

# Écouter leurs images

Une exposition proposée par Zoë Genestier, Valentine Jayet, Guillaume Janot, Leïla Lefeuvre, Antoine Mccall, Negar Maleki, Tristan Mermoud, Anastasiya Pauliuchuk, Clément Reitz, Vincent Romagny, Salimata Traore Gnabelé et Anton Triau.

vernissage mardi 5 mai à 18h  
6 - 13 mai 2026

En novembre 1982 ouvrait au Musée des enfants du Musée d'art moderne de la ville de Paris une exposition initiée par le photographe algérien Djamel Farès<sup>1</sup> qui visait, plutôt qu'à « donner la parole » à des enfants d'un quartier de Créteil, à « écouter leurs images », ainsi que l'indiquait son titre, *Écoute mes images*. Le quartier du Mont-Mesly, marqué par une réelle ségrégation ethno-raciale et spatiale, était alors une cité de transit, un type de logement social à normes réduites, employé dans l'Algérie coloniale, et ici utilisé pour loger les populations évacuées de différents bidonvilles de la banlieue parisienne<sup>2</sup>. Il s'agissait alors de faire place, dans le temple de la légitimité républicaine, le musée, à ceux que le sociologue Abdelmalek Sayad appelait alors les « enfants illégitimes<sup>3</sup> ». L'exposition était motivée tant par un souci d'inclusivité que par le refus de l'altérisation de ces enfants.

Sur une idée originale de la scénographe Mariela Provenzali, l'exposition a consisté à rejouer, dans le musée, les différents espaces parcourus au quotidien par les enfants : un appartement, une bibliothèque et surtout l'espace dans lequel ils passaient beaucoup de temps du fait de l'exiguïté de leurs logements, la rue. Ces différentes salles ont accueilli le résultat de plusieurs ateliers : calligraphies, peintures et sculptures réalisées avec les animateurs, bibliothécaires, institutrices, professeurs d'arabe, ou avec des artistes, dont le calligraphe Hassan Massoudy et le sculpteur Hamid Lafer, ainsi que les photographies prises avec les appareils que Farès leur avait confiés et dont le développement avait donné lieu à des ateliers de lectures d'images. Des tirages de ces dernières photographies étaient laissés à la consultation du public. Des pièces réalisées par des adultes,

ainsi une robe kabyle de grand format proposée par les membres d'une association de couturières allophones et les photographies de Gyula Zaránd<sup>4</sup> et de Djamel Farès, étaient également présentées. Les productions n'étaient pas différenciées selon des critères d'âge ou de compétence. Loin d'exposer les pièces des enfants dans un espace séparé, le Musée des enfants opérait une véritable déhiérarchisation des compétences et des légitimités. L'exposition a ensuite été oubliée, à l'instar de l'institution atypique qui l'avait accueillie et rendue possible, fermée sans ménagement en 1989.

Djamel Farès a eu la gentillesse de nous confier ses archives, Laurence Le Goistre, alors animatrice, de nous prêter des tirages de Gyula Zaránd. À notre tour, nous les avons écoutés, ainsi que Mariela Provenzali, la scénographe, et Catherine Huber, la conservatrice du Musée des enfants. Les questions qui se sont posées à nous pour exposer ces archives ne sont pas identiques à celles qui se sont posées en 1982, ne serait-ce que parce nous ne partageons pas toutes une « intimité diasporique<sup>5</sup> » avec ces enfants, à la différence des protagonistes de l'exposition originelle<sup>6</sup>. Comment, en gardant à l'esprit que la « vision est toujours une question du pouvoir de voir – et peut-être de la violence implicite de nos pratiques de visualisation<sup>7</sup> », pouvons-nous répondre à l'impérieuse nécessité de transmettre la mémoire de cette exposition, à plusieurs titres minoritaire et minorisée ?

