Art et Mémoire dans les Espaces d'Enfermement

Une démarche de création – recherche

Nitouche Anthoussi

Figure 1 *Ancien sanatorium du village d'Eleousa à Rhodes.* © Crédit photo Nitouche Anthoussi, Grèce, Mai 2025.

L'ESPACE CLOS COMME LIEU DE MÉMOIRE

Il n'est pas possible de concevoir l'enfermement simplement comme un mécanisme carcéral. C'est une condition anthropologique, une expérience corporelle et spatiale qui remodèle le lien entre l'individu et le monde, le temps et sa propre personne. Dans les espaces de détention, de quarantaine, d'exil ou de tri administratif, l'espace n'est jamais neutre : il génère des actions, des pauses et des manières d'habiter. Il s'agit d'endroits où la mémoire ne s'installe pas de façon monumentale, mais plutôt à travers des marques éphémères, des graffitis, des croquis temporaires, des noms gravés directement sur les surfaces.

Cette création - recherche se positionne à l'intersection de deux espaces insulaires : Ellis Island à New York, États-Unis et l'île de Leros en Grèce. Malgré des contextes historiques et politiques distincts, ces deux sites présentent une structure d'expérience commune : l'attente, le contrôle, la suspension. Ellis Island était un site d'inspection sanitaire et administrative, parfois de rétention, parfois de quarantaine, où les corps étaient mesurés, inspectés, catégorisés et retenus. En ce qui concerne l'île de Leros, elle a été tour à tour un site d'exil politique, une caserne, un hôpital psychiatrique et un espace de réclusion sociale. Des individus y ont été privés de leur liberté de mouvement, de leur identité administrative et parfois même de leur propre nom. Ces endroits ne sont ni complètement des prisons, ni totalement des refuges : ils agissent en tant que seuils, des espaces de transition.

Figure 2 *Vue de New York depuis Ellis Island.* © Crédit photo Nitouche Anthoussi, Ellis Island, USA, Mars 2024.

Dans ces aires de contrôle, le mur assume une importance essentielle. C'est à la fois une frontière, une surface, un épiderme de l'architecture et un espace d'apparition. Des centaines de graffitis, gravés au crayon, à la pointe en métal ou au charbon sur les murs en plâtre, les cloisons des dortoirs et les blocs sanitaires ont été découverts lors des travaux de restauration d'Ellis Island dans les années 1980[1]. Ces marques ne s'inscrivent pas dans le street art au sens moderne, mais plutôt dans un art mural lié à l'enfermement : une expression de survie, une économie minimaliste, un geste effectué sous la contrainte.

Les documents conservés par le *National Park Service* montrent que ces inscriptions étaient souvent réalisées dans les zones les plus fermées du complexe :

[1] National Park Service, *Report on Historic Graffiti, Main Building*, Ellis Island Restoration Project, 1984, p. 12-18.

wards, dortoirs, salles de quarantaine, espaces d'isolement[2]. Ces murs fonctionnent comme des archives incarnées. Ils accumulent les passages, les gestes, les effacements successifs. Ils sont des vrais palimpsestes où se superposent langues, alphabets, dessins, prières, insultes, rêves. Ils s'agit de graffitis d'immigrants qui « donnent accès aux voix des individus dans un mode d'expression différent »[3].

Cette expression, est « sous la forme de la taxinomie. Elle a pour fonction de caractériser (et par conséquent de réduire) les singularités individuelles »[4]. Ce qui est conservé ne relève pas d'une mémoire officielle, mais d'une mémoire fissurée. Lors de l'examen du bâtiment principal d'Ellis Island entre 1983 et 1984, les équipes de restauration ont identifié non seulement des noms et des dates, mais aussi des portraits, des poèmes, des symboles religieux et des motifs récurrents comme les navires et les oiseaux, signes d'un imaginaire du départ et de l'attente[5].

Ce projet s'inscrit dans une démarche de création et de recherche : il ne consiste pas uniquement à observer des marques, mais aussi à les dynamiser à travers une approche artistique moderne. L'acte de recherche s'avère être une extension de ces graffitis muraux : prêter l'oreille aux murs, consigner les couches, rétablir des présences à partir de morceaux. C'est une démarche ancrée dans le contexte, qui ne cherche pas à esthétiser la souffrance, mais à saisir comment se manifestent précisément des formes artistiques réduites dans des espaces conçus pour éliminer les subjectivités.

