Résumé
À l'appui d'une pratique de l'art comme expérience fondatrice d'une pensée singulière, cette recherche doctorale en arts-plastiques explore les fonctions, la valeur et l'esthétique des processus créatifs au sein de pratiques vernaculaires archaïques et contemporaines. Entre pratique et théorie, la thèse pose la question de la transmission des gestes à l'appui d'une expérience de terrain en milieu familier. Elle vise à comprendre comment des savoirs, des manières de faire, des gestes ancestraux peuvent se perpétuer et s'exprimer, puis se transformer dans des relations sensibles, intimes et discrètes. Le film *Sitôt dit, sitôt fait*, est réalisé en parallèle du volume écrit de la thèse, révélant ordinaire et quotidien d'une cohabitation intergénérationnelle singulière et en particulier à partir de la relation qui se tisse entre ma grand-mère et moi. Cette recherche propose une réflexion sur les pratiques de l'ordinaire en interrogeant la nature des modes de transmission des connaissances spécifiques aux gestes et aux savoir-faire vernaculaires. Par la recherche en arts et à l'appui d'autres champs disciplinaires tels que l'ethnographie, l'anthropologie ou la géographie, il s'agit de comprendre comment ces pratiques conduites en amateur, et réalisées avec frugalité, peuvent être esthétiques, créatives, multiples et aussi contenir en elles un potentiel de régénération, voire de *rénovation* inouï.

Mots-clés
Gestes, savoir-faire, transmission, survivance, ordinaire, vernaculaire, ruralité, milieu familier, intergénération, documentaire, mémoire, recherche-création.

2023

TRANSMETTRE PAR LES GESTES

Chloé Bappel

TRANSMETTRE PAR LES GESTES

Expériences intergénérationnelles de pratiques vernaculaires

Chloé Bappel

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS (Histoire, Théorie, Pratique)

Arts plastiques

Unité de Recherche ARTES 24141

TRANSMETTRE PAR LES GESTES

Expériences intergénérationnelles de pratiques vernaculaires

Présentée et soutenue publiquement le 27 novembre 2023 par

Chloé BAPPEL

*Sous la direction de **Pierre Baumann**, Professeur, Université Bordeaux Montaigne*

Membres du jury

Pierre Bourdareau, Maître de conférences, Université Bordeaux Montaigne

Daniel Estevez, Architecte DPLG, HDR, Professeur ENSA de Toulouse

Katrin Gattinger, Professeure, Université de Strasbourg

Françoise Parfait, Professeure émérite, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne

À la mémoire de mon père, Pétrus,
et de mon grand-père, André, qui ne pourront jamais voir ce
travail achevé, mais qui l'ont ô combien inspiré.

« Ce que les vieilles gens disent que vous ne pouvez faire, l'essayant vous apercevez que vous le pouvez fort bien. Aux vieilles gens les vieux gestes, aux nouveaux venus les gestes nouveaux ».

Henri-David Thoreau, *De la simplicité* !, Paris, Gallimard, « Folio sagesses », 2017, p. 18.

REMERCIEMENTS

Je remercie Pierre Baumann pour m'avoir projetée dans un monde que je n'envisageais absolument pas, pour avoir vu dans ma pratique balbutiante quelque chose de *fin*, pour m'avoir incitée à poursuivre mes premières pistes de recherche et à développer mon intérêt pour les matières organiques, leurs tactilités et les résidus qu'elles génèrent en révélant à quel point l'*usure* pouvait s'avérer fertile. Sans lui je n'aurais pas écris mes deux mémoires de master 1 et 2 et cette thèse n'aurait pas vu le jour. L'aventure *Moby-Dick* qu'il a coordonné et à laquelle j'ai participé de 2017 à 2021 fût pour moi un apprentissage mettant à l'épreuve l'intelligence collective et où nous avons pu tester la variabilité de la recherche et de la création. Cette aventure a aussi été l'occasion de rencontres qui allaient devenir des piliers dans ma vie.

J'adresse mes sincères remerciements aux membres du jury, Françoise Parfait, Katrin Gattinger, Daniel Estevez et Pierre Bourdareau, d'avoir accepté de prendre part à cette évaluation et de la compréhension dont ils ont fait preuve face à ma situation difficile induisant le report de la soutenance. Je remercie également Marianne Guarino-Huet et Olivier Desvoignes du Collectif microsillons, initialement prévus dans ce jury, mais qui n'ont malheureusement pas pu être présents en raison de ce report.
Je veux témoigner de ma gratitude envers Lorraine Martin et tous les membres de mon comité de suivi de thèse, Pierre Bourdareau et Christian Malaurie, ainsi qu'à la Direction de l'école doctorale Montaigne Humanités, pour leur compréhension et leur appui, nécessaires à la finalisation de ce doctorat.

Chaque seconde, chaque mois, chaque année, des êtres incroyables, des personnes magnifiques m'ont accompagnée, m'ont empêchée de sombrer et de lâcher les rênes, pourtant certains ont flanché : ils ont passé l'arme à gauche et je souhaite leur rendre hommage.

Je remercie André, papi, qui a fait partie du voyage. C'est en grande partie lui qui a jeté la graine, m'a montré comment un arbre pousse. Je le remercie pour le sourire et les yeux pétillants qu'il m'a lancés lorsque nous avons proposé cette cohabitation. Elle fut malheureusement brève, mais la fugacité n'a d'égal que l'intensité de nos sensations.

Bien entendu, je remercie Odette, mamie, sans qui rien n'aurait été possible. Les milliards de gestes et de contacts que nous avons passés ensemble m'ont transformés à jamais, et j'exprime toute ma reconnaissance envers cette fabuleuse grand-mère, tant encline au partage créatif. Je la remercie pour s'être laissée emporter dans cette aventure, même après la mort de son *binôme*, et encore plus, pour avoir alloué tout son temps à la découverte, à la création et à l'invention mutuelle ainsi que pour s'être immergée dans le partage et m'apprendre discrètement à chaque instant des petites choses que nous faisons grandir ensemble.

Je n'ai pas les mots pour évoquer mon père, Pétrus. Comment faire lorsqu'un trou béant nous empêche d'avancer ? Il faut trouver un moyen, faire avec des bouts de ficelles et rassembler des morceaux d'idées pour construire un pont. Mon père est le chaînon manquant à l'achèvement de ce travail. Parti trop tôt et trop subitement, il ne lira ni cette thèse, ni ces mots balbutiants, ni ceux qui suivront. Je le remercie de toute mon âme et si je n'ai pas de mot, je sais au fond de moi que notre complicité ne s'éteindra jamais dans mon cœur. Je le remercie d'avoir ouvert mes yeux sur le monde même lorsque cela fait mal. Je lui dois une partie de mon intuition, une voix qui résonne de mots silencieux abrupts et précis. Une voie qui me guidera toute ma vie sur un chemin semé de questionnements et de luttes en pantoufles. Sans plan ni méthode, sans dieu ni maître, avec intuition, curiosité et humilité. Merci Papa.
Je remercie du plus profond de mon cœur ma maman de croire en moi toujours et de surmonter cette épreuve ensemble avec toute la force que Pétrus pouvait inspirer. Je la remercie d'avoir partagé son regard sensible et de m'avoir transmis l'envie de me déplacer toujours avec une petite valise pleine de crayons, de papiers, de petites collectes et de rêve.

Merci à Marie-Line pour sa présence, son œil aiguisé pour les innombrables relectures de mes écrits, sa patience et ses mots justes.
J'adresse une infinie gratitude à toute ma famille pour son amour et sa bienveillance.
Je remercie tous mes amis pour leur présence et leurs encouragements. Merci à Clémence et Constance de partager ma vie depuis tant d'années et d'être toujours là. Infaillibles soutiens complémentaires, lune et soleil au fil des saisons pour m'épauler sur le chemin. Merci à Tifanie d'être là, toujours. Merci à Lauren d'être réapparue dans ma vie au meilleur moment. Je remercie Davina pour les

conversations à rallonge et les débats infinis pour interroger les codes et les formats de la recherche.
Merci à Anna, Suzanne, Vincent, Gauvain, Anne, Barbara et Arthur pour les moments partagées souvent dans la même *galère*, ou sur le même bateau en tout cas, qu'est le doctorat.
Merci à Yannick, Marie, Axel, Camille, Thomas, Audrey et Antoine, et à toutes celles et ceux croisés dans « les coins », pour leur énergie qui a souvent teinté *mon* Périgord de joies partagées lorsque j'en avais le plus besoin.

Une reconnaissance éternelle à Étienne, qui m'a accompagné au quotidien dans l'épreuve qu'a été ce doctorat, tant avec des petits plats mijotés que dans les longues discussions. Il a participé à la construction de ce projet et à présent, nous pouvons, grâce au film réalisé ensemble, enfin nous projeter vers l'avenir. *Sitôt dit, Sitôt fait*, fût une aventure de longue haleine, épuisante et sublime qui nous marquera à jamais et elle n'aurait pas existé sans toi. Merci.

Que serais-je devenue sans l'appui constant d'Esther, en particulier sur la dernière *ligne droite* ? Je la remercie infiniment pour son soutien moral et pour le travail colossal effectué pour donner forme à cette thèse, qui, sans cela, n'existerait pas de cette manière. Je remercie Marlaine pour son énergie illimitée et le « boost » permanent qu'elle m'a donné. Merci à Tomas d'être à mes côtés depuis tant d'années, acolyte par tout temps et en tout lieu y compris dans le cocon où j'ai pu me réfugier tant de fois.

Merci à vous, mon « équipe », et toutes celles et ceux qui ont gravité autour, pour TOUT, pour vos relectures, vos conseils, vos soutiens inconditionnels à toute heure du jour et de la nuit.

Enfin, je témoigne respect et reconnaissance envers nos ancêtres, jusqu'au plus lointain maillon, de nous avoir fait exister en ce monde. Merci à tout mon *milieu élargi* : les plantes sauvages, les oiseaux, les lézards verts mais aussi les chats qui se sont invités chez nous, les grenouilles, les arbres et puis les étoiles et la lune, le soleil et la pluie qui subliment les saisons de ce *coin de paradis* où nous cohabitons avec tout ce monde. Merci au *jardin planétaire* qui persiste et aux gens qui le préservent, merci à toute cette nature/culture confondue de fournir tant de beautés minuscules et quotidiennes qui méritent qu'on lutte pour elles, pour participer à leur survie, même à coups de *petits gestes*.

AVANT-PROPOS

Cette thèse est née dans la continuité de mes travaux de mémoire[1] de master autour des questions de correspondances entre milieux, gestes et processus créatifs où la main est l'outil principal. Les analogies entre objets et formes créées par différents peuples et mises en perspectives avec les œuvres d'artistes contemporains ont révélé des correspondances de certaines manières de faire en fonction des matières vernaculaires et de leurs milieux.

Cependant, avec le recul que je détiens aujourd'hui sur mon propre travail, je pense que les racines de la thèse sont bien plus profondes. Elles remontent à mon enfance et à l'envie pressante d'apprendre au contact de mes grands-parents. Apprendre à faire la pâte à pain, mais aussi apprendre le nom des fleurs et des arbres, des animaux et des insectes qui habitaient sur notre passage, cette langue étrangère et si familière – le patois – qui résonnait souvent dans la maison : tout cela est sans doute le matelas bouillonnant d'émotions et de souvenirs sensoriels qui ont suscité en moi les premières interrogations.

D'où vient-on ? D'où viennent ces matières et ces animaux, ont-ils toujours été là ? Que peut-on créer avec ? Qui étaient nos ancêtres et que faisaient-ils ? Passons-nous aux mêmes endroits qu'eux, touchons nous la même terre, les mêmes arbres ou les mêmes pierres ?

Avec leur part de naïveté, ces questionnements semblent aujourd'hui être des formes embryonnaires à ce qui m'a poussé à venir chercher ici, chez mes grands-parents quelque chose que j'étais convaincue de ne pas pouvoir trouver ailleurs; une intuition qu'il y avait un aspect fondamental dans la manière de faire et de transmettre de ces deux personnes et peut-être aussi quelque chose de plus lointain. Dans ma famille, j'ai toujours entendu parler des ancêtres qui avaient transmis ceci ou cela et puis des cousins qui habitaient « dans le coin ». En tout cas, il a toujours été question de familles qui vivent sur le même territoire depuis très longtemps, dont les traces persistent et nous « parlent », nous interrogent.

Quand j'ai commencé cette thèse je n'avais pas encore compris que c'est sur la perte que j'allais travailler, et même si le chemin a été semé d'embûches c'est une

1. Mon mémoire de master 2, intitulé *L'œuvre en chemin, Rituels archaïques et pratiques artistiques contemporaines : des créations manifestes du geste pensé*, m'a incité à réengager des travaux dans un champ d'investigation proche mais qui s'incarne par une étude de cas : les expériences conduites en terrain familier. Ce qui constitue le fil conducteur des recherches entre le mémoire et la thèse c'est l'étude centrée sur les processus de création d'usages essentiels humains comme se déplacer, se loger, se nourrir, se soigner, ou se parer pour comprendre comment les relations d'ordre physique et gestuel se tissent, se transmettent et s'actualisent perpétuellement entre pratiques archaïques et contemporaines.

vive sensation d'urgence qui m'a toujours animée, et ce malgré la douleur que génère la perte.

Mon grand-père étant décédé seulement quelques mois après mon inscription en doctorat, il a fallu recentrer le travail autour des enseignements de ma grand-mère. L'objectif a été de conduire ce travail de recherche en art à l'appui d'une pratique artistique qui prend la forme d'une expérience de terrain dont la méthode est inspirée par des chercheurs issus de disciplines différentes en particulier par l'ethnographie, l'anthropologie, la géographie et les arts.

Dans certaines disciplines, étudier en milieu familier pose des difficultés voire une impossibilité à effectuer un travail précis et rigoureux. C'est parfois même un impensé tant il ne permettrait pas d'obtenir des résultats fiables correspondant à l'objectivité scientifique requise. En réalité, même si les difficultés d'un tel travail sont réelles, elles ne sont pas insurmontables et des aspects valorisants peuvent tout à fait en être dégagés. Néanmoins, il faut souligner que ce choix est un véritable engagement dans la recherche.

L'observation de son mode de vie, puis la participation à des activités ordinaires dans le quotidien saisonnier d'Odette, ma grand-mère maternelle, ont été menées avec la plus grande attention : la recherche d'une immersion dans un milieu en même temps qu'une forme de décentrement, c'est-à-dire une distance culturelle, sociale et générationnelle. Nos habitudes de vie ne sont pas les mêmes, nos manières de nous exprimer, de communiquer, de vivre et de surmonter un événement par exemple ne se ressemblent pas, nous n'avons pas la même langue maternelle, etc. Seule la proximité relationnelle, les liens de parentés et la sensibilité affective donnent la singularité de l'étude. J'ai choisi d'en faire une force, aussi parce que je suis convaincue que cette proximité relationnelle crée une opportunité de compréhension au sens d'un accès à des informations et à une manière de voir – de l'intérieur – et c'est à partir de ce point singulier que s'amorce le volet artistique de ma recherche.

Par le film *Sitôt dit, sitôt fait* qui accompagne cette thèse nous donnons à voir une vue de l'intérieur, au cœur de l'existence sensorielle et qui permet de percevoir les nuances de l'intime par des gestes qui explorent ce qui fait relation.

Sous forme de long-métrage, il est réalisé en parallèle du volume écrit de la thèse, révélant ordinaire et quotidien de la cohabitation intergénérationnelle singulière partagée entre ma grand-mère et moi. Il constitue une autre forme d'écriture de la thèse. Je place le film en première place dans cette thèse, en l'accompagnant de quelques pages qui en posent le contexte, car il est, à mon sens, primordial de visionner le film avant de lire le volume écrit qui suit.

SOMMAIRE

Remerciements p. 7
Avant-Propos p. 11

Introduction p. 17
Sitôt dit, sitôt fait p. 36

I. SENSORIALITÉ ET ATTACHEMENT p. 57
01. Épreuve sensorielle : origine primitive et influence p. 61
02. Le sensible, un processus continu : essences, matières, sens, gestes p. 85
03. Le goût du familier p. 123

II. MATIÈRES ET MANIÈRES p. 231
04. Corps outil et milieux favorables p. 235
05. Du temps libéré des artisans de la préhistoire à la recherche du temps libre des artistes d'aujourd'hui p. 271
06. Gestes de peu et transmissions discrètes p. 295

III. HABITER ET TRADUIRE LE PAYSAGE p. 383

07. Marcher, tracer, raconter : la ligne expérience - expériences de lignes p. 385
08. Paysage vernaculaire : le mouvant, l'habité, l'inventé p. 441
09. Le *pays* raconté p. 477

Conclusion p. 555

Bibliographie p. 565

Table des matières p. 582

INTRODUCTION

Faire « image », faire « son » et faire « texte » : construire une recherche par l'art en terrain familier

La recherche en arts, lorsqu'elle s'autorise à arpenter en milieu inconnu, peut permettre d'expérimenter des relations autant dans la manière de travailler que de se penser elle-même comme « Recherche ». Pour autant, elle-même comporte autant de définitions que d'hypothèses émises par des artistes-chercheurs, et ne s'inspire pas que d'elle seule[2].

Au contraire, elle s'intéresse et expérimente des manières de faire issues d'autres disciplines.

À la croisée de l'ethnographie, des arts plastiques et de l'artisanat vernaculaire, notre thèse est accompagnée par le film *Sitôt dit, sitôt fait*, qui donne à voir l'apprentissage de *gestes de matières* au fil des saisons entre une grand-mère et sa petite fille. Il propose de s'immerger dans une histoire personnelle et intime, prise elle-même dans l'histoire collective de notre société où les relations intergénérationnelles déclinent en même temps que la transmission des manières de faire. C'est par la sensibilité de cette relation singulière que l'on va observer l'importance des liens et des échanges de gestes et de mots.

La singularité des transmissions discrètes engendrées par les liens affectifs comme ici, avec des membres de la famille, réside dans la proximité rendue possible uniquement par l'existence de ces liens comme des *attaches* essentielles. Mon terrain, de par son caractère familier et intime, révèle une géographie riche de détails, des détails auxquels on ne peut pas forcément avoir accès dans le cas d'une étude de terrain en milieu inconnu. En revanche, comme toute étude de terrain conduite en milieu familier, les expériences réalisées sont empreintes de connaissances pré-acquises et de relations déjà tissées ou semi-tissées, et donc de *biais*. L'ensemble induit des formes de subjectivité, ou en tout cas cela indique que l'on a affaire à une étude de « cas exemplaire », que l'on ne peut en aucun cas systématiser. Nous reprenons ici l'expression de « cas exemplaire » utilisée par Boris Svartman, en opposition aux « idéaux-type » wébériens, lors d'un atelier que nous avons organisé en mars 2021 dans le cadre des formations doctorales. L'atelier s'intitulait « Thèse comme outil pivot du transfert de données : quel format pour quel devenir du savoir ? » Boris y abordait la question

2. Jehanne Dautrey (dir.), *Milieux & Créativités*, Nancy, Les presses du réel / ENSAD Nancy, 2016 ; *La recherche en art(s)*, Paris, MF, 2010.

– volontairement radicale - suivante : *Peut-on faire une thèse sans texte ?* À partir de sa propre expérience doctorale (en sociologie à l'EHESS), même s'il était contraint de fournir un volume écrit, il défendait l'idée que sa création documentaire réalisée dans le cadre de son terrain de recherche « faisait thèse » *via* sa démarche. Plus qu'une posture, il s'agit d'un engagement du chercheur à montrer qu'il n'existe pas qu'une seule manière d'écrire. Cet atelier a donc permis d'aborder de nombreux aspects concernant la cohabitation des différentes formes d'écriture et les difficultés parfois à les articuler.

En ce sens, même s'il est accompagné du volume écrit de la thèse, le film *Sitôt dit, sitôt fait*, existe par un ensemble de choix effectués sur le terrain, puis par *l'agencement* des « données » au montage qui permet déjà d'incarner un mode de connaissance. François Laplantine revendique l'idée d'une pensée du multiple comme étant au cœur de la démarche ethnographique, et il parle de « polygraphie » dont la cinématographie fait partie.

La recherche en arts permet d'assumer pleinement le caractère singulier des méthodes et du rapport à la recherche scientifique avec l'objet d'étude ou le terrain. En effet, l'art-recherche, la recherche création ou « la recherche *par* ou *avec* l'art[3] », permet de prendre en compte des données sensibles (qui existe par et pour les sens). Elle induit une manière de voir les choses, avec sensibilité et aussi avec engagement. L'artiste chercheur est chercheur parce qu'il s'engage (il prend parti, il défend, il désigne ou propose, donne à voir), et il engage à entrer dans une démarche plus totalisante qui caractérise la recherche. Pourtant, dans le cadre de la thèse – même dans le champ artistique – il n'est pas toujours évident d'affirmer un engagement, notamment de par sa forme. Alors nous questionnerons ici l'importance d'assumer une recherche par l'expérience de terrain qui implique les sens et accepte les nuances et la variabilité des relations. Étudier en milieu familier c'est révéler d'une certaine manière ce milieu. Tel que l'écrit François Laplantine : « La subjectivité est souvent confondue avec l'intériorité, voire avec l'irrationalité, alors qu'elle est, nous le verrons, la condition de l'acuité (en partie visuelle et auditive) et de la précision[4] ».

> Il s'agit d'amorcer la recherche en partant de l'infime, de *l'émerveillement* de l'ordinaire pour tenter de le comprendre, puis enfin d'en traduire une partie en mettant en lumière l'objet d'étude. Ici, l'éclairage se pose sur les *détails* qui forment des attitudes et plus largement, des comportements, et

3. Pierre-Damien Huygues, *Contre-temps – De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, 2017.

4. François Laplantine, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, Univers poche, « AgOra », 2018, p. 11.

> donc sur des gestes et des paroles qui rendent possible l'apprentissage par les liens. C'est une étude empirique dont le résultat d'ensemble des expériences observées, vécues et étudiées est traduit par une partie du volume écrit de la thèse et un long-métrage. C'est une forme de dialogue entre deux formes d'écriture : l'écriture de la thèse et l'écriture du film qui sont en tension continue[5].

Apprendre par le lien (méthode - montage)

L'apprentissage par les liens, qui est au cœur de notre démarche artistique, a accentué l'importance du montage au moment de la création du film. Cette étape essentielle à la réalisation suit le même mouvement que l'organisation de la thèse dont les chapitres, ont leur autonomie mais aussi beaucoup de porosité entre eux. Ainsi, ils ont beaucoup bougé, se sont frictionnés les uns aux autres avant de trouver leur place. C'est une « méthode - montage » globale proche d'une forme de « connaissance par montage[6] » développée par Aby Warburg. Cette méthode devient alors une *voie* qui est un point de jonction fondamental entre le volume écrit de la thèse et le film. La notion même de montage indique que des choix ont été faits à partir des prises (et même avant). Il en est de même dans les textes de la thèse. Il a fallu procéder à des ajustements constants voire des déplacements radicaux. Ainsi le montage tisse des liens entre les étapes et entre pratique et théorie. Il contextualise. Il détermine le squelette en même temps que le rythme du film – c'est-à-dire comment on reçoit émotionnellement ce que l'on perçoit. Le montage est « méthode » autant qu'il est un outil de travail. Telle une ouvrière, *faire* thèse revient à « assembler des pièces constitutives d'un objet complexe[7] », une fois la méthode « pensée » et essayée, testée et choisie, on assemble tous les éléments à disposition, lorsque la mise en mouvement

5. J'éprouve un fort intérêt et j'ai conduit des recherches en parallèle sur la question de l'épistémologie et du format de thèse : c'est d'ailleurs le sujet d'une formation doctorale que nous proposerons avec une autre doctorante en cinéma à l'horizon 2024. Ces réflexions ont aussi pris naissance dans le projet Moby-Dick conduit par Pierre Baumann. J'ai fait partie de la première équipe de travail autour de ce projet « monstre », et j'ai participé à plusieurs phases de terrains qui nous ont fait voyager du fin fond de la Haute-Provence jusqu'au Chili, sur les traces d'Herman Melville et du Cachalot blanc. Aussi, les ouvrages publiés et les différentes formes de restitutions, d'expositions, nous ont conduit à rendre poreuses les frontières entre artiste et chercheur, jusqu'à en redéfinir le statut des objets et œuvres produites (objets libres, objets intermédiaires, mobilité, fluidité et variabilité de la recherche, etc.) Dans ma recherche personnelle, même si elle est tout à fait différente de la recherche collective, la méthode s'est construite à l'appui de ces expériences.

6. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002, p. 474.

7. « Monteur, euse », CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/monteur, consulté le 6 mars 2023.

s'arrête, la thèse et le film s'achèvent, non sans se faire un *beau souci*[8] pour reprendre les mots de Jean-Luc Godard.

> « Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur[9] ».

La voie choisie : un film, trois parties et neuf chapitres

L'ensemble de notre recherche incarne le mouvement tant par le fond (pratiques vernaculaires soumises aux changements, corps et gestes à l'œuvre, déplacements dans le paysage) que par la forme (le film et les objets créés comme des petites formes mobiles et évolutives). Aussi, la méthode suit ce mouvement. Nous nous approchons au plus près de l'origine de ce terme qui, en grec, *méthodos* (με´φοδος) signifie « poursuite », d'où le terme de « recherche ». Le mot est composé de μετα´ signifiant une direction « vers » et de οδος « route, voie, manière de faire quelque chose[10] ». Les voies, les chemins et les routes ont ce double sens d'un tracé concret dans l'espace qui permet un déplacement, et ils suggèrent aussi des manières de faire et des habitudes singulières. Leur point commun est la question de l'organisation qui apparaît selon une perception dynamique : une organisation en mouvement.

Mes recherches artistiques retracent des moments de vie et de partage de connaissances. Résider chez ma grand-mère, c'est partager le quotidien et une partie de l'intimité. Filmer, enregistrer, photographier, noter, accompagnent mon observation et permettent de comprendre gestes et méthodes de travail, de création. Expérimenter ensemble, autour d'un geste et d'une matière choisie, permet de croiser les savoirs et de confronter les points de vue. Les « mémoires » de gestes racontées par nos ancêtres se transmettent et se trouvent alors actualisées en faisant. Que se passe-t-il lorsque l'on apprend ? La formule est complexe car elle peut concerner à la fois l'initiateur et l'initié. La création est intrinsèquement liée à la notion d'apprentissage. Chaque geste transmis ou reçu est unique. Conscientiser la manière de réaliser ce geste lui donne sa singularité et son authenticité. Au quotidien, je collecte des matières, des objets, des techniques et des mots de vocabulaire vernaculaires. Ces matières et ces manières sont

8. Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci », Cahiers du cinéma, n° 65, 1956, p. 30 - 31.
9. *Ibid.*
10. « Méthode », CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/etymologie/methode, consulté le 13 juillet 2020.

vouées à tomber en désuétude en même temps que disparaissent leur détenteurs : « les vieux », ces anciens, ruraux, adonnés à la mécanique de leurs gestes. Notre environnement détermine les pratiques de vie et les attitudes adoptées ainsi que notre rapport au travail. Mes recherches ont lieu dans et autour de la maison d'Odette et André : lieu propice à l'invention et à la créativité, c'est aussi le siège des travaux manuels et du travail (non salarié). Il s'agit d'un travail réalisé librement et avec attachement. Le point de départ de ce travail artistique est un « laisser faire ». Les matières qui sont devenues les objets d'études n'ont pas été choisies par mes soins, mais elles ont été déterminées à partir des usages et des activités qui avaient lieu spontanément dans la vie ordinaire de mes grands-parents lors des différentes saisons de l'année. Il s'agit donc d'un travail à partir des ressources indigènes présentes dans notre lieu de vie depuis suffisamment longtemps pour qu'elles aient généré des histoires, des mémoires et des apprentissages transmis sur plusieurs générations. Travailler ces matières donne donc aussi aux usages leur dimension vernaculaire. Ainsi, nous avons particulièrement travaillé avec sept matières afin de resserrer l'étude. Ce que j'ai nommé les *Gestes de matières* sont donc le résultat d'expériences empiriques développées tout au long du doctorat. Au sein d'un volet de *Gestes de matières*, deux ou trois expériences sont mises en place autour de la matière choisie. Les expériences correspondent à certains usages que l'on peut faire avec la matière, afin d'en révéler la multitude de gestes de peu qui les font exister (les micro-gestes, les liens, les échanges verbaux, les contacts, les mouvements et les immobilités, etc.). Les expériences sont indiquées par des verbes à l'infinitif indiquant simplement l'action : « glaner », « conserver », « laver », etc., autour des sept matières organiques suivantes : « gestes d'orties », « gestes de pissenlits », « gestes de canards », « gestes de moutons», « gestes de fusain», « gestes de cendres» et « gestes de massettes ».
La recherche en art est un moyen pour redonner du sens à ces pratiques en les réapprenant. Observer, faire, défaire, refaire, montrer, échanger, répéter, révèle la survivance des gestes ordinaires. Par l'expérience de gestes simples nous essayerons de comprendre des manières de voir et de penser le monde dans le présent – et en particulier de *penser par le sensible* (François Laplantine).

> Comment des gestes de travail créatifs conduits avec attachement se transmettent-ils ? Qu'est ce qui persiste de ces gestes véhiculés à travers la mémoire des différentes générations et comment en faisant l'expérience de leurs usages dans le présent, on les transforme ?

Pour répondre à nos questionnements par l'ouvrage d'une thèse en arts-plastiques, nous proposons plusieurs niveaux de lecture, plusieurs manières d'appréhender la recherche, qui nous ont préoccupés durant six années. D'abord, la proposition du film donne une forme de réponse singulière par les images et les sons en mouvement, ensuite, la thèse, par l'énonciation, la figuration et l'analyse, propose une réponse d'ensemble par le texte et les images fixes.
Au niveau du plan de l'écrit, afin de les associer sans les confondre, nous avons distingué les chapitres « théoriques » des chapitres où j'expose des éléments de ma pratique. Pour autant, les deux champs sont indissociables et se nourrissent l'un et l'autre, donc nous n'avons pas souhaité les opposer de manière dichotomique par la création de deux volumes indépendants. Ainsi, nous avons choisi de découper la thèse en trois grandes parties et chacune des trois est close par un chapitre construit *avec* la pratique.
Les expériences artistiques menées tout au long du doctorat constituent le terrain en même temps qu'elles sont le *terreau* des recherches théoriques. C'est pour cette raison que nous avons opté pour la solution radicale d'écrire les chapitres 01, 02, 04, 05, 07 et 08, sans intégrer directement des exemples d'expériences pratiques. Les chapitres 03, 06 et 09 trouvent ainsi leur place de manière autonome tout en établissant chacun un dialogue avec les deux chapitres précédents au sein de la partie. Cette construction a deux raisons. D'abord, étant donné que nous percevons les recherches artistiques comme le terreau à toutes réflexions et analyses théoriques, elles incarnent la construction de la thèse. Ce sont les expériences empiriques conduites qui ont déterminé les axes de recherches théoriques en faisant émerger des questions, des doutes ou des problèmes, qui peuvent ainsi être interrogés de manière indépendante, en dehors de l'expérience de terrain. C'est très important, et cela conduit au second point : si la dimension intime de ma recherche est fondamentale pour saisir les nuances et la singularité des savoirs vernaculaires, il me semble qu'il est intéressant de la tenir à distance d'un premier « corps » de réflexion autonome (c'est-à-dire des deux premiers chapitres pour chaque partie). En effet, nos expériences *affecteraient* aussitôt les analyses d'un angle de vue ou d'une posture qui pourrait être associée très directement à une analyse globale. Or, par leurs dimensions très singulières et autobiographiques, elles n'ont pas valeur à être généralisées et trouvent meilleure place dans le chapitre de clôture de partie, qui fait aussi transition entre la partie I et II, puis II et III. Ainsi, nos descriptions d'expériences et nos analyses de « chaînes de gestes» viennent éclairer d'une nouvelle *teinte* diffuse ce qui précède tout en l'augmentant de nouvelles notions qui s'inscrivent

dans le prolongement des chapitres précédents. Ainsi, assez logiquement, les chapitres intégrant ma pratique s'égayent également de références à d'autres chercheurs et artistes, mais aussi à d'autres balises, plus libres (des histoires, des anecdotes, des images de différents statuts aux légendes un peu floues, mais qui résonnent entre-elles).

Dans l'intention de saisir des gestes qui persistent, des survivances qui existent sous forme de traces ou d'empreintes parfois à la limite de la perception, ou encore de comprendre des processus au-delà des résultats formels, nous allons, dans la première partie intitulée « Sensorialité et attachement », nous intéresser aux perceptions sensibles et sensorielles du monde qui nous entoure et aux attachements qu'elles génèrent. Dans les chapitres 01 : « Épreuve sensorielle : origine primitive et influence » et 02 : « Le sensible, un processus continu : essences, matières, sens, gestes », nous verrons l'importance de l'appréhension sensible et sensorielle (en particulier, tactile) de l'espace et de la matière par l'être humain (perceptions sensorielles primaires) et nous la mettrons en perspective avec une approche phénoménologique, notamment à l'appui de la « phénoménologie sculpturale[11] » de l'artiste Giuseppe Penone, dont l'œuvre sera notamment éclairée par la lecture analytique de Georges Didi-Huberman. Afin de comprendre les mécanismes relationnels qui permettent d'appréhender notre sensorialité et les attachements que nous déployons au quotidien, nous poserons en détail au chapitre 03 : « Le goût du familier » l'origine et les enjeux de mon expérience de terrain en milieu familier, ses protagonistes et ses événements qui l'ont fait exister. Ce chapitre explore le cœur de notre réflexion, soit la question de l'apprentissage par le rythme de la saisonnalité avec mes grands-parents, amateurs et « savants multifonctions », qui travaillent et transmettent leurs savoirs entre territoire extérieur et intérieur. En effet, nous adoptons dans nos recherches plastiques la posture de l'amatrice qui, par opposition au spécialiste, pratique une activité sans qualification mais par goût et par passion ou plutôt par *attachement*. En écho à nos expériences, nous réfléchirons à la pragmatique du goût et à la notion d'attachement du point de vue de la sociologie, en particulier avec les études d'Antoine Hennion (sociologie de l'attachement). L'expérimentation sans cesse renouvelée, l'acceptation des échecs et l'étude des variations des résultats obtenus permet d'établir une connaissance relative mais extrêmement riche car personnelle et sensible. Par nos expériences de *Gestes de matière*, nous

11. Georges Didi-Huberman, *Être crâne – Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les éditions de Minuit, « Fables du lieu », 2014, p. 71.

ne cherchons pas à maîtriser une pratique comme le ferait un artisan, car cela exige une consécration à l'apprentissage technique, puis l'exercice d'un savoir-faire spécifique. Au contraire, nous assumerons une approche par la multiplicité. Concentrés sur les questions de l'apprentissage, nous nous préoccuperons des relations d'intimité qui se tissent entre les individus mais aussi avec les *choses* et les lieux. Apprendre certains usages, certaines pratiques vernaculaires en tant qu'amateur, c'est principalement apprendre par les gestes. Il s'agit en premier lieu d'observer une personne (amateur ou non) faire les chaînes de gestes en vue de les reproduire par mimétisme et en étant à l'écoute des savoirs transmis. Ainsi, ce sera l'occasion de définir plus en détail la notion de travail – en tout cas d'en préciser notre lecture à l'appui d'Ivan Illich en particulier.

Dans la deuxième partie, nous partirons aussi des origines – non pas des origines sensorielles de l'être humain, mais plutôt de l'origine de l'humanité du point de vue de la paléontologie (étude des premiers hommes), pour comprendre nos rapports entre « Matières et manières » telle que s'intitule la deuxième partie de cette thèse. Dans le chapitre 04 : « Corps outil et milieux favorables », nous nous appuierons sur les disciplines de la paléontologie, et l'anthropologie (notamment à l'appui des études d'André Leroi-Gourhan et de Marcel Mauss) pour comprendre l'origine des comportements humains en explorant les connexions entre le corps (ses fonctionnalités qui se développent pour en venir à *homo sapiens*) et le milieu. La bipédie humaine, qui rend possible les actions de marcher, de saisir et de manier des outils en libérant la main de sa fonction de déplacement, puis qui permet le développement du langage, sont des chaînes de gestes très longues dans l'évolution des humains. Néanmoins, de ce point de vue, on peut envisager le geste de marcher en tant que geste primordial et décisif à la création, qu'il soit utilitaire, rituelle ou artistique. L'être humain, point de jonction entre corps et milieux, se déplace et se livre à diverses activités qui permettent de répondre à ses besoins essentiels. Marcher, se nourrir, s'abriter, se soigner, se parer, créer : nous verrons en ces usages essentiels les prémices des usages primordiaux qui concernent encore aujourd'hui l'humanité entière. Au chapitre 05 : « Du temps libéré des artisans de la préhistoire à la recherche du temps libre des artistes d'aujourd'hui », nous observerons donc que c'est là que se trouvent les origines de l'art et de l'artisanat qui ont des frontières bien plus poreuses que ce que l'on peut croire par les distinctions disciplinaires strictes opérantes à l'heure actuelle. Il y a, dans un désir de *bien faire*, une volonté tenace qui se loge dans chaque activité créatrice et qui prend toujours racine dans l'expérience vécue.

Il s'agit de penser (avec André Leroi-Gourhan et John Dewey, entre autres) une esthétique, qui ne renie pas ses fondements qui prennent racines dans l'expérience sensible et, où même si elle est « fonctionnelle », ne perd pas de vue son ancrage dans l'affect et l'expression artistique. Adapter, adopter, emprunter ou inventer, les gestes les plus rudimentaires, cela exige toujours des techniques et des savoirs accumulés, échangés et mobiles. C'est le cas des « gestes de peu » qui se transmettent discrètement, qu'ils soient le résultat de pratiques contraintes ou délibérés et que nous allons étudier dans le chapitre 06 : « Gestes de peu et transmissions discrètes ». À l'abri des regards, dans un milieu plutôt rural et au cœur de l'intimité familiale, nous constatons que dans ces multiples manières de faire, la variabilité devient une force pour *rénover* des pratiques qui, sans cela, tomberaient dans l'oubli. Les petits gestes et gestes de peu appris et testés auprès de ma grand-mère, s'accompagnent de la langue d'origine de ses gestes (le patois occitan). C'est une forme de lutte contre l'uniformisation des cultures de manière générale et, en particulier, contre la disparition de « l'art de raconter » dont parlait déjà Walter Benjamin dans les années 1930. La créativité des gestes de peu donne à la transmission sa force d'invention qui intervient pour pallier les manques de la mémoire ou s'approprier des usages. Aussi, il y a toujours une transformation qui permet de faire évoluer les pratiques et nous permet d'envisager la variabilité de la tradition.

Enfin, la troisième partie intitulée « Habiter et traduire le paysage » incarnera une approche du paysage par le mouvement. Le chapitre 07 : « Marcher, tracer, raconter : la ligne expérience – expériences de lignes », à l'appui d'artistes de la marche tels que Richard Long, Hamish Fulton, herman de vries ou encore Libia Posada, nous permettra d'envisager le potentiel créatif du déplacement. C'est un point déterminant pour répondre à notre questionnement sur la transmission des savoirs : en effet, nous penserons les actions de marcher, de tracer (graphiquement) et de conter (dire, raconter) dans un ensemble indissociable pour comprendre les savoirs vernaculaires. Au chapitre 08 : « Paysage vernaculaire : le mouvant, l'habité, l'inventé », il s'agira d'étudier plus en détail des manières de faire et d'habiter vernaculaires et ordinaires. Selon John Brinckerhoff Jackson, il s'agit de comprendre *l'habité et les habitudes*[12], les modes de vie des habitants qui s'adaptent et dépendent d'un paysage tout en le transformant. L'importance du climat, les qualités de la biodiversité, mais aussi les relations aux paysages

12. John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2003.

sont des facteurs influant sur les comportements humains. Les manières d'arpenter, de cartographier un lieu, d'y glaner des éléments naturels forment des spécificités en matière d'usages et par conséquent des typologies de gestes. Observer à la fois des pratiques de « l'habiter » et du déplacement à l'appui de la géographie humaine, de l'ethnographie ainsi que par l'expérience de certains artistes, est indispensable pour étudier les gestes par le processus créatif qui déplace le statut d'œuvre d'art à l'instar de Laurent Tixador. Il s'agit alors de développer des formes de déplacements et d'habitats alternatifs dont les acteurs, en faisant entendre leur voix et en revendiquant leurs manières de traduire le paysage, le transforment en espace de lutte et de résistance.

Dans le chapitre 09 : « Le *pays* raconté », nous proposons le déplacement comme un voyage à travers les petits trajets exploratoires et habituels autour d'un lieu de vie. La maison apparaît alors comme un point de jonction entre espace extérieur et intérieur, ce qui nous invite à concevoir le foyer dans un champ élargi. S'il est question, dans l'ensemble de la thèse, de polyvalence en termes de pratiques et de manières de faire, il y a un milieu qui révèle aussi toute sa multiplicité tant architecturale que sociale et culturelle : c'est la maison. Nous étudierons cette figure pour sa capacité à déployer des *espaces-temps* de vie, autonomes par leurs fonctionnements, mais reliés entre eux par le savoir-vivre des habitants. Nous les avons explorés tout au long de notre expérience de terrain, dont la maison est le milieu. À *mi-lieu* entre nos activités de collecte et d'entretien en extérieur, et à mi-lieu de nos activités domestiques et créatives en intérieur, telles que les pratiques de la cuisine ou d'artisanat vernaculaire : la maison se révèle entre réalité et imaginaire, espace des histoires racontées. Les matières, les objets usuels et leurs usages, les espaces familiers et d'entretien, les espaces en marge tels que les cabanes, caves ou greniers, les occupations de la vie quotidienne, déterminent le support, l'environnement et les interactions, en somme : la *matérialité* des pratiques de l'ordinaire.

Entre extraordinaire et ordinaire : le vernaculaire comme notion-clé

Les savoir-faire autochtones forment les pratiques vernaculaires par l'action des personnes qui, souvent, développent des pratiques frugales mais polyvalentes. À la fois inventeurs, producteurs et usagers, les gens ordinaires sont les détenteurs de savoirs dans une localité déterminée et limitée, ce qui constitue ainsi leur identité. Adossé aux analyses de Pierre Frey en architecture ou encore d'Ivan Illich sur le « genre vernaculaire[13] », Clément Chéroux définit le vernaculaire en rappelant que « le mot recouvre tout ce qui est confectionné, élevé ou cultivé à la maison. C'est une production domestique [...]. Dans le système capitaliste, le vernaculaire est l'envers de la marchandisation industrielle. Il échappe par conséquent à la domination de marché[14] ». Échappant à la commercialisation, les connaissances de certaines pratiques vernaculaires et les objets qui en résultent, peuvent aussi échapper à toute forme de traçabilité et d'archivage et ainsi, ils risquent de tomber dans l'oubli[15]. Les savoirs vernaculaires se transmettent principalement par l'oralité et par les habitudes. Cette transmission est donc essentielle pour lutter contre leur perte et pour cela elle ne doit pas être rompue, ou le moins possible. La spécificité des savoirs vernaculaires est d'être cohérente uniquement d'un point de vue intérieur à un groupe homogène. Il faut se tourner vers la linguistique pour comprendre la notion de vernaculaire puisque c'est là qu'elle s'est développée. En effet, on définit une langue vernaculaire comme une langue appartenant à un groupe précis et qui est utilisé dans un territoire restreint. Elle s'oppose à la langue véhiculaire, une langue courante et mobile, reconnue par plusieurs groupes dans un territoire élargi. L'intérêt de comprendre les savoirs vernaculaires est comme celui de comprendre une langue vernaculaire : connaître ses particularismes permet de comprendre des éléments de la culture dont elle est issue, les manières de faire singulières qui la définissent, et d'apprendre des connaissances spécifiques même si elles sont subjectives d'un point de vue scientifique.

Ce qui m'intéresse particulièrement dans le vernaculaire c'est qu'il définit à la fois des gestes, des attitudes, des manières de faire qui peuvent être aussi bien

13. Ivan Illich, *Le genre vernaculaire*, Paris, Seuil, 1982, (Trad. Maud Sissung).

14. Clément Chéroux, *Vernaculaire, Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, p. 10.

15. Sur la perte des savoir-faire : voir la « Convention de 2003 », Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco, [en ligne], URL : https://ich.unesco.org/fr/artisanat-traditionnel-00057, consulté le 21 novembre 2022.

ordinaires qu'extraordinaires, et l'ensemble de notre recherche se positionne autour de cette tension entre les deux. Odette, une grand-mère que l'on suit et avec qui je participe aux activités les plus ordinaires de son quotidien, est aussi un personnage extraordinaire qui nous livre un savoir précieux et singulier.

Jean-Jacques Amyot pose ouvertement la question suivante :

> « Honnêtement, qui ressent l'intergénération comme un besoin ? Nous ne souhaitons pas faire de l'intergénérationnel comme on fait du roller ou de la musique ! L'intergénérationnel ne peut être la finalité d'une action, mais une modalité. Il ne s'agit pas de faire de l'intergénération, mais de la permettre, d'ouvrir ce qui n'était peut-être dans un premier temps accessible qu'à certaines générations[16] ».

« L'intergénération comme un besoin[17] ». Cette injonction m'a interpellée car, aussi extraordinaire que cela puisse paraître, je pense pouvoir répondre positivement à cette interrogation et c'est un des enjeux de cette thèse qui est alors mis en question. Ce n'est effectivement pas comme « faire du roller », mais ces questions de mises en relation peuvent modifier nos perceptions de manière durable et élargir nos attentes en termes de moyen d'apprentissage. En effet, l'échange intergénérationnel permet bien de faire cohabiter des mondes, et donc de faire circuler des savoirs qui ne se situent pas à la même échelle. Pour exemple, je me suis mise à lire à voix haute Henri-David Thoreau, Michel Clément, Henri Focillon ou Michel Serres à ma grand-mère pendant qu'elle crochète ou tricote, et ce après qu'elle m'ait appris le crochet. Ainsi, j'ai appris un savoir-faire traditionnel longtemps associé aux personnes plus âgées[18] tandis que ma grand-mère a eu accès à des ouvrages dont elle n'avait pas connaissance mais qui l'intéressent beaucoup. On est donc dans un échange interrelationnel bienveillant, fondé sur une forme de solidarité riche d'expérience et d'apprentissage.
En pratique, le « vivre ensemble » ne se situe pas simplement dans le « être à côté ». Le fait de partager un espace/temps avec des personnes de différentes générations ne nous positionne pas pour autant dans l'intergénération, mais plutôt dans une situation de plurigénération. C'est pour cette raison qu'il était fondamental, selon moi, de pratiquer une immersion complète par mon expérience

16. *Ibid.*

17. Jean-Jacques Amyot, *À la recherche de liens entre les générations*, Presses de l'EHESP, Rennes, 2016, p. 85 – 86.

18. Néanmoins, aujourd'hui certaines pratiques telles que le crochet, le tricot ou la broderie semblent « redescendre » de façon assez massive vers la jeunesse.

de terrain en cohabitant durablement avec mes grands-parents. L'intergénération suscite de simplement « être », vivre pour soi, et désirer partager avec l'autre instantanément et aussi sincèrement.

> « L'intergénération concerne les générations vivantes qui sont pour un temps contemporaines, mais dont les relations dépassent la simple coprésence à un moment donné. Le terme "inter" nous renvoie à une dynamique du social ; à des échanges qui s'éprouvent dans toutes les directions. L'intergénération est donc un système de relations croisées entre différentes générations[19] ».

Cela exige d'être présent au sens brut du terme, c'est-à-dire ancré dans un environnement, engagé dans une série de gestes, mais pas contemplatif ni spectateur de ce qui arrive. Le présent n'est pas transcriptible immédiatement. Vivre l'instant présent, c'est s'inscrire dans une situation dimensionnelle, c'est-à-dire qui peut se mesurer à la fois dans le temps et dans l'espace. Soit nous y sommes seuls, soit entourés d'autres individus. Dans le second cas, nous sommes donc *a priori* « à côté » les uns des autres, et pour être ensemble il faut *faire* ensemble. Cela dit, ce n'est pas l'interaction en elle-même qui crée un lien entre les personnes. Le lien existe vraiment si les différentes parties prennent individuellement plaisir à réaliser une action. Il faut donc être prêt à apprendre de l'autre et conscient de faire les choses pour soi avant tout, afin d'apprendre par le lien, et de pouvoir, à son tour, transmettre par les gestes.

Survivances et chaînes de gestes

Pour transmettre, il faut que quelque chose *persiste* dans le temps au fil des générations. Nous parlons de la transmission de savoirs de manière générale mais, parfois, les savoirs ont disparu ou bien ils ne sont pas conscients, pourtant des gestes ont *survécu* au cours des transmissions successives et ils sont transmis en résonnance avec la mémoire et une forme d'intuition par le *faire*. Nous n'étudierons pas dans le détail le concept de survivance richement défini et décrit en philosophie, en esthétique ou encore en anthropologie[20], néanmoins

19. *Jean-Jacques Amyot, À la recherche de liens entre les générations, op. cit., p. 12.*

20. Le terme est aussi défini par l'anthropologue britannique Edward Burnett Tylor avec la « doctrine des survivances » qui marque la pensée anthropologique du début XIXe siècle. Autodidacte et formé sur le terrain par des voyages, il s'inspire de méthodes scientifiques, en biologie et géologie notamment pour mettre en place une réflexion inédite sur l'ethnologie de la culture. Sa méthodologie est remarquable par l'application de collectes larges et systématiques d'objets et de documents, ainsi que par la réalisation d'analyses comparatives et de traitements statistiques. Mythes, religions et cultures sont, selon lui, des survivances d'état sauvage de l'homme.

il est intéressant de noter la présence ponctuelle de ce terme dans notre travail, en étant appliqué aux gestes. Selon la simple définition du CNRTL, la survivance est déterminée par « le fait qu'une institution, qu'une pratique sociale ou culturelle se maintienne après la disparition des circonstances qui l'ont produite, sous une forme affaiblie, marginale ou stéréotypée[21] ». Autrement dit, seuls les gestes restent, tandis que le contexte précis de leurs apprentissages et l'origine de leurs héritages demeurent flous. J'ai souvent constaté ce phénomène auprès des apprentissages livrés par ma grand-mère. En effet, la plupart de ces souvenirs qui guident nos expériences proviennent de son enfance ; aussi, elle ne se remémore pas toujours le contexte qui entourait les pratiques concernées au temps de ses parents et de ses grands-parents. Un héritage persiste donc par le biais de nos apprentissages, mais il est partiel.

L'historien de l'art Aby Warburg, est à l'origine des fondements de l'iconologie moderne. Créateur d'une bibliothèque interdisciplinaire organisée de façon tout à fait originale, il propose dans ses travaux, une lecture anachronique des œuvres au travers de l'histoire. Dans l'ouvrage inclassable nommé *Atlas Mnémosyne* (mémoire), il met en relation des œuvres qui n'ont pas de connexion temporelle mais qui, par leurs associations créent un « univers de savoirs ». Par la constitution de cet atlas d'images où il met en scène leurs survivances, il propose une lecture de l'histoire non interprétative. Georges Didi-Huberman consacre un ouvrage entier à ce phénomène : *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*[22] . Dans un esprit plus pratique et expérimental que philosophique et esthétique, nous expérimenterons ces réflexions pour donner forme et survivance aux gestes, pour tester l'autonomie et les interconnexions que l'on peut en dégager en écho à ces méthodes. Il s'agit ainsi de voir comment la mémoire peut s'emparer des informations par analogie et anachronisme. Le mode de raisonnement par analogie fonctionne par des mises en relation, des similitudes et des rapports de différents éléments entre eux. Le terme « survivance » suggère qu'un élément d'une pratique peut survivre en-dehors de son contexte premier. Un geste, un savoir-faire peut, en effet, exister en étant détaché de ses fonctions sociales, culturelles ou religieuses originelles.

21. « Survivance », CNRTL, [en ligne], URL : https://cnrtl.fr/definition/survivance, consulté le 11 janvier 2017.

22. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op. cit.*

Par l'actualisation de certaines pratiques, il ne s'agit pas de revenir en arrière pour dire : « c'était mieux avant[23] » mais au contraire, comme le dit très justement Michel Serres : « Entrez dans la ronde. "Mieux après[24]" ». Cette juste mesure implique un *dosage* précis entre ce que l'on emprunte au passé et ce que l'on puise dans le savoir et les cultures actuelles. Elle apparaît comme une *zone intermédiaire* fragile aux contours flous. Une zone exploratoire dans laquelle la recherche en arts à toute sa place, en ce sens qu'elle peut s'adonner à la fois à des investigations dans l'histoire, la théorie, la pratique. Cet « après », il ne faut pas oublier que c'est nous qui le construisons, par l'apprentissage, par l'observation et par la participation. Même si l'on puise dans les savoir-faire des anciens, se sont de nouvelles manières de faire vernaculaires que nous créons. Elles sont inédites car elles sont issues de la symbiose de plusieurs héritages : à la fois à l'écoute de nos ancêtres et le regard, l'attention portée sur notre société actuelle avec son propre fonctionnement, ses enjeux, ses problèmes et aussi ses espérances, et enfin, avec un soin particulier apporté à l'environnement et aux humains avec qui nous cohabitons.

Du latin, *gestus* : « attitude, mouvement du corps[25] », le geste « désigne l'activité corporelle d'une personne. » Cette acception infiniment large est néanmoins pragmatique et a une application concrète d'ordre physique. La question du geste traverse l'histoire de l'art et comporte autant de définitions qu'il existe de mouvements artistiques. Nous nous centrerons sur une réflexion des gestes vernaculaires qui prennent racine dans *l'ordinaire de la vie*. Cuisine, soin, entretien, jardinage, aménagement, sont des activités usuelles de la vie quotidienne (tant qu'elles ne font pas l'objet d'une profession). Par leur pluralité et leur diversité d'approche et de méthode, elles génèrent la faisabilité d'une quantité innombrable de gestes. « Les gestes forment la matière esthétique de la vie ordinaire. Cette matière n'est pas évanescente, éphémère ou fugitive, car le mouvement ne disparaît pas mais laisse des traces dans notre corps en se faisant ainsi attitude, comportement, façon d'être[26] » écrit Barbara Formis dans *L'esthétique de la vie ordinaire*. Elle y interroge les rapports de continuité entre productions esthétiques et pratiques de vie, en redéfinissant ce que peut être « l'ordinaire ». Elle pose le

23. Référence directe au titre du livre. Michel Serres, *C'était mieux avant !,* Paris, Le pommier, « Essais et Documents », 2017.

24. *Ibid.,* p. 94.

25. « Geste », CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/etymologie/geste, consulté le 15 décembre 2016.

26. Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, Paris, « Lignes d'art », 2010, p. 219.

principe « d'indiscernabilité[27] » comme étant le régime permettant de corréler art et vie : « deux manières, au fond très semblables, de vivre, de penser et d'agir dans le monde[28] ». Les enjeux portés par l'*esthétique de l'ordinaire* s'inscrivent dans la lignée de ceux qui ont permis le décloisonnement des disciplines et l'affranchissement de l'œuvre d'art avec les premiers renversements instaurés par Marcel Duchamp, Robert Filliou, puis Allan Kaprow, Joseph Beuys, ou encore Rirkrit Tiravanija, etc.

Derrière l'évidence et l'apparente simplicité des gestes ordinaires, se dissimule une complexité technique inouïe que l'on ne peut percevoir qu'en se concentrant avec assiduité. Il faut beaucoup observer d'abord, s'informer ensuite, pour connaître leurs fonctions et leurs éventuels enjeux. Enfin, il faut savoir les « refaire », les reproduire. Cette seconde phase est périlleuse d'un point de vue mécanique. Si elle finit par connaitre le succès – c'est-à-dire la réussite du geste par rapport à son objectif d'opérativité – elle demeure néanmoins (presque) toujours traversée par des périodes d'échecs et par l'obtention de résultats aléatoires. Une période de « test », d'essais est donc un passage obligé avant d'arriver à une quelconque « maîtrise » et c'est le propre de toute recherche. Entre nettoyer le sol et allumer un feu, entre se vêtir et concevoir les vêtements, entre écrire et créer son papier, le niveau de complexité des chaînes de gestes à réaliser pour parvenir à faire l'activité souhaitée est extrêmement variable. Un geste seul n'existe pas réellement, il est toujours conçu dans un ensemble. Un geste est le maillon d'une chaîne dont l'existence n'est perceptible que dans un « tressage » subtil et complexe que seule une analyse pointue et attentive permet de comprendre. Il est donc plus avisé de parler de « gestes » au pluriel pour rendre compte de cette réalité. La maîtrise d'un geste dépend de la capacité physiologique à pouvoir le faire, ainsi que de l'habitude culturelle et de la pratique depuis le plus jeune âge. Certains gestes exigent plus d'aptitudes et d'habileté, mais surtout ils nécessitent plus de travail que d'autres. Nous entendrons « l'habileté » au sens où le décrit le philosophe Michel Guérin dans son essai intitulé *Philosophie du geste, Essai philosophique,* et il écrit :

27. *Ibid.*, « L'hypothèse de départ est la suivante : si la vie peut être assimilée à l'art, ce n'est que dans la mesure où l'art et la vie sont deux instances distinctes mais intrinsèquement indissociables. C'est ce que je nomme le régime d'indiscernabilité. Selon ce régime, pour que deux choses puissent être indiscernables, il faut, en toute logique, qu'elles soient à la fois autonomes (qu'elles ne soient pas l'une la cause de l'autre par exemple) et consubstantielles (qu'elles partagent le même champ d'existence). », p. 8 - 9.

28. *Ibid.*, p. 9.

> « L'habileté est d'abord art de continuer, d'éviter la rupture. L'essence du geste technique se résume à deux adverbes : vite et bien. Telle apparaît l'habileté consommée : un juste dosage de mouvement inspiré et de savoir calculé, l'équilibre entre le mouvement du corps, spontanément lancé, et la connaissance analytique des solides. Est-il besoin d'ajouter que l'habitude, au meilleur de son sens, construit et conforte l'habileté[29] ? »

L'habileté exprime une continuité dans la pratique de savoir-faire, qui, accompagnée et renforcée par les habitudes et donc la répétition des gestes, permet une maîtrise technique. Si Odette, en répétant des gestes créatifs et de travail dans la vie quotidienne, développe de l'habileté dans ses manières de faire, elle n'est néanmoins pas artisan. Aussi, lorsqu'elle transmet ses gestes, plutôt que de « savoirs calculés » il s'agit de ce que l'on pourrait nommer communément des « savoirs fait-maison ». Autrement dit, des savoirs qui contiennent des gestes techniques mais dont la technique est soumise à la variabilité. Nous nous intéressons à ces gestes qui acceptent l'inventivité et la transformation au gré des apprentissages. La technique est latente dans nos gestes, y compris dans les plus insignifiants et ordinaires, mais la conscience de ce caractère *artificiel* s'acquiert de façon empirique. André Leroi-Gourhan en fait un exemple remarquable puisqu'il va lui-même manier et manipuler matières et outils en fonction de différents milieux. Le geste de la main prime et permet l'évolution (dont le langage). Cette dimension technique des gestes va opérer un glissement vers la notion de savoir-faire vernaculaires. Champ propédeutique par excellence, nous considérons les savoir-faire, leurs documentations, leurs apprentissages et leurs transmissions comme un terrain d'expérimentation et de création. Chaque geste (fait de la main de l'humain et avec pas ou peu d'outils intermédiaires) est unique. Son exécution relève du savoir-faire de l'exécutant, qu'il soit artisan ou amateur. Ces préoccupations autour des gestes suscitent des questionnements auxquels nous répondrons de manière transversale dans cette thèse. Comment adapter certains savoir-faire à nos modes de vie actuels, tout en préservant l'essence primitive du geste ? Comment les préserver sans les figer dans leurs contextes traditionnels et historiques révolus ? Entretenir des savoir-faire et participer à la survie de certains gestes ne sont pas des tentatives conservatrices de reproduction de modes de vie anciens.

