

La photographie des personnes exilées : entre témoignage et appropriation du récit

Christina Cerfontaine

© Une analyse de l'IRFAM – Liège, 2026 – n°7

F Le 2 septembre 2015, Nilüfer Demir, photographe turque de l'agence DHA, immortalise le corps sans vie d'Aylan Kurdi, trois ans, échoué sur une plage de Bodrum en Turquie, après le naufrage du bateau qui transportait sa famille vers l'Europe. Sa mère et son frère de cinq ans ont également péri dans ce naufrage, qui a coûté la vie à douze personnes. La justice turque condamnera deux passeurs syriens à quatre ans de prison pour ces faits. Mais c'est l'image elle-même qui restera dans les mémoires : diffusée en quelques heures sur l'ensemble des réseaux sociaux et des médias internationaux, saluée par certains comme un acte courageux de témoignage, dénoncée par d'autres comme une violation de la dignité d'un enfant mort, elle est devenue le symbole planétaire des drames que vivent les personnes contraintes de fuir leur pays.

Cette image concentre à elle seule plusieurs tensions qui traversent l'ensemble du débat contemporain sur la représentation des personnes exilées : a-t-on le droit de prendre et de vendre cette image ? À quelles conditions est-il légitime de montrer la souffrance, voire la mort, d'une personne ? Quel regard cette image construit-elle sur les parcours migratoires, et dans quel intérêt ? Ces questions, loin d'être théoriques, ont des

conséquences concrètes sur la manière dont les sociétés européennes pensent leur responsabilité à l'égard des personnes qui fuient la guerre, la persécution ou la misère, et sur la manière dont les institutions — artistiques, médiatiques, politiques — traitent ces réalités.

C'est précisément parce que ces questions engagent à la fois la recherche, l'action sociale et le débat public que l'IRFAM a souhaité les aborder. En croisant regards académiques et pratiques de terrain, cet article entend contribuer à une réflexion collective sur ce que les images des personnes exilées révèlent des sociétés qui les produisent, mais aussi sur les effets que ces représentations peuvent avoir sur celles et ceux qu'elles prétendent montrer.

Cette analyse propose ainsi une lecture critique de la représentation des personnes exilées dans les espaces artistiques et médiatiques. Il ne s'agit pas d'une enquête ethnographique menée auprès des personnes concernées elles-mêmes ni d'une prétention à restituer leur parole ou leur expérience vécue. L'objectif est d'interroger les structures sociales, culturelles et institutionnelles qui encadrent leur mise en image, leur visibilité et leur légitimité dans l'espace public.

En Belgique, ces tensions ont trouvé un terrain d'expression particulièrement visible au parc Maximilien de Bruxelles, devenu, à partir de 2016, un point de convergence pour des milliers de personnes exilées en transit, mais aussi pour des photographes, des artistes et des journalistes désireux de documenter cette réalité. C'est cet espace — à la fois géographique, symbolique et artistique — qui constituera le fil conducteur de notre analyse, en nous permettant d'articuler les débats sur l'appropriation culturelle et le white gaze, désignant la tendance à considérer la perspective blanche comme la norme dans la

façonner les représentations des personnes exilées et les rapports de force qui les traversent.

Le parc Maximilien : un espace de solidarité et de regards

Pour saisir la portée de ce débat, il faut d'abord comprendre ce que représente le parc Maximilien dans l'imaginaire belge contemporain. Situé dans le quartier de Laeken à Bruxelles, à quelques centaines de mètres de l'Office des étrangers, ce parc est devenu à partir de 2015 — et de manière encore plus intense après le démantèlement du camp de Calais en octobre 2016 (Damon, 2019) —

société, l'art et les médias (Tullman, 2022).

Utilisé ici dans une perspective non essentialiste, le terme « *blanc* » ne renvoie ni à une essence biologique ni à une identité homogène, mais à une position sociale historiquement construite au sein de rapports de pouvoir sociaux. Cette

position doit toujours être pensée de manière intersectionnelle, en articulation avec d'autres rapports sociaux tels que la classe, le genre, la nationalité, le statut administratif ou le capital culturel. L'objectif de cette analyse n'est pas de juger moralement des individus ni de désigner des coupables, mais d'interroger les structures sociales, médiatiques et institutionnelles qui

Qu'est-ce que le *white gaze* ?