Ce qui est en jeu ici ne se résume pas à un conflit simple entre l'intérieur et l'extérieur, la liberté et la contrainte, mais plutôt à un mouvement continu à travers des zones indistinctes. L'espace limité ne supprime pas la création : il la réorganise.

---

[2] *Ibid.*, p. 21-27.
[3] Reed, (paragraphe de conclusion, p. 214-215).
[4] Michel Foucault, *Surveiller et punir ; Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975, p.175.
[5] National Park Service, *Conservation Treatment Report: Ellis Island Interior Surfaces*, 1985, p. 34-39.

Le prisonnier, l'immigré, l'exilé, le malade psychiatrique continuent de vivre : ils vivent différemment, par le biais du trait, de la marque, de la mémoire tangible. Sous cet angle, le mur se présente comme un élément secondaire : une enveloppe collective qui porte les traces de vies.

Ce projet interroge ainsi une question centrale : comment l'art, dans les lieux d'enfermement, agit-il moins comme objet esthétique que comme condition de survie ? Comment l'acte de tracer, de graver, de dessiner devient-il une forme de re-territorialisation de l'espace ? L'art n'y est pas une échappée, mais un mode d'existence.

1. Dedans / Dehors : la logique manichéenne de l'espace

Dans les espaces d'enfermement, la distinction entre le dedans et le dehors n'a jamais été simplement géographique. Elle organise une véritable logique manichéenne du monde, où l'intérieur devient un espace de contrôle, d'évaluation et de suspension, tandis que l'extérieur représente l'horizon de la normalité, de la continuité, du devenir. Cette opposition se retrouve dans les lieux que j'étudie, Ellis Island et l'île de Leros, où l'enfermement n'est pas tant défini par la fermeture matérielle que par une **architecture sociale**, une manière de disposer les corps, d'assigner les positions, et de produire une hiérarchie invisible entre ceux qui attendent, ceux qui surveillent et ceux qui décident.

Michel Foucault a montré avec précision comment l'espace moderne se constitue comme un instrument de pouvoir à travers des dispositifs architecturaux qui organisent le regard et la visibilité. À propos de la surveillance hiérarchique, il écrit : « L'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard ; un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de

pouvoir, et où, en retour, les moyens de coercition rendent clairement visibles ceux sur qui ils s'appliquent »[6]. Cette logique n'est pas abstraite : elle se matérialise dans des agencements concrets, où l'espace devient opérateur de transformation des individus. Foucault le formule très clairement lorsque, décrivant les structures disciplinaires héritées du camp militaire, il insiste sur une architecture conçue non pour être vue mais pour **produire des comportements** : « Une architecture qui serait un opérateur pour la transformation des individus : agir sur ceux qu'elle abrite, donner prise sur leur conduite, reconduire jusqu'à eux les effets du pouvoir »[7].

Figure 3 *Immeuble principal d'Ellis Island,* © Crédit photo Nitouche Anthoussi, Ellis Island, États-Unis, Mars 2024.

Que ce soit à Ellis Island ou à l'île de Leros, cette répartition du visible s'avère être un facteur structurant de l'expérience vécue. Les corridors, les salles d'attente,

[6] Michel Foucault, Surveiller et punir. Naissance de la prison, Paris, Gallimard, 1975, p. 170.
[7] Ibid., p. 171.

les dortoirs et les coursives des hôpitaux psychiatriques ou des unités de quarantaine ne servent pas uniquement de passages : ils structurent également l'expérience du sujet confiné. Fréquentation de ces lieux équivaut à pénétrer un système visuel où l'on est scruté, jugé, catégorisé, et parfois même réduit à un chiffre ou à une maladie. L'intérieur est alors perçu comme un univers distinct, un espace confiné où disparaissent les repères individuels. L'extérieur, quant à lui, se transforme en une abstraction remplie d'imaginaire, d'attente et de promesse.

Cette dualité (ésotérique et exotérique) n'est pas liée à l'épaisseur des murs. Elle s'appuie sur une structure de restrictions : lits en ligne, chambres avec fenêtres, postes d'observation, transparence maîtrisée. Selon les archives d'Ellis Island, les plans de l'hôpital illustrent parfaitement cet agencement des surveillances qui, selon Foucault, constitue le cœur du dispositif disciplinaire[8]. À Leros, les structures psychiatriques historiques reflètent quasiment de manière identique cette logique de quadrillage, issue du modèle militaire et hospitalier du XIXe siècle.

