



éco
système

volume 5

soin/care

ÉCOSY

STÈME

Table des matières

Préface	9
Entretenir les œuvres	11
Vers une maintenance publique comme rituel exotérique ? Samuel Bianchini	
En résidence : l'art, le soin et la vie Sarah Roshem	23
Prendre soin : entre art, (micro) politique et vie Louise Boisclair	33
Rituel pour 201 pommes de terre Lucile Olympe Haute	43

Préface

Dans cette cinquième édition de la revue *Écosystème*, le choix s'est porté sur la thématique du soin/care. C'est à la suite des dernières années de pandémie que cette thématique s'imposait, espérant agir comme un baume et redéfinir un mieux vivre par ces temps troubles. Les autrices et l'auteur qui ont participé à cette édition sont : Samuel Bianchini, Louise Boisclair, Lucile Olympe Haute et Sarah Roshem.

Pour son texte *Entretien des œuvres*, Samuel Bianchini, ouvre la voie à un glissement de l'œuvre vers le dispositif, contextualisant ainsi les rapports actifs entre l'environnement dans lequel ils agissent. À la suite d'une classe de maître à LA CHAMBRE BLANCHE, en collaboration avec le galeriste Norbert Langlois, il propose un déplacement de cet entretien vers le domaine public en prenant comme exemple l'œuvre de l'artiste Jean-Pierre Raynaud : *Dialogue avec l'histoire*.

Louise Boisclair, quant à elle, s'interroge sur les changements apportés au niveau des soins par l'art et le politique. Son argumentation se développe autour des concepts de l'anthropocène et du symbiocène discutés par le philosophe Glenn Albrecht.

Lucile Olympe Haute est artiste, autrice, chercheuse et enseignante. Dans son texte, elle nous relate une performance qu'elle a réalisée dans le cadre d'une réunion avec une quarantaine de femmes lors d'une journée de partage de gestes, de mets et de mots. *Rituel pour 201 pommes de terre* rend hommage à ce légume banal, apte à nous donner amour et plaisir.

Dans sa démarche artistique, Sarah Roshem investit l'art comme agir du soin/care. Ce texte rend compte de son expérience au foyer d'accueil médicalisé (FAM) Sainte-Geneviève en 2018. Cette résidence s'inscrit dans un courant entre art et action citoyenne, faisant dialoguer personnel soignant et usagers.

François Vallée



Samuel Bianchini

Biographie

Samuel Bianchini est artiste et enseignant-chercheur. Il vit et travaille à Paris. Ses œuvres sont régulièrement exposées en Europe et à travers le monde. Soutenant le principe d'une « esthétique opérationnelle », Samuel Bianchini met en œuvre et réfléchit à de nouvelles formes d'expériences esthétiques et de représentation en prise avec notre contexte technologique, environnemental et sociopolitique. Pour cela, il collabore avec des scientifiques de toutes disciplines et des laboratoires de recherche en ingénierie.

En relation étroite avec sa pratique artistique, Samuel Bianchini a entrepris un travail théorique qui donne lieu à de fréquentes publications avec de nombreux éditeurs : Éditions du Centre Pompidou, *Birkhäuser*, *MIT Press*, *Spectors Books*, *B42*, *Hermes*, *Les presses du réel*, *Springer*, *Sternberg Press*, etc.

Après avoir soutenu sa thèse de doctorat au *Palais de Tokyo* avec une exposition personnelle et, plus récemment, son habilitation à diriger des recherches, il est aujourd'hui enseignant-chercheur à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (*EnsAD — Université Paris Sciences et Lettres*) où il dirige le groupe de recherche *Reflective Interaction* d'EnsadLab (laboratoire de l'EnsAD).

Sites web: dispotheque.org | reflectiveinteraction.ensadlab.fr

Entretenir les œuvres

Vers une maintenance publique comme rituel exotérique ?

Résumé

La conservation des œuvres d'art est un domaine bien connu, il doit toutefois être envisagé sur le mode spécifique de la maintenance dès lors qu'il s'agit d'œuvres qui « opèrent », qui existent à travers des processus, qu'ils soient mécaniques, chimiques, informatiques, biologiques, électroniques... Ces formes d'œuvres, que l'on peut qualifier de « dispositifs », participent d'une « esthétique opérationnelle » alliant des dimensions sensibles, techniques et symboliques. Si elles peuvent trouver place dans les « salles blanches » des musées, où les conditions sont maîtrisées, ces œuvres peuvent aussi être élaborées pour des lieux publics, en extérieur, dans des contextes où cette esthétique opérationnelle doit se muer en esthétique « coopérationnelle ». En effet, contextualiser de telles œuvres revient à tisser des rapports actifs avec l'environnement dans lequel elles s'inscrivent et auquel elles participent. Mais si ces liens permettent à l'œuvre d'exister, comment les maintenir, les entretenir ? Une hypothèse a été envisagée, lors d'une réflexion collective à LA CHAMBRE BLANCHE : déplacer cette maintenance du côté des publics, en la ritualisant.

“Entretenir la flamme”. Belle expression que l’on peut considérer au sens figuré comme au sens propre, surtout en cette période où, pour l’accueil des Jeux olympiques, la France recevra la flamme arrivant de Grèce, au printemps 2024, pour lui faire traverser le pays à l’aide d’un long relais impliquant diverses populations avant d’embraser le chaudron qui l’attendra à Paris.

Sans vouloir comparer des situations de nature radicalement différente, c’est toutefois ce même objet ou plutôt ce même processus de combustion permanent qui était au cœur de la proposition de Thomas Hirschhorn au Palais de Tokyo, en 2014, pour son exposition dûment intitulée : Flamme éternelle¹. Car c’est bien un protocole de “Présence et Production” que revendique Thomas Hirschhorn faisant sien l’espace d’exposition en le transformant en atelier public provisoire où toutes et tous peuvent venir partager des formes autant que des idées. En effet, l’espace d’accès gratuit était facilement transformable par sa modularité comme par ses nombreux éléments aisément sculptables, à l’instar des nombreux blocs de polystyrène. L’accueil était assuré par l’artiste lui-même, régulièrement présent aux côtés de nombreux.euse.s intervenant.e.s pour provoquer l’action, la réflexion comme le débat. La flamme présente en permanence au milieu de l’espace agissait aussi bien comme un symbole que comme une réalité concrète à entretenir.

Il est encore une flamme d’une tout autre nature qui peut être considérée : celle de la statue de la Liberté, non pas celle qui trône au bout du bras de cette effigie, à New York, mais plutôt sa réplique, *La Flamme de la liberté*, qui fut offerte en 1987 par les États-Unis à la France en signe de l’amitié entre les deux pays. Installé à l’entrée du pont de l’Alma, à Paris, ce petit monument changea malgré lui de symbolique après l’accident qui causa la mort de Lady Di dans le souterrain de cette même place, en 1997. Cette sculpture fut régulièrement investie par des fleurs et autres messages, devenant alors un autel en la mémoire de la défunte princesse.

Si ces trois flammes n’ont rien à voir les unes avec les autres, elles appellent toutes à l’entretien et à la maintenance d’un processus. Ces différentes situations engagent, chacune à leur manière, une activité humaine collective, que celle-ci s’exprime à travers un relais, une pratique transformatrice ou des offrandes. Stimulées par des intérêts sportifs, artistiques, philosophiques, politiques ou, plus fondamentalement, symboliques et émotionnels, ces activités mobilisent des publics qui deviennent partie prenante de tels processus.

Pour l’art, ce n’est pas chose si commune. En effet, la majeure partie de la production artistique relevant des arts visuels consiste encore à réaliser des œuvres que l’on stabilise au mieux, que l’on fixe en sortie d’atelier pour les exposer dans toute leur autorité arrêtée. Ainsi parle-t-on toujours de “vernissage”. Quant à la conservation des œuvres, elle vise essentiellement à les

¹ <https://palaisdetokyo.com/exposition/flamme-eternelle> [lien consulté le 12 mai 2023]

maintenir dans leur état originel. Tout cela est bien connu et c'est aussi ce sur quoi repose en grande partie le marché de l'art, d'objets d'art.

À une tout autre échelle et pour d'autres contextes, dans les espaces publics, concevoir des œuvres monumentales, interroge de la même manière : comment sortir de la démonstration de force, d'une autorité dominante par la taille comme par l'arrêt du temps ? Thomas Hirschhorn le sait bien, lui qui a tant travaillé à repenser le monument, dans le sillage de Joseph Beuys, pour en faire le lieu d'une activité collective, d'événements "permanents" sur des temps assez longs, ceux de l'exposition plutôt que du spectacle vivant.

Ces quelques remarques nous incitent à revenir à un problème élémentaire, mais fondamental qui se pose aux arts, particulièrement depuis les années cinquante : comment renégocier la relation entre représentation et présentation et cela dans un contexte sociétal dont les changements sont essentiellement liés à un développement technologique qui découle, pour une bonne part, de la révolution informatique, cybernétique ?

Depuis la fin des années cinquante, nos sociétés vivent en effet, une mutation fondamentale : la distinction entre représentation et opération s'estompe ou, plutôt, ces deux dimensions sont de plus en plus conjuguées. Cette alliance tend alors à déplacer la représentation du côté du temps réel, de la présentation, en en faisant le résultat d'opérations qui se jouent ou peuvent se jouer en permanence. C'est ainsi que l'on peut décrire notre monde médiatique, comme une sorte de vaste théâtre d'opérations. Comment, désormais, agir et penser dans un tel monde et offrir des prises sur celui-ci ?

Si les artistes se sont beaucoup occupé.e.s de représentations, iels doivent aujourd'hui envisager celles-ci sous un nouveau mode. Comment poser des conditions conceptuelles autant que matérielles pour produire des œuvres, qui, loin de se contenter de se donner à voir dans une forme arrêtée, cherchent à opérer avec leur environnement présent, que celui-ci soit humain ou "autre qu'humain", sur place ou éloigné ? C'est ce qu'avait bien identifié et même anticipé, à sa manière, Jack Burnham, avec son esthétique des systèmes et la dynamique fondamentale de l'art visant à se rapprocher des systèmes vivants, si ce n'est à se réaliser comme tels. Désormais, fixer la représentation pose question. Comment l'envisager sous la forme d'un présent continu sans pour autant perdre la capacité de l'art à nous tenir à distance en même temps qu'à nous engager, à proposer des expériences esthétiques réflexives ? Comment la représentation peut-elle être à la fois pensée comme artefact en même temps qu'un processus, comme on parle de représentation théâtrale, remettant en question, au passage, la distinction entre les arts visuels et les arts vivants ?

Ces questions, les artistes en prise avec les nouveaux médias s'y confrontent nécessairement. Faut-il ainsi rappeler qu'au cœur des dispositifs de la plupart de ces œuvres se trouvent des "systèmes opérationnels". Le terme en dit long : ça opère et c'est bien pour cela, d'ailleurs,

que l'on parle de "dispositif" dans la mesure où ce caractère opératoire définit de tels agencements sociotechniques. Ce sont ces œuvres relevant des dispositifs qui constituent ainsi, essentiellement, ce que l'on peut appeler une "esthétique opérationnelle". Et celle-ci entraîne nécessairement avec elle ces questions vives relatives à la maintenance des œuvres², leurs mises à jour autant que leur versionnalisation, quand il ne s'agit pas de leur reconstitution voire surtout de leur réactivation³. Ces problèmes qui s'imposent à nous ont déjà fait et font encore l'objet de nombreux travaux de recherche. Ces mêmes questions se prolongent alors, de façon encore plus complexe, avec des œuvres qui intègrent des composants relevant de l'ordre du vivant biologique : comment fait-on ? Pour les exposer, les entretenir, les maintenir ?

Comment et pourquoi, désormais, traiter ces problématiques de façon particulièrement située ? Ces œuvres existent dans la mesure où elles œuvrent ou, sinon, elles peuvent œuvrer ; leur mise en œuvre est en effet actuelle ou potentielle, mais, dans tous les cas, bien réelle. Ces œuvres ont besoin de maintenance, car elles s'accomplissent maintenant : elles participent à accomplir ce « maintenant », un présent permanent qu'elles incarnent en donnant tout son sens à la terminologie "temps réel". Ce « maintenant » peut (doit) être couplé à un "ici" et celui-ci est à envisager suivant un registre écosystémique humain et autre qu'humain. Il est désormais bien question de coopération, de contextualiser, au sens le plus fondamental et étymologique du terme : "tisser avec", créer des prises pour produire un agencement de coopération. Si on peut comprendre que les œuvres participent ainsi, en acte, à la configuration de leur environnement et que celui-ci participe à leur mise en œuvre : quelle place et quel rôle peuvent alors être envisagés pour les humains et, en particulier, pour les publics ?

C'est avec ces questions et cette approche relevant de cette esthétique opérationnelle qu'a été menée une classe de maître à LA CHAMBRE BLANCHE, en septembre 2022⁴. Souvent perçue comme un problème à surmonter, cette maintenance peut aussi être révélatrice de liens d'interdépendance dont il faut prendre soin, comme l'avait si bien anticipé l'artiste Mierle Laderman Ukeles⁵, dès la fin des années soixante. Comment introduire la maintenance comme une composante artistique de l'œuvre, comme un facteur de coopération multidimensionnelle qu'il s'agit désormais de travailler, de valoriser ? Dorénavant, c'est aussi une esthétique coopérative qu'il faut envisager, intégrant des facteurs écologiques, économiques et même politiques.

Si de nombreuses réalisations ont pu être présentées pour exemplifier cette esthétique

2 Samuel Bianchini et Emanuele Quinz, "Maintenance, maintenant, main tenant", in Marie-Ange Brayer et Olivier Zeitoun (sous la dir.), La Fabrique du vivant, Ed. HYX et Centre Georges Pompidou, Orléans, Paris, 2019, pp. 104-115.

3 Ainsi, par exemple, ont été reconstituées récemment deux œuvres majeures des années soixante et soixante-dix : *The Colloquy of Mobiles* (1969) de Gordon Pask (Cf. : <https://zkm.de/en/artwork/the-colloquy-of-mobiles>), réactivé sous la direction de Paul Pangaro ; et *The Senster* (1970) d'Edward Ihnatowicz, réactivé sous la direction d'Anna Olszewska (cf. : <https://direct.mit.edu/leon/article/54/3/299/97244/Senster-Reactivation-of-a-Cybernetic-Sculpture>)

4 Classe de maître de Samuel Bianchini intitulée *Pour une esthétique opérationnelle. Mettre en œuvre et maintenir des dispositifs artistiques contextualisés conjuguant, par leur activité, des dimensions esthétiques, symboliques et techniques*, organisée par et à LA CHAMBRE BLANCHE, les 16 et 17 septembre 2022, avec : Delphy Boudreau, Sébastien Cliche, Julie Desrosiers, Trista Gagnon, Marion Gotti, Francis Leduc, Antoine Lortie, Jordan Racine, Samah Saidi et la participation de Norbert Langlois pour la soirée d'échanges consacrée à l'œuvre de Jean-Pierre Raynaud, *Dialogue avec l'histoire*, (1987, détruite en 2015 puis reconstruite et renommée *Autoportrait* en 2019). L'auteur remercie ici François Vallée et Carol-Ann Belzil-Normand pour leur invitation et l'organisation de ce beau moment malgré les tumultes liés à la crise du Covid-19.

5 L'artiste conceptuelle Mierle Laderman Ukeles rédige en 1969 son *Manifesto for Maintenance Art, Proposal for an exhibition "Care"*, 1969, publié in Jack Burnham. *Problems of Criticism, Artforum*, 41, Janvier 1971, republié in Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. New York, New York University Press, 1979, p. 220-221.

opérationnelle et nous offrir un premier champ de références, il pourrait être pertinent de rappeler ici deux œuvres qui permettent de catalyser la réflexion : 1- *Fossilisation*, dispositif découlant d'une coopération franco-canadienne, composé d'une grande membrane en bioplastique et interfacé avec le bâtiment (en l'occurrence, le Centre Pompidou, à Paris) afin de récupérer une part de son énergie résiduelle pour moduler l'éclairage de cette installation (cf. encadré)⁶. 2- *Dialogue avec l'histoire*, de Jean-Pierre Raynaud, installée en 1987 au cœur de Québec, ville de LA CHAMBRE BLANCHE, où avait lieu notre classe de maître.