Le terme *white gaze* — que l'on peut traduire par « regard blanc » — désigne la manière dont le point de vue du groupe socialement dominant tend à s'imposer comme une norme neutre et universelle. En réalité, ce regard est ancré dans une positionnalité spécifique : il regarde le monde depuis un lieu de pouvoir, souvent sans en avoir conscience.

C'est l'écrivaine Toni Morrison qui a la première théorisé ce mécanisme. En refusant d'écrire pour un « lecteur blanc imaginaire », elle souligne que toute production culturelle qui intègre inconsciemment ce regard finit par réduire les personnes marginalisées à des archétypes, les représentant selon les attentes du groupe dominant plutôt que dans toute leur complexité humaine. Le philosophe George Yancy (2008) a systématisé cette réflexion en montrant que ce regard fonctionne comme un pouvoir structurel : il définit, catégorise et interprète « l'autre » à travers ses propres filtres culturels.

Si ce concept s'applique à toute figure de l'altérité, il est particulièrement éclairant pour analyser la photographie des personnes en situation d'exil : il permet de comprendre comment l'image peut parfois enfermer l'individu dans la « case » du migrant ou de la victime. En interrogeant ce regard, on réalise que l'image produite en dit souvent plus sur les cadres mentaux de celui qui regarde que sur la réalité de celui qui est regardé.

un lieu de rassemblement pour des milliers de personnes exilées en transit, majoritairement originaires de Soudan, d'Érythrée et d'Afghanistan, qui espèrent rejoindre le Royaume-Uni et qui attendent parfois des semaines ou des mois dans des conditions de grande précarité.

Au-delà de la

vulnérabilité, le parc Maximilien a montré qu'il est encore possible de voir des mouvements de mobilisation citoyenne de grande ampleur en Belgique. La Plateforme citoyenne de soutien aux réfugiés y a fédéré plus de 40 000 bénévoles — familles, retraités, étudiants, travailleurs — prêts à ouvrir leurs portes pour une nuit, à offrir un repas, à restituer un peu de dignité à des personnes que les médias dominants réduisaient trop souvent à

des flux anonymes et à des chiffres. Car c'est bien là le cœur du problème : en les enfermant dans des images sensationnelles qui les figent dans leur fragilité, en les réduisant à des corps dégradés ou à des statistiques migratoires, ces mêmes médias privent les personnes exilées de toute possibilité d'apparaître dans l'espace public comme des sujets à part entière.

C'est dans ce contexte que la question posée par le philosophe-photographe Philippe Bazin (2017) prend toute sa force : non pas « *comment photographier ces gens ?* », mais « *pourquoi les photographier ?* ». Elle révèle que technique, esthétique, éthique et politique ne constituent pas des registres successifs et hiérarchisés, mais des dimensions profondément imbriquées de tout acte photographique. En effet, le simple choix de cadrer une image d'une certaine manière est déjà une décision politique qui détermine ce qui devient visible, audible et légitime dans l'espace public (Rancière, 2000).

Ce « partage du sensible » interroge directement la position du photographe : trop souvent, le regard médiatique dominant — porté par des figures sociales privilégiées — tend à transformer la parole de l'autre en un simple « bruit » ou en un objet de spectacle. Photographier une personne en situation de vulnérabilité n'est donc jamais un geste neutre — c'est un acte qui s'inscrit dans des rapports de pouvoir et qui produit des effets bien au-delà de l'image elle-même. Se demander à qui profite cette image, et si la personne photographiée en bénéficie d'une quelconque manière, symbolique ou matérielle, ce n'est pas sortir du champ esthétique — c'est en révéler la dimension politique la plus fondamentale. Car le regard porté sur une image n'est jamais purement passif, il comporte toujours une capacité à

réinterpréter, à s'appropriier, voire à retourner ce qui est donné à voir (Rancière, 2008).