Ce qui suscite mon intérêt ici, c'est que cette structure spatiale engendre elle-même des formes de subjectivation. Être « dedans » ne se limite pas à une présence physique : cela implique d'être intégré dans une structure qui façonne la perception, influence la position, impose un tempo et structure l'expérience psychologique. Les graffiti que j'ai étudiés, les inscriptions murales d'Ellis Island ou les traces laissées sur les murs de Leros, témoignent précisément de cette tension. Ils apparaissent aux endroits où le sujet tente de **reprendre possession de l'espace**, de construire une présence dans un lieu conçu pour le rendre transparent.

À l'inverse, le dehors — inaccessible, imaginé, anticipé — devient la projection d'un futur qui tarde à venir. Il est l'espace imaginé où se résoudrait enfin la décision administrative, médicale ou migratoire. Tout l'écart entre le dedans et le

[8] *Ibid.*, p. 171.

dehors se condense alors dans le geste de laisser une trace, d'écrire un nom, de dessiner un visage sur un mur : l'inscription devient une tentative d'habiter un lieu qui n'est qu'un temps, de créer un point d'ancrage dans un espace qui n'en offre aucun.

Dans ces lieux clos cette opposition se nourrit d'un *imaginaire social*, qui attribue à l'espace des significations irréductibles à sa seule fonctionnalité. Comme le souligne Cornelius Castoriadis, toute institution est ancrée dans un « imaginaire central » qui transcende les actions rationnelles de classification ou d'arrangement : un imaginaire qui donne sens, affect et valeur aux gestes les plus élémentaires de l'existence collective[9]. Les lieux de détention ne sont pas différents : ils suscitent une représentation de la peur, de l'isolement et du risque, tout autant qu'une vision de protection ou de refuge.

L'expérience que j'ai observée sur le terrain confirme ce point : les migrants d'Ellis Island et les internés de Leros habitaient un espace où les murs eux-mêmes devenaient porteurs d'un imaginaire ambivalent. Les graffitis ne sont pas seulement des traces matérielles ; ils révèlent l'effort de ceux qui, arrachés à leur position sociale ordinaire, tentent de reconstituer un « soi » dans un environnement qui les réduit à une fonction administrative. Les murs se trouvent donc dotés d'un autre imaginaire périphérique selon Castoriadis, où les symboles prennent un sens vécu qui peut être totalement indépendant des intentions initiales de l'institution.

Cette différence entre le rôle pragmatique de l'espace et l'imaginaire qui s'y développe aide à saisir pourquoi les lieux de restriction génèrent une multitude d'actes créatifs. L'institution met en place la séparation, cependant les personnes redéfinissent un imaginaire partagé qui favorise l'identification, la survie et parfois la

[9] Cornelius Castoriadis, L'institution imaginaire de la société, Paris, Seuil, 1975, p. 196.

contestation discrète de l'ordre imposé. « La détermination du symbolique comme du fonctionnel resterait incomplète et incompréhensible »[10], comme l'écrit Castoriadis. Sans cet imaginaire, les graffitis témoignent précisément de cet excès, de ce surplus de sens qui échappe à la rationalité disciplinaire.

Sur l'île de Leros, la question du dedans et du dehors prend une forme extrême. Les patients psychiatriques arrivaient par bateau depuis toute la Grèce, transportés comme dans une sorte de nef des fous contemporaine, coupés du monde ordinaire dès leur arrivée au port. Nombreux étaient ceux qui ont été enregistrés sans identité, portant simplement un numéro gravé sur la peau. Dans le procès d'admission, leur identité civile était effacée et remplacée par une identification numérique les excluant de la cité symbolique. Par la suite, ils ont vécu dans un institutionnalisme absolu, étant parfois confinés toute leur existence dans les pavillons édifiés durant l'occupation italienne, les mêmes structures architecturales qui avaient été utilisées pour les soldats et les réfugiés politiques. Cette continuité spatiale maintenait l'île dans un régime permanent de confinement, comme si l'architecture elle-même prolongeait la logique de ségrégation.

