

**« Une embarrassante conversation entre Frida Kahlo et Dick Cheney<sup>1</sup> ». Subversions artistiques de séparations sécuritaires autour des 'murs' israéliens et américains**

*Damien Simonneau<sup>2</sup>*

A l'extrémité Pacifique de la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis, le *Department of Homeland Security* américain procéda en décembre 2011 au remplacement des plaques de taulles rouillées qui muraient la ligne frontière depuis le début des années 1990, taulles à l'origine utilisées pour l'atterrissage des hélicoptères américains pendant la première guerre du Golfe. Le mur de 2011 est plus haut et plus élaboré. Il est doublé de caméras de surveillance postées sur des tours et d'un autre mur en territoire américain. Il se compose de colonnes marrons d'acier oxydé espacées de quelques centimètres les unes des autres et surmontées d'une plaque d'acier rectangulaire. A Playas Tijuana, côté mexicain, les artistes et anonymes ont rapidement répondu à ce nouveau mur en le couvrant de messages et de pochoirs. Parmi eux en décembre 2012<sup>3</sup>, on notait des inscriptions à caractère politique comme « *Advertencia, imperio en derrumbe* » (« Avertissement : Empire en décomposition ») ou « *Berlin, Palestina, Mexico* » ; à caractère poétique : « Il n'est pas nécessaire de dormir pour faire des cauchemars » (en français), ou satirique « *Please don't feed the gringos* » (« SVP, ne pas jetez de la nourriture aux Américains »). D'autres formes d'expressions relèvent de projets artistiques plus élaborés comme le signe géant dessiné sur plusieurs colonnes de « Je n'aime pas » de *Facebook*, ou un squelette accompagné de crânes près d'une porte grillagée qui permettrait de traverser le mur avec cette inscription « *Guardian, aqui empezo 18 anos despues 5800 muertes logro* » (« Gardien, ici commencèrent 18 années de réussite avec 5800 morts »). Toutes les deux plaques, un pochoir blanc revient : il s'agit d'un motif tiré d'un panneau de signalisation courant sur les autoroutes du sud-ouest américain – un homme, une femme et un enfant pour désigner aux automobilistes la possible traversée de clandestins. La famille a été inclinée à la verticale et

---

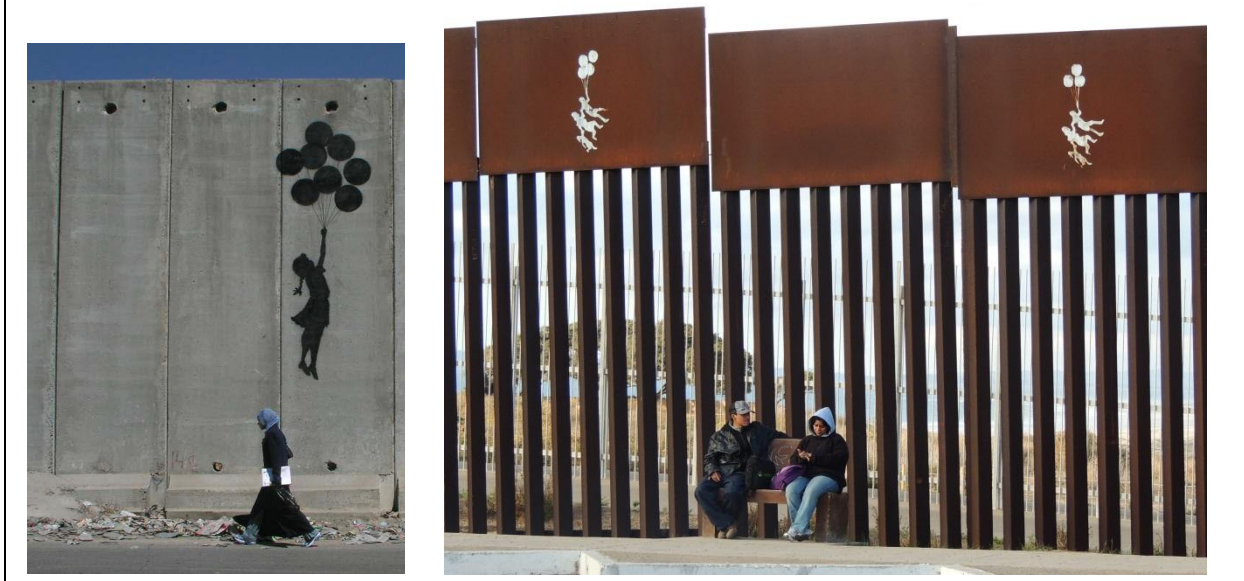
<sup>1</sup> D'après notre traduction de la formulation de Kinsee MORLAN, "One giant gesture: la Mano de Paz", *San Diego CityBeat*, 21 mars 2012

<sup>2</sup> Doctorant en sciences politiques à Sciences Po Bordeaux (Centre Emile Durkheim), financé par la DGA, rattaché à l'IRSEM (Paris). Fulbright *Visiting Student Researcher* à l'*Arizona State University* (Phoenix) en 2012-2013.

<sup>3</sup> Conformément à nos observations, le 13 décembre 2012

ajustée d'un ensemble de ballons en référence à d'autres pochoirs, ceux de Banksi représentant une petite fille s'envolant grâce à des ballons sur les parties bétonnées de la « barrière de sécurité » israélienne. Plus récemment, un artiste américain vétéran a peint aux couleurs du drapeau américain les noms de ses frères d'armes sans-papiers et déportés au Mexique sur les poteaux en acier<sup>4</sup>.