Notre hypothèse est que l'exposition *Écoute mes images* proposait déjà plusieurs façons de répondre à cette exigence, ce sur quoi l'exposition *Écouter leurs images*, au Réfectoire des Nonnes, se propose de revenir. En outre, comment aborder la question du consentement qui ne se pose pas maintenant de la

même façon qu'à l'époque ? Sur cette question, nous nous sommes appuyé·es sur l'approche de la photographie comme nouvelle forme de contrat civil défendue par Ariella Aïsha Azoulay<sup>8</sup>, quand la personne minorisée manifeste son accord dans la photographie – ce dont toutes les photographies ici réunies témoignent.

L'entrée de l'exposition rejoue le parti pris de l'exposition originelle consistant à ce que les enfants soient accueilli·es par un mur couvert de leurs portraits (1), avec un miroir pour manifester le souci d'inclusivité des spectateur·ices : une façon de négocier « la transformation en icône de l'expérience vécue<sup>9</sup> ». Des tirages en grands formats (2) ne sont pas distingués en fonction du statut de leurs auteur·ices. En échangeant avec Djamel Farès, nous avons convenu de *reenacter* la présentation sur table des tirages argentiques originaux des photographies prises par les enfants, laissées alors à la libre consultation du public (3), une autre façon de déjouer l'iconisation de la photographie par la collaboration, cette fois au moment de la réception de l'image. Ils doivent toutefois maintenant être manipulés avec des gants blancs. Ces derniers sont la métaphore du soin apporté alors par les organisateur·ices d'*Écoute mes images* tout autant que l'indice de l'écart temporel qui nous sépare du moment de leur production. Ils nous rappellent le statut muséal et artistique que leur donne aujourd'hui cette nouvelle présentation, et dont l'exposition originelle ne s'embarassait alors pas.

Des facs-similés du journal de l'exposition ainsi que des livres d'or (4) permettent de comparer les intentions des concepteur·ices du projet avec les réactions contrastées du public, entre insultes ouvertement racistes, expressions de doutes et manifestations d'enthousiasme.

Deux tirages en grand format en reprennent des formes emblématiques : la reconstitution d'un appartement<sup>10</sup>, inspirée par une des prises de vue d'un·e enfant et la présentation d'une robe géante qu'une association de couturières allophones avait spontanément proposé à Farès d'inclure dans l'exposition (5).

Dans les vitrines (6) sont présentées les archives de l'exposition : les recherches de financement, les activités des enfants, des tirages de Gyula Zaránd et des archives de Laurence Le Goistre<sup>10</sup>. Pour réaliser l'exposition, Mariela Provenzali, la scénographe avait en tête une citation de Paul Valéry, évoquant des « édifices qui chantent<sup>11</sup> ». Elle a reconstitué une rue séparant « la réalité », le cadre de vie des enfants, et « le rêve », représenté par une scène de théâtre et une bibliothèque. Un mural de prises de vues de l'exposition (7), vraisemblablement prises par des enfants, permet de reconstituer l'exposition telle qu'elle était alors organisée.

Des prises de vue du cadre urbain qui constituaient la scénographie de l'exposition sont mêlées à des dessins d'enfants réalisés dans le cadre d'une animation du centre Albert Doyen (8). Ils n'avaient pas été inclus dans l'exposition et Farès les a depuis conservés. Des prises de vue de cet atelier avec des enfants font partie des images qui étaient projetées en carrousels de diapositives en différents endroits de l'exposition qui documentaient les activités réalisées. Nombre d'entre elles ont été prises par des enfants, Gyula Zaránd et Djamel Farès ayant régulièrement fait circuler leurs appareils photo. Elles sont ici toutes réunies et projetées ensemble (9).