Lorsque le scandale révélé par *The Observer*, avec l'article de John Merritt, sous le titre « *Europe's Guilty Secret* »[11] (Le secret coupable de l'Europe), accompagné d'une photo qui montrait des personnes nues errant dans les bâtiments de lu pavillon 16 de la clinique psychiatrique de l'île de Leros, éclata en 1989, les psychiatres furent contraints de repenser leur rapport au soin au début des années 1990. Ils ont essayé de réinsérer ces individus dans la société grecque, mais la majorité d'entre eux n'avait plus de foyer à retrouver, pas de famille, ni d'identité sociale reconnue. Leur unicité a été altérée par des décennies de vie en institution. Le retour dans la société ne représentait pas une sortie, mais un état d'incertitude

[10] *Ibid.*, p.197.
[11] John Merritt, «Europe's Guilty Secret», *The Observer*, le 10 septembre 1989.

intermédiaire. Cet état de choses faisait écho, presque textuellement, à l'allégorie de la caverne de Platon : un environnement confiné dans lequel la vision est façonnée par une entité externe, où les corps statiques apprennent à percevoir uniquement ce qu'on leur permet d'observer.

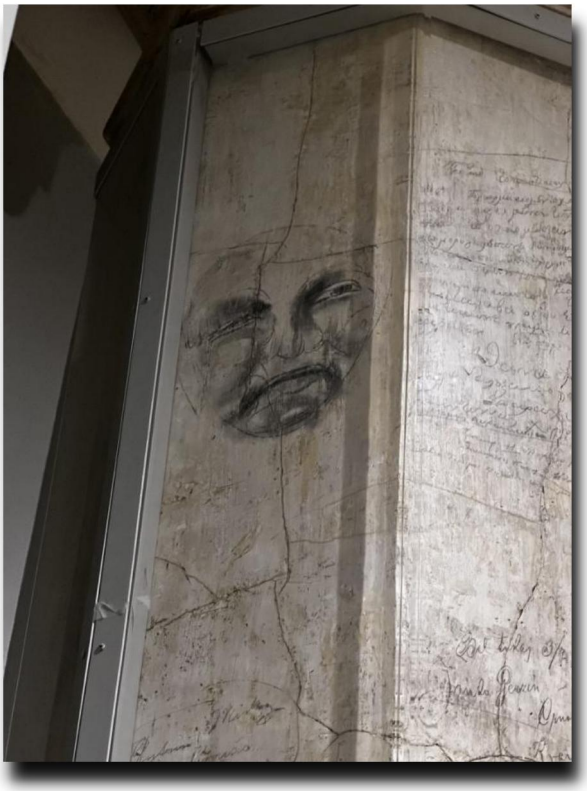
Cette structure mentale et corporelle est exactement ce qui est généré par un endroit tel qu'Ellis Island ou le pavillon des hommes à Leros. L'espace détermine ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. Les personnes ayant l'habitude de vivre dans un cadre perceptif limité, défini par l'institution, se trouvaient soudainement confrontées à un univers dont elles avaient perdu les repères. Leur incapacité à se diriger dans un espace dégagé démontrait combien l'isolement façonne la compréhension même de la réalité. Quitter l'île de Leros, c'était comme sortir de la caverne, mais sans accompagnement, sans lente adaptation de la vue à la lumière ; un passage trop brusque entre deux ordres de réalité qui ne communiquaient pas.

À cette lecture platonicienne s'ajoute le modèle kafkaïen de la métamorphose. Les personnes longtemps enfermées vivaient une transformation profonde, non pas spectaculaire comme celle de Gregor Samsa, mais diffuse, incorporée. Au fil des années, leur corps, leur posture et leur relation avec le monde subissaient des transformations. L'effacement de l'individualité, le manque de nom propre, la répétition automatique des actions quotidiennes engendraient une déformation de l'identité qui dépassait largement la simple peine psychologique. Cependant, dans le cadre même de cette transformation imposée, quelques-uns ont découvert en l'art une opportunité de reconstruction. Pour eux, le dessin, la peinture et l'artisanat sont devenus un domaine où la transformation pouvait être reprise, reformulée et réappropriée. Ces actions leur permettaient symboliquement de s'affranchir de la condition imposée par l'institution. Ils retrouvaient leur statut

d'auteurs, ne se contentant plus d'être simplement des sujets de régulation, au moins pour un temps.

Ainsi, l'expérience de Leros sert de double révélateur : elle illustre comment l'exil génère une vision du monde similaire à celle de la caverne platonicienne, et comment la création peut se transformer en moyen de transformation personnelle, au sens kafkaïen, qui permet à l'individu de résister aux impacts déformants de l'institution. L'art n'y apparaît pas comme un embellissement, mais comme le point où la subjectivité s'accroche pour ne pas se dissoudre. Dans les pavillons de Leros, comme sur les murs d'Ellis Island, les gestes créatifs sont devenus les premiers signes d'un retour à soi, d'un redevenir-sujet malgré la structure qui tentait de les réduire à l'anonymat.