**Photo 1 : Jeune fille aux ballons de Banksi sur le mur israélien (Photo : Activestills 2007). La famille aux ballons sur le nouveau mur à Playas Tijuana, décembre 2012 (Photo : Damien Simonneau)**



L'érection de murs<sup>5</sup> de séparation contemporains s'accompagne bien d'une prolifération d'expressions artistiques diverses, allant du simple tag amateur à des projets artistiques élaborés. C'est notamment le cas sur les « barrières frontalières » construites progressivement depuis le début des années 1990 par les Etats-Unis à leur frontière avec le Mexique, et sur les portions bétonnées de la « barrière de sécurité » israélienne en Cisjordanie érigée dans sa majeure partie entre l'été 2002 et 2006. Le mur constitue aussi bien le support d'œuvres picturales dans le prolongement de l'art du graffiti qu'un élément privilégié de décor pour des réalisations cinématographiques voire même vestimentaires.

<sup>4</sup> Laura WAXMANN, "Deported US Veterans create art on border wall", *El Tecolote*, 5 juin 2013

<sup>5</sup> Le terme « mur » (minuscule) renvoie à la « barrière » de sécurité. Ce mur n'est qu'un élément d'un dispositif de contrôle plus vaste qui « blinde » le territoire, comme décrit par Evelyne RITAINE, « La barrière et le checkpoint : mise en politique de l'asymétrie », *Cultures & Conflits*, 73 (Frontières, marquages et disputes), 2009a, pp. 13-33. Ainsi, le mur israélien s'inscrit dans une architecture militaire de l'occupation israélienne des Territoires palestiniens (cf. Eyal WEIZMAN, *Hollow Land: Israel's architecture of occupation*, Verso-London/New York, 2007, 318 p.) et le mur américain dans un processus de militarisation de la zone frontalière (cf. Timothy J. DUNN, *The militarization of the U.S.-Mexico border, 1978-1992. Low intensity Conflict comes home*, CMAS Books The center for Mexican American Studies, The University of Texas at Austin, 1996)

En contexte urbain (en l'occurrence ici Jérusalem et sa métropole, Tijuana en Baja California, Nogales et San Juan en Sonora ou Ciudad Juarez en Chihuahua – Mexique), la majorité des expressions artistiques picturales se rattachent à des pratiques post-graffiti ou *Street art*. Dans le prolongement du tag au sens de signature comme intention de marquer l'espace public, le mouvement post-graffiti fait plutôt appel à des figures, des abstractions ou des symboles qu'à une signature. Les *Street artists* subvertissent les signes et symboles de l'environnement urbain parfois conformément à un agenda politique. La pratique d'écrire sur les murs de la ville peut s'analyser comme une réaction à une forme d'oppression, une protestation, une manière anonyme de se faire entendre en développant, comme c'est le cas avec l'art du graffiti, un langage secret<sup>6</sup>. C'est une pratique de contestation de l'ordre imposé dans l'espace public, en ce sens elle est subversive<sup>7</sup>. La spécificité de la subversion derrière le *Street art* est de se penser comme interactive avec le plus grand nombre. Le *Street art* établit donc un dialogue, pas seulement politique ou économique mais aussi esthétique, avec le contexte et les enjeux localisés dans lequel s'inscrit l'œuvre elle-même<sup>8</sup>. Toutefois, qu'en est-il dans les cas d'expression sur ou avec des murs de séparation ?

Les œuvres sur les murs relèvent pour certaines du *Street art* mais elles s'inscrivent aussi dans le cadre du *Border art*. Sous ce dernier label, il est possible de regrouper des œuvres ayant comme cadre la frontière dans un mouvement qui amène l'art à sortir des musées pour subvertir le dessein politique des frontières<sup>9</sup>. C'est le cas de la multiplication des œuvres autour de la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique aussi bien montrées dans des centres d'arts frontaliers que sur le mur lui-même<sup>10</sup>. Le mur qu'il soit support ou décor d'expressions artistiques féconde l'imagination des artistes. Le point commun de ces démarches est certainement l'utilisation de ce symbole comme stratégie de subversion. Toutefois, que peut-nous apporter l'étude de ces créations artistiques pour la compréhension des enjeux politiques derrière l'érection de murs de séparation ? Comment l'œuvre d'art subvertit le mur ? Comment se fait-elle résistance au dessein a priori sécuritaire-militaire du mur ?