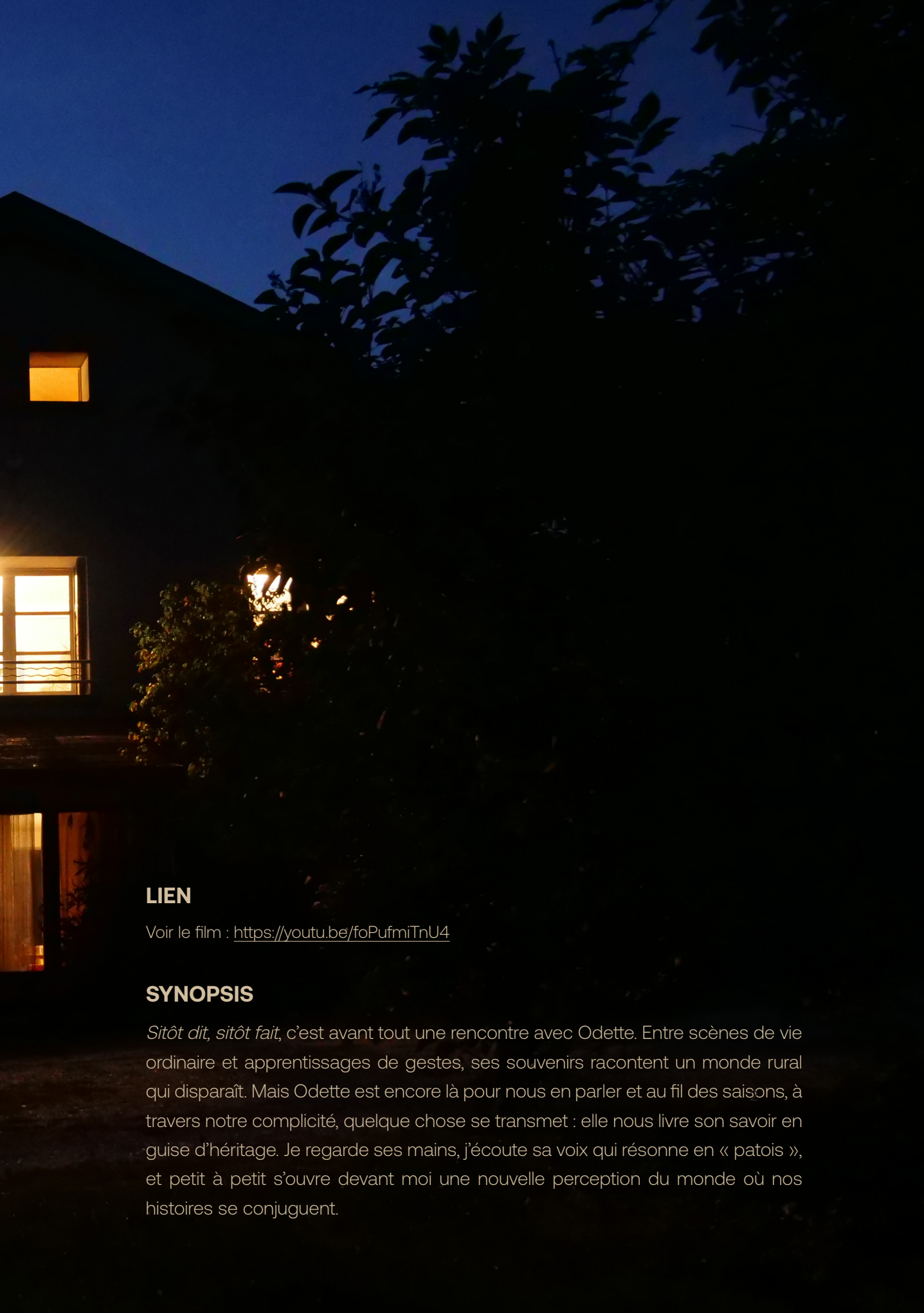
29. Michel Guérin, *Philosophie du geste, Essai philosophique*, Actes Sud, Arles, 2011, (1ère ed. 1995), p. 33.

Par notre plan en trois parties, chacune incluant des expériences pratiques dont on en retrouve certaines dans le film *Sitôt dit, sitôt fait*, nous interrogerons le potentiel créatif des savoirs vernaculaires. En proposant d'en expérimenter des chaînes de gestes *capables de survie* aujourd'hui, nous tenterons de révéler leurs utilités, leurs fonctions et leurs esthétiques en leur donnant une place dans notre quotidien. Il s'agira de penser qu'elles peuvent devenir un véritable mode de connaissance, par l'attachement et l'attention aux petits gestes et aux petits liens qui forment pourtant des apprentissages fondamentaux. Un mode de connaissance qui peut donner des pistes à suivre, utiles à la génération de pratiques alternatives et écologiques.



SITÔT DIT, SITÔT FAIT

Long-métrage / français et occitan / 62 min / 2023
Réalisé par Chloé Bappel & Étienne Beaudouin



LIEN

Voir le film : https://youtu.be/foPufmiTnU4

SYNOPSIS

Sitôt dit, sitôt fait, c'est avant tout une rencontre avec Odette. Entre scènes de vie ordinaire et apprentissages de gestes, ses souvenirs racontent un monde rural qui disparaît. Mais Odette est encore là pour nous en parler et au fil des saisons, à travers notre complicité, quelque chose se transmet : elle nous livre son savoir en guise d'héritage. Je regarde ses mains, j'écoute sa voix qui résonne en « patois », et petit à petit s'ouvre devant moi une nouvelle perception du monde où nos histoires se conjuguent.

GENÈSE

Observation participante, entretiens, prises de notes et des centaines d'heures de prises de son et d'images ont été le quotidien de ma recherche, mais c'est avec créativité que j'ai conduit ce travail avec mes deux grands-parents puis avec ma grand-mère exclusivement à la suite du décès de mon grand-père qui est malheureusement survenu en début de parcours.
À partir de mes observations, j'ai d'abord mis en place une forme de processus créatif qui pourrait rendre compte de la transmission de savoir-faire autour de matières vernaculaires végétales ou animales habituellement utilisées par mes grands-parents. Au départ, j'ai plutôt réalisée des installations en salle d'exposition ou l'on pouvait observer les vidéos sur des écrans mais aussi des objets, des sculptures et des dessins ainsi que des bandes-son autonomes de l'image diffusant la voix de ma grand-mère.
Face à une quantité importante de matières audio-visuelles et avec l'envie d'aller plus loin dans cette aventure en lui donnant une continuité à l'appui d'un véritable portrait humain, le projet de réaliser un long-métrage est né. Avec cette idée, naissaît également une aventure collective.

En effet, ce film ne serait pas ce qu'il est sans la participation d'Étienne[30]. Habitant de la maison, il est extérieur à l'action. Il apporte un regard distancié, souvent essentiel. Fort de son expérience en cinéma, il se tient derrière la caméra et les micros, en silence, et Odette se livre parfois tout à fait différemment grâce à cette posture assurée mais discrète.
Le dispositif à l'œuvre est opérant par le croisement de nos compétences ainsi que par notre synergie artistique. Issus du même cursus initial, nous partageons depuis plus de huit ans une complicité dans de nombreux projets plasticiens, entre vidéos, sculptures, performances et installations.

30. Étienne Beaudouin est artiste, réalisateur et technicien sonore. Diplômé de deux masters, l'un en recherche en Arts et l'autre en Cinéma et Audiovisuel spécialité Son, ses travaux portent sur l'expérience audio-visuelle en relation au bricolage analogique et aux Low-Tech. Il crée des objets utiles à vocation inutile avec humour et dérision. On retrouve dans ses pièces un questionnement sur l'usure de l'œuvre, sa dégradation, par la fragilité des structures, des productions audio (et/ou) visuelles qu'il conçoit. Etienne Beaudouin pousse également les limites des médiums qu'il utilise en allant parfois au point de rupture des matériaux ou de ses outils. Ses expérimentations se retrouvent également dans une pratique vidéographique et cinématographique, notamment dans la création de longs ou de moyens métrages. Avec poésie, l'ensemble de sa création interroge le déplacement, l'itinérance, l'empreinte de l'homme sur un territoire, l'intimité de l'artiste et son détachement avec l'œuvre qu'il produit.

Face à cette proximité de création et au partage d'idées et d'intérêts que nous avions dans ce projet, nous avons décidé d'aller plus loin dans la co-création et Etienne est devenu co-réalisateur du film.
L'intention de départ est restée inchangée et elle constitue le terreau des recherches de la thèse.
Dans *Sitôt dit, sitôt fait*, Etienne a apporté son expertise technique et de fil en aiguille la structure du film s'est construite à quatre mains. Du point de vue de la captation, étant actrice dans le film, je ne pouvais pas être à la fois devant et derrière les appareils. Aussi, la prise en main des caméras et des micros par Etienne a apporté un autre regard, très complémentaire.

Tel qu'il le dit lui-même : « Ce film est un moyen pour moi de redonner une voix et une mémoire à mes grands-parents dont trois ne sont plus. Ce film leur rend hommage en même temps qu'il contribue à leur donner une juste place par l'image que renvoie Odette qui, sur le chemin, est devenue ma troisième grand-mère. J'espère que ce film donnera la possibilité à chacun de se reconnaître et de retrouver une figure familière par cette même image ».
Ce dernier point, révèle la convergence de nos intentions où la figure singulière donne à voir, en creux, celle de l'universelle.

> « Je suis née avec la débrouille, dans les années 29.
> Oui, je crois que ce sont les premières années qui nous forgent. »
> Odette, 2021

Aussi loin que je me souvienne, j'ai toujours été fascinée par les mains ridées de mamie, Odette, qui s'affairaient autour de son tablier en de grands gestes, à faire mille choses à la fois avec une énergie illimitée. J'ai aussi écouté papi, André, s'occuper de son jardin et du paysage dans lequel ils ont toujours vécu. Je les ai observé tous les deux, se parler dans une langue que je ne comprenais pas et se regarder avec beaucoup d'amour et de tendresse.

Mes grands-parents savaient tout faire, l'un à l'extérieur et l'une plutôt à l'intérieur. Tout était fait avec une entraide affective peu commune. À la mort de mon grand-père, nous nous sommes apprivoisées avec mamie et pour surmonter cette épreuve, elle m'a appris à vivre dans ce paysage, à faire « avec peu », à utiliser et à valoriser ce que l'on trouve à portée de main.

J'ai alors découvert un petit morceau de réalité, une infime « tranche » de vie, un visage, des mains, des matières, un paysage, des saisons et puis une maison et les milliers de détails qui s'y attachent. *Sitôt dit, sitôt fait*, cela a d'abord été un besoin de filmer tout cela : des « petites choses », par fragments.

Leurs échanges en patois, cette langue que je ne comprenais pas, n'étaient-ils pas la promesse d'histoires qui devaient rester inconnues ? C'est, bien sûr, ce qui a attisé en premier ma curiosité et m'a poussée à chercher à comprendre et à connaître la vie passée de mes grands-parents. Alors, dans les interstices de la vie quotidienne partagée avec Odette, j'ai – sans doute inconsciemment – provoqué l'occasion d'explorer ses souvenirs. Nous avons commencé à créer des choses ensemble. En faisant des activités manuelles, tantôt créatives et techniques comme la vannerie, tantôt des gestes simples d'entretien ou de stockage des plantes par exemple, j'ai, peu à peu, commencé à percer le mystère. De nombreux moments d'échanges se tissent au gré des situations et tandis que le lien se renforce, la mémoire se révèle. Les souvenirs du passé d'Odette, de sa famille et des anciens paysans auprès desquelles elle a grandi refont surface en même temps que nos gestes réactivent et réinventent des savoir-faire du passé.

Les premières années d'Odette l'ont « forgée », comme elle nous le confesse, elle en est fière et heureuse. Si certains souvenirs sont durs, si l'ensemble de sa jeunesse, dont les années marquées par la Seconde Guerre mondiale, est traversé par des périodes très difficiles, Odette garde toujours la tête haute et nous offre un témoignage sensible et riche de détails d'une vie quotidienne paysanne qui nous semble révolue.
Pourtant, à peine un siècle nous sépare de ce monde-là.

Si on ne filme pas, que devient le savoir de ces gens ordinaires ? Celles et ceux dont personne ne va raconter l'histoire ?

On parle souvent du « monde d'après », pourtant ce qui m'intéresse est plutôt ce qui nous a précédé, le « monde d'avant ». Avant le pétrole, avant l'obsolescence programmée des objets, avant l'exploitation agricole intensive et plus généralement, avant l'emballement du matérialisme contemporain : comment les gens vivaient ? N'y-a-t-il pas certains savoir-faire qui seraient aujourd'hui intéressant de redécouvrir ?

Ces questions m'interrogent et me préoccupent d'autant plus que l'on arrive à une période charnière où nous allons bientôt perdre tous les témoins vivants de ce « monde d'avant ». Valoriser des matières, recycler et réemployer : certaines manières de faire oubliées sont à repenser dans le présent.
Néanmoins, il n'est pas question de faire l'apologie du passé et de ses périodes de misère. Refaire des gestes et parfois en inventer de nouveaux, c'est proposer de réactualiser des pratiques en les adaptant à notre goût, à nos besoins et aussi et surtout en étant attentif au milieu dans lequel on vit, changer notre relation à l'environnement en modifiant notre impact direct sur lui.

Il s'agit de porter notre regard vers celles et ceux qui ont créé un paysage rural que l'on ne voit presque plus : un paysage de bois, de haies entre les champs, de moulins, de granges, de sources et de fermes, de maisons habitées. C'est tout un petit patrimoine qui se perd au fur et à mesure que les derniers vieux disparaissent. Chaque famille détient ses manières de faire, ses propres histoires, chaque village a ses règles et ses habitudes, finalement, chaque personne constitue un portrait singulier qui raconte quelque chose de sa réalité.

Avec *Sitôt dit, sitôt fait*, l'histoire personnelle traduit quelque chose de l'histoire collective, mais avec ses propres mots, son langage, ses gestes et ses manières de faire. L'intention est de révéler, en creux, que c'est dans les nuances que se constitue ce que l'on appelle, avec recul, la tradition. Loin de posséder un sens univoque, elle est constituée d'une multitude de « petites choses » qui persistent au fil du temps : des survivances qui lui donnent sa richesse. Cette aventure que je partage avec Odette montre autant cette force de transformation et d'adaptation qu'elle propose une immersion autour d'une relation dont on va découvrir les variations dans la durée du film.

UN FILM AUX VOIX DE FEMMES

L'histoire des personnages, au fil de ces quatre temps forts, se développe autour des conversations entre Odette et moi tout au long des activités que nous pratiquons. nous réalisons des experiences à partir de sept matières végétales ou animales : des gestes avec des massettes, des d'orties, des canards, des pissenlits, de la laine de mouton, du fusain et de la cendre. Le squelette de ce film repose sur quatre saisons qui s'enchaînent en lui donnant un rythme. Des plans

de paysages en marquent les transitions et ils sont accompagnés par la voix d'Odette en patois sous forme de petites phrases contées qui nous entraînent dans le film en débutant en hiver, en passant par le printemps, en été puis en automne.

J'ai donné ma voix, en voix off, pour donner des points de repère et comprendre l'intention du film : décrire l'attachement du lien intergénérationnel qui évolue ou encore l'attachement à une localité. Ainsi, elle ouvre et clos le film. Les voix se répondent dans un dialogue constant au fil des gestes. Néanmoins, c'est principalement la voix d'Odette qui nous porte durant tout le film, épisodiquement en patois. Elle nous permet de nous immerger avec poésie dans un univers où réalité, légendes, croyances et fêtes populaires se conjuguent en devenant les marqueurs du temps qui passe.
L'absence d'André, latente, en est un point de départ dans le récit au début du film, tandis que sa présence à l'image n'apparaît qu'à la fin du film. Entre-temps, Odette et moi sommes les deux habitantes restantes et nous nous reconstruisons ensemble. Notre relation se contruit au fil des échanges que nous tissons. Il s'agit d'évoluer dans cette nouvelle vie avec ma grand-mère dans un monde rural que je connaîs à la fois très bien étant donné que j'y ai grandit, et en même temps très peu car c'est une découverte à laquelle on assiste. Une découverte sur le plan émotionnel et qui est aussi concrète, par l'apprentissage des pratiques et du mode de vie expérimentés.

LA MÉTÉO DES ÉMOTIONS

Ce qui nous intéresse dans le cinéma c'est sa capacité à révéler la durée. Nous exposons deux formes de temporalité dans ce film.
La première est une temporalité longue. Celle qui déroule un fil de vie, au rythme des saisons qui s'enchaînent inlassablement. Le film commence en automne et se finit en automne. Le cycle va continuer, même si la mort semble en interrompre le cours, subtilement mais sûrement.
En effet, la mort d'André est absente en image et en son. Pourtant c'est bien un évènement qui survient dans la vie des personnages et qui va profondément les bouleverser. C'est précisément l'absence d'image de ce qui se passe au plus proche de l'événement qui a conduit à la nécessité de faire ce film. Une

nécessité qui se superpose à celle, plus générale, de révéler des fragments de ce qui se perd.

Le désœuvrement que l'on aurait pu subir seules, est comblé par notre co-présence. Mutuellement, nous s'entraînons vers une nouvelle vie où la créativité nous conduit à créer un lien très fort. L'une pour apprendre et résoudre les mystères d'un monde révolu, l'autre pour transmettre et pour changer les habitudes de son quotidien. Si la mort est présente, ce que l'on filme ne montre pas la morosité et la douleur. Au contraire, la rencontre entre les deux personnages, leur cohabitation et le fait que nous traversons ensemble les saisons comme les vicissitudes de la vie, permet de rendre compte de la profondeur de l'attachement. La relation et la complicité qui nous unit transforme nos deux vies.

Les saisons sont des marqueurs évidents du temps qui passe. Elles sont très représentées au cinéma sous formes d'indices, autant que sous formes d'effets de style, elles donnent parfois le ton à des moments de la narration, par le symbole.

Ici, les saisons ont une autre raison d'être. Elles produisent un *effet* sur le personnage d'Odette au point qu'elles agissent sur sa personnalité. Les saisons l'impactent par ses souvenirs d'enfance qui ont forgé en elle des « habitudes » ou même des réflexes d'appréhension associés aux changements de températures et à la transformation progressive du paysage.

Les émotions apparaissent comme une forme de météo qui nous permet d'établir une esthétique. Les différentes ambiances régies par l'alternance des plans intérieur et extérieur décrivent moins une symbolique qu'une volonté de traduire un ressenti invisible d'Odette. C'est quelque chose que l'on perçoit « en off » quand on ne la filme pas.

Aussi, cette recherche « pudique » se traduit parfois par l'abandon de l'image et par l'usage du son exclusif. Comme nous l'avons évoqué précédement, ces moments sont transitoires et marquent une respiration. C'est l'occasion de l'écouter tandis que l'on donne à contempler des instants de la nature dans son mouvement saisonnier, puis du « noir » : un silence visuel pour mieux être à l'écoute. Les gros plans qui apparaissent au moment de ces transitions de saison, invitent à être attentifs aux détails, à éveiller notre conscience sur le monde microscopique et la biodiversité présente autour des personnages qui cohabitent dans ce milieu.

La découpe du film en quatre saisons suggère une forme de répétition comme les années qui passent. Cependant, cet enchaînement tend plutôt à mêler subtilement différents moments de vie qui s'écoulent chaque année au rythme des activités manuelles auxquelles les protagonistes se livrent. Chaque saison apparait

comme « un bouillon » cinématographique qui se répète en quatre phases qui ne sont jamais tout à fait les mêmes, jamais tout à fait autre.

DES GUIDES

Le cinéma de Chantal Akerman est une vraie source d'inspiration à plusieurs points de vue. La série *D'Est* (1993), *Sud* (1998), *De l'autre côté* (2003) ou encore *Là-bas* (2006), sont des films particulièrement marqués par une recherche plastique autour de la relation entre les voix qui racontent, les histoires qui se trament silencieusement et le paysage planté, mais mouvant lui aussi. Chacun porté par ses indications spatiales, ils incarnent aussi une atmosphère dans laquelle la réalisatrice semble vouloir nous emporter, comme « en voyage ». *D'Est*, par exemple, semble incarner l'hiver, les tons froids, gris, les gens à l'air morne qui passent, beaucoup de scènes en intérieur : tout nous conduit vers des émotions négatives. Pourtant, il est intéressant de voir que l'attention au détail, cette manière de filmer un temps long qui prend le temps de « regarder » des gestes ordinaires, semble les rendre singuliers. À force de contempler l'ordinaire de sa vie qui se déroule, le personnage d'Odette peut incarner cette figure de grand-mère un peu utopique, qui devient extraordinaire.

Dans les films de Chantal Akerman, le lien entre le spectateur et les personnages se crée au fil de plans très longs, à l'intérieur desquels on peut prendre le temps de s'immerger. La place est laissée à l'humilité. On prend le temps de l'écoute. Souvent définie comme « essai documentaire » (du fait de la partie autobiographique de certaines œuvres), sa manière d'allier le réel et la fiction est symptomatique de sa manière de travailler. Son attachement au dévoilement de l'ordinaire et de l'intime, notamment dans *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), s'exprime dans sa manière de filmer des proches ou des inconnus avec une grande proximité, à laquelle nous sommes très sensibles.

Rechercher la proximité, filmer dans la vie quotidienne, dans les rues, les villages, c'est aussi la marque d'Agnès Varda qui est palpable dans la plupart de ses œuvres.

Agnès Varda parle beaucoup de son attachement à des paysages et cela se traduit dans son cinéma. Les ambiances colorées et les saisons que l'on devine dans ses films sont très souvent inspirées de moment vécus. Il y a un fort lien avec la peinture dans cette relation que l'on entretient avec la nature et qui est transcrite au cinéma. Nous nous inspirons beaucoup de cette manière sensorielle

de filmer et de monter le film. Réalisatrice et plasticienne, c'est d'ailleurs en artiste-chercheuse qu'elle part « sur le terrain » pour filmer. Comme elle le dit pour son projet d'installation *L'île et Elle* : « J'ai travaillé sur place comme les peintres sur le motif ».

Par une autre évocation à la peinture, elle touche quelque chose auquel nous tenons beaucoup dans notre approche personnelle : elle arrive à faire dialoguer passé et présent à travers son récit documentaire. En effet, dans le documentaire *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), le tableau *Les Glaneuses à Chambaudoin* de Pierre Hédouinet entre en résonnance avec les paysans et les habitants du paysage rural actuel. Ce documentaire nous intéresse aussi pour le dépouillement de ses procédés de tournage. Agnès Varda utilise principalement une petite caméra tenue à une main qui lui permet d'autant plus une pratique « tout terrain » du cinéma. Cela permet d'aller toujours plus proche de l'action, au contact des gens qu'elle rencontre. C'est ce que vous avons fait parfois, notamment pour filmer les activités entres les deux personnages. Un dispositif léger permet d'être avec eux et dans l'action. C'est un procédé de tournage qui participe bien sûr à la poésie brute que nous donnons à l'ensemble du film.

Par ailleurs, *Les glaneurs et la glaneuse* apparait comme un éloge aux « gens de peu » pour reprendre l'expression de Pierre Sansot. Des gens qui vivent « avec peu » et qui partagent beaucoup, comme Agnès Varda nous partage la parole qu'elle leur offre en tendant son micro et sa caméra. Elle « glane » et elle révèle au passage une réflexion brute mais sensible sur la société de consommation évoquant déjà au début de notre siècle, la question du gaspillage alimentaire.

Ancrée dans le paysage et recherchant toujours le contact le plus authentique avec l'autre, Agnès Varda est l'une des artistes qui nous influence le plus tant dans son travail cinématographique que plasticien puisqu'ils se mêlent à merveille.

TEMPS COURTS DISCONTINUS - MONTRER LE PROCESSUS

La deuxième forme de temporalité est discontinue. C'est celle de chaque geste ou le processus, le plus en longueur possible, tente d'être transmis en images et en sons immersifs. L'idée est presque d'emmener le spectateur à être dans la cuisine en train de préparer avec nous. Comme nous venons de l'évoquer, le dispositif léger permet de ne pas trop altérer l'espace où l'on tourne. Les personnages doivent pouvoir s'y déplacer naturellement et oublier la présence des appareils.

Nous avons toujours aimé filmer des actions ou des événements dans leur entièreté afin de ne garder que le processus, c'est-à-dire ce que l'on ne voit pas forcément puisqu'on a plutôt l'habitude de ne montrer que le « résultat ». C'est un point de départ à toutes les scènes d'activités et de gestes manuels puis que nous avons pris le parti de réaliser des captations de ces scènes dans leur entièreté même si nous opérons une sélection au montage.
Filmer et enregistrer pour voir et entendre de l'intérieur permet de plonger dans l'intime d'un quotidien créatif en détaillant des séries entières de gestes anodins qui forment une action. Des orties, des massettes, des bouts de laines, des histoires d'oiseaux qui traversent les saisons : Odette est une conteuse et elles nous offre des bribes de son histoire qui semble parfois extraordinaire. Elle montre des fleurs et m'apprend leurs noms : de la cueillette à la soupe, de la collecte au tapis, c'est la préparation ou la recette qui prend toute la place. On donne à voir une multitude de choses infimes, que l'on ne percevra vraiment que si on y demeure attentif. Quelle meilleure place que celle d'un proche, habitant dans le même foyer pour capter et saisir ces détails sensoriels ? L'ancrage dans une sphère intime paraît être un moyen idéal pour s'immerger dans ce processus.

Ces « temps de gestes », courts et discontinus dans la narration, ont pour objectif de révéler des pratiques entre le geste artisanal et le geste artistique. Nous pensons qu'il est aujourd'hui essentiel d'incarner leur présence dans le quotidien. Pour les rendre vivants et non pas les figer dans une sauvegarde patrimoniale. Néanmoins, ces gestes « font traces » et le cinéma est le moyen idéal pour les transcrire.
En ce sens, nous nous sentons également proche du cinéma d'Alain Cavalier. Il incarne dans sa série des *24 portraits* (1987-1991), cette volonté de garder trace de métiers artisanaux. Ce sont des portraits intimes de femmes qu'il a filmé au travail mais c'est, avant tout, des rencontres qu'il partage. Comme il le dit lui-même : « Je ne suis pas un documentariste mais plutôt un amateur de visages, de mains et d'objets. Rendre compte de la réalité ne m'attire pas. La réalité n'est qu'un mot, comme sa sœur jumelle, la fiction, que je pratique par ailleurs, avec un plaisir différent. » Ses films révèlent une attention accrue au détail et donnent à voir des gestes ordinaires dans leur extraordinaire beauté. C'est aussi une lutte contre l'oubli qui passe ici par le fait de donner la voix à ces femmes dont les métiers sont en voie de disparition.

À la jonction de nos deux temporalités, nous pensons à l'œuvre de Raymond Depardon, en particulier dans la série *Profils paysans* (1998 2008). En effet, ce travail autour de plusieurs familles de paysans témoigne d'un travail d'investigation et d'immersion remarquable du documentariste dans sa rencontre avec les personnes dans une temporalité longue. Nous sommes littéralement transportés par les histoires croisées de ces femmes, de ces hommes et de leurs animaux qui tissent et incarnent le paysage de leur simple présence. Ils habitent, ils sont là avec leurs manières de faire qui semblent immuables et pourtant on comprend vite que leur absence ne laisse que le vide.

Si nous avions pu *approcher* Odette et André plus tôt, nous aurions peut-être pu réaliser une série dans cet esprit-là. Mais ce n'est pas le cas, l'approche a été longue et c'est un véritable travail dans le temps que de s'immerger d'abord dans la vie, s'apprivoiser et gagner la confiance. Ensuite, il faut y aller avec les appareils, filmer, enregistrer, éclairer parfois, et pour conserver le naturel dans les gestes et les paroles, il a fallu du temps.

Nous sommes néanmoins très attachés à une manière de filmer qui nous place, en tant que spectateur, face à des inconnus, dans l'intimité de leurs cuisines ou de leurs granges ou dans le naturel de leurs conversations. Ce sont alors des « temps courts », des moments de vie consacrés à des gestes précis que l'on peut voir dans leur processus : « comme si on y était ». *Profils paysans*, est filmé sans voyeurisme ni dans l'idée de « rendre compte » d'une situation mais avec le détachement de celui qui passe du temps pour comprendre.

Ce film n'est pas à proprement parler un documentaire. Il s'inscrit dans une historicité, il a une part didactique et il est informatif d'un milieu. Un milieu restreint qui demeure collectif, néanmoins impossible à généraliser et c'est pour cela qu'il existe. Ainsi, par la présence assumée de cette forme de subjectivité, ce film pourrait aussi être qualifié d'essai car il émerge d'une démarche à caractère autoréflexif et introspectif. Il me semble que la qualification « d'essai documentaire » est celle qui correspond le mieux.

Aux frontières entre l'ethnographie et l'art, des artistes telle que l'anthropologue et plasticienne Susan Hiller dont le travail autour de la question de l'archive est passionnant. Dans une installation vidéo et sonore, *The Last Silent Movie* (2007-2008), elle aborde notamment la thématique de l'extinction des langues, en proposant à l'écoute des témoignages de personnes dont la langue maternelle a disparu ou est en déclin. Les artistes Ursula Biemann ou encore Sophie Krier marquent aussi mon propre travail. Conjuguant constamment pratique et théorie, elles utilisent de nombreux médiums tels que la vidéo, l'installation, la photographie et

l'écriture pour retranscrire des enquêtes de terrain où elles collaborent avec des spécialistes dans une démarche documentaire. Enfin, l'artiste multimédia française Zineb Sedira crée *Mother Tongue* (2002). Le dispositif est constitué de trois écrans présentant chacun un dialogue entre trois femmes d'une même famille, la mère, la fille et la grand-mère, qui s'expriment dans des langues différentes, en l'occurrence la langue maternelle de chacune. Par le biais de la langue, elle aborde la question de la pluriculturalité, celle de la transmission et de la perte d'identité.

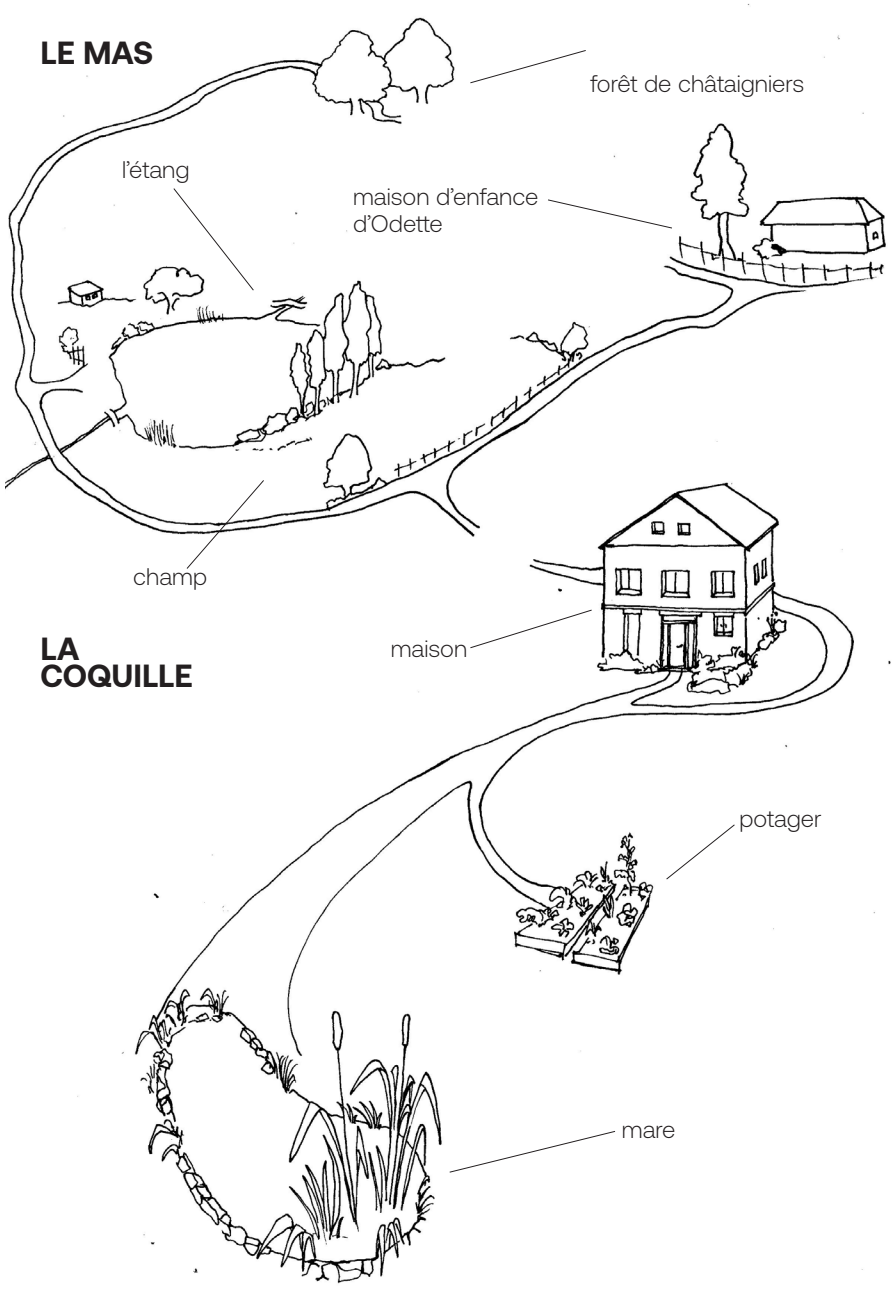
S'approcher d'une forme documentaire répond parfaitement à mon besoin d'engagement car le document rend « totale » l'expression plastique. Dans son ouvrage, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Dominique Baqué évoque le cinéma documentaire tel : « un cinéma qui, au plus près du réel, échapperait aux surcodages fictionnels, ne s'attacherait pas à l'événement dans son acmé mais, tout au contraire, à la vie ordinaire des hommes et du monde, maniant une caméra tout à tour "observante" ou "participante[31]" » Cette citation extraite de l'analyse de l'auteur incarne particulièrement l'idée que l'expérience immersive d'un quotidien partagé peut être traduite par le film. Documenter (filmer) notre milieu, c'est accepter d'en faire partie, c'est engager les corps et en particulier le sien, étudier les comportements, reproduire certaines attitudes puis inventer de nouveaux gestes. C'est une aventure « totale » - faits artistiques et de vies confondus[32] - qui exige un investissement entier : physique, spirituel et éthique.

Contemplatif et non centré exclusivement sur la recherche esthétique, ce film entend, avant tout, donner à voir des choses de la vie, vues de l'intérieur. L'enjeu du film n'est pas de montrer une quelconque maîtrise des savoirs, mais une relation singulière et sensible entre une grand-mère et sa petite fille. C'est par la perte de personnes, d'individus singuliers, que les connaissances générales déclinent et nous entraînent ainsi vers une dangereuse ignorance des mémoires individuelles et collectives. Ce film défend la thèse que la vraie perte de sens de l'humanité réside dans la perte de ses nuances, de sa diversité et de la biodiversité de la culture et du vivant. Les arts n'ont pas l'ambition de restaurer la réalité mais d'instaurer un espace de médiation autour de ces enjeux et ils permettent aussi de renouer avec l'art de raconter des histoires qui devient alors essentiel.

31. Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, « Champs », 2006 (2004), p. 212.

32. Ici, une simple allusion au texte essentiel d'Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

LIEUX


LE MAS
forêt de châtaigniers
l'étang
maison d'enfance
d'Odette
champ
LA
COQUILLE
maison
potager
mare

ODETTE



Odette est née en 1929. Ancienne conteuse connue dans le Périgord, elle a fait du théâtre et des représentations dans tout le département. C'est une figure emblématique, un personnage, mais c'est surtout la grand-mère de Chloé. Une personne avec le cœur sur la main, avec toujours des bons mots. Quand elle est dans une bonne disposition, Odette est la personnification de la joie de vivre, de l'humour, de tout ce qui est bon dans ce monde.

CHLOÉ



Intéressée par la transmission de gestes vernaculaires, elle expérimente leurs usages créatifs. Ses grands-parents étant une source de connaissances, elle s'est naturellement rapprochée d'eux en prenant comme prétexte à la rencontre sa recherche en cours. Depuis la mort de son grand-père, elle forme avec sa grand-mère un duo atypique de créatrices. Cela lui a donné envie d'incarner son sujet de thèse par la réalisation de ce projet documentaire.

ANDRÉ



Ancien facteur très impliqué dans la vie associative locale, André était le grand-père de Chloé. Il a créé la maison dans laquelle nous habitons et a aménagé plusieurs endroits en Dordogne et à l'île d'Oléron qui sont encore aujourd'hui des havres de paix, des écosystèmes boisés à la biodiversité exemplaire. Passionné par la nature et le jardin potager, calé en histoire, en géographie et en sports, il a beaucoup échangé avec Chloé et Etienne et a défini la tournure de ce film sans même le savoir.

SYLVIE



Sylvie est la maman de Chloé. Artiste-peintre, elle pose sur le monde un regard aiguisé, mais juste. Elle est une pierre angulaire de la relation entre Odette et Chloé. Elle fait le lien entre les deux générations, rappelant parfois ses propres expériences, mais surtout apportant toujours un discours réunificateur entre les deux parties et prenant sur elle quand les choses tournent mal.



































PARTIE I_
SENSORIALITÉ ET ATTACHEMENT

Chapitres

01 Épreuve sensorielle : origine primitive et influence

La peau comme première surface de contact

« Keep in touch ! » ou l'importance du contact dans les relations

02 Le sensible comme processus continu : essences, matières, sens, gestes

Mémoire empreinte

Faire une fouille : penser la sculpture comme geste

03 Le goût du familier

Un nécessaire retour aux sources

Expérience de terrain, expérience de l'intime : le déroulement d'un processus plutôt que la mise en place d'un protocole

Créativité et savoirs amateurs : un autre regard sur le travail

La multiplicité des attachements ordinaires

L'origine de nos premières épreuves sensorielles en tant qu'être humain remonte au plus profond de notre corps et en particulier de notre peau. Première surface, premier organe naissant essentiel pour envelopper les autres. La peau se développe, évolue, s'épaissit, s'endurcit, mue, durant notre vie et nous donne accès à une préhension et à une appréhension du monde. Interface entre milieu intérieur qu'elle contient et milieu extérieur[33] auquel elle (s')expose, notre surface épidermique est celle qui nous permet de vivre et de nous sentir exister parmi l'infinité d'autres espèces et d'autres organismes vivants qui composent notre environnement.

Nous étudierons donc en premier lieu l'importance de la peau pour ses qualités de surface primitive de contact. En ce sens, nous interrogerons la mémoire sensorielle qui se déploie entre l'être humain et les matières organiques en particulier. Les expériences sensorielles occupent une place essentielle dans le développement des activités physiques et créatrices (rapport tactile au monde, manières de faire) mais elles invitent aussi à des activités plus réflexives (accès à la connaissance du monde, de soi-même et de son corps, manières de penser). La mémoire de ces expériences que nous percevrons comme une « mémoire empreinte », où foisonnent des réminiscences sensibles, apparait comme l'origine primitive qui rend possible le développement d'usages et de pratiques hétéroclites.

Nous observerons donc, dans cette première partie, comment les sens influencent et agissent sur notre manière de percevoir le monde et notre capacité d'apprentissage. L'appréhension sensible de l'espace témoigne d'un milieu d'existence auquel nous appartenons. Les rapports entre perceptions sensorielles, usages et milieux nous intéressent particulièrement d'un point de vue plasticien. Nos emprunts épisodiques à des concepts issus de l'anthropologie des sens, de la psychologie cognitive, de la phénoménologie, ou de la philosophie, nous permettront de poser quelques repères importants sur les sujets que nous aborderons tout au long de cette partie. Ces repères seront ainsi mis en perspective avec les travaux d'artistes qui ont posé, par le langage verbal et/ou celui de la matière, ces questions qui nous préoccupent dans cette partie de la thèse.

33. Le concept de milieu intérieur est développé par le physiologiste Claude Bernard. « [il] appelle ˝milieu intérieur˝ le sang, liquide organique dans lequel vit l'individu tout entier et qui contient toutes les substances qui doivent le nourrir. Le concept naît entre 1854 et 1857 (Leçon au Collège de France, 9 et 16 décembre 1857). Ce fluide, en particulier chez les animaux à sang chaud, permet aux organismes d'être indépendants à l'égard des conditions extérieures. Véritable produit de l'organisme, le milieu intérieur syncrétise les problèmes fondamentaux de la biologie du métabolisme. Milieu nutritif, mais aussi épurateur, il est soumis à des régulations (neurohumorales) qui en ajustent les paramètres en liaison avec le monde extérieur. S'y accomplissent ainsi les échanges matériels, solides, liquides ou gazeux que la vie exige. » *in* François Chast, « Claude Bernard : concept de milieu intérieur », *Encyclopædia Universalis* 2020.

Les premières matières que l'on éprouve avec notre corps *via* notre peau, et surtout celles avec lesquelles nous devenons familiers, nous permettent-elles de développer des relations, voire un véritable *attachement* ? La familiarité concerne l'intime et invoque l'idée de gestes répétés. Elle correspond à un ensemble d'habitudes que l'on prend. Les expériences plastiques que nous avons développées avec les matières organiques végétales ou animales telles que les massettes et les canards mais aussi, les orties ou encore la laine sont des expériences sensibles où, à chaque fois, il s'est tissé une relation.

Nous essaierons de montrer que la peau, le toucher et, par extension, l'ensemble de nos sens, apparaissent comme des phénomènes primitifs essentiels au développement de notre tissu relationnel et donc des gestes d'apprentissage.

CH.01
ÉPREUVE SENSORIELLE : ORIGINE PRIMITIVE ET INFLUENCE

La peau comme première surface de contact

La pratique, ou devrions nous-dire le *regard,* de l'artiste Giuseppe Penone va nous accompagner tout au long du cheminement de la thèse et en particulier de cette première partie. En effet, comme le rappelle Laurent Busine dans la préface aux écrits de l'artiste, *Respirer l'ombre*[34] :

> « [...] la réalité n'est pas chose objective et la réalité de ce que nous voyons, de ce que nous pensons avoir vu, l'est encore moins et ce que les textes nous disent c'est que Giuseppe Penone constamment mêle deux pratiques : la sculpture et l'observation ; elles vont de pair et organisent son travail[35] ».

Les textes et les œuvres sont indissociables, pourtant ils ont une forme d'autonomie, mais il y a toujours une coexistence profonde entre objets réels, perceptions, écrits, et idées ou plutôt « images » (par le mot ou le dessin) et les œuvres achevées en devenir.

Ses réflexions et ses œuvres autour de la peau sont pléthoriques : la peau comme enveloppe, comme support, surface, dépositaire d'empreintes, matière elle-même et capable de rencontrer d'autres matières telles que dans les œuvres *Paysage du cerveau* ou encore *Paupières*, sur lesquelles nous nous pencherons un peu plus loin. Les textes de l'artiste, écrits entre 1968 et 2019 soit sur un peu plus d'un demi-siècle à cheval sur deux millénaires, sont issus de feuilles éparses saisies dans le temps à des moments différents, ils réfèrent à des œuvres distinctes, et pourtant leur compilation livre une sublime continuité dans cet ouvrage *Respirer L'ombre*.

Entrecroisant les analogies entre la peau des arbres, celle des animaux et celle des hommes, il nous rappelle l'importance de son unicité malgré sa capacité à être détachée ou dépecée. À propos de la peau des humains il écrit :

> « L'enveloppe est importante, c'est la définition de l'individu. La peau lacérée empêche la parfaite définition de la personne et permet une confusion avec des éléments et des matières différentes qui peu à peu, peuvent prédominer et effacer l'identité[36] ».

34. Giuseppe Penone, Laurent Busine, *Giuseppe Penone Respirer l'ombre*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, « Écrits d'artistes », 2021.

35. *Ibid.*, p. 8.

36. *Ibid.*, p. 73.

Notre peau nous délimite et nous donne une « forme » au sens d'un contour. Cet aspect, qui se rapproche plus d'une silhouette ou d'une ligne, nous *dessine* comme être humain et donne à la peau cette capacité à nous identifier comme tel. La peau nous présente ainsi comme une enveloppe dont « l'ouverture » (l'autopsie ?) n'est, en effet, heureusement pas nécessaire pour nous reconnaître. Psychanalyste et professeur de psychologie, Didier Anzieu développe le concept du *Moi-peau*[37]. Il cherche à comprendre et à expliquer dans son ouvrage *Le moi-peau*, les rapports entre la peau et ce qu'il appelle « l'enveloppe psychique ». À partir du constat d'un problème de perception des *limites* avec des patients atteints de troubles psychologiques ; il évoque les « incertitudes des frontières entre le Moi psychique et le Moi corporel, entre le moi réalité et le Moi idéal, entre ce qui dépend de soi et ce qui dépend d'autrui[38] ». Prenant à cœur l'idée que notre peau nous représente et nous identifie, il pose plus loin les interrogations suivantes : « si la pensée était autant une affaire de peau que de cerveau ? Et si le Moi, défini alors comme moi-peau, avait une structure d'enveloppe[39] ? ». Dans une démarche psychanalytique, il va avancer l'idée d'enveloppe psychique en démontrant qu'elle est « à la fois une pellicule et une interface[40] ». Nous l'avons dit, la peau est une interface entre un milieu intérieur et extérieur comme l'explique Claude Bernard. L'enveloppe psychique a un rôle similaire d'interface entre le moi[41] et autrui. Didier Anzieu déclare :

> « En mettant l'accent sur la peau comme donnée originaire à la fois de l'ordre organique et d'ordre imaginaire, comme système de protection de notre individualité en même temps que comme premier instrument et lieu d'échange avec autrui, je vise à faire émerger un autre modèle, [...] qui me semble apte à enrichir la psychologie et la psychanalyse dans leur théorie et dans leur pratique[42] ».

Nous l'avons dit un peu plus haut avec Giuseppe Penone, la peau lacérée empêche d'exister, c'est quelque chose que l'on retrouve chez Didier Anzieu puisque le concept de *Moi-peau* s'appuie sur le mythe grec de Marsyas dans

37. Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, éditions Dunod, 2006, (1985).

38. Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 28.

39. Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 31.

40. Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 258.

41. L'auteur s'appuie sur les travaux en psychanalyse conduit par Sigmund Freud autour du *moi* qui est issu de ses recherches sur le schéma conscient – préconscient – inconscient. Il utilisait déjà le terme d'enveloppe. Didier Anzieu s'inspire également de la notion de « peau psychique » élaborée par Esther Bick.

42. Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 26.

lequel Apollon écorche à vif Marsyas et sa peau *vide* est suspendue. C'est à partir de ce mythe, énoncé en huit mythèmes, que l'auteur établi des analogies entre les fonctions biologiques de la peau et les fonctions psychiques du moi. On comprend, par exemple, l'importance du rôle de « contenant » qu'a la peau dans le deuxième mythème. Selon l'auteur, c'est par les soins maternels que l'être humain acquiert « la sensation-image de la peau comme sac[43] ».
Il est intéressant d'évoquer ce concept de *Moi-peau* puisqu'il rejoint l'idée que nous développerons plus loin de la peau comme surface mais aussi comme réceptacle.
Même s'il était important d'évoquer le travail de Didier Anzieux, nous ne nous attarderons pas outre mesure sur ces considérations qui concernent, en premier lieu, le psychique et qui développent une approche des individus par la psychanalyse. La vertu de la peau qui nous intéresse particulièrement dans ces premiers chapitres n'est pas tant cette capacité représentationnelle et psychique mais plutôt sa qualité tactile *brute* et les phénomènes que cette tactilité engendre. La peau est l'organe du toucher et elle provoque - au sens où elle rend possible - la relation concrète entre nous - comme corps sensible - et le *reste*, c'est-à-dire tout ce qui est *en-dehors* de cette peau.
La peau nous signale comme individu et, par extension, elle revêt des filiations symboliques universelles. La peau nous couvre : elle nous « pare ». Nous pourrions voir la peau à la manière d'un premier vêtement qui, comme l'indique l'expression populaire « être vêtu dans son plus simple appareil », signifie tout simplement être nu. Néanmoins, dans nos sociétés occidentales, la nudité n'est pas une manière *naturelle* d'être au monde, elle est historiquement taboue, contrairement à d'autres sociétés de culture orale, et celles où la nudité est habituelle et « normale » y compris socialement.

> « Une des conséquences de cette coutume de porter des vêtements dès la petite enfance fait que la peau n'a pas pu développer toute la sensibilité qu'elle aurait eue, si elle n'avait pas été constamment recouverte de vêtements. On a observé par exemple que, parmi les peuples de culture orale, la peau réagit mieux aux stimuli que chez les Européens[44] ».

Ainsi, l'anthropologue Ashley Montagu signale que la sensibilité tactile diffère en fonction de l'habitude culturelle du port ou non de vêtements. Par exemple, à

43. Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 124.
44. Ashley Montagu, *La peau et le toucher : un premier langage*, Paris, Seuil, 1979, p. 115.

l'appui des études de terrain de Kilton Stewart sur les *Negritos*[45] des îles Philippines. Dans cette étude il nous rapporte que certains êtres humains sont extrêmement sensibles à ce qui rampe, si bien qu'il serait impossible pour eux de ne pas percevoir le passage d'un insecte sur leur peau contrairement à l'anthropologue de culture américaine qui ne le ressentait pas forcément.
Giuseppe Penone déclare : « La culture d'un peuple est une peau[46] ». Alors, par-dessus cette enveloppe primitive, peut-être que nous « enfilons » notre culture, comme nous enfilons nos habits. Sa peau, sa culture et ses sens donnent son identité à l'être humain. Néanmoins, si ces conditions semblent universellement évidentes, cela ne l'est jamais vraiment et il faut faire un détour par l'anthropologie pour en saisir les nuances : un « feuilletage de réels[47] » comme le dit David Le Breton. Anthropologue et sociologue, spécialiste des représentations et des mises en jeu du corps humain, il livre une étude précise et actualisée de ce qu'est l'anthropologie des sens dans l'ouvrage *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Son analyse s'appuie sur une diversité d'exemples d'individus ou de groupes humains mis en perspectives dans leurs rapports à la sensorialité en prenant en compte leurs complexités et leurs nuances. Luttant contre toute tendance ethnocentrique, l'anthropologue est perçu comme un « explorateur » tentant de comprendre ces différentes couches, ce « feuilletage » qu'il peut observer. Nous soulignons cette image du feuilletage puisqu'elle évoque un rapport direct à la matérialité du monde. David Le Breton écrit :

> « Pour l'homme, il n'y a pas d'autres moyens que d'éprouver le monde, d'être traversé par lui. Le monde est l'émanation d'un corps qui le pénètre. Un va-et-vient s'instaure entre sensation des choses et sensation de soi. Avant la pensée, il y a les sens. Dire avec Descartes "Je pense donc je suis", c'est omettre l'immersion sensorielle de l'homme au sein du monde.

45. Ce terme désigne une partie de la population des îles Philippines dont certains ont été étudiés par l'anthropologue Kilton Stewart mais le terme est aujourd'hui critiqué puisqu'il témoigne d'un manque de connaissance de la culture étudiée et d'un point de vue totalement occidentalo-centré d'êtres humains à la peau blanche. Ce n'est pas le sujet ici, mais il nous semble intéressant de relever dès maintenant le problème de nombreuses études en Anthropologie conduites avec un point de vue dominant. En l'occurrence, Kilton Stewart, comme beaucoup d'autres chercheurs jusqu'au XXe siècle, est un missionnaire (mormon) dont le rôle est de convertir un maximum d'individus à leur religion. En somme, nous avons cité cet exemple car il relève d'une expérience sensorielle racontée par une anecdote à propos, mais il faut être prudent dans les relevés des études de terrains car les propos peuvent être extrêmement biaisés et porter préjudice aux populations locales.

46. Giuseppe Penone, *op. cit.*, p. 95.

47. David Le Breton, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens,* Paris, Métailié, 2006, p. 14.

> “Je sens donc je suis”, est une autre manière de poser que la condition humaine n’est pas toute spirituelle mais d’abord corporelle[48] ».

C’est un changement de paradigme qui pourrait faire sourire, pourtant sa simplicité n’a d’égale que sa vérité physiologique. Techniquement, en tant qu’humain, nous ressentons bien avant de penser et d’exprimer nos perceptions. Par exemple, la première expérience que l’être humain fait du monde dans lequel il naît est l’expérience sensorielle de son propre corps. Avant même d’exister comme être humain, l’embryon - dans sa morphologie la plus primitive - développe un contact avec le milieu dans lequel il se trouve immergé. Cette première forme de contact se produit très concrètement dans le liquide amniotique du ventre maternel. Le sens du toucher n’existe pas d’emblée à ce moment-là, évidemment il faudra que tous les organes, la peau, comme le cerveau, se développent progressivement. Néanmoins, ce rappel permet d’admettre de manière évidente la corporalité sensible fondamentale liée à notre condition humaine.
Pour poursuivre en ce sens, même s’il est difficile d’affirmer avec certitude une quelconque hiérarchie des événements (par exemple l’ouïe est déjà mise à l’épreuve *in utero),* une des premières épreuves sensorielles qu’un être humain éprouve après celle du contact avec lui-même *in utero,* est celle du contact avec sa mère pendant et après l’accouchement. En effet, le sens du toucher est le premier à se développer chez l’embryon humain et il est « le plus étroitement lié à la peau[49] ». Il est donc évident que la relation de « peau à peau[50] » post-natale, avec la mère en particulier, le père ou une nourrice et les proches, soit essentielle.
L’anthropologue et biologiste britannique Ashley Montagu nous propose dans son livre *La peau et le toucher : un premier langage*, une lecture critique sur notre culture occidentale du « non toucher » en exposant de quelle manière l’usage du toucher est contrôlé voire prohibé. En s’appuyant sur des faits scientifiques issus de différentes disciplines et sur des études en sociologie ou en ethnologie, il décrit les bénéfices fondamentaux que peuvent apporter une attention accrue portée au toucher au sein des relations entre êtres vivants.
Pour comprendre la formation des organes sensoriels en général, un bref détour par ses définitions techniques doit être entrepris.
Dès le premier chapitre de l’ouvrage « La mémoire de la peau », Ashley Montagu explique notamment la formation de la peau et de notre système sensoriel :

48. *Ibid.*, p. 13.
49. Ashley Montagu, *op. cit.*, p. 11.
50. David Lebreton, *op. cit.*, p. 192.

> « La peau provient de l'ectoderme, la plus externe des trois couches cellulaires de l'embryon. L'ectoderme donne également naissance aux cheveux, aux dents ainsi qu'aux organes sensoriels de l'odorat, du goût, de l'audition, de la vision et du toucher. Le système nerveux, dont la principale fonction est d'informer l'organisme de ce qui se passe à l'extérieur, est la pièce maîtresse des systèmes issus de l'ectoderme[51] ».

Comprendre que tous nos organes sensoriels, pas seulement celui du toucher, proviennent physiquement de la peau révèle le caractère primordial de cet organe. En embryologie, par exemple, l'auteur nous rappelle un fait scientifique qui permet de le comprendre : il parle d'une loi générale qui exprime que « plus une fonction se développe tôt, plus il est probable qu'elle sera fondamentale[52] ». Et en effet, la peau est le premier organe à se former, donc le premier aussi à être exposé à de nombreuses perturbations qui ont lieu dans le ventre maternel et encore plus après la naissance de par l'exposition à un nouvel environnement qui force à une adaptation remarquable. Dans son ouvrage *Le moi-peau*, Didier Anzieu écrit en ce sens que :

> « L'embryologie peut nous aider à nous déprendre de certaines habitudes de notre pensée dite logique. Au stade de la gastrula, l'embryon [...] présente deux feuillets, l'ectoderme et l'endoderme. C'est d'ailleurs là un phénomène biologique quasi universel : toute écorce végétale, toute membrane animale, sauf exceptions, comporte deux couches, l'une interne, l'autre externe[53] ».

Quand le bébé nait, il y a une sorte de redoublement de peaux en contact : la sienne et celle de la mère. L'auteur parle de l'enveloppe transitionnelle qui « assure à la fois la séparation et l'union de la peau de la mère et de la peau de l'enfant [...] cette enveloppe est réversible : le monde environnant m'enveloppe, je peux envelopper le monde[54] ».
Ainsi, la *surface peau* n'est plus limite, elle se confond. Il conçoit d'ailleurs le premier mythème à partir du phénomène de la mère qui porte l'enfant contre elle, en l'établissant comme un soutien sur lequel notre *moi* peut s'appuyer. « L'appui externe sur ce corps maternel conduit le bébé à acquérir l'appui interne sur sa

51. Ashley Montagu, *op. cit.*, p. 12.
52. Ashley Montagu, *op. cit.*, p. 12.
53. Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 31.
54. Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 273.

colonne vertébrale comme arrête solide permettant de se redresser[55] ». Cela place les phénomènes physiques de soin, de portage et de tendresse au cœur de la constitution de notre individualité mais aussi de notre physiologie qui passera par le détachement entre sa propre peau et celle de la mère et donc par l'appréhension de cette *limite*, qui permettra la définition de l'identité propre de l'enfant. Néanmoins, cette « séparation » ne doit pas être brutale ni arriver trop tôt. En effet, l'environnement primitif d'un nourrisson est très restreint mais sa qualité est fondamentale dans sa constitution physiologique. Comme chez de nombreuses autres espèces animales (mammifères en particulier), l'humain a besoin de certaines manipulations pour survivre. Le sens du toucher est éveillé dès les premières heures de la vie par les manipulations généralement données par les parents, ou par une tierce personne. Le premier contact avec le monde extérieur est tactile : la peau est exposée à la matérialité du monde, l'air entre dans les poumons par le souffle. Les êtres humains s'occupent de leurs enfants pour assurer leur survie en fonction des habitudes culturelles qu'ils possèdent mais cela passe toujours par la peau, notamment par l'intermédiaire de soins, de nettoyages, de caresses. Le développement des sens du goût par le besoin vital de nourriture (tétage instinctif du lait maternel), de l'odorat et de l'ouïe suivront de près le sens du toucher. La vue, le sens par excellence qui nous permet de décrire ce qui nous entoure et d'appréhender l'espace pour s'y déplacer, est un sens qui va se développer plus tardivement. En effet, lors de ses premiers mois de vie, le champ visuel du nourrisson est très peu développé, il va s'élargir et se perfectionner durant sa croissance.

Sur Terre, l'être humain est l'animal qui atteint son autonomie totale le plus lentement. L'enfant naît dans un état d'immaturité qui doit être complété pendant plusieurs mois et années pour qu'il se développe correctement et soit autonome.

> « L'intensification des stimulations cutanées est particulièrement nécessaire au fœtus humain car, contrairement à ce que l'on pense en général, la période de gestation ne prend pas fin à la naissance, elle n'est encore qu'à moitié achevée[56] ».

Ashley Montagu démontre l'importance de la stimulation tactile chez les animaux (notamment par le léchage) et chez les humains (par le toucher et par la peau) en s'appuyant sur des données de la psychologie animale et de la sociologie. Selon lui, notre civilisation occidentale souffre de carences liées au

55. Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 122.
56. Ashley Montagu, *op. cit.*, p. 40.

toucher impactant le développement physiologique et psychologique des êtres humains. Il se penche notamment sur le cas particulier des nouveau-nés prématurés placés en couveuse qui, lorsqu'ils manquent de contacts physiques, développent systématiquement des dysfonctionnements comportementaux et ou physiologiques.

> « Les stimulations cutanées mutuelles du couple mère-enfant se présentent très clairement comme une situation de développement réciproque, qui active des fonctions organiques de leurs corps respectifs, et leur conserve une vitalité optimale[57] ».

Notre société avec ses codes culturels et sociaux restreint notre rapport au toucher[58]. Pourtant, il est nécessaire de comprendre que c'est d'abord dans les premières relations que l'on tisse avec le monde que se forge une part importante de notre sensibilité, même si tout au long de la vie d'un individu de nombreux facteurs vont faire varier cette sensibilité première.
Dotée de très nombreux capteurs sensoriels, la peau peut répondre aux stimuli extérieurs de manière très efficace et ainsi s'adapter aux variations de températures, aux intensités lumineuses, aux bactéries et autres particules transmises. C'est aussi le système d'organes le plus étendu : « 18000 cm^2 en moyenne chez l'adulte[59] ». Un mètre quatre-vingts, presque deux mètres carré de peau : c'est l'espace que nous possédons en moyenne pour sentir et ressentir[60]. C'est *dans* cette mesure, que passent forcément toutes nos perceptions avant d'être interprétées par notre cerveau.

57. *Ibid.*, p. 65.

58. De manière générale, en occident, le toucher est un sens considéré comme étant peu distingué, exprimant de nombreux *tabous* et il est plutôt réservé au cadre de l'intimité. Cela est dû principalement à l'héritage de la religion catholique à travers l'histoire. Dans la royauté par exemple et la noblesse, les gens devaient peu se toucher et le contact entre parents et enfants était très faible. Dans certains pays d'Europe en particulier (France, Angleterre, etc.), les relations tactiles restent très contrôlées.

59. Ashley Montagu, *op. cit.*, p. 13.

60. Nous pensons ici au travail photographique de l'artiste sud-coréen June Yong Lee, notamment à la série intitulée *Torso series* dans les années 2010 qui présente des photographies prises en noir et blanc de torses humains dont la peau a été *déroulée* par photomontage donnant l'impression d'un *dépeçage*, qui toutefois, ne semble pas macabre (on peut y voir un écho au mythe grec de Marsyas utilisé par Didier Anzieu pour définir le concept de *moi-peau*). Il en résulte plutôt des sortes de cartographies de peaux délicates, dénuées des reliefs des corps, qui révèlent les aspérités, les tâches, points de beautés et les formes de peaux. Les œuvres provoquent un questionnement sur la surface et la superficie de notre propre peau que l'on ne peut percevoir « à plat » normalement et qui est révélée par cette transposition du corps en *paysage* en quelque sorte. Ces œuvres nous montrent aussi la relativité de la représentation de l'espace comme lorsque l'on passe d'un globe à une carte plane par exemple.