La première de ces deux œuvres permet d'aborder la question de la coopération aussi bien du point de vue humain - puisque nous étions plus d'une dizaine à avoir élaboré et réalisé cette œuvre - que contextuel, en pensant l'œuvre dans son rapport énergétique au bâtiment. La seconde a permis de développer nos réflexions à partir des nombreux problèmes et questions qu'a suscités cette œuvre, lors de notre classe de maître. En effet, cette œuvre a été détruite, en 2015, alors qu'elle avait été offerte par la ville de Paris à celle de Québec pour marquer leur histoire et amitié transatlantiques. Monumentale, cette sculpture de plus de 6m de haut composée de deux parallélépipèdes de béton recouvert de carrelage blanc fut érigée place de Paris puis démolie après avoir fait l'objet de nombreux débats et controverses et souffert de problèmes de maintenance qui l'auraient rendue dangereuse. Mal aimée par une frange de la population locale, elle fut toutefois reconstruite en 2019 et installée sur une autre place de la ville (dans le parc de l'Amérique française), moins "exposée", où elle est toujours présente. La radicalité de cette œuvre a certainement contribué à provoquer le débat et elle aura aussi permis d'alimenter nos réflexions.

En effet, une série de questions s'est alors posée. Des interrogations assez simples dans leur formulation, mais pour le moins compliquées quant aux réponses qui pouvaient y être apportées : comment produire une œuvre contextuelle et opérationnelle, dans un espace public, dont la maintenance pourrait être prise en charge par le public ? Autrement dit, en quoi une œuvre de cette nature inspirerait-elle un public qui souhaiterait en prendre soin et s'organiserait en conséquence ? Et, bien entendu, en quoi cette dimension serait-elle intégrée au principe même de l'œuvre ? Comment la mise en œuvre de cette dernière pourrait-elle être partagée avec son public ? Avec, on le comprendra, le souhait que cette mobilisation au profit de l'œuvre se fasse "naturellement et gracieusement", sans faire l'objet d'une organisation descendante et d'un travail rémunéré. Comment, alors, provoquer cette mobilisation et l'inscrire dans le temps long ? Comment inspirer une forme de responsabilité collective qui déplacerait l'aura de l'œuvre non pas pour tenir à distance son public, mais, au contraire, pour l'engager dans un entretien réciproque : l'œuvre entretenant un public qui le lui rendrait bien, de façon aussi bien affective, symbolique que pratique. S'entretenir de la sorte ramène à l'origine même de cette notion, car entretenir, c'est d'abord se soutenir mutuellement, de la

6 Sur cette expérience collective et œuvre, voir entre autres : Alice Jarry, Marie-Pier Boucher, Brice Ammar-Khodja, Lee Wilkins, Vanessa Mardirossian, Samuel Bianchini, "Form taking / force shaping", *antennae – The Journal of Nature in Visual Culture*, Chicago, autumn 2022, pp. 58-74. <https://www.antennae.org.uk>

même façon que la maintenance nous retient, ensemble, au présent⁷. Et, puisqu'il s'agit de penser cette situation dans toute sa réciprocity : comment constituer un tel public, est sans doute, lui aussi, à construire ?

Pour apporter de premières perspectives de réponses à ces questions, il nous faut revenir sur les différents temps de l'œuvre : son élaboration conceptuelle comme pratique, son déploiement sur site et la maintenance de sa mise en œuvre, en contexte.

Comme notre attention s'est d'abord focalisée sur ce moment en aval, lorsque les œuvres sont déployées en contexte et en public, c'est sans doute en se concentrant en premier lieu sur les modalités d'élaboration des œuvres qu'il serait possible de constituer des publics. Ce constat s'appuie sur l'expérience de l'action Nouveaux commanditaires⁸ déployée depuis une trentaine d'années, essentiellement en France et en Europe. Le principe est basé sur un protocole qui permet à tout.e citoyen.ne de commander une œuvre en exprimant le besoin, un besoin d'art. Ainsi des associations, des regroupements de commerçants, des membres du personnel hospitalier comme des voisins ou des retraités peuvent faire appel à l'art en s'adressant à un.e médiateur.trice habilité.e qui leur proposera de travailler avec un.e artiste dont les travaux résonnent avec leurs attentes⁹. La suite est une affaire de responsabilité partagée, sans pour autant occulter l'autorité artistique qui se voit toutefois quelque peu redistribuée. Cet engagement collectif lors de l'élaboration d'une œuvre qui répond à une question voire à un problème commun permet alors d'engendrer un public. Cette perspective s'inscrit précisément dans la lignée de ce que développe John Dewey¹⁰ sur lequel Bruno Latour s'appuiera pour soutenir que les publics n'existent pas, qu'ils sont à construire¹¹. Sur cette base, c'est bien le processus d'élaboration artistique lui-même qui peut, d'abord, produire du « concernement ». Ce faisant, l'œuvre devient une entreprise commune en mesure d'engager une communauté. Pour combien de temps et selon quelle condition ? La question reste ouverte et en appelle bien d'autres.

Quant à la nature même des œuvres, c'est par leur dimension opératoire — permettant de les qualifier de « dispositifs » — que nous avons introduit la nécessité d'entretenir leur mise en œuvre, celle-ci pouvant alors être partie intégrante des écosystèmes et des milieux qu'elles contribuent à reconfigurer.

7 Maintenant et maintenance disposant de la même étymologie reposant, en fait, sur la même action : "pendant que l'on tient quelque chose dans la main", cf. Alain Rey (dir.), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, 2000, Paris, Tome 2, p. 2099.

8 Voir à ce sujet : François Hers et Xavier Douroux, *L'Art sans le capitalisme*, Dijon, Éd. Les presses du réel, 2011 ; et : Samuel Bianchini et Mari Linnman, *À Distances. Œuvrer dans les espaces publics*, Dijon, Éd. Les presses du réel, Coll. "Société des Nouveaux commanditaires", juin 2017.

9 Ainsi, plus de 400 œuvres ont déjà été réalisées, cf. : <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/home/>

10 John Dewey, *Le public et ses problèmes*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. "Folio Essai", 2010.

11 Cf. : "Composing the Political Arts: On the Modes of Being of Artworks and Their Public", Bruno Latour interviewed by Samuel Bianchini and Jean-Paul Fourmentraux", in Samuel Bianchini et Erik Verhagen (sous la dir.), *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Cambridge / Londres, Éd. MIT Press, 2016, pp 771-780.

Enfin, même si un premier public peut être acquis grâce à son engagement dans le processus d'élaboration, puis par la nature même des œuvres et des mises en œuvre, comment maintenir la mobilisation de ce public et, surtout, comment le renouveler à moyen et encore plus à long terme ?

Les échanges à cet égard à LA CHAMBRE BLANCHE furent particulièrement vifs. Une perspective surprenante s'en dégagait : renouer avec des formes de rites, de rituels, voire de processus — pour ne pas dire processions — religieux, ou, surtout en imaginer de nouveaux, dans une perspective laïque, celle d'une « religion laïque », en somme. Il n'était pas question d'une affiliation à une religion existante ou à une idéologie particulière, mais de repenser un caractère religieux sur lequel pourraient être basés des protocoles d'entretien, des formes de rituels publics qui feraient sens autant qu'ils participeraient de la mise en œuvre ainsi que du maintien de liens entre les « pratiquants ». Faut-il alors rappeler que c'est bien le sens premier de toute religion : ce qui nous relie. La question reste alors de savoir qui nous relie à qui et à quoi ? Puis pourquoi et comment ?

Les rites sont des « actes, gestes particuliers fixés par la tradition pour célébrer un culte ou une cérémonie »¹². Étienne Souriau de poursuivre : « Le rite est toujours la formalisation d'un geste, d'un acte ; il appartient donc *ipso facto* au domaine esthétique, celui des formes. Mais son accomplissement, dépendant de son but et du contexte culturel, peut revêtir une infinité d'aspects. Le rite possède un caractère répétitif et communautaire ». Le même auteur distingue ensuite trois grands types de rites : religieux, magiques et profanes. Pour cette dernière catégorie, il nous faut retenir une remarque fondamentale de ce penseur : « Il serait plus juste de parler de rites profanés, car à l'origine il s'agissait d'actes sacrés, rites de fondation, consécration »¹³. C'est ce processus de profanation du rite qui semblait apparaître lors de notre réflexion à LA CHAMBRE BLANCHE, avec, au-delà de la volonté de s'extraire de toute religion, une double ambition : se donner la liberté d'élaborer de nouveaux rites et que ceux-ci soient publics, qu'ils soient « exotériques » plutôt qu'ésotériques.

Quelle que soit la nature des rites, il faut aussi retenir qu'ils ne visent pas simplement une mise en scène sans conséquence, mais bien une production qui revêt à la fois une forme d'efficacité en même temps qu'une forte dimension symbolique. Ils sont performatifs.

Il faut alors reconnaître que ces questions nous engagent dans un champ complexe, stimulant, mais difficile ; une seule classe de maître comme un court texte ne peuvent prétendre y répondre. Néanmoins, essayons toutefois de dégager encore quelques points aussi élémentaires que fondamentaux qui pourront aider à fonder et structurer notre approche. D'abord, il nous faut à nouveau insister sur un point : cette esthétique opérationnelle dont nous parlons ici ne vaut que dans l'action, c'est cette dernière qui produit une forme sensible, fondamentalement dynamique qui ne peut être appréhendée qu'en mouvement, qu'à travers son opération. Celle-ci reposant sur un agencement opératoire, elle entremêle des dimensions

12 Étienne Souriau, article "Rite", in *Vocabulaire d'esthétique*, Éd. puf, Coll. Quadrige, 3^{ème} édition, 2010, p. 1309.

13 *Idem*, p. 1310.

esthétiques et techniques, elle produit une forme de « technophanie » introduite par Gilbert Simondon et développée par Emile de Visscher¹⁴. Quoi qu'on pourrait souhaiter, d'un point de vue artistique, vouloir se débarrasser d'une vocation symbolique, à la façon dont l'a tenté l'art minimal, l'opérativité produit aussi du sens que celui-ci soit intentionnellement préparé et orienté par les artistes à l'origine de ces dispositifs, ou non, déléguant, dans ce cas, la projection ou l'attribution au public. En œuvrant, ces œuvres donnent sens, elles produisent des processus symboliques, dans l'action, par l'action. C'est en cela qu'elles se rapprochent de la représentation comme on en parle pour le théâtre, s'appropriant la leçon que Michael Fried adressa à l'art minimal¹⁵. En effet, alors que ce mouvement artistique des années soixante inaugurerait le format de l'installation en déployant des œuvres constituées d'éléments matériels abstraits, Michael Fried notait que cette mise en espace renouait finalement avec une forme de théâtralité, le parcours des publics qui en font l'expérience produisant des représentations : la configuration se serait ainsi substituée à la figuration. En devenant opérationnelles, ces installations se sont alors muées en dispositifs comme le démontrera Anne-Marie Duguet¹⁶. Leur mise en scène se conjugue avec leur mise en acte pour produire des « théâtres d'opérations ». Désormais, toute activité de maintenance rencontre cette activité multidimensionnelle : esthétique, technique et symbolique. Elle vise à l'entretenir.

Notre hypothèse d'une maintenance publique émergeant sous forme de rites reposerait désormais sur cette multidimensionnalité en opération, en conjuguant en plus cette dernière avec le fait qu'il s'agit aussi d'œuvres fondamentalement situées loin de la « white box » si appréciée par l'art minimal. Conjuguée à l'opérationnalité de ces œuvres, leur contextualisation concourt à donner du sens, d'autant que ces opérations participent activement à tisser ce rapport à l'environnement local.

En tant que processus humain déterminé dans son déroulement par un protocole, un rituel pourrait-il alors participer de cette opérationnalité des œuvres, s'y mêler pour faire œuvre de coopération ? Comment le processus opératoire au fondement de ces œuvres, de leur mise en œuvre permanente, pourrait-il s'offrir comme embrayeur pour une activité humaine qui viendrait soutenir, maintenir cette opérationnalité ?

Les rituels reposent sur une nécessité symbolique qui se traduirait comme une forme de contrainte de répétition collective : il est question d'agir collectivement, de façon répétée et régulière, pour faire face, si ce n'est à un traumatisme¹⁷, tout au moins à une situation symbolique irrésolue convoquant des états psychiques et sensibles, douloureux et plaisants. De ce point de vue, le rituel peut être envisagé comme une forme d'exercice symbolique ancré dans une pratique qui, dans son accomplissement même, permettrait de nous situer,

14 Emile de Visscher, « Partie 2 : Technophanies. Investigations d'un lien renouvelé entre technique et symbolique ». In : *Manufacture Technophaniques : une recherche par le design pour explorer les liens entre régimes technique, esthétique et symbolique dans les procédés de fabrication, stimulant une compréhension et participation collective*; thèse de doctorat, SACRe – PSL, École nationale supérieure des Arts Décoratifs, 2018, p.114-210.

15 Michael Fried, *Art and Objecthood*, traduit de l'anglais par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos, in *Artstudio* n°6, Paris, Automne 1987, pp. 11-27. Publié initialement in *Artforum*, vol. 5, n°10, été 1967; repris in *Minimal Art, A Critical Anthology*, Ed. Gregory Battcock, New York, Dutton, 1968.

16 Anne-Marie Duguet, *Dispositifs*, in Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet (sous la dir. de), *Communications* n°48, *Vidéo*, Ed. du Seuil, Paris, 1988.

17 S'inspirant de l'action Nouveaux commanditaires et s'appuyant sur la pensée de John Dewey, Bruno Latour aimait à rappeler, pour l'exercice de la commande tel qu'il l'avait développé au sein de l'École des Arts politiques de Sciences Po (Speap), qu'il fallait partir d'un problème public, se référant pour cela au terme anglophone "issue". Il serait alors intéressant de voir comment concilier cette approche avec celle relevant d'un "trauma" collectif pour élaborer la nécessité de rites participant d'une mise en œuvre toujours renouvelée.

de nous accomplir également. Pensons par exemple à l'activité du « fort-da » analysée par Freud comme l'un des premiers exercices de la représentation chez le jeune enfant : celui-ci devant faire face à l'absence de sa mère, il s'entraîne en jouant avec une bobine qu'il fait disparaître et réapparaître, à l'aide du fil qui entoure cette dernière. Si cette situation est primaire et individuelle, elle démontre à quel point une activité incarnée peut rencontrer un processus de symbolisation, celui-là même qui sépare et relie en même temps pour assumer et comprendre l'absence comme une possible présence, ailleurs.

Quelles que soient les flammes dont on parlait en introduction, toutes conduisent à entretenir¹⁸ une activité partagée entre un dispositif et une communauté humaine pour maintenir un triple attachement : entre nous, avec ce dispositif situé autant qu'avec un ailleurs, cet au-delà qui nécessite de symboliser pour le rendre présent à nous-mêmes et peut-être, par là même, nous rendre aussi davantage présents à nous-mêmes.

18 Peut-être devrions-nous aussi parler de "contenir" les flammes en question, car, l'actualité nous rattrape : le Canada venant de vivre, en 2023, l'une des pires si ce n'est la pire saison de feux de forêts de son histoire.

Fossilation

Installation, 2021

Membrane en bioplastique, dispositif de captation d'énergie résiduelle du bâtiment en interaction avec la lumière.