2. Les traces humaines



Ce visage représenté sur la colonne nord 5-6 du troisième niveau se distingue par une ligne marquée autour des yeux et de la bouche, ces zones qui focalisent l'expression et suggèrent un mouvement répétitif. L'appui — une surface fissurée et déjà remplie d'écritures — indique que le dessin a été réalisé dans des conditions matérielles restreintes, sans doute avec un instrument basique tel qu'un crayon ou un morceau de graphite.

Figure 4 Colonne nord 5–6, 3ème étage du musée d'immigration d'Ellis Island, © Crédit photo Nitouche Anthoussi, Mars 2024.

Sa présence sur un composant structurel du bâtiment dévie la fonction initiale du mur. Dans une zone dédiée à la vérification et à l'attente, l'émergence d'un visage introduit un aspect personnel là où l'institution cherchait à minimiser les particularités. Ce genre de portrait ne paraît pas rechercher la similitude, mais une sorte de concentration expressive. Il montre une utilisation du mur comme un support d'inscription identitaire minimale, générée dans un environnement de restriction, et contribuant à l'ensemble des marques qui constituent la mémoire matérielle de l'endroit.

Figure 5 *Salle dans l'ancienne clinique psychiatrique de l'île de Leros - les traces des réfugiés,* © Crédit photo Nitouche Anthoussi, Leros, Grèce, Juin 2023.

Mémoire de l'uniforme ou *Mémoire de notre groupe*
(uniforme / tenue) *en passant par Ioannina* (ville au nord-ouest
de la Grèce). Abu Aheem

Cette salle du pavillon 13, dans l'ancienne clinique psychiatrique de l'île de Leros, porte des traces laissées par des réfugiés passés entre 2015 et 2018. Ici, les murs servent de support à la déclaration collective. L'écriture en arabe est caractérisée par un marquage identitaire minimal : des noms particuliers, des références à un groupe, des mentions de villes intermédiaires comme Ioannina. Ces graffitis ne visent pas à créer une composition esthétique, mais plutôt à consigner des informations basiques pour renforcer une identité dans un contexte d'errance prolongée.

L'existence conjointe de vêtements laissés derrière et d'effets personnels éparpillés indique que cet endroit a été utilisé comme refuge temporaire. Les inscriptions ne sont pas considérées comme une activité strictement esthétique ; elles remplissent plutôt un rôle de repérage et d'unité interne. Dans un endroit historiquement lié à l'internement psychiatrique, ces marques constituent une seconde couche de stratification de la mémoire : aux signes de l'institution s'ajoutent ceux de la migration actuelle. Les inscriptions murales reflètent une utilisation du mur comparable à celle constatée dans d'autres lieux de détention : maintenir une marque minimale en dépit de la discontinuité des trajectoires et de l'absence d'éléments pérennes. Ils participent ainsi à l'archive matérielle du site, en montrant comment un espace abandonné peut redevenir un lieu de survie, de regroupement et de reconstruction identitaire.