Le regard blanc et ses enjeux : de la bonne intention à la structure de pouvoir

Les photographes belges qui ont documenté la réalité du parc Maximilien étaient, pour la grande majorité d'entre eux, animés par des motivations humanistes, et c'est d'ailleurs ce qui rend la question difficile à aborder sans être mal compris. L'un des exemples les plus emblématiques de cette démarche bienveillante est celui de Coralie Vankerkhoven, photographe bruxelloise et psychanalyste, qui a mis en place, au sein même du camp, un studio photo ouvert aux personnes exilées, avec l'intention explicite de « *mettre un nom et un visage sur ces migrants* » et de montrer que « *chaque communauté existe au travers d'individus* ». En proposant aux personnes exilées de choisir comment elles souhaitaient être représentées, cette démarche s'inscrit dans une logique de co-construction de l'image qui contraste avec les pratiques de reportage à distance évoquées précédemment.

Pourtant, même dans ce cas, des questions importantes subsistent et méritent d'être posées : qui a choisi les codes esthétiques du portrait ? Qui a décidé de ce qui était montrable et de ce qui ne l'était pas ? Les personnes photographiées avaient-elles réellement le pouvoir de refuser, de modifier ou de s'approprier leur propre image après coup ? Mais aussi, qui a bénéficié de la visibilité, de la reconnaissance artistique et des opportunités professionnelles que ces images ont générées ? Ces questions ne visent pas à disqualifier la démarche de Coralie Vankerkhoven, mais à pointer une réalité structurelle qui dépasse

largement les individus : dans le monde de l'art, comme dans la grande majorité des espaces de production culturelle, ce sont les membres du groupe dominant qui détiennent les outils, les réseaux et les accès institutionnels qui permettent de transformer une expérience vécue — ou observée — en œuvre légitime et reconnue.

C'est ce que les chercheurs anglophones, à l'instar de Tullman (2022), désignent par l'expression *white gaze*, une manière de voir le monde façonné par une histoire et une position sociale spécifiques, marquées par la sécurité, la mobilité choisie et la citoyenneté reconnue, et qui influence les choix artistiques sans que leur auteur en ait nécessairement conscience. Ce prisme peut amener un photographe à valoriser l'image de la vulnérabilité, de la détresse ou de la victimisation — non pas par malveillance, mais parce que c'est ce qui correspond à sa propre représentation mentale des parcours migratoires, construite à distance de l'expérience vécue. Comme le souligne Bazin (2017), la grande majorité des travaux photographiques réalisés dans des espaces similaires au parc Maximilien donnent à voir « *des êtres dans des conditions dégradées et donc dégradantes pour eux* », enfermant par là même les personnes exilées dans un rôle de victimes passives que l'esthétique elle-même contribue à figer.



Appropriation culturelle et oppression : penser les structures, pas seulement les intentions

Pour comprendre pourquoi la bonne intention ne suffit pas à résoudre les tensions que nous venons de décrire, il faut mobiliser le cadre théorique de l'appropriation culturelle dans sa dimension

structurelle, tel que le développent Matthes (2019) et Siems (2019). Ces auteurs soutiennent que l'appropriation culturelle n'est pas simplement un phénomène individuel ou intentionnel, mais qu'elle se produit toujours dans un contexte de rapports de pouvoir préexistants, et qu'elle contribue à les reproduire — voire à les aggraver — lorsqu'elle rencontre l'oppression vécue par les membres des groupes concernés. Dans le cas qui nous occupe, cela signifie que la photographie des personnes exilées par des photographes blancs s'inscrit dans une histoire coloniale dont les effets ne se sont pas dissipés avec la décolonisation formelle des années 1960, et qui continue de structurer les rapports entre les groupes racisés et le groupe dominant, dans les sociétés contemporaines.