Une grande toile translucide semble flotter à l'horizontale au-dessus du sol. Sa couleur vive est légèrement animée par les lumières fluctuantes qui la traversent. De nombreux câbles sortent du dessous de cette vaste membrane voire directement de celle-ci ; ils se déploient vers les plafonds comme s'ils cherchaient à s'y accrocher. Cette surface est constituée d'un bioplastique dont l'épaisseur variable produit un motif, une image, des images. Cette longue bande souple s'apparente en effet à une pellicule laissant apparaître quelques photogrammes successifs. Plutôt que d'être l'effet d'une prise de vue, ces quasi-images proviennent d'une lente prise de forme : une empreinte forme l'image, l'empreinte d'un dispositif électronique actuel d'affichage. Tel le fossile de notre époque, la contre-forme de l'ensemble des composants mis à nus (écran plat, câbles, ordinateur et ses périphériques) est imprimée dans la matière. Mais, image après image, cette empreinte disparaît comme la maquette d'une mine à ciel ouvert progressivement ensevelie. Le processus de prise de forme ou de « déprise » de forme est ainsi figuré par le séquençage même : c'est la même image qui est représentée, mais qui, photogramme après photogramme, se fond littéralement dans son support, tel un fondu vidéo, matériel cette fois. Et si cette pellicule ne défile pas devant un projecteur, un rétroéclairage vient animer ses motifs : la lumière est instable, ses vibrations et autres variations rendent compte d'interférences provenant de la captation d'énergies résiduelles du lieu d'exposition. La membrane est non seulement suspendue au bâtiment, mais elle est aussi connectée avec celui-ci, par un grand nombre de capteurs déployés, avec leurs câbles visibles et pendants, tels des tentacules à la recherche de nourriture, d'énergie. Ainsi, les tuyaux et autres câbles colorés qui signent l'architecture du Centre Pompidou se voient-ils investis par ces capteurs qui convertissent en électricité différents flux et activités du bâtiment. L'ensemble constitue un dispositif en prise directe avec le lieu, configurant un écosystème où l'image, loin d'être immatérielle, est composée et compose avec différentes dimensions propres à cette situation. L'image n'est plus le simple reflet d'une réalité passée ; répondant à une forme d'archéologie des médias prospective, elle s'expose au présent comme l'empreinte matérielle située d'un futur antérieur.

Un projet conçu collectivement par Brice Ammar-Khodja, Alexandra Bachmayer, Samuel Bianchini, Marie-Pier Boucher, Didier Bouchon, Maria Chekhanovich, Matthew Halpenny, Alice Jarry, Raphaëlle Kerbrat, Annie Leuridan, Vanessa Mardirossian, Asa Perlman, Philippe Vandal, Lucile Vareilles.

Réalisation :

- Expérimentation et fabrication de la membrane en bioplastique : Alexandra Bachmayer, Maria Chekhanovich, Vanessa Mardirossian avec la collaboration de Brice Ammar-Khodja
- Captation de l'énergie résiduelle : Brice Ammar-Khodja, Didier Bouchon, Matthew Halpenny, Raphaëlle Kerbrat, Asa Perlman, Philippe Vandal
- Design lumière : Annie Leuridan avec la collaboration de Louise Rustan
- Développement informatique : Didier Bouchon
- Suivi de la production de l'œuvre et de sa mise en espace : Lucile Vareilles
- Soutien technique à la production et/ou au montage : Théo Chauvierey, Corentin Loubet, Joséphine Mas, Laurent Melloul, Simon Paugoy

Ce projet à la croisée du design, de l'art, des technosciences et des études médiatiques a été co-développé dans le cadre d'une collaboration internationale entre trois équipes de recherche-crétion (Le Speculative life Biolab de l'Institut Milieux, Université Concordia, Montréal ; Le groupe de recherche Reflective Interaction d'EnsadLab — laboratoire de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs — Université PSL ; Université de Toronto Mississauga).

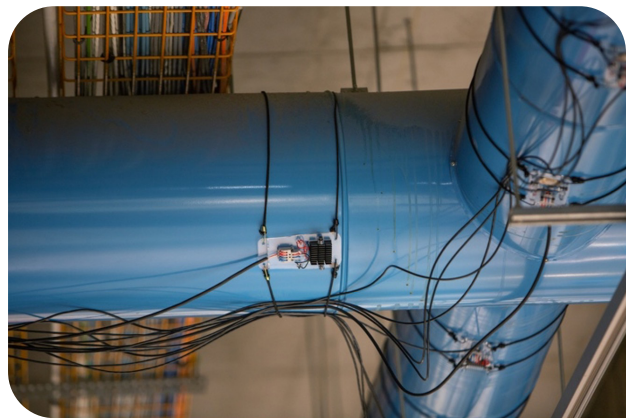
Ce projet co-dirigé par Alice Jarry (Université Concordia, Speculative life Biolab de l'Institut Milieux), Marie-Pier Boucher (Université de Toronto Mississauga) et Samuel Bianchini (EnsadLab / Reflective Interaction et Chaire arts et sciences) a reçu le soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), de la Chaire arts et sciences de l'École polytechnique, de l'École des Arts Décoratifs — PSL et de la Fondation Daniel et Nina Carasso, d'Hexagram — Réseau international de recherche-crétion en arts, cultures et technologies et de l'Institut Milieux pour les arts, la culture et la technologie de l'Université Concordia.

Ce projet a été élaboré pour l'exposition « Matières d'image » du Festival Hors Pistes 2021, commissariat de Géraldine Gomez.



Fossilation, exposition « Matières d'image », Festival Hors Pistes, Centre Georges Pompidou, Paris, 2021
Photo : © Samuel Bianchini

Fossilation, exposition « Matières d'image », Festival Hors Pistes, Centre Georges Pompidou, Paris, 2021
Photo : © Samuel Bianchini



Fossilation, exposition « Matières d'image », Festival Hors Pistes, Centre Georges Pompidou, Paris, 2021
Photo : © Hervé Véronèse — Centre Pompidou



Sarah Roshem

Biographie

Sarah Roshem est une artiste française, docteure en Art et Science de l'art, qui a fait de la care, du « prendre soin » son domaine de prédilection. C'est ainsi que l'artiste se met au défi de réinventer des formes esthétiques, des gestes artistiques dans lesquels la relation à autrui — notre interdépendance et ce que nous partageons en commun — serait engagée. Elle explore ce champ de recherche au travers de sa pratique artistique en faisant des participant.e.s des acteurs.trice.s actifs et actives d'une expérience relationnelle concrète et sensible.

À partir de 2016 elle conçoit les *Corps communs*, un ensemble d'œuvres performatives et participatives, qui donne à vivre une expérience d'attention profonde et de rythme partagé jusqu'à inventer ensemble des mouvements accordés pour ensemble faire corps.

Depuis 2018, elle est en résidence artistique au FAM Ste Geneviève (Paris 14^e) dans le cadre d'un partenariat avec Culture & Hopital. Depuis 2021, elle collabore avec le Louvre au programme Education Démocratisation Accessibilité. Elle est également art-thérapeute en psychiatrie du sujet âgé (association LAD, Paris 15^e) et chargée d'enseignement à Paris 1 (UFR 04 Panthéon Sorbonne).

En résidence : l'art, le soin et la vie

Résumé

Dans cette volonté d'interroger l'art comme soin et de faire de ma pratique artistique un moyen d'émancipation et de mieux être, j'ai décidé en 2014 d'ouvrir mon champ d'action en reprenant des études pour devenir art-thérapeute et intervenir en établissement hospitalier. Il m'a semblé intéressant de poursuivre cette investigation en allant voir quelle place avait l'artiste en milieu de soin. C'est ainsi que je suis entrée en résidence d'artiste en 2018 au FAM Sainte-Geneviève. Cet article rend compte de mon expérience personnelle — ainsi que celle des résidents.e.s et personnel du FAM — et de l'importance de penser l'établissement comme tissu social humain dans lequel l'artiste a une place à tenir - artistique et citoyenne — dans cette communauté soignante.

Être artiste, c'est souvent travailler en solitaire; être accueilli c'est mettre sa pratique en résonance. Elle peut ainsi devenir vectrice d'une expérience esthétique émancipatrice. Je crois en cet usage de l'art qui se partage et nourrit nos êtres.

Grâce à Culture & Hôpital, je suis en résidence depuis 2018 au Foyer d'Accueil Médicalisé Sainte-Geneviève (Paris) et j'aimerais témoigner de l'importance d'une résidence artistique qui se déploie dans la durée. Pour l'établissement hospitalier, l'artiste en résidence est une ressource et une ouverture sur l'extérieur. Pour l'artiste que je suis, participer à la vie du Foyer donne du sens à ma pratique et à mon engagement autour du « prendre soin ». Car si cette résidence est artistique, elle a aussi une vocation humaniste et sociale. Porteuse de cette volonté que j'ai de créer du lien grâce à l'art, de solliciter des imaginaires, de donner de la joie et du sens, elle se concrétise en pratiques participatives, ouvertes à tous et toutes, en s'adaptant aux capacités et aux envies originales de chacun. L'action que je mène avec enthousiasme me prodigue un sentiment agréable d'utilité et d'appartenance.

Dans cet article, je vous présenterai le public du FAM et ma façon d'aborder la question du soin. Je vous parlerai ensuite de ma pratique en résidence et donnerai la parole aux équipes et résident.e.s pour rendre compte de leur expérience. Je terminerai en mettant le FAM en résonance avec le modèle de la psychothérapie institutionnelle pour penser cet *en commun* qui nous relie dans l'établissement de soin et peut nous apparenter à une communauté.

Penser l'art de pratiquer le soin

Le Foyer d'Accueil Médicalisé Sainte-Geneviève accueille des personnes cérébrolésées prises en charge par une équipe pluridisciplinaire dans un bâtiment neuf et adapté. Chaque résident.e a vécu un accident cérébral et porte les séquelles de cet épisode qui a changé le cours de sa vie. Ces lésions prennent une forme différente chez chacun — pertes de mobilité physique, troubles du langage, déficiences cognitives... Ils et elles doivent faire avec cette nouvelle façon d'être, s'y accommoder. Lorsque je les rencontre, j'apprends à connaître chaque patient.e dans son identité transformée. Il s'agit pour moi de m'ajuster à la capacité d'amorcer avec chacun.e l'échange et le dialogue. Untel ne parle pas, mais comprend, une autre suit son idée qui la guide dans des chemins de traverse, un autre encore s'amuse avec les jeux de mots et rit fort quand il entend qu'ils ont fait mouche, et tandis que l'un revient pour poser à nouveau la même question, un autre se souvient de tout, tout en aimant ressasser le passé... Ces rencontres sont d'une belle humanité et d'une grande inventivité ; quelquefois dures, mais si enrichissantes.

Kurt Goldstein, neurologue et psychiatre allemand, étudie les patients cérébro-lésés de la première Guerre mondiale et il constate que ses patients sont capables de trouver des stratégies de compensation qui leur permettent, à défaut de retrouver leur état d'avant, du moins de reprendre une existence qui se structure en rapport à leurs besoins, à leurs valeurs anciennes et nouvelles. De façon concomitante, Georges Canguilhem, dans le *Normal et le*

Pathologique, désigne la vie comme étant un équilibre précaire. Pour Canguilhem, la maladie n'est pas seulement un désordre par rapport à un état d'équilibre; elle serait aussi une autre dimension de la vie qui passe par l'expérience personnelle d'un état altéré. Guérir, ce n'est pas simplement retrouver l'équilibre perdu, c'est connaître un nouvel état d'équilibre, comme si la maladie était là pour nous faire avancer. « La maladie est réaction généralisée à intention de guérison. L'organisme fait une maladie pour se guérir. » (Canguilhem, 1966). Le handicap ou la maladie envisagés comme tel ne prend ici une dimension non plus d'altération ni de manque de dysfonctionnement... Il s'agit plutôt d'envisager cette situation du parcours de vie comme une sollicitation à réagir, à interroger notre parcours, développer de nouvelles capacités, voir de quoi nous sommes encore capables, prendre possession de son nouveau soi... Mais c'est aussi prendre conscience de la fragilité de la vie, y être plus attentif.ve et en profiter pleinement. Entrer dans l'établissement hospitalier avec cette pensée en tête permet de considérer l'importance pour les résident.e.s des processus de réhabilitation (reconstruction-réparation), d'adaptation et de motivation. Dans le cadre d'une résidence artistique en milieu de soin, l'artiste arrive avec son être sensible et ses matériaux singuliers. Il va mettre en partage son univers personnel et son savoir-faire pour que chacun.e puisse s'en saisir avec liberté et selon ses capacités. Cette ressource peut être considérée comme une pratique émulative et restauratrice : elle donne à chacun.e la possibilité de s'immerger dans un ailleurs, de se projeter dans l'imaginaire ; de se mettre en mouvement mentalement et physiquement. La mise en œuvre de sa subjectivité est aussi le moyen de la partager par un autre biais que le langage parlé. Il y aurait donc, dans l'expérience artistique concrète, une occasion de trouver des ressources vitales pour chacun.e.

Entrée en matière

L'établissement possède son rythme quotidien. En arrivant, il s'agissait avant tout de tisser un lien par le dialogue et de prendre le temps de rencontrer les résident.e.s qui circulent et le personnel en poste. Au fil des échanges informels qui nourrissent les liens interpersonnels, j'ai pu proposer des rendez-vous avec les usagers/usagères sous forme de propositions artistiques - des passerelles inattendues - qui font de cette résidence un espace singulier à l'intérieur du Foyer.

Une fois par semaine, je travaille sur place dans une salle dédiée et aménagée par mes soins. La porte demeure ouverte à tous et toutes lorsque j'y suis. J'ai choisi de développer dans cette résidence des pratiques textiles à base de matériaux colorés et aux qualités tactiles variées. (laine, cuir, sangle...) pensant ainsi stimuler la dimension sensorielle et mnésique des résident.e.s en faisant appel simultanément à la vue et au toucher. Avec le temps, mon projet de résidence a trouvé un autre champ d'action, celui de favoriser le partage de ces pratiques avec le personnel et d'instaurer également des propositions d'œuvres participatives permettant de réunir résident.e.s et professionnel.le.s du FAM. Cette résidence est aussi devenue l'occasion d'écouter les envies de certain(e)s et de pouvoir y répondre en accompagnant des projets personnalisés.

En 2018, je suis arrivée au FAM avec l'envie de pratiquer et partager un travail textile qui prenait racine dans mon histoire personnelle. Enfant dans les années 70, ma mère faisait du tissage. Avec la mode des brins de laine en fagot, elle avait réalisé un tapis et un manteau : très différents du tissage plat, les brins ressortent en volumes comme un pelage, donnant à la surface une texture sensorielle, tactile et colorée. Je me suis approprié cette technique et me suis décidée à en faire ma pratique d'usage dans le cadre de cette résidence. J'ai ainsi amorcé la démarche en solitaire sur plusieurs mois et installé dans le hall d'entrée du FAM, la première pièce textile dont les couleurs s'harmonisent par un heureux hasard avec les couleurs du lieu en apportant chaleur et douceur au coin salon : une présence symbolique de mon intégration au FAM ! L'effet visuel tactile de la pièce en brin de laine peut ainsi être partagé avec le public du foyer. La pratique textile en tant que telle nécessite en revanche une motricité fine et une capacité d'attention peu accessible à plusieurs résident.e.s. J'ai décidé d'adapter et de transformer cette pratique pour la rendre abordable. J'ai ainsi proposé aux résident.e.s de réaliser une composition avec les brins de laine et de les fixer entre deux plaques de Plexiglas. Les brins ainsi installés deviennent des lignes colorées esquissant un dessin en suspens. Cette pratique a été adoptée facilement et y a encore sa place. J'ai le souvenir indélébile d'Alexandre qui venait de façon hebdomadaire ajouter des matériaux sur son Plexiglas une composition, retouchant et cherchant la plus grande précision dans le positionnement géométrique de ses brins et le choix des couleurs. Passé d'un petit à un grand cadre, il a poursuivi ses investigations en construisant sa structure comme une échelle en devenir. Elle lui survivra après son décès inattendu.