L'érection d'un mur s'inscrit dans le cadre d'une politique de sécurité composée de construction d'infrastructures, de mise en place de pratiques de contrôle et de surveillance, de

---

<sup>6</sup> Anna WACLAWEK, *Graffiti and Street Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 2011, Chap. 2

<sup>7</sup> Subversion : « Action visant à renverser ou à contester l'ordre établi, ses lois, ses principes », *Larousse*, 1997

<sup>8</sup> Anna WACLAWEK, op. cit., p. 80

<sup>9</sup> Anne-Laure AMILHAT SZARY, "Walls and Border Art: The Politics of Art Display", *Journal of Borderlands Studies*, Vol. 27, Issue 2, juillet 2012, pages 213-228

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 216

réglementations et de législations sur l'accès à un territoire et enfin de discours et de décisions concernant la sécurisation d'une limite territoriale. Ces dispositifs nationaux se singularisent de par leurs caractéristiques technologiques et leurs caractères juridiques. L'analyse des justifications de leur construction oscillent entre réaffirmation territoriale de la souveraineté étatique - paradoxale dans la Globalisation<sup>11</sup>, outil de sécurisation en situation de conflits armés ou expression d'une angoisse sociétale, d'un repli sur soi identitaire teinté de xénophobie<sup>12</sup>. Pourtant tous ces dispositifs affichent une fonction de contrôle de la circulation de personnes et une légitimation sécuritaire. Pris sous l'angle de l'analyse des politiques publiques, les murs mettent en scène le volontarisme gouvernemental de contrôle des flux de populations « étrangères » jugées menaçantes pour la sécurité de l'« intérieur »<sup>13</sup>. En effet, la stratégie politique du mur est surtout pensée pour l'« intérieur » : le mur rend visible et concrète l'action politique pour arrêter ou contrôler les flux, bien que l'efficacité militaire du dispositif peut être questionnée. Le mur peut donc être considéré à cet égard comme un artefact répondant de la logique de mise en scène du pouvoir politique à la frontière<sup>14</sup> usant d'un discours sécuritaire-militaire où le mur empêcherait l'intrusion sur le territoire national de « terroristes », de « clandestins » et des « trafics » dans un amalgame troublant et effrayant<sup>15</sup>. Cet impératif politique de visibilité est à son tour réapproprié par des esthétiques artistiques<sup>16</sup>.

Le tournant esthétique dans l'étude des relations internationales propose une nouvelle forme d'interprétation au chercheur où la signification d'un événement ou d'actions politiques peut-être appréciée par les pratiques de représentations artistiques autour de cet événement ou action<sup>17</sup>. Cette approche postule que la location du sens politique se situe dans l'écart, dont les analyses classiques dites « mimétiques » de la réalité sociale étudiée tendent à ne pas faire cas, entre la représentation formelle (ici les œuvres d'art choisis) et l'objet que cette représentation cherche à poursuivre (le phénomène mur, la séparation) :

---

<sup>11</sup> Wendy BROWN, *Murs : les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009, 206 p.

<sup>12</sup> Edouard GLISSANT & Patrick CHAMOISEAU. *Quand les Murs Tombent*, Paris: Galaade, Institut du Tout-monde, 2007.

<sup>13</sup> Evelyne RITAINE, art. cit.

<sup>14</sup> Georges BALANDIER, *Le Pouvoir sur Scènes*. Paris: Balland, 1980

<sup>15</sup> Didier BIGO, « Sécurité et immigration : vers une gouvernementalité par l'inquiétude ? », *Cultures & Conflits*, 31-32, Printemps-Eté 1998

<sup>16</sup> Selon les deux sens du mot : « 1- harmonie, beauté ; 2- principes à la base d'une expression artistique », *Larousse*, 1997

<sup>17</sup> "Aesthetics is an important and necessary addition to our interpretative repertoire. It help us understand why the emergence, meaning and significance of a political event can be appreciated only once we scrutinize the representational practices that have constituted the very nature of this event", Roland BLEIKER, "The aesthetic turn in International Political theory", *Millenium – Journal of International Studies*, 2001, p. 519

Aesthetic approaches, by contrast, embark on a direct political encounter, for they engage the gap that inevitably opens up between a form of representation and the object it seeks to represent. Rather than constituting this gap as a threat to knowledge and political stability, aesthetic approaches accept its inevitability. Indeed, they recognize that the difference between represented and representation is the very location of politics<sup>18</sup>.

Pour reprendre le questionnement sur les œuvres d'art sur ou avec le mur : le tournant esthétique permet de donner du crédit à l'étude des représentations artistiques pour éclairer le phénomène de séparation induit et ses conséquences. Que nous apprend donc en ce sens les représentations sur ou avec le mur ?

Se fondant sur un ancrage empirique à la fois au pied du mur à Jérusalem et sa métropole ainsi que dans les zones urbaines à la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique, nous faisons l'hypothèse que les créations artistiques sur ou avec le mur visent à délégitimer la nature sécuritaire de la séparation imposée unilatéralement en dénonçant sa déshumanisation et son artificialité. Elles cherchent à démontrer l'artificialité de la séparation en projetant autour du mur des références culturelles. Nous avons sélectionné dans chaque cas de mur des œuvres aussi bien picturales, cinématographiques, sculpturales que vestimentaires dont nous étudions les procédés de subversion. Il serait vain face à des abstractions artistiques de valider une quelconque rationalisation des motivations de l'artiste derrière la création<sup>19</sup>, ce qui nécessiterait une enquête approfondie auprès des artistes. La description des procédés (formes de la représentation et contenants) est plutôt privilégiée. Selon nous, l'analyse des processus artistiques de subversion du dessein sécuritaire de la séparation imposée par le mur ont deux sujets : d'une part la dénonciation de la déshumanisation que génèrent les murs, emblèmes des « non-lieux » que conceptualise l'anthropologue Marc Augé<sup>20</sup> ; d'autre part, la dénonciation de l'artificialité de la séparation par la création artistique de lieux « autres » hors du mur mais qui pourtant restent localisables, ce que Michel Foucault nomme des « hétérotopies<sup>21</sup> ».