La notion d'*injustice épistémique*, telle que la mobilise Han (2019), est particulièrement éclairante pour saisir la dimension spécifique de cette oppression dans le domaine de la représentation artistique. Elle désigne la situation dans laquelle certaines personnes sont structurellement privées de la capacité à construire et à diffuser leur propre récit — non pas parce qu'elles n'ont rien à dire, mais parce que les structures de pouvoir ne leur en donnent pas les moyens. Lorsqu'un photographe blanc construit le récit visuel des parcours migratoires, même avec empathie et respect, il occupe un espace qui pourrait être celui des personnes directement concernées, et il parle à leur place en interprétant leur vie à travers son propre prisme, à partir de ses propres valeurs, expériences et positionnalité sociale — c'est-à-dire la place qu'occupe un individu dans les rapports sociaux de classe, de genre, d'origine et de citoyenneté, et qui conditionne son rapport au monde (Tullman, 2022). Ce faisant, il contribue — souvent sans en

avoir conscience — à perpétuer une hiérarchie du regard qui détermine de qui la voix est prise au sérieux dans l'espace public.

Young (2005) offre un cadre conceptuel complémentaire pour penser ces dynamiques à travers ses « visages de l'oppression », dont plusieurs sont pertinents ici. Le premier, la marginalisation, mérite qu'on s'y arrête avec précision, car il recèle une tension que le cas de la photographie des personnes exilées rend particulièrement visible.

La marginalisation ne signifie pas ici l'invisibilité totale — les personnes exilées sont au contraire très photographiées, très présentes dans l'espace médiatique. Elle désigne plutôt la confiscation du récit : ce sont d'autres qui décident quelles images existent, lesquelles circulent, et selon quels codes elles sont lues. Être visible ne signifie pas avoir la parole — on peut apparaître dans d'innombrables photographies et rester structurellement absent de la construction du sens de ces images.

Le deuxième visage, l'impérialisme culturel, désigne la manière dont les groupes dominants façonnent le récit culturel et imposent leur perspective comme normale et légitime, reléguant les autres perspectives au rang d'anecdotes ou d'exceptions.

Le troisième, la violence symbolique, s'exerce, enfin, à travers des représentations réductrices ou dégradantes qui figent les personnes dans leur vulnérabilité et leur ôtent toute subjectivité propre.

Ces trois dimensions se retrouvent dans les pratiques photographiques les plus problématiques autour des parcours migratoires, où les personnes exilées n'existent dans l'espace public qu'à travers le filtre du regard blanc —

c'est-à-dire à travers la sensibilité et les codes culturels de celui qui regarde, plutôt qu'à travers leur propre expérience du monde.

On pourrait objecter que restituer aux personnes exilées le contrôle de leur propre représentation — en leur donnant les outils pour se photographier elles-mêmes, comme nous l'avons vu avec les exemples de photographie participative — constitue une réponse suffisante à ces trois visages de l'oppression. Mais cette solution, aussi prometteuse soit-elle, ne s'affranchit pas entièrement des rapports de pouvoir qu'elle cherche à dépasser. Qui décide de former qui à la photographie ? Qui finance ces projets ? Qui sélectionne les images produites et les intègre dans des circuits de diffusion légitimes ? La performativité de l'image — sa capacité à produire des effets réels dans l'espace public — reste largement conditionnée par des structures qui demeurent aux mains du groupe dominant. Ce n'est pas une raison de renoncer à ces pratiques, bien au contraire : c'est une raison de les penser avec lucidité, sans les idéaliser, en reconnaissant qu'elles constituent un déplacement significatif dans les rapports de pouvoir sans pour autant les abolir. Si ce sont toujours les mêmes personnes — issues de milieux favorisés, ayant accès aux galeries, aux rédactions et aux circuits de légitimation artistique — qui définissent visuellement ce que sont les parcours migratoires, quelle image de ces réalités la société belge se construit-elle collectivement ?



