnements, le Musée national de l'histoire de l'immigration (MNHI) et le Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (Mac Val) ont organisé conjointement deux expositions sur la migration, intitulées « Persona Grata³ », entre octobre 2018 et janvier 2020. Ces manifestations ont présenté les œuvres de plus de quatre-vingts artistes contemporains, dont Bouchra Khalili, Barthélémy Togo, Bruno Boudjelal, Marcos Avila Forero, Laura Henno et Clément Cogitore, se posant alors comme un des événements représentatifs de la vision de la migration dans les arts visuels actuels. Parmi eux, quelques artistes abordent concrètement la réalité des lieux traversés et du cheminement migratoire.
- 4 Le parcours migratoire est un voyage singulier. Il est rarement linéaire et peut s'apparenter à de l'errance. Il s'accompagne de stratégies de contournement, d'évitement ou d'attente. Il peut faire l'objet d'improvisations, de hasards et de contraintes. Il oblige à des déplacements parfois longs et laborieux à travers des ensembles géographiques divers. Il est une traversée de territoires. Mais est-ce, comme s'interroge le philosophe Étienne Tassin, « une traversée de mondes absents » dans lesquels aucun paysage « n'a été vu, observé ou vécu » (Tassin, 2012, p. 201) ?
- 5 Que ces paysages deviennent symboliques dans les œuvres de Barthélémy Togo, cartographiques dans celles de Bouchra Khalili ou performés dans celles de Marcos Avila Forero, il est intéressant d'étudier, à travers ces œuvres, ce qu'ils révèlent, ainsi représentés, des territoires traversés. Qu'apportent-ils à notre compréhension des lieux de migration et des espaces parcourus par les exilés ? Alors que la nature des déplacements antérieurs semble avoir influé sur les représentations du paysage, nous pouvons nous demander non seulement si ces œuvres sur l'exil ont un impact sur la vision esthétique contemporaine des paysages, si elles induisent un regard particulier sur ceux-ci mais également si ces représentations visuelles expriment la réalité de ces cheminements migratoires et leurs conséquences sur les territoires.
- 6 Dans cet article, il s'agira de comprendre comment, à travers des moyens de monstration divers, certaines œuvres contemporaines révèlent la façon dont des paysages, définis par une utilité commerciale et sociale, peuvent être transformés, marqués, voire réécrits par les trajets migratoires. Cette réflexion sera étayée par l'analyse du court-métrage *Parmi nous* (2011) de Clément Cogitore qui raconte les tentatives de passage d'une zone frontalière par des exilés clandestins et dans lequel

l'artiste a construit des décors-paysages dans des paysages existants. Nous nous demanderons comment, par ses choix esthétiques, l'artiste donne à voir un paysage normé, puis comment les constructions paysagères mises en place imposent une image archétypale des lieux d'exil avant d'examiner la façon dont le paysage est redéfini, réapproprié, recomposé par les clandestins, comment « les enchevêtrements relationnels » montrés dans cette œuvre réinventent les lieux traversés.

L'utilisation de codes esthétiques

- 7 *Parmi nous*⁴ est un court-métrage vidéo d'une durée de près de trente minutes, réalisé en 2011. Le synopsis qui accompagne l'œuvre se présente ainsi :

« Amin, jeune clandestin, vient de rejoindre un campement dans la forêt. Chaque nuit est l'occasion de tenter de gagner la zone portuaire et d'embarquer sous les camions. Au cours de ses tentatives, il découvre qu'entre la forêt et les hommes qui la parcourent, agissent d'autres groupes, d'autres visages, d'autres espaces. »
- 8 Une bande-son, créée par l'acteur et compositeur Olivier Bombarda, accompagne les images. Le réalisateur de ce court-métrage, Clément Cogitore, est un artiste français né à Colmar en 1983. Son œuvre se déploie entre films, vidéos, installations et photographies. Son travail met souvent en question, et parfois les transgresse sans complexe, les limites entre fiction et réalité, la frontière entre le vrai et le faux et se place entre le documentaire et l'imaginaire. L'œuvre *Parmi nous* joue effectivement avec ces concepts dans la mesure où, tout en étant revendiquée comme fiction, elle s'appuie sur la forme du documentaire, autrement dit elle est fondée sur le « réalisme » et son « projet, tout à la fois esthétique et politique, consist[e] précisément à prendre le parti du réel » (Caillet, 2014, p. 14). Le format entre le documentaire et la fiction permet « un état intermédiaire entre l'authentique et le rejoué » (*ibid.*, p. 41). Le court-métrage de Clément Cogitore appartient ainsi à la catégorie « des pratiques représentatives » qui « imitent/copient – au sens de représenter – et par là même postulent un réel transcendant auquel elles réfèrent » (*ibid.*).
- 9 Le choix du format de fiction réaliste pour cette œuvre a permis à l'artiste non seulement de produire une narration dans laquelle les personnages sont interprétés par des acteurs et les scènes sont jouées mais également de composer un espace narratif. Pour la réalisation de *Parmi nous*, Clément Cogitore a créé, dans des paysages extérieurs, des décors-paysages qui illustrent et servent le récit. Aussi, un regard rapproché sur l'arrière-plan paysager du film offre-t-il une lecture plus exhaustive de cette œuvre. Comme nous allons le voir, le réel y apparaît dans la narration autant qu'à travers les décors, c'est-à-dire à travers les paysages ainsi recomposés. Le spectateur comprend pleinement le récit grâce à la façon dont les lieux sont montrés. Et, comme cette forme de « représentation réaliste [...] reproduit le réel en tout point conforme à l'image – stéréotypée – que l'on attend » (*ibid.*, p. 24), il est intéressant d'analyser comment ces décors-paysages sont construits par le réalisateur pour rendre visible, pour signifier le réel.
- 10 Hormis une séquence qui se déroule dans un appartement, les scènes du film ont été tournées en extérieur. Néanmoins, les lieux de narration du court-métrage ne sont ni nommés ni localisés. Ils sont reconnaissables et identifiables uniquement par leur paysage. *Parmi nous* se déroule dans cinq espaces extérieurs différents : une zone portuaire, une forêt, une lande, une zone côtière et une rivière auxquels s'ajoute le