Considérer le « toucher comme premier langage » dépasse l'idée que ce soit exclusivement la maîtrise du langage articulé et l'oralité qui caractérisent généralement notre condition humaine. Il en est de même pour tous les autres sens qui, de ce point de vue, auraient tous plus ou moins une racine primitive liée à la tactilité étant donné que tous les organes sensoriels sont *enveloppés* dans la peau. La vue en particulier est le sens auquel nous accordons généralement le plus de crédit, c'est un sens « fiable », précis qui redouble la vitesse et la précision de nos capacités d'action dans le monde. Cependant, cette « hégémonie du visuel » a tendance à nous faire oublier que le sens de la vue optique n'est pas l'unique manière d'appréhender l'espace et les choses.



June Yong Lee, *Torso series*, 2010, vue d'exposition, Athens, Galerie 101, Université de Géorgie.
June Yong Lee, *Torso series*, 2008, photographie et photomontage, 82.5 x 137 cm.



June Yong Lee, *Torso series*, 2013, photographie et photomontage, 72 x 137 cm.

« Keep in touch ! » ou l'importance du contact dans les relations

Le toucher, ou le « sentir », se rapporte directement aux émotions : on dit « être touché » par quelque chose pour dire que l'on y est sensible. À propos de l'expression « rester en contact », Ashley Montagu souligne la capacité communicationnelle de la tactilité et il poursuit :

> « À l'origine, c'est à cela que devait servir le langage : permettre à l'homme de rester en contact avec son prochain. Les sensations que l'enfant éprouve au contact de sa mère constituent son premier mode de communication, son premier langage, son premier contact avec les autres êtres humains, l'origine du "tact" humain[61] ».

Nous soulignons que l'expression anglaise « keep in touch » signifiant « rester en contact » détient directement les racines du mot toucher. L'objectif de l'auteur est principalement d'observer comment les sensations cutanées perçues par l'organisme, surtout au début de la vie, influencent le développement futur, le comportement physique voire l'identité d'un humain. Si le rapport au toucher primaire, lié à notre contexte de naissance et de petite enfance, agit sur notre manière d'être au monde, la suite logique de ces rapports fondamentaux (relations avec les proches, découverte de son corps et des autres), demeure le contact avec son environnement.

Le premier contact ou le contact répété, passionnel, surprenant, douloureux ou agréable avec une matière organique sous différentes formes physiques : végétaux mous, durs, gluants, secs, humides, etc., ou dans plusieurs états comme par exemple l'eau liquide ou sous forme de glace, sont des expériences qui *marquent* l'être humain de manière sensorielle. Elles participent à la formation de la sensibilité de l'individu. Comme le souligne David Le Breton : « La perception n'est pas coïncidence avec les choses mais interprétation. Tout homme chemine dans un univers sensoriel lié à ce que son histoire a fait de son éducation[62] ». En effet, les choses qui nous entourent, en particulier dans la petite enfance, fondent notre univers connu. Les variations de sensations induites par cet environnement primitif auront donc une influence non négligeable sur le développement de l'individu.

61. Ashley Montagu, *op. cit.*, p. 88.
62. Ashley Montagu, *op. cit.*, p. 13.

La perception que l'être humain se fait personnellement de l'environnement est évolutive et se précise radicalement lors de l'apprentissage des représentations du monde effectives dans le groupe d'humain auquel il appartient.
C'est, en effet, par une forme d'éducation sensorielle que l'enfant va sortir du « chaos sensoriel[63] » dans lequel il est immergé à la naissance. Constance Classen est historienne de la culture et spécialisée dans l'histoire des sens. Elle étudie avec précision *l'histoire culturelle du toucher*[64] (dans son livre éponyme), ses travaux ont la particularité de dépasser les conceptions exclusivement physiologiques et psychologiques du toucher pour en révéler la nature communicative et médiatrice des nombreux codes fondateurs de notre société. Par exemple, dans un article traduit en français, publié dans la revue « Anthropologie et société » intitulé : « La perception sauvage. Étude sur les ordres sensoriels des enfants «sauvages»[65] », Constance Classen met en parallèle plusieurs cas d'enfants sauvages en étudiant les qualités de leurs perceptions sensorielles. Elle y décrit l'impact de l'absence de socialisation des enfants sur leurs « données sensorielles » primitives liées à l'environnement dans lequel ils ont évolué respectivement : incapacité ou difficulté d'accès à la parole, hypersensibilité à certains sons, à la lumière, dégoût pour certains aliments, etc. Elle déclare que : « Pour être pleinement intégré dans une culture, on doit être capable d'adopter son ordre sensoriel[66] ». Les ordres sensoriels ne sont donc pas physiologiquement déterminés. Pour accéder à une appréhension du monde semblable à d'autres individus de son espèce, l'être humain a donc besoin d'être guidé et éduqué par une multitude de stimuli sensoriels familiers et répétés. S'il est touché avec attention, si on prend le temps de lui parler et s'il est soigné, nourri, nommé, etc., l'enfant va commencer à s'habituer à un monde de signification qui, même s'il

63. David Lebreton, *op. cit.*, p. 31.

64. Constance Classen, *The Deepest Sense : A Cultural History of Touch*. (Studies in Sensory History), Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2012.

65. Constance Classen, « La perception sauvage. Étude sur les ordres sensoriels des enfants "sauvages" » *Anthropologie et Sociétés*, volume 14, numéro 2, 1990, p. 47–56, p. 54, [en ligne] URL : https://doi.org/10.7202/015127ar, consulté le 22 juillet 2020. Peu d'ouvrages de Constance Classen sont traduits en français, c'est pourquoi nous avons choisi de nous en tenir à l'article cité précédemment qui traite précisément de la notion abordée ponctuellement dans ce chapitre. Cependant les ouvrages tels que : *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch* (University of Illinois Press 2012) et *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society* (Routledge 2013), co-écrit avec David Howes, ou encore *The book of touch*, (Berg Publishers, 2005), entre autres publications, révèlent tout à fait le caractère fondamental des recherches de l'auteure en anthropologie et en histoire des sens sur la question du toucher et du rapport sensible de l'être humain au monde.

66. Constance Classen, « La perception sauvage. Étude sur les ordres sensoriels des enfants "sauvages" », *op. cit.*, p. 54.

n'en a pas encore toutes les clés, va devenir un modèle *éthique* à suivre pour la suite de son apprentissage.

Ainsi, il va pouvoir développer un « esprit d'aventure », pourrait-on dire, en tout cas, de curiosité et d'envie de découvrir et d'apprendre. L'être humain, dans les premiers mois et les premières années de sa vie va (généralement) expérimenter un panel incalculable de *rencontres* avec la matière. La peau, les cheveux, les poils, puis l'eau, l'air, la terre et éventuellement le feu (par la chaleur en contact indirect), puis le tissu sont généralement les premiers éléments naturels avec lesquels l'être humain entre en contact par le biais de ses sens, notamment le toucher, l'ouïe ainsi que l'odorat. Il va confronter sa peau avec la matière, il va la « dérouler », comme le dit Giuseppe Penone, sur les surfaces auxquelles il s'expose, et tous ses sens vont l'accompagner dans la perception du monde qui l'entoure.

> « Dérouler sa propre peau sur l'air, l'eau, la terre, la roche, les murs, les arbres, les chiens, les rampes, les fenêtres, les routes, les cheveux, les chapeaux, les poignées, les ailes, les portes, les sièges, les escaliers, les vêtements, les livres, les yeux, les moutons, les champignons, l'herbe, la peau...[67] ».

Cette énumération apparaît comme une série de *rencontres* potentielles entre la peau de l'artiste et la matière. Nous pouvons y entrevoir les expérimentations corporelles plasticiennes qui sont les siennes, telles que les séries d'empreintes qu'il réalise sur toutes sortes de surfaces (argile, papiers, feuilles, arbres, etc.)[68]. « Dérouler », le verbe est d'action : une action directionnelle. Alors, toucher, ce

67. Giuseppe Penone, *op. cit.*, 1970, p. 91.

68. Nous pensons aux œuvres comme : *Souffle n°6 (Soffio)* 1978, qui révèle une empreinte du corps et du souffle de l'artiste à échelle 1 dans une sorte d'amphore en argile *; Pommes de terre*, 1977, œuvre éphémère ou l'artiste entre en corps à corps avec le tubercule en moulant des parties de son visage, déposés dans la terre et dans lesquels les pommes de terre vont se loger et prendre l'empreinte ; Ombre de terre (2000 – 2003) où des tuiles formées avant cuisson puis assemblées sur des branches forment l'empreinte digitale agrandie d'un doigt ; ou encore Terre (Earth), 2015, où l'ensemble d'une centaine d'empreintes de main qui serre de l'argile entre les doigts sont disposés pour former une paupière ; Matrice de sève, (Matrice di linfa), 2008, qui présente un grand sapin coupé dans la verticalité et disposé à l'horizontale où, en son centre, la main de l'artiste a creusé dans l'arbre et pénétré dans de l'argile pour laisser son empreinte en creux en se mélangeant à la sève de l'arbre ; Souffle de feuilles, 1997, - cette œuvre a lieu pendant l'exposition L'Empreinte au centre Georges Pompidou qui se tient du 19 février au 12 mai 1997 et qui regroupe un ensemble d'œuvres d'artistes réalisées avec la technique de l'empreinte comme par exemple des moulages de Marcel Duchamp, des frottages de Max Ernst, des anthropométries de Klein, des œuvres de Jasper Johns, et bien sûr Giuseppe Penone, entre beaucoup d'autres.

serait comme « aller vers » : aller vers l'autre, vers autre chose. Nous soulignons cette importance du mouvement dans le fait de penser le contact[69].

La peau est une « enveloppe » qui s'étale et en même temps : elle reçoit. Il ne faut pas oublier son rôle de « réceptacle ». Sa surface marque une ligne de frontière, elle agit comme un intermédiaire. On peut dire qu'il y a *rencontre*. C'est une rencontre dès qu'elle entre en contact avec autre chose, une partie différente d'elle-même et avec l'autre, l'extérieur, soit la matière.

> « La peau est limite, frontière, réalité de division, le point extrême capable d'additionner, de soustraire, de diviser, de multiplier, d'annuler ce qui nous entoure, le point extrême capable d'envelopper physiquement des extensions énormes, contenu et contenant. La mobilité permet à l'homme de renfermer une grande quantité de choses dans la même peau, à des instants différents et continus, à travers le contact, l'impression, la connaissance, la découverte, la prise, la répulsion...Des actions qui sont un développement ou un déroulement permanent de sa propre peau sur d'autres choses ou sur elle-même[70] ».

Cette image de la peau comme *contenant* fait inexorablement penser à la main, l'outil du toucher par excellence, qui permet la saisie, la capture, autant qu'elle permet la pression qui peut générer l'empreinte.
Henri Focillon dans son *Éloge de la main*, décrit les mains comme des « visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent[71] ». Il évoque la finesse du tact chez les aveugles en particulier, mais il précise également l'importance des mains pour les voyants qui complètent leurs perceptions grâce à elles. Décrivant la physiologie de la main et du poignet avec une certaine poésie, l'auteur déclare :

> « Son revers est un réceptacle. Dans la vie active de la main, elle est susceptible de se tendre et de se durcir, de même qu'elle est capable de se mouler sur l'objet. Ce travail a laissé des marques dans le creux des mains, et l'on peut y lire, sinon les symboles linéaires des choses passées

69. Nous pouvons ajouter qu'en français, le mot « sens » pour définir nos perceptions sensorielles est très polysémique et on relève notamment sa qualité « directionnelle » ainsi que la faculté du « terme à désigner la signification.

70. Giuseppe Penone, *op. cit.*, 1970, p. 92.

71. Henri Focillon, *Vie des formes, Éloge de la main*, Paris, Presses universitaires de France, « Le club français du livre », 1964, (1943), p. 112.

> et futures, du moins la trace et comme les mémoires de notre vie ailleurs effacée, peut-être aussi quelque héritage plus lointain[72] ».

L'auteur parle d'une « vie active[73] » des mains qui permet d'imaginer la multitude de surfaces avec lesquelles elles entrent en contact et les innombrables choses saisies au cours de leur vie. Cela nous ouvre à l'idée, nous l'étudierons ensuite, que les mains – et plus largement la peau – peuvent développer une forme de mémoire par la tactilité.

Les mots d'Henri Focillon ainsi que ceux de Giuseppe Penone, dans la citation qui précède, où l'artiste nous informe de la capacité de *connaissance*, de *découverte* et de *prise* que permet le contact, fait écho notamment à une de ses œuvres éditée sous forme de livre d'artiste intitulé *Géométrie dans les mains*. Il est composé d'une série de douze photographies en négatif accompagnées d'un écrit. Ces photographies déroulent les étapes d'une série de gestes intrigants où les mains de l'artiste manipulent un objet inconnu ; les mains se *moulent* littéralement sur l'objet pour reprendre l'expression d'Henri Focillon. Ces images évoquent une gestuelle quotidienne de *saisies* simples auxquelles on ne prêterait pas forcément attention. Il oriente à nouveau notre regard, non pas sur l'objet ou le fait (saisir quelque chose) mais sur le contact : le rapport tactile entre la peau et ce *quelque chose*.
La peau *réceptacle* l'est aussi dans une œuvre de l'artiste tunisien Ismaïl Bahri intitulée *Ligne*. Mais, cette fois-ci, la main n'est plus *nécessaire*, et la *saisie* n'est pas le bon terme. On pourrait peut-être plutôt parler d'un recueil, le recueil délicat d'une goutte d'eau déposée sur la surface épidermique. L'œuvre est une vidéo projetée en boucle sur un grand écran et l'on pénètre dans une pièce sombre où l'on croit voir une image fixe. En effet, l'artiste joue sur la perception infime du mouvement de la matière sur la peau. Ce mouvement, à la limite du perceptible, n'est autre que le pouls des battements du cœur faisant sursauter la goutte régulièrement et de manière infime, sans qu'elle ne tombe, sans qu'elle ne se *déroule* sur la peau.
Giuseppe Penone semble répondre à cette *image* en se prenant « d'affection pour une goutte d'eau[74] », dans un texte écrit en 1983 (ou inversement : c'est l'œuvre d'Ismaïl Bahri qui y répond). En tout cas, un dialogue sensible s'instaure entre les deux.

72. *Ibid.*, p. 113.
73. *Ibid.*
74. Giuseppe Penone, *op. cit.*, « Se prendre d'affection pour une goutte d'eau », 1983, p. 311.



Giuseppe Penone, *Soffio 6 (Souffle 6)*, 1978, Terre cuite, 158 x 75 x 79 cm, Centre Georges Pompidou, Paris.



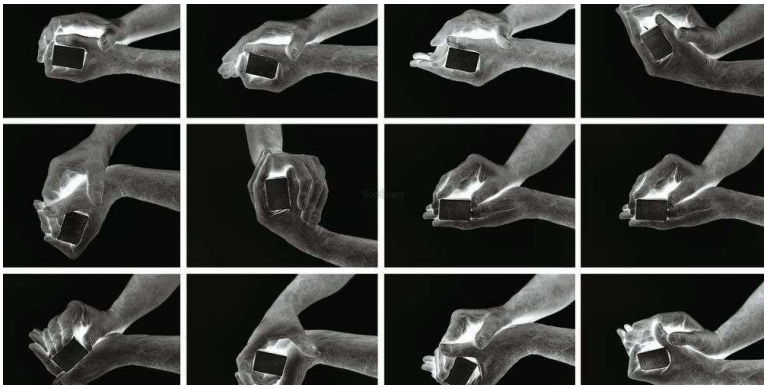


Giuseppe Penone, *Pommes de terre*, 1977, pommes de terre et 5 éléments en bronze, dimensions totales déterminées par l'installation, Musée départemental d'art contemporain, Rochechouart.

Giuseppe Penone, *Pommes de terre*, (détail).

Ce chapitre, dont le point de départ est « l'épreuve sensorielle » saisie dansson sens le plus primitif, c'est-à-dire depuis la naissance de l'être humain et de sa condition physiologique, nous a conduits à envisager les sens du point de vue de l'*épreuve*. Autrement dit, il s'agit de comprendre comment les sens sont « soumis à l'expérience ». Les premières expériences qui sont constitutives de notre construction physiologique : de l'embryon à la naissance et à la petite enfance, sont déterminantes dans notre manière d'appréhender et de percevoir le monde. D'une part, c'est notre identité qui s'élabore à partir de nos premières expériences sensorielles et en particulier par notre peau en tant qu'organe du toucher et au-delà. D'autre part, notre expérience sensorielle primitive va nous *porter* vers l'*en-dehors,* vers la compréhension par *connaissance sensible* (tactile, sonore, gustative, olfactive, visuelle, etc.), et le développement de relations avec la matérialité du monde.

Perception et réception : par le toucher, nous percevons autant que nous recevons. « Contenant et contenu », on l'a dit, il y action de « déroulement », ce qui induit un développement et donc une série de situations où la peau est tantôt active, tantôt passive. C'est un échange incessant et la plupart du temps il se produit sans que l'on y prête attention. C'est un processus.





Se prendre d'affection pour une goutte d'eau,
pour son devenir, alors qu'elle se compose, alors qu'elle se forme,
vibrer avec elle tandis qu'elle adhère
avec d'invisibles mains et d'invisibles prises,
aux branches, aux vitres, aux roches.
Un instant où son existence a la plénitude de la forme,
sphère parfaite, perle…
Presqu'animale, insecte rapide qui court,
s'arrête, croise d'autres êtres,
s'unit à eux et en eux se fond, se régénère
et reprend sa course jusqu'à ce que l'horizontale
en efface l'identité dans la masse aqueuse du souvenir.

1983

Giuseppe Penone, *Géométrie dans les mains*, 2010, 12 impressions jet d'encre sur papier, 30.5 x 22 cm.

Ismaïl Bahri, *Lignes*, 2011, vidéo HD 16/9, couleur, silencieux, 1 min, en boucle, Courtesy de la galerie Les Filles du Calvaire, Paris et de la Selma Feriani Gallery, Londres et Tunis.

Giuseppe Penone, « Se prendre d'affection pour une goutte d'eau », 1983, écrit d'artiste, *in* Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, *op. cit.*, p. 311.

CH.02
LE SENSIBLE, UN PROCESSUS CONTINU : ESSENCES, MATIÈRES, SENS, GESTES

Mémoire empreinte

Ce chapitre insistera sur la notion de permanence évoquée dans le chapitre précédent par Giuseppe Penone. Le contact que nous éprouvons avec la matérialité du monde *via* notre peau et tous nos sens est un phénomène continu. Autrement dit, notre peau est sans cesse en contact avec une matière. L'artiste pense ce phénomène par le geste, c'est-à-dire que sa pratique de la sculpture l'autorise à penser des choses, apparemment impalpables, comme l'air en tant que matière. Dans ce cas, tout devient contact et tout peut devenir sculpture : il parle de la peau de l'air ou encore de la peau du bois, la peau du printemps, de l'automne et de l'hiver[75]. Toute surface devient peau, semble-t-il, et elle advient comme sculpture puisqu'elle est en constant développement. Georges Didi-Huberman écrit en ce sens que « le travail de Penone peut se comprendre avant tout comme un travail du *développement* des formes. *Développement visuel*, au premier sens que prend le verbe «développe», qui est celui de «faire apparaître» : désenvelopper ce qui était enveloppé ou étendre ce qui était enroulé [...][76] ». Toute peau est donc constamment en contact avec autre chose (une autre peau) et également constamment en mouvement (processus).

> « Entre "moi" et l'"espace", il n'y a que ma peau. C'est un réceptacle, un porte-empreinte du monde alentour qui me sculpte. C'est, en même temps, un champ de fouille de mon destin – celui du temps qui me sculpte. C'est, enfin, une écriture de ma chair, un ensemble de traces qu'émet, depuis l'intérieur de mon crâne, une pensée inconsciente – pensée qui me sculpte elle aussi. La peau est un paradigme : paroi, écorce, feuille, paupière, ongle ou mue de serpent, c'est vers elle, vers la *connaissance par contact*, que semble s'orienter une grande part de la phénoménologie sculpturale mise en œuvre par Penone[77] ».

Voir la peau comme une surface porteuse d'empreinte, comme l'écrit Georges Didi-Huberman dans l'analyse du travail de l'artiste, c'est reconnaître qu'il y a un impact sensible dans la relation entre les choses, parce que cette relation est toujours tactile. Et il poursuit ainsi :

75. Giuseppe Penone, *op. cit.*, p. 56.

76. Georges Didi-Huberman, *Être crâne – Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les éditions de Minuit, « Fables du lieu », 2014, p. 75.

77. *Ibid.*, p.71.

> « Être sculpture, serait-ce donc être peau ? Ce serait plus précisément, être une peau capable de donner à tout ce qu'elle touche la relative pérennité des empreintes. Or, lorsque nous touchons quelque chose avec la main, le lieu précis du contact nous devient invisible (il faut ôter la main pour voir ce que l'on touche). Tel est le paradoxe propre aux *images contacts*, qui produisent leur visualité même dans l'événement d'une prise aveugle [...][78] ».

À ce propos, l'auteur s'appuie sur les mots de Giuseppe Penone :

> « L'adhérence, le lien de l'outil avec la terre, la pression, tout engendre l'image. À ce moment, la peau se dissimule à la vue, seule demeure la lecture tactile, par contact, et se présente alors l'image de la pression. [...] tout à la fois la peau est façonnée et elle-même façonne ; ceci dépend de l'élasticité, de la densité, de la souplesse et de la faculté qu'a la matière de se souvenir[79] ».

En somme, en l'absence de la vue, il nous manque des informations essentielles pour appréhender l'espace. Le sens du toucher – que nous décrivons ici pour ses qualités sensorielles inouïes et pour ses fonctions fondamentales qui sont, en partie, dues à l'origine primitive de la formation physiologique de la peau – permet une lecture autonome des matériaux. La peau *lit* le contact dès sa friction avec une matière par une forme de mémoire tactile qui nous parvient. L'artiste cherche l'empreinte. Alors, peut-on conserver ces empreintes dont le destin est censé demeurer invisible ? Une réponse est déjà toute tracée et nous la développerons avec le rôle de la sculpture comme *fouille*, et que l'on pourrait aussi nommer « recherche ».
Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le développement des enfants est très long, notamment par rapport aux autres animaux. La mémoire permet, au fur et à mesure, à l'être humain d'enregistrer les messages sensoriels reçus pour enfin se souvenir et identifier l'espace dans lequel il évolue. Nos sens et en particulier notre tactilité *via* notre peau *perçoit / reçoit* ; néanmoins, notre cerveau n'enregistre pas tous ces mouvements. Où passent ces empreintes, sitôt ressenties, sitôt envolées ? Nous pouvons nous demander si ces formes d'empreintes fugaces, du domaine de l'imperceptible, restent quelque part, suspendues.
En somme, pourrions-nous dire, en reprenant littéralement l'expression de Georges Didi-Huberman que nous *portons,* en effet, des empreintes, en nous ?

78. Germano Celant, *Giuseppe Penone*, Milan-Paris, Electa-L&M. Durand-Dessert, 1989, p. 104.
79. *Ibid.*

Envisageons que le moindre contact entre soi et la matière extérieure laisse une empreinte visible : notre peau serait alors *marquée* sur toute l'étendue de sa surface dans le moindre de ses interstices, ils seraient littéralement un « porte empreinte » - nous évoquons une « mémoire empreinte » - et chaque autre corps vivant ou inerte touché serait semblablement *marqué*.

Si de telles empreintes sont invisibles, il existe tout de même des formes de *traces* perceptibles liées au contact physique entre deux matières. Nous en distinguons deux possibles. L'une, serait immatérielle, une forme de survivance sensorielle de la mémoire et l'autre, physique comme des impacts à peine perceptibles.

Il y a, en premier lieu, une forme d'empreinte qui n'est pas reproductible physiquement mais dont on peut avoir conscience par le souvenir d'un instant qui nous a profondément « marqué » sensoriellement. Autrement dit, nous pouvons « revivre » par la pensée certains événements éprouvés par les sens, antérieurement.

En effet, nous associons souvent, consciemment ou non, les choses qui nous entourent à des souvenirs d'éléments matériels perçus par les sens. Les souvenirs de moments vécus sont liés à un contexte particulier au sein duquel des perceptions tactiles, visuelles, sonores, olfactives ou gustatives ont été éprouvées. Nous pensons ici à la fameuse « madeleine de Proust ». Devenue une expression triviale, elle est à l'origine un passage important, au début du roman : *Du côté de chez Swann*[80] (1913). Il s'agit du tome 1 de l'ouvrage emblématique *À la recherche du temps perdu,* écrit par Marcel Proust sous forme de biographie fictive. La madeleine dégustée dans le présent renvoie le personnage à un souvenir d'enfance sans qu'il ne s'y attende. L'auteur utilise l'anecdote de la madeleine mais aussi d'autres moments pris dans la vie quotidienne où l'on perçoit des réminiscences qui permettent instantanément de recouvrer la mémoire d'un passé ancien, apparemment déchu.

80. « Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin, à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtissiers, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé ; les formes – et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel, sous son plissage sévère et dévot – s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir ». in Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988, p. 145.

Ces phénomènes de mémoire involontaires et imprévus *surgissent* véritablement dès lors qu'un de nos sens saisit quelque chose qui était enfoui dans la mémoire mais dont le vécu similaire, l'éveille : nous pourrions dire qu'il s'agit d'une forme de « mémoire empreinte ». Finalement, c'est comme si nos sens « marchaient » soudainement dans leur propres empreintes plus anciennes : cela nous fait comprendre que l'on est déjà « passé par-là ».

Cette sensation, accessible à quiconque, nous permet de nous intéresser brièvement au terme « réminiscence ». Sans pour autant l'employer dans son acception scientifique en psychologie ou en philosophie, nous retiendrons que les réminiscences évoquent d'une part, un élément du passé dont on parvient à se souvenir par bribes ou par fragments. C'est le cas lorsque l'on pense à ce que l'on peut appeler une réminiscence sensorielle : elle est ponctuelle voire fulgurante, c'est-à-dire qu'elle ne permet pas forcément de resituer complétement des souvenirs dans un contexte élargi et sur une longue durée. Par ailleurs, on comprend aussi que le terme renvoie à une mémoire lointaine et j'ajouterai *sensorielle*.

Ainsi, notre peau et avec elle tous nos sens, ne portent pas constamment le souvenir de tout ce qui nous a marqué sensoriellement. D'ailleurs, si c'était le cas, nous serions immergés dans un bouillon de sensations effervescent où il serait impossible de se repérer.

Si l'on considère l'hypothèse d'une trace physique possible, c'est-à-dire si notre peau était marquée par toutes les surfaces physiquement en contact avec elle ; elle disparaitrait sous la *couleur* ou la *texture* de ce marquage, elle serait tuméfiée en permanence à la manière d'un palimpseste charnel absolu.

Il y a toutefois une situation où la peau, comme toutes les matières, *marque* et prend la trace des surfaces touchées : lorsqu'il y une répétition continue de gestes. En effet, répéter les mêmes gestes, dans une posture similaire et de manière régulière permet de rendre visibles les conséquences de frottements ou d'intenses contacts entre une partie de la peau et une surface externe. Par exemple, cela peut être l'impact du stylo toujours placé au même endroit de la main qui finit par « mâcher » un morceau de doigt, ou encore les cales au creux des mains d'un forgeron, d'un guitariste ou la corne cutanée sur les pieds d'un marcheur ou d'un danseur, etc. Ces réactions de la peau révèlent une confrontation palpable entre phénomènes d'usure et phénomènes de résistance du corps à l'endroit où il est le plus sollicité.

La matière externe subit aussi des transformations lentes mais perceptibles. Les marques de l'usure d'un objet comme sur le manche d'un outil (l'empreinte en creux de la corne des doigts du travailleur), une pierre polie par le ressac, un

sol lézardé, etc., sont des témoins de l'infinité d'actions communes qui unissent plusieurs matières dans un même mouvement par l'élan d'un geste (et conduit par des forces). Il faut être attentif à ces traces.
De manière immatérielle et matérielle, la peau (et l'ensemble de nos sens) semble absorber des informations et nous les « récupérons », soit de manière tout à fait imprévue, soit en recherchant des sensations que l'on connaît en les reproduisant familièrement, soit en constatant des *traces* d'usure sur notre corps[81].
Giuseppe Penone est très sensible à ces infimes transformations. Dans un texte écrit en 1979, il fait part de ses questionnements à propos d'un outil en particulier : la pioche.

> « Si le souvenir de ses œuvres se trouve dans les œuvres qui suivent et si chaque coup de pioche modifie les coups futurs, de façon complètement différente de celle dont la pioche se déforme et déforme la terre, de façon complètement différente du manche de la pioche qui se polit à l'usage, les œuvres seront : les coups futurs ? La pioche qui se déforme ? L'ensemble des coups qui déforment la terre ? Le produit de la terre ou le manche de pioche poli par l'usage[82] » ?

Il est important de relever dès à présent l'importance de l'enfance rurale qu'a vécue l'artiste. Fils et petit-fils de paysans agriculteurs, il a grandi dans un village du Piémont, en Italie. Dès ses premières œuvres il expose son admiration et son attachement profond à la nature et son intérêt à saisir les rapports organiques et fusionnels par contrastes et rapprochements entre celle-ci et l'homme. Lorsqu'il s'interroge sur la déformation de la pioche ou de la terre ou des deux, on comprend qu'il s'agit de penser le geste dans un processus qui comprend la matière, l'action (donc les forces motrices qui génèrent un mouvement), l'usage, son contexte, sa fréquence et son intensité. Penser les gestes, du point de vue de chaque élément qui lui permet d'exister et pas uniquement du point de vue de

81. Nous pensons ici à la thèse d'Henri Bergson énoncée dans son ouvrage *Matière et mémoire*, qui consiste en la différenciation de nature entre deux formes de mémoires : la « mémoire habitude » efficiente grâce à la répétition de geste ou de langage (exemple de la leçon apprise par cœur) et la « mémoire image » qui est celle du souvenir ponctuel et contextuel, en ce sens qu'il réfère à un événement de la vie dont on se souvient comme d'une « image ». La première mémoire serait donc une mémoire du corps tandis que la seconde plutôt de l'esprit. En effet, par la répétition de gestes : on prend des habitudes et grâce à elles on apprend, et on se souvient. Dans le cas des réminiscences du type de la « madeleine de Proust », la mémoire agit comme une image (souvenir / événement ponctuel), néanmoins c'est bien par les sens – donc par le corps – que l'on récupère quelque chose que l'on avait apparemment oublié. Au fond, dans les deux cas, les phénomènes liés à notre mémoire semblent profondément corporels, voire sensoriels.

82. Giuseppe Penone, *op. cit.*, 1979, p. 120.

l'être humain ou encore d'un objet fini ; c'est envisager l'essence des choses, les matières, les gestes et notre sensorialité dans un processus continu et mouvant. Les écrits ou récits de Giuseppe Penone, poétiques et pragmatiques, témoignent de son émerveillement pour la matière vivante et organique mais aussi de son attachement aux lieux et aux gestes « qui pensent ». Par cet intérêt passionnel pour les matières brutes, dites aussi « pauvres » et conjointement à son rejet de tout ce qui a trait à la société de consommation grandissante, il est, dès ses premières œuvres, associé à l'attitude et au vocabulaire plastique d'autres artistes comme Mario Merz, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, ou encore Giulio Paolini. Ils sont unis par l'expression d'*Arte povera* (art pauvre), qui est au départ le titre d'une exposition en 1967, instituée par le critique d'art italien Germano Celant[83]. Cependant, chacun travaille de manière indépendante ce qui donne la singularité des œuvres de certains artistes en particulier comme Mario Merz ou Giuseppe Penone qui restent à la marge de toute classification par la diversité de leurs créations et surtout par leurs capacités à toujours aiguiser une conscience réflexive qui évolue dans le même temps, lent et humble, de la pratique.

En ce sens, Georges Didi-Huberman écrit :

> « Si l'œuvre de Penone relève bien de l'*arte povera*, comme on dit, alors il faut comprendre, dans cette "pauvreté", une conscience théorique aiguë que *la sculpture travaille avec des traces* plutôt qu'avec des objets. Son objet même serait la trace, au double sens de vestige et d'"état naissant" [...][84] ».

Le passé, l'enfance et la mémoire de l'artiste ne peuvent justifier l'ensemble de son œuvre mais elles sont nécessairement influentes, puisqu'il s'agit de l'origine de son travail. L'appréhension de la campagne et de la vie paysanne, le côtoiement quotidien de la nature sont des apprentissages. Si on y est immergé tôt, il y a des chances pour que l'on soit plus sensible aux matières qui composent cet environnement.

83. Même si au départ, les artistes concernés ne se revendiquent d'aucun mouvement, mais ont plutôt en commun des manières de faire et de penser (montrer une indifférence voire une résilience au consumérisme de masse et au néolibéralisme), le terme *d'Arte Povera* est aujourd'hui largement considéré comme un courant artistique identifié. Ceci ne nous empêche pas de rappeler que l'intérêt artistique des pratiques de ces artistes réside, avant tout, dans l'expression d'attitudes et de comportements singuliers où ce qui « fait œuvre » n'est pas tant un objet fini, mais plutôt l'expérience d'un processus questionnant les rapports de l'homme à la nature.

84. Georges Didi-Huberman, *op. cit.,* p. 69.

Un texte, presque directement rattaché à la question de l'empreinte qui le préoccupe encore aujourd'hui, me semble assez révélateur de l'origine de son attachement profond et ancien à une matière : l'argile.

Il évoque cette manipulation précoce de la matière en décrivant des gestes que l'on sent déjà intuitifs et passionnés, presque compulsifs. Il se « précipite dans la mare » pour « palper » l'argile et « [...] s'il réussissait à tirer une forme de ses mains, tant qu'il touchait l'argile, il était heureux, mais un instant seulement, puis il jetait tout et s'en allait ». Elle peut provoquer autant l'embarras ou l'incompréhension « cette stupide matière[85] », qu'une attraction irrésistible de la toucher, voire d'en être recouvert.

Doué de la faculté d'avoir conscience de lui-même, l'être humain a tendance à considérer que ses actions, qu'il pense enclencher seul, n'ont pas ou peu d'impact dès lors qu'il n'en perçoit pas les marques immédiatement. Pourtant ses moindres pas, passages, frottements, frappes, caresses ou effleurements sont des formes d'empreintes plus ou moins volontaires et impactantes. La matière engrange, sans forcément le révéler aux perceptions humaines, une quantité infinitésimale de chocs et de minuscules oscillations qui, peu à peu, la transforme. On pourrait qualifier certaines empreintes d'*inframinces,* à l'image de cet exemple : « La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est un infra-mince[86] ». La notion peut s'appliquer à un champ très divers de phénomènes mais nous nous autorisons à employer ce néologisme créé par Marcel Duchamp afin de nommer cet écart infime, troublant, concernant une réminiscence sensorielle en particulier[87]. Le phénomène *inframince* est un terme qu'il développe autour de 1930. Il l'utilise pour décrire un « intervalle », c'est-à-dire une différence, imperceptible entre deux phénomènes tangibles. Dans les *Notes*[88], on retrouve les notes éparses de Marcel Duchamp à propos de l'inframince, regroupées[89] sous forme de liste (accompagnée de croquis explicatifs) pour définir ce qui peut être inframince. De nombreux points concernent la question du sensible et précisément des expériences vécues par les sens. Par exemple au onzième point, (« 11v ») il

85. Giuseppe Penone, *op. cit.*, 1973, p. 129.

86. Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2008, (1980), p. 21.

87. En effet, nous nous référons ici, uniquement aux définitions de Marcel Duchamp dans ses notes où il est précisé d'ailleurs au point « 5 », de « ne jamais en faire un substantif » (*in* Marcel Duchamp, *Notes*, *op. cit.,* p. 21.). Le terme « inframince » doit rester un adjectif et c'est uniquement en ce sens que nous l'employons pour ne pas nous éloigner de notre sujet (même si la lecture de Thiery Davila, par exemple, dans l'ouvrage *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours* demeure passionnante notamment par l'éclairage du terme avec la phénoménologie).

88. Marcel Duchamp, *op. cit.*

89. Elles sont classées postérieurement par Michel Sanouillet.

définit un inframince olfactif : « Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les 2 odeurs s'épousent par inframince (inframince olfactif)[90] ».
Ce que nous avons appelé plus haut la « mémoire empreinte », en référence à la trace sensorielle qu'a laissé un souvenir, fonctionne en étant ravivée par une expérience vécue à nouveau. Pourtant, même si nous avons relevé l'importance de la répétition des gestes dans la formation d'une trace perceptible, il s'agit bien là d'autre chose. Ce que l'on vit dans le présent n'est pas l'exacte sensation identique à celle qui est vécue dans le passé, même si elle lui ressemble fortement. C'est impossible car, même successivement, on ne peut pas réaliser « pile poil » le même geste plusieurs fois : il y aura toujours des variations infimes, que ce soit dans notre exécution ou dans notre manière de percevoir. De plus, il peut y avoir un grand écart spatio-temporel entre l'expérience et sa « mémoire empreinte » : par exemple des souvenirs sensoriels vécus dans l'enfance et dont on peut recevoir l'*écho* des décennies plus tard voire même à la fin de sa vie. Il y a donc une distance altérée entre ces deux moments. Au point trente-cinq « 35rv. » de la liste, Marcel Duchamp note : « Séparation infra-mince[91] » et il poursuit : « Tous les "identiques" aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative inframince[92] ».
On peut avoir, comme on le dit trivialement, une sensation de « déjà vu » et plus exactement de « déjà senti » mais comme le dit l'artiste, la conception grossière du « déjà vu[93] » mène à un « groupement général[94] » ; et il déclare : « Il vaudrait mieux chercher à passer dans l'intervalle infra mince qui sépare 2 « identiques » qu'accepter commodément la généralisation verbale qui fait ressembler 2 jumelles à 2 gouttes d'eau[95] ».
En somme, il faut avoir conscience de l'écart, tout en étant en mesure de sentir sa *finesse*.
N'est-ce pas ce que fait Giuseppe Penone dans la série *Essere Fiume*, (*Être fleuve*) ?

Deux pierres semblent identiques mais ne le sont pas vraiment. L'une est polie par le fleuve et des centaines, voire des milliers d'années de travail de la nature ont été nécessaires pour y arriver. L'autre est une pierre taillée par l'artiste. Il tente

90. Marcel Duchamp, *op. cit.,* p. 24.
91. Marcel Duchamp, *op. cit.,* (écrit à Copenhague le 29 juillet 1937), p. 33.
92. *Ibid.*
93. *Ibid.*
94. *Ibid.*
95. Marcel Duchamp, *Notes*, *op. cit.,* (écrit à Copenhague le 29 juillet 1937), p.33.

d'*imiter* les gestes de son modèle (les mouvements de la nature et du fleuve) et même d'aller au-delà : il veut « être fleuve ». Il décrit, dans l'extrait suivant, le processus de pensée et de création de cette pièce :

> « Le fleuve transporte la montagne. Le fleuve véhicule la montagne. [...] Le fleuve n'a-t-il pas comme projet de nous révéler l'essence, la qualité la plus pure, la plus secrète, la densité extrême de chaque élément de la pierre ? [...] Impossible d'imaginer, impossible de travailler la pierre selon un mode différent de celui qu'utilise le fleuve. [...] Extraire une pierre que le fleuve a sculptée, aller à reculons dans l'histoire du fleuve, découvrir l'endroit précis de la montagne d'où la pierre est venue, extraire de la montagne un bloc tout neuf, reproduire exactement la pierre extraite du fleuve dans le nouveau bloc de pierre, c'est être soi-même fleuve. [...] Pour sculpter la pierre en vérité, il faut être fleuve[96] ».

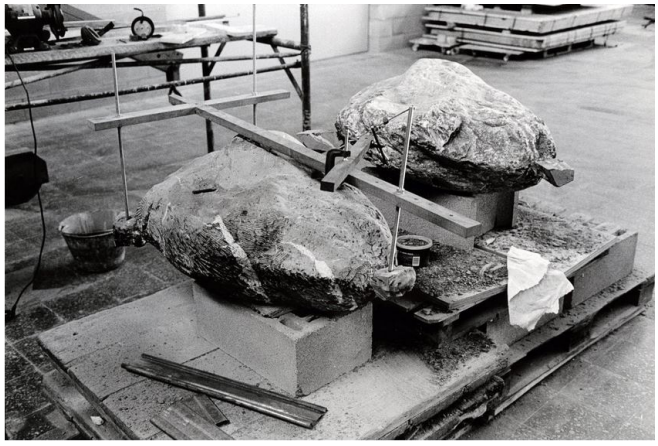
96. Giuseppe Penone [1980], cité dans Germano Celant, *Giuseppe Penone*, *op. cit.*, p. 110.

Giuseppe Penone, Texte, 1973, *in Respirer l'ombre*, p. 129.

Un sculpteur restait toujours là où il y avait des endroits ombragés.
Et quand il voyait une mare d'argile, il regardait immédiatement autour de lui pour s'assurer qu'il était seul. Dès qu'il en était certain, il s'y précipitait pour la palper. Que les cochons et les canards fassent du raffut pour tenter de l'éloigner de leur territoire ne le dérangeait pas, s'il réussissait à tirer une forme de ses mains, tant qu'il touchait l'argile il était heureux, mais un instant seulement, puis il jetait tout et s'en allait.
Il croyait en effet que la connaissance de la matière dans ses moindres détails était suffisante pour réaliser l'œuvre d'art. C'est pourquoi il ne s'intéressait pas aux grands projets d'œuvres, cela lui semblait antiéconomique ; il s'intéressait uniquement aux mares d'argile.
Chaque fois qu'il en trouvait une, il regardait autour de lui pour s'assurer de ne pas avoir à partager sa découverte et il avait l'espoir d'y parvenir ; quand il courait haletant vers la mare, cet espoir se transformait en certitude, mais ensuite, quand il se retrouvait avec cette stupide matière entre les mains, il se sentait mal à l'aise, et les cris des cochons et l'affolement des canards qu'il n'avait pas entendus jusqu'alors, mais qui agressaient maintenant ses oreilles le faisaient fuir, si bien qu'il s'en allait en titubant, recouvert de terre comme une ébauche de statue.

1973



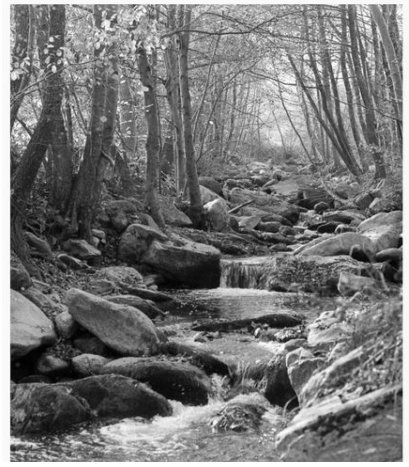




Giusepe Penone, *Essere fiume*, (*Être fleuve*), pinceau et café sur papier, 26 × 36,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, U.S.A., 1981.

Giuseppe Penone, *Essere Fiume*, (*Être fleuve*), 1995-1996, Pierre de rivière, pierre de carrière, (vue de l'atelier), 40 × 80 × 50 cm chacune, Collection de l'artiste.

Giuseppe Penone, *Essere Fiume*, (*Être fleuve*), 1995-1996, Pierre de rivière, pierre de carrière, 40 × 80 × 50 cm chacune, Collection de l'artiste.







Giuseppe Penone, *Essere Fiume*, (*Être fleuve*), 1981, photographie de la rivière, photographie de la carrière, Collection de l'artiste.

Giusepe Penone, *sans titre*, dessin sur papier, 1966.

En faisant une empreinte, en enfonçant sa main dans la matière, son corps entier dans l'argile, l'artiste pénètre le matériau. Il y a un de point de fusion et le désir de « faire un » avec la matière. C'est sans doute aussi un moyen pour nous rappeler l'absence essentielle de distinction entre l'humain et la nature. On pourrait parler d'un point de fusion où corps et matière se *moulent* l'un dans l'autre. Chez Giuseppe Penone, la sculpture fonctionne comme l'empreinte, même si elle passe par la taille, les coups, les « violentes mutilations[97] », écrit-il à propos des pierres qui se sculptent dans le fleuve. Une pierre fait « modèle », c'est l'idée d'un moule ; tandis que la main et l'outil du sculpteur, recherchent l'*identique* par les gestes. Voilà pourquoi l'artiste utilise des termes comme « reproduire exactement[98] » ou « sculpter la pierre en vérité[99] » : il ne s'agit pas uniquement que les deux pierres se ressemblent visuellement ; il s'agit « d'être fleuve » et par là, d'agir de la même manière. C'est une attitude.
À ce point précis, lorsque l'on contemple les deux pierres : peut-on les distinguer ? Il est difficile de répondre, en revanche, une chose est sûre, c'est qu'il va falloir réaliser un effort important pour augmenter et affiner nos perceptions dans l'objectif d'y voir « différence » ou « ressemblance ». Pourtant, l'écart existe réellement, dans le temps irréductible de la durée de l'ouvrage, l'écart persiste indéniablement. Nous percevons ici une affinité avec le registre inframince évoqué : celui de l'ordre de la perception physique et il est intéressant de comprendre la nécessité de percevoir ce qui nous entoure avec nuance, finesse, concentration et profondeur. Percevoir ce qui est inframince demande donc un effort d'accroissement de la sensibilité.

Des traces sensorielles dont on ne connaît pas l'origine laissent des marques car elles nous transforment. C'est imperceptible pourtant, ces traces et le souvenir légèrement déformé que l'on en a permettent aussi d'augmenter les seuils de notre perception. Le choix d'exemplifier ces phénomènes avec l'artiste Giuseppe Penone nous permet de révéler qu'il est possible, par la pratique de la sculpture, d'incarner dans le geste même une proposition d'accroissement des attentions. Attention portée à la matière, à nous-mêmes, à nos sens, et par là, à l'origine de nos gestes. Désigner le potentiel inframince de ces phénomènes nous permet de souligner l'importance de considérer un écart infime en augmentant notre attention sur eux par le biais de différentes expériences vécues. Elles concernent

97. *Ibid.*
98. *Ibid.*
99. *Ibid.*

notre perception physique en nous donnant l'illusion de l'*identique réminiscence*. Alors, que fait-on des traces de nos expériences, où *passent*-elles ? Si des artistes se posent ces questions, il faut garder à l'esprit que le monde scientifique se les posent aussi, en particulier dans le domaine de la mémoire. Au croisement subtil entre l'art et la science, nous évoquerons, à ce propos, le film *Poétique du Cerveau*[100] réalisé par Nurith Aviv.

Réalisatrice et chef opératrice (la première femme en France à obtenir ce poste), elle est de nationalité française et israélienne, (son pays d'origine). Aussi, la question des langues, des filiations et des lieux est au cœur de sa démarche artistique. *Filiations, langues, lieux*, c'est le nom donné à une rétrospective qui lui est consacrée en 2015 au Centre Pompidou. Elle a réalisé quatorze documentaires et réalisé des images dans de nombreux autres films, notamment pour Agnès Varda ; nous reparlerons de certaines de ses œuvres. En 2015, elle réalise le film *Poétique du Cerveau* qui traite de la question de la mémoire, plus particulièrement des traces notamment sensorielles qu'elle nous laisse. Entre récits autobiographiques et questionnements sur la biologie du cerveau, elle livre un autoportrait sensible et partiel entrecoupé de rencontres avec des chercheurs en neurosciences. Ainsi, des archives personnelles (photographies de ses parents, de sa maison, etc.), ses souvenirs racontés dialoguent avec les recherches scientifiques autour de questions liées à la mémoire comme l'apprentissage des langues et le bilinguisme, la lecture, le rôle et le fonctionnement des odeurs ou encore des neurones miroirs.

Le premier entretien que l'on voit dans ce film est celui de Yadin Dudai, professeur de neurobiologie, à propos duquel la réalisatrice déclare :

> « Yadin Dudai dit que la mémoire de l'expérience vécue ne peut être comparée à la photographie ou au cinéma. Elle n'a pas de lieu assigné, il n'y a que la remémoration qui la suscite. Yadin Dudai le dit très précisément : "La mémoire est un processus dynamique qui modifie l'information,

100. Nurith Aviv (réal.), *Poétique du Cerveau,* film, 66 min –16/9–, Production : Les Films d'Ici, Laila Films, 24 Images, 2015.

> c'est-à-dire la mémoire elle-même[101]". Notre cerveau est toujours en train de se transformer[102] ».

À partir d'un symptôme qu'elle développe soudainement : un picotement sur la langue qui surgit dès qu'elle ressent des odeurs fortes, Nurith Aviv s'interroge sur les liens entre ce que nos sens ont perçu et comment notre mémoire les associe à des perceptions nouvelles puis les traduit à nouveau dans le corps. Elle dit dans l'entretien conduit par Marianne Dautrey : « [...] le cerveau dans ces circuits de traductions des informations amenées par les sens, provoque d'emblée un dérèglement des sens, dans toutes les acceptions du terme et produit d'étranges glissements de symbolique au corps[103] ».
Les discours scientifiques ne sont pas là pour affirmer une vérité immuable qui explique un fonctionnement chimique ou mécanique du cerveau. Au contraire, on perçoit le doute, la recherche en train de se faire ; et sur la mémoire, les recherches s'actualisent en permanence. Il s'agit ici de montrer la plasticité du cerveau en mettant en connexion différentes fonctions liées à notre perception du monde : celle du corps, du langage, de l'imagination ou de la mémoire dans un processus continu et interactif.
Pour saisir ce problème, elle va même jusqu'à réaliser une IRM de son cerveau afin de comprendre quelles zones sont activées pour les langues (parlées) et pour la langue (organe). Elle raconte son souvenir en même temps que son symptôme :

> « Je me souviens de l'odeur enveloppante du vieux tissu qui recouvrait ces chaises, puis ce tissu a été remplacé par un plastique vert foncé dont l'odeur me dégoutait. Les souvenirs de cette odeur réveillent les picotements sur le bout de ma langue[104] ».

En réponse, Noam Sobel, directeur du département de neurobiologie à l'Institut Weizmann pour les Sciences à Rehovot (Israël), expose les recherches de son laboratoire qui s'intéresse au système olfactif et au traitement des odeurs en travaillant avec des sujets humains. Il explique que leur objectif principal est de comprendre comment fonctionne l'odorat dans le cerveau et plus précisément :

101. Yadin Dudai, (professeur de neurobiologie à l'Institut Weizmann pour les Sciences à Rehovot (Israël) et à l'Université de New York), propos recueillis lors de l'entretien avec la réalisatrice dans le film *Poétique du Cerveau* par Nurith Aviv.

102. Nurith Aviv, entretien avec Marianne Dautrey (journaliste, traductrice, éditrice à l'Institut National d'Histoire de l'Art Hervé Joubert-Laurencin, professeur en études cinématographiques), in Dossier de presse *Poétique du cerveau*, p. 5., [en ligne], URL : http://nurithaviv.free.fr/cerveau/presse/DP_PoetiqueDuCerveau.pdf, consulté le 3 novembre 2022.

103. *Ibid.*, p. 7.

104. Nurith Aviv, *Poétique du Cerveau, op. cit., 00:41:00.*

> « [...] comprendre la relation entre la structure du stimulus, les molécules odorantes véhiculées dans l'air, et leur perception dans le cerveau. À ce jour aucun scientifique au monde ne sait regarder une structure moléculaire donnée et prédire qu'elle sera son odeur, ou sentir une odeur et dire sa structure moléculaire. Entre la structure du stimulus et sa perception, il y a un encodage cérébral, qui est inconnu[105] ».

Ce n'est pas le cas pour les couleurs, exprimées en longueur d'onde ou les sons en fréquence. Grâce à des expériences, ils peuvent comprendre si une odeur nous est agréable ou non simplement en voyant la structure moléculaire, néanmoins Noam Sobel déclare : « On a 6 millions de ces récepteurs en 450 variétés. C'est-à-dire que 7% du génome humain ne fait que coder ces récepteurs, en définir les différents types[106] ». C'est un système extrêmement complexe et les scientifiques ne peuvent pas encore déterminer de quelle odeur il s'agit précisément. En revanche, il est intéressant de noter que des études scientifiques conduites sur nos sens permettent de dégager des résultats qui concernent le sensible et notre subjectivité. On peut voir si l'odeur provoque l'appréciation ou le dégout mais pas si « elle sent bon » en soi.
D'autres études menées par le laboratoire les poussent à comprendre l'influence des odeurs sur les humains sains ou malades. Il s'agit d'une communication chimique dont nous sommes inconscients. Il dit :

> « Comme tous les mammifères, on recueille aussi des informations sur ce qui nous entoure par les odeurs et nous émettons des odeurs qui influencent le comportement et la perception de notre entourage. [...] Ce qui caractérise cette communication chimique entre nous par rapport à d'autres types de communication, c'est que nous ne sommes pas conscients de cette information[107] ».

Noam Sobel prend à titre d'exemple la sueur qui est capable de transmettre des informations et d'influencer notre comportement en fonction des informations reçues : c'est le cas pour la synchronisation du cycle menstruel des femmes ou de la communication d'émotions comme la peur. Ces recherches sont passionnantes et nous ne pouvons pas entrer dans le détail des résultats, néanmoins, elles nous permettent d'appuyer notre propos quant à l'importance des perceptions sensorielles et leur influence dans notre vie. Elles sont indéniablement

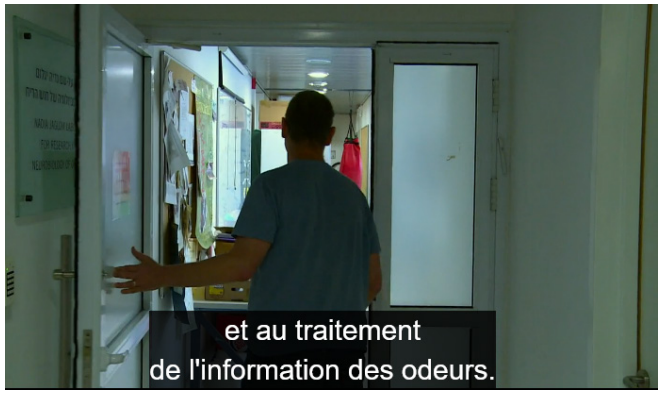
105. *Ibid.*
106. *Ibid.*
107. *Ibid.*, 00:45:00.

liées à nos émotions comme en témoignent les études expérimentales sur les sujets humains, liées à l'odorat. Par ailleurs, les recherches en communication chimique nous rappellent la condition animale de l'être humain que nous avons parfois tendance à oublier.

C'est aussi et précisément pour cette raison qu'il est important d'avoir pris ce détour scientifique, même en survol. En effet, comprendre les origines de nos épreuves sensorielles c'est aussi chercher à comprendre l'origine des conditions de notre humanité. C'est comme creuser dans la peau de l'humanité pour en comprendre la structure – non pas moléculaire – mais sensible, de celle-ci. C'est faire une *fouille*.







Photogrammes, Nurith Aviv, *Poétique du Cerveau,* film, 66 min, Les Films d'Ici, Laila Films, 24 Images, 2015.

Faire une fouille : penser la sculpture comme geste

C'est par l'expérience sculpturale et plastique entre son corps, en particulier sa propre peau, et la matière organique que l'artiste Giuseppe Penone révèle l'intérêt du développement d'une pensée plasticienne dans la compréhension de phénomènes empiriques dont le point de départ est l'appréhension sensorielle du monde. Chacun de ces gestes, s'ils sont artistiques, sont avant tout des gestes de continuité avec l'environnement naturel dans lequel le contact se crée. Chaque geste sculptural est une expérimentation, une recherche ou plutôt une *fouille* de ce qui gît à l'intérieur d'un matériau. Le corps, la main, la peau de l'artiste vont à la rencontre de la matière organique et « respirent » avec elle, ils l'accompagnent, toujours plus en profondeur. Ce n'est pas un acte créateur où l'être humain « donne forme », c'est un dialogue entre la sensorialité de l'homme et la matérialité des choses qui, toutes deux, entrent en relation dans le même mouvement. Cette attention portée à l'essence des choses et qui conduit à les penser dans et avec le mouvement, nous l'avons évoquée en amont lorsque Georges Didi-Huberman parle de « [...] la phénoménologie sculpturale mise en œuvre par Penone[108] ». Il développe l'idée que la peau est un paradigme chez l'artiste, c'est un motif prédominant dans son œuvre qui est aussi protéiforme. Sa vision de la sculpture est également portée par le désir de connaissance : la « connaissance par contact » comme l'écrit Georges Didi-Huberman.

Nous l'avons évoqué en début de ce chapitre : la peau a, par essence, cette capacité d'être toujours au contact. Il faut noter cette perception de la matière à l'image de la superposition : « Peaux, paupières, enveloppes cervicales : chacune n'est au fond, qu'un cas-limite de l'autre, selon une logique spatiale qui n'est pas sans rappeler celle de Léonard[109] ». Georges Didi-Huberman fait référence au « dessin de coupe d'un oignon et d'une tête humaine » réalisé par Léonard de Vinci, vers 1490 au sein du petit ouvrage que nous avons déjà convoqué à plusieurs reprises entièrement consacré à certaines œuvres de l'artiste Giuseppe Penone : *Être crâne – Lieu, contact, pensée, sculpture*. Les réflexions posées dans ce livre ont comme point de départ principal les questionnements de l'artiste quant à la « cécité tactile » et en particulier à l'impossible tactilité entre les parois de notre crâne et de notre cerveau (notre pensée ?). Dans l'espace limite entre les deux, l'artiste va déposer de la matière pour réaliser une empreinte. Il

108. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 71.
109. *Ibid.*, p. 75.

dépose de la poudre de graphite sur la paroi interne du crâne et il va en révéler les formes et les aspérités les plus délicates en frottant la matière. L'empreinte va apparaître sur un ruban adhésif transparent qu'il lui permet de recueillir la matière finement déposée. Ainsi, il obtient « une espèce de diapositive tactile » écrit Georges Didi-Huberman et il poursuit : « Le résultat est mural : quatre grands panneaux qui, exposés dans un lieu clos, développent, par un report précis, l'aveugle contact d'une cervelle avec son crâne. Comme si notre cerveau était capable de se faire main, de caresser sa propre gangue matricielle[110] ». Alors l'empreinte déploie une nouvelle forme qui était auparavant impensée, non vue et non touchée. L'empreinte la rend compréhensible et lisible et la transforme en paysage : *Paysage du cerveau*.

Cet exemple qui décrit la manière de procéder de l'artiste dans cette œuvre est caractéristique de son travail. Le processus est une recherche à la fois de connaissance sur l'intérieur de notre boîte crânienne (en tant que lieu de la pensée) mais aussi une recherche de précision pour sentir, palper la forme dans le détail. C'est comme si le sculpteur voulait être tout entier à la place de la peau qui touche les parois. *Être peau*, pour voir par les yeux et le toucher, avec tous nos sens, ce que l'on ne peut embrasser mécaniquement. L'invention du processus décrit est lui-même une fouille et comme le souligne Georges Didi-Huberman, son résultat, l'œuvre, révèle une image qui, elle aussi, s'apparente à « un *champ de fouille*[111] ». Il poursuit :

> « Le frottage, on le sait, est une technique archéologique par excellence : il capte les traces les plus anciennes et les moins visibles qui soient. Il met au jour des *fossiles de gestes* [...]. Or, pour Penone, être sculpture c'est aussi être fossile : une *empreinte du temps*, dont l'espace propre – je dirais plutôt le lieu, l'aître – inverse et renverse tous nos repères familiers ; ce qui rend possible paradoxalement le fait de développer l'intimité d'un geste ou d'un contact[112] ».

110. *Ibid.*, p. 58.
111. *Ibid.*, p. 59.
112. *Ibid.*, p. 59.



Léonard de Vinci, *Coupes d'un oignon et d'une tête humaine*, vers 1490, encre sur papier.





Giuseppe Penone, *Paysage du cerveau*, 1990, ruban adhésif, charbon.

Ce que l'on voit, c'est-à-dire ce que l'œuvre montre n'est pas exactement ce qu'elle a été. Il en est de même pour un fossile, c'est un objet tangible qui est, d'une certaine manière, le développement dans le temps d'une forme qui a été vivante. La mue de serpent est aussi la peau ancienne du serpent, mais on peut comprendre sa forme en voyant la mue. C'est ce que *sont* les empreintes ; dans un sens élargi, elles révèlent un supplément de connaissance sur un objet ou un être que l'on perçoit. En ce sens, Giuseppe Penone, en redoublant d'attention à l'égard de formes organiques, par le travail long, lent et minutieux que requiert la fouille – au sens d'une recherche des empreintes les plus délicates et infimes – développe une connaissance profonde des matières et c'est ainsi qu'adviennent ses sculptures.
L'espace est révélé plastiquement par l'empreinte, la trace ou l'excavation. Elles mettent en lumière la capacité qu'a la matière à devenir elle-même mémoire.

> « Faire une sculpture ? C'est donc pour Penone, faire une fouille. C'est faire l'anamnèse du matériau où l'on a plongé la main. Ce que la main retire du matériau n'est autre qu'une forme présente où se sont agglutinés, inscrits, tous les temps du lieu singulier dont le matériau est fait, d'où il tire son "état naissant". Pour le sculpteur, donc, la mémoire est une qualité propre au matériau lui-même : la matière est mémoire[113] ».