Des entretiens filmés avec les protagonistes de cette aventure permettent de mieux comprendre les contextes de conception, réalisation et animation (terme depuis remplacé par celui de « médiation ») de l'exposition : avec Djamel Farès (10), Mariela Provenzali la scénographe (11) et Catherine Huber la conservatrice du musée des enfants (12), ainsi qu'avec Laurence Le Goistre animatrice au musée et compagne du photographe Gyula Zaránd (13), qu'elle a d'ailleurs rencontré pendant la préparation de cette exposition – et dont elle a découvert en particulier une photographie à l'occasion de la préparation de cette exposition. Ce dernier entretien, présenté dans l'espace de projection du Réfectoire et réalisé dans le plateau vidéo de l'école, se déroule en manipulant les images, dont certaines sont présentées au mur ou dans des vitrines, et permet de mieux

comprendre le contexte dans lequel elles ont été prises, ainsi que de poser la question des différences de réception de ces images à ces différents moments. Dans l'entretien qu'elle nous accorde, Catherine Huber réaffirme son souci de partager, dans le musée destiné aux enfants comme aux adultes, « l'émotion et pas le baratin ». Soit une perspective qui libère l'expérience que l'enfant peut vivre dans le musée de celle de l'adulte qui serait optimale et à laquelle la médiation devrait le préparer. C'est là l'occasion d'insister sur la perspective anti-adultiste de cette exposition en particulier et du Musée des enfants en général.

Ces entretiens nous permettent de comprendre ce que ces images ne peuvent pas par elles-mêmes nous dire, mais que nous aurons essayé, par cette exposition, de comprendre et de partager à nouveau : un exemple trop rare du souci de ne pas imposer, dans le musée, sa culture, mais de présenter, pour reprendre les termes alors employés, « la culture des enfants migrants », à leur échelle<sup>12</sup> et avant tout pour elleux-mêmes : montrer leur agentivité et leur porter attention, loin de toute sollicitude et en refusant leur stigmatisation, loin de chercher à les fondre dans un fallacieux universalisme.

Donc en prenant le risque de mal faire et de ne pas être à la hauteur d'un tel projet, risque que nous prenons également. Il ne nous en tient pas moins à cœur de rappeler l'existence de cette rare manifestation du refus d'une « intégration sous condition de faire rupture<sup>13</sup> », ou, pour employer un terme récent, de la « désenfantisation<sup>14</sup> » dont ces enfants étaient victimes – et dont l'actualité nous rappelle qu'elle est, encore et plus que jamais, toujours à l'œuvre.

Nous remercions très chaleureusement Djamel Farès, Catherine Huber, Laurence Le Goistre, et Mariela Provenzali d'avoir accepté de jouer le jeu de cette nouvelle exposition ainsi que Mathilde Brondel, Odile Burluraux, Jonathan Cardaillac, Mélanie Da Cunha Leal, Iris Deporcq, Claire Dezellus, Anne Dressen, Francis Ehrhardt, Oulimata Gueye, Jean-Marc Guillot, Julien Guinand, Morgan Labar, Denis Lecocq, Christine Lesrel, Julien Printemps, Amandine Quillon, Clémence Ritrosi, David Rossi, Corinne Vallin et Nan Wang, sans qui elle n'aurait pas pris forme.

<sup>1</sup> Farès est lui-même arrivé en France à l'âge de quatorze ans, quand sa famille a rejoint son père, syndicaliste, instituteur et introducteur de la méthode Freinet en Algérie, à Paris, où il avait été évacué au début de la guerre d'Algérie pour échapper aux menaces de mort qui pesaient sur lui en tant que directeur de centre social. Cf. Gaëlle Prodron, « L'Algérie socialiste de Djamel Farès. Le quotidien comme révolution silencieuse », *Transbordeur*, 9, 2025 [https://journals.openedition.org/transbordeur/2830].

<sup>2</sup> Muriel Cohen et Cédric David, « Les cités de transit : le traitement urbain de la pauvreté à l'heure de la décolonisation », *Métropolitiques*, 2012 [https://metropolitiques.eu/Les-cites-de-transit-le-traitement.html]. Cf. Samia Henni, *Architecture de la contre-révolution. L'armée française dans le nord de l'Algérie*, Paris, B42, 2019. Il y avait également des familles réfugiées d'Asie du Sud-Est, du fait de la présence à Créteil d'ATD Quart Monde.