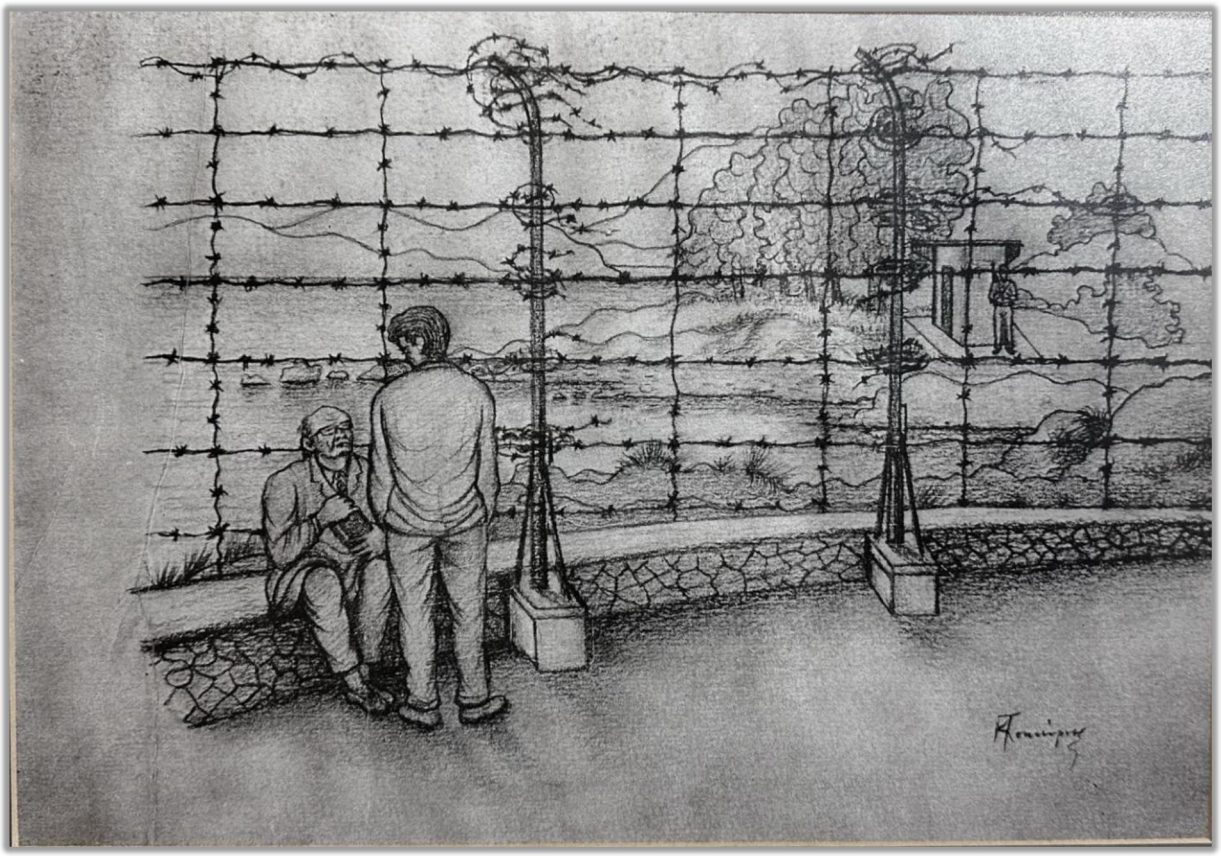


Figure 6 *Vue à l'intérieur de la prison, Musée folklorique et historique de Leros - Tour de Belleni, dessin de l'artiste - prisonnier politique Kyriakos Tsakiris,* © Crédit photo Nitouche Anthoussi, Leros, Grèce, Juin 2023.

Les scènes de la vie quotidienne dessinées par les prisonniers politiques de Leros constituent un matériau exceptionnel pour comprendre comment l'espace d'enfermement façonne les gestes, les relations et les temporalités. À l'opposé des graffitis éphémères et généralement anonymes réalisés par les migrants d'Ellis Island, ces images créées sous le régime autoritaire révèlent une observation soutenue de l'environnement carcéral et un désir de figurer dans l'image ce que l'établissement s'évertuait à supprimer : la persistance d'une existence malgré la détention.

On observe des ombres qui se parlent, marchent, attendent et parfois se soutiennent ; ces gestes quotidiens, une fois intégrés dans un environnement contraignant, prennent une dimension documentaire. Les limites formées par les grilles, les corridors enfermés par de solides murs, les zones extérieures surveillées

par des veilleurs démontrent que la dynamique sociale, même si elle se résume à quelques gestes répétitifs, reste riche et organisée. Ces représentations révèlent ce que la photographie ou les archives administratives ne montrent pas : l'organisation non officielle de la survie, la formation de petits collectifs, les modifications corporelles imposées par la contrainte.

Ce qui est remarquable dans ces illustrations, c'est leur exactitude spatiale. Les éléments tels que le sol, les angles, les clôtures et les portes, qu'elles soient entièrement ouvertes ou légèrement entrebâillées, sont définis de façon à représenter non seulement un espace, mais aussi un mode de visibilité. Les détenus politiques de Leros n'ont pas incarné des tableaux tragiques : ils ont matérialisé l'ordinaire, précisément parce que l'ordinaire était devenu l'essence même de la domination.

C'est à travers la récurrence des mêmes mouvements, des mêmes lieux d'attente, des mêmes conversations discutées que se trouve l'expérience de l'incarcération. Ces scènes sont indispensables pour mon hypothèse : elles démontrent que l'art, même créé dans des conditions de grande privation, n'est pas uniquement une soupape de décompression mais également un instrument de réflexion.