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 512. Nous choisissons de ne pas traduire cet extrait pour ne pas perdre le sens premier.

<sup>19</sup> Ibid., p. 520

<sup>20</sup> Marc AUGE, *Non lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992

<sup>21</sup> Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2, n°54, p.12-19 tiré de *Dits et Ecrits*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1984, p. 752-762

## *Ne pas embellir le mur israélien ?*<sup>22</sup>

La partie bétonnée grise de huit mètres de haut située dans les zones urbaines notamment à Jérusalem, Béthléem ou Ramallah constitue le support et le décor idéal aussi bien pour des *Street artists*, des photographes ou des réalisateurs de film. L'intention est de créer une performance autour du mur et lutter contre le désintérêt de la société israélienne pour le mur allant jusqu'à lutter contre sa banalisation à des fins commerciales. Par exemple, cette vision du mur transparait, non sans controverses, dans une publicité de la compagnie de télécommunications israéliennes *Cellcom* qui mettait en scène en 2009 des soldats de Tsahal jouant au football avec des Palestiniens – invisibles – se trouvant de l'autre côté du mur en béton. Le spot publicitaire conclut : « En fin de compte, que voulons-nous tous ? Un peu de divertissement ». Pour ses détracteurs<sup>23</sup>, la publicité détourne le mur pour en faire un symbole apolitique où le divertissement est possible lorsque l'« Autre » est invisible, derrière le mur. Les œuvres sur ou avec le mur se situent à l'opposé de cette banalisation. Pourtant c'est le procès qu'on pourrait adresser à première vue<sup>24</sup> aux photographies de mode réalisées par Miri Davidowitz pour le compte d'une chaîne d'habillement israélienne en 2004. Le *shooting* photo s'est tenu moins d'une semaine après que trois palestiniens aient été tués par des soldats israéliens non loin du lieu du *shooting* photo lors d'une manifestation contre le mur. Sybil Goldfinerd, propriétaire de la chaîne de vêtements, voulait attirer l'attention sur le mur de ce qu'elle considère comme un « un public israélien majoritairement désintéressé<sup>25</sup> ». Le concept derrière la campagne de mode intitulée « Femmes sans frontières » (*women without boundaries*) est de faire contraster l'agression du mur, sa couleur grise et la beauté de la mode. C'est pourquoi, elle décida de faire défiler des modèles locaux et internationaux dans des vêtements colorés d'inspiration africaine ou caribéenne devant le mur.

Pour des *Street artists* se situant au croisement de la performance artistique et de l'engagement politique, le mur israélien de par sa surface grise et la polémique sur son tracé et la légalité de sa construction, est l'endroit privilégié à investir. Le message politique est plus

---

<sup>22</sup> En référence à une discussion que le *Street artist* Banksi aurait eu avec un palestinien âgé alors qu'il peignait le mur à Ramallah en 2005: « L'homme : vous peignez le mur, vous le rendez beau. - Banksi : Merci. – Nous ne voulons pas que ce mur soit beau, nous haïssons ce mur. Rentrez chez vous. » D'après BANKSI, *Wall and Piece*, London : Century, 2005

<sup>23</sup> Tzika BESOR, Ghassan ABDULLAH, « Le mur de séparation comme support de communication, une mauvaise idée », *France 24, Les Observateurs*, 15 juillet 2009

<sup>24</sup> On aborde les limites de la subversion de cette performance artistique où les photos servent également à illustrer le catalogue d'été 2004 de la marque israélienne *Comme-il-faut*. L'explication dans le catalogue précise que la démarche était de « lier le concept de vivre enfermé par le mur et d'être des femmes confrontées aux barrières quotidiennes de la domination masculine », d'après notre traduction <http://www.comme-il-faut.com/agenda/archive/Catalogs/Frontiers>

<sup>25</sup> «Israeli clothing chain holds fashion shoot at West Bank separation barrier», *USA Today*, 3 mars 2004

ou moins explicite mais il n'est jamais absent. Le mur gris fait partie de l'œuvre et lui attribue tout son sens. Le projet de Banksy à l'été 2005 était de produire une série de pochoirs autour de Bethléem pour commenter à sa façon la construction du mur. Les neuf peintures réalisées du côté palestinien s'avèrent éminemment satiriques et sont ouvertement politiques. L'artiste retourna d'ailleurs pour un projet similaire en 2007 intitulé *Santa's Ghetto Bethlehem*<sup>26</sup>. Comme à son habitude, son style se caractérise par la juxtaposition absurde où des personnages symbolisant l'innocence (la petite fille au ballon) sont associés à des symboles guerriers (en l'occurrence ici le mur). Sur le mur en 2005, Banksy représente donc des enfants jouant sur une plage face à une brèche dans le mur où on découvre un paysage de plage tropicale ; ou encore deux canapés géants avec vue sur une fenêtre ouvrant sur un paysage bucolique de montagne suisse ; ou bien une invitation par des pointillés noirs à découper le mur à l'entrée côté palestinien du *checkpoint* de Bethléem. Le message semble évident et incisif : l'oppression du mur exprimée avec des images simples transculturelles. Les motivations de Banksy<sup>27</sup> sont militantes en faveur de la paix et contre le militarisme : sur son site internet à côté de ces œuvres, il ajoute un lien vers la campagne de coordination palestinienne contre la barrière de sécurité israélienne : « *Stop the wall*<sup>28</sup> ».