D'autres projets collectifs voient le jour grâce à la direction : *L'Arche* en 2019 et *Canopées* (en cours) sont deux projets d'œuvre participative in situ réalisés avec les résident.e.s et le personnel. Cuir pour l'un et sangle pour l'autre, il s'agit chaque fois de solliciter le contact avec la matière et la créativité de d'une composition collective. Chaque projet donne lieu à des ateliers organisés sur une longue durée (6 à 12 mois) pour permettre de prendre le temps de convoquer le plus de personnes avec l'aide de l'équipe d'animation aidant à leur mise en place. S'ensuit une période durant laquelle chaque participant.e est sollicité.e de nouveau pour décider sa participation dans la composition d'ensemble. L'inauguration est un moment important et valorisant pour les habitant.e.s et pour le foyer durant lequel tous et toutes les participant.e.s découvrent la création commune ainsi que leur nom sur le cartel qui les accompagnent.

D'autres projets personnels voient le jour : la collaboration avec une résidente pour la customisation de son rotateur entraîne une stimulation à remarquer et l'accompagnement d'une autre résidente à reprendre son activité de peintre, ce qui n'avait pas jusque là été possible. Ma « fonction d'artiste » au Foyer suscite ainsi des démarches qui sont source d'émulation et de valorisation individuelle.

La résidence vue par les résident(e)s

Proposer des activités communes aux professionnel.le.s et aux résident.e.s est une manière extraordinaire de changer nos regards réciproques. Il n'y a plus de différences, seulement des êtres humains réunis par les circonstances de la vie. Anne-Marie

Dans le cadre de cet article, j'ai proposé à quelques résident.e.s, aux cadres de santé, soignant.e.s, agent.e.s d'accueil, animateur(trice)s, directrice...) de remplir un questionnaire sur l'apport de cette résidence à titre personnel et institutionnel.

Ce qui est énoncé en premier lieu par l'équipe et les résident.e.s, est la **dimension extraordinaire** de la démarche : ce qui donne de la valeur à ce moment, c'est sa rareté et son originalité. L'atelier est décrit comme « Un moment d'échange qui sort de l'ordinaire, du quotidien, et qui permet de discuter sur d'autres sujets » (Mathilde). « Le fait que ce soit une activité qui ne s'inscrive pas dans l'organisation, qui est exceptionnelle, fait sortir les résident.e.s de leur quotidien » (Alice). Ce quelque chose de différent que l'on trouve à la fois dans la création et dans le climat de l'atelier et des échanges est nommé « chose non commune » (Isabelle), « un autre monde » (Alice), « hors norme » (Anne-Marie), « petit brin de folie » (Justina), « inhabituelle », car on serait convoqué.e, comme l'énonce Valérie, là où on ne s'y attend pas.

La **dimension manuelle** est aussi soulignée comme un élément porteur d'accessibilité, de plaisir et d'expressivité. « Ça fait appel à une approche que les patient.e.s aiment » (Aline). Isabelle confirme qu'elle adore produire des créations manuelles, quant à Alice elle se plaît à s'adonner à une pratique artistique. Il y a effectivement « plaisir à créer, à toucher les matériaux, à associer les couleurs » (Sabine). Dans les propositions que je mets en œuvre, il s'agit aussi de permettre à chacun.e.s d'exprimer sa subjectivité. « Dans l'arche j'ai fabriqué un oiseau pour incarner le fait de partir, de voler » (Isabelle). « J'ai participé au projet Canopées et cela m'a permis d'exprimer, ou plutôt de m'exprimer librement » (Justina).

À un niveau concret et professionnel pour les neuropsychologues du FAM, ces activités proposées sollicitent les praxis, la motricité fine et l'élaboration du geste (Elise), mais aussi permettent d'identifier leur perception (de la couleur par exemple) et leur capacité à se débrouiller dans une situation nouvelle (Julie). Jean Christophe témoigne que sa participation aux ateliers lui apporte plus de dextérité de la main gauche (hémiplégié), lui apprend à travailler différemment et donne une vision aux familles, aux soignant.e.s et au directeur de ce que l'on peut réaliser en situation de handicap, en matière de dextérité acquise.

Si l'activité manuelle apporte du plaisir, c'est aussi à la **dimension artistique** au sens large que les participants se réfèrent : « L'art ça apporte beaucoup : ça apaise, ça amène un autre regard sur le monde et l'imaginaire ». (Alice). Il y a aussi de la gratification à voir son travail exposé et son nom inscrit de façon pérenne. « C'est une satisfaction personnelle de participer

à une œuvre qui va perdurer et qui va être affichée » (Mathilde). L'œuvre réalisée est investie, car elle a une fonction d'inscription mémorielle et symbolique dans l'établissement: « Elle marque la subjectivité et l'histoire du foyer » (Aurore). « J'éprouve un vrai plaisir à les regarder (morceaux de cuirs), à les voir vieillir, à me souvenir de ceux qui ne sont plus aux FAM — la patine se fait aussi sur les œuvres — » (Sabine). Elle est comparée par Nadia à une photographie de groupe, où l'on a plaisir à s'y reconnaître après des années et identifier les autres. Alice confirme qu'elle regarde souvent « comme dans un catalogue, tu cherches sur le cartel ce que les autres ont fait » (Alice).

La dimension du faire ensemble est aussi très largement invoquée. Cela permet de façon symbolique et concrète de tisser du lien (Justina). Selon Nadia, la proposition de réaliser des œuvres communes à la fois aux résident.e.s et aux professionnel.les de la structure a joué un rôle fédérateur entre soignant.e.s et soigné.e.s. Avec de tels projets « Il n'y a plus d'étiquette (malade, soignant), mais simplement des hommes et des femmes qui créent ensemble » (Sabine). Anne Marie rappelle que devant une réalisation artistique nous sommes tous égaux et les plus doués ne sont pas ceux que l'on croit! Selon Christine, cela a déplacé sa relation aux résident.e.s et permis de retrouver une partie de la personne qu'elle pouvait être dans sa vie d'avant. Valérie confirme de son côté — en tant que résidente — que la distinction entre personnel/résident.e.s s'efface pour laisser place à l'expression individuelle de chacun.e. Un autre regard sur ses collègues devient possible comme en témoigne Alice en voyant ce que la cadre de santé avait réalisé dans l'atelier. Si cela engage à porter un autre regard sur l'autre, cela permet en retour de poser un nouveau regard sur soi et de gagner en réassurance. C'est le cas d'Isabelle: « en aidant d'autres résidents à passer les brins, à participer à la créativité, je me sentais à ma place: ça prouve que tu es là et que tu n'es pas qu'un simple résident ».

La dimension symbolique de « **porte ouverte** » de l'atelier est plusieurs fois énoncée: si l'atelier est perçu comme « un moment convivial » (Mathilde), c'est aussi « un endroit où l'on prend du recul, on peut s'arrêter, parler, regarder, créer, c'est rare dans une institution médico-sociale ». (Sabine). Pour Valérie, l'atelier est un cocon au sein du FAM qui permet l'échange et un autre espace-temps. Cette perception est confirmée par Alice pour qui venir à l'atelier est une pause pour soi qui fait oublier le reste des tâches liées à sa fonction. Pour Aline, venir à l'atelier est un moment en suspens: « En tant qu'agente d'accueil, on est toujours entre les soignant.e.s, les résident.e.s, le personnel administratif et là justement tu coupes, il n'y a pas de résident.e.s, pas de personnel ». C'est aussi pour elle comme pour Justina une porte ouverte pour les résident.e.s où ils et elles sont écouté.e.s dans leurs envies d'expressions artistiques.

L'art, le lien et l'établissement

Ce que j'imagine et propose au fil du temps s'inscrit dans cette visée constante d'être en lien avec l'établissement, ses résidents.e.s, son personnel et d'offrir un lieu d'expression autant que d'attention à tous et toutes. Cette pratique textile vivante que je mets en place sous différentes formes devient le vecteur, mais aussi une métaphore de ce lien recherché : l'établissement comme tissu social dont les relations humaines (de besoin, de soin, d'échange...) sont le maillage. Cette vision, qui comme nous l'avons vu est partagée par l'établissement, se rapproche pour moi du modèle de la psychothérapie institutionnelle (cf. François Tosquelle), apparue en France à la Seconde Guerre mondiale, dans laquelle une humanisation des conditions hospitalières a été pensée : les patient.e.s participent à la vie quotidienne, à leur propre prise en charge, pour reprendre une place dans les interactions sociales nécessaires à la construction de soi et permettre ainsi une vie dans l'établissement, mais également avec l'extérieur. Le fonctionnement de l'établissement, son ambiance, sa fonction d'accueil, ses offres d'échanges, le rôle que chaque soignant.e est à la fois le/la professionnel.le et le sujet intime qui accueille et accompagne sont les véritables conditions qui donnent à chacun.e un territoire physique et mental dans lequel circuler. Cette ambiance, « les entours » comme la nomme **Jean Oury** (in *L'invisible*, Nicolas Philibert) est la première démarche de la psychothérapie institutionnelle. Elle possède une fonction soignante. Soigner ce n'est pas seulement réparer nous dit Jean Oury, ce qui soigne c'est bien plus l'accompagnement pluridimensionnel qui permet à la psychothérapie institutionnelle d'être une thérapie du lien social, quelque chose de l'ordre de l'avec, de l'accueil que l'on fait à l'autre, en passant, en prenant du temps avec lui, elle dans un espace commun. C'est comme ça que je vois le projet de soin et je me dis qu'au FAM, on est proche de cela. Aline qui travaille au Fam depuis 2017, me dit dans son entretien que le Fam est comme sa maison, « en tant que professionnelle on y passe plus de temps que chez soi ». Elle se sent comme résidente de ce lieu. Mais alors, de qui parle-t-on quand on se dit en résidence ? Des soigné.e.s, des professionnel.le.s, de l'artiste en résidence ? Et si nous étions tous en résidence ici, partageons cette même situation, ce terrain commun dans lequel nous circulons et cohabitons : le foyer est ce commun qui fait de nous une communauté (cf Martin Buber, *Communauté*) de partage d'un vivre ensemble, une vie collective à laquelle, tous et toutes les résident.e.s, nous participons. Il s'agit de penser notre disponibilité, notre responsabilité, l'authenticité de la relation avec nos différences. Et « ce commun auquel nous prenons part, en vivant ensemble et en agissant les uns sur les autres, "il faut le vivre". (Buber, 1956). Comme je le disais en introduction, je me sens appartenir au Foyer, et de vivre une telle expérience me donne le sentiment de faire partie de la vie du monde, à l'échelle de cette communauté que représente le Foyer. Pour moi, "prendre soin" relève de cet engagement personnel et collectif.

Je laisse le mot de la fin (ou dernière image) à Anne Marie Trébulle, directrice du FAM. “Le nouveau projet *Canopées* est au sens littéral un lien entre tous : chacun utilise librement un ensemble de sangles de couleurs et longueurs variées et réalise des figures en les réunissant. Chacune de ces ‘mini-œuvres’ sera un maillon de *Canopées*. Symboliquement, nous sommes tous des maillons de la grande chaîne humaine, chacun à notre place, selon nos charismes et les aléas de la vie.”

Bibliographie

Martin Buber, *Communauté*, Editions de l'éclat, 2018, p.112

Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Editions PUF, 2010, coll. Quadrige, p.12

Nicolas Philibert, *L'invisible*, entretien avec Jean Oury, www.youtube.com/watch?v=BG0yOfIIUc0



Louise Boisclair

Biographie

Chercheure indépendante, critique d'art (AICA Canada), essayiste, nouvelliste, poète et autoéditrice de textimages, **Louise Boisclair développe une démarche transformationnelle**, entre art et vie. Ses recherches interrogent l'expérience interactive, immersive, écosphérique et traumatique, alliant récit expérientiel, fragment, poésie, image et théorisation. Elle vit à Montréal, Québec.

Dans la foulée de son doctorat en études sémiotiques, UQAM 2013 (prix MAGG), et de son postdoctorat, UdeM 2014-2016 (bourse FRQSC), elle publie *L'installation interactive* (2015, prix PAES), Presses de l'Université du Québec, coll. « Esthétique ». Suivra sa récente trilogie « L'expérientiel » : *Art immersif, affect et émotion* (2019); *Émersivité du corps en alerte* (2020); *Art écosphérique: de l'anthropocène... au symbiocène* (2021), Paris: L'Harmattan, coll. « Mouvements des savoirs ». Membre de la rédaction d'*Archée* de 2007 à 2020, elle publiera aussi de nombreux articles dans des revues internationales d'art et de sémiotique et quelques chapitres de livres spécialisés. Au fil du temps, elle prononce plusieurs conférences au Québec, au Canada, aux États-Unis, en Angleterre et en France, elle participe également à divers groupes de recherches (site : <http://installationinteractive.blogspot.com>) et se mérite de nombreux prix et bourses.

Pendant plusieurs années, Louise Boisclair pratiquera et enseignera la peinture gestuelle et le mandala; réalisera un film expérimental *Variations sur le hook up*, un mémoire-crédation *Variations sur le dépassement*, le prototype d'un conte visuel interactif *Variations sur Menamor et Coma* ainsi que des images numériques. En 2012, elle participe à la recherche-crédation collective « Into the Midst » lors d'une résidence internationale du SenseLab à la Société des arts technologiques. Elle pratique et enseigne le tai-chi depuis 1985. Son autoédition rassemble cinq recueils de textimages : *Caféine Transfert*, roman-nouvelles, *Sur l'écriture. Recherche-crédation de Caféine Transfert*, essai et *Les mots du Milieu*, livre d'artiste, en 2019, puis, en 2021, *La Petite fille à l'enfance violée* et *MOTAMAUX, de la douleur à la fureur de vivre*, essai-témoignage. Sur sa table de travail mijotent un recueil de poésie, *Les remous d'une rive à l'autre* (titre de travail) et un essai poétique, *La langue des sons, notes et gribouillis, œuvres 1 à 23* (t. d. t.), à paraître en 2023.

Prendre soin : entre art, (micro) politique et vie

Résumé

Est-ce que l'art davantage que le politique peut faire des changements en termes de soin pour l'ensemble de la société ? Cette immense question que m'a posée la Chambre Blanche pour ce numéro d'*Écosystème* sur la thématique *Soin/Care* a nourri ma réflexion entre art et (micro) politique. Cet article déclinera une argumentation en six mouvements avec le concours de quatre œuvres écosphériques exemplaires. Aussi inspirant l'art soit-il, le monstrueux défi de contrer l'anthropocène auquel est confrontée l'humanité nécessite une vision englobante, stimulante et créatrice telle que promue par le symbiocène (respect du vivant toutes espèces confondues) du philosophe environnementaliste Glenn Albrecht.

Art ; Soins/Care ; Société ; (Micro) politique ; Art écosphérique ; Anthropocène ; Symbiocène ; Glenn Albrecht ; Vision

[...] le développement du mode de vie industriel hérité des XIX^e et XX^e siècles est devenu toxique non seulement sur le plan des esprits et de la libido, mais aussi sur le plan géophysique et biologique, et qu'il ne peut être dépassé qu'à la condition d'inventer un mode de vie constituant une nouvelle façon de prendre soin et de porter attention au monde par l'invention de techniques, technologies et appareils sociaux de formation de l'attention organologiques de notre temps, et développant un système industriel fonctionnant lui-même de façon endogène comme un système de soin : faisant du soin sa « chaîne de valeur », c'est-à-dire son économie.

Bernard Stiegler, 2008. *Prendre soin*.

1. *De la jeunesse et des générations*, Flammarion.

Pour ce numéro d'*Écosystème* sur la thématique *Soin/Care*, l'immense question que m'a posée la Chambre Blanche : « Est-ce que l'art davantage que le politique peut faire des changements au niveau du soin pour l'ensemble de la société ? » se circonscrit au terrain de mon récent essai intitulé *Art écosphérique : de l'anthropocène... au symbiocène*¹ qui approfondit la cohabitation risquée entre nous et la planète avec le concours de l'art. Cet article en six mouvements examinera trois sous-questions en invitant la participation de quatre œuvres exemplaires dans le versant écologique de l'écosphérique. 1. L'art et le politique s'opposent-ils ou se complètent-ils ? 2. L'un sans l'autre peuvent-ils prendre soin de l'écosphère² malmenée par l'anthropocène³ ? 3. En fait, le politique, voire *la* politique, ne fédère-t-il pas des éléments micropolitiques intrinsèques à la vie et à l'art ?