moment du récit qui se déroule à l'intérieur d'un appartement ou d'une maison. Un dernier lieu est évoqué oralement par les personnages sans être montré : l'autoroute qui est le théâtre hors-champ d'un accident mortel raconté par un des personnages. Les cinq paysages alternent ainsi pendant le court-métrage : zone portuaire – forêt – lande – zone côtière – forêt – zone portuaire – forêt – rivière – zone portuaire – (appartement) – lande – forêt – zone côtière. Le film alterne les plans où la caméra est fixe et ceux où la caméra suit les déplacements des personnages dans ces paysages.

- 11 Rappelons d'abord que, contrairement à l'environnement, « le paysage n'est pas universel » (Berque, 1995, p. 7). Ce concept n'est pas donné d'emblée et n'est pas présent dans toutes les civilisations. Il dépend de « mécanismes qui, de l'environnement, font un paysage » et qui en « nous rattachant aux formes qui nous entourent, les font parler à nos sens » (*ibid.*, p. 8). Il est lié à des conditions de regards, à des appréhensions culturelles complexes qui transforment ce qui nous entoure en « un ensemble de valeurs ordonnées dans une vision » (Cauquelin, 2013, p. 8).
- 12 En outre, le paysage est une invention esthétique (Roger, 1997). Il n'a pu émerger sans une première artialisation, celle qui permet d'établir ce qui apparaît sous les yeux comme un paysage. Soit, en reprenant les mots de la philosophe Anne Cauquelin, quand le « renversement des priorités [dans l'art fait] « que le “montrer ce que l'on voit” prend le pas sur la représentation d'une idée du monde » et « fait naître le paysage » (Cauquelin, 2013, p. 70 *sq.*). La deuxième opération « indispensable à l'avènement d'un paysage » dans l'art provient de l'outil de captation ou de monstration qui cadre et délimite le paysage montré et « par quoi nous soustrayons au regard une partie de la vision » (*ibid.*, p. 120). Ici, la caméra du réalisateur joue pleinement ce rôle de fenêtre. Les arts ont donc « institué et développé un ensemble de grammaires visuelles et de techniques de représentation [...] qui ont profondément structuré le regard porté sur le monde terrestre » (Besse, 2018, p. 23).
- 13 D'ailleurs, dans de nombreuses séquences, Clément Cogitore use parfaitement de ces « grammaires visuelles » et des codes esthétiques en vigueur dans la représentation de paysages emblématiques. Les choix de composition de l'image de la zone côtière, par exemple, sont très picturaux. Alors que les personnages et la caméra s'arrêtent sur une dune en hauteur, l'horizon s'ouvre sur un paysage marin au loin, vu d'un point de captation en surplomb (figure 1).