Ces illustrations, en établissant les séquences minimales du quotidien, transforment le domaine disciplinaire en un objet visible, analysable et presque cartographiable. Ils démontrent comment les prisonniers appréhendaient leur environnement : non pas simplement comme un contexte inhospitalier, mais plutôt comme un mécanisme qui influençait leurs actions, leurs émotions et leurs interactions.

Ces images prolongent ainsi la réflexion menée sur Ellis Island et Leros : dans les lieux d'enfermement, la création devient une manière de résister à l'effacement, d'ordonner le chaos de l'attente et de produire une mémoire située. Elles sont moins des œuvres que des actes de positionnement face à un espace qui prétendait définir ceux qui l'habitaient.

Figure 7 Tableaux de peinture de Nitouche Anthoussi et installation éphémère réalisés dans le cadre de son exposition au musée de l'Association des résistants emprisonnés et exilés 1967-1974 (S.F.E.A.), septembre 2024, Athènes, Grèce.

L'histoire d'Hélène, telle que Clara[12] l'a racontée lors de l'entretien, réapparaît comme une strate supplémentaire de la mémoire du lieu. Couturière au sein de la clinique psychiatrique dans les années 1970, Clara se souvient d'Hélène comme d'une femme « belle, grande, avec un sourire lumineux », figure intensément

[12] Entretien avec Clara Hadjidaki, l'île de Leros, Grèce, juillet 2023.

présente dans un environnement où l'individu était pourtant systématiquement effacé. Le récit se termine brusquement, presque sans médiation : « une journée, on l'a trouvée au fond du puits ». Cette phrase, répétée par Clara avec une forme de lassitude, condense à elle seule la violence institutionnelle, l'absence de protection et la fragilité extrême de celles et ceux qui vivaient dans ces bâtiments.

La trilogie picturale exposée ne cherche pas à illustrer cette histoire mais à rendre perceptible son amplitude humaine. Peints sur des feuilles de journaux, les portraits reconstituent trois états de présence d'Hélène : l'inquiétude, la colère, puis la dissolution. Le choix du papier journal n'est pas anodin : il renvoie à un matériau éphémère, voué à disparaître, et fonctionne comme une forme de résistance minimale à l'oubli. Chaque portrait est issu d'un processus de réinterprétation intuitive, fondé non sur un visage réel mais sur le récit de Clara, sur sa manière d'évoquer Hélène, sur les silences qui accompagnaient ses phrases.

Installées dans l'ancienne cellule de torture, les peintures dialoguent directement avec l'espace. Elles n'imposent pas une image d'Hélène, elles réactivent la mémoire d'une femme inscrite nulle part, sans dossier, sans trace visuelle, dont la seule représentation possible se situe désormais entre la parole d'une témoin et l'acte de création. Grâce à cette tension entre récit oral et figuration, la trilogie ouvre un espace où les existences fragiles — celles que l'institution n'a pas retenues — trouvent une visibilité nouvelle. Le geste artistique devient alors un dispositif de reconnaissance, un moyen de redonner une figure là où l'histoire n'a laissé qu'un nom murmuré.

3. Le musée virtuel : préserver les traces murales par la photogrammètrie

Figure 8 *Capture d'écran de scan en 3D du sanatorium d'Eleousa à Rhodes* réalisée par Nitouche Anthoussi ©, Rhodes, Grèce, Mai 2025.

Dans le prolongement de cette enquête menée entre archives, terrains et analyses comparées, j'ai obtenu des autorisations spéciales pour documenter, photographier et scanner en trois dimensions des espaces habituellement inaccessibles au public. Ces autorisations ont été délivrées à Ellis Island, sur l'île de Leros – dans l'ancien hôpital psychiatrique et les bâtiments occupés par les réfugiés entre 2015 et 2018 – ainsi qu'à Rhodes, où j'ai été invitée à poursuivre ce travail au sein du sanatorium d'Eleousa. Grâce à la photogrammétrie, chaque pièce, chaque mur, chaque strate d'inscription a pu être saisi avec une précision qui dépasse largement ce que permet la photographie classique. Les scans 3D constituent aussi bien un matériau de recherche qu'un ensemble d'œuvres en soi, car ils restituent les

espaces dans leur complexité matérielle, leurs dégradations, leurs manques, leurs surimpressions successives.