La liberté d'expression artistique : un argument nécessaire, mais insuffisant

Face aux critiques que nous venons de décrire, les défenseurs de ces pratiques photographiques

avancent l'argument de la liberté d'expression artistique, qui est à la fois légitime et insuffisant à lui seul pour clore le débat. Il est légitime parce que l'art a toujours fonctionné par emprunts, par traversées de frontières identitaires et culturelles, et parce que prétendre qu'une expérience appartient exclusivement à ceux qui la vivent risque de conduire à un cloisonnement culturel qui appauvrit la création et le débat public — comme le soulignent des penseurs comme Ariane Mnouchkine, qui refuse l'idée que les cultures puissent être possédées par des individus ou des groupes, ou Hal Niedzviecki, qui défend l'idée que les artistes devraient être encouragés à explorer des univers différents du leur (Uzel, 2019). La question n'est pas simple : « *à qui appartient la culture ?* » se demande la sociologue américaine Susan Scafidi (2005). Les cultures ont toujours été des espaces de rencontre, d'emprunt et de transformation mutuelle, et on ne peut pas nier cette réalité, mais faut-il encore en payer le prix intellectuel.

L'argument de la liberté artistique, comme celui de l'importance démocratique d'informer la population en toute situation, est insuffisant dès lors qu'il est utilisé pour éviter de s'interroger sur les effets concrets des pratiques artistiques ou journalistiques en question — et c'est là que Katie Tullman (2022) apporte une contribution décisive au débat. Elle montre que l'empathie blanche envers la souffrance des personnes racisées tend à produire des œuvres qui émeuvent un public blanc sans pour autant provoquer de questionnement sur le système qui produit cette souffrance. En d'autres termes, ces œuvres permettent au public de *se sentir bien* — d'avoir l'impression d'avoir vu, d'avoir été touché, d'avoir agi — sans que rien ne change fondamentalement dans les rapports de pouvoir qui condamnent des

milliers de personnes à traverser la Méditerranée sur des embarcations de fortune ou à dormir sous la pluie au parc Maximilien. L'image du petit Aylan Kurdi en est l'exemple le plus douloureux : elle a provoqué une émotion planétaire, elle a temporairement modifié le discours médiatique sur les parcours migratoires, mais elle n'a pas suffi à transformer en profondeur les politiques européennes d'accueil ni les structures qui rendent ces trajectoires si dangereuses.

Il serait cependant réducteur de faire porter la responsabilité de ces effets sur le seul photographe. Il faut ici distinguer deux situations bien différentes : celle du reporter, d'une part, pris dans l'urgence de l'événement, qui documente une réalité sous la pression — et parfois sous le danger — et dans un temps contraint, et celle de l'artiste, d'autre part, qui dispose d'une démarche réfléchie et d'un choix délibéré dans ses sujets et ses cadrages.

Pour le premier, la question n'est pas tant celle de l'intention que celle du système dans lequel il s'inscrit. Car une image ne vit pas seule : entre le moment où le photographe appuie sur le déclencheur et celui où l'image atteint le public, elle passe entre les mains de sélectionneurs, d'éditeurs, de metteurs en page, de financeurs et de diffuseurs, qui opèrent chacun des choix — lesquels choisir, comment les cadrer, dans quel contexte les publier — et qui portent donc eux aussi une part de responsabilité dans les représentations qui en résultent. Mais cette chaîne traditionnelle n'est plus la seule voie par laquelle circulent les images aujourd'hui. Les réseaux sociaux ont profondément reconfiguré ce paysage : n'importe qui peut désormais photographier une personne exilée avec son téléphone et publier cette image la seconde suivante, sans qu'aucun filtre éditorial ou

déontologique ne s'interpose. Selon les logiques algorithmiques propres à chaque plateforme, cette image peut être vue par des milliers de personnes en quelques heures, amplifiant des représentations réductrices bien au-delà de ce que les médias traditionnels auraient pu faire. La responsabilité ne disparaît pas dans ce nouveau contexte — elle se démultiplie et se diffuse, rendant chaque utilisateur acteur potentiel de la construction ou de la déconstruction des représentations. Le public récepteur lui-même n'est pas exempt de cette responsabilité : c'est aussi par sa demande d'images fortes, par ses partages et par son confort dans l'émotion sans transformation politique que ce système se perpétue (Rancière, 2008). La solution ne réside donc pas uniquement dans la sensibilisation de celui qui crée l'image, mais dans une responsabilisation de l'ensemble de cette chaîne, à chacun de ses étages et dans toutes ses formes, traditionnelles comme numériques.