Figure 1. Capture d'écran issue du film *Parmi nous* de Clément Cogitore (7 min 29 s)

- 14 Ce paysage, ainsi montré, fait directement référence à l'iconographie de la peinture. Cette image est probablement une allusion aux grands tableaux classiques de paysages marins parmi lesquels nous pourrions citer *Sunset* de Caspar David Friedrich (1774-1840) ou *Le Bord de mer à Palavas* de Gustave Courbet (1819-1877). Ces paysages maritimes sont, eux aussi, construits à travers leur esthétisation à partir du XVIII^e siècle (Berque, 1995, p. 125). La composition picturale mise en scène par l'artiste est une référence aux paysages appartenant à l'imagerie romantique. L'image est parfaitement travaillée : la lumière naissante, le choix du point de vue surélevé, la place du personnage au premier plan dont la silhouette équilibre celle des quelques arbres, jusqu'à la couleur du vêtement porté dont le rouge vif réveille le vert bleuté de l'image... Et, de même, comment ne pas penser, quand apparaît sur l'écran la séquence du bain dans la rivière du personnage principal, devant les nuances chromatiques et le traitement de la lumière ou des reflets, aux toiles impressionnistes peintes sur les bords de la Marne ou de la Seine (figure 2) ?

Figure 2. Capture d'écran issue du film *Parmi nous* de Clément Cogitore (16 min 51 s)

- 15 Ainsi, à travers son utilisation de canons esthétiques occidentaux dans la composition et la représentation des paysages, Clément Cogitore s'inscrit d'emblée dans une tradition culturelle occidentale (Besse, 2018, p. 23) qui fait de « la notion de paysage [...] un objet culturel déposé » dont la « fonction propre [...] est de réassurer en permanence les cadres de perception du temps et de l'espace » (Cauquelin, 2013, p. 5). Ces références directes peuvent être vues comme l'affirmation de la maîtrise du regard sur ces paysages. L'artiste, à travers sa représentation du paysage, oriente notre perception du réel et « offre un agencement, un ordonnancement et finalement un "ordre" pour la perception du monde » (*ibid.*, p. 6). Il nous impose une façon de voir et de sentir le paysage.

Les décors comme mode de stéréotypisation du paysage

- 16 Dans *Parmi nous*, aux deux effets précédemment évoqués, s'ajoute une troisième forme d'artificialisation : la reconstruction de lieux de tournage pour différentes scènes. En effet le réalisateur ne s'est pas contenté d'esthétiser les paysages dans lesquels il a tourné son court-métrage de fiction. Il a également créé certains décors. Ceux-ci ont été constitués sur des sites extérieurs grâce à l'ajout, dans le paysage, comme nous allons le voir, de composants symboliques et caractéristiques.
- 17 Un premier décor compose la zone portuaire. Ce lieu ouvre le court-métrage. Il est présenté avant même le générique. C'est un paysage industriel, plus précisément un quai de chargement de ferries et un point de contrôles routiers. Il apparaît à trois reprises dans la vidéo. À chaque occurrence, le choix du cadrage est relativement serré. Cet espace est filmé uniquement en nocturne, au moment des tentatives de passage des clandestins, ce qui laisse le dernier plan de l'image dans une forme d'indétermination qui en rend la lecture difficile. Il est néanmoins possible de détailler les plans successifs dans l'image visible lors d'une des séquences (figure 3). Le premier plan de l'image est composé d'une zone herbeuse dans l'obscurité dans laquelle se dissimulent les exilés. Le deuxième plan est une voie de chemin de fer. Le troisième montre un grillage planté dans une seconde bande d'herbe et surmonté de barbelés. Le quatrième plan est occupé par une route. Le cinquième se présente comme une plate-forme dégagée, goudronnée, dévégétalisée et éclairée où s'effectue le contrôle des véhicules. Le dernier plan, qui ferme l'image et sert de fond au décor, est le bord du quai avec ce qui semble être des ferries amarrés dont nous ne voyons qu'une partie de la coque.

Figure 3. Capture d'écran issue du film *Parmi nous* de Clément Cogitore (7 min 55 s)

- 18 Le réalisateur n'a pas pu tourner cette séquence dans une zone portuaire réelle faute d'autorisations. Il a donc dû recréer ce décor en s'appuyant sur un environnement préexistant dans lequel il a ajouté des éléments qui servent son propos. La construction de cet espace de contrôle permet alors à l'artiste d'orienter la vision de ce lieu et la compréhension du spectateur. En effet, dès les premières images du court-métrage, le paysage de la zone portuaire est construit dans l'imaginaire du spectateur de façon spécifique. Clément Cogitore a choisi de nous en présenter d'abord les sons sur un écran noir : des bruits de moteur, des cliquetis, des claquements métalliques, des freins de camions, la circulation automobile, des bruits de pas, des aboiements de chiens... C'est le premier contact que l'artiste propose avec ce lieu. L'image qui apparaît ensuite est délimitée par le faisceau d'une lampe torche avant de s'ouvrir progressivement sur l'ensemble du décor. Puis sont visibles un paysage industriel, des camions, des containers, des hommes en uniforme, portant des lampes de poche et des matraques à la ceinture, des chiens, un homme qui court. Sans même que le réalisateur ait la nécessité d'installer un décor plus précis, plus lisible ou plus vaste, le spectateur peut imaginer la situation, la tension car il semble que l'image de ce paysage appartienne à notre représentation iconographique collective. Comme l'affirme la philosophe de l'art Aline Caillet à propos des films de Aernout Mik, Clément Cogitore a, consciemment ou inconsciemment, fait appel, dans son récit du réel, à « des reconstitutions mises en scène à partir d'images médiatiques qui servent de matériaux documentaires à la reconstitution » (Caillet, 2014, p. 90). Et ces « images médiatiques [...] dessinent ainsi un monde latent à la perception, provoquant chez le spectateur cette impression de déjà-vu, [...] moment où le souvenir s'enlève dans la perception » (*ibid.*, p. 91). Les images de la zone de contrôle reprennent ainsi des stéréotypes issus de visions médiatiques et cinématographiques. Le réalisateur utilise des codes picturaux et sonores, marqueurs d'un univers d'autorité et de surveillance.
- 19 Le deuxième paysage composé par le réalisateur est le paysage de la forêt qui est présent dans quatre temps du court-métrage et qui abrite le campement des réfugiés. Ce paysage forestier est filmé de jour, d'un point de captation intérieur, d'un point de vue légèrement surélevé permettant un regard en léger surplomb (figure 4), hormis dans la dernière séquence pour laquelle la caméra semble être pratiquement au niveau du sol.