L'empreinte devient un objet sculptural qui traduit la frontière invisible en creux et « en plein » qui existe entre deux surfaces mises en contact. Par les gestes de creuser, gratter, frotter, caresser, peler : « l'histoire » de la matière semble naître de cette fouille, autrement dit, de ce moment de contact entre la main de l'artiste et les matériaux, puis elle garde trace comme « porte empreinte », rappelons-le. Georges Didi-Huberman utilise l'expression « d'état naissant » à de nombreuses reprises pour qualifier un phénomène omniprésent dans l'œuvre de Giuseppe Penone.
Il invoque un terme inusité l'« *aître* », qui désigne un « *lieu ouvert* » ou un passage, De plus, le terme est également employé pour désigner les parties intérieures d'une habitation, puis « l'intimité d'un être, son *for intérieur*, l'abysse même de sa pensée[114] ». Ainsi, jouant sur le double sens phonétique avec le verbe « être » en français, il souligne une possible coïncidence entre le lieu et l'être, pour enfin définir l'artiste comme un :

113. *Ibid.*, p. 52.
114. *Ibid.*, p. 39.

> « [...] sculpteur d'*aîtres* – questions de lieux et question d'être posées, sculptées en même temps. C'est-à-dire que de ses mains surgissent non des objets exactement, non des espaces exactement. Plutôt des *lieux* produits dans leur "état naissant", dans leurs états d'*aîtres* visuel et tactile[115] ».

L'étymologie du terme *aître* qui renvoie à l'habitat, nous met aussi sur la piste de « l'origine ». L'origine de notre être, par la naissance qui est, de fait, historiquement liée à la maison, c'est l'arrivée d'un nouvel être, d'un nouvel habitant[116] (l'auteur nous rappelle aussi que le lieu le plus primitif de notre être est le ventre de notre mère). Il est intéressant de relever cela dans l'analyse de Georges Didi-Huberman puisque son développement permet de comprendre l'essence même du processus créatif de l'artiste. Il est fondamental pour notre recherche de poser cette base de compréhension quant à l'importance de considérer la création artistique du point de vue du processus. Cela revient à se pencher sur l'acte créatif avant même qu'il se pense comme art, cela revient à porter de l'attention à la naissance d'une idée et d'une forme et non pas à un objet fini : une œuvre qui, une fois achevée, serait *muette* et vouée à une « forme d'oubli de sa propre naissance[117] ». Dans ce cas, l'œuvre est déracinée et par là, il nous semble qu'elle perd en sensibilité. Ce serait exactement le même phénomène qui agirait lorsque les nouveau-nés ou les enfants sont immergés dans un milieu non propice à leur développement, comme on l'a vu avec Constance Classen et son analyse des déficiences sensorielles chez les enfants sauvages au chapitre 01. Un être humain peut être « déraciné » pour plusieurs raisons, mais il semble qu'une perturbation sensorielle vécue dans la petite enfance peut entraîner des formes d'oublis de sa propre naissance et donc un déracinement avec soi-même et avec son *état-naissant*.

La sculpture de Giuseppe Penone prend une valeur « d'anamnèse matérielle[118] » comme l'écrit Georges Didi-Huberman. Autrement dit, dans son œuvre *Paysage du cerveau*, l'artiste invoque des souvenirs par la pierre, le bois, la peau, ou encore

115. Giuseppe Penone cité dans Germano Celant, *op. cit.*, p. 41.

116. Il faut se rappeler ici que la naissance à l'hôpital, dans des lieux spécialisés et médicalisés est un phénomène récent. Nous côtoyons encore aujourd'hui des personnes nées chez elles (de manière contrainte), c'était le cas de mon père par exemple né en 1951. La systématisation des naissances à l'hôpital ne se généralise qu'à partir de ces années-là, au début des années 1950, surtout en milieu rural. En effet, en ville et pour les populations plus fortunées, les accouchements dans des hôpitaux remontent au début du XXe siècle voire à la fin du XIXe siècle.

117. Giuseppe Penone cité dans Germano Celant, *op. cit.*, p. 41.

118. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 50.

l'os du crâne en particulier. Et, pour invoquer cette image, il fait naître l'œuvre en recherchant lui-même l'état naissant de la matière : en l'occurrence, le crâne.
Par son attachement à la description des phénomènes expérimentés et par la pugnacité dont fait preuve Giuseppe Penone dans sa recherche d'aller toujours plus en profondeur vers l'essence des choses, il paraît tout à fait intéressant que Georges Didi-Huberman associe la phénoménologie et la sculpture à propos de l'œuvre de Giuseppe Penone.
À travers les exemples que nous présentons ici et dans l'ensemble de son œuvre, l'artiste répond presque au sens strict à la définition simple de la phénoménologie puisqu'il procède par *observation et description des phénomènes* en *comprenant leurs modes d'apparition*. Néanmoins, il le fait *depuis* la sculpture et *par* la sculpture – que l'on entend au sens d'une sculpture qui pense elle-même. Il s'agit donc d'une phénoménologie qui passe par le contact entre la matière et le geste : « faire de la phénoménologie comme on frotte un vieux meuble[119] » comme dit Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*. En comprenant l'état naissant des choses dans toutes initiatives sculpturales, Giuseppe Penone s'efforce d'aller vers l'essence de ses objets d'études, quelles qu'en soient leurs formes et leurs matérialités.
Dans le texte qui accompagne l'œuvre intitulée *Son écorce analysée, palpée, suivi, tâtée, point par point, jusqu'à la hauteur de neuf-cent-soixante mètres*, issu du catalogue de l'exposition *Toucher l'image*, Giuseppe Penone exprime les phénomènes qui accompagnent le processus de l'œuvre décrit dans le titre lui-même. Le frottage[120] du châtaigner n'est pas produit pour faire une œuvre graphique. Il est une recherche de la peau, encore une fois, qu'il annonce comme étant la « carte d'identité du corps », et à propos du frottage il nous rappelle ses fonctions tactiles mais aussi analytiques :

> « Frottage est tant lecture et compréhension qu'enregistrement fidèle de la forme. [...] Il est image directe, im-médiate, image première de

119. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF / Quadrige, 2001, p. 73.

120. Il faut rappeler ici que le frottage est une technique archéologique comme l'a écrit Georges Didi-Huberman, plus haut, qui était aussi utilisé dans les grottes. Par exemple, dans la grotte de Lascaux, la technique a été abandonnée car elle était trop agressive. Rappelons, par ailleurs, que c'est l'artiste Max Ernst qui XXe siècle introduit la technique du frottage dans les arts plastiques. Si Giuseppe Penone affectionne autant cette technique, c'est aussi parce que c'est un des premiers moyens d'impression : une impression tactile et archaïque qui ne nécessite que très peu d'outils pouvant tous être d'origine organique (feuille, écorce, charbon, etc.). Ce n'est sans doute pas un hasard si l'artiste compare les parois de la grotte Chauvet à l'intérieur d'un crâne : à défaut d'avoir pu frotter les parois de la grotte, il a frotté les parois du cerveau (cf. *œuvre Paysage du cerveau, 1990*), *in* Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, *op. cit.*, « La grotte Chauvet-Pont d'Arc », 25 avril 2012.

> la réalisation, première lecture et codification d'une surface. Action de connaissance à travers la peau, production d'images automatiques[121] ».

Ces mots, extraits du texte qui précède la centaine de pages consacrée aux fragments du *grattage* de l'arbre que l'on découvre, page après page, sont sans doute un rappel à envisager une lecture tactile de l'œuvre malgré l'aspect « lisse » des pages du livre. Et en effet, en invoquant son geste, il nous force à comprendre l'œuvre depuis son origine jusqu'à ce que l'on a sous les yeux et ce que l'on tient dans les mains (l'ouvrage) et puis à imaginer ce qui pourrait advenir.

Cette idée de lecture tactile, omniprésente dans ses textes, ne manque pas de faire écho à ce que Gilles Deleuze nomme « la fonction tactile, ou plutôt *haptique* » pour souligner la capacité de l'œil à « procéder comme le toucher[122] ». Néanmoins, une lecture tactile, comme celle que Giuseppe Penone nous propose, serait une logique inversée de celle de Gilles Deleuze, c'est-à-dire qu'ici c'est « l'instrument du toucher[123] », la main qui permet de voir. « Haptique » provient du verbe grec *haptein* qui signifie toucher – il réfère à la sensibilité cutanée. C'est une notion peu utilisée dans le langage courant qui permet ici de souligner un accroissement possible de la sensibilité.
Giuseppe Penone a expérimenté de différentes manières ses possibilités de lecture tactiles, notamment sur sa propre peau. Dans un format similaire, un livre intitulé *Développer sa peau*, il presse la surface de sa peau sur du verre et les recense en 608 images. Elles apparaissent finalement comme des *images-contacts* mais la transparence n'obstrue pas la partie touchée dans ce cas, contrairement aux empreintes dans lesquelles la peau dissimule à la vue.
Dans l'œuvre *Palbera*, « paupière », en 1977, Giuseppe Penone agrandit le dessin de la peau de sa paupière sur vingt mètres de papier. La surface de la peau devient page d'écriture. Cette démesure monumentale d'une partie si fragile de l'anatomie révèle une correspondance paradoxale entre l'ampleur de la surface perçue par la vue et l'infime cloison qui permet la protection de l'organe sensoriel. Par ce procédé d'agrandissement, l'artiste transforme un phénomène qui semble imperceptible en phénomène perceptible : la plus petite empreinte se déploie sur une nouvelle surface qui devient comme une mue extensible d'une partie de lui-même.

121. Giuseppe Penone, L'image du toucher, p. 16 [trad. de l'italien par Dominique Férault], 1994, [en ligne] URL : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb357407648, consulté le 15 novembre 2022.
122. G*illes Deleuze, Francis Bacon/Logique de la sensation,* Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 115.
123. Giuseppe Penone, *L'image du toucher*, *op. cit.*, p. 18.







Giusepe Penone, *Son écorce analysée, palpée, suivi, tâtée, point par point, jusqu'à la hauteur de neuf-cent-soixante mètres*, 1994, vues 79, 88 et 91, vue d'ensemble, vues extraites du catalogue d'exposition *L'image du toucher*, BNF.



vue 83 - page NP

vue 84 - page NP

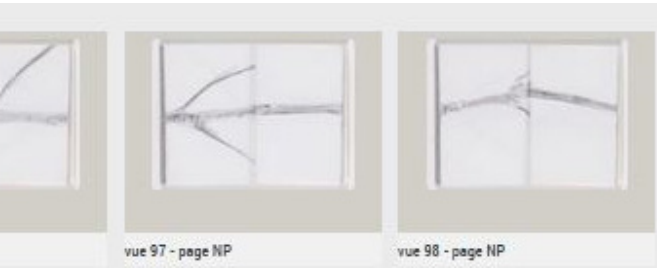


ue 88 - page NP

vue 89 - page NP

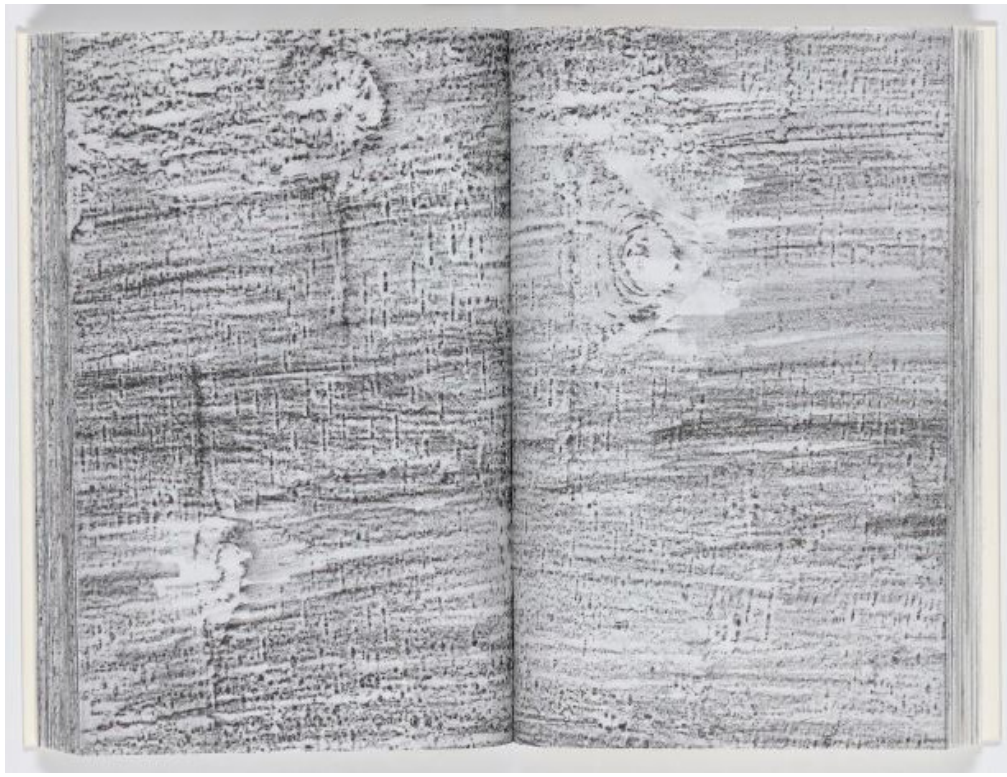
vue 90 - page NP

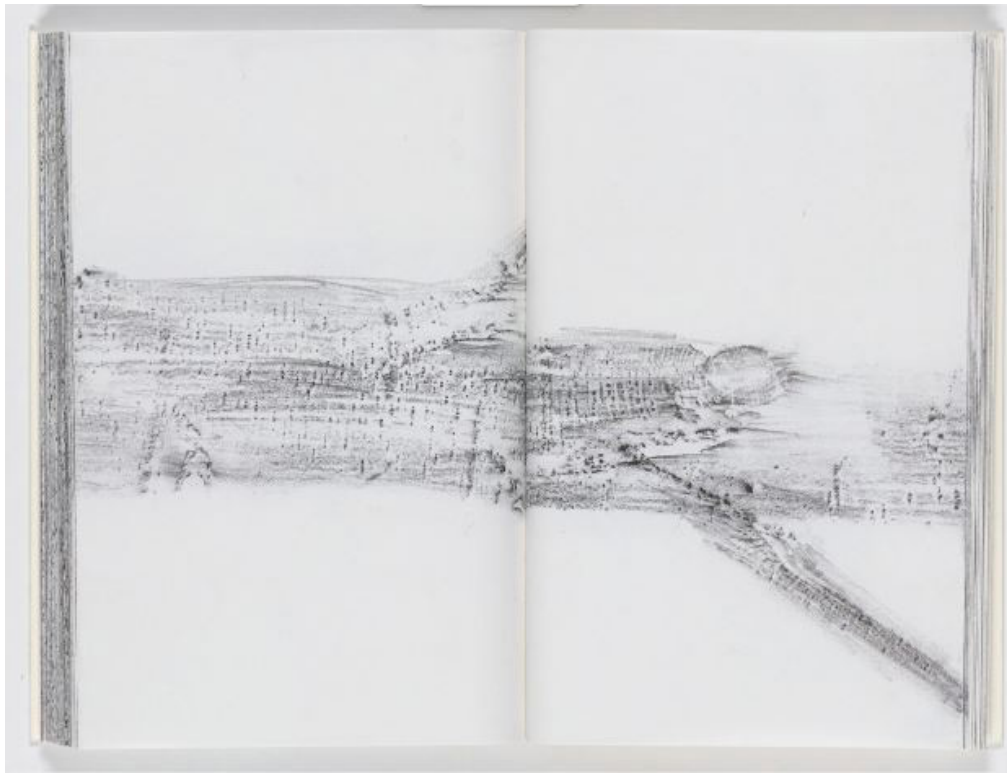
vue 91 - page NP



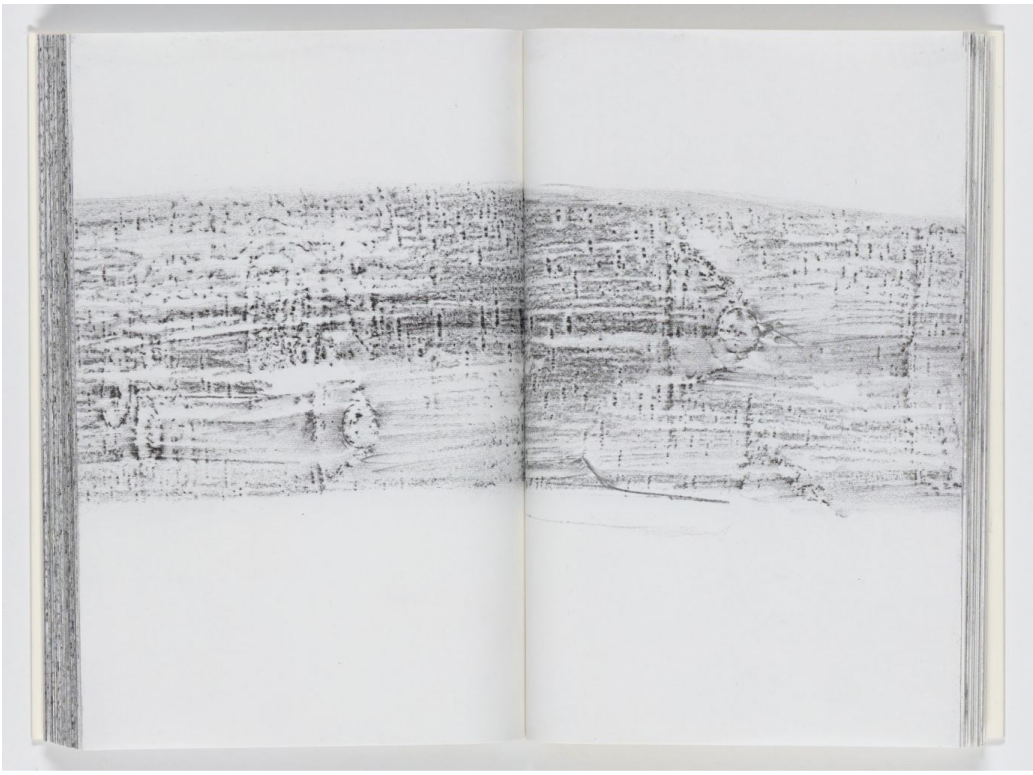
vue 97 - page NP

vue 98 - page NP





Giusepe Penone, *Son écorce analysée, palpée, suivi, tâtée, point par point, jusqu'à la hauteur de neuf-cent-soixante mètres*, 1994, vues 79, 88 et 91, vue d'ensemble, vues extraites du catalogue d'exposition *L'image du toucher*, BNF.



Giusepe Penone, *Son écorce analysée, palpée, suivi, tâtée, point par point, jusqu'à la hauteur de neuf-cent-soixante mètres*, 1994, vues 79, 88 et 91, vue d'ensemble, vues extraites du catalogue d'exposition *L'image du toucher*, BNF.

> « L'image se formait par pression. Je projetais l'image obtenue, je la retraçais dans l'espace, la répétant pour constituer une série d'actions, série qui m'enveloppait totalement. Ce n'était pas pourtant une image trouvée ailleurs. C'était mon corps qui la créait, et moi je créais le geste de toucher. Une action banale, insignifiante, sans valeur. Du reste, quand je parcourais à nouveau l'image, je ne me fiais à aucune des projections. Au fur et à mesure que j'avançais, j'en apprenais plus sur mon propre corps que sur la surface du mur. C'était comme marcher dans la peau de l'espace[124] ».

L'œuvre n'est pas figée puisqu'elle est le geste même de l'artiste. Il exprime la recherche d'une immersion tactile dans un lieu et au-delà : un « devenir lieu ». La paupière, peau si mince et fragile, se caractérise par son mouvement constant : elle cligne, elle plie et étire sans cesse les minuscules plis de peau qui couvre l'œil. Le mouvement se produit quotidiennement sans même qu'on « le voit ». Son infimité, la difficulté même que l'on peut avoir à ressentir l'œil en contact avec la paupière est vécu par un *geste de paupière* en grand format. La dimension permet de rendre compte d'une épreuve tactile autant dans les gestes répétés des tracés de l'artiste que dans la paupière elle-même, ses plis, ses aspérités, ses sinuosités que nous ne soupçonnons pas sur notre propre peau. L'*œuvre paysage* dans laquelle l'artiste *marche* semble offrir les correspondances entre matière et milieu, support et surface, révélant à la fois une idée de point de départ (la peau d'une paupière) et son expansion en tant que sculpture dans l'espace. Maurice Merleau-Ponty, dans *L'œil et l'esprit* déclare : « Toucher, c'est se toucher [...] les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde qui m'entoure [...]. Il faut comprendre le toucher et le se toucher comme envers l'un et l'autre[125] ». Il s'agit donc de concevoir le sujet qui sent et ce qui est senti comme existant dans un moment simultané de contact. Giuseppe Penone, *avance* dans sa peau, touche sa peau, le mur, la superposition des deux et expérimente, en effet, de manière matérielle et sculpturale cette double tactilité concomitante du « toucher / se toucher » décrit par Maurice Merleau-Ponty.
Dès lors que l'être humain est capable de sentir des sensations par le biais de ses sens (sans handicap sensoriel), il est nécessairement disposé à devenir lui-même un *biais* d'échanges avec le monde. Par exemple, ce que l'on perçoit par les yeux ou les mains n'est rien d'autre que ce que le monde sensible nous donne à voir ou à toucher parce qu'il existe. En retour on le « reconstitue » et ce cycle est la connexion de ces éléments qui rendent l'espace possible.

124. Giuseppe Penone cité dans Germano Celant *op. cit.*, p. 20.
125. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 308.

> « Toute sensation est spatiale, nous nous sommes rangés à cette thèse non pas parce que la qualité comme objet ne peut être pensée que dans l'espace, mais parce que, comme contact primordial avec l'être, comme reprise par le sujet sentant d'une forme d'existence indiquée par le sensible, elle est elle-même constitutive d'un milieu de coexistence, c'est-à-dire d'un espace[126] ».

Appréhender l'espace par le biais de nos sens, c'est aussi appréhender l'espace par l'espace, c'est-à-dire avoir conscience qu'en tant qu'être humain – en-deçà de notre capacité à penser et à analyser – nous sommes, avant tout, immergés dans le monde sensible et nous en faisons partie en tant que matière au même titre que n'importe quelle autre substance. Nous ajouterons avec Georges Didi-Huberman qu'il s'agit en effet de comprendre un *lieu de l'être*, l'*aître* qui, se détachant de la notion d'espace, permet de s'enfoncer au plus profond des choses et de soi.
En écho à notre double hypothèse dont le principe était d'imaginer que tous nos contacts avec la matière déposent une empreinte sur notre peau et dans notre cerveau *via* la mémoire, nous relevons cette forme d'injonction qui convoque l'imagination écrite par Giuseppe Penone dans son texte sur *L'image du toucher* : « Visualiser l'espace touché par une personne durant toute sa vie[127] ». Il saisit ainsi la question de la temporalité et du devenir des traces dans une formulation inversée de l'idée de peau « porte-empreinte ». Dans ce cas, ce serait plutôt l'espace qui en prendrait le rôle, en se *chargeant* des *marques* de chaque passage d'un être humain. Selon l'artiste, les empreintes sont notre identité, la nôtre en tant qu'humain actuel autant que celle des hommes préhistoriques, il qualifie la différence entre les deux : d'insignifiante. « La peau qui laisse son empreinte prend la forme de l'objet touché[128] ». Les surfaces s'entre-touchent, elles sont des « cas-limites » comme la peau de l'oignon et la structure du crâne.

> « Le sentant et le sensible ne sont pas l'un en face de l'autre comme deux termes extérieurs et la sensation n'est pas une invasion du sensible dans le sentant. C'est mon regard qui sous-tend la couleur, c'est le mouvement de ma main qui sous-tend la forme de l'objet ou plutôt mon regard s'accouple avec la couleur, ma main avec le dur le mou, et dans cet

126. *Ibid.*, p. 266.
127. Giuseppe Penone, *L'image du toucher*, p. 15.
128. *Ibid.*, p. 15.





Giuseppe Penone, *Palbera (paupière)*, 1977, charbon sur papier, 200 × 300 × 6 cm, MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille, France.

Giuseppe Penone, *Palbera (paupière)*, (détail).

> échange entre le sujet de la sensation et le sensible on ne peut pas dire que l'un agisse et que l'autre pâtisse, que l'un donne sens à l'autre. Sans l'exploration de mon regard ou de ma main et avant que mon corps se synchronise avec lui, le sensible n'est rien qu'une sollicitation vague[129] ».

Ce que Giuseppe Penone parvient à nous montrer c'est que « l'échange entre le sujet de la sensation et le sensible[130] », pour reprendre les mots de Maurice Merleau-Ponty, est une exploration mutuelle des deux qui va chercher l'*état-naissant* des formes et des matériaux, par la pensée et par la sculpture qui, de toute façon, se confondent totalement.

Nous avons vu dans ces deux chapitres, qu'aller aux « origines », peut s'entreprendre par la sculpture, par le geste de sculpter, presque comme une méthode archéologique de *fouille* au creux de la matière. Peau animale (comprenant l'humain), peau végétale, peau géologique, nous avons *pensé la superposition* : inframince, oubliée, impensée, face à laquelle on se doit de chercher, de creuser pour comprendre. Il en découle l'idée d'une superposition essentielle qui existe sur tous les corps vivants, comme l'a exprimé Didier Anzieu à propos des deux peaux constitutives de l'embryon : « C'est d'ailleurs là un phénomène biologique quasi universel : toute écorce végétale, toute membrane animale, sauf exceptions, comporte deux couches, l'une interne, l'autre externe[131] ». Ce phénomène nous fait penser qu'il existe une pellicule nous séparant de l'extérieur et une de notre intériorité. *Aller vers* l'essence de la matière avec nos sens et par les gestes, c'est finalement cela qui détermine un processus de création généré par le désir de connaissance des phénomènes. Un processus qui serait à la fois infiniment vague et précis. *Vague*, car il ne contient que des termes vagues et polysémiques et *précis*, si l'on décide de s'en servir comme méthode. Alors il devient une voie et donne des outils pour le répéter. Chaque expérience *se pense* par le processus : il devient habitude. La sensorialité est physiologique mais on va vers elle dans la connaissance et la compréhension, alors nous pouvons développer notre sensibilité. Nos impressions sensorielles sont liées à des émotions et nous allons nous pencher sur le rôle de l'*attachement* qu'elles peuvent provoquer.

129. *Ibid.*, p. 258 – 259.
130. *Ibid.*, p. 258 – 259.
131. Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 31.



CH.03
LE GOÛT DU FAMILIER



Mamie et moi, 1994, photographie, Vassoux.

Un nécessaire retour aux sources

La décision de venir vivre avec mes grands-parents, au-delà du désir de travailler auprès d'eux et de la nécessité d'en faire une forme d'étude de cas à ma recherche, part d'une envie : celle d'un nécessaire retour aux sources. Depuis mon enfance, il y a toujours eu en moi un amour profond pour la nature et les activités liées aux matières organiques. Se promener dans les bois, à la mer, à la montagne, faire des cabanes, cueillir des fruits, des fleurs, ramasser des galets, trouver de l'argile et la modeler ou s'en recouvrir le corps, faire des tressages avec des roseaux, confectionner de petites vanneries, peindre dans le paysage et puis s'éclairer à la bougie, vivre sans électricité et sans eau courante, faire l'expérience de la nuit, etc. ; ma famille m'a offert ces possibilités de *rencontres* avec les matières, très jeune, et dans des conditions de grande proximité et de liberté avec la nature. J'en garde aujourd'hui l'expérience de relations durables.
Il s'agit d'une forme de mémoire sensorielle, une mémoire « empreinte » dont mes sens semblent avoir gardé la trace. C'est comme si, « par contact », j'avais appris des choses intimement liées à la nature des environnements dans lesquels j'ai grandi. Proche de mes grands-parents dès ma petite enfance, j'ai eu la chance de beaucoup apprendre auprès d'eux.
Les premières épreuves sensorielles vécues m'ont sensibilisée à un milieu. Au cours des chapitres précédents nous avons vu que les premières expériences sensorielles influencent notre manière de percevoir le monde et donc également notre manière d'apprendre. Les premières marches dans les bois, dans le jardin, la découverte, les premières reconnaissances des plantes d'une part, et d'autre part la découverte de la vie dans la maison et les habitudes que l'on peut y prendre : toutes les expériences sensorielles vécues m'ont laissé en héritage un ensemble de souvenirs qui garantissent ma familiarité avec mes grands-parents et avec leur lieu de vie.
Faire de la recherche en terrain familier, rend possible le développement d'un attachement profond entre les personnes dont la relation est ancienne. Il y a une forme d'évidence dans les manières de faire grâce à la sensibilité acquise dès le plus jeune âge, ainsi qu'une attention déjà accrue au milieu dans lequel on s'immerge. Ces balises culturelles sont des connaissances acquises, pourtant, il y a aussi une part de découverte qui est liée à une forme de distance.
En effet, il y a eu une prise de distance physique puisque je n'ai que très peu côtoyé mes grands-parents durant une longue période où je résidais en ville pour faire mes études. En revenant m'installer en Dordogne en 2016 pour conduire

cette recherche, je n'avais plus vraiment idée de quel était leur mode de vie à ce moment-là. J'ai alors bénéficié d'une mise à distance involontaire mais assumée qui me permettait d'avoir un regard relativement extérieur au départ. Je n'ai pas pour autant cultivé cette distance, cependant il persiste un écart. Un écart qui se situe du côté du mode de vie, des habitudes culturelles, du langage, du rythme, en somme un écart du quotidien, ou plutôt *des quotidiens*. Il faut admettre qu'une distanciation totale est parfaitement impossible dès lors que l'on entre dans une relation de familiarité. Néanmoins, vivre des relations intimes et familières n'induit pas pour autant d'avoir exactement les mêmes modes de vie. Assez rapidement, les frontières entre recherche, art et vie se sont brouillées. L'écart s'est réduit au fur et à mesure d'une adaptation au lieu et d'un apprivoisement entre nous. C'est une nouvelle relation qui s'est développée : accepter de participer à la vie quotidienne et s'immerger presque entièrement. Je n'ai eu « qu'à vivre avec » mes grands-parents, qu'à me laisser porter, tout en étant attentive à mes propres sens, à mes perceptions ; il ne s'agit pas de vivre *comme* eux. J'ai essayé de comprendre ces deux personnes, ce couple de gens qui s'aiment et s'entraident au quotidien, tout en prenant en compte mes liens de parenté et ma proximité affective avec eux.

En revanche, l'envie de recherche en elle-même est bien antérieure à mon début de parcours doctoral. Bien avant de travailler autour des sept *Gestes de matières* (sur lequel nous reviendrons), de nombreuses expériences vécues dans mon enfance ont marqué ma mémoire sensorielle. Il y a, en particulier, une activité que l'on pourrait définir comme un *primo geste* de matière : il s'agit de la fabrication du pain. C'était une habitude prise par ma grand-mère de faire du « pain maison ». Il y a deux choses qui se superposent dans mon souvenir : d'une part les gestes habituels ordinaires, et d'autre part s'y ajoute un moment où « faire le pain » est devenu un événement singulier. J'avais environ 8 ans et avec mes grands-parents nous avons préparé du pain pour une fête populaire traditionnelle. Le pain est donc devenu *événement*[132] dans mon souvenir mais je me rappelle aussi de l'apprentissage qui précède ce moment. Ma grand-mère me faisait participer à la réalisation du pain, aussi loin que remontent mes souvenirs.

132. Nous utilisons ici ce terme en référence à son usage en ethnographie pour décrire quelque chose qui sort de l'ordinaire dans la vie du groupe étudié, nous y reviendrons ensuite avec Maurice Godelier.



Sylvie Marcillaud, *Odette, André et Chloé sur leur stand de vente de pain*, 1999, fête traditionnelle du pain, aquarelle et brou de noix sur papier, La Coquille

D'abord, il faut mettre le tablier : *Lo davantau*[133]. Je revois encore la table à manger au niveau de mes yeux. J'admire la poussière de la farine remuée qui virevolte dans le filet de soleil solitaire qui pénètre par la fenêtre de la cuisine sombre. L'eau est mise à chauffer sur le feu, juste le temps de tiédir. Une grosse pincée de sel est jetée dans le saladier. Ensuite, le levain est mélangé à la farine, et on ajoute une cuillère à soupe d'huile d'olive. Puis l'eau tiède est lentement versée sur la préparation et enfin je plonge avec délectation mes mains dans cette molle matière, si attirante et pénible à la fois, car elle colle aux doigts. Enfin, vient le moment de pétrir : « faire le nid », comme disait ma grand-mère, c'était ma partie favorite.

Odette récitait : « Tu plies, gauche, droite, en haut, en bas, tu creuses un nid et tu presses bien. Et tu plies, tu creuses encore, tu presses ! »

Je me souviens si nettement de cette matière prenant forme sous nos doigts. Je me souviens d'un pur moment de bonheur complice dans la cuisine. L'apprentissage se faisait par la répétition. C'était un vrai rituel, j'avais hâte d'aller chez Mamie faire le pain. Enfin, c'était un apprentissage dans l'émotion et la proximité, grâce aux liens affectifs qui nous unissaient (j'allais chez mes grands-parents régulièrement) et, ces liens se renforçaient au fil de ces séances (gestes, matières, dialogues).

Je crois que les recettes de Mamie ont toujours été approximatives pourtant le résultat est toujours parfait. Comment fait-elle ? Je pense que c'est un savoir sensoriel, il y a par exemple une sensation du poids des ingrédients, une perception de la texture, une couleur, etc., et puis l'habitude, le « coup d'œil ». Et c'est cela qu'elle m'a transmis, sans doute inconsciemment. Je pense qu'il ne s'agit pas d'autre chose lorsque l'on parle des secrets de grands-mères. Je ne connais pas exactement les proportions, pourtant je *vois* la quantité de farine nécessaire et puis je *sens* le sel, car je vois comment ses doigts habiles l'attrapent et le jettent dans la farine, j'anticipe la texture à venir lorsqu'on ajoute l'eau. J'ai une idée, ou plutôt une perception des quantités à ajouter, qui est toute sensorielle, mais jusqu'ici, cela donne plutôt de bons résultats dans les recettes reprises à Mamie. Il s'agit d'une estimation intuitive qui semble être une qualité qui se transmet dans la famille, par les femmes, en l'occurrence[134].

En ce qui concerne l'événement ponctuel, Mamie avait confectionné des vêtements traditionnels du Périgord pour notre famille ainsi que pour la plupart des

133. « Davantau », tablier en patois.

134. Il y aurait bien sûr d'autres exemples de gestes transmis par mon grand-père mais nous nous concentrons ici sur ma grand-mère dans un souci de cohérence avec le travail filmique en particulier.

personnes costumées de la fête. J'ai un souvenir très vif de ce moment où l'ensemble des gestes appris dans l'ordinaire de la vie se retrouvaient mis en pratique dans un nouveau contexte en leur offrant alors un caractère tout à fait extraordinaire. Ce jour-là, j'ai eu la sensation de faire partie de quelque chose, d'appartenir à un groupe, de deviner une histoire locale, de par des costumes et les gestes que nous refaisions collectivement pour l'occasion.

C'est un moment perçu par les sens : la vue, le toucher, l'odorat, le goût, l'ouïe, et c'est par eux que l'apprentissage s'est fait, ainsi que par la répétition des gestes qui leur a donné une forme d'automatisme inoubliable. Ensuite, *l'événement* en a cristallisé l'essentiel, gravé pour toujours en quelque sorte.

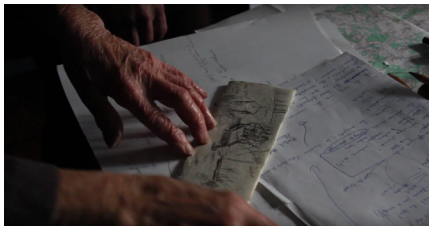
En pensant à ce geste et à l'ensemble de phénomènes que son apprentissage a généré en moi, cela m'a donné cette intuition de départ qu'il existe une manière de penser l'apprentissage par la transmission – en particulier sensorielle - et j'ai eu envie de la *pousser* plus loin. Il s'agit d'expérimenter par les sens en étant attentive aux gestes et à l'univers matériel et vivant qui les entoure, j'ai pu ainsi tester, répéter cette attention en l'appliquant à d'autres gestes et à d'autres matières.

Dans le cadre de cette thèse, je n'ai pas étudié les gestes liés à la fabrication du pain mais ils font partie d'un ensemble de moments vécus qui ont permis un apprentissage. Un apprentissage singulier où on a laissé la place au sensoriel et à l'affect. Sans doute des centaines de personnes qui font du pain « font le nid » mais qui pourrait le faire comme ma grand-mère ? Ce sont des expériences qui, à chaque fois, ont été marquantes parce que singulièrement teintées d'une approche affective.

Pourquoi ce souvenir parmi tant d'autres ?

Il me semble qu'il porte en lui toutes les clés des gestes expérimentés tôt dans l'enfance et qui survivent au temps. Cela ne veut pas dire qu'ils sont immuables, bien au contraire, ce sont des gestes, et par conséquent ils incarnent le mouvement. Il n'y a pas de marche à suivre précise.

Les mains qui se touchent et saisissent la matière pour la transformer. Odeurs, goûts, sons, images et toucher deviennent des repères. Les voix se répondent, se chevauchent et puis le cycle se répète. La répétition des gestes, leur apprentissage et comprendre comment ils se transforment : c'est ici un point clé au développement de mon processus artistique.













Mains d'Odette et Chloé, 2016 – 2023, captures d'écran vidéo et photographies.



























Ce souvenir du pain permet aussi de *faire modèle* pour expliquer un nœud fondamental de ma recherche : l'intrication entre l'ordinaire et l'extraordinaire (nous en abordons d'autres aspects plus en détail au sein du chapitre *Gestes de peu et transmissions discrètes*). En effet, on comprend de manière très simple avec cet exemple de « geste de matière » que son apprentissage par transmission est opérant pour deux raisons : une habitude prise de manière ordinaire qui entraîne la répétition et la familiarité progressive avec l'usage ; puis l'événement, qui, à l'inverse, est ponctuel et singulier – donc « extraordinaire ».
Il apparaît alors une ambigüité due au double intérêt de l'activité qui suggère une immersion dans l'intime qui soudain se montre. C'est une question fondamentale que pose François Laplantine : « Peut-on désintriquer la notion d'intimité de la notion d'intériorité et, avec elle, celles de privé et de caché[135] ? » Il n'est pas certain que les deux moments vécus avec mes grands-parents soient si différents. J'ai plutôt la sensation que nous avons *emmené* l'intime avec nous et que nous l'avons partagé lors de cet événement qui lui-même revêtait une forme d'intimité. L'intime est une expérience de familiarité. Elle n'existe que *dans* et *par* les liens. On ne peut penser l'intime que sur un mode qui n'est pas explicite : ce n'est pas « l'*extime* » défini par Serge Tisseron (notamment à partir de la notion de Jacques Lacan), comme « le *processus* par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés. Il ne s'agit pas d'exhibitionnisme[136] ». L'intime ne se transforme pas pour être montré ou exhibé, ni pour sculpter son apparence pour soi ou pour les autres. L'expérience que l'on fait de l'intime ne peut être expliquée par un raisonnement binaire et classificatoire, encore moins hiérarchisant. Elle ne s'explore que dans l'implicite, l'*intraduisible* pour penser avec Barbara Cassin. La traduction est une transformation d'une langue à une autre ou d'une culture à l'autre comme l'exprime François Laplantine. Il défend l'idée d'une traduction du réel par la multiplicité. Il n'existe pas une seule forme de rapport au réel mais plusieurs, autant qu'il existe d'individus, d'humains qui pensent. Cela s'exprime en particulier dans l'intime car ce n'est pas une valeur universelle. La notion d'intime n'a pas la même valeur dans toutes les cultures, tel qu'il le montre à l'appui de ses différents terrains en Chine, au Brésil ou au Japon, en revanche, même au sein d'une même culture, notre rapport à l'intime est extrêmement variable en fonction du milieu ou des générations.

135. François Laplantine, *Penser l'intime*, Paris, CNRS Editions, 2020, p. 10.

136. Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *in*, *Communications*, n° 88, 2011, Cultures du numérique, Antonio A. Casilli (dir.), p. 83-91, [en ligne], URL : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588, p. 83, consulté le 26 mars 2023.

Il écrit au début de son ouvrage qu'il consacre à l'intime : « C'est une expérience infime. Une expérience invisible et silencieuse[137] ». C'est dans la discrétion, en effet, que les expériences que j'ai vécues avec mes grands-parents, puis avec ma grand-mère seulement, se sont déroulées. Le problème principal de l'intime est d'être souvent rapporté ou réduit au privé. Ce qui est intime, comme le journal intime, est destiné à être caché, pourtant cette idée n'est pas entièrement vraie. François Laplantine formule cette interrogation :

> « Comment penser ensemble ce qui sépare mais aussi relie ? Car les relations intimes sont des relations étroites, des relations de grande proximité (mais corrélativement de distance voire d'exclusion). Cet *ensemble* veut-il dire *en même temps* ? Car il me faut introduire d'emblée la dimension temporelle de l'intime qui est le fait de temps forts et de ce que Raymond Depardon appelle des "temps faibles". Cet ensemble est-il le contraire de *tous ensemble*[138] ? »

Dans ces interrogations formulées par l'auteur nous retrouvons les nôtres. Comment penser l'intime dans un moment où nous avons conscience que la recherche universitaire impose d'observer une distance qui sépare le chercheur de ce qu'il étudie, tout en ayant l'intime conviction de l'impossible séparation des deux ? Le corps et la pensée du chercheur peuvent-ils concrètement être séparés du milieu dans lequel il doit s'immerger lors d'une expérience de terrain ? L'intime a cette faculté de pouvoir *unifier* par le développement de relations par attachement, mais il peut aussi *exclure* : tout ce qui est en dehors ou différent de ce que l'on perçoit comme une unité n'est plus l'intime. Si nous pouvons définir l'intime, c'est en effet d'abord par opposition à ce qui ne l'est pas. L'intime segmente, il ne peut inclure un ensemble vaste et hétéroclite. Qu'il s'agisse de relations d'intimité développées entre humains ou avec des animaux, des plantes ou encore des lieux, il y a déjà une notion d'interactions et d'échanges dans des temps donnés. Il peut donc y avoir une notion de multiplicité dans l'intime. Néanmoins, il s'agit d'une multiplicité restreinte où l'on peut appréhender les relations avec le corps, les développer par contact, avec nos sens et par habitude. On ne peut embrasser un cercle trop élargi mais, au contraire, cultiver la proximité. De la même façon, si notre unique moyen de transport est la marche, nos pieds vont nous conduire dans un espace qui peut être étendu, mais dont la connaissance exige une fréquentation répétée et donc une forme de proximité physique.

137. François Laplantine, *Penser l'intime, op. cit.*, p. 9.
138. *Ibid.*, p. 11.

L'auteur nous rappelle que : « La proximité de l'intime est une proximité choisie qui chemine dans le sens inverse d'une proximité imposée[139] ». Il cite l'exemple des transports en commun où en effet, nous sommes dans un « tous ensemble » non désiré. Autrement dit, un groupement ne fait pas collectif au sens où il n'y a pas de développement des relations et donc pas de familiarité. Cela ne signifie pas que l'intime ne peut se penser que dans la sphère du privé et de l'intériorité. En tout cas, l'intime ne peut être porté exclusivement *vers* l'extérieur et le public. Il s'agit plutôt de penser dans l'entre-deux ; l'intime advient dans l'intérieur mais il est poreux et il se pense *en marge*. Comme l'écrit François Laplantine :

> « L'intime, contrairement à l'estime qui est dirigée vers l'extérieur, n'est pas seulement l'intérieur mais ce qu'il y a de plus intérieur. Cependant, le sujet qui effectue cette expérience n'est nullement autarcique, autocentré, enfermé sur lui-même. Il est ouvert sans toutefois être grand-ouvert. Il n'est pas ouvert à tout et à tous mais plutôt entre-ouvert car pouvant se sentir menacé par un regard intrus[140] ».

Un entre-ouvert est un espace de passage où se tisse la relation. L'expérience de l'intime est une expérience de partage du sensible avec une petite partie du monde. Il ne s'agit pas d'être centré sur soi-même, d'ailleurs, l'intime n'a pas de centre, il existe dans le mouvement, à l'image des relations fluctuantes qui le traversent. La complexité de l'intime est de se demander : « [...] comment penser à la fois le retrait et la relation, le mouvement concomitant consistant à soustraire et à partager[141] ? » Il faut rappeler que l'on ne provoque pas intentionnellement l'intime. Ce n'est pas le sujet qui décide avec qui ou avec quoi il développe une relation intime, ni comment. François Laplantine souligne à cet égard la difficulté langagière à penser l'intime car, en français, la phrase place le sujet dans une posture extérieure et supérieure, il écrit :

> « Penser et parler en français, c'est abstraire, extraire, s'extraire d'une relation, s'exprimer dans une langue à bien des égards égocentrique qui ne permet guère d'envisager le sujet comme à qui ˝advient un événement˝. Or nous ne nous dirigeons pas vers l'intime comme nous y incite l'usage des langues européennes. L'intime survient, advient, devient, revient dans

139. *Ibid.*
140. *Ibid.*, p. 12.
141. *Ibid.*

> une expérience dont nous n'avons pas la maîtrise et que nous ne pouvons pas prévoir et encore moins programmer[142] ».

L'intime, en tant qu'expérience du lien, ne peut être pensé dans la rupture. Il n'y a pas « un » intime comme un cercle exclusivement fermé et centré sur lui-même et à côté, un extérieur ouvert. Il s'agit de penser par les liens et ils sont mouvants, voire instables. Alors, dans ce qui est intime, il peut, tout à coup, pénétrer quelque chose qui avant ne l'était pas et inversement. En tout cas, ce n'est pas « moi » le sujet, qui décide et planifie ce qui advient comme intime.

Cela nous conduit à la deuxième phase de mon exemple qui concerne l'événement. Si je n'étais pas ethnographe à neuf ans au moment de la fête traditionnelle (et je ne le suis toujours pas), il me semble que j'aie vécu une forme de rituel de passage de l'intérieur vers l'extérieur, du singulier vers le collectif, tout en restant immergée dans une sphère de l'intime. Car, dans sa complexe multiplicité, l'intime semble pouvoir se répandre dans plusieurs dimensions. Partant d'une sphère intérieure que l'on rattache par ailleurs au privé, elle peut s'étendre au groupe au sein duquel on peut avoir une reconnaissance culturelle. Autrement dit, un groupe où l'on peut développer des relations de confiance et de proximité. C'est souvent ce que l'on nomme, l'autre ou la deuxième famille (à l'image du cercle d'amis par exemple), la super-famille ou *super-family* comme dit John Brinkerhoff Jackson qui s'étend jusqu'à la petite communauté. Je peux alors émettre l'hypothèse que les personnes organisant et participant à la fête traditionnelle occitane avaient entre-elles des relations familières dont faisaient partie mes grands-parents et dont je pouvais faire partie à mon tour.

Avec le recul des années et la distanciation opérée par un statut multiple de chercheuse-amatrice et d'habitante d'une localité, boulangère le temps d'une fête, je perçois que ce monde a changé mais il est toujours là. La preuve vivante la plus familière est ma grand-mère Odette[143].

Venir habiter avec mes grands-parents a été un choix au sens d'une démarche volontaire. Ce retour aux sources a été pour moi synonyme d'un *retour au familier* mais aussi d'une découverte de l'intime qui est pour ainsi dire, *venu* à moi sans que je ne l'attende. Comme si, ce que l'on pouvait étudier dans l'intime ne pouvait pas se révéler par son bon vouloir mais seulement par l'expérience de le

142. *Ibid.*, p. 36.

143. Il y a tout un milieu, associatif, amical, qui persiste encore mais dont le lien est ténu, il s'amenuise d'années en années au fur et à mesure que ces *faiseurs* de lien meurent. Dans le cadre de cette étude, je ne me suis pas concentrée sur ce milieu mais il faut noter qu'il est porteur d'un certain nombre de savoirs et de savoir-faire, qui se situe en marge de mon étude même s'il n'en a pas constitué l'objet direct.

vivre. Si on veut étudier l'intime par ce qu'il sépare – on le perçoit toujours d'un point de vue extérieur – alors, on ne peut le comprendre. Il n'existe réellement que lorsqu'il est partagé. Puisque que c'est la relation qui l'anime, alors, c'est que nous sommes en train de faire, ou que nous avons fait relation à un moment donné. C'est combattre la rupture, la polarisation mais aussi la hiérarchie et la classification car elle est catégorisante et exprime un schéma binaire. Il se trouve que c'est le mode d'expression de la pensée dominante.

De ce point de vue, mon terrain, parce qu'il se situe en milieu intime, se positionne en marge d'une méthodologie qui revendique la recherche d'une objectivation souveraine qui fait norme dans la plupart des disciplines scientifiques. Pourtant comme le souligne Philippe Descola : « C'est à travers la subjectivité de l'ethnographe que passe l'intelligence et la compréhension de la communauté au sein de laquelle il s'est immergé[144] ». Nous nous sentons plus proches du mode de connaissance de l'ethnographie, et donc de la posture de l'ethnographe, c'est-à-dire celui qui va développer d'abord une méthodologie pratique sur le terrain. Néanmoins, nous sommes aussi en marge de ce mode car je ne suis ni ethnographe, ni ethnologue, ni anthropologue. En tout cas, l'ethnographie permet de penser l'intime dans la recherche. François Laplantine nous rappelle l'importance de la perception du sujet pour penser la subjectivité, il écrit :

> « Ce que j'appelle sujet n'est pas l'individu. Ce dernier, conçu en tant que monade séparée se créditant d'autosuffisance et en tant que centre et fondement, est une construction culturelle qui n'a rien d'universel. L'individu est la fiction de celui qui se croit un, indivis, autonome, compact et complet. C'est une notion qui ne permet guère de poser la question de la connaissance (scientifique mais aussi artistique) et est un obstacle à celle – éthique – de la reconnaissance[145] ».

Il défend ici une posture en opposition avec une perception du sujet d'un point de vue occidental, pensé par Emmanuel Kant, Emile Durkheim ou encore Max Weber (sous différents modes), mais qui est encore aujourd'hui la tendance de « la rationalité dominante qui privilégie les opérations d'objectivations[146] ». À l'appui de ces études de terrain, notamment au Japon, il signifie que cette modalité de penser n'est pas universelle mais, au contraire, proprement culturelle. Il poursuit :

144. Philippe Descola, *Une écologie des relations*, Paris, CNRS éditions / de vive voix, « Les grandes voix de la recherche », 2019, p. 6.

145. François Laplantine, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, Univers poche, « AgOra », 2018, p. 10 – 11.

146. *Ibid.*, p. 11.

> « La subjectivité est souvent confondue avec l'intériorité voire avec l'irrationalité alors qu'elle est, nous le verrons, la condition de l'acuité (en particulier visuelle et auditive) et de la précision. Mais il faut accepter, ainsi que nous y invite la langue japonaise, le caractère asubstantif, inessentiel c'est-à-dire relationnel du sujet. De même que la reconnaissance [...] précède la connaissance, l'intersubjectivité précède la subjectivité. Pour dire les choses autrement, un sujet est toujours relatif à un autre sujet[147] ».

En faisant de la subjectivité une condition de l'acuité et de la précision, François Laplantine se positionne à contre-courant de la sociologie et de l'anthropologie classique. Le sujet ne peut pas, de manière isolée, permettre une compréhension de l'autre et des autres dans un contexte particulier. Quel que soit l'espace-temps de l'expérience, le sujet, et en particulier le chercheur sur le terrain, fait relation. Sa subjectivité n'est rien d'autre que la familiarité essentielle qui va se construire entre lui et les autres sujets avec lesquels il est en contact prolongé, jusqu'à développer des relations intimes qui conduisent à la reconnaissance puis à la connaissance.
Ainsi, l'objet de ma recherche n'est ni Odette comme grand-mère, amatrice et créatrice, ni moi comme artiste, chercheuse et amatrice, ni même les matières organiques dont nous faisons usage, mais bien les relations entre ces différents sujets interdépendants.

147. *Ibid.*





Odette, André et Chloé : récolte des pommes de terre, 1992, photographie, La Coquille.
André, *Les pompiers*, 2006, photographies, La Coquille.

Expérience de terrain, expérience de l'intime : le déroulement d'un processus plutôt que la mise en place d'un protocole

Après avoir décrit le cadre existant, préexistant, et plus exactement, *coexistant* avec mon travail, il me faut dire quelle place prend l'intime. Qu'est-ce que l'intime vécu dans une expérience de terrain ?

Pour penser avec François Laplantine, l'anthropologie est très proche des processus de traduction, au même titre que « le travail artistique qui consiste à transformer notre rapport au réel[148] », le travail anthropologique « est la transformation de l'observation en langage ou en film[149] ». Alors j'ai essayé de faire les deux : transformer mon observation en langage par la thèse et en film avec *Sitôt dit, sitôt fait*, tout en gardant à l'esprit que l'intime et les expériences vécues sont de l'ordre des relations et que, comme le dit François Laplantine : « il n'y a jamais d'équivalent parfait d'une langue à une autre, d'une culture à une autre[150] », il n'y a pas non plus d'équivalent entre notre rapport au réel et la traduction que l'on en fait, qu'elle qu'en soit la forme.

La mémoire sensorielle qui nous fait sentir que l'on est bien dans l'intime nous rend cette sensation de familiarité évoqués dans les chapitres précédents avec Giuseppe Penone, la madeleine de Proust ou encore les connaissances scientifiques mêlées à l'expérience de l'intime avec Nurith Aviv. Une familiarité qui s'exprime par des saveurs, des odeurs, des sonorités, des sensations épidermiques comme le chaud ou le froid mais aussi ce que génère tactilement le contact avec les matières. Quand je presse cette pâte à pain sous mes doigts ou que je découvre le maniement de la laine avec mamie, que nous cueillons les orties ou les fraises des bois ou encore quand j'aide Papi à planter des pommes de terre[151] ou des arbres, je vis une expérience discrète qui est pourtant habitée par des sentiments profonds. Ils ne s'expriment pas avec la véhémence propre à l'amour, mais nos relations intimes véhiculent beaucoup de gestes et de mots qui sont tout à fait aptes à générer de la pensée. Elles relèvent plutôt du non savoir ou du « non-agir » comme l'exprime François Laplantine vis-à-vis du

148. François Laplantine, Livre 9. « Le sensible, l'art et la question de l'intime », Frédéric Benjamin Laugrand (dir.), Ottignies, Belgique, septembre 2021, vidéo, 20 min, 00:17:17.

149. *Ibid.*, extrait : 00:17:24.

150. *Ibid.*, extrait : 00:18:58.

151. Il faut noter que mon grand-père avait l'habitude de beaucoup photographier le quotidien, ainsi, il existe une quantité incroyable d'archives sur les choses les plus ordinaires de la vie mais qui comptaient pour lui : ses récoltes, ses arbres, le travail abattu, et les photos dans des « pauses de travail », notamment au jardin.

terme chinois *Wu Wei* qui signifie « laisser agir ». Cependant, cela ne signifie pas que cet ensemble de gestes et de mots issus d'un « laisser agir » ne sont pas vecteurs de phénomènes culturels.

Comme nous l'avons évoqué en amont, l'intime est sans intention, et François Laplantine l'écrit ainsi : « L'intime est sans objet, sans objectif, sans projet, sans défense, sans défiance, sans réticence, sans soupçon, sans prétention, sans raison, sans sous-entendu, sans calcul, sans manœuvre, sans stratégie. [...] c'est une réalité vitale sans justification[152] ». On peut alors se demander comment faire de la recherche dans l'intime. L'intime n'existe que lorsque les choses ne sont pas programmées ou préméditées. Comme il l'écrit : « L'intime est rétif à la démarche sociologisante qui vise à enquêter et à expertiser en réduisant l'inconnu au connu. Nous nous trouvons au contraire dans une expérience du non-savoir nous incitant moins à apprendre qu'à désapprendre[153] ». Il est nécessaire d'accepter le doute et « l'insu », en somme, de se laisser porter dans un milieu dans lequel on va s'immerger. L'auteur poursuit :

> « Dans cette relation d'affinité extrême qui est le contraire même de la neutralité, nous avons l'impression d'effectuer un choix alors que nous sommes entraînés, sans le savoir, sans le vouloir vraiment, par un penchant, une inclination, une aspiration (dans les différents sens du terme), un désir [...][154] ».

S'il ne s'agit pas de choix conduits par la raison et motivés par une intention, alors il faut repenser notre rapport à nos actes, qui, dans l'intime, sont induits par autre chose. Mis en mouvement par nos sens, ils sont guidés par notre *goût* d'être avec l'autre.

Ainsi ma démarche s'est profilée, mais il ne me semble pas approprié de parler d'un véritable « protocole » artistique. Nous parlerons donc plutôt d'un processus qui se déroule dans le temps et l'espace. En effet, les sept matières avec lesquelles nous avons *fait relation* avec Odette et dont nous révélons des bribes par le film co-réalisé avec Etienne : les documents et l'écriture, sont « venues à nous ». Elles sont devenues, peu à peu, familières dans le même temps où la proximité avec le milieu s'affinait et où la relation avec ma grand-mère s'avérait intime.

152. *Ibid.*, p. 33.
153. *Ibid.*, p. 50.
154. *Ibid.*, p. 51.

En ce sens les expériences vécues avec chaque matière sont moins des enquêtes que des *laisser-agir* qui se déroulent dans un processus continu.
Ainsi, c'est dans un espace entre-ouvert, c'est-à-dire un espace qui offre plusieurs possibilités et que l'on peut envisager uniquement si l'on adopte une posture passive, que s'entame une expérience de *terrain*. Alors, je me suis peu à peu immergée dans des situations sur lesquelles je n'avais pas vraiment de contrôle. Quand j'ai tenté parfois d'en délimiter des objectifs précis, par anticipation, c'était plutôt un échec. En effet, le *laisser-faire* induit par l'observation participante, oblige à une disponibilité à toute épreuve et à une capacité d'adaptabilité importante. Ce positionnement n'est pas compatible avec la réalisation d'un protocole dessiné à l'avance induisant la mise en place d'une « instruction précise et détaillée[155] ». Au contraire, nos expériences sont une série d'actions qui « arrivent » mais on ne peut en connaître le déroulé qu'en les faisant.
Notre présence dans un milieu avec lequel on va devenir intime est essentielle dans le déroulé des usages. Un protocole aurait défini un certain nombre de *gestes de matières* à l'avance (avec un certain nombre de paramètres qui permettent de resserrer l'étude), et ensuite, il aurait été nécessaire de les exécuter dans un ordre précis et dans une durée indiquée à l'avance. Or, les choix des matières et des gestes ne se sont pas décidés ainsi. Il faut noter que de très nombreuses matières, et les gestes qu'elles induisent, sont advenus au fil du quotidien partagé avec mes grands-parents durant ces six dernières années. Je n'ai donc pas « choisi » les matières au sens où ce n'était pas une « idée » personnelle et arbitraire. En revanche, dans le cadre de cette recherche en arts, j'ai procédé à un choix *a posteriori* afin de porter attention dans le détail à une sélection de certains *gestes de matières*. Au bout d'une année, les sept matières se sont donc *manifestées* au fil des saisons et, à partir de là, j'ai concentré mon regard et mes retranscriptions sur celles-ci, tout en continuant dans le quotidien à faire avec d'autres matières qui ne feront pas l'objet d'analyses approfondies. En effet, nous aurions pu aussi choisir le sureau, la reine des prés, les champignons, les châtaignes, les pommes ou encore le cochon, bref, il était essentiel de procéder à un choix afin de rendre possible cette recherche où art et vie sont confondus et où les limites de l'objet d'étude ne se définissent pas de manière évidente.

155. « Protocole : Instruction précise et détaillée mentionnant toutes les opérations à effectuer dans un certain ordre ainsi que les principes fondamentaux à respecter pour exécuter une opération, réaliser une expérience », CNRTL [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/protocole, consulté le 25 janvier 2017.

Ainsi, parmi toutes nos expériences, nous nous sommes concentrés sur sept matières : les massettes, les orties, le canard, les pissenlits, le mouton (la laine en particulier), le fusain, et les cendres. À chaque fois une série de deux ou trois expériences distinctes ont été réalisées avec chacune d'elle. C'est ce que nous appelons les *gestes de matières*, car nous percevons les expériences réalisées avec chacune de ces matières comme un ensemble de petits gestes qui existe dans un enchaînement dynamique qui les relie. Par exemple, il ne peut y avoir de travail de tressage des massettes sans le séchage préalable dans de bonnes conditions, et logiquement, on ne peut procéder à ces deux actions sans la collecte de ces matières au départ. Ainsi, pour chaque expérience, nous observons des « chaînes de gestes » qui s'opèrent. Elles ne sont pas linéaires et continues, elles se croisent et se recoupent entre-elles et cela vaut pour les expériences conduites (l'une peut conduire à une autre comme nous venons de l'évoquer), mais aussi cela vaut entre les différentes matières : par exemple on retrouve pour tous les végétaux un geste de collecte. À l'image d'un entrelacs de liens, l'expression « gestes de matières » nous semble le mieux adapté pour définir la perception que nous avons de nos expériences vécues avec ces matières.