Le problème n'est dès lors pas que les photographes ne comprennent pas l'expérience qu'ils documentent, mais qu'ils ne reconnaissent souvent pas la mesure dans laquelle leur propre positionnalité sociale influence leur regard et leurs choix artistiques, produisant des œuvres qui parlent pour les autres sans le reconnaître et qui prétendent à l'universalité sans se remettre suffisamment en question. Des pratiques discursives responsables exigent, au contraire, que les artistes reconnaissent leur identité sociale et les privilèges qui leur sont associés lorsqu'ils s'expriment sur des réalités qui ne sont pas les leurs (Nguyen et Strohl, 2019), et qu'ils s'interrogent sérieusement sur les effets de leurs choix artistiques au-delà de leurs intentions.



Vers une pratique artistique responsable : la représentation comme enjeu collectif

Poser ces questions ne revient pas à condamner l'ensemble des photographes blancs qui ont travaillé au parc Maximilien, ni à prétendre que les artistes issus du groupe dominant devraient s'abstenir de toute représentation de réalités qui ne sont pas les leurs — ce serait une conclusion trop simple, et contre-productive. Ce que le débat invite à faire est quelque chose de plus exigeant et de plus constructif : développer une pratique artistique réflexive, qui reconnaît sa propre positionnalité, qui implique les personnes concernées dans le processus créatif dès le départ, qui redistribue les bénéfices symboliques et matériaux de l'œuvre, et qui s'interroge constamment sur ses propres effets — non seulement sur le public qu'elle touche, mais aussi sur les personnes qu'elle représente.

Dans ce cadre, la photographie participative représente une piste sérieuse et prometteuse, dans laquelle les personnes concernées ne sont plus objets du regard, mais actrices de la captation d'images : elles décident de ce qui est photographié, de la manière dont elles souhaitent être représentées, et des histoires qu'elles veulent raconter. Des expériences menées dans plusieurs contextes migratoires européens illustrent cette dynamique.

À Lisbonne, le festival Todos a invité des habitants migrants à poser devant l'objectif dans leur propre quartier, leur donnant ainsi la possibilité de choisir comment ils souhaitaient apparaître — non plus comme figures de la détresse ou de l'altérité radicale, mais comme membres à part entière d'une communauté urbaine. Les images produites,

exposées ensuite dans l'espace public de la ville, ont contribué à transformer la perception du quartier par les Lisboètes eux-mêmes (Raulin et coll., 2016). À Berlin, Paris et Londres, des chercheurs-photographes engagés dans des démarches de longue durée ont montré que photographier avec les personnes migrantes plutôt que sur elles — en s'immergeant dans leurs espaces de vie, leurs pratiques culturelles et leurs réseaux commerciaux — produit des images qui échappent aux représentations réductrices du groupe dominant, révélant à la place des formes de présence urbaine ancrées, actives et complexes (Raulin et coll., 2016). Certaines personnes exilées vont encore plus loin en devenant elles-mêmes photographes : Abdul Saboor, réfugié afghan, a documenté son propre périple sur la route des Balkans smartphone à la main, produisant des images du quotidien des exilés en Serbie qui ont été exposées jusqu'au ministère de la Culture français. Son travail incarne une rupture radicale avec la logique du *white gaze* : ce n'est plus un regard extérieur qui cadre et interprète l'exil, c'est l'exilé lui-même qui choisit ce qu'il donne à voir.

En Belgique, le projet « Picture Madame Picture — Fragments d'identité », soutenu par le Fonds Houtman de l'ONE, a proposé à des enfants en situation migratoire de se raconter par l'image, produisant des portraits qui restituent leur subjectivité là où le photojournalisme les avait si souvent réduits à leur seule vulnérabilité (Crutzen et Manço, 2022). Ces expériences montrent que la photographie participative produit non seulement des images plus complexes, mais aussi un processus artistique lui-même émancipateur pour les participants (Raulin et coll., 2016). Elle ne résout pas tous les problèmes — notamment ceux liés à l'accès aux circuits de diffusion et de

légitimation artistiques, qui restent largement contrôlés par le groupe dominant —, mais elle constitue un déplacement significatif dans les rapports de pouvoir qui structurent la représentation.