1. ASSOCIER LA RÉPARATION À LA PROBLÉMATISATION

L'intention d'apporter des changements au soin de la planète présuppose l'identification des problèmes et des pistes de solutions liés aux dérèglements climatiques et à la précarité qu'ils occasionnent. La détérioration se retrouve à tous les niveaux. Autour de la Terre, les milieux de vie sont menacés par de nombreux phénomènes tels la sécheresse et la famine, l'inondation et l'érosion, les feux et les cataclysmes, de plus en plus nombreux et intenses. Habitation vulnérable; alimentation raréfiée; air pollué. Migration forcée; criminalité exacerbée; épidémie. Extinction en cours. Fonte des glaciers et du pergélisol. Pollution atmosphérique, stratosphérique, océanique et terrestre. Ces phénomènes causés par l'exploitation débridée, l'extraction incontrôlée, l'abandon des sites, etc. Bref, du mode de vie capitalo-techno-industriel débridé d'une partie de l'humanité, qui occasionne des déséquilibres mettant en péril l'ensemble des habitants de la planète, pour lesquels les mesures réparatrices tardent et ne suffisent pas. Il en résulte des émissions de gaz à effets de serre entraînant le

1 Louise Boisclair, 2021, *Art écosphérique : de l'anthropocène... au symbiocène*, L'expérientiel 3, Paris : L'Harmattan, coll. « Mouvements des savoirs », 257 p.

2 *Écosphère* renvoie autant à la biosphère qu'à la simple motte de terre d'où émerge du vivant.

3 Anthropocène (n. m.). En 2002, le chimiste et météorologue Paul Crutzen suggère une nouvelle subdivision géologique de l'ère quaternaire, caractérisée par les conséquences des activités humaines sur la planète, qu'il nomme Anthropocène. Cette proposition présente des caractéristiques inédites et la notion d'Anthropocène fait encore débat. En revanche, l'idée que l'homme est devenu une « force géologique » est loin d'être neuve. (Universalis)

réchauffement ainsi que la toxicité de l'air, de l'eau et de la terre. Partout, l'anthropocène menace le vivant.

Depuis plus d'un siècle et demi, la science écologique documente les risques associés aux problèmes climatiques dus en bonne partie à l'ère industrielle. Les fondateurs de l'écologie et leurs successeurs, de Haeckel à Odum, en passant par Uexküll, Leopold, Lovelock, Margulis, Carson, et, entre autres au Québec, par des Pierre Dansereau et Claude Villeneuve, ont publié des sommes sur la question et sous divers angles d'attaque. À partir des années 1950, les questions écologiques feront l'objet d'une politisation de plus en plus militante. Citons seulement le combat de la biologiste Rachel Carson, auteure du *Printemps silencieux* (1962) qui contribuera au lancement mondial du mouvement écologique et à l'interdiction du pesticide DDT en 1972. Chaque année, et ce depuis plus de 70 ans, de nombreux scientifiques lancent des alertes accompagnées de recommandations. Plus près de nous notamment se trouvent les travaux du Groupe intergouvernemental d'experts sur l'évolution du climat, le GIEC, depuis sa création en 1988. Or peu de choses bougent. Pendant ce temps, la démographie s'accroît, de 7,5 milliards de terriens, aujourd'hui, à bientôt 10 milliards. Depuis 1995, sur le plan international, de grandes réunions annuelles, dénommées « Conférences des Parties », rassemblent des représentants politiques d'innombrables pays. Pensons à la COP21, à Paris, en 2015. Des liens de plus en plus étroits unissent scientifiques et écologues, écologistes et artistes. Des promesses s'accumulent. Si des initiatives militantes, citoyennes et municipales s'efforcent de juguler les tendances lourdes, les résultats demeurent nettement insuffisants compte tenu du retard accumulé et de la gravité de la situation. À la remorque des lobbys, sauf quelques gouvernements audacieux à travers le monde, de nombreux partis au pouvoir reportent les politiques et réglementations qui nuiraient à leur (ré) élection. L'intention d'assainir la planète au profit du vivant peine à se concrétiser alors que la réaction de Gaïa aux intrusions dans sa biosphère s'accélère, risquant d'anéantir les conditions propices à la vie, toutes espèces confondues. Quelles en sont les conséquences ?

2. RENVERSER L'ANTHROPOCÈNE EN SYMBIOCÈNE

Sur le plan psychosocial⁴, les tensions s'accroissent en raison des alertes médiatiques qui avivent la peur et l'impuissance au sein de la population. Les militants et activistes perdent régulièrement patience face à la lenteur, l'inactivité, voire le recul des instances politiques. Des artistes créent des œuvres afin de dénoncer la situation, d'apporter des réparations, ou encore de rendre sensibles des dimensions cachées de la Terre. De plus en plus de créations délaissent les matériaux toxiques et en privilégient de plus sains. Par ailleurs, des quartiers, des villes ou encore des pays adoptent petit à petit un mode de vie écologique. Le trio diagnostic-solution-réglementation se met en branle, lentement. Les diagnostics des problèmes environnementaux se répandent à petite, moyenne et grande échelle. De nombreuses modalités sont proposées par des initiatives citoyennes et communautaires (les 3RV-E : réduction, réemploi, recyclage, valorisation, élimination), des organismes non gouvernementaux,

4 Ce paragraphe reprend un extrait un peu modifié d'*Art écosphérique* à la page 46.

des municipalités et des états. Au Canada les engagements provinciaux et fédéraux à long terme se font attendre et semblent parfois contradictoires⁵, comme l'approbation du projet pétrolier Bay du Nord au regard du Plan fédéral de réduction des GES. De surcroît, il n'existe ni coordination mondiale ni politique de la Terre. De grandes puissances économiques, comme les États-Unis et la Chine, passent outre les accords climatiques puis y reviennent timidement. Après des décennies d'examen des problèmes environnementaux, même si l'action tarde, le théoricien et sociologue Bruno Latour y voit cette note positive : « L'avantage immense de se trouver en face de l'Anthropocène, c'est qu'on a plus affaire à un phénomène naturel devant lequel nous serions sans force et sans recours, mais qu'on est devant des décisions sociales auxquelles on peut parfaitement s'opposer⁶ ». Pour sa part, vivant dans un mode préemptif⁷ (un état d'appréhension relié à des menaces réelles ou potentielles rapportées par les médias), la population revendique des engagements écopolitiques propices à l'atténuation de la situation planétaire, sinon son amélioration. Or ces décisions impliqueront des changements de mode de vie importants qui sont loin de faire l'unanimité. Qui plus est, la pandémie et sa gestion ont ajouté un bouleversement socioéconomique de taille à la situation planétaire. Pour l'heure ce sont surtout les revendications citoyennes, les communautés de développement soutenable et les boycottages qui exercent une pression municipale et étatique pour mettre en œuvre de changements nécessaires. Le renversement de l'anthropocène en symbiocène ne sera pas de tout repos, mais inspire des jours meilleurs.

3. « FAIRE ATTENTION » ET RÉFLÉCHIR AVEC (L') ART

Comme le promeut la philosophe Isabelle Stengers : « Si art il y a, et non pas seulement capacité, c'est qu'il s'agit d'apprendre et de cultiver l'attention, c'est-à-dire, littéralement, de faire attention. Faire au sens où l'attention, ici, ne se rapporte pas à ce qui est a priori défini comme digne d'attention, mais oblige à imaginer, à consulter, à envisager des conséquences mettant en jeu des connexions entre ce que nous avons l'habitude de considérer comme séparé.⁸ » Ce *faire attention* nous invite à penser à nouveau, à ne rien tenir pour acquis, à réfléchir et à développer une écologie personnelle, relationnelle et environnementale, une écosophie dans les termes de Félix Guattari (1980), elle-même inspirée de l'écologie de l'esprit de Gregory Bateson (1977) et du concept d'écosophie forgé par le philosophe Arne Næss (1960) dans le contexte de l'écologie profonde. Qui plus est, cette perspective écologique attentionnelle se retrouve dans les catégories de *Eco Art* formulées par la critique et pédagogue américaine Linda Weintraub, notamment dans les phénomènes d'interconnexion ou de synergie, de dynamisme ou des permutations perpétuelles, et de l'écocentrisme que mettent en forme et en action sensibles d'innombrables artistes. Leurs œuvres écosphériques⁹, soient-elles anthropocéniques (dénoncer, revendiquer), écologiques (soigner, réparer) ou

5 Sur l'approbation du projet pétrolier Bay du Nord, voir l'article du Devoir intitulé « Ottawa approuve le projet pétrolier Bay du Nord », 7 avril 2022, en ligne : <https://www.ledevoir.com/environnement/696429/ottawa-approuve-le-projet-petrolier-bay-du-nord> ; voir également l'article intitulé « Espoirs et déceptions sur le plan fédéral de réduction des GES », 30 mars 2022, Le Devoir, en ligne : <https://www.ledevoir.com/politique/canada/692934/espoirs-et-deceptions-sur-le-plan-federal-de-reduction-des-ges>

6 Bruno Latour, « Postface », dans Gemenne F. et A. Rankovic, *Atelier de cartographie de Sciences Po*, 2019, p. 144.

7 Bryan Massumi, *Theory & Event 10:2* | © 2007. En ligne : http://muse.jhu.edu/journals/theory_an_d_event/v010/10.2massumi.html.

8 Isabelle Stengers, 2009, *Au temps des catastrophes*, p. 76.

9 Appellation *écosphérique* proposée dans mon livre *Art écosphérique : de l'anthropocène... au symbiocène*, 2021, pour englober les tendances anthropocéniques, écologiques et révélatrices de l'art en regard de l'écosphère ou biosphère, globale ou locale.

révélatrices de dimensions cachées (informer, poétiser), stimulent l'imagination, élargissent les horizons en vue d'une mobilisation, mieux que les alertes scientifiques et médiatiques. Parmi une centaine d'artistes présenté. e. s dans *Art écosphérique : de l'anthropocène... au symbiocène*, invitons dans la discussion une des pionnières Ágnes Denès, ainsi que les artistes contemporains Basia Irland, Rúrí et Tomas Saraceno dont les propositions *prennent soin* des éléments naturels de manière à la fois créatrice et critique. Leurs œuvres constituent des vecteurs importants pour visualiser, entendre et ressentir diverses dimensions, entre résistance, critique et utopie. À cet égard, l'art écologique *stricto sensu* prend soin d'éléments tels que terre, eau, végétal et air. Est-ce à dire que l'art anthropocénique s'en abstient ? Bien sûr que non. Si l'art écologique soigne et répare souvent littéralement, l'art anthropocénique dénonce et revendique en esthétisant la destruction, tandis que l'art écosphérique *in* ou *per-forme*, poéthise¹⁰, en les révélant, des dimensions cachées. De toutes les façons, l'art suscite la réflexion sur des enjeux problématiques, en prend soin de manière symbolique, parfois concrète. Il nous amène à approfondir une écologie personnelle, relationnelle et environnementale (Bateson, Guattari etc.). On pourrait donc dire que, en re-présentant des enjeux locaux et globaux, l'art vivifie un espace mental, imaginal et affectif d'où peuvent émerger des prises de conscience davantage que les démonstrations scientifiques ou médiatiques, aussi essentielles néanmoins soient celles-ci.

4. PRENDRE SOIN ÉCOARTISTIQUEMENT

Quant aux propositions artistiques, plusieurs donnent à voir, à entendre ou à ressentir des singularités qui colorent l'expérience esthétique, depuis l'intentionnalité à la réception dynamique en passant par la fabrication. Dans ce sens, le politique, par ses ramifications micropolitiques, est intrinsèquement lié à l'art et en est le liant. En 1982¹¹, la pionnière d'art écologique Ágnes Denes plante un champ de blé de deux acres à New York. *Wheatfield—A Confrontation*¹² couvre un lot vacant près de Wall Street et du World Trade Center, dans Battery Park Landfill, Downtown Manhattan¹³. Pour cette œuvre gigantesque, Denes a *désherbé, irrigué et cultivé la mini oasis, apportant l'essence de l'Amérique rurale dans les foules de l'épicentre urbain américain. La confrontation se tenait entre la nature et l'artifice*¹⁴. Ce projet tourne par la suite dans 28 villes à travers le monde. Dix ans plus tard, Denes réalise *Arbre Montagne — A Living Time Capsule*¹⁵, 1992-1996, à Ylojarvi, en Finlande. Officiellement annoncé le 5 juin 1992, Journée mondiale de l'environnement, lors du Sommet de la Terre à Rio de Janeiro, le projet mobilise 11 000 personnes pour construire une montagne artificielle selon un motif géométrique conçu par l'artiste. Cette forêt vierge doit être entretenue durant quatre siècles¹⁶.

10 Poéthiser est le verbe issu d'une contraction de poésie et éthique.

11 La description des 3 œuvres exemplaires de cette section provient d'*Art écosphérique* aux pages 78, 164, 181, 182.

12 Voir les photos sur le site de l'artiste Ágnes Denes, *Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan*. [En ligne] sur : <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>

13 Pour information, consulter Hoban P., « Ágnes Denes's Prophetic Wheatfield Remains As Relevant As Ever », *Architectural Digest*, 6 novembre 2019. [En ligne] sur : <https://www.architecturaldigest.com/story/agnes-denes-prophetic-wheatfield-remains-as-relevant-as-ever>

14 Extrait de l'article « The Flowers are burning : An Art and Justice Exhibition, Other artists and projects, A Collaborative Project by Klebesadel H. and M.K. Neumann ». [En ligne] sur : <https://www.theflowersareburning.com/other-artists-and-projects.html>

15 Voir le projet Tree Mountain sur le site de l'artiste Ágnes Denes. [En ligne] sur : <http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html>

16 Louise Boisclair, 2021, *Art écosphérique : de l'anthropocène... au symbiocène*, Paris : L'Harmattan, coll. « Mouvements des savoirs », p. 187-189.

En outre, deux œuvres de Basia Irland et de Rúrí sont fort éloquentes de réparation et de précaution archivistique. La première de l'artiste Basia Irland, intitulée *Tome 1: Mountain Maple, Colombine Flower, Blue Spruce*, Boulder Creek, Colorado, USA, 2007 occupe la couverture du livre *Elemental an art and ecology reader* de James Brady¹⁷. Le travail de l'artiste est accompagné d'une réflexion philosophique intitulée « Ice receding, books reseeding ». Imaginer l'artiste Basia Irland et son équipe créer des livres de glace qui seront déposés sur une roche dans un cours d'eau environnant, procure un ravissement teinté de solastalgie¹⁸. La réalisation d'un livre qui peut peser jusqu'à 250 livres nécessite une chambre de congélation *comme dans* les restaurants. L'artiste suit une technique précise pour inséminer par des fentes des semis de végétaux en disparition, fentes recouvertes d'eau recongelée par la suite. Une fois transporté à un lieu précis d'une rivière, chaque livre fond au fur et à mesure qu'il dérive ou qu'il demeure attaché à la roche elle-même, libérant ainsi les semis qui se retrouveront éventuellement sur la berge où pousseront des végétaux. Pour cette œuvre, il est question du livre comme porteur de culture et d'histoire, de la glace comme signe à la fois de la fonte des glaciers et de la conservation de semences indigènes, pour contrer le réchauffement climatique. Irland dit : « Books are earthy and sculptural¹⁹ ».