Figure 4. Capture d'écran issue du film *Parmi nous* de Clément Cogitore (4 min 26 s)

- 20 Trois vues distinctes de cette portion de forêt, prise sous trois angles différents, apparaissent dans le court-métrage. Dans chaque séquence, le point de captation est fixe. Mais d'un plan à l'autre, le réalisateur déplace sa caméra en la décalant légèrement, tout en la rapprochant, en entrant plus profondément dans l'espace délimité, jusqu'à centrer le regard sur un des abris de toile.
- 21 Néanmoins, pour ce paysage forestier, nous ne voyons jamais plus de cinq arbres, toujours les mêmes. Seule une toute petite section de la forêt, qui pourrait n'être en réalité qu'un bosquet, est filmée. Le champ restreint de la caméra permet l'utilisation de n'importe quel paysage réel équivalent et les plans en forêt peuvent avoir été tournés dans n'importe quel lieu boisé. Cela conduit à voir également ce paysage comme un décor. Le camp installé, apparent, est d'ailleurs très réduit. Il paraît manifestement construit de toutes pièces par l'accrochage entre deux arbres de bâches en plastique et d'une couverture à carreaux rouges qui forment un abri de fortune, le seul entièrement visible dans le court-métrage. Des objets divers, qui sont jetés, épars, à terre, symbolisent également la vie nomade et précaire ancrée dans cet espace : jerricans pour l'eau, sceaux, chaise cassée, palettes de bois, bâches, autant de reliques étrangement dispersées au sol lors de la création du décor.
- 22 Cette représentation forestière paraît également très travaillée d'un point de vue esthétique : un arbre au centre de la captation coupe l'image en deux sections égales, équilibrées, dans lesquelles se répartissent les lignes verticales des troncs ; la ligne du chemin traverse l'image d'un bord à l'autre en serpentant et la disposition des différents éléments crée, en symétrie, une ligne équivalente qui croise le tracé du chemin ; la disposition des objets et le choix des couleurs de ces objets, le rouge, notamment, qui alimente les verts de la végétation. L'ensemble de la composition semble soigneusement pensé et organisé, non seulement pour faire camp, pour signifier, mais également pour accompagner le regard du spectateur au cœur de l'image, signe, là encore, de la préoccupation esthétique du réalisateur.
- 23 La création de décors permet donc la mise en place de paysages porteurs de normes standardisées et définies. À l'aide de quelques marques archétypales et signes emblématiques, l'artiste reproduit les paysages d'une zone de contrôle et d'un camp forestier clandestin. Ajoutons que ces lieux, fictifs et seulement suggérés par quelques