**Photos 2 : Banksy sur le mur dans les Territoires palestiniens occupés. Photos : Activestills, 2007**



<sup>26</sup> Anna WACLAWEK, Op. Cit., p. 147

<sup>27</sup> Ulrich Blanché, "We don't want this wall to be beautiful" - Banksy's art on the Israeli West Bank Barrier", *Espaces frontaliers : zones de contact, zones de conflit?*, Conférence à l'Université de Liège. Avril 2013. [non publié]

<sup>28</sup> Campagne palestinienne contre le « mur de l'apartheid » : <http://www.stophthewall.org/>

La frontière entre art et activisme est également franchie par un autre *Street artist* dans le cadre d'une exposition photo non autorisée sur le mur intitulée *Face2Face* de JR & Marco en 2007. Le projet juxtapose des portraits comiques géants d'Israéliens et de Palestiniens exerçant le même métier des deux côtés du mur. Le concept étant de souligner les similarités humaines malgré le conflit :

We had the exact same conclusion: these people look the same; they speak almost the same language, like twin brothers raised in different families. A religious covered woman has her twin sister on the other side. A farmer, a taxi driver, a teacher, has his twin brother in front of him. And he is endlessly fighting with him. It's obvious, but they don't see that. We must put them face to face. They will realize<sup>29</sup>.

Les artistes expriment également clairement sur leur site leur soutien à la solution des deux États.

**Photo 3 : « Face2Face » de JR & Marco à Abu Dis, Territoires palestiniens occupés, 2007. Photos : JR sur son site internet**



Le registre de l'absurde côtoie aussi d'autres registres de la subversion du mur : celui des rêves enfantins, réalisés grâce à la vidéo. Dans sa vidéo réalisée à Abu Dis en 2008, l'israélienne Rona Yefman se met dans la peau et les vêtements de Fifi Brindacier, personnage suédois de fiction des années 1940 dotée d'une force surhumaine et tente

<sup>29</sup> Comme expliqué par les artistes sur leur site internet : <http://www.jr-art.net/projects/face-2-face>



naïvement de déplacer le mur. Elle paraît refuser, comme Fifi, de grandir et d'accepter cette réalité<sup>30</sup>. Dans son effort, elle est encouragée et même rejointe par des Palestiniens de passage.

**Photo 4 : Rona Yefman. Extrait de Pippi à Abu Dis, 2008, Photo : blog *ViteVu* de la Société Française de Photographie <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2011/09/23/426-rona-vefman-en-vitrine>**



Enfin, le réalisateur et acteur palestinien mais de citoyenneté israélienne Elia Suleiman manie poétiquement dans ses films le tragique et le burlesque du conflit israélo-palestinien. Dans *Le temps qu'il reste* sorti en 2009, il dresse via une trame essentiellement autobiographique un portrait des Palestiniens d'Israël<sup>31</sup>. Dans la dernière partie du film, Elia Suleiman revient à Nazareth auprès de sa famille et visite les Territoires palestiniens à Ramallah. Une scène mobilise le mur, comme élément contemporain caractéristique de l'Occupation israélienne. Elia Suleiman, seul face au mur en béton, met en scène un rêve : celui de dépasser la hauteur du mur à la manière d'un perchiste olympique<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Vidéo accessible en ligne : <http://vimeo.com/18736822>, Expo Maison européenne de la Photographie – Paris « Là-bas », 6 juin au 15 juillet 2012

<sup>31</sup> Ilan PELEG & Dox WAXMAN, *Israel's Palestinians: The conflict within*, Cambridge University Press; 1<sup>ère</sup> édition, 2011, 272 pages

<sup>32</sup> La scène est accessible sur *You Tube* : <http://www.youtube.com/watch?v=IIAG8hbjVEU>

### *A la frontière Mexicano-américaine : faire dialoguer Frida Khalo et Dick Cheney*<sup>33</sup>

La subversion artistique du mur israélien est pour le moins militante et incisive bien que mobilisant divers registres : critique, humoristique, utopique tant le tracé du mur est controversé aussi bien par certains activistes israéliens que les Palestiniens. Sur les murs bâtis à la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis, les œuvres viennent plutôt projeter de l'humain et des éléments culturels frontaliers pour dénoncer la rationalité froide sécuritaire du mur<sup>34</sup> et rappeler l'existence d'une culture<sup>35</sup> (et d'une économie) frontalière intégrée en dépit de la séparation.