Par ailleurs, il y a tout de même une partie de la définition du terme « protocole » qui pourrait correspondre à l'attitude adoptée : c'est que chacune des actions choisies correspond à des « principes fondamentaux à respecter pour exécuter une opération, réaliser une expérience[156] ». En revanche, nous dirons qu'il s'agit plutôt d'un cadre qui nous a conduits à resserrer notre étude autour des sept matières et des séries de gestes qui y sont liés. Ce cadre est déterminé essentiellement par les quatre points suivants :

- D'abord, ce qui est déterminant, ce sont les connaissances partagées par mes grands-parents. Elles apparaissent sous différentes formes et sont transmises soit par le langage verbal (histoires, souvenirs, anecdotes, etc.), soit directement par les gestes (observation, mimétisme, accompagnement, etc.) soit les deux en même temps. En fonction de la nature de ces connaissances et le niveau de maîtrise de leur savoir-faire avec telle ou telle matière, nous développons celle qui semble être la plus utile, la plus créative et la plus écologique aussi dans la vie quotidienne rurale actuelle.

156. *Ibid.*

- Cela rejoint un deuxième aspect fondamental dans la façon d'opérer un choix : c'est l'importance de la concordance entre milieux, ressources et usages humains. Quelle que soit la matière choisie, elle doit être collectée et transformée dans un lieu proche de l'habitat. L'intervention de l'homme ne doit pas ou peu déséquilibrer l'écosystème dont la matière est issue. Cette donnée est fondamentale pour chaque action réalisée.
- Le choix sera également déterminé par l'environnement lui-même c'est-à-dire la qualité et la quantité des matières étudiées (choisir des espèces non protégées, des milieux non fragiles, etc.). Il faudra aussi faire en fonction de la météo et des saisons.
- Chaque matière organique (végétale ou animale[157]) donne lieu à une série d'expériences de gestes autour de cette matière. Autrement dit, elle doit avoir un potentiel d'usage multiple. En général, nous choisirons d'en retranscrire seulement deux ou trois par matière. Si le choix d'une matière, ainsi que les premiers gestes effectués, sont généralement déterminés par plusieurs facteurs plus ou moins maîtrisés (comme par exemple des savoir-faire précis de mes grands-parents), les deux autres gestes sont plutôt expérimentaux.

Cet ensemble de paramètres forme davantage un cadre de travail qu'un protocole précis puisque chaque principe est défini par des données aléatoires propres au quotidien. Elles sont donc, par nature, exposées à la variabilité.
Ainsi, nous percevons les expériences conduites comme des *rencontres* plutôt que comme des « objets » d'enquête dont nous serions les « sujets », observateurs et créateurs.
C'est ainsi pour chaque matière : elles sont venues à nous et nous les avons acceptées, nous avons échangé avec elles et, chemin faisant, nos relations se sont transformées en relations intimes.

Nous parlons de « chaîne de geste » également parce que la chaîne évoque une attache. Des liens se sont créés simultanément aux relations que nous développions avec mes grands-parents. Ces chaînes sont aussi enchevêtrées dans le temps car sur six années (discontinues) certains gestes se sont répétés tous les ans et d'autres non. Certains sont les marqueurs d'événements survenus dans la vie quotidienne et sont vecteurs de rapprochements d'autant plus forts. De

157. Cette qualification vaut pour toutes les expériences excepté la cendre où le procédé diffère étant donné que c'est une matière transformée par la combustion de matières premières organiques.

manière générale, la chronologie n'est pas fondamentale dans la manière dont nous appréhendons les expériences, néanmoins il me semble important d'évoquer dès maintenant et de manière synthétique des moments singuliers qui ont constitué des sortes de « nœuds » essentiels dans l'ensemble des liens tissés. Le texte qui suit énumère les vingt-et-une expériences réalisées (ou envisagées) de manière relativement chronologique sans pour autant entrer dans le détail.



Plis, 2018, première de couverture d'un livret A5, écrits sur les *Gestes de matières*, 2018.

Les massettes sont la première rencontre. C'est la première matière avec laquelle j'ai été mise en contact au début de ma recherche. C'est aussi la seule qui joint les savoirs de ma grand-mère et de mon grand-père. Ce dernier est à l'origine de la proposition d'un premier contact avec cette plante en 2016. Un jour de septembre, Papi a dit : « il faut nettoyer la mare. » Alors, on s'est équipé, il m'a montré et puis on a nettoyé la mare. Papi quand je lui disais : « je t'aide ? », il répondait « oui ! Merci » ; juste ça, sans grands mots. Voilà comment simplement les choses ont commencé. Ensuite les souvenirs familiaux de Mamie sont venus compléter ce savoir empirique et nous avons tressé et noué cette matière, elle a eu l'idée de la tricoter puis nous avons conçu une robe et un tapis entre autres petits objets. Il s'agit des seuls *gestes de matière* réalisés avec Odette et André.

Ensuite, il y a eu les orties. Quand l'envie lui prend, Mamie va cueillir des orties pour faire de la soupe en hiver et en été pour se faire des tisanes quotidiennes. Alors je l'ai suivie, j'ai cueilli avec elle, tandis qu'elle me racontait les anecdotes de son enfance liées à cette fabuleuse plante. Nous avons dégusté de nombreuses soupes quand Papi était encore là. Nous étions tous les quatre, au coin du feu lorsque nous venions juste d'emménager dans la maison, Odette André, Étienne et moi, il y avait aussi leur chienne Bélou.

Puis, Papi nous a quittés. Alors, tout a changé. Nous avions prévu de faire les canards car il savait en réaliser la découpe pour la préparation des confits et c'est un travail qui a toujours été fait en famille. Malgré son absence, nous avons continué à les préparer et j'étais désireuse d'apprendre cet ensemble de gestes. C'est Sylvie, ma mère qui a « pris le relais » en quelque sorte et elle a contribué à me transmettre ce savoir.
En hommage à Papi, j'ai exploré deux autres formes d'approche de la matière, davantage expérimentales. J'ai utilisé la graisse du canard pour enduire des morceaux de bois recueillis dans le tas de terre creusé à l'ouverture du caveau familial lors de l'enterrement de mon grand-père. Le geste met en relief les vertus de conservation de la graisse qui nourrit et protège le bois.
J'ai également utilisé la graisse comme combustible afin de réaliser une lampe à graisse, objet extrêmement simple mais tout à fait fonctionnel même si de faible intensité lumineuse : « un petit *lampirou*[158] », comme dit Mamie. Ces deux gestes : « les bâtons graissés » et « la lampe à graisse » sont pensés

158. « Lampirou », petite lampe, petite lumière, en patois.

comme des hommages à André mais ils ont aussi été réalisés dans le cadre du projet Moby-Dick[159].

Parce que le deuil a sans cesse traversé cette recherche, nous avons abordé ou plutôt « laissé venir » le *Geste de laine* comme une manière de faire le deuil d'André. Toutes les deux avec Mamie, nous avons commencé à nous réunir tous les soirs à la veillée. Pour occuper les mains et la pensée, elle m'a appris le crochet. Nous avons travaillé la laine et développé des liens : des liens physiques par le nœud, le tricot et le crochet autant que des liens affectifs avec Odette. Au fil des soirées et des mois, nous parlions, elle me contait des histoires et je crochetais, je lui lisais des ouvrages tandis qu'elle tricotait et vice et versa, et ainsi de suite, nous apprenions mutuellement l'une de l'autre, nous nous apprivoisions avec cette chaîne de gestes qui devenait presque rituelle. Petits morceaux par petits morceaux, une couverture se confectionnait un peu tous les jours à quatre mains : crocheter, stocker, disposer, assembler, coudre. Comme le deuil, se terminera-t-elle un jour ? Chaque printemps met plus ou moins fin au rituel, puis un rectangle de laine crocheté par l'une ou par l'autre, de temps en temps, vient ajouter une pièce, puis une autre, c'est certainement un travail sans fin.
Comment travailler la laine autrement et en partant des toisons de moutons ? Tout en crochetant je réfléchis à des moyens qui nous permettrons de partir de la matière première...

Au fil de nos recherches dans des livres et de discussions autour des matières vernaculaires, nous avons eu envie d'essayer un nouveau geste. Nous avons décidé de faire quelque chose que ni elle, ni moi n'avions déjà expérimenté : du papier à l'aide des feuilles et des fibres d'ortie.
Faire du papier d'ortie, nécessite de travailler une autre matière : la cendre. C'est ici un point de jonction entre deux *gestes de matières*. Cette chaîne de

159. Dans le cadre de ce projet collectif, chacun a travaillé autour de certains chapitres de l'ouvrage d'Herman Melville. Ces deux pièces correspondent aux chapitres 97 « La Lampe » et 98 « Arrimage et nettoyage ». [en ligne], URL : https://vimeo.com/252938629 - Le premier est un hommage à mon grand-père qui passait toujours le balai dans la maison, Odette lui disait d'un air moqueur : « mais tu la fabriques la poussière ! ». On peut supposer qu'André profitait d'un moment de calme où il plongeait dans ses pensées tout en faisant le ménage. Le besoin de s'occuper, ne pas « rien faire », comme le ménage à bord d'un navire exprimé dans ce chapitre. La matière « graisse » à de nombreuses vertus, notamment plastiques, des artistes l'ont employée, en particulier Joseph Beuys. S'il s'agit de graisse de cachalot dans l'aventure Moby-Dick dont l'extraction implique des tueries massives d'animaux dans le but de produire de l'éclairage public ou du lubrifiant pour mécanismes, entre autre; il me semblait intéressant d'expérimenter un type d'éclairage beaucoup plus archaïque et infime, proche des lampes à graisse préhistoriques, à l'aide d'un échantillon infime de graisse d'un canard préparé en confit.

gestes conduisant à la fabrication du papier a été conçue avec une intention. Il s'agissait de créer un support et une surface pour tracer. Finalement, cette création s'est révélée être davantage idéelle plutôt que proprement fonctionnelle. Néanmoins, cette expérience a permis de renforcer notre relation intime en faisant des gestes où Odette participe mais ne les connait pas d'emblée. Cela m'a permis de comprendre que les gestes réalisés ainsi rendaient possible une manière de faire qui ne se serait pas passée si j'avais été complètement extérieure à la situation, c'est-à-dire en adoptant une posture documentaire typique. En tout cas, si les gestes demeurent expérimentaux, les savoirs sont partagés dans les deux sens, nous apprenons ensemble avec la matière.

Cette expérience de créer un support au tracé a induit en parallèle l'envie de créer quelque chose qui permettrait le tracé. Alors, accompagnée du souvenir d'une idée que Papi avait émise vis-à-vis du fusain : « l'arbre des dessinateurs », m'avait–il soufflé, j'ai eu envie d'essayer. Lui-même n'avait pas eu le temps de le faire, pourtant c'est une plante qu'il affectionnait particulièrement car c'est un charmant arbuste qu'il entretenait en haie au plus grand bonheur des oiseaux. J'ai procédé à la collecte de morceaux de son bois, puis je les ai placés dans une boîte dans la cheminée afin de les transformer en charbon utile au dessin.

Les pissenlits. C'est un geste où typiquement, ma familiarité avec le milieu ne m'a pas permis d'identifier l'origine de ce geste appris par ma grand-mère. En effet, depuis mon plus jeune âge je la vois ramasser les pissenlits et faire de la gelée, je le faisais parfois avec elle. Lorsque nous avons commencé à travailler cette matière, j'étais donc persuadée qu'il s'agissait d'une pratique qu'elle faisait depuis l'enfance et finalement non, cela fait partie des choses qu'elle a apprises bien après et cela venait d'une autre région. C'est intéressant de penser à la mobilité des savoirs vernaculaires qui, bien moins qu'on ne l'imagine, sont issus de traditions figées et lointaines. Nous avons cueilli et préparé les fleurs, nous avons réalisé sa recette habituelle de la gelée, puis nous avons fait des tests. Nous avons fait du sirop, de l'alcool de pissenlits avec l'aide de ma cousine Marie-Line qui en fait tous les ans. Puis à partir de ces différentes expérimentations nous avons inventé une boisson alcoolisée à base de sirop de pissenlit et de macérât de feuilles de prunelier dans l'alcool de fruit. Nous l'avons appelé la « Gapinette[160] ».

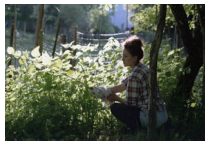
160. « Gapinette » est un terme dérivé du mot gau qui signifie pissenlit en patois.

L'idée d'aller toujours le plus possible à l'origine des gestes, et donc à l'origine des matières, est toujours présente notamment pour les animaux, où nous avons demandé à d'autres personnes ayant des animaux près de chez nous. Ainsi, j'ai récupéré des toisons de moutons qui étaient destinées à être jetées. Comme Odette n'avait pas d'expérience dans ce domaine, nous nous sommes renseignées par des lectures et en regardant des tutoriels sur Internet puis j'ai trié et lavé la laine de mouton blanche et noire. J'ai recueilli l'eau à la source de l'étang puis lavé la laine dans des bassines dans le ruisseau avant de la faire sécher pour qu'elle se conserve bien. Le travail de la laine de mouton est un des derniers gestes réalisés. Aussi, nous n'avons pas eu le temps d'entrer dans une forme de répétition saisonnière. Plusieurs pistes ont alors été envisagées mais n'ont pas été concrétisées. Que faire avec la laine lavée ? La carder, la filer, la feutrer ou la faire bouillir ? Il s'agit encore de gestes non expérimentés par Mamie (sauf la laine bouillie) et nous avions envie d'essayer le feutrage. Le feutrage de la laine aurait permis de réaliser un tissu feutré plat dans lequel nous aurions reporté nos empreintes de pieds afin de le découper à la bonne dimension pour en faire des semelles de sandales. C'est une idée qu'Odette a eue dans sa jeunesse car elle n'avait pas de sandales, elle avait alors trouvé des vieilles semelles de pantoufles en laine feutrée et elle les a associées à des morceaux de chambres à air de vélo, afin de créer ses propres chaussures d'été. Nous n'avons pas eu le temps de faire ce geste donc il faut laisser faire.
La cendre est une matière différente des autres, elle est d'ores et déjà issue d'une transformation. Elle est présente de manière continue dans la vie quotidienne : au gré des feux de cheminée en hiver, nous la récoltons, nous faisons de la lessive et nous en gardons un peu pour nous en servir au jardin.
L'ensemble des gestes de matières est un cycle et la cendre incarne tout à fait cette idée de processus cyclique de transformation de la matière qui jamais ne se perd. Si, à l'avenir, nous continuerons à enrichir ce processus d'encore maints gestes de matières (c'est un travail sans fin), à présent bientôt au terme de ce doctorat, nous avons tout de même réalisé un geste symbolique : nous avons fait un feu. Nous avons brûlé des résidus des six autres matières séchées et/ou transformées. Puis, nous avons collecté ces cendres, devenues ainsi le résidu ultime de l'ensemble des matières rencontrées.





















Gestes de matières, 2016 - 2023, photographies et captures vidéo, La Coquille, Le Mas.







































Massettes, orties, canard, fusains, laine, pissenlits et cendres expriment, pour chaque geste, une expérience de contacts multiples : un contact entre les matières et Odette, entre les matières et moi puis, les contacts entre Odette et moi. Ces différents contacts se transforment en liens par la force des gestes et des mots répétés et par la familiarité qui s'installe, un peu plus à chaque fois, entre les humains qui en font l'expérience. C'est une expérience si rare que de se laisser aller dans le non-agir c'est-à-dire : faire sans intentionnalité. Cela ne signifie pas qu'il n'y a pas d'« agir », bien au contraire, tout est mouvement mais on se laisse *aspirer* par un flux. Même si on a une idée de ce que l'on va faire, on ne peut prédire exactement le résultat, on laisse faire l'expérience. Avec mamie, nous nous sommes laissé porter à la rencontre des matières, puis nous avons cherché le contact dans la profondeur du matériau, par la peau en particulier mais avec l'ensemble de nos sens. La forme nait d'une rencontre entre la matière et nos gestes et grâce à notre sensorialité, les relations se tissent.
Tel qu'on l'a dit de l'intime qui advient, le geste de matière advient lui aussi.
Toutes les expériences sont comme une *fouille* dans les matières par les gestes. Les expériences d'excavations et d'empreintes réalisées par Giuseppe Penone expriment une relation entre celui qui creuse et ce qui est creusé, entre les deux surfaces de contact. Du point de vue des matériaux de terrain, ma méthode est peut-être plus proche de la fouille archéologique que de l'enquête ethnographique, même si, depuis notre « observatoire » de plasticienne, il n'y a pas vraiment lieu de ne pas associer les deux.

Selon François Laplantine, la familiarité que génère l'intime fait partie des rapports que développe un chercheur, en particulier un ethnographe avec « le terrain ». Ce serait donc une forme de condition à ce que l'on nomme généralement « l'enquête de terrain ». Florence Weber et Stéphane Béaud en font l'avertissement dès les première pages de l'ouvrage de référence *Guide de l'enquête de terrain* : « Sachez d'abord [...] que l'ethnographe est personnellement et fortement impliqué dans l'enquête (voir Favret Saada). Vous ne sortez pas inchangé, voire indemne, d'une enquête[161] ». Le guide étant conçu exclusivement autour de la recherche ethnographique en France, excluant les terrains « exotiques », il réfère ici au travail de Jeanne Favret Saada qui, une des premières, a fait l'expérience d'un terrain avec une implication très forte et dont l'immersion a eu un impact

161. Florence Weber, Stéphane Béaud, *Guide de l'enquête de terrain - Produire et analyser des données ethnographiques*, (4e édition augmentée), Paris, La Découverte, 2010. p. 13.

dans sa vie professionnelle et personnelle[162]. Il est donc acquis que le chercheur en immersion lors d'une enquête de terrain s'implique avec son corps et tout son être, ce qui sous-entend de ne pas laisser l'affect de côté. Néanmoins, dès lors qu'il est question de réaliser un « terrain proche », alors les auteurs du Guide soulignent l'importance de la distanciation :

> « Devenir enquêteur alors qu'on est d'avance participant (c'est ce que nous appelons l'enquête *par distanciation*) suppose une prise de distance pour laquelle vous ne pourrez pas vous appuyer sur vos impressions d'étrangeté. En particulier, tout vous paraîtra d'avance naturel, évident, allant de soi : vous aurez une explication pour tout, vous aurez l'impression de tout savoir. Autant de préjugés dont il faudra vous débarrasser[163] ».

Malgré les difficultés de l'exercice, enquêter en terrain familier donne l'opportunité d'un accès plus aisé à certains milieux (un lieu de travail par exemple), cela permet de tirer parti des expériences quotidiennes et de réduire les coûts d'une enquête de terrain. Néanmoins, cela exige un effort de prise de distance qui va impacter les attitudes et les comportements du chercheur.
J'ai mentionné en début de chapitre que j'ai personnellement ressenti une distance importante dès le début de l'expérience de terrain entre mes grands-parents et moi-même. Cette distance n'est pas signe d'un milieu étranger, puisque cela se passe dans ma famille. Pourtant, elle existait tout de même comme un écart qui persiste. Cet écart est certainement dû à la différence de génération. Notre écart d'âge, le fait que nous n'ayons pas la même langue maternelle, l'écart de mode de vie : tous ces petits écarts font un pas vers l'étrangeté et ils ont permis une « conversion du regard[164] » qui est pourtant le propre de l'enquête par dépaysement. Néanmoins, je ne suis pas ethnographe et, pour cause, je ne réponds pas à l'injonction : « Ne choisissez pas un terrain trop familier[165] ». En effet, je n'ai pas cherché par exemple à « conduire des entretiens », ce qui est parfaitement inhérent à la méthode de l'enquête de terrain. En revanche, même si les personnes étudiées et le milieu sont familiers, la méthode de l'observation participante utilisée en anthropologie m'a semblé particulièrement adaptée à mon cas d'étude.

162. Jeanne Favret Saada retranscrit ses expériences dans deux ouvrages qui ont énormément marqué la discipline de l'anthropologie et qui ont été très peu accepté par ses pairs au moment des publications. Il s'agit de : *Les mots, la mort, les sorts*, et *Sorcellerie dans le bocage*.

163. Florence Weber, Stéphane Béaud, *Guide de l'enquête de terrain*, *op. cit.*

164. *Ibid.*, p. 36.

165. *Ibid.*

L'anthropologue Maurice Godelier explique très simplement ce qu'est « faire du terrain » en anthropologie, mais il dit à propos de l'observation participante qu'elle exige de « commencer un travail sur soi, un travail de décentrement par rapport à sa propre culture et tout autant par rapport aux théories qu'on a lues dans les livres [...][166] ». Pratiquer le décentrement, c'est parvenir à se tenir à distance tout en participant, pour comprendre des pratiques qui nous sont étrangères. « Se décentrer [...] c'est suspendre ses jugements pendant qu'on observe ce que font les autres ou qu'on écoute ce qu'ils disent à propos de ce qu'ils font, et ceci avant même qu'on ait compris pourquoi ils le font.[167] » Maurice Godelier évoque aussitôt après la question des limites que posent l'observation et la participation. Par exemple, Il est important de situer les mesures de son observation et de sa participation par rapport aux types d'événements auxquels on va participer. Il distingue à ce propos trois catégories d'événements et je m'intéresse particulièrement à la première, c'est-à-dire les événements qui se produisent quotidiennement. « La première catégorie est celle des événements prévisibles et récurrents. Chaque jour les gens se lèvent, mangent un morceau, vont chasser ou travailler dans leur jardin, etc., et il ne faut que de l'intelligence et de la patience pour comprendre ce qu'ils font.[168] » Des éléments de méthodes utilisées par les anthropologues me seront utiles pour avancer dans mes propres recherches même si les objectifs ne sont pas les mêmes. À propos du statut de l'anthropologue, Maurice Godelier spécifie que « Les connaissances et les pratiques acquises lui auront servi à comprendre les autres et non à devenir «comme eux».[169] » Je ne cherche pas à évincer la relation affective existante et indéniable entre les personnes étudiées et moi-même, cependant, même s'il est impossible d'être totalement impartial lorsque l'on étudie des proches, et même si les objets d'études se situent dans le même contexte socio-culturel que moi, je ne cherche pas à « devenir comme » mes grands-parents, ni à imiter des modes de vie qui ne m'appartiennent pas et dont je ne saisis pas tous les codes.

Mon travail se déroule en plusieurs phases, et la première (plutôt courte) qui correspond à la découverte d'un nouvel objet de recherche, s'approche du travail de l'anthropologue, car c'est une phase où je « laisse faire » l'autre pour simplement l'observer, et participer par mimétisme sans émettre de suggestion ou d'avis. C'est

166. Michel Lussault, Maurice Godelier, *La pratique de l'anthropologie – Du décentrement à l'engagement*, Lyon, PUL, 2016, p. 36.

167. *Ibid.*, p. 38.

168. *Ibid.*, p. 39.

169. *Ibid.*, p. 42.

une phase d'écoute fondamentale au développement du travail. Mon objectif cependant n'est pas uniquement de transcrire des données résultant de mon observation. En ce sens et de fait, cette thèse ne se situe pas en anthropologie, mais en arts, et mon objectif est de voir ce que des pratiques ordinaires et vernaculaires peuvent apporter à la recherche en arts, et inversement, ce que peut apporter la recherche en arts à de telles pratiques, au sein d'une relation familière et affective.

Revenons à François Laplantine qui évoque, plus que la proximité, l'intimité vécue lors d'une expérience de terrain, car c'est cela qui nous touche plus directement. Nous l'avons évoqué précédemment, il associe la notion de traduction au rapport entretenu entre l'ethnographe et le terrain. Il le décrit comme un mode de connaissance qui :

> « [...] consiste à partager de manière durable la vie quotidienne de ceux qui nous offrent l'hospitalité. C'est notamment par l'apprentissage de la langue et de la cuisine que nous pouvons avoir accès à la spécificité d'une culture que nous avons l'intention d'étudier[170] ».

Aussi, l'apprentissage de la langue (par écoute) est un apprentissage peu réalisé pour ma part, en tout cas dans une moindre mesure, car l'occitan n'est pas la langue principalement employée par mes grands-parents, le français domine. Néanmoins, il faut souligner que durant les premiers mois d'observation, le patois est la langue la plus majoritairement parlée entre mes grands-parents au sein du foyer lorsqu'ils sont seuls (et même si je suis présente et que je ne participe pas à la conversation). Cependant, son usage disparaît quasiment totalement après le décès de mon grand-père. Pour ce qui est du partage de la cuisine, c'est quelque chose que j'ai pratiqué totalement pendant trois années puisque nous avions une cuisine commune et je mangeais à leur table, selon leurs coutumes (horaires et composition des repas définis par eux). Ce n'est pas parce qu'il s'agit de membres de ma famille que les habitudes observées et auxquelles je participais étaientt parfaitement évidentes pour moi. D'ailleurs, cette relation qui s'est construite entre nous, bien qu'elle dépasse le cadre strict d'un rapport « observant / observé » ou « chercheur / objet d'étude », aurait très bien pu mal se passer en raison d'une adaptation impossible d'un côté comme de l'autre. Aussi, penser l'intime dans une expérience de terrain ne va pas de soi, c'est un phénomène qui finalement s'est produit et grâce à cela, l'expérience a pu être conduite en profondeur au-delà d'une observation participante dans la maison

170. François Laplantine, *Penser l'intime, op. cit.*, p. 20.

ou bien « sur » le territoire. À propos du terme polysémique que nous abordons à plusieurs reprises et sous différents aspects dans cette thèse : le « terrain », François Laplantine écrit :

> « Le mot "terrain" fait penser à la notion de territoire, alors que le terrain ne s'y réduit pas car il est d'abord une relation. Dans une expérience ethnographique, on ne va pas "sur" le terrain, ce n'est pas un champ de pommes de terre ! Il est une relation qui s'établit et que l'on ne peut pas programmer. L'expérience du terrain, c'est celle d'une rencontre qui s'élabore et qui prend du temps. Ce n'est pas le chercheur qui décide de sa place ; elle lui est désignée par d'autres. Tout dépend de la situation, de la manière dont il est reçu ou non, etc. On relie généralement le terrain au lieu ou au territoire, mais c'est aussi l'expérience du temps durant lequel va se construire une relation qui peut finir, au fil des séjours de recherche, par se rapprocher de l'amitié[171] ».

Cette perception du terrain par François Laplantine est très importante et correspond sous de nombreux aspects à celle que nous développons dans notre recherche. La primauté de la relation est fondamentale. Une relation, même si elle n'est pas (encore) intime est tout aussi implicite et dépourvue d'intentionnalité qu'une relation profondément intime. En effet, à l'orée d'une relation, avant qu'elle ne se construise, il est impossible de dire (de prédire) si elle va être durable et « facile » au sens, accessible, possible à entretenir et à développer. Aussi, en prenant la décision d'habiter, d'abord temporairement, puis totalement, chez mes grands-parents, j'ai réalisé une immersion qui a été rendue possible par mon engagement mais également par leur propre acceptation.
Après une phase d'observation et d'accommodation, voire d'apprivoisement, des différentes parties (moi comprise), l'expérience de terrain prend une autre forme : la participation devient une vraie implication, je vais voir comment ce que j'ai appris des enseignements avec distanciation peut continuer à exister dans une relation de proximité et d'échanges presque continus.
Il s'agit de questionner des pratiques ancestrales (transmises d'une génération à l'autre), de voir comment des usages délaissés peuvent reprendre vie de manière active par le biais de cette expérience de terrain en arts. C'est là où prend forme, à proprement parler, « l'aventure par les gestes ». Réactiver des pratiques, c'est donner un sens neuf à des usages dans l'optique d'appliquer à

171. François Laplantine, « L'expérience du terrain », Éducation Permanente, 2022/1 (N° 230), p. 21-30. [en ligne] URL : https://www.cairn.info/revue-education-permanente-2022-1-page-21.htm, p. 21, consulté le 03 mars 2023.

soi-même un mode de vie à la croisée entre savoir-faire traditionnel et innovation écologique. C'est une phase de l'ordre de la performance (même si je préfère le terme d'aventure) où, pour reprendre le vocabulaire de Maurice Godelier, je passe du décentrement à une forme d'engagement. Sa définition de l'engagement s'applique à sa discipline mais il en parle à propos de la posture du chercheur : « [...] devant les problèmes internes qu'affronte sa propre société, l'anthropologue peut et doit s'engager.[172] » C'est une posture particulièrement intéressante qui signifie un décloisonnement du monde scientifique. Il s'agit de prendre part aux questions de société actuelles et de diffuser des résultats aussi en dehors de la communauté de la recherche.

Avec la recherche en arts, la question de l'engagement prendra une définition un peu différente mais elle nécessite néanmoins de prendre position. Le fait de vivre une pratique artistique au quotidien est une forme d'engagement.

Choisir son terrain, c'est s'engager à étudier méticuleusement, rigoureusement et passionnément le territoire donné et les personnes qui l'habitent. Dans le cas d'une étude au cœur d'espaces intimes, habituellement clos, il est difficile de pénétrer au plus proche des objets et sujets d'analyses. C'est en ce point que ma posture est équivoque car, s'il est difficile de pratiquer le décentrement en étant soi-même impliqué dans le terrain, les relations familiales et les comportements qu'elles engagent permettent une proximité voire une accessibilité qui serait autrement impossible à obtenir.

Michel De Certeau aborde cette question au début du chapitre « Espaces privés » du tome 2 de *L'invention du quotidien* :

> « Le territoire où se déploient et se répètent de jour en jour les gestes élémentaires des "arts de faire", c'est d'abord l'espace domestique, ce logis dans lequel on brûle de se retirer [...]. On "rentre chez soi", en ce lieu propre qui, par définition, ne saurait être le lieu d'autrui. Ici tout visiteur est un intrus, à moins de n'avoir explicitement et librement été invité à entrer. Même dans ce cas, l'invité doit savoir écourter sa visite, sous peine d'être versé dans la catégorie (redoutée) des "importuns", de ceux qu'il faut "rappeler" à la "discrétion" du bon usage ou, pis encore, de ceux qu'il faut éviter à tout prix, car ils ne savent pas suivre la convenance, maintenir avec vous la "bonne distance"[173] ».

172. *Ibid.,* p. 100.

173. Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, - chap. 9 « Espaces privés » -, Tome 2 *Habiter, Cuisiner* (1980), nouv. éd. Revue et augmentée, Paris, Gallimard, « Folio essais » n°238, 1994, p. 205.

En choisissant un espace domestique familial comme terrain de recherche j'évite en partie ce phénomène « d'intrusion » qui nécessite, lorsque l'on est chercheur « étranger » à son objet d'étude, de passer par une phase d'apprivoisement longue. Les recherches sont évidemment influencées et conduisent vers une autre question, éminemment assumée, celle de la transmission – générationnelle - en particulier.

Passer du temps avec ses grands-parents peut être vécu difficilement dans le cas d'une situation contrainte. Dans le cas d'un choix délibéré, ce qui est ici le cas, il faut mesurer l'importance de la temporalité nécessaire au développement d'une relation de proximité, voire de connivence. L'intergénérationnel est rarement un mode de relation habituel dans notre société. Il faut donc apprendre à vivre ensemble, à partager mais aussi à conserver les choses qui nous tiennent à cœur dans nos manières de faire et à respecter celles de l'autre. Il ne faut donc pas uniquement s'habituer et *faire place* dans l'espace, mais aussi « s'installer » en quelque sorte dans la durée. Comme l'écrit François Laplantine, la notion de temps ne doit pas être négligée lorsque l'on parle du terrain :

> « À chaque fois que vous parlez de l'espace, il faut parler du temps et réciproquement. Ce n'est donc pas seulement le lieu du terrain, c'est aussi le temps du terrain et ce qui suit. Ce qui suit est la réappropriation par ceux qui vous offrent l'hospitalité. Il peut y avoir d'ailleurs de l'effraction quand on intervient trop brutalement. Y compris durant l'entretien, ou bien avec le recours à la caméra que je n'utilise pas. Pour avoir travaillé avec des cinéastes, je me suis rendu compte que cela devait intervenir vers la fin. Nous ne sommes pas des journalistes[174] ».

Les habitudes de vie ne se mettent pas en place en quelques semaines : en réalité il faut un temps long de plusieurs mois, voire plusieurs années, pour comprendre le rythme de l'autre et trouver un moyen de s'en accommoder sans le perturber outre mesure. La question du film qu'évoque l'auteur est en effet une dimension à laquelle nous avons nous-mêmes été confrontés. D'ailleurs, la première année, très peu de scènes ont été filmées. C'est pour cette raison que je n'ai qu'un seul plan où l'on voit mon grand-père à l'ouvrage (travaillant sa faux). Ma grand-mère a mis très longtemps à accepter réellement les caméras et les micros. Au début, il était essentiel d'avoir un dispositif léger : souvent je venais seulement avec un micro et des carnets. Ensuite, je posais un appareil dans un

174. François Laplantine, « L'expérience du terrain », *op. cit.,* p. 22.

coin de la pièce, ce qui nous a offert des heures de rush de la vie quotidienne en plan fixe extrêmement réduit, où nous ne faisons que passer. Dans un premier temps, Odette n'acceptait que l'on ne filme que ses mains puis, peu à peu, nous avons pu filmer davantage. Il faut prendre cette « hospitalité » comme elle vient, et si la porte de la maison a été très vite grande ouverte, la confiance et l'ouverture de soi dans la discussion et la transmission de gestes et d'histoires, ont été bien plus longues à développer. Ainsi, notre manière de filmer a été dépendante de ce phénomène d'ouverture progressive et les plans se sont littéralement *rapprochés* d'Odette, au fur et à mesure que notre relation se resserrait.

Un des intérêts de faire l'expérience d'un terrain en milieu intime est de pouvoir révéler des manières de transmettre invisibilisées. Des « tout petits liens » pour reprendre les mots de François Laplantine, qui n'apparaissent que si l'on est « attentif aux infimes flexions, aux petites courbures de la pensée et des émotions[175] ». Les petits gestes, aussi infimes soient-ils, qui composent notre quotidien sont issus d'un héritage lointain dont on ne peut retracer une généalogie précise. Il faut accepter que certains gestes expriment la survivance d'enchaînements et de passation de savoirs tellement anciens que l'on ne peut en connaître l'origine. Ce que l'on peut observer, par contact, en faisant l'expérience de l'intime vécue par le biais d'une expérience de terrain, ce sont des *mémoires empreintes* de gestes relativement récentes, mais déjà anciennes à l'échelle d'une vie humaine. Ce qui nous marque sensoriellement dans notre enfance impacte notre manière d'appréhender le monde. Alors, chercher à comprendre comment le monde impacte une personne séparée de nous-même par soixante et une années de vie, revient à se projeter dans un monde sensoriel qui nous est complètement étranger. Des petites liaisons ont construit, peu à peu, une relation dans laquelle s'élabore la transmission de savoirs *sus* et *insus* entre Odette et moi. Les petits apprentissages innocents de l'enfance sont déterminants dans la construction de notre perception du monde. Une construction culturelle – au sens où elle relève d'une éducation –mais qui englobe en les fusionnant ce que l'on distingue encore trop souvent : nature et culture. L'apprentissage homogénéise ces deux aspects en nous donnant une traduction du monde. Aussi, les promenades dans les bois et la connaissance des plantes, autant que la pratique du jardinage ou de la cuisine, ou encore les histoires de généalogie et les contes et légendes, ont forgé en moi une forme singulière de goût. Des goûts, des intérêts qui se sont parfois transformés en passions ordinaires, ont déterminé sans que je m'en aperçoive

175. François Laplantine, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 11.

des *habitus*, pour penser avec Pierre Bourdieu. Chercher à comprendre l'autre, c'est se départir de quelque chose de soi-même, de ses propres perceptions. Aussi, il est important de saisir que dans l'enfance, alors que notre mémoire est un espace vierge et que nous apprenons en même temps que nos sens se développent, nous sommes capables d'engranger un nombre d'informations très important qui nous façonnent littéralement ; comme le dit Odette :

> « Ce sont les premières années qui nous forgent[176] ».

Philippe Descola est profondément marqué par l'expérience qu'il fait du paysage dans son enfance, notamment lors des marches dans les bois et en montagne dans les Pyrénées où son grand-père, médecin et connaisseurs de langues, de botanique, de géographie et d'histoire, lui transmet l'apprentissage de ce qui compose le paysage directement « sur le terrain », comme Philippe Descola le dit lui-même :

> « Lorsque nous marchions dans la montagne, il me pointait des plantes et des fleurs pour les identifier. [...] C'était la leçon de choses en vrai. Et il connectait ces fleurs à des éléments de la mythologie grecque par exemple. [...] J'ai baigné dans cette liaison entre les beautés de la nature et les beautés de la culture[177] ».

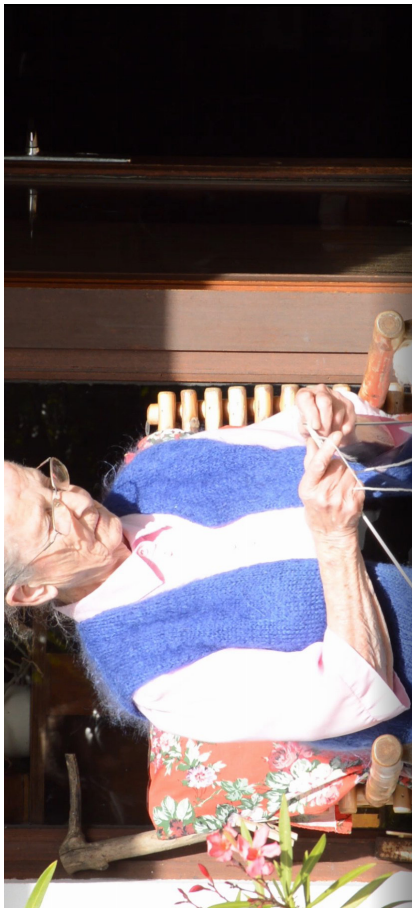
Loin de la mythologie grecque, mes souvenirs de marches dans la nature sont pourtant teintés du ressentiment similaire de fusion (d'association) entre nature et culture. C'était lorsque mon grand-père m'indiquait la topographie, des éléments d'histoires de France (la route Napoléon, des monuments aux morts), ou qu'il racontait des histoires de famille, de son enfance, des cousins qui vivent ici et là, et des anecdotes de sa propre vie (que l'on peut d'ailleurs retrouver dans ses mémoires[178]), que je me trouvais dans « une leçon de choses » *in situ*. Il en était de même avec ma grand-mère, lorsque nous marchions, elle m'indiquait les noms des plantes et des fleurs que nous cueillions tantôt pour faire des bouquets

176. Odette, in Chloé Bappel, Étienne Beaudouin (réal.), Sitôt dit, sitôt fait, documentaire, 62 min, 2023, 00:39:16.

177. Philippe Descola, entretien avec Caroline Broué, Série « Philippe Descola, une autre façon d'habiter le monde », épisode 1/5 : Le goût des autres, émission À voix nues, France Culture, 24 avril 2023, 00:11:00, [en ligne], URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/le-gout-des-autres-4725026, consulté le 24 avril 2023.

178. Mon grand-père André a toujours eu un goût très prononcé pour l'Histoire, de France en particulier, mais aussi pour *les* histoires notamment de familles et des villages et la généalogie. En témoignent de très nombreux écrits qu'il a laissés sous forme de mémoires autobiographiques qui possèdent une dimension archiviste (toponymie, généalogie, extraits de journaux, photographies commentées, etc.) et en même temps, une écriture précise et parfois drôle.

pour nos proches, ou pour décorer l'église du village, tantôt pour consommer les plantes vernaculaires en tisanes, en salades ou en soupe, etc... Elle évoquait le nom des arbres, des animaux, et des oiseaux en particulier, tout en les connectant à des contes et histoires anciennes, réminiscences de traditions orales.
Bien sûr, et Philippe Descola le démontre très bien dans son ouvrage désormais incontournable, *Par-delà nature et culture*, nos sociétés occidentales incarnent une profonde séparation entre nature et culture. Pourtant, dans ces petites expériences d'apprentissage du milieu vernaculaire incluant l'humain et le non humain, le vivant et le non vivant, il peut y avoir une fusion de ce que l'on perçoit généralement comme relevant de la nature et de la culture par le biais des *attachements* cultivés sans distinction.



Odette sur le seuil de sa maison, 2022, photographie, La Coquille.

Créativité et savoirs amateurs : un autre regard sur le travail

Les *pratiques de l'ordinaire* expérimentées avec mes grands-parents sont des activités qui génèrent des gestes, des objets et un langage singulier dans un contexte qui est celui de la vie quotidienne rurale. Elles sont porteuses d'inventivité et de créativité et témoignent d'une certaine esthétique à l'image des pratiques ordinaires décrites par Michel de Certeau, en particulier dans les deux tomes de *L'invention du quotidien*[179]. C'est un des premiers auteurs à avoir pensé les liens entre créativité et quotidien dans la vie des gens ordinaires, par le biais de ce qu'il appelle « les arts de faire ». De nombreux artistes et penseurs ont participé à la valorisation des pratiques et usages quotidiens et ordinaires : des scènes de vie quotidienne des peintres flamands au mouvement Dada, à Marcel Duchamp puis à Georges Perec, Henri Lefebvre et Michel de Certeau.

La plupart du temps, ces activités sont dissociées du travail salarié, en tout cas elles ne peuvent physiquement pas toutes être assumées comme tel. Ce qui importe principalement, c'est de souligner la dimension « travail » qui appartient à ces pratiques, comme un travail incarné par des valeurs d'épanouissement voire d'accomplissement (de soi), la notion de plaisir à la tâche, omniprésente, ou encore le désir de « bien faire ». Il faut noter qu'il est parfois possible de retrouver ces qualités lors d'un travail salarié, bien que cela soit très loin de représenter une majorité de travailleurs.
Ici, il sera plutôt question de valoriser au travers de notre propre expérience une forme de travail inhérent aux pratiques ordinaires et quotidiennes, et de reconnaître la source de créativité inouïe qu'elles véhiculent, notamment grâce à leur multiplicité. La créativité tient à l'expression de savoir-faire contenant en eux de l'art et de la technique. Ils sont identifiables par des *procédures* et des *tactiques* qui leur correspondent et qui se transmettent par les gestes et par le langage principalement oral. Le terme « travail » induit une dimension d'asservissement qu'il lui est historiquement associé dans notre société et notamment depuis le XIXe siècle avec l'industrialisation massive. Cette période a transformé profondément le rapport que les humains entretiennent aujourd'hui avec lui. À l'instar de ce que le penseur et artiste/artisan William Morris instiguait dès la seconde moitié du XIXe siècle, l'invention de la machine et le développement des techniques

179. Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, Tome 1 *Arts de faire* (1980), nouv. éd., Paris, Gallimard, « Folio essais » n°146, 1990. / L'invention du quotidien, Tome 2 *Habiter, Cuisiner* (1980), nouv. éd. Revue et augmentée, Paris, Gallimard, « Folio essais » n°238, 1994.

puis des technologies asservies aux exigences productivistes, démantèlent le rapport des humains à la production en les dépossédant d'un travail manuel. Les savoir-faire issus de l'artisanat mais aussi de l'art et des pratiques ordinaires, isolés d'un mode de production vernaculaire et par conséquent « fait main » ou « fait maison », autrement dit, manuels et animés par la sensibilité d'un créateur, deviennent alors désincarnés. Michel de Certeau relève l'importance d'une complémentarité, voire d'une articulation, entre l'art et la science et expose le problème de cet isolement de l'art et des techniques au sein du travail en évoquant la figure de l'ingénieur. Il écrit à propos de la mutation du savoir-faire :

> « Dans le savoir-faire, on a peu à peu découpé ce qui pouvait être *détaché de la performance* individuelle, et on l'a "perfectionné" en *machines* qui constituent des combinaisons contrôlables de formes, de matières et de forces. Ces "organes techniques" sont retirés à la compétence manuelle (il la dépasse en devenant des machines) et placés dans un espace propre, sous la juridiction de l'ingénieur. Ils relèvent d'une technologie. Dès lors le savoir-faire se trouve lentement privé de ce qui l'articulait objectivement sur un *faire*[180] ».

Si les savoirs empiriques ont besoin de connaissances théoriques pour s'exprimer pleinement et se diffuser, le pouvoir du *faire* est de rendre possible cette médiation essentielle. Les savoir-faire impliquent un travail du corps et donc une mise en activité sensorielle et affective puisqu'il est toujours question de *faire relation*, par les gestes et le langage, par les habitudes prises dans le quotidien. Et c'est en cela que ces savoirs sont des savoir-faire intrinsèquement liés à des savoir-être. C'est cet ensemble qui permet à la créativité d'advenir.
Les pratiques ordinaires comme la cuisine, le jardinage, l'entretien ou encore la lecture, le tricot, etc., peuvent se vider de leur sens tout autant qu'un objet, comme un bol est désincarné de toute sensibilité et de singularité s'il sort d'une usine – et ce même si à l'origine, un ingénieur, ici un designer, a dessiné l'objet, ce sera toujours un bol fabriqué en série. En somme, si un savoir-faire devient une compétence reproductible ; alors toutes formes de crédit et de légitimité sont soustraites aux productions artisanales et vernaculaires.

> « L'optimisation technique du XIXe siècle, en puisant dans le trésor des "arts" et des "métiers" les modèles, prétextes ou contraintes de ses inventions mécaniques, ne laisse aux pratiques quotidiennes qu'un sol privé de moyens ou de produits propres ; elle le constitue en région

180. *Ibid.*, p. 108.

> folklorique, ou bien en une terre deux fois silencieuse, sans discours verbal sans langage manouvrier. [...] Un savoir demeure là, à qui manque son appareil technique (on en a fait des machines) ou dont les manières de faire n'ont pas de légitimité au regard d'une rationalité productiviste (arts quotidien de la cuisine, du nettoyage, de la couture, etc.[181] ».

Pourtant à y regarder de plus près, toutes ces activités s'apparentent bien à du travail puisqu'elles exigent rigueur et transformations d'éléments et/ou du milieu dans lequel elles s'effectuent. Néanmoins, Michel de Certeau souligne les effets néfastes de l'exigence « d'optimisation technique[182] » induite par l'industrialisation. La production industrielle a pour inspiration les savoir-faire artisanaux et les pratiques quotidiennes, mais elle les a, en quelque sorte, vidés de leurs substances en leur faisant perdre leur originalité, leur authenticité et leur autonomie. Lorsqu'un savoir-faire tend à être reproductible, homogénéisé et unifié, il perd en diversification. En effet, un même savoir-faire, une pratique, revêt des formes variables en fonction de l'identité du *faiseur*, autrement dit, les manières de faire artisanales ou quotidiennes expriment autant de nuances et de variations qu'il existe de créateurs et d'habitants.
C'est cela que je souhaite révéler dans cette étude : porter le regard et donner de l'importance à quelques manières de faire singulières, c'est montrer que les nuances ont leur importance et que ce sont ces infimes variations qui composent la richesse d'un territoire. Son histoire, sa culture, ses traditions et ses modes de vies sont eux-mêmes le résultat d'un patchwork foisonnant et fortement hétérogène : une combinaison mouvante de singularités.

Les activités réalisées avec mes grands-parents regroupent des usages et des pratiques ordinaires effectuées dans le quotidien et reflètent une de ces variations. Elles ne font pas l'objet d'un commerce à proprement parler, bien qu'il soit possible sous forme de troc et de dons (échanger de la confiture contre des légumes ou bien partager une soupe), en tout cas, ces pratiques n'ont aucune intention productiviste puisque la production en elle-même est secondaire. Ce qui importe est, à l'inverse, le processus, autrement dit, les manières de faire et elles n'impliquent pas la recherche d'un progrès technique et économique croissant. Au contraire, il s'agit plutôt de penser nos gestes dans une attitude de *régrès* comme le formule Elisée Reclus, par opposition au progrès. Cela ne signifie pas pour autant que nos gestes sont dénués d'inventivité. Au contraire,

181. *Ibid.*, p. 109.
182. *Ibid.*

penser par le moins, « le peu », est une attitude qui se révèle être extrêmement riche et créative valorisant les tests, le réemploi, l'assemblage et acceptant l'imprévu, les aléas y compris l'échec[183].

L'échec fait partie de la vie et bien souvent on « renverse l'échec », c'est-à-dire qu'on trouve rapidement des solutions inventives pour se sortir d'une situation qui a « raté ». C'est une des raisons pour lesquelles j'ai un attachement particulier aux photographies et aux vidéos témoins, c'est-à-dire documentaire, car ces médiums enregistrent et peuvent capter cette spontanéité. Il me semble que la performance ou le happening ne peuvent embrasser et traduire toutes les subtilités du réel. Ils décontextualisent et ont tendance à rendre « lisse » les aspérités essentielles à mes expériences de terrain qui n'ont de sens que là où elles existent, c'est-à-dire dans la réalité concrète : dans et autour la maison de ma grand-mère[184].

Les dimensions – aléatoire, imprévisible et inattendue - inhérentes aux pratiques vernaculaires et ordinaires sont aussi l'expression de manières de faire *avec* sensibilité et sensorialité. Ce sont nos sens qui nous guident vers l'affect et rendent possible de faire les choses avec goût. C'est ce goût, et la sensibilité qu'il induit, qui offre sa singularité et son authenticité à chaque geste produit.

L'étude de certains usages ordinaires, usuels, domestiques – la cueillette de plantes, la préparation des aliments, l'entretien des outils, des espaces de vie, le soin des proches – permet de comprendre l'ancrage vernaculaire en milieu rural. L'approche par la relation de proximité développée entre une grand-mère et sa petite-fille, ainsi que par les détails de certaines pratiques ordinaires, permet de révéler certaines manières de faire singulières et non représentatives d'une généralité ou d'un ensemble homogène. Il existe toujours des formes de « trames communes » de pratiques et d'usages quotidiens, culturels ou artistiques qui sont partagées dans un milieu restreint. Cette homogénéité apparente

183. Nous développons cet aspect dans le chapitre intitulé « Gestes de peu et transmissions discrètes ».

184. J'ai essuyé un léger échec de ce point de vue avec le geste d'orties « soupe » qui consistait à préparer une soupe d'ortie selon la recette de ma grand-mère, à l'occasion de l'exposition « Carte Blanche aux doctorants » en 2016. La préparation s'est déroulée sous forme de performance « possible » à activer à partir d'une heure donnée et de l'annonce de l'événement. Ce fut un moment convivial est intéressant du point de vue du partage d'expérience et de la transmission de gestes mais le réalisme semble pour ainsi dire « forcé ». Ce type d'événement purement artistique et finalement très peu « ordinaire » en raison du contexte qui ne l'est pas, à tendance à esquiver l'intention d'origine en dépassant complètement la franchise subtile et la force de transcription du document. En somme, nul besoin de « sur-performer » puisque l'aventure artistique est déjà présente dans l'action des gestes au quotidien. En revanche, il peut être intéressant de continuer à proposer des moments de partages conviviaux sans pour autant leur donner un format précis mais simplement en conservant l'installation d'un « espace cuisine » fonctionnel dans la salle d'exposition.

donne naissance à ce que l'on appelle les traditions et le patrimoine matériel et immatériel. Cet ensemble de phénomènes contribue à construire l'identité d'un territoire. C'est une vue d'ensemble de ces pratiques, c'est-à-dire, une vue que l'on obtient par l'adoption d'un regard extérieur et distancié, souvent généralisant. Si cette attitude généralisante est nécessaire et s'explique par une homogénéité de pratiques en fonction de localités limitées (par exemple une recette dominante, une manière de se vêtir, des particularismes langagiers, des manières de faire de la musique ou de danser etc.), elle ne gomme pas pour autant l'existence de variations et de pratiques alternatives au sein même d'un milieu globalement homogène. En effet, chaque geste est propre à un individu mais aussi à une famille, en même temps qu'il s'inscrit dans une communauté plus large.

Ces infimes variations qui nous préoccupent, et qui offrent une diversité insoupçonnée tant que l'on ne s'y attarde pas, sont composées des habitudes propres à un milieu (même celui d'une famille ou d'une maison). Ces habitudes définissent « l'habité » pour reprendre les mots de John Brinckerhoff Jackson et nous pensons la corrélation entre une perception sensible et sensorielle du milieu, l'affect que l'on peut y développer et les manières de faire au sein de celui-ci. Tel que l'écrit l'auteur dans son ouvrage *À la découverte du paysage vernaculaire* : « C'est étrange comme tant de coutumes, de ces moyens d'identifier un paysage habité et ses hommes relèvent des sens : le goût, reconnaissable entre tous, d'une spécialité culinaire ou d'un vin locaux, l'odeur de certaines saisons, le chant d'une chanson de pays[185] ! » Ce sont nos sens qui permettent de développer nos goûts et eux-mêmes participent à l'identification d'un milieu. Néanmoins, ce milieu, le paysage habité ne correspond-il pas déjà à un groupe déterminé d'habitants ? La sensibilité sensorielle envers l'ordinaire, les petites choses de la vie quotidienne, concerne avant tout les habitants d'un lieu car ce sont eux qui vont être particulièrement sensibles à tel son de cloches, tel chant, tel plat ou telle spécificité locale. Ainsi, ces goûts spécifiques correspondent ici à un milieu rural où, une partie de la population, en étant davantage au contact avec son milieu, semble plus sensible à ses perceptions sensorielles. John Brinckerhoff Jackson dit à propos du « villageois de l'ancien paysage habité[186] » que « tout ce qu'il savait, c'est ce que lui enseignaient ses sens[187] ».

Nous avons tous une perception des choses qui nous est propre. Le goût est perçu comme subjectif dans le sens où celui-ci dépend du sujet et il diffère de

185. John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2003, p. 135 - 136.

186. *Ibid.*, p. 136.

187. *Ibid.*

ce qu'Emmannuel Kant nomme le jugement *déterminant* ou *logique,* qui est un jugement de connaissance, c'est-à-dire lorsque l'objet du jugement est un concept que l'on peut nommer et qualifier par des faits. Le goût, avec la notion d'esthétique, est d'emblée *singulier*, *le jugement de goût,* dans ce cas, nous renseigne davantage sur le sujet que sur l'objet. Si l'on émet un jugement de goût c'est en effet que l'on se rapporte à des sentiments que l'on éprouve. C'est à notre sensorialité que l'on se réfère. La manière dont nos sens nous permettent de comprendre, ou plutôt de saisir et de traduire, ce que l'on perçoit est tout à fait subjective, c'est-à-dire qu'elle est propre à un sujet. Le fait de percevoir de la beauté à partir de nos émotions est un phénomène universel. Pourtant, cette « beauté » ne peut l'être puisqu'elle ne comporte aucune définition universelle. Elle dépend des cultures, du rapport au monde des individus en fonction de leur origine ethnologique, sociale et de leur éducation. Comme l'explique Pierre Bourdieu, les goûts, au-delà de la subjectivité, sont guidés par les normes dictées par la culture dans laquelle on est immergé.

Autrement dit, le contexte, en tant que moment vécu dans un milieu, est un marqueur de goûts qui sont situés (par exemple le goût d'une spécialité culinaire dégustée à un endroit en particulier nous permet d'associer le plat et le lieu). Si l'on juge cette spécialité comme ayant un *bon* goût, c'est que nous avons baigné dans ce milieu, que nous le connaissons et que nous le comprenons. En somme, nous développons nos goûts en fonction de ce qui nous paraît le plus familier. Notre attitude est toujours positionnée selon des *habitus,* pour reprendre le terme développé par Pierre Bourdieu, afin de désigner un système de préférences socialement déterminées qui sont à l'origine des choix, des goûts et plus généralement, des modes de vie de chacun.
Nous ne pouvons ici explorer plus en détails les dimensions philosophiques et sociologiques du goût (bien que nous reviendrons ensuite rapidement sur certaines enquêtes sociologiques qui nuancent ces acceptions). Néanmoins, si nous pensons qu'il ne s'agit pas du seul facteur à prendre en compte, il est important de rappeler que nous nous posons toujours depuis un observatoire singulier, d'où les normes guident notre jugement.
À l'appui des expériences vécues avec mes grands-parents, il nous importe surtout de percevoir comment notre sensorialité et les attachements que l'on développe par cette médiation des sens rendent possible l'existence d'un travail créatif et convivial, ainsi qu'une valorisation des gestes ordinaires et vernaculaires.



Tomas Smith, *Gestes de canards, trois générations au travail*, 2016, photographie argentique, La Coquille.

Si je suis si sensible aux gestes, aux pratiques et aux usages expérimentés avec mes grands-parents, c'est que nous avons des goûts en commun. Il faut reconnaître que mon appartenance à un milieu social, ma filiation avec les personnes avec qui je travaille, influence tout à fait mon jugement. De fait, je pense que l'immersion dans ce même *bain* de connaissance permet d'explorer la possible transmission de savoirs, de gestes et bien sûr des attachements à des pratiques ordinaires. À l'affut de mes sens et en quête de cette créativité combinée au travail, je saisis enfin *le goût du familier*.

La question de la transmission est fondamentale dans ces pratiques de l'ordinaire. Elle correspond à la fois à des savoirs générés par le groupe ou la communauté à laquelle on peut s'identifier, et aux manières d'apprendre propres à une famille. Les deux se confondent très certainement mais elles sont complémentaires. Les savoirs acquis auprès d'un ou d'une poignée d'individus ne sont nécessairement pas les mêmes qu'un ensemble de valeurs que l'on peut acquérir au contact d'un groupe plus large.
C'est la manière de transmettre les savoirs, le mimétisme des gestes ou encore les mots spécifiques utilisés pour décrire ce que l'on fait, qui donnent leur singularité à chacune des pratiques. Aussi l'apprentissage des pratiques ordinaires se passe souvent dans un milieu intime, privé ou non, car il peut s'agir de groupes de personnes qui se réunissent autour d'un intérêt ou d'une passion. Ces pratiques semblent donc pouvoir être qualifiées de pratiques amatrices puisqu'elles occupent un rôle essentiel dans les activités vernaculaires en désignant directement une manière de pratiquer, c'est à dire : avec amour ou avec attachement. Bien entendu, les savoir-faire enseignés dans des écoles ou avec un « maître », en artisanat par exemple, peuvent tout autant être réalisés avec attachement, d'ailleurs les élèves comme les maîtres sont généralement animés par la passion la plus vive.
Néanmoins, mes grands-parents ne sont pas artisans et nous ne nous sommes pas penchés ici sur les attachements qu'ils ont pu avoir dans leurs métiers respectifs de couturière et de facteur. L'ensemble de leurs savoirs, en dehors des compétences liées aux métiers qu'ils ont exercés dans leur vie, regroupe une multiplicité d'activités ordinaires et vernaculaires transmises par leurs propres ancêtres et développées par ailleurs au cours de leurs expériences.

La transmission des savoir-faire permet de conserver le « socle de la tradition[188] » des techniques, des matières et des manières de faire. Cette image du socle empruntée à Michel Guérin définit bien l'idée de quelque chose dont la base est immuable, mais qui accepte les altérations inévitables au fil du temps. Il y a un désir et un besoin de conserver les savoir-faire tels qu'ils sont enseignés depuis longtemps en préservant des techniques, des gestes et des savoirs théoriques complémentaires. Pour un même savoir-faire, il peut y avoir plusieurs « écoles » et on observe des tendances qui correspondent à des particularismes régionaux : on ne fait pas du vin de la même façon en Bourgogne ou dans le Bordelais. Chaque socle, chaque communauté développe une forme de conservatisme vis-à-vis de son patrimoine, de ce qu'il en connaît et de ses ancêtres. Pourtant, s'il existe en effet une unité commune, c'est à dire ce *socle*, un même geste peut être fait et enseigné de mille façons puisque le propre de l'artisanat et de toutes activités manuelles est de produire des objets uniques, générés par le savoir-faire original du créateur.

D'ailleurs, de nos jours les savoir-faire acceptent de plus en plus le mélange et l'ouverture, et les artisans vont parfois vers une hybridation des savoir-faire et vers une transformation des méthodes et des techniques[189].

En dehors des professionnels de la création, il y a donc les amateurs : une foule de gens ordinaires, qui inspirés par les méthodes des professionnels et éduqués par d'autres pratiquants (par héritage familial ou côtoiement d'un club ou d'une association) imitent, reproduisent, et parfois réinventent des savoir-faire par habitudes et par goût et attachement.

Prenons un exemple concret d'une *pratique de l'ordinaire* se rapportant à l'art culinaire : la confection d'un confit de canard. Si la recette du confit est vulgarisée et répandue, sa composition varie selon la région, la ferme ou la amille qui le conçoit. Pour la région, c'est un faire-valoir de sa culture et de son patrimoine. Pour les professionnels, c'est un commerce accompagné ou non par la passion du métier. Au sein d'une même famille, c'est une fête, un moment d'entraide et de convivialité, un rituel rare et précieux qui se transmet. La qualité de l'objet produit peut être équivalente mais la posture du « faiseur » diffère. Les savoir-faire

188. Michel Guérin, *Philosophie du geste, Essai philosophique*, Actes Sud, Arles, 2011, (1ère ed. 1995), p. 21 (à propos du geste comme premier apprentissage par imitation ou initiation : « le geste démarre toute culture ; il est virtuel. Passé d'habitude, il forme avec d'autres ce socle de la tradition. »).