éléments symboliques et sont tout aussi stéréotypés, peuvent être vus comme étant représentatifs de tous les sites de blocage. Car, comme l'affirme l'anthropologue Michel Agier, toutes les zones frontalières se ressemblent (Agier, 2014) et leur paysage peut se décrire de façon analogue : un point central dévégétalisé, clos, éclairé jour et nuit et surveillé, qui est entouré, quel que soit le territoire environnant, dans un périmètre plus ou moins large, de lieux d'attente, d'habitats provisoires plus ou moins clandestins, plus ou moins visibles dans le paysage. De plus, l'indétermination et la codification de ces lieux de contrôle renvoient à la notion de « hors-lieux » que Michel Agier définit comme les lieux en marge des centres reconnus politiquement, socialement et administrativement, où les personnes en situation d'exil clandestin se fixent dans l'attente d'un passage (Agier, 2014). Ces « hors-lieux », qui ont en commun des formes, des expériences, des temporalités ou plus précisément une absence de temporalité, avec pour point d'origine une frontière, un point de barrage dans la circulation humaine, sont désormais présents sur toute la planète. Ces points et ces temps d'arrêt qui durent parfois des années donnent aux frontières une épaisseur temporelle et spatiale jusqu'à les transformer non seulement en paysage localisé, inscrit sur un territoire mais également, devant leur nombre et leur similitude, en « un autre "paysage", cette fois à l'échelle globale, planétaire » (Agier, 2014, p. 15) qui se construit et, malheureusement, se développe, à la fois dans l'espace et dans l'Histoire ou le temps long du monde. Nous pouvons imaginer que les hommes incarnés par les acteurs du court-métrage ont déjà croisé, et vécu, au cours de leur parcours migratoire, un paysage de frontière équivalent, avec ces abris de fortune cachés et ces plates-formes dénudées et surveillées.

- 24 D'ailleurs, ces « hors-lieux » pratiquement semblables, interchangeableables, dans les pays du monde qu'ils ont dû traverser clandestinement, annoncent la même forme de maîtrise de l'espace. En effet, selon Jean-Marc Besse, le paysage « est peuplé, ponctué, polarisé, dimensionné, orienté, découpé, mis en forme et en réseau de relations » (Besse, 2018, p. 15). Il peut également être modifié et maîtrisé par « les grands projets, portés par des pouvoirs politiques ou économiques » (*ibid.*, p. 18). Et, dès la première séquence, *Parmi nous* montre effectivement un paysage composé, formé et encastré dans une économie, dans une utilité, dans une autorité et une officialité. Ce territoire est construit à partir d'une nécessité. Il répond à une logique à la fois industrielle et sécuritaire qui s'affiche à travers des éléments ostensiblement installés dans ce paysage : zone goudronnée, quai, lampadaires, grillages, barbelés, routes, rails... Par la construction de son décor, pour citer les mots de Jean-Marc Besse, l'artiste semble poser ce postulat dès le début du film, sur l'image encore noire du générique, par les premiers sons : « [...] le paysage peut être défini comme un territoire produit et pratiqué par les sociétés humaines, selon des motifs [...] économiques, politiques et culturels » (Besse, 2009, p. 31). Ici, le paysage visible dès la première séquence de *Parmi nous* est directement façonné par une administration politique et par un pouvoir économique. Il est issu de ce pouvoir.

La composition d'un paysage vécu

- 25 Cependant, si nous allons plus loin, il semble que *Parmi nous*, en tant qu'œuvre, peut se définir, en reprenant la théorie du philosophe Alain Roger, comme la combinaison de deux formes de représentation du paysage : la représentation du paysage *in visu*, d'une

part, c'est-à-dire « par la médiation du regard » qui instaure ce paysage en modèle culturel, et la représentation in situ, d'autre part, qui naît d'une inscription de traces directement dans ce paysage comme le feraient des « peintures faciales, tatouages, scarifications » (Roger, 1997, p. 17) sur un corps nu. Ainsi, le court-métrage de Clément Cogitore, par sa composition paysagère qui permet de rendre visible le réel, donne à voir non seulement un paysage défini et maîtrisé mais aussi la transformation de ce paysage par les exilés lors de leur temps d'attente, autrement dit la création d'un nouveau modèle de paysage par le marquage de ce paysage, comme autant de traces inscrites dans le paysage *in visu*. Et, cette construction rend compte de la façon dont le paysage est à la fois redéfini, réapproprié, réinventé par les clandestins. Notons qu'il est peut-être envisageable d'entrevoir, dans cette dualité, « l'alternative » dont parle le philosophe Étienne Tassin qui place le migrant entre « un paysage qui n'est qu'une apparence inhabitable » et un monde qu'il invente « dans l'écart qu'il creuse avec les mondes reconnus, stables, identifiés des sociétés de consommateurs organisées en États » (Tassin, 2012, p. 204 et 208). Car, dans le paysage à la fois normé, stéréotypé, produit par son utilisation ciblée, comme en surimpression, les personnages du court-métrage semblent créer leur propre paysage. Ils y inscrivent leurs empreintes et utilisent différemment ces lieux. Le film révèle une reconquête clandestine du paysage par les migrants.