C'est tout le sens de l'installation en 2004 sur le mur en taule d'acier jaunies à Nogales, Sonora des 18 figures humaines et de symboles issus des codex aztèques et mayas combinés avec des images contemporaines de la frontière intitulée *Paseo de Humanidad* (Parade d'Humanité) par les artistes Mexicains Guadalupe Serrano et Alberto Morackis. Le choix du mur à Nogales qui sépare deux villes jumelles à la frontière entre l'Arizona et l'Etat de Sonora n'est pas anodin. Il s'agit suite au déplacement des flux migratoires depuis la côte californienne d'un des points principaux d'entrée clandestine vers les Etats-Unis depuis la fin des années 1990. L'œuvre s'inscrit dans la tradition militante de l'art muraliste mexicain<sup>36</sup>. Elle met en scène sur trois sections les souffrances des migrants mexicains en route vers les Etats-Unis et leur retour. Les symboles et personnages sont peints avec des couleurs vives dans un mélange de tonalités tragiques et d'espoir. Elle mobilise des références culturelles et religieuses de la zone frontalière, références habituelles que les migrants vénèrent avant leur départ comme la Vierge de Guadalupe ou le héros populaire mexicain, saint non reconnu par l'Eglise des trafiquants de drogue, Jesus Malverde ou encore la figure de Juan Soldado vénérée par les sans-papiers<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Cf. note 1

<sup>34</sup> Maribel ALVAREZ, "La Pared que Habla: A Photo essay about Art and Graffiti at the Border Fence in Nogales; Sonora", *Journal of the SouthWest*, Vol. 50, n°3, Fences, Automne 2009, pp. 279-304

<sup>35</sup> Carlos VÉLEZ-IBANEZ, *Border Visions : Mexican Cultures of the SouthWest United States*, Tucson : University of Arizona Press, 1996

<sup>36</sup> Bruce CAMPBELL, *Mexican murals in times of crisis*, Tucson : University of Arizona Press, 2003

<sup>37</sup> D'après les descriptions de Maribel ALVAREZ, art. Cit. et de Joëlle STOLZ, « "Saint" des pauvres et des "narcos" mexicains, Jésus Malverde ne cesse d'attirer de nouveaux fidèles », *Le Monde*, 21 juillet 2008

**Photo 5 : Paseo de Humanidad à Nogales, Sonora, Mexique vu par observation aérienne le 3 juin 2009 par l'American Border Patrol (un groupe citoyen américain de surveillance de la frontière). Photo : American Border Patrol**



**Photo 6 : « Paseo de Humanidad » à Nogales, Sonora, Mexique. Photo : Dan Millis, Sierra Club, Tucson**



Les deux artistes en 2003 n'en étaient pas à leur première expérience de *Border Art*. En 2002, ils avaient installé avec autorisation du côté mexicain du mur<sup>38</sup> quatre pièces monumentales d'acier et de résine de géants humains poussant ou retenant selon la perspective le mur sans aucune trace d'ethnicité ou de couleur de peau. L'œuvre ainsi formée et aujourd'hui visible sur le campus de l'Université de l'Arizona à Tucson, s'intitule *Border Dynamics*. Fort de ces deux succès, les deux artistes se sont associés au professeur d'art Alfred J. Quiroz pour répéter les processions murales de migrants dans d'autres sections de Nogales en 2004 et d'Agua Prieta plus à l'est. Alfred Quiroz a apporté à la parade de Guadalupe Serrano et de Alberto Morackis des *milagros*, ces amulettes que les migrants mexicains et d'Amérique latine amènent avec eux en signe de protection comme des ex voto pour une espérer une traversée sûre. Les *milagros* géants de Quiroz sur le mur sont détournés : une main ouverte pour recevoir le prix en *centavos* (centimes) du travail d'un migrant aux Etats-Unis ou des symboles de dollar ailé pour représenter les flux de monnaie envoyés au Mexique par les immigrants ; une tête de *coyote* pour se protéger des passeurs du même nom et une jambe portant une chaussure de sport pour espérer une marche sécurisée dans le désert de Sonora.

**Photo 7 : *Border Dynamics* tel qu'il existe à présent sur le campus de l'Université d'Arizona à Tucson.  
Photo : Dan Millis, Sierra Club, Tucson**



<sup>38</sup> L'installation devait se tenir des deux côtés du mur mais la *Border Patrol*, en charge de la sécurité frontalière américaine a retiré la permission au dernier moment. D'après la consultation de l'annuaire de la K. Newby Gallery & Sculpture Garden, Tubac, Arizona sur « Guadalupe Serrano – Paseo de Humanidad », le 19 janvier 2013

A Tijuana (Baja California) ou à Nogales (Sonora) du côté mexicain du mur<sup>39</sup> les installations ou peintures sur le mur visent à alerter sur la « crise humanitaire » associée au renforcement de la frontière augmentant la mortalité durant la traversée. Un rapport de 2009 de l'*American Civil Liberties Union* (ACLU) estime que depuis 1994, 5 600 migrants sont morts en passant la frontière sud-ouest des Etats-Unis<sup>40</sup>. Des œuvres récentes comme une peinture murale représentant un corps mort au pied droit découpé à San Luis Rio Colorado, Sonora par un collectif d'artistes mexicains *Arte Publico*<sup>41</sup>, en décembre 2011 ont pour thème la séparation des familles et la mort rencontrée lors de la traversée.

**Photo 8 : Peinture murale par le collectif *Arte Publico* à San Luis Rio Colorado, Sonora. Crédit photo : Jorge Villavicencio pour le *Yuma Sun*.**



Les projets artistiques autour du mur ne s'ancrent pas seulement autour de la tragédie des morts du désert mais peuvent exprimer une forme d'espoir et de fierté. C'est le cas du projet non réalisé de *Mano de Paz* (Main de paix) de trois artistes un coréen Youn Woo Chaa et deux mexicains Victor Chavez et Angel Hernandez Huerta qui consiste à remplacer la fontaine de dauphins pour l'instant installée à Playas Tijuana à quelques mètres du mur par une main géante faisant le signe de paix comme un défi à la logique guerrière du mur<sup>42</sup>.