Car c'est bien là que se situe l'enjeu le plus fondamental de ce débat : non pas dans la bonne ou mauvaise volonté des individus, mais dans une réalité que l'on tend à sous-estimer. Les personnes exilées produisent déjà leurs propres images — sur leurs téléphones, dans leurs camps, sur les routes qu'elles empruntent. Ces images existent. Ce qui leur fait défaut, ce ne sont pas les outils pour les créer, mais les mécanismes de reconnaissance et de diffusion qui leur permettraient d'atteindre les espaces reconnus de l'art et du journalisme. Pourquoi diffusons-nous des photographies de journalistes extérieurs au sujet traité, alors que des milliers d'images réalisées par des personnes migrantes existent déjà ? Pourquoi choisissons-nous de légitimer la démarche d'artistes venus de l'extérieur, même bienveillants, alors que des démarches artistiques au sein même des populations migrantes — ou avec elles — sont déjà là, en attente de reconnaissance ? Ce sont les institutions — galeries, rédactions, agences photo, comités éditoriaux, financeurs — qui répondent à ces questions par leurs choix quotidiens, souvent sans les formuler explicitement. Comme le souligne Speidel (2017), l'exposition d'œuvres produites par des membres du groupe dominant peut occuper un espace qui aurait pu être donné à des artistes marginalisés. La sélection renforce les inégalités du monde de l'art — même lorsque l'intention affichée est précisément de lutter contre ces inégalités. Cette contradiction structurelle ne peut être résolue par les seuls artistes individuels ; elle

requiert un questionnement collectif des institutions elles-mêmes.



Montrer la souffrance des autres ?

L'image du petit Aylan, échoué sur une plage turque en septembre 2015, a posé avec une brutalité insoutenable une question que les sociétés européennes préfèrent généralement éviter : *que faisons-nous du regard que nous posons sur la souffrance des autres, et que dit ce regard de nous-mêmes ?* Cette question, que nous avons explorée à travers le prisme de la photographie des personnes exilées au parc Maximilien de Bruxelles, ne trouve pas de réponse simple et définitive, et il serait malhonnête de prétendre le contraire.

Ce que notre analyse a cherché à montrer, c'est que les bonnes intentions — réelles et sincères dans beaucoup de cas — ne suffisent pas à neutraliser les rapports de pouvoir dans lesquels s'inscrit toute pratique artistique, et que photographier la souffrance des personnes exilées, c'est exercer un pouvoir : le pouvoir de définir comment cette souffrance sera vue, nommée et ressentie par un public plus large. Lorsque ce pouvoir est systématiquement entre les mains des membres du groupe dominant — que ce soit en Belgique, en Europe ou à l'échelle globale —, il reproduit, même involontairement, les hiérarchies qu'il prétend parfois dénoncer, en enfermant les personnes exilées dans un rôle de victimes passives et en empêchant leurs voix propres d'atteindre les espaces où se fabrique l'opinion publique.

Des pratiques artistiques responsables exigent que les artistes reconnaissent leur propre positionnalité sociale, impliquent les personnes

concernées comme actrices du processus créatif, et s'interrogent sérieusement sur les effets de leurs choix au-delà de leurs intentions. Mais il faut être lucide : ces exigences individuelles, aussi nécessaires soient-elles, ne peuvent pas solutionner seules des problèmes qui sont d'ordre structurel. La tension entre responsabilité individuelle et transformation structurelle est réelle et ne se résout pas aisément.

Si les institutions traditionnelles — galeries, rédactions, agences photo — conservent une part importante de ce pouvoir de sélection et de légitimation, l'ère des réseaux sociaux a redistribué une partie de ce pouvoir entre toutes les mains. Ce ne sont plus seulement les éditeurs qui décident quelles images circulent : ce sont aussi les utilisateurs, par leurs partages, leurs likes, leurs commentaires, qui amplifient certaines représentations plutôt que d'autres.