- 26 La conquête du paysage est d'abord simplement exprimée, dans *Parmi nous*, à travers les détournements de certains éléments du paysage par les personnages. Ceux-ci utilisent les éléments naturels et, notamment, la végétation : les troncs sont des supports pour les abris de toile ; les arbres et l'herbe des talus servent à se dissimuler ; les branches mortes permettent de faire du feu ; le sable de la lande à enterrer les morts. De même, la rivière est le lieu de bain et de détente. Mais cela se traduit également par le détournement d'objets du paysage issus de l'économie et de la politique. Les outils de l'industrie sont exploités autrement par les clandestins. Les camions et les ferries destinés au transport de marchandises, par exemple, sont empruntés pour franchir la frontière et la mer.
- 27 Ce réinvestissement passe, dans un second temps, par la définition du paysage à travers son arpentage. Si, comme l'affirme Jean-Marc Besse reprenant les mots du géographe Peter Albinus, « le *landschaft* se définit par son *situm* [...] soit, à la fois, par une position et un voisinage caractéristiques » (Besse, 2000, p. 41), autrement dit, par ce qui le détermine cartographiquement, il est nécessaire, pour appréhender le paysage du court-métrage, de définir la géographie de son territoire. Celui-ci se scinde en neuf lieux distincts, montrés ou seulement nommés. Ces entités combinées forment un paysage morcelé dont l'imaginaire fluctuant se construit par le montage du film et par les associations scéniques car, hormis la zone côtière qui est vue dans le prolongement de la lande, le réalisateur ne montre jamais deux paysages ensemble dans la même séquence. La disposition des lieux les uns par rapport aux autres n'est donc pas déterminée et ceux-ci ne peuvent pas être situés respectivement dans l'espace. Ces neuf sites ne semblent ni imbriqués ni même contigus mais uniquement juxtaposés. Chaque lieu se présente donc comme une entité autonome. Le territoire imaginé pourrait être évoqué ainsi : une forêt traversée par une rivière en lisière d'une lande au bord d'une étendue d'eau non loin d'une autoroute et d'une zone de passage frontalière. Cette description est tout à fait crédible mais parfaitement subjective et aléatoire. Il serait difficile de dessiner une carte de la région ou, plus exactement, il serait possible

d'envisager une multitude de compositions cartographiques (figure 5). La distance physique entre les différents endroits et la superficie couverte par ce territoire restent également indéterminées.

Figure 5. Exemples de représentations hypothétiques du territoire parcouru par les exilés dans *Parmi nous* de Clément Cogitore

- 28 Néanmoins, le seul lien entre tous les éléments de ce paysage composite sont les clandestins qui, semblant passer d'un endroit à l'autre, apparaissent dans chacun des sites et unifient ainsi l'espace. La présence des mêmes personnages dans les différents paysages filmés indique que le lieu est (fictivement tout au moins) parcourable à pied. Dans son film, Clément Cogitore montre fréquemment ces hommes en train de marcher. *Parmi nous* est rythmé par les tentatives de franchissement du point de blocage par les personnages entrecoupées de séquences dans le camp, marquant le retour des clandestins à leur point de départ. Ces allers-retours, ou plus exactement ces allers mais sans retours visibles puisque que nous retrouvons systématiquement les exilés au point de départ, dans le camp de la forêt, après l'échec de chaque tentative, forment comme un refrain dans le court-métrage. Ils sont autant de recommencements qui soulignent l'obsession des clandestins. Les séquences de déplacement apparaissent à cinq reprises et sont évoquées trois fois. Elles occupent un temps non négligeable dans la durée totale du court-métrage. Les personnages traversent ainsi la lande, la zone côtière ou la forêt. Les trajets se dirigent toujours vers le fond de l'image, comme autant de départs, pendant lesquels les hommes tournent le dos. À travers ces marches récurrentes, les personnages transforment les paysages qui sont perçus comme disparates et éparpillés en un espace parcouru, reconnu. De même, à l'intérieur des sites, la présence humaine est la seule valeur d'échelle grâce à laquelle nous pouvons deviner la hauteur des arbres ou la largeur de la rivière, par exemple. Ce sont donc ces hommes qui produisent une forme de définition de ce territoire, qui autorisent sa composition et son appréhension mentales. Ils en font un espace lisible.
- 29 Mais, outre son caractère signifiant, le cheminement dans le paysage est aussi un facteur d'appropriation de l'espace par les personnages qui le parcourent. Bien sûr, la marche apporte la connaissance du territoire, nous l'avons dit, mais elle en offre également une expérimentation. Elle est « expérience du paysage » et « restituée [au

corps] sa capacité à être affecté par les données sensibles du monde » (Besse, 2009, p. 51). Le sentiment d'exploration et de perception est renforcé dans le court-métrage par l'impression d'immersion dans les scènes de marche car le cameraman suit les personnages d'un même pas, entraînant avec lui le spectateur dans ces déplacements.