### ***Entre non-lieux et hétérotopies***

Que ce soit par l'humour, l'activisme politique, l'utopie (pourtant bien ancrée sur ou avec le mur) ou la mobilisation de références culturelles, les procédés au cœur de la subversion derrière l'échantillon d'œuvres décrites ici s'inspirent fortement du vécu du mur.

<sup>39</sup> Il est à ce stade tentant de dresser un parallèle entre les autorités israéliennes et américaines qui interdisent toute tentative d'embellissement du mur de leur côté et qui nettoient régulièrement les inscriptions et peintures (notamment comme nous l'avons observé à Jérusalem-est entre 2010 et 2012) ou enlèvent les installations artistiques murales comme c'est le cas lors des opérations de modernisation des « barrières ». Dans le cas américain en 2011 dans la région de Nogales, des activistes et des habitants ayant participé à des projets de peintures murales se mobilisent alors pour récupérer en urgence les peintures et installations murales : Dan MILLIS, « El Mural de Taniperla - Nogales border wall art saved! », *Sierra Club Activist Network*, 27 juin 2011

<sup>40</sup> Maria JIMENEZ, *Humanitarian Crisis : Migrant deaths at the U.S.-Mexico border*, ACLU of San Diego & Imperial Counties, Mexico's National Commission of Human Rights, 1er octobre 2009

<sup>41</sup> Cesar NEYOY, "Border fence becomes art medium", *Yuma Sun*, 26 décembre 2011

<sup>42</sup> Kinsee MORLAN, art. cit.

Les œuvres s'expriment généralement d'un côté du mur reflétant ainsi l'asymétrie de ce nouvel espace politique créé<sup>43</sup> : d'un côté un intérieur comme espace de protection, de l'autre un extérieur comme espace de risque ; d'un côté un vécu de réassurance, de l'autre un vécu stigmatisant et humiliant. Les artistes ne font pas seulement que subvertir la stratégie sécuritaire-militaire du mur : les œuvres bousculent également l'ordre de ce nouvel espace international. Comme des graffitis dans l'espace public urbain, elles subvertissent l'ordre public et peuvent être « nettoyées ». Pourtant le mur aux yeux des sociétés qui le produisent est un espace marginal périphérique réclamé par des artistes qui y produisent du sens.

Nous voyons dans notre échantillon deux stratégies de subversion du mur. Tout d'abord, les artistes subvertissent le mur en tant que symbole de « non-lieu<sup>44</sup> » comme infrastructures sur-modernes pour Marc Augé. Le « non-lieu » se définit en opposition au « lieu » anthropologique culturel, relationnel et identitaire. Il n'est ni identitaire, ni relationnel, ni historique<sup>45</sup>. Banksy crée du relationnel par l'absurde, JR & Marco également en projetant des visages sur le mur. C'est aussi selon nous, en ce sens, que l'on peut comprendre les installations et peintures murales de *Paseo de Humanidad* ou *Arte Publico*.

Deuxièmement, les artistes étudiés subvertissent le mur en en faisant le cœur d'une « hétérotopie », définie par Michel Foucault comme :

Des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables<sup>46</sup>.

C'est du moins ce qui transparait dans les performances sur le mur de *Women without boundaries*, de *Pippi*, d'Elia Suleiman, des quatre géants d'acier de *Border Dynamics* ou de *La Mano de Paz* en ce sens qu'ils juxtaposent en un seul lieu réel (autour du mur), plusieurs

---

<sup>43</sup> Evelyne RITAINE, art. cit., p. 19

<sup>44</sup> « Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. », Marc AUGE, op. cit., p. 48

<sup>45</sup> Ibid., p. 100

<sup>46</sup> Par opposition à l'« utopie » dans l'espace foucauldien : « des emplacements sans lieu réel », Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », op. cit., p. 14-15

emplacements ou déplacements incompatibles avec le mur. Ces hétérotopies créent « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoirement tout l'espace réel<sup>47</sup> ».

Néanmoins, alors que nous évoquons la question de la subversion induite par des œuvres d'art, nous sommes en droit de s'interroger sur le pouvoir de cette subversion des représentations sécuritaires du mur. Ainsi se pose la question des audiences et de la réception de ces œuvres aussi bien pour les populations vivant à l'ombre du mur, que les sociétés qui se barricadent derrière le mur. Dans le cas palestinien, depuis la première Intifada les murs sont utilisés comme tableau pour messages nationalistes, de résistance ou d'unité<sup>48</sup>. Le mur de séparation ne fait pas exception. Qu'en est-il des projets artistiques internationaux étudiés ici pensés comme des témoignages de solidarité de la situation palestinienne et des subversions ? Les réactions vont de l'amusement – comme dans le cas de la performance de Rona Yefman – à l'incompréhension dans le cas de Banksi face à un palestinien qui ne veut pas que le mur soit embelli. Ainsi, le paysage collé par Banksi dans son salon a été détourné par le dessin d'un mur en brique<sup>49</sup>. D'un autre côté, l'art sur le mur entretient le tourisme de conflit propre à la situation israélo-palestinienne à Bethléem notamment où pèlerinages aux lieux saints s'accompagnent de tours en taxis sur les portions peintes du mur. Dans les villes frontalières mexicaines, si le tourisme du mur est moins développé, l'implication des artistes et des populations locales dans les peintures murales ou projets artistiques est réelle à l'image des efforts déployés pour sauvegarder les peintures murales à Nogales au moment de la modernisation du mur par les Américains en 2011 au nom de la préservation de la tradition murale mexicaine<sup>50</sup>.