189. Je pense par exemple au collectif MueMosa, composé de deux artisanes ouvrières de France, qui dans le cadre de ce collectif d'artistes/artisans repense leur pratique dans l'objectif de rendre plus écologiques certaines méthode de travail ainsi que d'ouvrir vers la pédagogie et la fabrication participative : mosaïque i*n situ* réalisée avec des gravats, installations avec des collégiens, etc.















Gestes de canards, préparation / découpe, 2016 - 2023, photographies et captures vidéo, La Coquille.

réalisés dans une famille témoignent des pratiques amatrices et c'est aussi ce qui leur donne leur caractère et leur identité.
Le travail autour du canard s'est fait de manière évidente car tous les ans, principalement au moment des fêtes de fin d'année, j'ai toujours vu les membres de ma famille entreprendre la préparation des canards. Ils n'ont jamais élevé leurs propres canards mais ils ont toujours acheté les produits dans une petite production locale. La découpe et la préparation en confit n'était pas une pratique à laquelle je participais enfant, contrairement à la confection du pain par exemple. En revanche, j'ai toujours assisté à l'opération de loin, et même si ces gestes avaient un aspect rebutant car les canards étaient déjà morts mais entiers, je n'ai pourtant pas un souvenir traumatisant de ces moments, bien au contraire. En effet, il s'agissait d'abord d'un événement dans la famille. L'idée est de se réunir pour faire le travail, et ensuite pour le déguster. Ces deux moments sont tout aussi conviviaux. Ils ne sont pas fréquents ni quotidiens mais plutôt ponctuels, ce qui ne les empêchent pas de se dérouler dans l'ordinaire de la vie. Ensuite, ces évènements sont perçus plutôt comme un rituel intriguant et formateur (apprendre d'où vient la viande que l'on mange et comment la préparer), que comme un moment où s'exprime une forme de violence envers l'animal. Au contraire, j'ai toujours perçu une forme de respect envers la bête inhérent à tout le processus de travail. Cette observation s'est vérifiée lors de nos dernières expériences. La bienveillance anime nos gestes, malgré la dureté qu'ils peuvent exprimer également si l'on pense uniquement à l'abattage de l'animal, et à la question de la domination et du contrôle que l'humain exerce sur lui pour répondre à ses besoins personnels.
Bien sûr, toutes les traditions ne sont pas « bonnes » à préserver, bien au contraire. Néanmoins, je me positionne uniquement du point de vue de la pratique ordinaire familiale et de ce qu'elle génère : la transmission de ces gestes m'immerge dans un cercle auquel je n'avais auparavant pas accès. En faisant les choses, je peux éprouver et comprendre le plaisir que l'on peut prendre à réaliser l'activité à plusieurs mains, j'ai accès à des connaissances précises sur une manière de se nourrir avec de la viande, ne pas la gaspiller, valoriser et même sublimer chaque morceau offert par la vie de l'animal. Ainsi, les *gestes de canards* comprenant la découpe, la préparation pour les confits, la cuisson puis la stérilisation des bocaux ont été des expériences répétées annuellement. Cet événement apparaît dans le film, à la fin de la période hivernale, symbolisant ainsi un moment convivial évoquant l'héritage de la fête populaire du Mardi Gras dont Odette parle avec engouement.

Comme nous l'avons mentionné à propos de ce geste, la découpe des canards est un savoir-faire principalement transmis de mon grand-père à ma mère. Aussi, c'est ma mère qui m'a appris la découpe tandis que ma grand-mère a pris le relais sur la préparation des confits. Ces gestes témoignent de la transmission générationnelle qui a lieu en révélant partiellement ses méthodes, ses outils, son espace et les « mains » qui créent.

La temporalité des expériences est longue d'autant qu'elles se répètent. Les méthodes sont manuelles et la force de travail est faible : nous sommes deux ou trois au maximum à nous adonner à la tâche. Nos outils sont simples, accessibles et efficaces, leur usage rend possible une autonomie au travail. Aussi, si le contexte familial et intime invite à la convivialité en termes d'affect, nous constatons qu'il se développe aussi dans ces activités un rapport au travail proche de ce qu'Ivan Illich appelle la « société conviviale » et qui diffère de la première acception du terme.

C'est un autre regard sur le travail que propose l'auteur mais aussi, plus largement, sur la société en général ; dans son ouvrage intitulé *La convivialité*, il écrit : « J'appelle *société conviviale* une société où l'outil moderne est au service de la personne intégrée à la collectivité, et non au service d'un corps de spécialistes. Conviviale est la société où l'homme contrôle l'outil[190] ».

Il précise que c'est bien l'outil qui est convivial et non l'humain comme l'expression dans le langage courant le désigne en général. L'auteur développe une critique du système de production industrielle qui conditionne la société, nos relations sociales et notre rapport au travail, afin de répondre à des besoins de productivité, de rentabilité et de consommation programmés par les garants du pouvoir économique et politique. Comme il l'écrit en introduction à cet ouvrage, il souhaite « travailler à un épilogue de l'âge industriel [191]», « dresser un tableau du déclin du mode industriel de production et de la métamorphose des professions qu'il engendre et nourrit[192] ». L'alternative à ce mode de production capitaliste et aux modes de vie qu'il entraîne pourrait être, selon lui, d'entrer dans une société post-industrielle et il propose, dans ce manifeste en premier lieu, de penser une société conviviale où le travail - et donc le pouvoir – revient aux mains du peuple. Il s'agit de s'ancrer dans des modes de production vernaculaires où les habitants, les travailleurs, c'est-à-dire tous êtres humains composant le peuple et n'ayant aucune force de décision ni de pouvoir au sein du système de production

190. Ivan Illich, *La convivialité*, Paris, Seuils, « Points », 1973, p. 13.
191. *Ibid.*, p. 9.
192. *Ibid.*

capitaliste et industriel, peuvent alors se *saisir* d'outils et de moyens de production accessibles à leur échelle. Autrement dit, il énonce une société où le peuple se réapproprie sa propre consommation. Cela revient à créer sa propre nourriture ou à s'en procurer dans un réseau local et solidaire, à pouvoir fabriquer, utiliser et réparer les objets dont on a besoin et à savoir manier des outils accessibles et eux-mêmes faciles à produire et à réparer.
Il s'agit de chercher à séparer le travail de sa dimension d'« épreuve douloureuse » voire de « supplice » rappelé par la racine étymologique du terme *trepalium* signifiant un instrument d'immobilisation et de torture. Ivan Illich écrit :

> « À l'œuvre (*poiésis*) de l'homme artiste et libre, au labeur (*ponèros*) de l'homme contraint par autrui ou par la nature, s'ajoute alors le *travail* au rythme de la machine. Puis le mot "travailleur" glisse de sens vers «laboureur» et "ouvrier" : à la fin du XXe siècle, les trois termes se distinguent à peine[193] ».

Si elle s'en inspire, la machine dépasse les savoir-faire permettant à l'humain de faire une œuvre ou d'effectuer un labeur. Elle crée un nouveau rythme qu'elle impose à l'humain et ainsi elle le « dessaisit » en quelque sorte de son propre travail. Aujourd'hui, l'indistinction est encore très présente derrière les termes de « travailleur » et de « travail » : on y regroupe « l'artisan » et son « ouvrage », l'« artiste » et son « œuvre », l'« ouvrier », le « paysan » et leur « labeur » et enfin l'« ouvrier exécutant » et la « machine ». Pourtant tous ces termes suggèrent des situations bien différentes où le rapport au travail n'est pas le même. L'aspect le plus important, semble-t-il est la différence qui consiste à prendre du plaisir au travail – ce qui nous rapproche davantage des termes « ouvrage » et « œuvre » - car avec l'organisation industrielle : « Le faire en série remplace le savoir-faire, l'industrialisation devient la norme[194] ».
Alors, les outils ne peuvent être *conviviaux* lorsque leur usage est standardisé et que leur emploi est programmé pour correspondre à la conception d'objets, de produits ou de services utiles à une consommation qui ne touche pas forcément les besoins élémentaires des ouvriers et des habitants locaux.

Les différentes expériences conduites avec mes grands-parents s'apparentent à du travail, d'ailleurs c'est ainsi qu'ils le définissent eux-mêmes. Néanmoins, on est très loin d'un travail effectué dans l'épreuve et sous la contrainte. Bien au

193. *Ibid.*, p. 57.
194. *Ibid.*, p. 59.

contraire, j'ai observé une organisation du travail non programmée, c'est-à-dire, non dictée par une force extérieure et qui, si elle est réalisée avec rigueur, l'est aussi avec plaisir. En effet, ce sont les mains qui créent, les outils sont adaptés et adaptables à la tâche à effectuer, autrement dit, on peut « s'en arranger ». Il y a dans chaque travail accompli une volonté de faire « du bel ouvrage » et cette valeur esthétique tient autant aux gestes, qu'aux outils utilisés pour réaliser le travail nécessaire et qu'au résultat attendu, qui est de réussir une bonne recette de confit.

C'est aussi ce que revendiquait William Morris dans son ouvrage *L'art et l'artisanat* en particulier, où il écrit :

> « J'affirme à présent, sans ambages, que le but des arts appliqués aux articles utilitaires est double : premièrement, ajouter de la beauté aux résultats du travail de l'homme qui, le cas échéant, serait laid ; et deuxièmement, ajouter du plaisir au travail lui-même qui sinon serait fastidieux et rebutant. Si tel est le cas, nous devons arrêter de nous étonner que l'homme se soit toujours efforcé d'ornementer le travail de ses mains, qu'il ait besoin d'avoir autour de lui chaque jour et chaque heure, ou bien qu'il se soit efforcé de transformer les affres de son labeur en plaisir quand cela lui semblait possible[195] ».

Cette volonté du travail bien fait, d'un ouvrage beau et qui plaît à celui qui l'effectue, n'est en revanche pas seulement présent dans les arts-appliqués. Au contraire, il existe dans tout travail manuel accompli avec goût et plaisir et exécuté à l'aide d'« outils conviviaux », et ce, que le créateur soit ouvrier, artisan, artiste ou amateur.
Ainsi, dans les *gestes de canards*, ma mère dit : « moi je ne sais pas faire comme une cheffe de cuisine, ça c'est certain ! ». Elle est en train de découper les canards et de me montrer comment faire au moment où elle déclare cette phrase, et elle explique qu'elle a appris de son père, lui-même l'ayant appris de sa mère qui était cheffe cuisinière et qui avait appris la découpe des viandes lors d'un stage chez les charcutiers. En somme, des gestes se sont transmis. Au fur et à mesure des expériences, ils ont sans doute « perdu » quelque chose de cet héritage, mais ils ont certainement aussi « gagné » autre chose. Une forme de sensibilité, chargée en émotion et en savoir expérimental. En effet, c'est en

195. William Morris, *L'art et l'artisanat*, p. 16.

pratiquant que l'on voit ce qui fonctionne et que l'on s'invente sa propre manière de faire en complément de l'apprentissage reçu.
Cuisiner ces canards est un travail non obligatoire et non normé puisqu'il se déroule dans l'intime et qu'il s'affranchit d'une forme de rigueur inhérente à une production dont on fait le commerce. Ces gestes expriment pleinement l'existence d'un travail familial et convivial dont l'esthétique nous plaît. Durant la préparation des canards, Mamie évoque souvent la beauté de ce que l'on fait : « c'est du bel ouvrage », « Oh que c'est beau » ou encore « il est joli » en parlant du confit préparé.
Les outils sont adaptés à la pratique que nous en avons, à l'image de la marmite quasi centenaire qui, selon Odette, est le seul outil permettant la bonne cuisson des confits. À propos de cette marmite, elle dit d'un air amusé : « Pour le faire [le confit], et bien il n'y a que cette marmite, une *brasière*, de l'ancien temps. Cette *brasière*, ho elle est aussi vieille que moi, même peut-être plus. Elle a plus de quatre-vingt-dix ans ! [*rire*] [...] ça ne s'use pas ça ! ». L'attachement envers les outils et ustensiles de travail semble tout aussi prononcé que l'attachement envers les matières travaillées. On note que l'appellation même de l'outil ne vient pas de la langue française mais est un dérivé francisé du patois. Comme de nombreux autres mots de vocabulaire transmis dans la famille, j'ai associé l'outil au mot *brasière* en pensant que c'était son appellation générique or, il n'en est rien : il s'agit en fait d'une marmite et plus précisément d'une cocotte en fonte. Bref, les jeux de langages comptent également dans la perception de ce travail. Ces petites singularités accompagnent notre quotidien et se retrouvent dans chaque geste effectué. C'est un exemple approprié de l'identité de nos gestes, reconnaissable par ce type de caractères distinctifs.
Enfin, le moment partagé est lui-même un moment où la passion de faire les choses ensemble « l'emporte » sur l'activité en elle-même et sur la qualité de son résultat.
S'enticher, s'attacher, prendre goût, faire avec passion, etc., toutes ces manières de dire sont en réalité des manières de faire qui invitent à définir une attitude que l'on appelle celle de l'amateur. *Amator*, c'est « celui qui aime » en latin, et la racine donne aussi *amatrice,* qui est la forme féminine d'*amateur, amatrix* signifiant « amoureuse[196] ». Il s'agit plutôt de définir l'amateur dans son rapport au corps, par ses attitudes, les formes d'attachements et de relations qu'il entretient avec le monde.

196. « Amateur », CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/etymologie/amateur, consulté le 2 juillet 2019.



Étienne Beaudouin, *Odette et Chloé devant la préparation des confits*, 2022, photographie, La Coquille.

Passionné, voire « habité » par le ou les sujets de son ou de ses attachements, l'amateur a la particularité de prendre appui sur ses propres expérimentations, sur ses observations et sur des savoirs qui ont fait l'objet de recherches. À partir d'un goût très vif pour un objet ou un sujet, de l'application et de la rigueur, un amateur peut donc aller très loin dans les découvertes, développer son esprit critique, voire établir des raisonnements. En somme, la posture d'un amateur n'est pas très éloignée de celle du chercheur. Il y a vraiment cette idée d'investigation, d'analyse et d'autocritique au sein des pratiques des amateurs. Elles passent à la fois par l'expérimentation pratique et par la documentation théorique. Ainsi, les activités amatrices s'inscrivent aussi dans une continuité du travail où rien n'est jamais acquis.

Si certains aspects de la posture de l'amateur sont valorisants, l'emploi de cette appellation est souvent perçu comme étant péjoratif. Cette perception est principalement due à l'antagonisme existant entre les amateurs et les professionnels. Comme le dit la définition du CNRTL, l'amateur est une « personne qui exerce une activité comparable à une activité professionnelle. [...] Celle-ci se distingue de l'activité professionnelle correspondante en ce qu'elle n'est pas rémunérée[197] ». Il est précisé aussi que « L'activité en question se distingue de l'activité professionnelle [...] par la moindre régularité et/ou la moindre qualification de celui qui l'exerce. [...] Le travail d'amateur, s'oppose donc à celui du spécialiste[198]», et en particulier du spécialiste « qualifié ». Un amateur peut donc souffrir d'un manque de reconnaissance du travail effectué par l'absence d'un « titre » ou d'un statut qui viendrait légitimer sa position. En réalité comme nous en avons fait l'expérience avec les *gestes de canard*s, le savoir-faire qui m'est transmis provient d'un héritage lointain enseigné au départ de manière professionnelle, puis qui a circulé dans la famille jusqu'à moi comme activité pratiquée pour le plaisir. Il n'en reste pas moins des survivances qui rendent possible la transmission de l'activité dont l'objectif reste le même : produire des aliments cuisinés pour les consommer. Il me semble que l'activité conduite en amateur – ici en amatrice – peut donc apporter une forme de valeur ajoutée au travail plutôt qu'elle ne lui en retire. La *convivialité* de nos outils, le savoir qui s'est transformé en *art de faire* et la complicité qui s'élabore dans l'intimité du foyer sublime une pratique en *rénovant* son processus par des ajouts induits par notre sensorialité et nos goûts singuliers.

197. « Amateur », CNRTL, *op. cit.*
198. *Ibid.*

Il y a une assimilation entre l'idée de « qualification » et de « qualité » du travail alors que les deux ne sont absolument pas dépendantes l'une de l'autre. Dans certains cas, la seule différence que l'on peut percevoir entre le travail d'un amateur et celui d'un professionnel, c'est la question de la rémunération de ce travail. Si on met l'accent sur l'activité du travail ou bien, sur son résultat, le sens n'est pas le même.

La première définition de « travail » du CNRTL désigne une « activité humaine exigeant un effort soutenu, qui vise à la modification des éléments naturels, à la création et/ou à la production de nouvelles choses, de nouvelles idées[199]. » Au contraire lorsque que l'on parle du travail effectué contre rémunération, la définition décrit une « activité humaine laborieuse rétribuée, exercée au sein d'une entreprise et régie par des lois, par des codes[200] », ce qui rejoint ce que nous avons écrit à l'appui des travaux d'Ivan Illich. Les exigences de rentabilité et de productivité présentes dans le travail salarié prennent toujours plus d'ampleur dans une société industrialisée où toute l'économie est fondée sur ces deux notions. Le travail non rémunéré - entendu comme une activité créatrice dont la production peut être essentielle ou bien secondaire à l'homme pour vivre, c'est-à-dire du travail dont l'objectif est de réaliser des choses pour son plaisir ou celui des autres – détient une moindre place dans une société industrielle qui repose sur la valorisation de la marchandise et de la consommation.

> « Jusqu'à nos jours, le développement économique a toujours signifié que les gens, au lieu de faire une chose, seraient désormais en mesure de l'acheter. Les valeurs d'usage hors marché sont remplacées par des marchandises. Le développement économique signifie également qu'au bout d'un moment il faut que les gens achètent la marchandise, parce que les conditions qui leur permettaient de vivre sans elles ont disparu de leur environnement physique, social ou culturel[201] ».

Cette citation issue de l'ouvrage *Le travail fantôme* d'Ivan Illich explique en particulier les problèmes engendrés par ce système de production, notamment ce qu'il appelle le « travail fantôme ». Il s'agit de l'ensemble des activités non rémunérées mais qui sont liées au travail salarié, comme par exemple le transport pour se rendre au travail, le travail domestique et les besoins de consommation dont

199. « Travail », CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/travail, consulté le 13 juillet 2019.

200. *Ibid.*

201. Ivan Illich, *Le Travail fantôme,* (trad. M. Sissung), Paris, Seuil, 1981, p. 10.

la nature est déterminée par la société et surtout par la nécessité (désormais vitale) de gagner de l'argent en travaillant.
Ce *travail fantôme* apparaît comme un revers des progrès qui conduisent à une amélioration générale des conditions de vie à partir des années 1950. En effet, l'accès à un travail salarié accompagné de droits, est incontestablement un progrès significatif. D'un autre côté, l'ensemble des progrès est régit par une économie de marché capitaliste qui guide l'ensemble des institutions vers une exigence de productivité, de rentabilité et de profit. L'injonction au travail s'accompagne donc du délaissement d'une éthique où habiter, travailler et faire des choses avec plaisir, se construisent dans un espace de solidarité, d'accomplissement de soi et de sa famille et /ou d'une communauté de proximité. Les modes de production vernaculaire et les activités non lucratives deviennent donc en quelque sorte « ennemis » du système. Néanmoins, simultanément à cette mise en place, ce même système rend possible « le loisir ». Par la mise en place des congés payés ainsi que du temps de travail hebdomadaire allégé, il se développe un grand nombre d'espaces dédiés aux activités annexes.
Si mes grands-parents avaient suivi complètement ce mode de vie, qui fût à leur portée à la sortie de la seconde guerre mondiale, je n'aurais pas pu conduire cette recherche.
S'engageant l'un et l'autre dans des corps de métiers qui les libéraient (enfin) de la dureté et de la misérabilité des travaux de la ferme, mes grands-parents, comme la plupart des gens à cette période, ont connu une transformation radicale de leur mode de vie (confort, hygiène, etc.) et ils ont aussi pu s'adonner à des pratiques annexes réalisées seulement pour le plaisir. Mon grand-père s'engageait dans un club de foot dont il fut pendant de nombreuses années le président, et ma grand-mère s'est adonnée à une passion qu'elle cultivait depuis son enfance : le théâtre (mais seulement à sa retraite). Entre temps, ils ont conservé un mode de vie simple et proche des (bonnes) choses qui les ont marqués dans leur jeunesse, tout en prenant ce que cette nouvelle société offrait de bon.
André a toujours été passionné par les travaux de jardin, aussi, il a façonné un potager comme il l'entendait, respectant la nature et l'environnement et n'a pas succombé à la pression des lobbys agro-industriels en achetant les produits chimiques pourtant très en vogue. Féru de nature, il a passé sa vie à planter des arbres et les a vus grandir. Passionné par l'histoire, la géographie et la mémoire, il a toujours entretenu des liens avec le passé, la généalogie de sa famille et a rédigé ses mémoires à la fin de sa vie.

Odette a été couturière de métier et c'était aussi sa passion, mais elle fut contrainte de nombreuses années par le travail en usine. Aussi, comme la plupart des femmes, elle a connu le *travail fantôme* par ses nombreuses heures de trajet pour se rendre au travail, les travaux domestiques et les enfants (même si les tâches étaient partagées avec mon grand-père). Néanmoins, de nature extrêmement curieuse et déployant toujours une force de travail inouïe et une énergie illimitée, elle a toujours entretenu un attachement profond à la nature, par les travaux de jardin mais aussi par la cuisine, notamment aux les plantes. Elle a toujours cultivé une créativité intense, dans ses travaux de couture, mais aussi dans des créations florales, végétales, des petites vanneries, etc. Odette et André ayant conservé leur langue maternelle, ils ont également nourri cet attachement à la langue, notamment Odette, qui a inventé et partagé ses contes, relatant des histoires de paysans inspirées de son enfance, des récits de relations entre les êtres vivants, les animaux, les oiseaux mais aussi les arbres et les plantes. Même si depuis le décès d'André elle ne pratique plus vraiment, elle reste une comédienne renommée dans la région pour ses talents de conteuse et d'actrice, notamment en occitan.

Refusant de se soumettre complètement aux injonctions de la société capitaliste et productiviste, ils ont conservé une part de mode de vie vernaculaire, qui malgré leurs déplacements dans d'autres régions a marqué profondément leurs attitudes dans la vie ordinaire. Solidarité, complémentarité des tâches, entraide, bricolage, arrangement, transmission des savoir-faire : ils ont ainsi fait survivre quelque chose de profondément convivial. L'attachement aux outils, le respect pour le milieu de vie, l'entretien, la réparation plutôt que de jeter et acheter par exemple, sont des attitudes qui s'inscrivent parfaitement à l'opposé de la société de consommation.

Ils sont loin d'être les seuls, bien entendu, à avoir perpétué certains savoir-faire, notamment *via* des modes de vie qui, pour tout ou partie, sont des survivances de modes de vie hérités d'une paysannerie pauvre mais non dominée par les institutions, les savoirs généraux et généralisant de la pensée dominante.

Ce qui est intéressant, il me semble, c'est d'avoir réussi à entretenir un attachement aux pratiques ordinaires vernaculaires générant des savoirs qui demeurent irremplaçables par les évolutions technologiques, tout en appréciant de manière mesurée ces évolutions poussées par les progrès des connaissances scientifiques. Mes grands-parents ne sont, en aucun cas, passéistes ou conservateurs.

Le travail, en tant qu'activité relève d'une action de production. La passion et le goût sont des manières de conduire une activité. Ces deux registres sont donc combinables ou pas. Cela met en relief deux points : d'une part, le travail, qu'il soit salarié ou non, peut en effet être fait avec passion ; et d'autre part, une activité conduite avec passion, même si on la nomme « loisir » ou « hobby », peut aussi comprendre du « travail » durant sa pratique. Ainsi, les activités de la vie quotidienne, si elles sont conduites avec passion, s'apparentent autant à du travail (au sens de labeur) qu'à du loisir.

Comme le révèlent les enquêtes menées par un groupe de chercheurs dont les résultats sont retranscrits dans l'ouvrage intitulé : *Passions ordinaires. Du match de football au concours de dictée*[202], sous la direction de Christian Bromberger, nous relevons la richesse et la diversité des « passions ordinaires ». Celles dont il est question dans l'ouvrage publié en 1998 ne sont évidemment pas exhaustives, mais l'analyse montre une hausse et une diversification des activités à partir des années 1970.

> « Ce foisonnement associatif et ce chassé-croisé d'engouements disparates [...] illustrent une des tendances lourdes de l'évolution de nos sociétés. La valorisation du temps pour soi, qui échappe aux contraintes du travail et aux obligations sociales, l'émiettement des intérêts et des formes de sociabilité, la quête d'accomplissement et d'épanouissement personnels à travers les loisirs ou les revendications partielles (pour la protection d'un site par exemple) caractérisent l'air du temps de cette fin de siècle[203] ».

Les pratiques amatrices augmentent et ont aujourd'hui un niveau de diversification encore plus élevé. Néanmoins, de nombreuses pratiques se perpétuent avec constance au fil du temps, et parmi elles, les « passions domestiques » comme les appellent Christian Bromberger : par exemple, le jardinage et le bricolage.

Concernant les passions, on l'a dit, des efforts ont été faits pour classifier les goûts en fonction du milieu social, culturel et de l'éducation. Les apports scientifiques fournis par Pierre Bourdieu sont, en ce sens, fondamentaux pour la compréhension du fonctionnement de notre société et l'enracinement profond des inégalités qu'elle cultive.

202. Christian Bromberger (dir.), *Passions ordinaires. Du match de football au concours de dictées*, Paris, Bayard Editions, « Société », 1998.

203. *Ibid.*, p. 7.

Cependant, tout n'est pas uniquement socialement déterminé. Même si le milieu influence, oriente et parfois « oblige » nos goûts, les correspondances entre milieux, positions sociales et goûts ne sont pas systématiques. À propos de ces associations, Christian Bromberger écrit : « Cette esquisse de tableau des correspondances générales entre goûts et positions sociales, si nécessaire soit-elle, laisse dans l'ombre des modalités essentielles du processus d'affiliation passionnelle[204] ». On peut avoir une passion pour une même activité mais pour autant développer des styles et des types de goûts complètement variables au sein de cette pratique. L'auteur cite en exemple l'amateur de jardin qui va développer des pratiques distinctes voire radicalement divergentes s'il est intéressé par le potager ou bien par le jardin d'agrément.

L'auteur précise : « La contagion et la transmission familiales sont largement déterminantes[205] ». L'ensemble des expériences retracées dans l'ouvrage témoigne de « l'importance et la fertilité de ces terrains familiaux favorables[206] ». C'est cette piste que nous avons personnellement explorée, en revanche, il ne faut pas oublier que parfois une passion naît en rupture avec son milieu ou en réaction à un événement, des rencontres viennent en modifier les trajectoires potentiellement tracées. On peut donc retrouver des combinaisons surprenantes entre passions et positions sociales mais aussi en termes de combinaisons de passions. Par exemple, mon grand-père amateur de foot (pratique populaire) était en même temps passionné de généalogie (passion considérée comme relevant de classes plus aisées) ou encore de fabrication de vanneries sauvages. Comme l'écrit l'auteur : « [...] à niveau économique égal, tous les jeunes ouvriers ne sont pas motards, tous les membres âgés des classes moyennes instruites ne sont pas généalogistes [...][207] ». En somme, les combinaisons diverses et variées de passions disent aussi quelque chose du profil social et psychologique de l'amateur, elles dépendent du vécu, des émotions, des rencontres et d'une quantité de facteurs incalculables que la distinction sociale ne peut expliquer à elle seule. Ces variations, ces nuances, qui créent de la complexité dans la palette des goûts des choses ; cette alchimie singulière me fascine et c'est aussi l'objectif de cet ouvrage collectif : « de saisir dans leur complexité les formes sensibles et les ressorts intelligibles des passions buissonnantes de cette de fin de siècle[208] ».

204. *Ibid.,* p. 34.
205. *Ibid.*, p. 35.
206. *Ibid.*
207. *Ibid.*, p. 35.
208. *Ibid.*, p. 38.

Pour repenser par le singulier et envisager ces variations, il faut penser qu'en tant qu'amateur, un ensemble de perceptions sensorielles nous entraînent avec engouement dans une ou plusieurs pratiques. C'est un apprentissage par contact, sensorialité et attachements.

Les travaux du sociologue Antoine Hennion sont également intéressants dans la compréhension sociologique actualisée concernant l'analyse de la posture de l'amateur et le développement du concept des « attachements ». Après avoir mené plusieurs enquêtes en collaboration avec d'autres chercheurs comme Geneviève Teil, Antoine Hennion, chercheur au Centre de Sociologie de l'Innovation rédige plusieurs ouvrages tels que *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*[209], ou encore *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*[210], ainsi que des articles auxquels nous nous réfèrerons ici comme : « Pour une pragmatique du goût[211] » ou encore « Réflexivités. L'activité de l'amateur[212] ».

Dans ce dernier article, Antoine Hennion déclare :

> « Une conception réflexive de l'activité des amateurs ouvre à un point de vue plus respectueux à la fois de leur conception du goût et de leurs pratiques pour se le révéler à eux-mêmes. Les amateurs ne "croient" pas au goût des choses. Au contraire ils doivent se les faire sentir. [...] Analyser le goût comme travail sur l'attachement, technique collective pour se rendre sensible aux choses, à son corps, à soi-même, aux situations et aux moments, tout en contrôlant le caractère partagé ou discutable de ces effets avec les autres, c'est mettre la réflexivité du côté des amateurs – et non pas seulement des sociologues soucieux de ne pas biaiser leurs analyses[213] ».

Les méthodes d'analyse d'Antoine Hennion s'inscrivent en réaction aux sociologues qui définissent les pratiques amatrices comme étant uniquement définies par le contexte et le milieu, autrement dit, où le goût y serait socialement déterminé. Or, les sujets et objets du goût ne peuvent avoir d'effets sur un individu

209. Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 1993.

210. Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, Paris, 2000.

211. Antoine Hennion. « Pour une pragmatique du goût », 2005. [En ligne], halshs-00087895, consulté le 16 juillet 2019.

212. Antoine Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », Réseaux, 2009/1 (n° 153), p. 55-78. DOI : 10.3917/res.153.0055. [En ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-1-page-55.htm, consulté le 16 juillet 2019.

213. *Ibid.,* p. 57.



Sylvie Marcillaud, *Papa tressant un panier en osier*, 2003, aquarelle, La Coquille.

que par le travail d'une relation complexe qui s'entretient : des efforts, de la répétition, de l'entraînement, des sensations variables qu'un individu éprouve par la pratique d'une activité. La construction du goût se fait par un processus qui passe par l'expérience et l'attention. L'« attention » à l'objet du goût apparaît même dans des instants fugaces. Antoine Hennion illustre un exemple par un amateur de vin qui au cours d'un dîner, va s'attarder davantage à la dégustation de son verre que les autres convives. Il parle d'un « décalage ordinaire[214] », un geste qui, même infime marque la réflexivité du goûteur. Il écrit :

> « Comme le fait le buveur, je veux remettre au centre de l'analyse du goût cet instant ouvert, interrogatif, qui se marque lui-même, par le surgissement d'un contact plus intense, provoquant un décalage de soi vers l'objet et de l'objet vers soi – ce que le mot minimal d'"attention" dit bien, exprimant de façon légère, d'un seul mouvement comme le geste du goûteur, ces deux déplacements qui font le contact, faire attention, capter l'attention[215] ».

Ce *décalage ordinaire* s'exprime dans un laps de temps où l'attention se fixe sur l'objet apprécié même si ce temps est très court. Aussi, l'exemple met en relief le fait que la pratique, l'exercice ou l'activité d'un amateur ne se réalise pas que dans un lieu précis avec des objets dédiés. L'appréciation existe *en soi* pour l'amateur et son attention peut être sollicitée à n'importe quel moment et dans n'importe quel lieu tant qu'il sent une proximité avec sa passion, une occasion de l'éprouver ou bien d'en parler, mais aussi d'y réfléchir. Cette posture permet d'envisager une réflexivité du goût. Finalement, l'amateur ne se définit pas par les objets de son goût qui peuvent être difficiles à identifier précisément. Il éprouve et s'éprouve plutôt en faisant une activité, puis le plaisir advient, l'adrénaline, la joie, la concentration, etc. et, ce faisant, les attachements se construisent. L'amateur se livre vraiment sur ses attachements lorsque qu'il raconte ce qu'il fait, lorsqu'« il se fait sociologue » comme dit Antoine Hennion.

L'attention existe dans un échange entre ce que peut développer un individu (pensées, sensations, épreuves, etc.) et l'objet ou le sujet de l'attention lui-même qui a son indépendance, son existence propre et qui possède donc une part non maîtrisable par l'homme. Dans le temps d'une activité, l'amateur n'est pas attentif en permanence. L'attention *surgit* par moments lorsqu'il s'apprête à réaliser

214. *Ibid.*, p. 62.
215. *Ibid.*, p. 63.

certains gestes précis. Dans l'entretien avec Martin Givors et Jacopo Rasmi transcrit dans l'article « Prêter attention au commun qui vient[216] », Tim Ingold explique ce phénomène par l'exemple suivant.

> « [...] quand vous vous lancez dans une action, cela commence par une forme de soumission, puis évolue ensuite en une forme de maîtrise. [...] Je pense que cela est vrai pour toute activité impliquant le développement d'habiletés pratiques [*skilled practices*]. Si je prends mon violoncelle pour jouer, je place mon archet sur les cordes et je ne sais pas ce qu'il va arriver. Il me faut me soumettre, sans quoi je ne ferai rien. Puis, à mesure que mon archet frotte les cordes et que mon mouvement hésitant devient plus assuré, je me dis "Oui, voilà la note !" (Mes doigts sont à cette place et mon archet à cette autre). Et cela devient un mouvement assuré. Mais la maîtrise suit la soumission, et non l'inverse[217] ».

Tim Ingold parle de soumission à l'appui des travaux de Masschelein qui spécifie le double sens du terme « attention » puisque l'attente suggère d'être dans une posture passive et donc de « soumission » à l'événement. Dans le sens où le développe Antoine Hennion, l'attention permet de capter, de « saisir » les choses qui se présentent en se concentrant dessus. Mais comme le joueur de violoncelle et ses sons, le buveur de vin ne peut ni prévoir ni anticiper exactement ce qui va se produire en termes de sensations et d'actions. Tout cet espace construit d'incertitude et de variabilité apparaît comme un espace réflexif où ce sont les gestes qui font exister les attachements. Antoine Hennion écrit : « [...] c'est l'acte de goûter, les gestes qui le permettent, les savoir-faire qui l'accompagnent, les soutiens recherchés auprès des autres ou dans des guides et des notices, les petits ajustements en continu [...][218] » qui sont pris en compte dans les méthodes d'analyses qu'il applique. Il ajoute : « [...] le caractère réflexif du goût, c'en est presque une définition, son geste fondateur : une attention, une suspension, un arrêt sur ce qui se passe – et, symétriquement, une présence plus forte de l'objet goûté : lui aussi s'avance, prend son temps, se déploie[219] ». En somme, on n'est amateur que si l'on éprouve le goût, que l'on met à l'épreuve l'objet de notre intérêt. Cela se produit dans une continuité, il ne s'agit pas de moments

216. Tim Ingold, « Prêter attention au commun qui vient. Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi », Multitudes, 2017/3 (n° 68), p. 157-169. DOI : 10.3917/mult.068.0157. URL : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2017-3-page-157.htm, consulté le 20 juillet 2019.

217. *Ibid.*

218. Antoine Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *op. cit.*, p. 65.

219. *Ibid.*, p. 66.

d'attention isolés mais d'occasions de « rencontre » avec l'objet apprécié. Il s'agit bien d'une relation qui s'établit où l'objet lui-même « s'exprime », mais il est essentiel que l'amateur y prête attention pour vivre cette expérience *immersive*.

> [...] on se décale légèrement de soi-même pour "rentrer" dans cette activité, qui a un passé et un espace, jalonnés par ses objets, ses autres participants, ses façons de faire, ses lieux et ses moments, ses institutions. C'est à la fois ce qui contraint et ce qui produit, obligeant à des attentions, des entraînements, des gestes qui font peu à peu devenir amateur, et de façon indissociable faisant que le vin a un goût auquel on devient sensible... Réflexivité de part en part[220] ».

En effet, il est très important de comprendre que c'est par ces gestes, et notamment par ce qu'Antoine Hennion nomme des « décalages ordinaires », que l'on devient amateur. Il s'agit d'une expérience totale qui traverse en se faisant médiation, à la fois le sujet (l'amateur) et l'objet de son goût qui en devient alors transformé sous l'effet de ses attentions répétées et de l'historique autant individuel que collectif qui les concernent.
Tim Ingold souligne en ces termes que l'attention est un phénomène continu dans la vie :

> « Les plans sont des choses que l'on formule à mesure que l'on avance dans le processus de la vie lui-même. Ce que je veux signifier par-là, c'est que mener sa vie consiste à *prêter attention aux choses*, de telle manière que – à mesure que nous cheminons dans le monde – nous soyons pleinement engagés dans un processus d'attention et d'observation [*we are actively noticing*][221] ».

Les « attachements » ne se créent pas spontanément, ils se cultivent et se développent dans le temps et l'espace au travers des activités que l'on mène et en ce sens, le terme de « processus » utilisé par Tim Ingold dans cet extrait d'entretien est particulièrement intéressant.
L'attachement semble donc être le symptôme marquant de l'expression de l'amateur et à l'appui de ces quelques exemples issus des enquêtes d'Antoine Hennion, mises en regard avec les réflexions de Tim Ingold sur la question de l'attention, on note bien que l'expérience et la réflexivité sont absolument indispensables au travail de l'amateur ainsi qu'à son épanouissement.

220. *Ibid.*

221. Tim Ingold, « Prêter attention au commun qui vient. Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi », *op. cit.*

La multiplicité des attachements ordinaires

L'attachement est ce qui lie (affectivement, intellectuellement, moralement) un sujet, c'est-à-dire une personne, un animal ou une collectivité à un autre sujet ou bien à un objet, c'est-à-dire un sujet inanimé abstrait ou concret, par des liens de dépendances. L'attachement signifie de manière spécifique une application, un goût ou un intérêt d'une personne pour quelque chose ou quelqu'un. « Attacher » se réfère aussi au fait de lier concrètement des choses ensembles : de nouer, ou encore de tisser des liens à l'aide de cordes, de végétaux, de ficelles, etc. De manière métaphorique, l'expression « tisser des liens » évoque l'aspect relationnel que les êtres humains créent entre eux ou avec d'autres êtres vivants[222].
Du fait de la mutidimensionalité et de la multiplicité de ces liens, il serait plus juste de dire « les attachements ». En effet, lorsque l'on porte son attention et son intérêt aux pratiques ordinaires et quotidiennes on peut prendre la mesure de leurs richesses et de leur pluralité.

La multiplicité des attachements est inhérente à cette recherche. En effet, les pratiques et les usages ordinaires sont multiples car le quotidien évolue au gré des saisons qui modifient le climat et donc le milieu dans lequel nous habitons. Or, tel que le conçoivent les auteurs évoqués, en sociologie et à l'appui de la phénoménologie, ce n'est pas l'objet du goût ni le milieu en lui-même qui définit l'attachement mais bien une relation entre soi et l'autre, entre soi et l'objet ou le milieu.
Au sein de nos *Gestes de matières* il y a principalement des usages qui gravitent autour des besoins de se nourrir, de se déplacer (notamment pour la collecte des matières), de prendre soin, de se parer et de construire des objets. En portant une attention accrue aux gestes simples, en délaissant les outils et les besoins superflus, en revenant à des pratiques ordinaires, c'est-à-dire à des gestes proches de notre nature humaine et de notre environnement : l'expérience empirique se fait réflexive.
Ces pratiques relatives à l'entretien du jardin ou de la maison ne sont pas forcément le résultat de travaux contraints mais elles peuvent être de véritables activités auxquelles on s'attache, conduites avec plaisir et engagement. L'importance des activités quotidiennes réside dans leurs fréquences. Subvenir à ses besoins ou ceux d'un nombre restreint de personnes (famille, communauté

222. « Attachement », CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/attachement, consulté le 3 juillet 2019.

ou village), c'est agir en conscience du milieu dans lequel on s'inscrit, c'est aussi s'impliquer avec les autres et surtout s'adapter à la temporalité de cet ensemble. Le travail, nécessairement régulier, se situe au cœur de *l'ordinaire* de la vie : il faut suivre les saisons, faire en fonction des cultures partagées, des savoir-faire « praticables » dans ce milieu et avec les personnes qui nous entourent. Dans le dernier chapitre de l'article « Pour une pragmatique du goût », Antoine Hennion propose d'étendre les réflexions en ce sens :

> « Pourquoi ne pas généraliser cette analyse des compétences de l'amateur à des formes beaucoup plus variées d'attachements ? Son savoir minutieux, très élaboré, débattu ne peut-il fournir un modèle pour analyser les dispositifs plus ordinaires, profanes, silencieux, à travers lesquels, tout au long de la journée nous sommes (et nous nous rendons) présents aux situations dans lesquelles nous vivons ? Ce que les grands amateurs permettent d'observer facilement grâce à leur haut niveau d'engagement dans une pratique particulière, c'est un catalogue des techniques sociales qui nous rendent aptes à produire et à corriger continûment une relation créative aux objets, aux autres, à nous-mêmes et à notre corps : autrement dit, une présence pragmatique au monde que nous nous faisons et qui nous fait[223] ».

Les formes d'attachements possibles que proposent les pratiques ordinaires sont en effet extrêmement multiples. L'attitude de l'amateur est, à mon sens, parfaitement transposable aux pratiques ordinaires, dès lors qu'elles sont conduites avec créativité et engouements. De plus, les limites entre un moment qui serait vécu comme relevant de la pratique et un moment ordinaire, sont bien plus poreuses qu'on ne l'imagine, à l'image de ce qu'Antoine Hennion appelle un « décalage ordinaire ». Par mon implication dans l'intime, j'ai pu observer de nombreux moments de « décalages ordinaires » où, sans que l'on s'y attende, une situation propice à enrichir notre engouement se présente. Lors d'une promenade, mamie va m'apprendre le nom de certaines plantes utiles à la cuisine ou au soin, elle va me raconter une anecdote sur une matière que l'on a déjà travaillée ou encore, sans que je m'en aperçoive, mes sens vont s'émoustiller en goûtant un plat ou en observant les différents stades de croissance d'une plante en fonction des saisons et je vais y prêter attention. En somme, ce sont des moments d'attention accrue qui nourrissent et renforcent mes attachements simultanément à mes connaissances.

223. Antoine Hennion, « Pour une pragmatique du goût », *op. cit.*, p. 14.

La multiplicité des attachements à ces pratiques ordinaires n'exige pas une perception catégorielle où les différents objets/sujets d'engouement seraient en rupture les uns avec les autres. Au contraire, dans les attachements aux pratiques ordinaires, peut-être de façon plus évidente que dans d'autres pratiques[224], mon goût s'exprime à l'épreuve d'expériences multiples qui coexistent.

La particularité d'un engouement pour les pratiques ordinaires est que leur développement et leur enrichissement semblent illimités. Concernant nos *Gestes de matières*, nous l'avons évoqué, ils sont *advenus* au fil du quotidien et leur diversité tient bien sûr beaucoup aux changements de saison.

Ainsi, la manière dont ce processus a débuté est tout à fait symptomatique d'un développement à la fois multidirectionnel (plusieurs modalités d'expériences pour une même matière) et multiples (plusieurs matières s'enchaînent dont parfois les expériences se superposent).

224. Lorsque l'on évoque la question des passions de manière individuelle, au « cas par cas », on a souvent affaire à un caractère d'unicité, c'est-à-dire l'attachement à un sujet, à un objet ou à une pratique dominante. On trouve des amateurs dans tous les domaines mais les pratiques amatrices les plus courantes sont souvent centrées sur un objet ou un sujet en particulier. Elles se trouvent généralement dans le milieu sportif, musical, culinaire, etc. Néanmoins, il existe aussi des associations de passions comme nous l'avons évoqué à partir des analyses conduites sous la direction de Christian Bromberger. Il est toutefois moins fréquent d'avoir une grande multiplicité de passions mais dans le cas des pratiques ordinaires, c'est un peu différent car, le terme est certes général, mais il regroupe plusieurs activités distinctes qui se rejoignent ou sont complémentaires.



Tomas Smith, *Récolte des massettes, Chloé*, 2018, photographies argentiques, la mare aux massettes, La Coquille.









André et Chloé, 1992, photographie, la mare aux massettes, La Coquille.







André, Cueillette de nos champignons au Mas « Tuillère », 2007, photographie, la mare aux massettes, La Coquille.
Chloé, *Récolte des massettes, Odette et Chloé*, 2016, photographie, la mare aux massettes, La Coquille.









Etienne Beaudouin, *Tressages et tricotage des massettes, Chloé et Odette*, 2016, captures d'écran vidéo, La Coquille.







En septembre 2016, j'entamais mon travail doctoral. J'étais curieuse de découvrir des matières naturelles au potentiel créatif important permettant de renouer avec certains savoir-faire vernaculaires encore pratiqués. Alors que je faisais des recherches sur des plantes évoquées par mes grands-parents afin d'en connaître leurs usages et leurs identités dans des livres, mon grand-père évoqua un jour l'idée de nettoyer la mare, un petit étang au fond du jardin. Les massettes poussent en colonies sur des terrains humides au bord des eaux dormantes. La mare était « à sec » en raison des fortes chaleurs de l'été et c'était donc l'occasion d'entreprendre son entretien annuel. C'est un travail physique qui consiste à arracher une partie des rhizomes afin de limiter l'envahissement excessif de la plante, à ramasser les feuilles des massettes puis à les entreposer pour le séchage.

Ma grand-mère se mit spontanément à me raconter les usages qu'en faisaient ses parents, puis elle a commencé à me montrer directement ce que l'on pouvait faire avec la plante (tressage, vannerie, papier, rembourrage de coussin, etc.). Une fois qu'elles ont bien séchées au grenier, on peut les utiliser de très nombreuses manières car c'est une plante utile à la fois pour des usages médicinaux, pour se nourrir, pour la phyto-épuration ou encore en architecture. Cette plante que ma grand-mère ne connaissait que sous le nom de « massettes » appartient à la famille des Typhacées, et l'espèce que l'on retrouve chez nous est Typha Latifolia, particulièrement présente dans l'hémisphère nord, elles sont aussi appelées « quenouilles ». On trouve une définition synthétique et pertinente de ses différentes utilisations dans un document réalisé dans le cadre d'un projet de production de matériaux d'isolation thermique à base de Typha dirigé par l'enseignant chercheur en architecture Romain Anger et Thierry Joffroy, architecte et chercheur à l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble.

> « On retrouve, chez les indiens d'Amérique du Nord, un nombre très important d'emplois pour cette plante, qu'ils soient médicinaux (le duvet de ses épis servaient dans certains bandages sur les brûlures, un onguent de racines pour soigner les plaies, etc.), alimentaires (toutes les parties de la plante étaient cuisinés) ou technologiques (feuilles tressées pour nattes, paniers et toitures, duvet des épis pour rembourrer oreillers, vêtements et matelas, la hampe, tige portant la fleur, rigide et effilée, qui servait de broche pour fixer divers matériaux). En France, et dans le reste de l'Europe, les feuilles servaient au rempaillage des chaises et à divers autres travaux

> de vannerie. On en tressait notamment des “capèches” pour protéger la tête des bêtes des courroies des attelages[225] ».

Odette me raconte certains de ces usages traditionnels utilisés dans son enfance, tel que le rempaillage des chaises ou encore des toitures (pour les fabriquer ou les réparer). Les restes de matières étaient simplement utilisés pour allumer du feu. Nous avons découvert ensemble que les feuilles pouvaient aussi être utiles pour enrichir le compost ou pailler le potager.

Nous avons alors entrepris une série d’activités créatrices guidées par ma grand-mère à partir de ses histoires personnelles liées à la plante (en partie en patois, sa langue maternelle[226]). Ainsi elle m’a enseigné plusieurs techniques de tressage puis, j’ai réalisé des pièces en autonomie et à quatre mains. Certaines créations sont directement liées à ses savoir-faire et aux usages connus : les tapis et tressages. D’autres, ont été inventés au fur et à mesure de la création. Ainsi, nous avons conçu une robe entièrement en massette dont le bustier a été réalisé aux aiguilles à tricoter ainsi qu’une tresse de onze mètres de longueur. Ces pièces ont donné lieu à une exposition où j’ai pu transmettre à mon tour, certains savoirs liés aux matières[227]. Cette donnée est importante car c’est aussi par la restitution, le partage et la transmission que l’on réactualise des pratiques oubliées. Les savoir-faire trouvent alors un nouveau mode d’existence, à la fois vernaculaire et contemporain.

En somme, c’était un premier exercice idéal car il répondait aux premières questions que je me posais à savoir : comment faire de l’art et de la recherche à partir de gestes ordinaires et dans un milieu qui induit la proximité voire la familiarité ? Comment un travail prend forme à partir de matières prélevées dans un milieu ? Que faire avec elles et avec les résidus que leurs usages entraînent ? Comment faire de l’art en utilisant un mode de production frugale voire nulle ?

225. Romain Anger, Thierry Joffroy (dir.), *Utilisations traditionnelles et contemporaines de roseaux et de fibres végétales dans la construction,* État de l’art, Projet PNEEB / TYPHA, « Transfert de technologie : Projet de production de matériaux d’isolation thermique à base de Typha. », Grenoble, 2014, [en ligne], URL : http://www.vegetal-e.com/fichiers/2014-craterre-typha-terre-etat-de-l-art_1486884234.pdf, consulté le 28 juin 2020, p. 22.

226. Un entretien a été réalisé avec Odette, ma grand-mère, afin qu’elle partage son expérience des massettes. C’est aussi un passage que l’on peut entendre dans au début du film *Sitôt dit, sitôt fait*. Un extrait de cet entretien est écoutable à l’adresse suivante. URL : https://soundcloud.com/chloe-bappel/gestes_de_massettes_extrait_entretien_odette/s-pwgsGVpaZ28

227. *Chemin(s) de Faire*, Présentation personnelle des recherches en cours dans le cadre des Cartes Blanches aux doctorants, Galerie Alban Denuit, Université Bordeaux Montaigne, du 28 novembre au 2 décembre 2016.









Chemin(s) de Faire, vues d'exposition, Carte Blanche aux doctorants du 28 novembre au 2 décembre 2016, Galerie Alban Denuit, Université Bordeaux Montaigne.







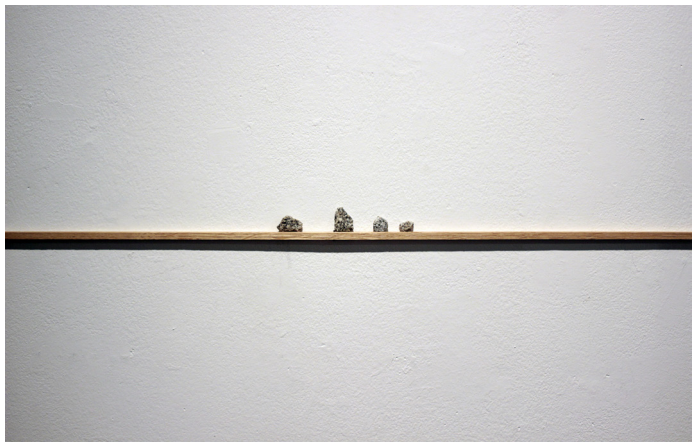





Soupe aux Orties







Dans le cas de ce premier geste qui va se répéter au fil des années, l'objectif est de nettoyer l'étang, pour rendre service à la fois aux humains (en l'occurrence nourrir une relation affective intergénérationnelle avec les grands-parents), et c'est aussi prendre soin de l'environnement (entretenir un écosystème fragile). Ensuite, la créativité germe à partir du matériau, de ses caractéristiques, des possibilités de création qu'il offre, de ce que l'on sait de ces possibilités mais également de ce que l'on ignore. Nous pensons dans les pas de François Lyotard à l'importance des « savoirs insus », en distinction des « savoirs sus » propres à l'expert, c'est-à-dire des savoirs générés par le créateur comme inventeur ; et j'ajouterai, des savoirs qui *adviennent*.

Créatrices, artistes, chercheuses et amatrices, Odette et moi avons finalement adopté une multiplicité d'attitudes. Elles se conjuguent, et ont comme point commun, d'être générées par une forme de curiosité, un désir de savoir, la capacité à faire les choses avec passion, l'aptitude à s'inspirer des autres et de connaissances extérieures mais aussi la disposition à inventer et à bricoler. Il s'agit d'essayer et d'aller au-delà des échecs, de développer le goût de la répétition et de la persévérance. C'est sans doute dans ces derniers aspects que l'on trouve le « moteur » de l'énergie d'Odette à faire des choses car, en plus de la locution « Sitôt dit, sitôt fait » qui est une des phrases sous forme de dicton qu'elle répète le plus souvent à des stades différents et pour chaque activité, elle dit aussi régulièrement : « Faire et défaire : c'est ça le travail ». Par cette affirmation elle livre sa conception du travail qui revêt une forme d'obligation à la répétition des gestes pour arriver à un « bon » travail, même s'il s'agit de défaire voire de détruire ce que l'on a fait pour recommencer et parvenir à son objectif.

L'expérience de terrain se déroule dans l'intime, mais cela ne signifie pas pour autant que je sois « experte » en ce milieu. Odette non plus n'est pas « experte », elle n'a pas un statut d'artisan (sauf lorsqu'elle a été couturière), mais les activités auxquelles nous nous intéressons n'ont pas été exercées comme activités professionnelles (par exemple, elle n'est pas vannière). Elle a néanmoins des connaissances et des savoir-faire autour de différentes matières et un attachement *par contact* à celles-ci.
Le processus de l'attachement revient à un désir de « faire un » avec le sujet ou l'objet qui intéresse. Il a cette idée de « devenir comme », de se fondre avec l'objet de son attachement. Par la pratique intense, passionnée, (souvent) régulière, un individu cherche en somme à « incorporer » ses gestes, voire à

s'incorporer à l'objet de ses pratiques. On observe donc, toujours sous-jacente, la question de l'adaptation permanente à laquelle chaque individu est confronté. C'est en s'adaptant à ce qu'il peut techniquement et physiquement réaliser que l'être humain « prend goût ». Cela passe par une zone de contact. À l'appui des enquêtes menées auprès des amateurs d'escalade, Antoine Hennion explique les rapports entre sujets, objets d'attachement (c'est-à-dire leurs goûts) et amateurs en insistant sur l'importance de cette zone en tant que point de rencontre sensible entre ces différents éléments.

> « Tout ce que la théorie de l'action met en avant, le sujet, le but, le plan, n'a aucune importance. Tout ce qui compte au contraire, c'est précisément ce qu'un modèle de l'action place en position instrumentale : les gestes, les prises, les mouvements, les passages – tous mots de l'entre-deux qui attachent l'un à l'autre le grimpeur et le rocher, qui disent leur contact incertain, et n'ont aucun sens si on les attribue soit à l'un, soit à l'autre. Ils se situent juste au point où le contact entre la main qui s'accroche et le pli du rocher définit le fait de grimper[228] ».

Cet exemple en particulier met en lumière la dimension physique de l'attachement. Si le grimpeur perd son attache à la paroi, il tombe. Ce point de contact qui rend possible l'attache correspond à la fois au rocher et aux mains, aux pieds et au corps entier du grimpeur qui « s'accordent » ensemble. C'est une forme de « connaissance par contact » tel que le décrit Georges Didi-Huberman. En effet, grimpeur et rocher apparaissent à la manière de « cas-limites[229] » l'un de l'autre. Les gestes, l'équipement, la concentration et l'endurance d'un côté et, de l'autre, les prises, la qualité de la roche et de l'entretien des voies ou encore les conditions météorologiques, déterminent un ensemble de conditions qui permettent l'activité. Néanmoins, c'est la rencontre, voire la fusion, entre ces différents éléments *via* l'interface de la peau qui rend possible l'attache, en même temps que l'attachement. La recherche du contact semble donc déterminante dans le degré d'attachement et d'engouement envers une pratique dans son ensemble. À l'instar de ce que disait Giuseppe Penone à propos de son œuvre *Paupière* : « Au fur et à mesure que j'avançais, j'en apprenais plus sur mon propre

228. Antoine Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *op. cit.*, p. 59, (Ici l'auteur se réfère aussi à la description de Michel Serres des doigts sur les cordes de la guitare.)

229. Georges Didi-Huberman, *Être crâne – Lieu, contact, pensée, sculpture*, *op. cit.*, p. 75. (cf. citation complète dans cette thèse *in* chapitre : *Le sensible, un processus continu : essences, matières, sens, gestes* – sous-chapitre : « Faire une fouille : penser la sculpture comme geste »).

corps que sur la surface du mur. C'était comme marcher dans la peau de l'espace[230] » : cette indiscernabilité entre soi et l'objet d'engouement ou son milieu montre que la pratique permet un double apprentissage. L'expérience renseigne autant sur son propre corps, sur soi-même que sur l'extérieur, c'est-à-dire les sujets et objets du goût ainsi que leur milieu.

L'activité de l'amateur passe donc par un moment de « co-formation » auquel participent mutuellement objets et sujets d'attachements et individu. Il semblerait qu'il y ait une disposition à avoir pour « être » dans la pratique. Il ne s'agit pas de dire que l'amateur doit se « transformer » pour pratiquer son activité, mais la mise en retrait sur « le reste » par la concentration permet d'être disponible à l'activité physiquement et mentalement. C'est une fixation de l'attention qui va au-delà du « décalage ordinaire » mentionné précédemment.
Toujours à propos de l'escalade, Antoine Hennion souligne le fait suivant : « on commence par déposer à l'entrée de l'activité tout ce qui ne la concerne pas[231] ».
À ce stade de la pratique, c'est-à-dire dans un moment d'activité intense où l'on va être pleinement immergé dans celle-ci, il est essentiel d'être entièrement dévoué à la pratique. Par cette « dépose » des choses accessoires et de tout ce qui ne concerne pas l'activité, on doit être dédié à ce qui se passe dans l'instant présent.
À propos de cette forme de conditionnement pour « entrer » dans l'activité, incluant préparation, attention, concentration, nous observons un parallèle avec le fait pour un artiste d' « entrer » dans une performance, ou dans une action artistique qui implique l'engagement physique. Lorsqu'il engage une performance, l'artiste cherche généralement à s'adapter à une situation et à entrer en relation physique avec le sujet ou objet de son attachement, même ponctuel. C'est donc par contact, par le biais d'une relation *haptique,* accompagné d'une attention accrue et de concentration que l'on peut développer des attachements.

Nous pensons notamment au travail de l'artiste Joseph Beuys. De nombreuses œuvres pourraient être évoquées, néanmoins, nous choisissons de nous pencher sur une performance en particulier qui fait écho avec mon travail autour des massettes. En *veilleur* d'un milieu à protéger, Joseph Beuys réalise *Acktion im moor* (« action dans le marais ») en 1971. Dans cette action réalisée dans le nord

230. Giuseppe Penone cité dans Germano Celant, *op. cit.*, p. 20, (cf. citation complète dans cette thèse *in* chapitre : *Le sensible, un processus continu : essences, matières, sens, gestes* – sous-chapitre : « Faire une fouille : penser la sculpture comme geste »).

231. Antoine Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *op. cit.*, p. 58

des Pays-Bas, il vise à dénoncer l'assèchement du *Zuider See*[232] transformé en polder. C'est ainsi une forme de lutte contre la poldérisation et l'expansion des cultures agricoles intensives qui entraînent l'assèchement des marais qui sont pourtant indispensables au bon développement de la biodiversité. C'est donc avec la volonté de dire la vérité à propos de la dégradation des zones humides en Europe, que Joseph Beuys va s'immerger physiquement dans le marais en nageant. Il évolue dans les eaux boueuses péniblement, mais avec toute l'attention et le dévouement dont il sait faire preuve. Cependant, les deux sont liés mais l'intérêt de l'activité ne réside pas que dans l'objectif à atteindre (sensibiliser un public), mais aussi dans les rapports entre le corps et le milieu qui devient lui-même l'objet ou plutôt le sujet de l'attachement. Cette zone de contact révèle ici la relation d'interdépendance entre l'artiste et le marais composé d'eau, de terre, de végétaux et d'animaux avec qui il entre directement en communication et autrement dit le milieu auquel il s'attache.