- 30 L'appropriation du paysage passe aussi par l'inscription physique des clandestins dans les paysages fréquentés, par la « présence du corps et au fait qu'il est affecté, touché physiquement par le monde environnant, ses textures, ses structures et ses spatialités » (*ibid.*). Elle se fait par les relations qui se tissent entre les hommes et leur entourage, autrement dit par ce que le philosophe Thierry Paquot appelle « les enchevêtrements relationnels » (2016, p. 9). Le choix des lieux filmés par le réalisateur joue un rôle important dans ces liens. La forêt, notamment, où se réfugient les exilés est un milieu particulier. Reprenant un texte de Paul Morand, la théoricienne de l'art Catherine Grout relève que l'immersion dans un paysage forestier procure une expérience totalement enveloppante qui peut être celle « d'un corps entouré dans tous les sens et dans toutes les directions » (Grout, 2004, p. 68) qui s'accompagne alors d'un sentiment d'absorption ou d'intégration. De la même façon, dans le refuge forestier du camp, les personnages se fondent littéralement dans le paysage. Ils y sont inclus, comme embrassés et protégés par ce cocon. Ici encore, les choix praxiques de Clément Cogitore accentuent cette sensation. Elle est d'autant plus prégnante dans ces séquences que la caméra est posée pratiquement à hauteur d'homme et que le cadrage choisi par le réalisateur est resserré sur le cœur du campement. D'autre part, une des séquences du film montrant la baignade du personnage principal dans la rivière participe aussi à l'expression de ce « rapport direct, immédiat, physique, aux éléments sensibles du monde terrestre » (Besse, 2009, p. 49). De plus, les sons de la nature ajoutés aux images témoignent de la confrontation multisensorielle des personnages à l'environnement. Les bruits de la pluie, du vent, le ruissellement de l'eau de la rivière, le chant des oiseaux, « autant d'aspects du monde qui sont ouverts aux cinq sens, à l'émotion, à une sorte de géographie affective » (*ibid.*). Le contact et la relation avec ces éléments apportent une dimension phénoménologique et permettent une expérimentation complète du monde « que [le] corps tout entier épouse » (Merleau-Ponty, 1945, p. 394). Les personnages font une expérience sensible, charnelle, spontanée du paysage qu'ils habitent et semblent alors se réapproprier. Se construit alors un paysage vécu dans le paysage normé préexistant.
- 31 Cette prise de possession est d'ailleurs inscrite directement dans l'environnement. Les circulations récurrentes des personnages, que nous venons d'évoquer, ont marqué le paysage par le dessin au sol de ces chemins, en faisant disparaître la végétation sur d'étroites lignes sinueuses. Trois sentiers tracés traversent désormais les espaces : un chemin à travers le camp, un autre à travers la lande et un dernier à travers la forêt. Ces empreintes s'accompagnent d'autres signes qui marquent le paysage. Le site de la forêt porte de nombreuses traces humaines (voir figure 4). Outre les objets-reliques dont nous avons parlé précédemment qui envahissent l'espace, la vie des hommes sur place laisse au sol des zones de terre nue. De plus, reproduite par le réalisateur, une scène de rite funéraire qui se déroule dans la lande permet de penser que des exilés défunts sont enterrés dans les dunes. Les tombes restent comme autant de stigmates et d'ancrage dans ces lieux de passage.
- 32 Le paysage est pratiqué, pénétré, éprouvé par les clandestins, mais il est également marqué. Chaque paysage semble proposer ainsi deux lectures ou, plus exactement, dans

chaque paysage semblent se superposer deux paysages différents que l'on pourrait peut-être qualifier d'officiel et d'officieux. Ainsi, dans les paysages marqués par des déplacements politiquement définis, référencés, tracés, construits par une utilité commerciale et sociale, les cheminements clandestins, non répertoriés, non adaptés, non officiels, qui n'entrent pas dans les parcours étatique définis, transforment les paysages par superposition, par appropriation des lieux, des voies et des moyens de transport.

- 33 À travers ses choix artistiques et l'usage de codes esthétiques, Clément Cogitore impose un regard normé sur les paysages qui apparaissent dans *Parmi nous*. De plus, la création de décors dans ces paysages, qui, pour être composés par l'artiste puis compris par les spectateurs, font appel à des caractéristiques qui les définissent comme tels, donne à voir des archétypes paysagers représentatifs des lieux de blocage dans les parcours d'exil. Néanmoins, la place et le rôle que l'artiste donne aux acteurs qui jouent les exilés, la mise en exergue de leur inscription physique et sensible dans les paysages montrent une nouvelle forme de participation aux lieux qui entraîne non seulement une déformation de ce paysage, en impactant l'organisation sociale et culturelle du territoire, mais également l'inscription d'un autre paysage, vécu, habité, dans le paysage préexistant, politiquement et économiquement maîtrisé.