La seconde, *Archive — Endangered Waters* de l'artiste Rúrí, présentée dans le pavillon islandais à la Biennale de Venise de 2003, coiffe le livre d'art intitulé *Art & Ecology Now* de Andrew Brown, où est publiée une page descriptive de l'œuvre. Imaginez maintenant l'artiste multimédia islandaise Rúrí²⁰ se rendre dans des endroits dangereux pour prendre de multiples photos de chutes et de cascades d'eau menacées de disparition par la construction de barrages hydroélectriques afin de constituer une installation archivistique. Cela suscite un sentiment mixte de reconnaissance et de tristesse : reconnaissance d'avoir pérennisé des monuments naturels et tristesse de les savoir détruits pour toujours. Pour voir les images de Rúrí, le ou la regardeur.euse doit sortir un tiroir vertical d'un classeur archivistique. Ce faisant, en plus de l'image à voir, la sortie du tiroir donne à entendre des sons de chute, captés dans l'environnement où la photo a été prise. Les sons s'étendent de doux gargouillis à des rugissements assourdissants en passant par toute une gamme de sonorités aquatiques. Le cabinet d'archives comprend 52 grandes photographies montées sur du verre fragile dans des cadres de métal. Jusqu'à 5 tiroirs peuvent être sortis en même temps, créant ainsi une composition visuelle et une symphonie d'eau. Juste imaginer le déclenchement sonore qui accompagne la sortie du tiroir pour voir la photo d'un cours d'eau menacé alimente un état paradoxal. D'abord, ces photos pérennisent des sites naturels. Ensuite ces mêmes photos exercent une pression sur l'environnement en utilisant des matériaux tels que le verre, le métal et l'électricité²¹.

5. VOLER ÉCOSAINEMENT DANS L'ATMOSPHÈRE

17 Brady J. (dir.), 2016. *Elemental an arts and ecology reader*, Gaia Project Press, pp. 25-39.

18 Solastalgie: (n. f.) Néologisme de Glenn Albrecht : « Sentiment de désolation causé par la dévastation de son habitat et de son territoire. Douleur ou détresse causée par la perte ou l'absence de consolation. Il s'agit du mal du pays que vous éprouvez alors que vous êtes toujours chez vous » (Albrecht G., 2019, Glossaire, p. 330).

19 Basia Irland, dans Brady J. (dir.), 2016. *Op. cit.*, p. 29.

20 Andrew Brown, 2014. *Art & Ecology Now*, New York: Thames & Hudson, pp. 50-51.

21 Louise Boisclair, 2021, *op. cit.*, p. 182.

Dans le thème de la qualité de l'air²², les œuvres de l'artiste argentin Tomás Saraceno, dont *Aerocene*, sont exemplaires. En marge du colonialisme, de l'extractivisme et du patriarcat, cet artiste privilégie les moyens alternatifs en conjuguant art et science pour ouvrir « nos imaginations thermodynamiques, flotter dans une enveloppe d'air chauffé par le soleil, se déplacer avec le vent [...] afin de nous garder tous ensemble dans ce voyage à bord de cette terre volante²³ ». Dans cet esprit poétique, les œuvres de l'artiste privilégient les énergies renouvelables, dont l'énergie solaire pour la montgolfière²⁴ qu'il a fabriquée avec le météorologue Lodovica Illari du MIT. Réalisée par la Fondation Aéroce²⁵, la première mondiale a lieu le 8 novembre 2015 dans le désert des White Sands : « La première montgolfière aérosolaire jamais enregistrée a volé avec un passager trois heures durant sans toucher le sol, s'élevant dans le ciel bleu sans l'habituel brûleur, sa toile noire uniquement chauffée par la chaleur du soleil et les infrarouges réfléchis par les dunes blanches de ce désert unique²⁶ ». Avec le projet participatif *Museo Aero Solar (MAS)*, Saraceno met en œuvre un DIY (Do It Yourself) qui incite les participants à se regrouper, à recycler des sacs plastiques usagés, à les coller en courbepointe pour former un dôme, une structure autoportante. Selon la température et le vent, le dispositif se gonfle comme une montgolfière. Comme le souhaitait l'artiste, des dizaines de villes se sont approprié ce projet en le réitérant et en invitant la population à y participer. À l'occasion de l'exposition *On Air*²⁷, le Palais de Tokyo lui donne même carte blanche. Le public découvre les mondes flottants de l'artiste, qu'il fabrique en s'inspirant d'une araignée et avec l'aide de la communauté. Il en a résulté 76 sculptures de fils de soie. En 2015, c'est au tour du Grand Palais de servir de lieu pour une installation stratosphérique de l'artiste, intitulée *Aerocene*. Cette œuvre consiste à « faire flotter dans la stratosphère, entre les avions et les satellites, une vigie du climat en open data, fournissant des données et des images en temps réel ». En Russie, du 11 septembre 2020 au 14 février 2021, ce sera au tour de *Moving Atmospheres*²⁸ de prendre son envol, au Garage Museum of Contemporary Art : « Il s'agit d'une sphère constituée en partie de miroirs, qui flotte tel un ballon dans l'air et qui est propulsée par la chaleur du soleil à travers l'Anthropocène²⁹ ».

6. LE PRENDRE SOIN AVEC LA GÉNÉRATION SYMBIOTICÈNE

À l'instar de milliers d'autres artistes, les Denes, Irland, Rúrí et Saraceno rendent sensible, visible et compréhensible l'intrication des dimensions (micro) politiques, écologiques et artistiques qui inspirent une véritable esthétique écosophique, où le vivre ensemble des espèces vivantes devient porteur de sens et de pérennité. Ici, dans la filiation de Deleuze et Guattari, la micropolitique³⁰ est inséparable de la politique dont la mouvance est fertilisée par

22 La description de cette 4^e œuvre exemplaire provient d'*Art écosphérique* aux pages 187-189.

23 Voir le site de Tomás Saraceno. [En ligne] sur : <https://studiotomassaraceno.org/moving-atmospheres/>

24 Voir le site. [En ligne] sur : <http://www.makery.info/2015/11/30/cop21-le-premier-vol-de-montgolfiere-zero-carbone/>

25 Voir le site Aerocene. [En ligne] sur : <https://aerocene.org/>

26 Extrait du site de l'artiste. [En ligne] sur : <https://studiotomassaraceno.org/>

27 Voir « *On air*, les mondes flottants de Tomás Saraceno », *La Croix*. [En ligne] sur : <https://www.la-croix.com/Culture/Expositions/On-air-mondes-flottants-Tomas-Saraceno-2018-12-09-1200988435>

28 Voir *Moving Atmospheres* [En ligne] sur : <https://studiotomassaraceno.org/moving-atmospheres/>

29 Louise Boisclair, 2021, op. cit., p. 187-189.

30 Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « critique ». La micropolitique : « autant de micro-percepts inconscients, d'affects inconscients, segmentations fines, qui ne saisissent ou n'éprouvent pas les mêmes choses, qui se distribuent autrement, qui opèrent autrement. », p. 260.

la circulation du désir et des flux. Sur tous les plans, les propositions artistiques, culturelles et communautaires éveillent l'imagination et inspirent l'engagement beaucoup mieux que les démonstrations scientifiques ou médiatiques. Mais aussi bénéfiques soient-elles, il leur manque un sentiment d'appartenance à la fois local et mondial, avec *de nouveaux mots pour un nouveau monde*³¹, comme les a inventés récemment le philosophe environnemental Glenn Albrecht. D'abord des mots à valence négative pour nommer les effets délétères de l'anthropocène sur les milieux de vie, les secteurs d'activité et les communautés où la solastalgie³² s'est répandue. Pour retrouver des conditions favorables au vivant, nous avons besoin d'une vision respectueuse et affectueuse, qui soutienne une éthique de cohabitation non seulement entre humains, mais entre vivants. Une vision qui puisse alimenter une mission collective. À cet égard, fondé sur un lexique à valence positive, le symbiocène d'Albrecht est ni plus ni moins que le carburant émotionnel, à portée locale et mondiale, dont la contagion pourra renverser la mermérosité³³ actuelle. Le terme symbiocène permet à la fois de nommer et d'imaginer une nouvelle « ère de l'histoire de la Terre basée sur la symbiose, succédant à l'Anthropocène³⁴. » Cette vision créatrice, énergisante et réparatrice, à toutes les échelles décisionnelles, est essentielle pour inspirer et mettre en œuvre la « génération symbiocène ». D'autres théoricien.ne.s et praticien.ne.s mettent l'épaule à la roue. Pensons au développeur britannique Rop Hopkins, enseignant en permaculture et inventeur en 2005 du mouvement international des villes en transition. De multiples initiatives locales contribuent à la transformation mondiale. Chaque geste, petit, moyen ou grand, procède du symbiocène qui peut freiner l'écocide en cours. Bien sûr, les modes de vie, de travail, de déplacement, de consommation et de production seront appelés à changer non sans heurter des habitudes toxiques. Mais seule une vision cohérente peut insuffler l'énergie nécessaire au vaste chantier qui attend l'humanité. Heureusement des réalisations concrètes essaient à travers le monde. Tout est interconnecté. Tout est dynamique³⁵.

Le but ultime proposé s'apparente à résister à la barbarie (Stengers), à se répondre (h) abilité (Haraway) et à entreprendre une révolution politique, poétique et philosophique (Barrau)³⁶ pour mettre au monde la génération symbiocène, favorable au vivant toutes espèces confondues (Glenn Albrecht), et la thérapeutique d'un nouveau système de soin (Bernard Stiegler). Bref, le *prendre* soin passe par l'adhésion à de nouvelles valeurs, inspiratrices de nouveaux comportements et le partage de récits inspirants des réalisations à multiplier, entre art et vie.

31 Glenn Albrecht, 2020, *op. cit.*

32 Solastalgie: (n. f.) Néologisme de Glenn Albrecht : « Sentiment de désolation causé par la dévastation de son habitat et de son territoire. Douleur ou détresse causée par la perte ou l'absence de consolation. Il s'agit du mal du pays que vous éprouvez alors que vous êtes toujours chez vous. », p. 330.

33 Mermérosité: (n. f.). Terme proposé par Glenn Albrecht pour désigner un « état d'inquiétude anticipant la mort possible du monde familier et son remplacement par un monde perturbant le sens du lieu. », p. 330.

34 Glenn Albrecht, 2020, *op. cit.*, p. 331.

35 Bernard Stiegler. Prendre soin. De la jeunesse et des générations, 2008, Flammarion. Édition du Kindle, Dans les termes de Stiegler: « Prendre soin, c'est prendre soin d'un équilibre qui est toujours à la limite du déséquilibre, voire « loin de l'équilibre », et c'est tout aussi bien prendre soin d'un déséquilibre toujours à la limite de l'équilibre: c'est prendre soin du mouvement. », emplacement 5101 sur 5440.

36 Visionner « Pour une révolution politique, poétique et philosophique avec l'astrophysicien Aurélien Barrau », La Terre au carré - émission du 9 mai 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=94lxSYo5wtM>

Références

- ALBRECHT G., 2020. *Les émotions de la Terre, de nouveaux mots pour un nouveau monde*, Paris : Les Liens qui Libèrent.
- BATESON G., 1956. *Steps to an Ecology of Mind*, traduit en français sous le titre de *Vers une écologie de l'esprit*, Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- BOISCLAIR L., 2021. *Art écosphérique : de l'anthropocène... au symbiocène*, L'expérientiel 3, coll. « Mouvements des savoirs », Paris : Éd. L'Harmattan, 2020. *Émersivité du corps en alerte*. L'expérientiel 2, coll. « Mouvements des savoirs », Paris : Éd. L'Harmattan. 2019. *Art immersif, affect et émotion*. L'expérientiel 1, coll. « Mouvements des savoirs », Paris : Éd. L'Harmattan.
- BRADY J. (dir.), 2016. *Elemental an arts and ecology reader*, Gaia Project Press.
- BROWN A., 2014. *Art & Ecology Now*, New York: Thames & Hudson
- DELEUZE ET GUATTARI, 1980. *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris: Éditions de Minuit, coll. « critique ».
- GEMENNE F. et RANKOVIC A., 2019. Atlas de l'anthropocène, Atelier de cartographie de Sciences Po, préface de Jan Zalasiewicz; postface de Bruno Latour, Paris : Presses de Sciences Po.
- GUATTARI F., 1989. *Les trois écologies*, Paris : Galilée. 2013. *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?* Paris : Lignes/IMEC.
- AVEC S. ROLNIK, 2017. *Micropolitiques*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond.
- HARAWAY D., 2020. Vivre avec le trouble, trad. de l'anglais par V. Garcia, Vaulx-en-Velin: Les Éditions des mondes à faire. «Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents», *Multitudes*, 2016/4 (n° 65), p. 75-81. URL: <https://www.cairn-int.info/revue-multitudes-2016-4-page-75.htm>
- MASSUMI B., *Theory & Event* 10:2 | © 2007. En ligne : http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v010/10.2massumi.html.
- NÆSS A., 2007. *Une écophilosophie pour la vie : introduction à l'écologie profonde*. Points Essais.
- ROSE D. B. et L. ROBIN. 2019. *Vers des humanités écologiques*, suivi de *Oiseaux de pluie*, Paris : Wildproject/Manifeste.
- STENGERS I., 2009. *Au temps des Catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte. 2020. *Réactiver le sens commun*, Paris : La Découverte. Avec M. SCHAFFNER, É. HACHE., 2019. *Résister au désastre*, Paris : Wildproject.
- STIEGLER B., 2008. *Prendre soin. De la jeunesse et des générations*, Flammarion.
- WEINTRAUB L., 2012. *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, University of California Press; éd. Kindle. *TO LIFE! Eco Art In Pursuit of a Sustainable Planet, Teaching Guides: Eco Issues. Eco Approaches. Art Genres. Art Strategies. Contemporary Art History*. 2012. University of California Press. Online : <http://lindaweintraub.com/teaching-guides>. 2018. *What's Next?: Eco Materialism and Contemporary Art*, Bristol/Chicago, Intellect Books, ed. Kindle.



Lucile Olympe Haute

Biographie

Lucile Olympe Haute est artiste visuelle, autrice, chercheuse et enseignante. Ses travaux visent à penser ensemble spiritualité, technologie et politique — entendu au sens élargi de « vivre ensemble » engagé et écoresponsable qui déborde l’anthropocentrisme et embrasse les différents règnes du vivant. Son essai, le *Manifeste des Cybersorcières*, a pour objectif de susciter une convergence d’engagements et processus d’autonomisation (écoféminisme, queer/transféminisme, émancipation technologique). Il a été présenté sous forme d’installations et de performances (HMKV, Dortmund, DE; Kunstverein Langenhagen, DE; La Gaité Lyrique, Paris, FR; Les Limbes, Saint-Étienne, FR; FRAC Lorraine, Metz, FR; Musée d’art contemporain de Lyon, FR; Komunuma, Romainville, FR). Elle a réalisé plusieurs résidences d’écriture et de création (Maison de la poésie de Rennes, FR; Kunstverein Langenhagen, DE; Musée d’art Contemporain de Lyon, FR; Gessnerallee, Zurich, CH; Alphabetsville & La Marelle, La Friche Belle de Mai, Marseille, FR). Ses travaux sont documentés sur son site web : lucilehaute.fr

Rituel pour 201 pommes de terre

Résumé

Le Rituel pour 201 pommes de terre de Lucile Olympe Haute s'est tenu le 28 septembre 2019 à l'occasion de l'événement « Et de nos bouches sortent des crapauds, des diamants et des rires » organisé par Hélène Gugenheim à la chapelle des Cordeliers à Crest (FR). Une quarantaine de femmes réunies pour une journée en mixité choisie ont partagé des gestes, des mets et des mots. Sorcières et performeuses se sont offert des contes, des larmes, des chants, des condiments, des ateliers, de l'écoute, des massages, de l'attention, du beau, du soin. Il s'agit de faire surgir un possible. Il s'agit d'honorer en chaque chose, en soi, en chacune, en cette pomme de terre et en ce brin de menthe fraîche, ce qui nous rend capables d'amour et de plaisir.

La scène a lieu dans une chapelle désacralisée, en Drôme, dans le sud de la France. C'est l'été. Une quarantaine de femmes sont réunies pour une journée en mixité choisie, pour partager des gestes, des mets et des mots. Il s'agit de faire surgir un possible. Sorcières et performeuses s'offrent des contes, des larmes, des chants, des condiments, des ateliers, de l'écoute, des massages, de l'attention, du beau, du soin.