<sup>3</sup> Abdelmalek Sayad, « Les enfants illégitimes. Première partie », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°25, 1979. C'est là une réminiscence du statut de l'enfant dans l'Algérie coloniale dont le philosophe Sidi Mohammed Barkat montre qu'« il est d'emblée considéré comme un corps soumis à une prédestination historique, une sorte d'adulte indigène sous la forme d'un modèle réduit. La négation de sa puissance équivaut très exactement à la négation de tout événement émancipateur possible. En tant qu'indigène, il est interdit à l'enfant colonisé de s'ouvrir à du possible. » Sidi Mohammed Barkat, *Le corps d'exception. Les artifices du pouvoir colonial et la destruction de la vie*, Paris, éditions d'Amsterdam, 2024, p. 87.

<sup>4</sup> Gyula Zaránd (1943-2020) était un photographe hongrois, né dans une famille de photographes, qui a quitté la Hongrie en 1971 après avoir rencontré Henri Cartier-Bresson.

<sup>5</sup> Svetlana Boym, « On Diasporic Intimacy: Ilya Kabakov's Installations and Immigrant Homes », *Critical Inquiry*, vol. 24, No. 2, 1998.

<sup>6</sup> Farès est algérien, Provenzali vénézuélienne et Zaránd était hongrois.

<sup>7</sup> Donna Haraway, « Savoir situés », in *Le Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils éditeur, 2007, p. 121.

<sup>8</sup> Ariella Aïsha Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008.

<sup>9</sup> Ariella Aïsha Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, Laura Wexler, *La Photo, une histoire de collaboration(s)*, Paris, éditions Delpire, p. 77.

<sup>10</sup> Cette reconstitution rappelle celle réalisée dans l'exposition *Banlieues Chéries* présentée au Musée de l'histoire de l'immigration en 2025.