BIBLIOGRAPHIE

- Ager, M., « Parcours dans un paysage flottant de frontières », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 30, n° 2, 2014, p. 13-23, mis en ligne le 1^{er} juin 2017, URL : <http://journals.openedition.org/remi/6845>; DOI : 10.4000/remi.6845
- Baqué, D., *Histoires d'ailleurs. Artistes et Penseurs de l'itinérance*, Paris, Regard, 2006.
- Berque, A., *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.
- Besse, J.-M., *La Nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018.
- Besse, J.-M., *Le Goût du monde. Exercices de paysages*, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2009.
- Besse, J.-M., *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2000.
- Bourriaud, N., *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 1998.
- Bourriaud, N., « Topocritique : l'art contemporain et l'investigation géographique », *GNS, Global Navigation System*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2003.
- Caillet, A., *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Arts contemporains », 2014.
- Cauquelin, A., *L'Invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013.

Grout, C., *L'Émotion du paysage. Ouverture et dévastation*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2004.

Long, R., *Walking the Line*, Londres, Thames et Hudson, 2005.

Martiniello, M., Puig, N., et Suzanne, G., « Éditorial : Créations en migrations. Parcours, déplacements, racinements », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25, n° 2, 2009, p. 7-11, mis en ligne en février 2013, URL : <http://journals.openedition.org/remi/4942>; DOI : <https://doi.org/10.4000/remi.4942>

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945.

Paquot, T., *Le paysage*, Paris, La Découverte, 2016,

Roger, A., *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997.

Tassin, E., « La traversée des apparences. Notes sur les paysages de la migration », *Carnets du paysage. Paysages en migrations*, n° 23, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, octobre 2012, p. 201-211.

NOTES

1. C'est l'auteur qui souligne.
2. C'est l'auteur qui souligne.
3. Exposition « Persona Grata » : <https://www.macval.fr/Persona-grata-279>
4. L'œuvre intitulée *Parmi nous* de Clément Cogitore est consultable en accès libre sur Internet : <https://www.youtube.com/watch?v=jo-ySiiePtg>

RÉSUMÉS

Le parcours migratoire est une traversée de territoires. Et l'appréhension des paysages de ces territoires incite à s'interroger car le paysage peut se définir à travers le ressenti d'un lieu, dans l'expérimentation physique complexe et multisensorielle d'un espace (Paquot, 2016). Mais il est aussi, et avant tout, une invention esthétique (Roger, 1997) qui oriente et ordonne la perception du monde. Aussi, semble-t-il intéressant d'analyser la façon dont l'art contemporain rend compte de ces paysages parcourus lors des trajets d'exil. Dans ce texte, il s'agit d'examiner comment une œuvre contemporaine peut montrer l'impact de la migration sur le paysage par la réinscription d'un autre paysage, vécu, dans le paysage préexistant, socialement et politiquement maîtrisé. En étayant la réflexion sur une analyse du court-métrage de fiction *Parmi nous* (2011) de Clément Cogitore, qui raconte les tentatives de passage d'une zone frontalière par des exilés clandestins, nous nous demanderons comment la construction paysagère des décors de ce film révèle un paysage symbolique et stéréotypé et comment la relation entre les personnages et le paysage, que l'artiste montre dans cette œuvre, semble réinventer les lieux traversés et offrir une nouvelle forme de participation au paysage.

The migratory journey involves crossing territories and the apprehension of the landscapes of these territories raises questions. The landscape can be defined through the feelings evoked by a place, in the complex and multi-sensory physical experience of a space (Paquot, 2016). But it is also, and above all, an aesthetic invention (Roger, 1997) that directs and organises how the world is perceived. Therefore, it also seems interesting to analyse the way in which contemporary art takes into account these landscapes travelled through during journeys of exile. This article seeks to examine how a contemporary work of art can show the impact of migration on the landscape by the reintegration of another lived-in landscape within an existing, socially and politically controlled landscape. Supporting this analysis with Clément Cogitore's short fiction film *Parmi nous* (2011), which narrates the attempts of illegal migrants in exile to cross a border zone, we seek to understand how the constructed landscapes of the sets in the film reveal a symbolic and stereotyped landscape and how the relationship between the characters and the landscape, which the artist shows in this work, seems to reinvent the places travelled through and offer a new form of participation within the landscape.

INDEX

Mots-clés : paysage, parcours, migration, art contemporain, territoire

Keywords : landscape, trajectory, migration, contemporary art, territory

AUTEUR

ANN EPOUDRY

Diplômée de Sciences-Po Paris, Ann Epoudry est artiste plasticienne, doctorante en 3e année d'architecture à l'ENSA de Toulouse (LRA) sous la direction d'Andrea Urlberger, professeure à l'ENSA Toulouse, et sous la codirection de Nicolas Tixier, professeur à l'ENSA Grenoble. Sa recherche porte sur la représentation des parcours migratoires dans les arts visuels contemporains.

ann.epoudry[at]gmail[dot]com

valerie.epoudry[at]toulouse.archi[dot]fr