Il n'est pas encore midi. Trois femmes viennent installer au centre de l'espace, à même le plancher, une grande soucoupe dans laquelle se trouve un guéridon de fonte surmonté d'un réchaud à gaz. La bouteille qui l'accompagne ainsi qu'une poterie est déposée à proximité. Une quatrième femme installe un large faitout d'acier sur le réchaud puis se retire tandis qu'une autre apporte un coffre de bois. Arrive, pieds nus, une grande femme vêtue de noir, serrant entre ses bras une dame-jeanne. Le verre, lourd, est retenu du contact de la peau par une maille fine. Elle dit : « Le cercle est formé depuis ce matin. » Elle ajoute : « J'appelle l'Eau dans ce cercle » et elle vide l'eau de la dame-jeanne dans le grand faitout d'acier. Elle dit « J'appelle la Terre » et déverse la terre brune de la poterie dans la soucoupe. « J'appelle l'Air » et dessine un large cercle avec ses bras. « J'appelle le Feu. » Accroupie, elle craque une allumette et allume le gaz sous le faitout.

Elle se relève, tourne son regard vers l'assistance et reprend la parole : « Nous allons partager un moment. Je solliciterai parfois votre participation pour recevoir, ouvrir, lire et déposer. » Elle marque une pause entre chacun des termes. « Pour engager chacune de ces actions, il y aura un signal sonore. » Elle heurte un petit mortier de laiton avec son pilon. « Recevoir », dit-elle. Elle fait à nouveau tinter le laiton, « Ouvrir », (tintement) « Lire », (tintement), « Déposer » (tintement).

« Ce moment que nous partageons, cet ensemble de temps et de gestes se fonde dans une intention. Il s'agit d'honorer les vies que nous ingérons. De prendre conscience des trajets parcourus avant que nous nous nourrissions, trajets physiques et symboliques, trajets énergétiques et matériels. Il s'agit de comprendre que chaque chose est connectée aux autres, que la conscience donne forme à la réalité et que la réalité donne forme à la conscience. Il s'agit de faire circuler l'énergie vitale en nous et entre nous. Il s'agit de percevoir et célébrer le sacré dans le trivial. Si j'appelle en moi quelque divinité, ce sera pour convoquer l'archétype. Si je traite avec le pouvoir, je ne suis pourtant pas le pouvoir. »

Elle couvre l'eau.

« Qui suis-je ? Vous croyez me connaître. Et, oui, vous me connaissez, toutes, chacune d'entre vous. Vous m'aimez sûrement. Vous avez votre préférence. Je suis si bonne, si variée, propre à tant d'accommodements. Petites et grandes m'apprécient. Vous m'aimez. Je vous suis familière. Mais vous savez si peu de moi. »

Elle ouvre le coffre.

« En 1588, les Européens me représentent pour la première fois. Ils viennent de me découvrir. Grâce à moi, je vous le raconterai tout à l'heure, ils ont survécu dans un territoire inconnu. Ils m'ont ramenée avec eux. Je suis objet d'étude, de curiosité et de méfiance. Ceux qui ont échappé à la famine grâce à moi ne sont pas les mêmes que ceux qui me reçoivent sur le vieux continent. Me voici entre les mains des plénipotentiaires, des magistrats, des patriarches et des savants. »

« Un certain ami du Légat pontifical en Belgique m'offre au préfet de Mons, Philippe de Sivry. Un an plus tard — en 1588, donc —, ce dernier peint une aquarelle de moi et m'envoie à Charles de l'Écluse. Jules Charles de L'Écluse, ou Carolus Clusius, était un médecin et botaniste flamand de langue française — il fût l'un des plus célèbres du 16^e siècle. C'est lui qui, le premier, me décrit en mots occidentaux. Il écrit : “La racine de cette nouvelle plante, car elle n'a été connue en Europe que depuis peu d'années, est alimentaire. Son tubercule ne doit être ordinairement planté chez nous qu'en avril, et pas plus tôt. Il en sort, quelques jours après la Plantation, des feuilles villeuses, qui en se développant prennent une teinte verte. Du pied, plusieurs jets se divisent en plusieurs branches, longues, faibles, qui rampent par leur propre poids sur la terre et s'étalent de tous côtés. De l'aisselle des branches sortent des pédoncules longs d'un pied, épais, qui portent dix à douze fleurs, ou plus encore ; ces fleurs sont élégantes, larges d'un pouce environ, anguleuses, d'une seule pièce, mais avec cette complexité qu'elles paraissent composées de cinq feuilles distinctes. Cette plante fleurit en juillet, et souvent elle ne cesse de porter fleur et fruit jusqu'en automne, ou même jusqu'aux premières gelées qu'elle supporte difficilement.” »

Elle soulève le couvercle pour regarder si l'eau frémit puis reprend : « Clusius commence la rédaction de ce chapitre, “Papas des Péruviens” dès 1589. Il ne sera pourtant publié qu'en 1601. La première description publiée que l'on fit de moi est celle de Gaspard Bauhin, imprimée à Bâle en 1596. Tandis que les sieurs de Sivry et Clusius me croient de la famille de la truffe et me nomment Taratouffli, le botaniste suisse me baptise de mon nom scientifique : *Solanum tuberosum*. “Cette plante, écrit-il, a une tige longue d'une coudée et demie ou de deux coudées, semblable à celle de la tomate, presque arrondie, striée, légèrement velue, pleine de suc, verte et peu rameuse. Les rameaux se divisent communément en deux pédicules, dont chacun supporte plusieurs fleurs, les unes en bouton et trois ou quatre épanouies ; elles ressemblent aux fleurs des Aubergines. Aux fleurs succèdent des fruits ronds. D'abord verts, ils noircissent, et quand ils sont mûrs ils deviennent d'un noir rougeâtre et renferment des graines petites, plates, rondes, brunes, semblables à celles de la Belladone. Nous avons cru devoir appeler cette plante *Solanum*, en raison de la ressemblance de ses feuilles et de ses fruits avec la Tomate, et de ses fleurs avec l'Aubergine ; ainsi que pour sa semence qui est celle des *Solanum*, et pour son odeur forte qu'elle a de commun avec ces derniers. Cette plante, qu'on appelle Pappas des Espagnols ou d'autres fois Pappas des Indes est aussi connue sous le nom de Tartuffoli, sans doute à cause de sa racine tubéreuse, car c'est le même nom qu'on donne aux Truffes en Italie.” Hormis l'intérêt des botanistes, mon histoire européenne est triviale, populaire, liée aux basses classes. On m'étudie, on me cultive. Bientôt, on me donnera à manger aux cochons et aux prisonniers. On ne me prête aucune noblesse. Pourtant... »

Elle s'interrompt, se tourne vers le coffre de bois d'où elle extrait des sachets de tissu couleur émeraude qu'elle distribue à l'assistance. Le mortier tinte. Elle ouvre un sachet, y plonge la main, en extrait un papier plié et un tubercule. Elle prend un instant pour regarder ce dernier, le caresser. Sous la pulpe des doigts, elle sent les irrégularités de surface, la peau ferme et poudreuse, crevasses et boutons d'où surgiraient bourgeons ou racines si on le mettait en terre. Dans les mains des femmes, les formes et les volumes varient : accidenté, ovoïde, lové au creux d'une paume ou nécessitant au contraire un important écart des cinq doigts pour être retenu.

Elle se rapproche du faitout, découvre l'eau, déplie le papier et lit le nom qui y figure avant de déposer la pomme de terre dans l'eau. D'un geste, elle invite les autres femmes à faire de même et scande chaque nom d'un tintement : Adrianna, Apollo, Atlas, Béa, Bintje, Blanche, Bleu d'Auvergne, Claustar, Corne de Gatte, Daisy, Désirée, Institut de Beauvais, José, Kerpondy, Œil de Perdrix (roi Édouard VII), Urgenta, Vitelotte. Elle replace le couvercle, s'écarte, reprend.

« Là d'où je viens, je suis une déesse. Là d'où je viens, je suis fille de la Terre. Je suis Axomama, fille de Pachamama, le monde. Je suis la Papa des Andes, qui pousse sous la terre. Je suis associée au monde du dessous et aux ancêtres. Pour cela, je suis vénérée, incluse dans les rituels de vie. Je suis liée au passé et à l'avenir. »

« À l'époque moderne, on raconte en Europe que je serais, dans la mythologie inca, l'origine de tout, le soleil lui-même, tubercule originel donnant naissance aux autres planètes et créant sur terre, la pomme de terre à son image. Comment savoir s'il ne s'agit là que de la projection judéo-chrétienne d'un réalisateur de films d'animation danois ? Façon de christianiser la mythologie inca, coloniser la culture ancestrale après avoir colonisé les terres. » Elle fait référence au film d'Anders Sørensen réalisé en 1985. « Je viens des Andes. Le Pérou est mon berceau. On m'y cultive depuis 70 000 ans. Sur les rives du lac Titicaca à plus de 3200 mètres d'altitude, des humaines et des humains cultivent les milliers de mes variétés. Depuis la préhistoire, j'ai nourri les peuples pré-incas. Après la récolte, ils m'exposaient au soleil puis, l'hiver, au gel. Je devenais *chunio* et pouvais être conservée des années. Le premier peuple qui s'est nourri de moi s'est ainsi préservé, les années de maigres récoltes. Au quinzième siècle, l'invasion des Incas va entraîner ma diffusion dans toutes les Andes. Au seizième siècle, la survie des colons espagnols au Pérou sera facilitée par le pillage des silos incas de *chunio*. Au Pérou, aujourd'hui encore, je suis conviée lorsque sont célébrés les passages des saisons, les mariages, les naissances et les deuils. »

« Pour chaque célébration, il y a une *Papa*. Toutes les *Papas* ont des noms associés à des moments de vie. Il y a le baiser de la fiancée, blanche à la chair marbrée de rose. Il y a le sang de taureau à la peau rose sur un derme blanc et un cœur fuchsia. Il y a la corne de vache, brune, fusiforme et courbée. Il y a la larme de belle-fille, semblable à une pomme de pin noueuse. Cette dernière est offerte par la future belle-mère à la fiancée de son fils. La fiancée doit l'éplucher, faisant montre du même soin, de la même abnégation, la même

patience qu'elle portera à son foyer. Si elle enlève trop de chair, le mariage pourrait être empêché par la femme plus âgée. Il y a des milliers de noms vernaculaires pour les milliers de mes filles. Je suis la vie et la mort, le début et la fin. »

Du coffre de bois, elle sort des sachets de toile vert et or qu'elle distribue. Tour à tour, les pommes de terre en sont extraites, leurs noms prononcés à voix haute avant qu'elles ne soient plongées dans l'eau chaude : Adora, Agria, Aniel, Concurrent, Duchesse, Eden, Jaerla, Lisetta, Maestro, Manna, Manon, Marabel, Mondial, O'Sirène, Ostara, Primura, Résy, Rudolph, Samba, Sarpo Axona, Sarpo Kifli, Sarpo Mira, Sarpo Una, Sirtema, Spunta, Timate, Up to Date (Fin de siècle). L'eau est couverte, le coffre refermé. Le récit reprend.

« Mais lorsque je fus importée en Europe par les colons espagnols, je ne fus considérée ni bonne à manger, ni bonne à penser. J'étais bien différente alors de ce que vous connaissez de moi aujourd'hui. J'étais un petit tubercule amer auquel on prêtait tout un lot d'inconvénients, réels ou non, notamment celui d'être venteuse. On m'affublait de multiples superstitions. Dans cette Europe chrétienne, tout ce qui pousse sous la terre est néfaste, terrifiant, comme la truffe avec laquelle on me confond, qui est sensible aux cycles lunaires, et de ce fait associée au diable et à la mort. On projette sur moi et sur mes consœurs végétales rapportées du Nouveau Monde tout un ensemble de fantômes, mêlant désir et peur. »

« Au-delà du seizième siècle et même jusqu'au dix-neuvième, l'Europe du pain me refuse. Vos historiennes et historiens distinguent en Europe deux systèmes culinaires : l'Europe des mangeurs de pain et l'Europe des mangeurs de bouillie. Les peuples des territoires relevant de cette seconde tradition gastronomique, de l'espace germanique par exemple, vont m'accueillir dans leur écuelle, malgré les préjugés. Il leur est aisé de me mêler aux racines et céréales jetées dans le chaudron. Ce n'est pas le cas dans les pays latins. On ne m'y cultive que pour nourrir les animaux. Et puis, les hivers les plus rudes, ceux qui souffrent de la faim mangent comme leurs bêtes. On se nourrit de moi par nécessité. Les villages se moquent les uns des autres. Tel versant mange de la patate ? Quel déshonneur ! Tel versant n'en mange pas ? Quel malheur ! Leurs femmes perdent les enfants. Leurs hommes n'ont plus la force de travailler les champs. On prend la mesure de mon pouvoir nourrissant. On se met à me cultiver pour alimenter les forçats. Petit à petit, j'intègre le régime des classes modestes. Je les aide à surmonter les disettes. »

« Lorsque le pharmacien militaire, Antoine Augustin Parmentier, agronome, nutritionniste et hygiéniste de son état, amorce en France la campagne de ma réhabilitation, en vérité, on me mange déjà. En Alsace et en Lorraine, en Savoie, dans le Midi, en Anjou et dans le Limousin on me mange. En 1749 en France, et en 1720 en Flandres, ont été rédigées les premières recettes de frites. On me mange déjà, mais non en Île-de-France, d'où vient Parmentier. La légende veut, que fait prisonnier militaire en Prusse pendant la guerre de Sept Ans, il ait lui-même survécu grâce à moi. Il s'attachera donc à faire ma promotion, à améliorer la rentabilité de ma culture pour soulager les pauvres, à me faire gagner en respectabilité jusqu'à me rendre digne de présence sur de nobles tables. Pour ce faire, les travaux de l'agronome

nutritionniste sont accompagnés d'une stratégie. On me plante sous bonne garde en plaines des Sablons et de Grenelle. Sous bonne garde... le jour seulement. L'opération est un succès : croyant soutirer quelques mets de choix, les Parisiennes et les Parisiens me dérobent nuitamment. Je deviens légume de la cabane et du château. Voici que je fleuris la boutonnière du roi et la perruque de la reine. Jamais l'Europe ne m'a tant glorifiée. »

« Le succès de Parmentier dans ma gloire gastronomique doit cependant être relativisé. Il commit deux erreurs. La première fut de penser qu'une nourriture adoptée en temps de guerre ou de disette puisse être revalorisée en temps normal. Il n'y a pas de pédagogie de la disette, au contraire. Longtemps, je demeurai un mets de nécessité, non de choix. La seconde erreur fut de tenter obstinément de faire de moi un pain, le pain des pauvres. Cette préparation ne sera adoptée que par les plus nécessiteux. Le luxe demeure celui de pouvoir choisir entre le pain et la pomme de terre. Mon acceptabilité culturelle réclamera encore plusieurs siècles. »

Une fois encore, le récit s'interrompt. Des sachets dorés sont extraits du coffre et distribués au cercle de femmes qui s'est rapproché du grand faitout. Le tintement métallique scande les noms de chaque tubercule : Agata, Anaïs, Baïlla, Bernadette, Bleue du Velay, Carlita, Chérie, Cupido, Dali, Dalida, Délice, Dolwen Corola, Élodie, Europa, Isabel, Luisiana, Melody, Monalisa, Nicola, Noisette, Ondine, Stemster (Prosper). Puis les femmes se rasseyent et l'oratrice reprend.