L'action d'immersion, autant pour l'amateur d'escalade que pour l'artiste qui s'apprête à réaliser une performance, oblige à un temps de préparation. Dans le travail de Joseph Beuys la dimension rituelle est inhérente à ses œuvres. Selon lui, l'art détient le potentiel de transformer la société, pas seulement en faisant simplement passer un message mais par la capacité que détient une œuvre à déployer une énergie conductrice. Dans le cas de Joseph Beuys, on sait qu'il y a déjà, de manière transversale, dans son travail un attachement à certaines matières en particulier : le feutre, la graisse et le miel (ainsi que la cire d'abeille) ou encore le cuivre. Il y a toujours une dimension préparatoire importante, une préparation intérieure et extérieure c'est-à-dire en relation avec la matière et son énergie, sa chaleur et les sensations qu'elle procure. Selon Joseph Beuys cette dimension de préparation intérieure est très importante, elle suggère une connaissance préalable des sensations (déjà vécues dans l'enfance par exemple) et c'est aussi par l'exercice que l'on accède à la compréhension des processus matériels. Selon l'artiste, il serait fondamental que chaque être humain prenne conscience qu'il peut produire de l'art en prenant conscience des processus matériels auxquels pourtant nous sommes toujours confrontés. Il dit dans l'entretien avec Volker Harlan :

> « Eh bien, nous vivons tous encore dans une culture qui dit : il y a ceux qui sont artistes et ceux qui ne le sont pas. C'est vraiment inhumain, c'est

232. *Zuider See* est un ancien golfe des Pays-Bas. En dépit de son action, entre autres, il est aujourd'hui transformé en un lac d'eau douce appelé « Ijsselmeer » et en polders issus des « travaux du Zuiderzee » achevés en 1975.

> de là que vient le concept d'aliénation entre les hommes. Non, chaque homme accomplit en permanence des processus matériels. Il crée sans arrêt des rapports. [...] Je veux dépasser cette question de l'organisation de la forme que l'on jette aux artistes ou à l'art au sens traditionnel du terme. Je voudrais arriver à ce que les gens s'éprouvent eux-mêmes en tant qu'ils sont confrontés à cette question, continuellement, et qu'ensuite, en produisant en permanence ces processus matériels, ils éprouvent aussi au fond la nécessité de la sculpture sociale, qu'ils sentent qu'il est nécessaire de percevoir des choses que normalement on ne perçoit pas[233] ».

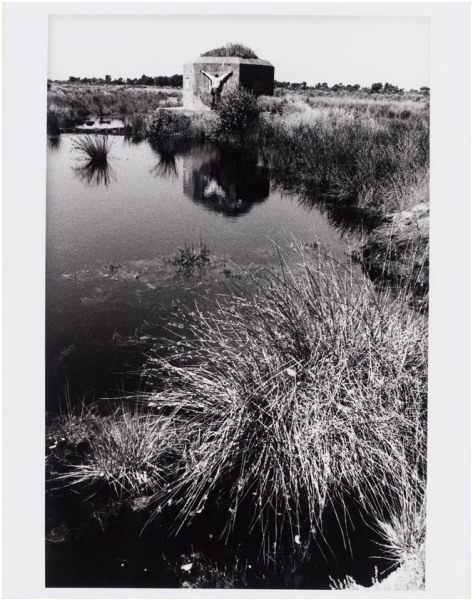
Cet « éveil » nécessite donc, une sensibilité aux phénomènes, de l'exercice qui passe notamment par une attention et le développement d'un accroissement sensible aux processus matériels. Si Joseph Beuys ne parle pas d'attachements, à proprement parler, il s'agit en tout cas de se mettre à l'épreuve par les sens. La « sculpture sociale » appelle à une multidimensionnalité des relations entre les êtres humains, entre eux et le reste du vivant, entre eux et les structures qui font l'organisation de la société. En somme, chaque humain se ferait artiste. Néanmoins, ne peut-on pas faire ici un parallèle avec l'attitude de l'amateur ? En effet, il se met à l'épreuve, développe une attention accrue aux phénomènes qui l'intéressent et l'attirent et y développe une sensibilité très forte. Enfin, les savoirs se développent par contact, contact de soi à la matière et des connaissances s'acquièrent de manière continue au contact d'autres personnes formant une communauté à géométrie variable de partage de connaissances empiriques et théoriques.

Si certains attachements entraînent plus de diversité que d'autres, ils suscitent toujours une pluralité. Une pluralité de sensations et d'émotions vécues au sein d'une même activité et aussi une pluralité, au sens d'un mouvement multidimensionnel, puisque l'on retrouve des attachements qui se croisent et s'entremêlent par des points de conjonction.

Antoine Hennion précise que pour les amateurs, les objets d'engouement sont à la fois « cibles de cet amour ou de ce goût, et celui de supports matériels, de choses, de formes d'outils et de moyens dont la fermeté et la durée permettent au goût de s'organiser autour d'eux[234] ». Il y a donc cette idée que l'attachement et ses objets et sujets n'existent pas en soi et pour eux-mêmes, il faut que l'amateur les éprouve et que par l'expérimentation régulière, il les fasse évoluer. Ensuite, à propos de la question de la pluralité des objets, le sociologue déclare :

233. Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992, p. 43.

234. Antoine Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *op. cit.*, p. 58







Joseph Beuys, *Acktion im moor (action dans le marais)*, 16 août 1971, performance, Zuiderzee, Pays-Bas, [Photographe : Gianfranco Giorgoni], 1971, 3 photographies des 6 tirages NB format A4, Bibliothèque Kandinski, Centre Pompidou.

> « Objets au pluriel, donc, plus que l'Objet avec un grand O que le modèle de l'œuvre d'art tend à privilégier. Le pluriel est plus adapté, comme la musique aide à le comprendre : aimer la musique ne se réduit pas à la question de l'œuvre, ce n'est pas simplement affaire de tel ou tel morceau, cela passe par une multitude de médiateurs [...][235] ».

Antoine Hennion fait référence à la question de l'unicité de l'œuvre d'art en évoquant l'idée qu'elle serait difficilement « plurielle ». Cependant, dans la phrase suivante, il déclare qu' « aimer la musique ne se réduit pas à la question de l'œuvre [236]». Le raisonnement avancé est donc paradoxal puisqu'il repose sur une acception assez classique de l'œuvre d'art[237] (issue des Beaux-arts) mais il faudrait préciser ou bien nuancer le propos, puisqu'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, n'est ni aimée, ni fabriquée uniquement « pour elle-même ». La conception artistique de Joseph Beuys atteste de cette autre manière de percevoir l'art. L'œuvre convoque, comme on l'a vu avec l'exemple de la performance citée, une multitude de facteurs ou de « médiateurs » : le corps de l'artiste, les éléments purement sensoriels liés à l'action de son corps (odeurs de la boue, des végétaux, l'eau froide sur les vêtements et la peau, les sons des animaux, l'humidité ambiante, les ombres et lumières, etc.). Par « œuvre », il faut aussi prendre en compte les prises de vue du photographe (Gianfranco Giorgoni) qui documente l'action. Il détient une place essentielle car ses clichés sont de véritables médiateurs entre l'artiste et le public, entre l'action et le regard que l'on pose dessus, entre un moment vécu dans la vie ordinaire des deux amis et un événement qui devient œuvre d'art dans ce double processus : l'action de Beuys et les photographies de Giorgoni.

Cette œuvre plurielle incite à une compréhension de l'écologie par les relations et même par l'épreuve empirique des relations. C'est par la confrontation physique avec le milieu fragile ou, en l'occurrence ici, menacé de disparaitre, que l'on peut appréhender ce milieu : le corps y est immergé entièrement et y évolue en s'adaptant à celui-ci. À propos de l'écologie voilà ce que dit Joseph Beuys :

235. *Ibid.* (L'auteur se réfère ici à son ouvrage intitulé *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993).

236. *Ibid.*

237. Depuis l'apparition de la photographie (dans la première moitié du XIXe siècle), puis dans les années 1950 et 1960 la création des ready-made du Duchamp et le développement de la sérigraphie par Warhol, enfin, avec les progrès exponentiels techniques, technologiques et numériques issus des processus d'industrialisation jusqu'à l'apparition de l'imprimante 3D (début du XXIe siècle), pour ne citer que ces événements majeurs, on ne peut pas affirmer que le modèle privilégié par l'œuvre d'art est l'unicité de l'objet voire sa sacralité. Si cette définition peut convenir à certaines œuvres, elle est loin de faire l'unanimité.

> « Ça, ce serait vraiment de l'écologie si on saisit cette question écologique à la racine. Bien entendu les mesures de protection de l'environnement sont essentielles, mais souvent les gens, parvenus à un certain point, s'arrêtent et disent : cela ne m'intéresse pas, seule la plante vivante m'intéresse. En fait ils veulent dire par là que pour eux la plante est plus importante que l'homme et ainsi, bien sûr, ils tronquent quelque chose. L'écologie va plus loin, l'écologie a une portée plus grande, elle se réfère à la vitalité de l'organisme social parce que celui-ci est un être vivant qu'on ne peut percevoir aujourd'hui avec les organes des sens si on n'est pas exercé. C'est en s'exerçant sur de la substance et sur des processus de substances, sur des logiques sculpturales pourrait-on presque dire qu'on perçoit cela[238] ».

Percevoir l'organisme social comme un être vivant permet d'entrer dans une optique relationnelle. Néanmoins, Joseph Beuys rappelle que l'on ne peut y parvenir qu'avec de l'exercice et une volonté de cultiver et de faire croitre cette sensibilité. Cette perception relationnelle des choses tend à réparer, à *soigner* la société grâce notamment à la mise en place de « logiques sculpturales » pour reprendre les termes de l'artiste.

Les pratiques artistiques qui ne sont pas autocentrées tantôt sur l'objet (œuvre) tantôt sur l'artiste, mais bien sur un réseau interdépendant d'éléments comme l'amour du paysage, l'attention aux autres (*care*), le besoin de nature, correspondent bien à cette définition du goût que propose Hennion :

> « Le goût est une modalité d'attachement au monde. Il est possible de l'analyser, selon cette conception pragmatique, comme une activité réflexive, corporée, cadrée, collective, équipée, produisant dans le même geste les compétences d'un amateur et le répertoire des objets auxquels il tient[239] ».

À cette description qu'il fait du goût, nous trouvons une correspondance entre amateurs et artistes, en particulier artistes-chercheurs, puisque l'on parle bien ici de l'importance de la réflexivité. Les artistes qui investissent la nature, qui travaillent au contact des éléments, des matières qui composent des milieux, attentifs à ceux-ci et au vivant qui l'habite, celles et ceux qui pratiquent l'art corporel ou le *land-art*, qui déplacent le statut d'œuvre unique vers quelque chose

238. Joseph Beuys, Volker Harlan, Qu'est-ce que l'art ?, *op. cit.*, p. 44.
239. *Ibid.*, p. 1.

de multiple, de mouvant aux contours malléables, peuplent de plus en plus nos sociétés à l'heure d'un changement climatique dramatique et des situations écologiques désastreuses partout dans le monde. De nombreux critiques se saisissent de ce mouvement large, protéiforme et hétérogène, par exemple, Paul Ardenne publie en 2018 : *Un art écologique*. Les points de jonction à ces pratiques plurielles qui se multiplient de jour en jour sont sans doute d'abord une forme d'engagement, qu'il s'agisse de démarches discrètes et poétiques, d'activisme pur ou du fait d'agir avec passion dans et avec la nature dans une relation d'interdépendance et de partage. Il l'écrit en ces termes : « Il importe à présent d'être plus près encore du sensible – de *tout* le sensible, pénétré et investi de plein corps et à plein corps. L'art dans la nature est à présent un art de vivre, où s'investir en totalité, l'heure de l'immersion a sonné[240] ».

Évidemment, cette « heure de l'immersion » n'est pas récente, à l'instar des travaux de Joseph Beuys ou de Giuseppe Penone, que nous avons évoqué ici. Concernant les œuvres qui se rapprocheraient (en s'en revendiquant ou non) d'un « art écologique », on pourrait s'interroger sur la variabilité des sujets ou objets d'attachement. Souvent l'attachement principal dans les œuvres semble être l'engagement, une volonté de traduire des réalités du monde tels que la destruction de la biodiversité dans des lieux, des problèmes d'inégalités sociales, d'alerter sur ces sujets sensibles et encore trop largement minimisés voire invisibilisés.

À « l'intérieur » de cette forme d'attachement, il y a une multitude de goûts qui adviennent au cours des activités : le contact avec la matière, le partage avec l'autre, le plaisir du travail manuel, sculptural ou graphique, le goût de la recherche aussi, etc.

Tel que l'écrit Antoine Hennion, l'attachement éprouvé par un amateur n'est pas uniquement le résultat d'un *acharnement* passionnel vers l'objet.

> « Le goût, moins celui qu'on aurait, donc, que celui qu'on fait advenir, le goût comme dégustation, épreuve ouverte pour sentir et se faire sentir les choses, réclame un nouveau mode de description des attachements, tel que celui que l'escalade aide à cerner : non pas à partir de plans, de visées, de résultats, mais comme un travail minutieux de mise à disposition de soi et des choses, appuyé sur des entraînements, des techniques, des collectifs, pour que puisse arriver quelque chose[241] ».

240. Paul Ardenne, *Un art écologique, création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le bord de l'eau, « La muette », 2018, p. 21.

241. Antoine Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *op. cit.*, p. 7.

Nous trouvons en cela un écho à ce que nous avons écrit en début de chapitre à propos des relations qui existent dans « l'intime ». En effet, l'intime *advient*, sans intention tandis que les relations se tissent au gré d'occasions et de moments vécus. L'attitude de l'amateur est assez semblable finalement puisque c'est aussi une relation d'intimité qu'il développe avec les objets de son goût qui comprennent un ensemble hétérogène de choses (histoire de l'objet apprécié, apprentissage théorique, partage avec d'autres amateurs etc.) De la même manière que pour l'intime, le goût *advient* dans un ensemble de dispositions favorables qui s'enchaînent et auxquels amateurs, sujets et objets du goût participent dans un mouvement d'échange relationnel qui est le propre de l'attachement.
À propos de la passion, Christian Bromberger va même jusqu'à transposer le terme de *sujet* à celui d'*objet*, il écrit : « Si la passion se montre, elle s'éprouve surtout en métamorphosant un objet (un ordinateur, une bouteille de vin, une moto, une liasse d'archive...) en un sujet partenaire que l'on choie, pour qui l'on s'inquiète, que l'on interpelle ou contre lequel, dépité, on se révolte[242] ».
Par l'expérience d'un terrain familial et familier, les objets peuvent, en effet, vite se transposer en sujets. Nous l'avons écrit plus haut : nous avons *fait relation* avec chacune des matières choyées, jusqu'à développer un véritable *goût du familier*.

242. Christian Bromberger (dir.), *Passions ordinaires. Du match de football au concours de dictées*, *op. cit.*, p. 28.

PARTIE II_
MATIÈRES ET MANIÈRES

Chapitres

04 Corps outil et milieux favorables

La meilleure façon de marcher

Débuter par les pieds

La matière appelle le geste

De la bipédie universelle aux singularités vernaculaires : l'importance de l'adaptabilité au milieu

05 Du temps libéré des artisans de la préhistoire à la recherche du temps libre des artistes d'aujourd'hui

Polyvalence et spécialisation

Origine de l'artisanat : proto-artisanat / proto-art

Bien faire : une expérience esthétique ?

06 Gestes de peu et transmissions discrètes

La créativité du peu, coûte que coûte

Rénover des gestes

La tradition à dimensions variables : transmettre et inventer

Avant de décrire la beauté d'un geste, la complexité de son mouvement, l'harmonie de ce qu'il induit, la multiplicité de traces qu'il laisse, il est utile d'observer comment il naît et évolue dans l'espace, la matière et le temps. Chaque geste est guidé par une volonté conduite par la pensée puis par l'apprentissage et la réflexion (connaissances de techniques, manières de faire).
Nous avons vu dans la première partie de cette thèse l'importance du sensible dans l'apprentissage des gestes primitifs. Les perceptions sensorielles de l'être humain lui permettent de lire le monde qui l'entoure et d'en saisir les informations. Immergé dans un milieu familier, l'individu apprend les codes qu'on lui transmet et intègre progressivement les gestes ordinaires spécifiques de son milieu.
Chaque geste est mouvement. Les gestes sont liés aux notions de mobilité et de déplacement dans l'espace. Marcher, saisir, manger, dormir, se soigner : comment des gestes si anciens à l'échelle de l'humanité survivent encore aujourd'hui ? Nous trouvons des réponses d'ordre biologique et physique dans des disciplines comme la paléontologie, mais c'est aussi la transmission par apprentissage, comme une ligne qui se déroule passant d'un individu à l'autre, qui joue un rôle déterminant, notamment en donnant aux gestes leurs singularités et leurs spécificités aux manières de faire. Nous observerons donc l'importance des transmissions comme un cheminement continu qui nous permet d'habiter, d'être humain aujourd'hui et d'entretenir le lien avec des savoirs ancestraux. La possibilité de se déplacer sur des distances importantes, par la marche d'abord, est un phénomène déterminant dans notre aptitude à faire d'autres gestes.
Il y a plusieurs types de gestes. Certains sont liés à des mécanismes physiologiques déterminés comme la respiration, le frissonnement, les besoins naturels, d'autres gestes sont induits par des prédispositions physiques et ne se maîtrisent que par un apprentissage technique. Enfin, ils sont aussi soumis à la volonté (choix de faire ou non ces gestes). Dans tous les cas, chaque geste est influencé par l'apprentissage reçu et par les manières de faire habituelles et ordinaires selon le milieu de vie des groupes humains.
La marche est composée d'une série de gestes qui s'acquièrent par un apprentissage complexe, plus ou moins long, combiné à une condition physique qui le permet. Les gestes de manipulation des mains sont fondamentaux car ce sont parmi les premiers à se développer (par le sens du toucher notamment). Cependant ils gagnent en complexité grâce à la liberté de mouvement (usage des mains différé) entraînée par la marche sur deux jambes. La technique seule

de la marche rend donc possible l'apprentissage de toute une série de gestes distincts comme des « chaînes » de gestes dont chaque maillon crée un mouvement et donne lieu à des usages multiples.
Marcher rend possible la réalisation des activités humaines essentielles à la survie (chasse, cueillette, déplacement) et marcher permet aussi de créer. Ce potentiel qui tire son origine des confins de notre humanité fait partie des phénomènes immuables encore observables aujourd'hui. Là où l'être humain marche, on trouve des traces de son passage et on peut lire d'autres gestes induits par cette mobilité. En libérant la main de la fonction déplacement, elle devient « outil » et ses fonctions continuent encore à se diversifier.

CH.04
CORPS OUTIL ET MILIEUX FAVORABLES

La meilleure façon de marcher[243]

Ne passe-t-on pas notre vie à mesurer ? Nous mesurons l'espace, le temps, nous nous mesurons nous-mêmes et par rapport aux autres êtres vivants et aux choses qui nous entourent. Même si le phénomène est inconscient, les premiers contacts avec les proches et les premières matières manipulées sont déjà une première forme de mesure. Inspiré par les recherches en phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, David Le Breton nous conduit vers l'idée fondamentale de la mesure comme condition primitive de l'appréhension du monde par l'être humain :

> « Le monde n'est pas le décor où se déroulent ses actions, mais leur milieu d'évidence, nous sommes immergés dans un environnement qui n'est rien d'autre que ce que nous percevons. Les perceptions sensorielles sont d'abord la projection des significations sur le monde. [...] L'homme voit, entend, sent, goûte, touche, éprouve la température ambiante, perçoit la rumeur intérieure de son corps, et ce faisant il fait du monde une mesure de son expérience, il le rend communicable aux autres, immergés comme lui au sein du même système de références sociales et culturelles[244] ».

Le recours à l'anthropologie des sens avec David Le Breton rappelle que les perceptions sensorielles ne sont pas que physiologiques mais reposent sur les orientations culturelles, sur l'éducation reçue ainsi que sur les sensibilités individuelles et les histoires personnelles d'un individu. Ce que nous percevons n'est pas le « miroir[245] » de la réalité. Nos sens agissent plutôt comme des « filtres[246] » ne retenant que ce que l'individu a appris à percevoir c'est-à-dire une manière singulière de percevoir le monde. Ces filtres sont les marqueurs d'une biodiversité culturelle extrêmement riche au sein de l'humanité. Les différences de manières de faire, et les incompréhensions qu'elles génèrent, entre les groupes d'humains sont donc en premier lieu le résultat des apprentissages primitifs de gestes ordinaires transmis et perçus par les sens. La question du monde comme « mesure » de l'expérience de chaque humain met en relief la variabilité

243. Cette chanson populaire illustre parfaitement cette idée d'une manière de marcher dont la meilleure « est encore la nôtre », ce qui suggère que l'on a conscience que la marche détient sa singularité culturelle à laquelle on peut s'identifier.

244. David Le Breton, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens, op. cit.*, p. 16 – 17.

245. *Ibid.*

246. *Ibid.*

de nos perceptions, d'un être humain à l'autre[247], et plus largement d'un peuple à l'autre (nous l'avons vu avec les « registres sensoriels » décrits par Constance Classen au chapitre 01). Cette variabilité anthropologique relativise l'universalité des conditions biologiques des êtres humains et montre bien que les seuls facteurs physiologiques ne permettent pas d'expliquer le sens des gestes ordinaires ni des usages essentiels souvent communs aux êtres humains. Quoi qu'il en soit, le corps est notre *biais* pour appréhender et comprendre le monde. Pour s'y intégrer et interpréter les codes de représentations, les comportements et les réactions des individus d'un groupe social et culturel et des êtres vivants en général (animaux et végétaux confondus), l'apprentissage de techniques combiné à l'accumulation de connaissances est essentiel. Les perceptions d'origine sensorielle participent de la capacité de l'être humain à se repérer dans l'espace, à l'observer et à l'analyser et ces premières lectures ne sont pas instinctives, elles relèvent déjà de méthodes comme l'imitation. Observation et mimétisme permettent de reproduire les manières de faire et donc les manières de vivre des proches et conduisent ainsi à la réalisation de gestes techniques.

La diversité culturelle de l'humanité réside dans les *petits* gestes, dans leurs nuances, dans les gestes qui paraissent les plus instinctifs et naturels et qui résultent pourtant d'une technique. Cette pensée a été élaborée par l'anthropologue Marcel Mauss dans ce qu'il a appelé : « Les techniques du corps[248] », soulignant ainsi le caractère concret de l'étude portant sur des cas précis. À propos des techniques du corps, il déclare : « J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. En tout cas, il faut procéder du concret à l'abstrait, et non pas

247. La mesure apparaît comme un outil de compréhension du monde. De nombreux artistes se sont servis de cette idée du corps comme mesure. Nous pensons à la performance d'Esther Ferrer intitulée *Intime et personnel,* (1977), où elle propose un protocole simple : mesurer son corps ou celui de quelqu'un d'autre à l'aide d'un mètre ruban. Les corps sont nus, et les annotations de ces mesures vont les habiller peu à peu. Dans une tout autre esthétique du geste, Giuseppe Penone conçoit des œuvres toujours à la mesure de son corps, il l'exprime particulièrement dans : *Alpes maritimes. Ma hauteur, la longueur de mes bras, ma respiration dans un ruisseau,* (1968) où il va mouler des parties de son corps (les extrémités) dans un cadre à la mesure de son corps. Ce « réceptacle / empreinte » est ensuite déposé dans le lit du ruisseau où l'eau vient alors circuler dans cette *mesure* tandis que l'empreinte de l'artiste pénètre le nature en retour.

248. Marcel Mauss (dir.), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige grands textes », 2004. « Techniques du corps » est une des thématiques développées par Marcel Mauss dans une conférence éponyme qu'il présente à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Avant d'être publié dans l'ouvrage *Sociologie et anthropologie*, un article issu de la conférence a été originalement publié *in Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril 1936.

inversement[249] ». Cette conception de la technique est fondamentale car les chercheurs en sciences sociales qui précédent ce texte fondateur considèrent la technique uniquement dans son rapport aux outils en laissant de côté la notion de geste et la question de l'apprentissage. Au contraire, Marcel Mauss place les gestes corporels, les attitudes et les manières de faire, au cœur de son raisonnement et il l'énonce synthétiquement ainsi : « Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme[250] ». Selon lui, le corps est à la fois le premier objet et le premier moyen technique de l'homme. Il définit les techniques du corps en les classifiant comme une biographie générique de l'humain en fonction des âges de la vie et d'autres critères comme la nature des activités, etc. Dans le quatrième point concernant l'âge adulte il distingue le sommeil de la veille puis dans la veille, le repos et l'activité. La marche est donc une technique du corps liée à une activité réalisée pendant la veille. Ainsi, dans la catégorie « Les techniques de l'activité et du mouvement », il énumère :

> « Mouvement du corps entier : ramper ; fouler ; marcher. *La marche* : habitus du corps debout en marchant, respiration, rythme de la marche, balancement des poings, des coudes, progression du tronc en avant du corps ou par avancement des deux côtés du corps alternativement (nous avons été habitués à avancer tout le corps d'un coup). Pieds en dehors, pieds en dedans. Extension de la jambe[251] ».

Cette définition de la marche par Marcel Mauss est simplement descriptive mais elle contient déjà tous les éléments essentiels à ce phénomène. Elle induit le mouvement et pas seulement des jambes, mais de l'ensemble du corps : on pense à l'élan des bras qui se balancent alternativement, aux épaules, à la tête qui dirige la marche, au balancement des hanches, etc. Par *habitus*, il nous rappelle que la marche n'est pas innée. L'enfant n'apprend pas à marcher comme la plupart des autres espèces mammifères du règne animal dont les petits vont très rapidement et instinctivement se dresser sur leurs pattes et avancer. Pour l'être humain, cela requiert un effort d'apprentissage. Étant donné, qu'il comprend

249. Cette déclaration est très importante puisqu'elle souligne l'importance du travail sur le terrain pour Marcel Mauss. Même si lui-même en a peu pratiqué, il souligne l'aspect essentiel de fonder ses études théoriques à partir de cas pratiques (il développera notamment des méthodes d'investigation dans son *Manuel d'ethnographie*). Ses travaux ont énormément marqué la postérité, en particulier ce concept des techniques du corps qui influencera notamment les recherches d'André Leroi-Gourhan, ou encore de Georges Deveureux qui étaient ses élèves. *Ibid*., p. 364.

250. *Ibid.*, p. 368.

251. *Ibid.*, p. 380.

tout le corps, c'est le mouvement entier qui va être appris et donner lieu à des singularités culturelles.

La reconnaissance des différentes manières de marcher montre, par les études de terrain en ethnologie, en sociologie et en psychologie, que la marche – au-delà de son aspect apparemment universel – est exposée à une grande variabilité due au groupe social et culturel auquel on appartient, aux lieux dans lesquels on évolue (spécificités climatiques, géographiques, sociales, etc.) et aux accessoires que l'on porte (vêtements, chaussures, etc.). Cependant, la marche est un des gestes les plus techniques que l'on ait à apprendre dans notre enfance. Bien que l'on ne s'en souvienne généralement pas, elle résulte d'un apprentissage complexe et demande un effort extraordinaire compte-tenu du développement très peu avancé de l'être humain au moment où il apprend à marcher (en principe dans les premiers mois ou premières années de la vie). Comprendre les notions de distance (et de durée liées au déplacement potentiel), d'étendue (superficie, échelle), de textures (nature du terrain), avoir conscience de la présence d'autres êtres vivants autour de soi et savoir les identifier (humains, animaux, végétaux, etc.) sont des capacités d'évaluation de tous les animaux et elles semblent intuitives, voire instinctives. Pourtant, chez l'humain, elles résultent d'un lent et complexe travail d'apprentissage gestuel, accompagné par le langage, qui débute dans l'enfance. Porté, bercé, soigné et nourri, l'enfant va ensuite être invité à faire ses propres expériences de déplacement : ramper en étant guidé pour enfin tenter de marcher, chuter et ainsi éprouver la gravité. Si elle ne permet pas immédiatement l'évolution dans un espace élargi, la marche permet déjà d'appréhender un espace restreint que l'on jauge d'abord par le biais de ses pas et de ses chutes. L'évolution de l'enfant rend possible un arpentage de plus en plus complexe et étendu au fur et à mesure duquel la quantité et la qualité des repères augmentent simultanément à la capacité de stockage des informations dans la mémoire. Au-delà de ces considérations générales, propre à l'espèce, il faut se pencher sur les variations singulières, les nuances qui donnent leurs singularités à un groupe. Avec la marche, on comprend que ces nuances s'expriment dans le geste et la gestuelle. L'expression symbolique et culturelle passe par le corps et ses mouvements.

Marcel Mauss compare et analyse les spécificités des manières de marcher en fonction des activités dans différents peuples. À l'appui des études de terrain réalisées par l'ethnologue Elsdon Best (spécialiste de la Nouvelle-Zélande), il se penche sur le cas du peuple Maori. Il décrit les singularités des démarches des femmes et il explique en quoi ces manières de marcher doivent être acquises

rapidement par les petites filles afin d'être intégrées à la société[252]. Il faut noter aussi, en ce sens, la passionnante étude comparative de François Laplantine des différentes manières de marcher des français, des japonais et des brésiliens, par le biais d'une ethnographie sensible qui dévoile, en plus de l'évidence des différentes techniques du corps, un panel de facteurs sensoriels qui englobent et déterminent ces distinctions[253].

Aussi, la marche, ce geste de déplacement qui semble si commun et dont l'esthétique semble si évidente voire universelle, n'est pas ce qu'il y paraît, et il nous semble important d'avoir en tête ce discernement.

L'étude par le geste et donc par les techniques du corps permet d'identifier des manières de faire singulières et précises qui délimitent un groupe humain. Marcel Mauss caractérise ce phénomène par l'*habitus*[254]. Beaucoup utilisée en sociologie, la notion est également décrite par Emile Durkheim, Norbert Elias et Pierre Bourdieu qui va populariser le terme dans les années 1980. C'est une notion importante qui nous permet ici de ne pas délaisser les dimensions collectives et sociétales des techniques.

Pour comprendre la persistance de ces gestes, comme par exemple cette manière de marcher pratiquée au sein de groupes de personnes, il faut étudier les transmissions des gestuelles traditionnelles. Comme le dit Marcel Mauss, les techniques du corps sont « efficaces[255] » dans la mesure où elles ont été transmises sur plusieurs siècles. Leurs persistances témoignent donc de leur efficacité durable. Sans tradition, il ne peut y avoir de transmission et sans transmission, la technique n'existe pas.

> « J'appelle technique un acte traditionnel efficace (et vous voyez qu'en ceci il n'est pas différent de l'acte magique, religieux, symbolique). Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale[256] ».

252. *Ibid.*, p. 369 - 370.

253. François Laplantine, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, Univers poche, « AgOra », 2018, p. 39.

254. « Le mot traduit, infiniment mieux qu'"habitude", l'"exis", l'"acquis" et la "faculté" d'Aristote (qui était un psychologue). Il ne désigne pas ces habitudes métaphysiques, cette "mémoire" mystérieuse, sujets de volumes ou de courtes et fameuses thèses. Ces "habitudes" varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges. Il faut y voir des techniques et l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétition. », *in Ibid.*, p. 375.

255. *Ibid.*, p. 370.

256. *Ibid.*

Ainsi, la marche et les activités qui y sont associées comme la cueillette, la chasse, le glanage ou encore l'élevage, existent et persistent dans un lieu au sein d'une communauté d'individus, par la transmission des gestes que ces activités comprennent ainsi que par le langage. Ces activités sont constituées d'un ensemble de techniques qui ne sont pas dissociables des croyances ou des symboles existants dans un groupe humain. Les savoirs sont spécifiques d'une localité et appartiennent à des représentations culturelles singulières. On peut appeler ces savoirs « vernaculaires » puisqu'ils sont caractéristiques d'un groupe restreint de personnes, à commencer par la langue vernaculaire qui est la langue parlée et comprise à l'intérieur d'un même groupe. Même si quasiment tous les groupes humains ont chassé et pratiqué le glanage, les manières de se déplacer et de créer ne sont donc pas transposables d'un groupe à l'autre.
André Leroi-Gourhan a développé cette idée de technique chère à Marcel Mauss en la revendiquant comme précurseuse à tout autre phénomène et même au langage. La marche, en tant que technique, est en effet à l'origine de notre humanité. Afin de comprendre en profondeur « l'homme total » comme le dit Marcel Mauss, nous allons nous tourner vers les caractéristiques physiologiques et biologiques de l'être humain concernant la marche en particulier et pour ce faire, nous allons faire un crochet par la paléontologie. En effet, selon Marcel Mauss, il est primordial de prendre en compte plusieurs types de considérations : biologique, sociologique et psychologique pour expliquer les comportements humains. À cette triple considération, nous ajouterons, avec François Laplantine une dimension sensible à prendre en compte. Il écrit :

> « L'ethnographe ne peut se résigner à la violence de la généralisation et de l'abstraction car il n'existe pour lui que des singularités concrètes en situation et en mouvement. C'est dans cette perspective que je propose de transformer une proposition célèbre de Marcel Mauss – "les faits sociaux sont des faits totaux" - en une autre proposition : les faits sociaux sont des faits sonores, visuels, et gestuels. La pensée du sensible est une pensée en sons et en images. C'est une pensée du sonore mais aussi des silences. Une pensée du visible (et en particulier du visage) mais aussi de l'invisible sans négliger ce qui est tactile, gustatif, olfactif, sans oublier les odeurs, la chaleur, la froideur[257] ».

François Laplantine cherche à conduire une méthode ethnographique *polygraphique* où une attention accrue est portée au multiple et à la diversité comme

257. François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit.*, p. 19 – 20.

nous l'avons déjà évoqué. Il va donc dans le sens de Marcel Mauss et d'André Leroi-Gourhan, et au-delà. En revanche, il ne s'agit pas des mêmes disciplines ni des mêmes périodes étudiées. Il est difficile d'imaginer voire absurde, une étude en paléontologie uniquement portée sur la question du sensoriel, en revanche, il nous semble intéressant de trouver une voie intermédiaire où la jonction des deux, voire des trois : paléontologie (ou plutôt paléoanthropologie), anthropologie sensible et art permet d'*éclairer* les phénomènes de la marche et d'actions techniques qui *déclenchent* l'artisanat et l'art. En effet, le recours à la paléontologie pour comprendre les facteurs physiologiques des évolutions humaines est aussi important que de recourir à l'anthropologie pour relier des pratiques incluant des techniques à des habitudes culturelles. Enfin, nous restons attentifs à une perception sensible du monde, d'un point de vue ethnographique afin de comprendre l'apprentissage et la transmission avec les biais de la sensorialité, ce qui nous conduit vers des démarches artistiques qui se situent au cœur de ces phénomènes.
Observons à présent les points communs qui relient les êtres humains à leurs milieux autour de gestes essentiels qui, même s'ils comportent des nuances, possèdent des racines communes autour des usages nécessaires à la survie humaine et à la question de l'adaptation.

Débuter par les pieds

Les découvertes archéologiques de *restes* d'individus des premières espèces du genre *homo* comme des os, des dents, des éléments de mobiliers, des outils, ou encore des traces de présences comme des empreintes de pas ou de mains ou encore l'art pariétal et rupestre, permettent de comprendre par fragment les origines de notre humanité grâce aux études en paléontologie (études des fossiles d'êtres vivants en général et de leur environnement, science très liée à la géologie) et surtout en paléoanthropologie (études des fossiles humains). Il est très délicat de survoler ces disciplines, qui elles-mêmes comprennent de nombreuses autres disciplines, car face à la faible quantité d'éléments tangibles, une grande part des recherches sont en cours, et ont depuis le XIXe siècle, généré des hypothèses et des interprétations extrêmement différentes voire qui mettent en opposition les chercheurs. De plus, certaines hypothèses sont invalidées au fur et à mesure des découvertes et des avancées technologiques des outils et des instruments d'étude.

Nous nous appuierons principalement sur les recherches du chercheur à multiples facettes : préhistorien, ethnologue, technologue, esthéticien et *penseur*[258] qu'est André Leroi-Gourhan. Considérant l'humain comme unité aux disciplines, le chercheur décrit l'anthropologie sociale et la paléontologie ainsi : « Les deux faces de la recherche de l'homme ne s'annulent pas mutuellement, elles se complètent[259] ». La paléoanthropologie se penche sur l'observation des conditions biologiques des humains et sur leur intégration dans le monde vivant en général et en découle « l'humanisation des phénomènes sociaux[260] », tandis que l'anthropologie sociale étudie l'individu au sein d'aspects spécifiques des groupes humains et les observations permettent d'établir des correspondances avec des comportements sociaux élémentaires. À ce propos, dans *André Leroi-Gourhan, Les racines du monde*[261], ouvrage qui retrace des entretiens avec Claude-Henri Rocquet, André Leroi-Gourhan révèle ses affinités avec l'anthropologie tout en nuançant :

> « Entre la sociologie, l'ethnologie culturelle, l'anthropologie sociale, l'ethno-histoire, et maintenant l'ethno-préhistoire les rapports sont très complexes. Ils le sont, du reste, à l'intérieur d'une même discipline. [...] En fait, je crois qu'il s'agit d'un assemblage d'hommes qui regardent l'homme à partir de petits observatoires différents, mais qui ont toujours sous les yeux le même spectacle ; et les vérités des uns ont quelque chose à voir avec les vérités fondamentales des autres[262] ».

L'idée d'un « assemblage d'hommes » que l'auteur évoque met en lumière une ouverture d'esprit qui incite à aller au-delà des disciplines et des classifications vers la recherche et ses objets avant tout. Il fait partie des personnalités qui ont marqué l'histoire pour avoir proposé un regard au sens d'*approche* qui vient bouleverser un modèle dominant. André Leroi-Gourhan renouvelle le champ des sciences humaines au XXe siècle et aujourd'hui de nouveaux chercheurs actualisent sa pensée. C'est ce que font, sur la question de l'esthétique en particulier, par exemple, les auteurs du dossier n° 35 – 36 de la revue *La Part de l'Œil*,

258. Dès le début de son ouvrage dédié à André Leroi-Gourhan, Michel Guérin souligne son attachement à étudier le *penseur* en même temps que *l'écrivain*. Puis il le réécrit plus loin ainsi : « [...] qu'il le veuille ou non, André Leroi-Gourhan n'est pas seulement un savant, c'est aussi un *penseur* »., *in* Michel Guérin, *André Leroi-Gourhan, L'évolution ou la liberté contrainte*, Paris, éditions Hermann, « Philosophie », 2019, p. 7 et 101.

259. *Ibid.*, p. 211.

260. *Ibid.*

261. Claude-Henri Rocquet, *André Leroi-Gourhan, Les racines du monde, entretiens avec Claude-Henri Rocquet, Belfond, « Entretiens », 1982.*

262. André Leroi-Gourhan *in* Claude-Henri Rocquet, *op. cit.*, p. 17 - 18.

intitulée *André Leroi-Gourhan et l'esthétique, Art et anthropologie*. Il s'agit, entre autres, d'y révéler « [...] en quoi sa pensée nous permet d'aborder aujourd'hui des problèmes aux formulations nouvelles et de résister à l'hyperspécialisation des disciplines plus nombreuses [...][263] ».

André Leroi-Gourhan reconnaît lui-même son œuvre comme pouvant être affiliée à l'anthropologie (on le qualifie d'ailleurs souvent de paléoanthropologue) néanmoins, il explique bien que ces rapprochements sont pertinents là où les frontières entre disciplines ne le sont pas toujours. De plus, il y a aussi une divergence de point de vue c'est-à-dire de manière d'observer le sujet et donc différentes méthodes de travail.

L'intérêt de s'appuyer un peu plus longuement sur les travaux d'André Leroi-Gourhan réside aussi dans sa manière de faire des recherches. En effet, il accorde à la pratique du terrain (et à « ses matières ») une grande importance et sa manière de percevoir la recherche est sensible et profondément humaniste, il résume sa recherche en déclarant que « c'est l'homme, tout simplement qui en fait l'unité. [...] Avant tout, j'aime toucher les choses, les voir, les mesurer, les comprendre – mais je ne pense pas que cette compréhension soit d'ordre philosophique. Sur le terrain, j'aime beaucoup m'attacher aux détails de la vie des hommes[264] ».

Ainsi, il nous paraît intéressant de rendre lisible certains parallèles entre chercheurs et entre disciplines pour révéler qu'un même objet d'étude – en l'occurrence l'humain – a besoin d'une diversité importante de points de vue pour être compris. Par exemple, la marche, définie comme une technique du corps par Marcel Mauss, permet de percevoir autrement que dans sa seule détermination biologique la bipédie humaine. Même s'il ne revendique que très peu ses influences et références intellectuelles, André Leroi-Gourhan reconnaît l'intérêt porté aux travaux de Marcel Mauss évoqués plus haut, ou encore l'accointance avec le philosophe Gaston Bachelard par exemple, que nous évoquerons ensuite sur la question du rapport relationnel humain / outil.

Ainsi, nous nous contenterons de souligner l'importance des découvertes réalisées essentiellement à partir du XXe siècle qui ont permis de mettre en avant l'importance de transformations physiologiques du corps d'*homo sapiens* et de ses ancêtres : des mains, de la mâchoire et de l'ensemble du squelette permettant

263. Dirk Dehouck (dir.), *André Leroi-Gourhan et l'esthétique, Art et anthropologie, La Part de l'Œil*, n°35 - 36, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2021, p. 8.

264. André Leroi-Gourhan *in* Claude-Henri Rocquet, *op. cit.*, p. 13.

d'aller vers la station verticale. Ces transformations – dont nous ne discuterons pas de l'*ordre* exact d'apparition ni des périodes de la préhistoire extrêmement difficiles à dater puisqu'elles remontent à des espèces de genre *homo* existantes il y a plus de deux millions d'années – nous indiquent tout de même que c'est dans la *mise en mouvement* du corps que naissent progressivement l'habileté, les techniques et le langage. En somme, nous souhaitons souligner l'importance des connaissances biologiques qui concernent l'être humain et qui permettent de prouver que le geste *inaugure* et identifie, du même coup, les racines du *devenir humain*.

« Nous étions préparés à tout admettre sauf d'avoir débuté par les pieds[265] ». Cette phrase fameuse prononcée par André Leroi-Gourhan lors d'une conférence en 1964 et que l'on retrouve dans *Le geste et la parole* demeure inscrite en ouverture de l'ouvrage que Michel Guérin consacre à l'auteur[266]. Je choisi de la citer car elle nous dit, dans sa simplicité, l'importance d'un renversement de perceptions, proposé par l'auteur. Dans le contexte de la première moitié du XXe siècle, même si quelques découvertes de crânes humains précédant *homo sapiens* commencent à apparaître, le fait scientifique démontrant la stature debout de ces premiers bipèdes, dotés en revanche d'une très petite boîte crânienne, ne fait pas l'unanimité dans le milieu scientifique ni dans les lectures médiatiques et populaires qui attribuaient jusque-là, le développement du cerveau comme étant le propre des *homo sapiens*. André Leroi-Gourhan écrit :

> « Cette vision cérébrale de l'évolution paraît maintenant inexacte et il semble que la documentation soit suffisante pour démontrer que le cerveau a profité des progrès de l'adaptation locomotrice, au lieu de les provoquer. C'est pourquoi la locomotion sera ici considérée comme le fait déterminant de l'évolution biologique [...] [et] comme le fait déterminant de l'évolution sociale actuelle[267] ».

Ce qu'exprime ici André Leroi-Gourhan, c'est que le primat du développement du cerveau comme élément déclencheur d'une évolution humaine, ne se justifie pas pleinement en paléontologie. L'élaboration des thèses évolutionnistes (et notamment celle de Charles Darwin en 1859) ont permis d'affirmer un cheminement

265. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, (vol. 1) *Technique et langage*, Albin Michel, Paris, « Sciences d'aujourd'hui », 1989, (1964), p. 97.

266. Michel Guérin, *André Leroi-Gourhan, L'évolution ou la liberté contrainte*, *op. cit.*

267. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, (vol. 1) *Technique et langage*, *op. cit.*, p. 42.

ponctué de « libérations successives[268] » de « l'ère du poisson de l'ère primaire à l'homme de l'ère quaternaire[269] ». Cependant, la prédominance d'une « vision «cérébrale»[270] » de l'évolution humaine induit de relayer la mobilité (la bipédie constante et la libération de la main) au second plan, or l'évolution du cerveau est justement rendue possible, par l'opérativité de la station verticale. La marche est bien plus qu'une simple action téléguidée par le cerveau.

C'est une « technique du corps » qui, associée à d'autres, a permis à l'être humain d'augmenter ses chances de survie.

Considérer la bipédie humaine comme le pivot de son évolution est un fait scientifique qui exige aujourd'hui d'être nuancé. Mais, en la définissant comme un fait déterminant de l'évolution humaine, André Leroi-Gourhan reconnait déjà que ce n'est pas un facteur isolé, au contraire, il écrit : « Tout le corps est solidaire dans son évolution et l'on ne peut pas dire que tel organe provoque la forme de tel autre, mais il y a des conditions fondamentales qui sont indispensables ; et pour l'homme, la condition vraiment fondamentale, c'est la forme de son pied[271]. » Et il parle en particulier du gros orteil qui n'est pas un pouce opposable contrairement à celui des primates - disposition biologique qui permet la préhension utile pour grimper aux arbres - il n'est donc pas envisageable que les espèces antérieures aux genres *homo* aient eu un pouce opposable dans la mesure d'un développement vertical du squelette comprenant la tête (lorsque les fossiles le prouvent). Par ailleurs, la bipédie humaine permet l'équilibre debout, la marche ainsi que la course rapide qui rend possible la fuite et la chasse des animaux par la traque. La distinction (vis-à-vis d'autres mammifères comme les primates qui ont une bipédie passagère) dans la manière de se déplacer non pas dans les arbres en utilisant les quatre membres, mais sur les deux jambes, semble donc être un pilier de l'évolution de notre espèce. C'est celui qui a manifestement conduit à toutes les évolutions physiologiques et qui a permis les modifications comportementales, l'organisation sociale, la technique, etc. En effet, cette « station verticale » fondamentale qui nous rend bipède a aussi, en quelque sorte, rendu possible le développement de la technique et nous a « donné la parole ». En effet, la main libérée pour le déplacement a pu saisir les aliments et manier des outils par la préhension (notamment grâce au pouce préhenseur de la main) et par là-même, elle a libéré la bouche de sa fonction de « portage ». C'est un

268. *Ibid.*, p. 40.
269. *Ibid.*, p. 40.
270. *Ibid.*, p. 42.
271. *Ibid.*, p. 168.

phénomène extrêmement complexe et long dont nous n'allons pas détailler les rouages scientifiques. Néanmoins, il nous semble primordial d'ancrer sur ce socle les capacités techniques des êtres humains qui ont pu se développer à partir de ces phénomènes physiologiques. André Leroi-Gourhan l'explique ainsi :

> « La liberté de la main implique presque forcément une activité technique différente de celle des singes et sa liberté pendant la locomotion, alliée à une face courte et sans canine offensive, commande l'utilisation des organes artificiels que sont les outils. Station debout, face courte, main libre pendant la locomotion et possession d'outils amovibles sont vraiment les critères fondamentaux de l'humanité[272] ».

Il met en évidence qu'il faut prendre en compte les facteurs biologiques dans leur ensemble. Ainsi, il ne dénigre pas le rôle déterminant du cerveau mais il lui attribue en quelque sorte un rôle annexe, il le formule ainsi :

> « En réalité, il est difficile de donner la prééminence à tel ou tel caractère, car tout est lié dans le développement des espèces, mais il semble certain que le développement cérébral est en quelque sorte un critère secondaire. Il joue, lorsque l'humanité est acquise, un rôle décisif dans le développement des sociétés, mais il est certainement sur le plan de l'évolution stricte, corrélatif de la station verticale et non pas, comme on l'a cru pendant longtemps, primordial[273] ».

André Leroi-Gourhan, par sa volonté d'aller aux *racines du monde*, de *remonter aux sources* à partir de matières tangibles, en partant « des plus bas degrés » pour expliquer les phénomènes pour reprendre l'expression de Michel Guérin, montre que malgré la primauté de la matière et de la technique, si une condition n'est pas remplie, l'évolution n'advient pas. André Leroi-Gourhan écrit : « La forme de chaque partie du corps est véritablement conditionnée par le corps tout entier[274] ». En effet, cela vaut pour « le pied », une « dent » autant que pour la main et le cerveau qui, en étroite collaboration, vont donner lieu à des élaborations techniques de plus en plus complexes. Ce que souligne également Michel Guérin :

> « Or, si l'ensemble des *conditions* (matérielles) réunies contribue, par leur renforcement simultané, à dessiner la forme de l'homme de surcroît

272. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, (Vol. 1) *Technique et langage*, *op. cit.*, p. 33.
273. *Ibid.*
274. Claude-Henri Rocquet, *André Leroi-Gourhan, Les racines du monde, op. cit,* p. 162.

> équipée et disponible pour le geste (technique) et la parole (“la triple libération”) de la main de la face et du cerveau), il suffit d’isoler une de ces conditions et de lui accorder une sorte de privilège étiologique pour revenir à la contingence[275] ».

Autrement dit, la bipédie ne suffit pas et il est très important de rappeler qu’André Leroi-Gourhan développe son étude en débutant par la matière.

La matière *appelle* le geste

Comme on l’a dit un peu plus haut il aime « toucher les choses, les voir, les mesurer, les comprendre[276] » et c’est avec « attachement[277] » qu’il se penche « sur la vie des hommes[278] ». Voici la définition d’une approche sensorielle qui se traduit par une méthode de pratique sur le terrain et par une appréhension des phénomènes du point de vue de la matière. Il va lui-même faire les gestes, reproduire les techniques car comme il l’écrit : « Cette possession de l’ensemble a été cherchée dans la pratique ; la technologie doit être vécue, pensée ensuite si le besoin s’en fait sentir[279]. Cette pratique expérimentale est tout à fait stimulante et elle ouvrira la voie à de nombreuses recherches de ce type encore aujourd’hui. Il faut noter que ce n’est pas le seul à avoir *appris* par le geste. À peu près à la même période, le préhistorien François Bordes a également été l’un des initiateurs d’une méthode expérimentale qui consiste en la taille de roche en employant des techniques qui sont potentiellement celles des groupes d’humains étudiés pour comprendre la fabrication de leurs outils en fonction des matériaux qu’ils pouvaient trouver dans leur milieu. Aujourd’hui, cette méthode est couramment employée, exploitée par des amateurs comme par des professionnels réalisant des vidéos où les gestes sont décortiqués. Cette pratique détient à la fois un rôle de compréhension du point de vue des chercheurs (comprendre par le faire) ; puis contrairement aux expérimentations du XXe siècle, ces actions peuvent être filmées et diffusées, elles endossent alors un rôle de médiation voire de vulgarisation. Nous relevons le développement du projet d’envergure : *Les Gestes de la Préhistoire,* présenté par le Pôle d’interprétation de la Préhistoire. Il s’agit

275. Michel Guérin, *André Leroi-Gourhan, op. cit.*, p. 119 - 120.
276. André Leroi-Gourhan *in* Claude-Henri Rocquet, *op. cit.*, p. 13.
277. *Ibid.*
278. *Ibid.*
279. André Leroi-Gourhan, *Milieu et techniques*, p. 10.

d'une véritable encyclopédie audiovisuelle réalisée par Pascal Magontier avec les préhistoriens Jean-Michel Geneste à la direction scientifique et Serge Maury pour la coordination des expérimentations. Avec la consultation de spécialistes dans différents domaines, ils ont recensé, étudié, et décortiqué chaque geste technique de fabrication d'outils, de parures et d'objets suffisamment étayé par les recherches afin d'en proposer une série de quatre-vingt-dix-neuf courts films « ni fiction, ni documentaire » comme en témoigne leur démarche :

> « S'agissant des films les *Gestes de la Préhistoire*, on pourrait ainsi parler de fictions parfaitement rigoureuses d'un point de vue scientifique ou de documentaires scientifiques pleinement ouverts sur l'imaginaire[280] ».

À la croisée des disciplines, cette œuvre propose une forme nouvelle et oriente notre regard dans une direction trop souvent délaissée : voir et comprendre par le *faire*. Ce sont les gestes, les matières et le milieu, recomposés avec le plus d'exactitude possible, qui nous sont transmis pour caractériser « les sociétés préhistoriques de chasseurs-cueilleurs qui se sont succédées, au Paléolithique jusqu'à la fin de la dernière glaciation il y a près de 10 000 ans en Europe[281] ». Il semble que les auteurs réussissent par ce projet à allier une triple condition en conjuguant la rigueur scientifique, la démonstration empirique et enfin une attention artistique (et cinématographique) accrue qui révèle tout le potentiel créatif et esthétique de ses gestes ancestraux.

> « La trame de ces 99 films repose sur les expérimentations technologiques menées depuis les années 1980 par des archéologues. Leur maitrise permet aujourd'hui de restituer avec exactitude les gestes de création et d'usage d'objets techniques et artistiques apparus durant la préhistoire. S'appuyant sur ce savoir technologique, la démarche de réalisation des *Gestes de la Préhistoire* prend pour personnage principal, non pas l'archéologue lui-même, mais l'objet en devenir. Elle permet, sans aucun commentaire additionnel - si ce n'est à la toute fin des films - d'assister à la naissance d'un objet préhistorique qui n'était connu jusqu'alors que sous forme de vestige[282] ».

280. *Les gestes de la préhistoire*, 99 films entre 3 et 9 minutes chacun, 2021, [en ligne] URL : https://pole-prehistoire.com/fr/decouvrir/gestes-prehistoire/tous-les-elements/124-en-savoir-plus/1029-la-demarche, consulté le 28 janvier 2023.

281. *Ibid*.

282. *Les gestes de la préhistoire*, *op. cit*.

Contrairement à d'autres représentations de la préhistoire que l'on peut appréhender par le cinéma ou la télévision, dans des documentaires scientifiques, les auteurs proposent, par ce projet, une immersion au cœur d'*un moment* de création (quatre-vingt-dix-neuf moments[283] !). Au plus proche des mains du *faiseur* d'objet, nous *pénétrons* le geste, la gestuelle et l'habileté en délaissant l'idée fictive de l'*impensé* (et de l'impossible étude) de la préhistoire, c'est-à-dire ce qui concerne les attitudes, le langage ou encore les comportements sociaux et culturels de ces groupes d'humains, qui, ici, ne se voient pas ou presque pas (en tout cas, les éléments que l'on entrevoit : décor, ambiance, etc., ne sont pas le résultat d'interprétations fantasques) ; ce que André Leroi-Gourhan exprime ainsi :

> « Il est difficile, pour l'ethnologue, de vivre le totémisme ou le matriarcat, alors que la Technologie n'exige qu'un effort physique ; la description des faits religieux ou sociaux est fortement liée à l'état interne de l'observateur et le plus grand effort que l'on ait à faire dans l'observation est d'anéantir ses réactions personnelles ; la Technologie jouit au contraire du privilège d'une étude toute expérimentale[284] ».

Dans ces quatre-vingt-dix-neuf *Gestes de la préhistoire*, on semble avoir gommé les biais, autant que possible. Alors que reste-t-il ? Il en ressort l'impression d'un contact sensible. Par analogie avec nos propres mains, avec notre propre épreuve du toucher, on comprend la matière – et nous devrions dire – on *ressent*. Les auteurs soulignent : « En l'absence de tout médiateur physiquement incarné, nous accédons ainsi directement à une représentation vivante et intime des sociétés préhistoriques[285] ». Autrement dit, on accède non pas à une idée de culture, non pas à une image où a une quelconque représentation, mais plutôt à une appréhension sensorielle. Cela revient à dire que l'on peut sentir quelque chose qui s'approche de ce qu'ils ont pu sentir eux-mêmes. Une réalité se *rejoue* et ce que l'on perçoit, nous pouvons l'appréhender par nos sens.
La définition que donne Michel Guérin de la matière s'exprime ainsi : « Il s'agit de la réalité dont nos sens nous avertissent, qu'ils testent, aiment ou craignent ; un environnement qui nous procure du plaisir ou de la peine, qui résiste éventuellement

283. L'ensemble représente une dizaine d'heures de visionnage. Une véritable performance, entre gestes, lecture des connaissances associées (lu en fin de vidéo), et immersion dans un milieu : la grotte. Un projet qui fait bel et bien écho à notre propre aventure, autour d'un tout autre sujet : *Moby-Dick ou le cachalot blanc* ; à notre performance de lecture collective ininterrompue des chapitres de l'ouvrage *monstre* d'Herman Melville ainsi qu'à nos interprétations sous forme de propositions artistiques de ceux-ci.

284. André Leroi-Gourhan, *Milieu et techniques*, *op. cit.*, p. 10.

285. *Les gestes de la préhistoire*, *op. cit*.

à nos efforts[286] ». Un assemblage de matière qui en somme, donne forme au milieu dans lequel l'humain est immergé, livré à l'appréhension de celui-ci *via* les seules voies que la biologie du corps nous permet : *via* la sensorialité.

> « On imagine difficilement, par exemple, un artisan qui n'aurait pas de goût à son *faire*, qui n'y appliquerait pas son soin et ne tirerait pas des satisfactions renouvelées de son *contact* avec la matière aimée pour ses dessins, pour le bruit qu'elle rend (le tailleur de pierre calcaire qui a appris "comment faire sonner la marmite" sait immédiatement si la pierre sera friable ou d'une dureté de bonne aloi), les odeurs qu'elle répand, l'impression qu'elle laisse sous les doigts lorsqu'on la caresse. En ce sens, il n'est pas douteux que le "technicien" qui aborde la matière pour la transformer ou tirer/tailler de sa masse des artefacts, se trouve en état de réceptivité sensorielle[287] ».

Cette description de Michel Guérin peut aisément résonner en nous lorsque que l'on regarde les *Gestes de la préhistoire*. Je pense notamment à la série qui concerne les outils comme les tailles de silex où les mains saisissant d'abord ce qui semble être un gros galet commun et poreux - par une série de percussions précises et répétées, de caresses, d'observations *tactiles*, parfois accompagnées par le souffle sur la poussière du caillou (résidus de matières) – elles finissent par extraire de la matière brute un outil tranchant dont la fonction est déterminée et déterminante (différents types de bifaces, de feuilles de saule ou de burins, etc.)

Michel Guérin écrit : « [...] la matière, en ce sens premier et intuitif, c'est le *contact.* Contact des corps entre eux, du senti et du sentant, de l'action et du support sur lequel elle s'exerce, de l'individu et de son environnement[288] ». Il ajoute que cette dimension est « primordiale[289] » ou plutôt « primitive[290] », voire « précieuse[291] » dans l'œuvre d'André Leroi-Gourhan. Il poursuit en la définissant comme : « le sel de l'existence terrestre dans l'équilibre trouvé entre le savoir, le pouvoir et le plaisir (et donc de l'épanouissement humain).

286. Michel Guérin, *André Leroi-Gourhan, L'évolution ou la liberté contrainte*, *op. cit.*, p. 113 - 114
287. *Ibid.*, p. 114.
288. Michel Guérin, *André Leroi-Gourhan, L'évolution ou la liberté contrainte*, *op. cit.*, p. 114.
289. *Ibid.*
290. *Ibid.*
291. *Ibid.*

La matière dispense une sagesse à elle qui se nomme *saveur*[292] ». Cette approche par le registre de la sensorialité dont nous avons tissé les grandes lignes en première partie, nous conforte dans l'idée d'une modalité de la connaissance appréhensible par le sensible. Alors, pourquoi ne pas l'envisager pour des événements et des activités de contacts produits il y a des milliers d'années dont nous n'avons que des traces et dont le geste a disparu ? Par ce mode de connaissance qui demeure biologiquement et physiquement commun, d'une certaine manière, avec nos ancêtres lointains, nous pouvons peut-être *toucher* quelque chose de l'ordre de la survivance de gestes. Nous rejoignons, ici, la pensée de François Laplantine qui propose « un mode de connaissance et d'action qui n'est plus celui de l'idéalité du sens comme dans le vieil humanisme européen mais de la matérialité des sens c'est-à-dire des sensations [...][293] ».

Giuseppe Penone, dont l'œuvre concerne toujours la perception du corps et dont l'intention est imprégnée d'un désir de compréhension des phénomènes par l'appréhension sensible de ceux-ci, rappelle très simplement une des grandes différences entre le domaine scientifique et l'art. Il exprime son intérêt pour les sciences tout en reconnaissant son incapacité à comprendre les phénomènes physiques et chimiques. Il explique que son « travail se tient au plus près du corps et de la matière[294] » et s'interroge sur les formes produites. Il s'agit d'une approche qui peut trouver des correspondances dans les sciences et même en partager certaines valeurs, néanmoins les domaines expriment aussi des divergences :

> « [...] dans le domaine scientifique, une compréhension que l'on croyait acquise est détrônée par une autre qui vient l'annuler, cela n'est pas le cas dans l'art. Vous voyez des peintures qui ont trente mille ans et qui sont toujours aussi fortes et étonnantes. L'art est basé sur un autre mécanisme qui est celui de l'émotion. [...] Les gestes premiers, c'est la base de notre vie. Les vrais besoins sont très limités. Et l'émotion que l'on ressent devant la réalité ça existe depuis toujours et ça n'a pas changé[295] ».