Cette démocratisation apparente de la diffusion ne supprime pourtant pas les rapports de pouvoir ; elle les déplace et les rend moins visibles, donc peut-être plus difficiles à interroger. C'est pourquoi développer un regard plus réflexif et déconstruit face aux images qui nous sont proposées — se demander systématiquement qui a pris cette photographie, dans quel contexte, avec quelle intention, et ce qu'elle ne montre pas — est un geste à la fois individuel et politique.

Mais cette exigence individuelle ne peut pas se substituer à un questionnement collectif et institutionnel sur les structures qui déterminent qui a droit à la parole et à la représentation dans les espaces artistiques et médiatiques. Car c'est, en dernière analyse, la question de à qui appartient le droit de raconter — et de montrer — les réalités migratoires qui est au cœur de ce débat, et elle

nous concerne tous, bien au-delà du seul monde de l'art.

La prochaine fois que vous croiserez la photographie d'une personne exilée dans un journal ou sur les réseaux sociaux, demandez-vous qui l'a prise, avec quelle autorisation, et ce qu'elle laisse dans l'ombre. Photographier la

grande vulnérabilité, même avec empathie, risque de reproduire un rapport de domination : comment concilier liberté artistique et responsabilité ? L'absence de photographes exilés ou racisés dans les grandes galeries révèle une injuste distribution des espaces de parole. Face à ces images, une ultime question s'impose : à qui laissons-nous le pouvoir de raconter le monde ?

Bibliographie

- Bourdieu, P. (1980), *Le Sens pratique*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- CNCRESS (2020), *Genre et bénévolat : femmes et hommes, un même engagement bénévole ?*, Observatoire de l'égalité femmes-hommes dans l'économie sociale et solidaire, Paris.
- Gilligan, C. (2008), *Une voix différente : pour une éthique du care*, Paris : Flammarion.
- Godbout, J.T. (avec Caillé, A.) (1992), *L'esprit du don*, Paris : La Découverte.
- Honneth, A. (2000), *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris : Éditions du Cerf.
- Manço, A., & Arara, R. (2018). "Le bénévolat comme dispositif d'insertion à l'emploi des migrants : à quel prix ?", dans A. Manço et J. Gatugu (dir.), *Insertion des travailleurs migrants. Efficacité des dispositifs*, Paris : L'Harmattan, pp. 225-244.
- Mauss, M. (1924), *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, *L'Année Sociologique*, 1 (Nouvelle série), pp. 30-186.
- Michallet, B. (2009), « Résilience : Perspective historique, défis théoriques et enjeux cliniques », *Frontières*, vol. 22, n° 1-2, pp. 10-18.
- Molinier, P., Laugier, S., et Paperman, P. (2009), *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris : Payot.
- Paugam, S. (2000), *Le salarié de la précarité : les nouvelles formes de l'intégration professionnelle*, Paris : PUF.
- Putnam, R. (2000), *Bowling Alone : The Collapse and Revival of American Community*, New York : Simon et Schuster.
- Sayad, A. (1999), *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris : Seuil.
- Scott, J.C. (1990), *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven : Yale University Press.
- Simonet, M. (2010), *Le travail bénévole : engagement citoyen ou travail gratuit ?*, Paris : La Dispute.
- Tronto, J. C. (2009), *Un monde vulnérable : pour une politique du care*, Paris : La Découverte.

L'auteure tient à remercier chaleureusement toutes les personnes qui ont pris le temps de lire ce texte et d'y apporter leurs regards, leurs questionnements et leurs suggestions. Les commentaires d'Altay Manço, d'Ural Manço, de Yeliz Manço, de Siavash Bakhtiar, de Saïd Ouled El Bey et de Burak Bastürk ont considérablement enrichi cette analyse, en la questionnant là où elle méritait de l'être et en l'ouvrant vers des perspectives qu'elle n'avait pas initialement envisagées. Que chacun trouve ici l'expression d'une sincère gratitude.