L'impact de ces œuvres subversives reste à mesurer. L'exemple des interrogations sur la portée du *Street Art* peut être éclairant. Issu des performances graffiti non autorisées, le *Street art* s'est marchandisé<sup>51</sup> et massifié dans l'espace urbain sans que soit possible d'évaluer son audience en ce qui concerne sa subversion de l'ordre public. Des artistes comme JR ou Banksi sont désormais ultra-sollicités. Pourtant, le *Street Art* tout comme les œuvres sur ou avec le mur ont au moins le mérite de ne pas laisser parler seul l'ordre sécuritaire-militaire

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 18

<sup>48</sup> Julie PETEET (1996), "The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada," *Cultural Anthropology* 11(2), pp. 139-159

<sup>49</sup> Christine LEUENBERGER, "The West Bank Wall as Canvas: Art and Graffiti in Palestine/Israel", *Palestine-Israel Journal of Politics, Economics and Culture*, Vol.17 No.12 2011 / Jerusalem, In the Eye of the Storm

<sup>50</sup> Cf. note 39 & "Rescatan mural del muro internacional", *NuevoDia Nogales*, 16 juin 2011

<sup>51</sup> Comme l'illustre la polémique autour d'un pochoir de Banksi dans les rues de Londres en juin 2012 découpé et vendu 500 000 dollars aux enchères, Frédéric JOIGNOT, « Street Art, le mur de l'argent », *Le Monde Culture et Idées*, 2 mai 2013

par la massivité du dispositif sinon d'engager un dialogue sur l'ordre imposé avec ceux qui veulent s'en saisir via un détour esthétique momentané.

\*\*\*

## **Bibliographie**

Maribel ALVAREZ, "La Pared que Habla: A Photo essay about Art and Graffiti at the Border Fence in Nogales; Sonora", *Journal of the SouthWest*, Vol. 50, n°3, Fences, Automne 2009, pp. 279-304

Anne-Laure AMILHAT SZARY, "Walls and Border Art: The Politics of Art Display", *Journal of Borderlands Studies*, Vol. 27, Issue 2, juillet 2012, pages 213-228

Marc AUGÉ, *Non lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992.

Georges BALANDIER, *Le Pouvoir sur Scènes*. Paris: Balland, 1980

BANKSI, *Wall and Piece*, London: Century, 2005

Didier BIGO, « Sécurité et immigration : vers une gouvernementalité par l'inquiétude ? », *Cultures & Conflits*, 31-32, Printemps-Eté 1998

Ulrich BLANCHÉ, "We don't want this wall to be beautiful" - Banksy's art on the Israeli West Bank Barrier", *Espaces frontaliers : zones de contact, zones de conflit?*, Conférence à l'Université de Liège. Avril 2013 [non publié]

Roland BLEIKER, « The aesthetic turn in International Political theory », *Millenium – Journal of International Studies*, 2001, pages 509-533

Wendy BROWN, *Murs : les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009, 206 p.

Bruce CAMPBELL, *Mexican murals in times of crisis*, Tucson : University of Arizona Press, 2003

Timothy J. DUNN, *The militarization of the U.S.-Mexico border, 1978-1992. Low intensity Conflict comes home*, CMAS Books The center for Mexican American Studies, The University of Texas at Austin, 1996

Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2, n°54, p.12-19 tiré de *Dits et Ecrits*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1984, p. 752-762

Edouard GLISSANT & Patrick CHAMOISEAU. *Quand les Murs Tombent*, Paris: Galaade, Institut du Tout-monde, 2007

Maria JIMENEZ, *Humanitarian Crisis: Migrant deaths at the U.S.-Mexico border*, ACLU of San Diego & Imperial Counties, Mexico's National Commission of Human Rights, 1er octobre 2009, [www.aclu.org/files/pdfs/immigrants/humanitariancrisisreport.pdf](http://www.aclu.org/files/pdfs/immigrants/humanitariancrisisreport.pdf)



Christine LEUENBERGER, "The West Bank Wall as Canvas: Art and Graffiti in Palestine/Israel", *Palestine-Israel Journal of Politics, Economics and Culture*, Vol.17 No.12 2011 / Jerusalem, In the Eye of the Storm

Ilan PELEG & Dox WAXMAN, *Israel's Palestinians: The conflict within*, Cambridge University Press; 1 edition, 2011, 272 p.

Julie PETEET (1996), "The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada," *Cultural Anthropology* 11(2), pp. 139-159

Evelyne RITAINE, « La barrière et le checkpoint : mise en politique de l'asymétrie », *Cultures & Conflits*, 73 (Frontières, marquages et disputes), 2009a, pp. 13-33

Carlos VÉLEZ-IBANEZ, *Border Visions: Mexican Cultures of the SouthWest United States*, Tucson : University of Arizona Press, 1996

Anna WACLAWEK, *Graffiti and Street Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 2011

Eyal WEIZMAN, *Hollow Land: Israel's architecture of occupation*, Verso-London/New York, 2007, 318 p.