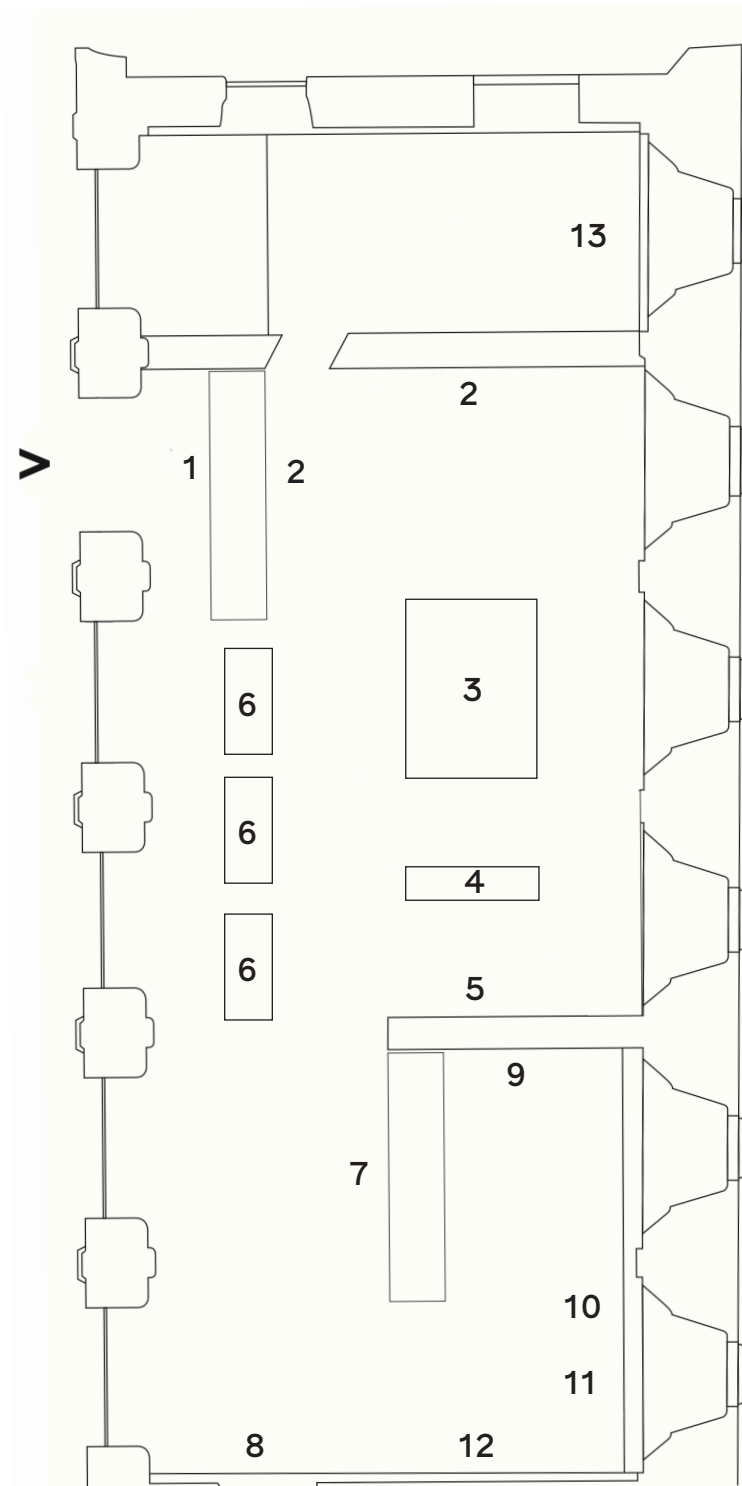
<sup>11</sup> Paul Valéry, « Eupulinos ou l'Architecte », in *Œuvres*, Paris, éditions du Sagittaire, 1931.

<sup>12</sup> De ce point de vue, cette exposition évite « la confusion entre les acceptions artistique et anthropologique de la culture », à la différence de l'exposition *Les Enfants de l'immigration* (Centre Pompidou, 1983). Cf. Adèle Momméja, « *Les Enfants de l'immigration* au Centre Pompidou. Espoirs et malentendus de la mise en scène des cultures immigrées dans la France des années 1980 », *Hommes & Migrations*, 2016/1, n° 1313.

<sup>13</sup> Louisa Yousfi, « Héritages et imaginaires : rencontre avec Louisa Yousfi », Le Book Club, France Culture, le 19 mars 2026.

<sup>14</sup> Fatima Ouassak, *La Puissance des mères. Pour un nouveau sujet révolutionnaire*, Paris, La Découverte, 2020.

Deux types de pièces sont exposées : des tirages d'époque (1982) et des retirages d'une sélection de photographies dans les archives de l'exposition et de sa documentation (2026)



1 Mur de portraits

2 Tirages d'époque en grands formats

3 Tirages d'époque en libre manipulation avec des gants

4 Fac-similés du journal de l'exposition et des livres d'or

5 Retirages de vues de l'exposition et tirage d'époque.

6 Vitrines présentant les archives de la recherche de financements de l'exposition / les ateliers réalisés avec les enfants / les tirages de Gyula Zaránd et archives de Laurence Le Goistre

7 Reconstitution visuelle de l'exposition

8 Sélection de dessins d'enfants et retirages d'une sélection de vues urbaines prélevées dans les archives

9 Diaporama des images projetées dans l'exposition

10 Entretien avec Djamel Farès, initiateur de l'exposition

11 Entretien avec Mariela Provenzali, scénographe

12 Entretien avec Catherine Huber, conservatrice du Musée des enfants

13 Entretien avec Laurence Le Goistre, animatrice du Musée des enfants