« 1840. Partout en Europe, on me mange. En Belgique et en Flandre, en France, en Irlande, en Prusse, je suis la base de l'alimentation des paysans et des ouvriers. La Belgique est touchée la première. La récolte de 1845 accuse une baisse spectaculaire : — 87 %. L'année suivante, l'Irlande subit le même sort. Tous les pays de l'Europe de l'Ouest sont touchés, mais l'effet sur l'Irlande est incomparable. En raison du pacte colonial qui la lie à l'Angleterre, l'Irlande subit l'interdiction de diversifier sa production. Un tiers de ses terres arables est consacré à ma culture. Les ravages de *Phytophthora infestans*, entraînent un million de morts et un autre million de réfugiés, et déclenchent un siècle de déclin de la population de l'île. *Phytophthora infestans*, le mildiou de la pomme de terre. Les botanistes ont longtemps hésité quant à sa classification : encore considérée entre algue et champignon. Ce fut un grand traumatisme pour les peuples de ma terre d'accueil. Mais ils continuèrent à me cultiver et à me manger. J'étais assurément devenue bonne pour toutes et tous. »

Deux femmes ouvrent les lourdes portes de la chapelle, ce qui laisse entrer le soleil de midi. Des sachets écrus, noués comme les précédents d'un lien doré, sont ouverts un à un pour libérer Altesse, Amandine, Annabelle, Anoë (Claire), Belle de Fontenay, BF15, Bonnotte de Noirmoutier, Carrera, Celtiane, Charlotte, Cheyenne, Ditta, Franceline, Galante, Juliette, Lady Christl, Linzer Delikatess, Lorette, Pompadour, Ratte, Roseval et Stella, tour à tour plongées dans l'eau.

« Chauvins, ils firent de moi l'objet d'un orgueil national. Les Belges, oui, et les Français aussi. Les Américains semblent avoir tranché en faveur de ces derniers, en distinguant les *French fries* des autres préparations de *potatoes*. Mais *French* peut être considéré comme trace de l'origine linguistique francophone de cette préparation qui fût rencontrée en France et en Belgique par les soldats américains lors de leur intervention à la fin de la Première Guerre mondiale. Les mythologies relatives à l'origine de l'expression américaine *French fries*, sont diverses. Une autre version mobilise le cuisinier français du président américain Thomas Jefferson.

En France au vingtième siècle, le vin et le bifteck figurent dans tous les décors de la vie alimentaire. «Le bifteck participe à la même mythologie sanguine que le vin.» C'est le sémiologue Roland Barthes qui l'écrit. Associé communément aux frites, le bifteck leur transmet son lustre national. La frite est nostalgique et patriote comme le bifteck, dit-il. Et d'illustrer son propos avec une anecdote militaire : en 1954, le magazine hebdomadaire Paris Match nous a appris qu'après l'armistice indochinois, relâché après quatre mois de captivité, je cite, «le général de Castries pour son premier repas demanda des pommes de terre frites». Commentant plus tard cette information, le président des Anciens Combattants d'Indochine ajoutait : «On n'a pas toujours compris le geste du général de Castries demandant pour son premier repas des pommes de terre frites.» Ce que l'on nous demandait de comprendre, écrit Barthes, c'est que l'appel du général n'était certes pas un vulgaire réflexe matérialiste, mais un épisode rituel d'approbation de l'ethnie française retrouvée. Le général connaissait bien notre symbolique nationale, il savait que la frite est le signe alimentaire de la «francité». Cette francité est confortée par la dénomination américaine *French fries*. Mais au début du vingt-et-unième siècle, lorsque les relations diplomatiques s'assombrirent entre les deux pays consécutivement à la guerre en Irak, une partie de la droite américaine préféra les renommer : *Freedom fries*. »

Ouverture du coffre de bois ; distribution de sachets de toile de jute ; extraction des tubercules ; lecture de leurs noms : Caësar, Fleur de Pêcher, Kennebec, Shetland Black, Victoria, Amyla, Kaptah Vandel ; immersion dans le chaudron ; remise en place du couvercle.

« Pourtant, aucun Belge, Française, ni Français n'a participé au chapitre suivant de mon histoire : celui de mon entrée dans le troisième millénaire, mon devenir scientifique, quantifié, ma place dans le futur. En 2011, mon génome est décrypté. C'est le résultat de cinq ans de recherche, fruit des efforts du Potato Genome Sequencing Consortium (PGSC). Lancé en janvier 2006, il réunissait 13 groupes de recherches internationaux, des scientifiques provenant d'Argentine, Brésil, Chili, Chine, États-Unis, Inde, Irlande évidemment, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Pologne, Pérou bien sûr, Royaume-Uni et Russie. Ils m'ont traduite en connaissance, mesurée, observée, quantifiée. »

« Tandis que l'espèce humaine compte 20 000 gènes codant pour les protéines, répartis sur 23 chromosomes en deux exemplaires (soit 46 en tout), je possède quelque 39 000 gènes répartis sur 12 chromosomes en quatre copies (soit 48 chromosomes en tout). Certaines de mes espèces comptent, comme l'espèce humaine, deux copies de chromosomes et non

quatre. Le travail du Potato Genome Sequencing Consortium s'est porté sur ces dernières. Ce séquençage a permis aux chercheurs d'identifier plus de 800 gènes de résistance aux maladies dans l'objectif de développer de nouvelles variétés. De nombreuses expériences de transgénèse ont été réalisées depuis les années 1980. À ce jour, aucune variété OGM n'est utilisée à des fins alimentaires en France. »

« Il est amusant de constater que le séquençage de mon génome fût achevé quelques années après celui de mon principal parasite : *Phytophthora infestans* qui fut réalisé en 2009. L'enjeu est de taille. Les exploitants agricoles de tous les pays vantent aujourd'hui mes louanges. Je suis devenue le légume — et le féculent — le plus consommé et la principale denrée alimentaire non céréalière du monde. Ma culture particulièrement productive est développée dans plus de 150 pays sous pratiquement toutes les latitudes habitées. Je m'accommode de conditions difficiles : sécheresse, altitude, terrains pauvres. Les ingénieurs agronomes le disent : mon rendement à l'hectare est particulièrement intéressant. Je suis la meilleure nourricière de toutes les cultures vivrières. Mieux que le maïs, le riz, le blé, je fournis un plus grand nombre de calories par unité d'eau consacrée à ma culture. Il existe un Centre international de la pomme de terre dont la devise est : *Roots and tubers, improving the lives of the poor*. Il détient une banque génétique de plus de 5000 variétés de pommes de terre sauvages et cultivées. Sur proposition du Pérou, les Nations unies ont consacré 2008 : 2008, l'année de la patate ! »

« Je fais l'objet de recherches qui m'ont placée au cœur d'un véritable enjeu industriel sur le plan mondial. Mon amidon peut remplacer la farine, être employé comme épaississant dans les sauces et servir dans la confection des biscottes. Hors du secteur alimentaire, il est utilisé dans la production de certains médicaments, de rouge à lèvres, de couches pour bébés, en papeterie, en production textile et de contreplaqué. Mon amidon est même utilisé par les compagnies qui creusent les puits pétroliers : pour laver les puits. Il peut entrer dans la confection du caoutchouc et dans le glaçage du papier photo. Oui, depuis 2007, on peut utiliser ma féculé pour produire des matières plastiques biodégradables. Mon amidon est ignifuge. Il aide à lutter contre les feux de forêt. Liquéfié, il sert à produire de l'éthanol et est ainsi réintégré dans l'industrie. Mes pelures et autres déchets "sans valeur" issus de l'industrie sont riches en amidon. »

« Humaines, humains, je suis votre partenaire de vie. Je suis une alliée de choix pour faire face aux défis climatiques. Dans vos assiettes ou dans vos objets quotidiens, vous m'avez mariée à votre industrie.

Les ingénieurs et les savants portent sur moi leur attention tranchante. Je ne leur appartiens pas. Je suis plus, plus que la description botanique, plus que le génome décrypté, que les procédés chimiques de transformation de mon amidon. Je suis mille souvenirs : texture, goût, satiété. Je vous suis familière. Je ne vous effraie pas. Je suis populaire, ordinaire, insignifiante. Je suis refuge et fête. »

« Certaines et certains d’entre vous, nostalgiques ou poètes, gardent vivants les gestes et le savoir-faire d’antan : labours à vache, âne ou cheval, tracteur des années 1950. On dénombre, en France, vingt-quatre associations dédiées à ma célébration. L’une d’entre elles est localisée en Isère dans le village de Le Mottier. C’est là-bas que le jeudi précédant le dernier weekend d’août, on est allé au champ, creuser la terre, récolter un spécimen de chacune des variétés anciennes et modernes plantées au printemps par l’association Pa et Tate. Depuis sa création, l’association a planté 217 variétés différentes de pommes de terre. Chaque année, quelques espèces se perdent et d’autres entrent au catalogue du conservatoire amateur, tel que l’inconnue dite “Bleue de la Mure”, apportée par un vieil homme qui de longue date la cultivait pour sa consommation personnelle et la connaissait sous ce nom. »

« Certains de mes noms sont vernaculaires. Certains de mes noms sont scientifiques. La classification de mes espèces la plus usitée sous ces latitudes correspond au temps de cuisson de mes tubercules : de A pour les cuissons rapides, à la friteuse ou à la poêle, jusqu’à C pour les cuissons lentes et des textures fondantes adaptées aux purées et aux soupes. A, A-B, B, B-C, C. Et puis D, aussi, indicateur des variétés cultivées pour la féculé. Mes tubercules ont été conditionnés quelques semaines dans un endroit frais et sec, puis brossés et mis en sachets, en attente de leur réunion pour ce rituel. 179 tubercules dont nous allons pouvoir nous nourrir maintenant : pommes de terre en robe des champs. Juste avant, remerciements. Puisse Axomama être félicitée pour les nombreux êtres qu’elle a nourris. Puisse son tubercule toujours pousser, malgré le changement climatique, malgré les doryphores et le mildiou. Remerciements l’Air que nous avons respiré et partagé. Remerciements la Terre qui a vu naître toutes ces Papas. Remerciements l’Eau et le Feu qui viennent d’en permettre la cuisson. »

Elle marque une pause puis ferme les robinets du réchaud et de la bouteille de gaz, retire le couvercle du faitout et, à l’aide d’une grande cuillère-passoire, extrait les pommes de terre cuites pour les déposer dans la grande vasque qu’on lui tend. Deux femmes de l’assistance déplient sans hâte une épaisse toile tissée, posée sur le sol tandis que d’autres y placent des assiettes et des couverts, des fourchettes pour piquer la chair, des couteaux pour retirer la peau devenue brune et fine en cuisant. On apporte de petits pots et bols contenant divers condiments, des plantes fraîches, estragon, persil, ciboulette, sauge et des brassées de verveine. Tout ceci a lieu dans un calme tapissé de murmures. Une passante s’aventure à franchir le seuil de la grande porte ouverte et rejoint le groupe.

« Cela me touche, dit l’une, l’absence de piédestal. Qu’il ne soit pas question ici de transcendance du sol vers le ciel, pas question de désavouer nos corps, pas question de promesse d’un Salut immatériel. Ce rituel, toute cette journée, ce sont des actes d’amour et de plaisir. Cette pomme de terre, là, je ne saurais pas la reconnaître parmi toutes celles que nous avons immergées dans le chaudron, je ne sais pas quel est le nom que des agronomes lui ont donné, et c’est égal. Parce que ce qui m’importe, maintenant, c’est sa texture, son goût. Est-ce qu’elle est ferme ou poudreuse dans ma bouche ? Et comment cette sauce à la ciboulette vient-elle résonner avec elle. »

Plongeant son pouce dans la chair cuite, elle partage la pomme de terre en deux parties, plonge l'une dans la mixtion herbeuse et huileuse d'une coupelle.

« J'entends Stengers et Starhawk dans ce que tu dis, lui répond sa voisine, dans cette façon de célébrer l'événement en tant que tel. Il n'est pas question d'adhérer à quelque chose qui préexiste. Mais de sentir et faire advenir, faire surgir amour et plaisir.

— Qu'est-ce que vous nommez "amour et plaisir", exactement ? demande une troisième. Parlez-vous du plaisir gustatif ou d'autre chose ?

— Celui-là, oui, répond la première. Et aussi le plaisir d'être ensemble, de prendre part à cette assemblée de femmes, d'y prendre part en conscience, d'y puiser de l'énergie, de la force, de la puissance. De ce que ça veut dire pour certaines d'entre nous d'avoir réussi à faire garder nos enfants pour être pleinement disponibles pour cette journée. L'effort que c'est, juste, de réunir les conditions de ce moment commun. C'est une fin en soi que de se libérer, pour quelques heures, des charges et des rôles qui nous sont assignés.

— Ou de les assumer. Mais de manière ostentatoire, dit la deuxième, comme avec le jeu des pouvoirs qu'a mis en place Hélène pour que nous soyons toutes co-responsables de cette journée. Quel pouvoir as-tu tiré, toi ? Moi je suis "Gardiennne d'ambiance".

— Je suis "Maîtresse de la vaisselle".

— Moi, "Accueillante". Il faut bientôt que je retourne à l'entrée d'ailleurs, pour que mon homologue vienne profiter du buffet.

— Vous voyez : des fonctions nécessaires dans un groupe, reprend la deuxième, associées à des qualités domestiques, féminines, peu valorisées... Ça visibilise ce soin du collectif.

— Tout cela me semble très théorique, reprend la troisième.

— C'est de la théorie féministe appliquée !

— Pour revenir à ta question, dit la première, ce que je nomme "amour et plaisir", moi, c'est cette circulation de récits qui nous donnent de la force, qui cherchent derrière les récits officiels et patrimoniaux, les petites histoires, les petites gens. Et plus c'est loin de nous, dans l'espace et dans le temps, plus c'est difficile. Ce que je nomme "amour et plaisir", c'est partager des savoir-faire sans autorité entre nous, comme l'atelier d'autogynécologie tout à l'heure. Ce que je nomme "amour et plaisir", c'est de célébrer le fait d'être ensemble, entre vagues connaissances et inconnues. Ce n'est presque rien, et puisque l'on décide d'y porter attention, cela m'emplit de joie. C'est une fin en soi, pas un objectif à atteindre. C'est vivant, performatif, tautologique même. Ça a lieu parce que nous le vivons et nous le vivons parce que ça a lieu. C'est honorer en soi, en moi, en toi, en nous, en cette pomme de terre cuite et en ce brin de menthe fraîche, ce qui nous rend capables d'amour et de plaisir. »

Ce rituel a eu lieu le 28 septembre 2019 à l'occasion de l'événement « Et de nos bouches sortent des crapauds, des diamants et des rires » organisé par Hélène Gugenheim à la chapelle des Cordeliers à Crest (Drôme, France) avec le soutien de Jeune Création et de quinze donateurs et donatrices.

Remerciements

LA CHAMBRE BLANCHE souhaite à remercier le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, le ministère de la Culture et des Communications, la Ville de Québec, les auteur.rice.s et le comité de publication.

LA CHAMBRE BLANCHE
185, rue Christophe-Colomb Est
Québec (Québec)
G1K 3S6

Coordination : François Vallée
Comité de publication : Anne-Sophie Blanchet, Jacqueline Bouchard, Geneviève Gasse
Révision : Claude Chevalot
Graphisme : Marc Pellerin (Caméléon Agence de marque)

Dépôt légal
Bibliothèque des Archives Nationales du Québec 2024
Bibliothèque et Archives du Canada 2024
ISBN: 978-2-9811848-5-6
ISSN : 2562-3222

2024, Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

En 2016, LA CHAMBRE BLANCHE a élaboré une collection de textes théoriques qui explorent les relations entre les arts actuels et numériques et les différentes sphères de l'activité humaine. Il s'agit de la collection de textes numériques Écosystème qui est nourrie par divers·e·s auteur·rice·s issu·e·s d'un vaste horizon de pratiques, de domaines de la pensée et de la recherche en création. Dans ce contexte, la notion d'écosystème multiplie les rencontres et les échanges entre les êtres et les systèmes culturels, historiquement isolés les uns des autres. Cette démarche de recherche et d'archivage vise à mettre en lumière les rencontres et les échanges entre les domaines de la création actuelle. Elle s'appuie sur les processus d'hybridation naturelle et culturelle qui participent au mécanisme global de l'évolution des pratiques.

Centre d'artistes fondé en 1978, LA CHAMBRE BLANCHE est vouée à l'expérimentation des arts visuels et numériques, notamment des pratiques explorant les nouvelles technologies, dans un réseau international de résidences et d'échanges. Ce laboratoire s'articule autour de la recherche, de la création, de la production, de la documentation, de la formation et de la diffusion.