Figure 9 *Capture d'écran de scan en 3D sur Ellis Island* réalisée par Nitouche Anthoussi ©, États-Unis, Avril 2025.

Cette œuvre vise à établir un musée digital en mesure d'exposer des sites que l'histoire n'a pas préservés et qui sont encore difficilement identifiables par les politiques de préservation du patrimoine. Le but n'est pas de reproduire une structure parfaite, mais de faciliter l'accès à une expérience de mouvement au sein de ces édifices chargés d'histoires : déambuler dans une salle d'examen laissée à l'abandon à Ellis Island, parcourir un dortoir du Pavillon 16 à Leros ou emprunter les escaliers usés d'Eleousa.

Toutes ces circulations sont rendues à l'échelle corporelle, au sein de l'épaisseur matérielle de leurs murs. Ce musée virtuel se transforme en un lieu de transmission où les visiteurs ont la possibilité d'explorer les empreintes murales laissées par des migrants, des patients psychiatriques, des prisonniers politiques ou encore des réfugiés actuels. Les inscriptions découvertes sur les murs — comportant treize langues distinctes à Leros, dont certaines sont traduites pour la première fois — illustrent l'ampleur de cette mémoire éparpillée et son expression à travers de petits gestes.

En assemblant ces pièces de l'espace dans un univers numérique exploratoire, on peut surmonter la vulnérabilité des sites d'origine, fréquemment exposés au risque d'effacement ou de modification. La photogrammétrie offre une préservation non pas de l'architecture en tant que forme abstraite, mais du tout mur-traces-lumière, de cette interaction matérielle qui représente la mémoire murale elle-même. Ce musée numérique n'est pas une alternative, mais plutôt une extension, un moyen de conservation d'une mémoire fragile et une tentative d'offrir au public un accès éthique à des lieux autrefois invisibles, tout en préservant l'intégrité de ce qui subsiste. Le projet s'inscrit ainsi dans une démarche de création-recherche où l'outil technique devient un moyen de documenter, transmettre et maintenir vivantes les marques laissées par celles et ceux dont la présence fut longtemps confinée, réduite ou tue.

Figure 10 *Capture d'écran de scan en 3D de l'ancienne clinique psychiatrique sur l'île de Leros réalisée* par Nitouche Anthoussi ©, Leros, Grèce, Juin 2024.

L'analyse comparative d'Ellis Island, de l'île de Leros et de Rhodes révèle que les lieux de détention, bien que situés dans des contextes politiques et historiques distincts, engendrent des manifestations comparables de résistance à travers l'art. Le mur se présente comme un agent de subjectivation : une surface d'inscription minimale, un substitut d'identité, parfois la seule marque laissée par ceux que les institutions ont réduits au silence. Que l'on parle de portraits minutieusement sculptés par des immigrés à Ellis Island ou de messages gravés dans les pavillons

désertés de Leros par des réfugiés actuels, le principe reste identique : une quête de préservation du soi dans un lieu destiné à en interrompre la continuité.

Le travail produite ici se situe dans cette zone subtile, à l'intersection de l'art, du documentaire et de la sensibilité. Ce n'est pas uniquement une question d'enregistrer des marques matérielles, mais de reconstituer les circonstances qui ont permis leur existence : l'attente prolongée, l'incertitude, l'isolement, sans oublier les subtils mouvements de réappropriation de l'espace. Les analyses, les visuels, les interviews et les créations issues de cette étude constituent un corpus en constante évolution, conçu pour mettre en lumière les manifestations de vie discrètes qui ont marqué ces espaces.

Figure 11 *Graffiti crée par les réfugiés à l'ancienne clinique psychiatrique de l'île de Leros, © Crédit photo* Nitouche Anthoussi, Leros, Grèce, Juin 2023.

Pour synthétiser, le graffiti des girafes, réalisé par des réfugiés dans l'un des pavillons de Leros, cristallise cette notion. Au milieu de vêtements délaissés sur un mur décollé, ces silhouettes fragiles et gauches dessinent une scène inattendue de sérénité. Bien que la violence structurelle du lieu demeure inaltérable, ce geste persistant et humble crée un autre espace : une portion du monde extérieur, une continuité projetée, une subtile affirmation qu'à travers l'éloignement, l'humanité perdure. L'objectif ultime de ce travail est de préserver la manière dont les murs continuent à s'exprimer lorsque les voix ne sont plus là.