C'est très certainement dans la matière comme *saveur* que plonge l'artiste. Nous rejoignons l'idée de l'émotion brute ressentie au regard des gestes filmés par Pascal Magontier, qui est principalement due au pouvoir de l'analogie qui nous

292. *Ibid.*
293. François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit.*, p. 28 - 29
294. Giuseppe Penone, *Le regard tactile, entretien avec François Jaunin*, *op. cit.*, p. 55.
295. *Ibid.*



Pascal Magontier, *Les gestes de la Préhistoire*, 2023, Pôle d'interprétation de la Préhistoire, photographies des différentes séries de gestes issues des films : *aiguille à chas, biface, mains négatives, contour découpé, lampe à graisse, anneau sur paroi, contour découpé*, (©Pôle d'interprétation de la Préhistoire), France.

transpose dans l'émotion du *faiseur*. C'est aussi la force d'un cadrage qui, un peu à la manière d'un jeu vidéo, nous met presque dans la peau (le rôle ?) de l'artisan.

> « Les cadrages sont pensés pour réduire la présence humaine à l'échelle symbolique des mains qui façonnent ou utilisent l'objet préhistorique. Dans aucun de ces films nous ne voyons de visages de préhistoriens, mais nous sommes "dans leurs têtes", nous partageons leurs images mentales[296] ».

« Face à la réalité » comme l'a dit Giuseppe Penone revient à dire : face à la matière et pour être plus précis, nous dirons *être au contact*. C'est le propre des mains : elles sont « en première ligne ». Les mains, ces « compagnes inlassables[297] » besogneuses, ces « servantes [...] douées d'un génie énergique et libre[298] » incarnent l'action comme l'écrit Henri Focillon dans son éloge de la main. Si nous avons « débuté par les pieds[299] », comme l'a dit un peu malicieusement André Leroi-Gourhan, il est évident que les gestes ne vont pas sans les mains, autant que les mains ne seraient pas libres sans notre fabuleuse aptitude à marcher. Quand les pieds sont au contact avec le sol et la terre, les mains peuvent embrasser tout l'espace à portée de notre corps. Henri Focillon écrit avec poésie :

> « L'homme a fait la main, je veux dire qu'il l'a dégagée peu à peu du monde animal, qu'il l'a libérée d'une antique et naturelle servitude, mais la main a fait l'homme. Elle lui a permis certains contacts avec l'univers que ne lui assuraient pas ses autres organes et les autres parties de son corps[300] ».

Ce sont les mains qui vont au contact de la matière, elles peuvent se faire : contenant, grattoir (avec les ongles), caresses (pour le réconfort et le soin), elles peuvent pincer / saisir / attraper toute sorte d'objet, elles peuvent réaliser une quantité infinie de micromouvements qui constituent des gestes parfois très complexes dans leur enchaînement. André Leroi-Gourhan ne les dissocie pas du mouvement du corps entier, pour autant (nous l'avons vu pour la marche), il dit : « L'outil est en quelque sorte le prolongement du corps humain, la main est la commande centrale de l'outil, et l'histoire de la main entraîne celle de tout le corps[301] ». L'outil la prolonge mais la main elle-même est déjà un outil polyvalent. Michel Guérin l'exprime en ces termes :

296. *Les gestes de la préhistoire*, *op. cit.*
297. Henri Focillon, *Éloge de la main*, *op. cit.*, p. 111.
298. *Ibid.*
299. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, (vol. 1) *Technique et langage*, *op. cit.*, p. 97.
300. Henri Focillon, *Éloge de la main*, *op. cit.*, p. 115.
301. Claude-Henri Rocquet, *André Leroi-Gourhan, Les racines du monde, op. cit.*, p. 162.

> « Si plutôt on regarde en premier lieu la main elle-même, on sera sensible à la continuité la reliant à l'outil qui la prolonge, comme si, phénoménologiquement, l'outil s'engendrait de la main, comme si l'en était l'épanouissement et d'abord l'émanation génétique. C'est parce que la main saisit ou broie qu'il existe des outils capables de saisir et de broyer[302] ».

Portant une attention accrue aux phénomènes, d'une part, du côté du corps et de ses fonctions, et d'autre part, du côté de la matière (qui compose un milieu), André Leroi-Gourhan introduit la notion de « chaîne opératoire ». Elle rend compte de l'activité en prenant en compte de nombreux facteurs mis en relation comme le décrit Georges Didi-Huberman : « [...] les qualités physiques et chimiques des matériaux, les conditions de leur extraction et de leur manipulation, la fabrication des outils *ad hoc*, la division du travail et la notion d'"atelier", les accidents spécifiques à telle réalisation, la transmission des procédés et leurs transformations, etc.[303] ». Après cette description, Georges Didi-Huberman livre un exemple intéressant pour justifier l'intérêt de *penser* la « chaîne opératoire ». Il évoque l'exemple du pigment préhistorique dont la « science des matériaux[304] » a mis au jour la connaissance déjà complète d'un procédé dont on attribuait la découverte à Van Eyck (pourtant les fouilles archéologiques permettent de constater que les pigments préhistoriques sont composés de la matière colorante d'une charge et d'un liant). « La chaîne opératoire » permet donc : « d'une part d'accéder à la *complexité* technique d'objets souvent considérés comme rudimentaires parce qu'ils sont extrêmement anciens ; d'autre part, elle nous fait accéder à une sorte d'*archéologie*, non seulement de la technique mais de l'hominisation elle-même[305] ».

Le préhistorien introduit l'expression dans son ouvrage *La mémoire et les rythmes* en expliquant « le processus d'hominisation par le biais d'une *mémoire technique*[306] ». Ainsi, Georges Didi-Huberman poursuit :

> « La chaîne opératoire désigne ici le système dynamique d'une synergie entre matière, outil, geste, mémoire, et langage – pas moins. Car c'est tout cela qu'il faut ensemble pour qu'existe comme telle une espèce qui soit "humaine". Pas d'humanité sans technique, pas de technique sans

302. Michel Guérin, *Philosophie du geste*, *op. cit*., p. 28.

303. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, *op. cit.*, p. 35 - 36.

304. *Ibid.*

305. *Ibid.*

306. *Ibid.*

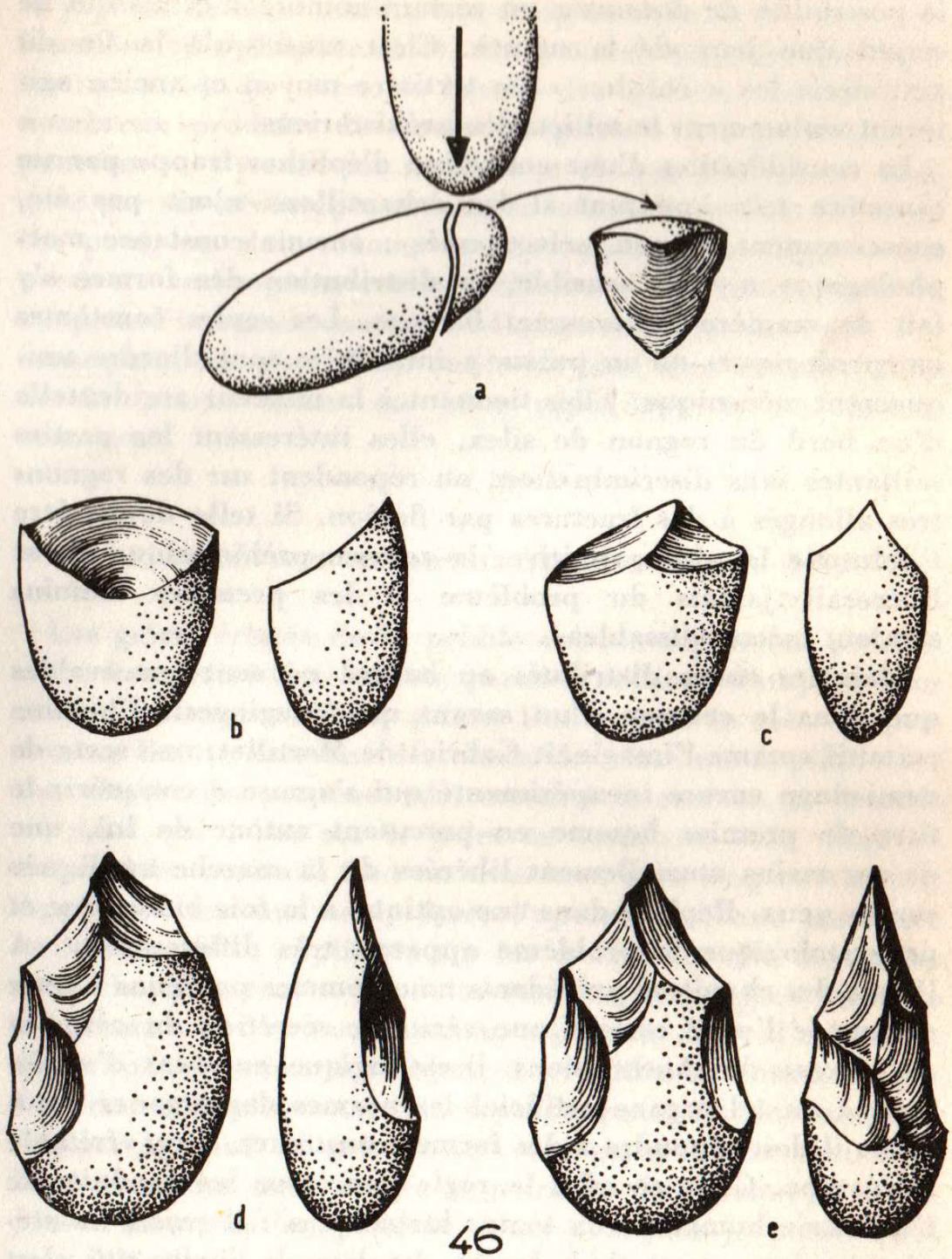
> mémoire, pas de mémoire sans langage, pas d'outil sans geste, pas de geste sans un rapport du corps à la matière[307] ».

Corps et matière sont donc bel et bien le couple originel duquel est issu tout ce qui constitue notre humanité, mais il faut les prendre en compte dans une dimension relationnelle.
À propos de l'empreinte qu'il prend comme exemple, Georges Didi-Huberman ajoute qu'elle peut naturellement être perçue comme une « chaîne opératoire ». Pour autant, elle n'est pas rudimentaire, pas moins que ne l'est le pigment, mais plutôt « originaire », en tout cas pour les préhistoriens. On pourrait ajouter qu'il en serait de même pour les artistes eux-mêmes, à l'instar de Giuseppe Penone qui nous montre bien que ce geste n'a rien de rudimentaire au sens commun d'un acte qui serait peu élaboré. Son corps est outil et par sa mise en relation avec la matière (la *rencontre* comme nous l'avons dit au chapitre 02), il engendre un processus où se mettent en jeu : gestes, outils, langage mémoire et technique. Et tout cela se produit dans le milieu ; milieu qui, finalement, apparaît comme la synergie des matières entre-elles en interaction avec le vivant.
François Laplantine en revanche préfère le terme d'ambiance à celui de milieu. Il souligne son emploi original dans le champ des activités humaines et il la définit ainsi :

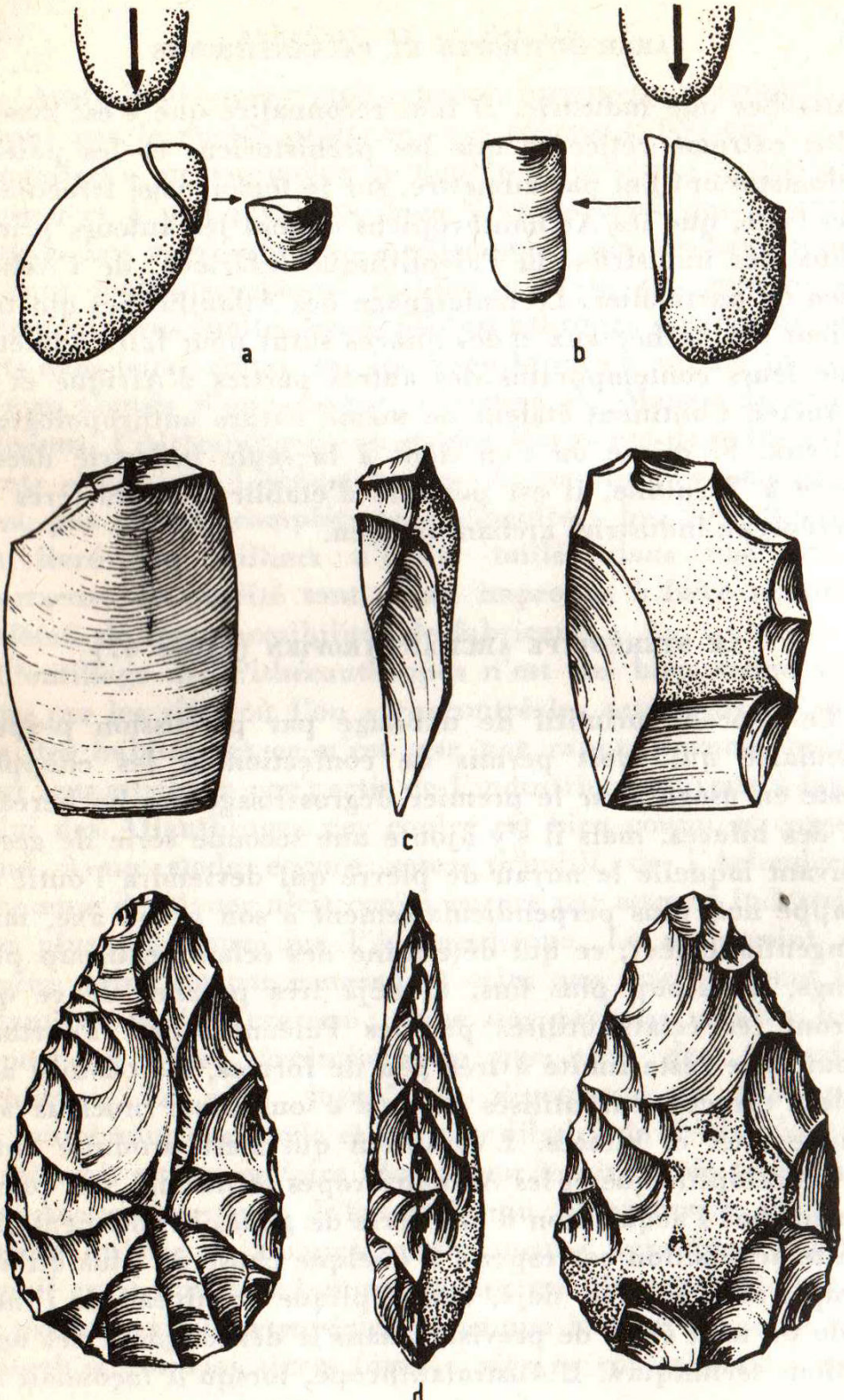
> « [Elle] est un *ensemble* de savoir-faire qui doivent tenir compte de l'ensemble des modalités du sensible : le visuel, l'acoustique, le thermique, le proprioceptif, les déplacements du corps, bref, la sensibilité de tout ce qui nous environne (luminosité, aération, voisinage)[308] ».

Il recourt à ce terme pour sa qualité de liaison des disciplines, c'est une notion « traversière[309] » : « En elle, s'effectue une rencontre entre un milieu et un moment c'est-à-dire entre un espace et un temps[310] ». Elle concerne un moment présent « au cours d'une expérience de la présence[311] » et une « modalité du spatial qui est celui du local et même du micro-local[312] ». Une ambiance est singulière et non transposable.

307. *Ibid.*
308. François Laplantine, *Penser le sensible*, *op. cit.*, p. 58.
309. *Ibid.*
310. *Ibid.*
311. *Ibid.*
312. *Ibid.*



André Leroi-Gourhan, *industries du premier et du second stade : chaînes opératoires primaire à un et à deux gestes conduisant à différents outils*, 1964, illustrations de l'auteur, *in* André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, (vol. 1) *Technique et langage*.


a
b
c
d

Nous ne sommes pas si loin de la définition du « milieu favorable » envisagé par André Leroi-Gourhan même s'il ne s'agit pas là d'une analogie, mais plutôt d'un parallèle où l'un étudie dans le présent et peut, en effet, parler d'ambiance ; l'autre peut seulement l'imaginer en dépit de toutes les preuves scientifiques sur lesquelles l'étude s'appuie. L'ambiance s'éprouve. Nous pensons justement à ce terme d'*ambiance* en voyant *Les Gestes de la préhistoire*. C'est bien une rencontre entre un milieu et un moment que le réalisateur nous propose car même s'il reconstitue un temps très ancien, les gestes des acteurs se déroulent bien dans le présent. Les gestes techniques présentés ne montrent que très peu l'environnement de collecte de la matière, pourtant on comprend que pour certains gestes la « chaine opératoire » semble déjà à son apogée technique. C'est le cas, par exemple de l'aiguille à chas, réalisée en os et dont la forme et la fonction sont absolument inchangées ou encore du pinceau en os et en crin de cheval collé par une résine chauffée qui en permet le maintien. Alors, ces outils sont-ils pour autant rudimentaires ? Au contraire la connaissance et l'adaptation au milieu semble tout à fait maîtrisée : les humains ont prélevé le juste nécessaire à la fabrication qui a été pensée pour arriver à une fonctionnalité que l'on pourrait qualifier de « parfaite » ou d'« excellente ». Nous pouvons nous en rendre compte en observant la multiplicité des gestes de réalisation de ces objets qui contrebalance l'aspect effectivement minimaliste des objets en eux-mêmes, néanmoins, nous ne pouvons pas les qualifier pour autant d'outils rudimentaires. En tout cas, ces objets témoignent d'une adaptation des humains au milieu dans lequel ils vivent puisqu'ils auront su choisir les matières définitivement bien appropriées pour répondre à leurs besoins techniques.

En effet, ce type d'analyses autour de la préhistoire, de ses gestes et de ses techniques potentielles, permettent de comprendre les mécanismes primitifs de l'espèce humaine et d'envisager l'origine des pratiques humaines dont on peut constater des survivances dans des activités actuelles, voire des objets formellement et fonctionnellement similaires comme on l'a vu dans ces exemples. Cela signifie que certains schémas structurels sont pratiquement inchangés malgré l'évolution des contextes politiques, techniques, économiques et sociaux.

De la bipédie universelle aux singularités vernaculaires : l'importance de l'adaptabilité au milieu

La vie sociale préexiste à l'*homo sapiens* puisqu'on relève des éléments d'organisation sociale chez des espèces antérieures mais ce sont les rapports entre densité humaine et niveau techno-économique qui vont en assurer un développement atypique distinguant ainsi radicalement les *homo sapiens* des autres espèces les précédant ainsi que des animaux. La paléontologie permet de révéler que chez les premiers hommes : « La nourriture est liée à la connaissance approfondie des habitats animaux et végétaux [...][313] ». Ainsi, une fois les prédispositions biologiques et mécaniques atteintes, un certain nombre de facteurs extérieurs vont jouer un rôle déterminant dans l'évolution technique de l'homme, révélant plus que jamais son incroyable force d'adaptation au milieu dans lequel il vit ainsi que sa capacité à transmettre des connaissances (répéter des gestes, reproduire des déplacements saisonniers, etc.). Dans le chapitre portant sur « L'organisme social », André Leroi-Gourhan explique :

> « La fréquentation du territoire implique l'existence de trajets périodiquement parcourus. Le groupe primitif est normalement nomade, c'est-à-dire qu'il se déplace au rythme de l'apparition des ressources, exploitant son territoire dans un cycle qui est le plus fréquemment saisonnier. Il y a donc un rapport complexe entre la densité des ressources alimentaires, la surface quotidienne des déplacements d'acquisition autour des points de fixation temporaire, la surface totale du territoire qui est en fonction de la connaissance suffisante des points alimentaires saisonniers, équilibre entre la nourriture, le sentiment d'insécurité de l'habitat, les frontières de contact avec les territoires des autres groupes. [...] La trame des relations sociales est par conséquent, à l'origine, étroitement contrôlée par le rapport territoire-nourriture[314] ».

Ces observations générales à propos des rapports entre l'homme et son territoire permettent d'attester comme phénomène archaïque que l'homme s'adapte au milieu qu'il traverse et qu'il y développe des techniques appropriées.
L'adaptation au milieu environnant c'est-à-dire, à la matière, au climat, à l'effet des saisons et à l'écosystème dans son ensemble est la clé de voûte de ce que

313. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, (vol. 1) *Technique et langage, op. cit.*, p. 213.
314. *Ibid.*, p. 213 - 214.

l'on appelle les savoirs vernaculaires. Ces savoirs appartiennent à un groupe restreint et sont véhiculés principalement par l'apprentissage, l'expérience et l'affect au sein d'un même groupe. Le repérage et l'orientation dans un milieu qui peut paraître hostile est rendu possible par l'adaptation puis par les connaissances développées par les autochtones. Ils développent ainsi des techniques de déplacement *efficaces* dans le milieu qui leur est favorable et dont vont découler leurs modes de vie.

Les savoirs vernaculaires concernent les savoirs détenus par un groupe humain dans un environnement donné et limité qui comprend les espaces traversés, surtout dans le cas de populations nomades. L'adaptation génère des habitudes : ces manières de faire et de vivre dont nous venons de parler. L'adaptation à un milieu, lorsqu'elle est collective, devient une véritable organisation en fonction d'un ou plusieurs phénomènes comme le changement de saisons, le déplacement des gibiers qu'il faut suivre, les événements climatiques, etc. On peut dire que l'accès à ces savoirs est indispensable pour vivre dans un groupe humain et le comprendre. Par exemple, la saisonnalité est un facteur qui conduit les humains à l'adaptation et donc au développement et à la mise en commun de savoirs vernaculaires.

Dans son étude de morphologie sociale « Essai sur les variations saisonnières des sociétés Eskimos[315] », Marcel Mauss montre comment la saisonnalité agit sur leurs déplacements et bien au-delà : elle détermine les fonctionnements des sociétés dans leur globalité. À partir du phénomène de l'adaptabilité au milieu, les populations ont construit progressivement tout leur système traditionnel. Il explique qu'il existe plusieurs manières de vivre, qui sont radicalement différentes, possédant chacune leurs logiques et leurs règles morales, religieuses, juridiques, en fonction des saisons :

> « Chez eux, en effet, au moment précis où la forme du groupement change, on voit la religion, le droit, la morale se transformer du même coup. Et cette expérience qui a la même netteté, la même précision que si elle avait lieu dans un laboratoire, se répète tous les ans avec une absolue invariabilité[316] ».

La compréhension de l'écosystème du point de vue des habitants n'a néanmoins rien à voir avec la lecture scientifique que l'on peut en faire. Aussi il est intéressant d'évoquer les travaux de Béatrice Collignon sur la question des savoirs

315. Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 387 - 475.
316. *Ibid.*, p. 474.

vernaculaires des Inuits[317] car ils permettent d'apporter un éclairage nouveau aux études de Marcel Mauss (entre autres). Centrant son étude en géographie sur la question de la transmission orale et de la toponymie, elle développe un point de vue au plus proche des expériences des déplacements des individus. Elle déclare :

> « Le territoire des Inuits se compose principalement d'axes (les itinéraires des déplacements) et de points (les lieux) qui sont inscrits dans un réseau de relations transcendant le temps, grâce à la mémoire que retient le territoire[318] ».

Il s'agit d'une adaptation étendue des populations dans l'espace et le temps (ce qu'exige la saisonnalité). Cette mémoire est le résultat de *manières* que les humains auront *isolées* en vue de transmettre ici, une manière de se déplacer qui comprend le comment et le pourquoi : ces savoirs qui permettent de résister et de s'adapter aux changements de saisons et notamment aux intensités variables de densité de la nourriture.

Les recherches de Béatrice Collignon – à l'appui de son terrain de prédilection : l'arctique Inuit – interrogent la valeur des savoirs « vernaculaires » en les mettant en tension avec les savoirs « savants »[319]. Autrement dit, il s'agit de prendre en compte les savoirs des gens qui vivent sur le territoire, pour les comprendre. Cette perception permet la prise en considération d'une construction collective du savoir, fondée sur l'expérience sensorielle et affective des hommes envers leurs territoires, ce qui conduit à penser les savoirs géographiques vernaculaires *dans* le mouvement. Les savoirs vernaculaires sont définis et acquis à l'intérieur d'un groupe et sont fondés sur l'observation, l'expérience et la transmission. Ils ne sont pas nécessairement liés à un contexte précis mais au contraire, ils sont mobiles, changeants et modulables dans le temps et l'espace. L'intérêt croissant des chercheurs et en particulier des géographes pour les savoirs vernaculaires est révélateur d'une volonté de comprendre les habitants et leurs milieux depuis

317. Le terme d'Eskimos ou Esquimaux était d'usage au XXe siècle, mais il s'agit en réalité d'un terme péjoratif et surtout inexact car non représentatif des populations qu'il désigne, notamment les Inuits et d'autres peuples autochtones de l'Arctique et du Grand-Nord-Américain. Il ne correspond pas à l'appellation des peuples par eux-mêmes.

318. Béatrice Collignon, *Les Inuits, ce qu'ils savent du territoire,* Paris, L'Harmattan, 1996, page non référencée.

319. Beatrice Collignon, *Que sait-on des savoirs géographiques vernaculaires ?,* Dossier thématique : La géographie économique au début du XXIe siècle : agglomération et dispersion / Géographie vernaculaire *In* « Bulletin de l'Association de géographes français », 82e année, 2005, p. 321-331, [en ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/bagf_0004-5322_2005_num_82_3_2467, consulté le 20 octobre 2020.

leurs points de vue et donc en prenant en compte la question de leur adaptation aux contextes mouvants.

L'homme s'adapte, certes mais si on se penche à nouveau sur les origines de l'adaptation des premiers hommes à leurs milieux on remarque que c'est avant tout la co-présence avec un « milieu favorable », comme l'exprime André Leroi-Gourhan, qui permet des évolutions notables dans leurs manières de vivre. On retrouve souvent l'idée d'une « révolution de l'agriculture » qui serait un moment précis indiquant le passage de l'être humain comme chasseur-cueilleur nomade à un éleveur-agriculteur sédentaire, pourtant la réalité est plus nuancée. Il explique qu'une forme de proto-élevage a débuté dans des milieux plutôt montagnards au sein de plusieurs parties du globe, notamment par la chasse du renne au nord[320], de la chèvre en orient et du lama dans les Andes et ce n'est pas un hasard. Le territoire montagnard, avec ses propres limites géographiques, permet aux hommes d'accompagner les déplacements naturels des troupeaux tout en maîtrisant progressivement ses mouvements et ainsi apprivoisant peu à peu le gibier avant de parvenir à élever une partie des groupes d'animaux sauvages qui peuvent être rabattus aisément de par leurs comportements de fuite « par le regroupement ». C'est un exemple de cette condition favorable à l'invention qu'André Leroi-Gourhan définit avec l'expression de « milieu favorable » et il le décrit plus particulièrement dans son ouvrage *Milieux et techniques*[321].
Néanmoins, dans *Le geste et la parole*, au sous-chapitre intitulé « La libération du technicien[322] » dans le chapitre cinq « L'organisme social », André Leroi-Gourhan nous fait comprendre en quoi on ne peut pas vraiment parler de « révolution agricole » bien que le développement techno-économique des groupes humains qui se tournent vers l'élevage et l'agriculture soit beaucoup plus rapide que les phases précédentes de l'évolution (notamment avec la libération de la main, arrivée bien plus tôt chez les espèces précédant *homo sapiens*, permettant la cueillette, la chasse et la fabrication d'outils).

320. Le premier ouvrage (dédié à Marcel Mauss) d'André Leroi-Gourhan : *La civilisation du Renne*, publié en 1936 révèle, par l'association inédite de nombreuses disciplines, une étude sur les populations de chasseurs cueilleurs ayant vécu avec l'animal en milieu arctique. Pour ce faire, il conjugue aussi les époques : la période paléolithique du Pléistocène, les populations locales actuelles ou d'autres peuples ayant domestiqué le renne. André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, Paris, Editions Gallimard, 1936, réed. Paris, Les Belles Lettre, Encre Marine, 2019.

321. André Leroi-Gourhan, *Milieu Et Techniques,* [T. 3] 622 Dessins De L'auteur, Paris, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui », 1973.

322. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, *op. cit*., « La libération du technicien », p. 238 - 241.

> « Depuis bien longtemps déjà les préhistoriens ont noté la soudaineté de l'apparition des "inventions" majeures dans l'histoire des sociétés actuelles. L'agriculture à peine consolidée vers 6000, la céramique apparaît déjà très avancée, puis vers 3500 le métal et l'écriture commencent à poindre ; ce qui revient à considérer que 2500 ans d'agriculture ont suffi pour que les sociétés orientales acquièrent les fondements techno-économiques sur lesquels repose encore l'édifice humain alors qu'il avait fallu 30 000 mille ans à l'*homo sapiens* pour atteindre le seuil agricole[323] ».

En effet, cette temporalité témoigne d'un écart important qui, d'un point de vue général et distant, donne l'impression que les changements de mode de vie ont été radicaux alors qu'il s'agit en fait d'infimes variations, « discrètes[324] » pour reprendre les mots de l'auteur, à l'échelle des générations ayant vécu ces périodes de transition. Nous avons évoqué une forme d'attachement au territoire induit naturellement par une fréquentation plus intense et régulière d'un lieu. André Leroi-Gourhan esquisse aussi une forme de relation potentiellement vécue entre les groupes humains et les lieux où ils vivent durant des périodes de plus en plus longues : il parle d'une « exploitation végétale de plus en plus intime[325] » et qui ne va pas pour autant bouleverser l'équilibre de vie des individus au moment du passage d'une économie à l'autre. Une assez longue période de l'histoire de notre humanité a donc probablement consisté en une forme d'hybridation entre les modes de vie nomades et sédentaires. Moment de transition intéressant puisqu'il correspond avec la fusion de plusieurs systèmes techno-économiques et on peut donc émettre l'hypothèse d'une conjonction des connaissances, des savoir-faire et des techniques. Il y aurait, du côté du rapport à l'animal les connaissances des mouvements des gibiers et des techniques de chasse puis la capture et l'apprivoisement de membres du troupeau ; et de l'autre côté les connaissances des plantes sauvages comestibles et médicinales, leurs habitats naturels et leurs saisonnalités puis des savoir-faire consistant à reproduire les végétaux par la culture en vue de leur exploitation contrôlée.

Nous notons qu'il s'agit là de transformations habituelles au sens où les choses ne sont pas différentes de nos jours et dans l'histoire plus rapprochée des humains. Les périodes qui sont marquées par de grands changements (événements climatiques, historiques, politiques, sociaux ou économiques, les grandes découvertes et inventions, ou même les modes, les courants esthétiques et artistiques)

323. *Ibid.*, p. 238 - 239.
324. *Ibid.*, p. 231.
325. *Ibid.*, p. 229.

peuvent apparaître comme des ruptures, des fractures symboliques mais qui, en réalité s'enchaînent par des transitions souvent indéterminées. Au niveau local, c'est ainsi que se forgent et évoluent les traditions (nous y reviendrons au chapitre 06). Cette indétermination est caractéristique des savoirs vernaculaires, mouvants et se transformant de l'intérieur, sous les coups des inventions produites *in situ* et subissant aussi les influences extérieures en se les appropriant plus ou moins régulièrement. La manière de l'autre devient alors *sa* manière et déjà, à chaque fois, *ce n'est ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre*.
En se positionnant contre l'idée que les peuples actuels seraient les « vestiges abâtardis de races pures[326] » et que les « peuples très rustiques d'aujourd'hui les survivants flétris d'un inaccessible Age d'Or, nous avons posé que *races et peuples font face à l'avenir*, et non pas au passé [...][327] » écrit André Leroi-Gourhran. Il déclare :

> « La création est de tous les moments de l'évolution humaine ; depuis le plus reculé des temps humains jusqu'à nous, la création non seulement des objets ou des peuples, mais celle des concepts techniques et des races anthropologiques, s'est manifestée sans faiblir[328] ».

Abolissant cette hiérarchie dans les peuples, il décrit le milieu intérieur comme étant le milieu essentiel au développement d'un organisme social soit, d'un groupe humain, quel qu'il soit. S'y inscrivent des principes d'unités : la politique, la langue, la religion, la formation sociale ainsi que l'activité technique où toujours la création opère. Ces activités et les manières de les mettre en pratique déterminent, dans leur ensemble, une *cohérence* au milieu intérieur. Celle-ci est d'autant plus perceptible avec la technique, André Leroi-Gouhran écrit : « Dans ce milieu fluide, où tout est en contact constant avec la totalité du mélange, on peut isoler des éléments qui commandent la vie technique et étudier séparément cette partie artificiellement détachée du tout comme milieu technique[329] ». L'isolement est rendu possible par les caractéristiques distinctes qu'offrent les objets techniques d'un groupe à l'autre et ce pour « une même tendance technique matérialisée sur tout le globe[330] » par exemple, il évoque l'ustensile qu'est la « cuillère » : « [...] dans la cuillère, on trouve des cuillères touareg, bretonnes [...] ou

326. André Leroi-Gourhan, *Milieu Et Techniques*, [T. 3] 622 Dessins De L'auteur, Paris, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui », 1973, p. 341.
327. *Ibid.*
328. *Ibid.*
329. *Ibid.*, p. 341.
330. *Ibid.*

eskimo si profondément personnalisées qu'il est impossible de les confondre[331] ». Le milieu technique permet donc de montrer par le biais d'une tendance singulière (on en revient à la *manière*), que le milieu intérieur laisse une « empreinte[332] » sur chaque objet. Elle agit comme une signature qui permet de reconnaître une identité. Néanmoins, il est vain de penser les choses aussi simplement car l'ensemble les milieux intérieurs sont confrontés aux évolutions des milieux extérieurs (environnement physique) d'une part, et ils sont traversés par des influences importées par d'autre milieux intérieurs (d'autres groupes humains), d'autre part. André Leroi-Gourhan écrit que, dans sa *cohérence,* le milieu intérieur tend à *se concentrer* mais : « [...] l'expansion civilisatrice n'est pas une fonction réelle du groupe, c'est un aspect de sa concentration, c'est l'expression de la nécessité qu'il ressent de se particulariser plus profondément en augmentant ses moyens d'actions[333] ». L'isolement n'est pas conditionné à son effet de concentration. Tous les groupes humains ont toujours été confrontés, ils se sont éprouvés, soit par frictions belliqueuses, soit dans des relations d'échanges socio-économiques. Aussi, les emprunts (en particulier techniques) entre les groupes humains sont normaux et constitutifs de la vie de tous groupes. Ce qu'André Leroi-Gourhan appelle « l'emprunt » caractérise « l'acquisition d'éléments externes d'origine humaine[334] ». L'*emprunt,* au sens social, se complète par l'*emprunt* de la matière c'est-à-dire par la collecte : emprunter / prélever des végétaux, des animaux ou des minéraux dans la nature advient aussi comme un geste qui ajoute quelque chose à nos acquis. Il faut noter que le milieu technique est particulièrement dépendant des qualités du milieu extérieur. Les matières que l'humain y *rencontre* vont permettre différentes assimilations conduisant son groupe au développement de différentes techniques, par le biais d'inventions. De la même façon, l'emprunt d'objets ou de techniques qui lui étaient jusqu'alors inconnus vont, par assimilation auprès de ses congénères (groupes extérieurs voisins ou éloignés), transformer peu à peu son milieu intérieur. Cependant, André Leroi-Gourhan précise : « Pour emprunter, le milieu technique doit être milieu favorable à l'emprunt[335] ». En effet, il est très important d'insister sur l'importance du rôle que joue le milieu favorable dans la *matérialisation* de la technique avec laquelle un groupe entre en contact.

331. *Ibid.*, p. 342.
332. *Ibid.*, p. 342.
333. *Ibid.*, p. 422.
334. *Ibid.*, p. 371.
335. *Ibid.*, p. 373.

Un groupe humain délimite et identifie sa culture avec la rigueur des événements qui la composent (fonctionnement social, mythe, symbolique, etc.), pourtant les évènements le *dépasse*nt toujours. Autrement dit, l'évolution des techniques, dépendante du « milieu intérieur » et du « milieu technique », peut difficilement être considérée objectivement à une échelle globale, et avec un recul historique. En réalité, on en revient toujours à l'image du *feuilletage,* évoqué par l'anthropologue David Lebreton au chapitre 01 de cette thèse, mais un feuilletage qui s'étire ; s'éparpille à l'horizontal en proposant tantôt des frictions, tantôt des superpositions ou des convergences, tantôt de légers écarts qui apparaissent comme des *ruptures* abruptes sous l'effet du temps. Michel Guérin évoque un « effet relatif de rupture[336] » entre des techniques dépassées et remplacées par de nouvelles. L'accélération des progrès techniques aurait pour effet (c'est un questionnement) d'atténuer voire de faire disparaître ces « effets de ruptures propres aux différents milieux et au mécanisme de l'emprunt[337] ». Cela va avec une globalisation progressive des manières de faire de certaines cultures dominantes. Les différences entre groupes humains (ces « milieux intérieurs », comme le dit André Leroi-Gourhan), et la portée de leurs influences mutuelles ou non, fonctionnent un peu sur le principe d'un aimant. Absorption d'une technique ou rejet ? Michel Guérin précise que :

> « [...] l'emprunt technique est sans portée sur un groupe trop éloigné ou trop différent, puisqu'un groupe qui importe ou assimile une nouvelle technique ou un procédé nouveau aurait à la limite pu l'inventer, de par la nature de son milieu intérieur. L'effet relatif de rupture ne vaut donc paradoxalement que pour désigner les relations qui s'établissent entre des groupes suffisamment semblables sur le plan du développement de leurs techniques[338] ».

L'assimilation de techniques extérieures à son groupe n'est pas acquise par simple contact, elle peut être rejetée. En effet, André Leroi-Gourhan l'explique lui-même en ces termes : « [...] l'emprunt pur n'est possible que pour un groupe dont le milieu technique possède déjà le moyen de le recevoir[339] ». Et il poursuit : « pour l'invention, la même condition s'impose : le groupe n'invente que s'il est en possession d'éléments préexistants suffisants pour fonder l'innovation. [...] Dans

336. Michel Guérin, *André Leroi-Gourhan, L'évolution ou la liberté contrainte*, *op. cit.*, p.95.
337. *Ibid.*, p. 95.
338. *Ibid.*, p. 95 - 95.
339. André Leroi-Gourhan, *Milieu Et Techniques, op. cit.*, p. 394.

nombre de cas, il y a fusion entre l'emprunt et l'invention[340] ». Il est fascinant de comprendre que « emprunter » et « inventer » puissent, en effet, à ce point se confondre, tandis qu'une sorte de mythe semble entourer le primat de l'invention, son caractère inédit et le sentiment d'appartenance et d'appropriation qu'elle génère. N'y-a-t-il pas là une tension fameuse que l'on retrouve dans les rapports entre art et artisanat ? En effet, artistes et artisans ont témoigné, tout au long de l'histoire, de rapports changeants et parfois opposés dans l'expression de leur création. Les uns ayant tendance à rechercher la création d'une *œuvre* inédite, à revendiquer l'invention ou l'innovation, voire à rejeter ce qui est différent ; les autres à s'inscrire, au contraire, dans une lignée identifiable préservatrice de savoir-faire. Ces deux inflexions ne qualifient pas d'une part les artistes et d'autre part les artisans, mais on constate plutôt une alternance de ces deux modes qui se succèdent ou se superposent en fonction des périodes et des cultures. Pourtant emprunt et invention semblent indissociables et les deux phénomènes peuvent même se confondre ce qui relativise au passage toute forme d'opposition radicale entre eux.

Corps, outils et milieux sont indéniablement liés. Le corps *est* outil et il développe d'autres types d'outils additionnels pour l'accompagner voire pour décupler sa force. La condition de l'expression des savoir-faire existe en fonction du milieu favorable. Milieu technique et invention, ne se font pas sans la matière c'est-à-dire qu'ils sont toujours en rapport au milieu extérieur : toujours en contact au sens large, en contact avec la matière et avec l'*autre*.
Cela n'aura pas échappé à un spécialiste de préhistoire, nous avons fait des sauts gigantesques dans des périodes incomparables contextuellement. Pour nous qui n'avons pas l'habitude de manier des temporalités si longues, il est complexe de se rendre compte des nuances entre tel ou tel groupe *d'homo sapiens* ou d'espèces antérieures. Ces nuances sont parfois difficiles à saisir mais elles sont en réalité très nombreuses. Les découvertes de fossiles, de mobiliers ou d'art dans les grottes permettent une datation qui atteste de la présence d'humains à différentes périodes parfois très éloignées : par exemple entre les grottes Chauvet et de Lascaux, il y a presque vingt-mille ans d'écart, autrement dit, c'est quasiment le même temps qui nous sépare des humains qui ont vécu dans la grotte de Lascaux (à deux mille ans près). C'est une temporalité qui est, pour nous, de l'ordre de l'*irreprésentable*. Nous avons déjà parfois du mal à saisir l'Histoire, ne serait-ce qu'en termes d'« histoire familiale » l'absence de

340. *Ibid.*, p. 394.

témoignage ou d'information sur une seule génération peut créer un vide de sens et une absence de connaissance. Il est souvent difficile d'avoir un retour précis sur des événements survenus il y a moins de cent ans donc il faut s'imaginer ce qui peut se passer en deux millions d'années. Néanmoins, nous cherchons à tisser une compréhension des gestes par leur survivance, aussi, nous allons encore faire un grand écart en mettant en lumière des liens possibles entre les premiers hommes, les artisans, et les artistes actuels.

CH.05
DU TEMPS LIBÉRÉ DES ARTISANS DE LA PRÉHISTOIRE À LA RECHERCHE DU TEMPS LIBRE DES ARTISTES D'AUJOURD'HUI

Les usages essentiels à la survie : manger, se loger, se vêtir, se soigner, dépendent de ce couple d'aptitudes formidables que sont la marche et l'habileté manuelle qui permet le développement des techniques.
Le nomadisme et le sédentarisme sont deux modes de vie pour habiter la terre où la marche joue dans tous les cas un rôle crucial. La capacité des êtres humains à communiquer par le langage et à vivre collectivement rend possible la transmission des savoirs générés par leurs aptitudes physiologiques. Marcher permet l'investigation du territoire puis l'orientation et le repérage ; la préhension permet de saisir, tenir, percuter[341], en somme de chasser, cueillir, ramasser, fabriquer et ainsi : manger, se soigner et s'abriter, etc. La richesse des activités réalisées par l'être humain est inouïe et elle *descend* de cette combinaison complexe d'aptitudes bio-physiques et de savoirs techniques transmissibles. Néanmoins, ces conditions sont effectives uniquement si une adaptation au milieu est possible.

Comme nous l'avons dit au chapitre précédent, il y a des manières de marcher comme des manières de faire les outils ou de laisser des traces qui dépassent les convergences biologiques. Un ensemble de phénomènes que l'on peut définir comme des singularités vernaculaires. On l'a vu, la singularité des manières de faire provient de la sensibilité d'un groupe dont le contact avec une localité précise est déterminé par la sensorialité qu'il développe avec lui. Cette sensorialité traduit elle-même l'attachement. La reconnaissance des siens, c'est-à-dire des membres de son groupe autant que des matières avec lesquelles on est familier et des lieux dans lesquels on est capable de se repérer, se transforme toujours en un attachement profond. On le perçoit d'un point de vue extérieur au groupe (ou dans les traces laissées, dans le cas de populations disparues) parce que justement nous n'avons pas les mêmes référentiels. Philippe Descola écrit cette phrase que l'on retrouve en première page d'*Anent* :

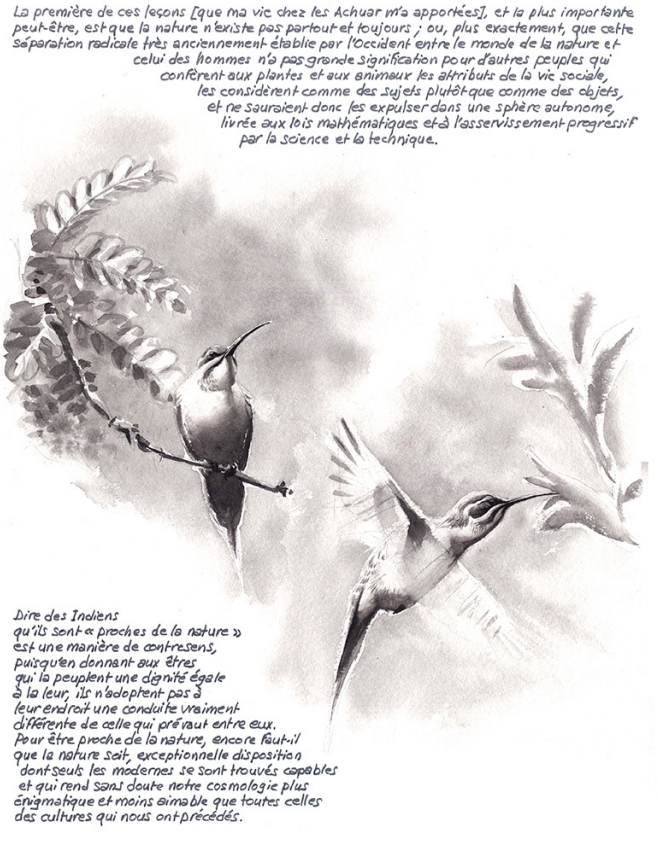
> « Nous n'avons rien compris à ce qu'ils disaient, nous n'avions rien compris à ce qu'ils faisaient : c'était une situation ethnographique exemplaire[342] ».

341. La percussion est selon André Leroi-Gourhan primordiale dans l'élaboration de tous gestes techniques : la percussion de la langue dans la bouche qui émet des variations de sons permettant le langage, la percussion des mains sur la matière, la percussion d'un outil comme extension des mains ; les rythmes sont structurels à tout développement technique. (Cf. *La part de l'œil*).

342. Philippe Descola, *in* Alessandro Pignocchi, *Anent, Nouvelles des Indiens jivaros*, Paris, Steinkis, 2021. L'auteur de ce roman graphique part sur les traces des voyages ethnographiques de Philippe Descola qui rédige la préface de l'ouvrage. Alessandro Pignocchi s'appuie notamment sur ses séjours chez les Achuar que Philippe Descola passe avec sa compagne Anne Christine dans les années 1970 et qu'il va retranscrire en particulier dans son ouvrage *Les lances du crépuscule*, et dont cette citation est originellement issue.

Cet attachement palpable dans tous les groupes humains est la *belle* singularité qui nous guide vers la question de l'intime. Une intimité au sens d'une relation qui se développe entre humains qui partagent des références communes, mais aussi une intimité avec le milieu dans lequel le groupe s'est adapté et donc qui lui est devenu favorable.
Il n'est pas certain que l'on puisse dire cela avec la préhistoire, encore que l'exemple des films *Gestes de la préhistoire*, vus en amont, nous montre quelque chose, il me semble, de cette sensibilité de l'humain à la matière par les gestes intimes qu'il entretient *probablement* avec elle. Néanmoins, les pratiques artistiques qui descendent directement de ces gestes premiers sont sans doute l'expression d'une sensibilité et du désir de traduire cet attachement – qui, ne l'oublions pas, provient d'une forme de *reconnaissance* envers la nature qui offre la matière pour survivre.

Plusieurs phénomènes guident l'être humain Paléolithique qui possède la polyvalence des techniques vers la libération d'un temps qui va pouvoir être consacré aux activités artisanales spécialisées à l'époque Néolithique. Nous avons évoqué les transitions vers les formes de proto-élevage et de proto-agriculture qui marquent des modifications importantes dans l'organisation des groupes humains des périodes paléolithiques vers le néolithique. Un des facteurs les plus déterminants est dû aux changements de mode de vie, c'est-à-dire du passage du nomadisme au sédentarisme, même si ces transitions ne sont pas abruptes mais au contraire, progressives.



Alessandro Pignocchi, *Anent, Nouvelles des Indiens jivaros*, 2021, planche de l'album, p. 32, Paris, © Steinkis / Pignocchi.

Polyvalence et spécialisation

La répartition des tâches essentielles à la vie quotidienne dans un groupe est primordiale dès lors que la sédentarité s'impose. La répartition des tâches en fonction du genre semble, d'un point de vue historique, faire partie intégrante des sociétés humaines. Pourtant, elle ne se fait pas forcément qu'en fonction du genre de l'individu, cela peut être relatif à son âge ou à son statut dans la société, etc. Bien que certaines caractéristiques soient fréquemment observées, la répartition des tâches ne revêt jamais la même forme et elle fait partie de l'*habité* et des *habitudes* des êtres humains. Cependant, il nous semble important de souligner l'importance et le quasi systématisme de la répartition des tâches en fonction du genre puisqu'elle appartient au mode de vie sédentaire dont les besoins de la vie collective imposent en effet de répartir les tâches. La subordination des femmes aux hommes[343] qui sous-tend une domination de l'homme sur la femme révèle un rapport de force direct qui n'existe pas forcément au Paléolithique. En effet, il faut absolument souligner que la domination de l'homme sur la femme est un fait culturel et non biologique. Néanmoins, malheureusement ces *a priori* existent encore souvent à propos des chasseurs-cueilleurs nomades préhistoriques : les hommes seraient généralement plutôt désignés pour accomplir les tâches violentes de la chasse et les femmes assumeraient le rôle tout aussi essentiel de la cueillette. C'est principalement le rôle de mère qui enchaîne la femme dans ces fonctions et c'est sur cette caractéristique biologique que la plupart des chercheurs vont fonder leur argumentation. Ainsi, lorsqu'André Leroi-Gourhan affirme cette forme de répartition (il évoque même une spécialisation) chez les chasseurs-cueilleurs, même s'il souligne l'impossibilité de le savoir chez les premières espèces d'hominidés, c'est extrêmement discutable pour l'ensemble du paléolithique puisqu'il s'appuie principalement sur les groupes de chasseurs-cueilleurs récents pour étayer son argumentation. Il déclare notamment : « Dans tous les groupes humains connus, les rapports techno-économiques de l'homme et de la femme sont d'étroite complémentarité : pour les primitifs on peut même dire d'étroite spécialisation[344] ». Dans sa quête globalisante de justifications des phénomènes par la biologie - y compris pour l'organisme social - l'auteur tente

343. Cette subordination est difficile à dater précisément et elle est totalement variable d'une culture à l'autre au fil du temps et parfois même elle est très faible. Néanmoins, l'apparition du mariage va subordonner la femme aux hommes et son rôle de mère va prendre de plus en plus de temps car la démographie augmente rapidement. Elle s'occupe principalement de l'agriculture et va se trouver dans une posture où ses occupations et activités sont très liées à l'*intérieur* – intérieur de la cité et intérieur du foyer.

344.André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, *op. cit*., « La libération du technicien », p. 214.

de justifier ce qu'il appelle le « groupe conjugal » chez les groupes humains du paléolithique. Pourtant, il note le fait que le modèle potentiellement donné par le monde animal où femelles et mâles carnassiers chassent « au même degré[345] » ne correspondrait étrangement pas aux modèles de ces humains mais il écrit plutôt (toujours à l'appui de cultures actuelles) :

> « L'agressivité plus prononcée des mâles, caractère fréquent dans le monde animal, et la plus faible mobilité des femmes expliquent la spécialisation dans la quête d'une nourriture partagée entre l'animal et le végétal. La croissance très lente de l'enfant rend les femmes naturellement moins mobiles et sur la base de sa double alimentation, il n'apparaît, pour le groupe primitif, pas d'autre solution organique que la chasse masculine et la cueillette féminine[346] ».

Pourtant, et c'est très important de le souligner, en ce qui concerne la préhistoire on sait aujourd'hui que l'on ne peut absolument pas prouver scientifiquement ces faits contrairement à ce qu'affirme l'auteur dans les années 1960 (rappelons-le). Le fait qu'aujourd'hui la plupart des populations de chasseurs-cueilleurs nomades suivent ce modèle de répartition ne signifie pas pour autant qu'un autre modèle est impossible comme l'étudie la préhistorienne Marylène Patou Mathis et elle déclare à ce propos : « Ces peuples chasseurs-cueilleurs qui vivent actuellement ont aussi une histoire, [...] ils ne sont pas des reliques des humains préhistoriques[347] ». Ainsi, le fait que certains de ces peuples actuels ont développé une division du travail par le genre n'indique absolument pas que la totalité des sociétés préhistoriques, notamment au paléolithique, fonctionnaient sur ce modèle. Bien au contraire, il y a des exemples de culture où la répartition des tâches est réglementée mais pas nécessairement par le genre. Des études plus récentes en préhistoire montrent justement que, dans de nombreux cas, les préhistoriens qui étaient majoritairement des hommes ont réalisé les études avec des biais importants liés à la culture dont ils étaient issus où l'homme bénéficie largement

345. *Op. cit.*, p. 215.

346. *Ibid.*

347. Marylène Patou Mathis, *Quand au juste commence l'histoire de l'invisibilité des femmes ?*, émission « Sous le soleil de Platon », animée par Charles Pépin, France Inter, lundi 08 août 2022.

d'un pouvoir dominant sur la femme[348]. Par exemple, le squelette retrouvé dans la grotte du Cavillon en Ligurie, en 1872 par le médecin Émile Rivière a été longtemps considéré comme appartenant forcément à un homme. Le squelette, extrêmement orné, robuste et de grande taille, les a conduits à projeter l'image d'un homme étant donné que l'individu avait certainement un statut important dans la société pour bénéficier de telles funérailles. Pourtant, après de nouvelles analyses, notamment des os du bassin, les recherches attestent qu'il s'agit bien d'une femme. Nous sommes donc passés de « L'homme de Menthon » à celle que l'on appelle à présent : « La dame du Cavillon[349] ».

Nous ne pouvons pas savoir quel était son rôle dans la société, néanmoins, cela montre bien la fragilité des hypothèses émises en ce qui concerne cette période[350]. Ce qu'il faut retenir sur la question de la répartition des tâches, c'est qu'au sein d'un groupe relativement restreint il est évident qu'une complémentarité entre les individus est nécessaire, mais que le statut de la femme n'est pas forcément différent et encore moins inférieur à celui de l'homme (scientifiquement rien ne le prouve). Néanmoins, face à une période si longue qu'est le paléolithique il faut garder en tête qu'il existe une multiplicité de cultures qui ne peuvent pas

348. Il faut rappeler que la discipline naît au XIXe siècle, période à laquelle la femme est littéralement subordonnée aux hommes et dont la place se résume principalement au foyer et au rôle maternel, elle ne possède que très peu de droit au niveau social. Même si l'auteur n'insiste pas forcément sur ces aspects (contrairement à de nombreux prédécesseurs), il faut donc être très prudent à l'égard des recherches qui s'étendent du XIXe jusqu'au XXIe siècles où les théories commencent à être remises en question voire désamorcées par des faits scientifiques avérés autant que par une diversité des hypothèses et des pistes interprétatives qui, jusque-là, étaient très dominées par un modèle patriarcal en place dans notre société influençant nécessairement la lecture scientifique malgré sa recherche d'objectivité.

349. Nous renvoyons au travail de Marylène Patou Mathis ainsi qu'au documentaire réalisé par Pauline Coste intitulé *Dames et Princes de la Préhistoire*, dans lequel (entre autres) les études récentes du squelette de « La dame du Cavillon » sont révélées. Elles mettent en relief à l'appui d'autres exemples prouvés scientifiquement que la place des femmes n'est vraisemblablement pas celle qui leur a été attribuée jusqu'ici : par exemple la robustesse des os indique une force physique, les aliments consommés sont les mêmes que les hommes (principalement de la viande), etc. *in*, Pauline Coste (real.), *Dames et Princes de la Préhistoire*, documentaire 52 min, produit par Monin Jan Vasak (France), Jakub Kostal (Rep. Tchèque), Enfant Sauvage, Day for Night et ARTE, juin 2021.

350. Ici, il faut souligner l'apport des recherches de la préhistorienne et directrice de recherche au CNRS Marylène Patou Mathis. Elle déconstruit dans son ouvrage *L'Homme préhistorique était aussi une femme*, une forme de « préhistoire mythique » qui agit à plusieurs niveaux et notamment sur la pensée patriarcale dominante et elle va expliquer comment ce système s'est mis en place à travers l'histoire. Nous pensons également aux travaux d'autres auteurs notamment certains présents dans le numéro 409 intitulé *Femmes de la Préhistoire*, de la revue « Dossiers d'Archéologie » paru en 2022 et dirigée par Claudine Cohen (qui a publié un ouvrage éponyme en 2016). L'ensemble de la revue est passionnant sur l'actualisation de cette question et qui traite aussi beaucoup de la vie quotidienne. Nous citerons simplement, Jean Guilaine qui a publié un article intitulé « Les violences sur les femmes au néolithique », (p. 40-45), ainsi que Anne Augereau qui étudie quant à elle la question de la domination masculine et la subordination des femmes (p. 36 -39) ; et nous pensons aussi aux travaux de Brigitte et Gilles Delluc dont les recherches sur la question ont donné lieu à l'ouvrage collaboratif : *Le sexe au temps des Cro-Magnons*, Périgueux, Pilote 24, Decitre, 2006.

être généralisées. Il en est de même pour les périodes du néolithique ainsi que des périodes de transitions entre les deux.
Ainsi la complémentarité des tâches peut être démontrée scientifiquement uniquement pour des périodes avancées du néolithique où, effectivement, les hommes vont s'occuper plutôt de la protection et des relations marchandes, soit des rapports à l'extérieur, tandis que les femmes vont peu à peu être assignées aux travaux de l'agriculture et à la vie à l'intérieur du groupe et du foyer. Néanmoins, elles occupent un rôle extrêmement important dans la société et les squelettes féminins retrouvés témoignent de corps qui devaient être robustes et révèlent que les femmes réalisaient l'ensemble des tâches laborieuses liées à l'agriculture.
Si nous ne pouvons pas affirmer l'existence d'une éventuelle complémentarité des tâches entre femmes et hommes dans les sociétés paléolithiques, les activités essentielles à la survie sont néanmoins assurées par une connaissance complète du milieu par tous les membres du groupe ainsi que par la polyvalence des techniques des femmes et des hommes d'un groupe. En effet, les fouilles archéologiques ont permis de mettre en avant l'importance de la diversité des activités conduites par ces humains. La quantité et la richesse des outils retrouvés ainsi que l'ensemble du mobilier comprenant aussi les parures, statuettes ainsi que les peintures et gravures révèlent une vie quotidienne rythmée et riche en activités utilitaires et symboliques. Même si, encore une fois, nous gardons en tête l'étendue de la période qui regroupe une multiplicité de groupes ayant cohabité ou qui se sont succédés sans avoir les mêmes structures sociales et symboliques. Néanmoins, la polyvalence est inhérente au groupe nomade puisque tous les individus du groupe participent à sa survie.
Cette polyvalence évolue par les successions d'inventions qui peuvent se produire grâce au « milieu favorable », jusqu'à l'apparition de la spécialisation de certains individus dans des champs techniques de plus en plus élaborés. En effet, la transformation des sociétés primitives vers des sociétés techno-économiquement différentes, c'est-à-dire sédentaires, tient aussi à la possibilité de nourrir des individus du groupe voués à des tâches non alimentaires. Comme l'écrit Michel Guérin : « [...] l'être spécifique remet une partie des conditions de sa survie entre les mains d'un nouveau corps qui le transcende : le corps social[351] ». L'élevage et l'agriculture prédominent alors sur la chasse et la cueillette. Or originellement, dans le cas des *Hommes du Renne* par exemple, le fait de suivre constamment les déplacements d'animaux force le groupe à habiter dans le

351. Michel Guérin, *André Leroi-Gourhan, L'évolution ou la liberté contrainte*, *op. cit.*, p. 47.

mouvement et à développer une structure sociale dispersée. Les premières formes de sédentarisation, conduisent à la complémentarité entre pasteurs et agriculteurs. Et la forme sociale issue de la répartition des tâches autour d'un foyer où les femmes sont plutôt assignées, induisent le développement des relations entre individus qui se sacralisent par des rites comme par exemple le mariage. Cet ensemble de phénomènes permet néanmoins, aux femmes et aux hommes d'un groupe de devenir techniquement complémentaires par leur spécialisation. La sédentarisation permet cette libération précieuse qui étend les aptitudes sociales des êtres humains : c'est celle du temps poursuivant ainsi la libération aussi primordiale (biologique) de la main qui avait eu lieu des millions d'années plus tôt :

> « Les opérations artisanales supposent la libération possible d'un nombre d'heures très important, qu'il s'agisse d'individus producteurs d'aliments, libérés pendant les intervalles des travaux agricoles, ou de véritables spécialistes totalement affranchis des tâches alimentaires. Le caractère saisonnier, pulsatif, des travaux agricoles et la présence d'une masse alimentaire qui constitue un volant nutritif sensiblement constant, réalisent les conditions de "milieu favorable". Comme la main libérée des Austhralanthropes n'est pas restée longtemps vide, le temps libéré des sociétés agricoles s'est rapidement rempli[352] ».

En effet, comme l'explique ici André Leroi-Gourhan, chez les premières espèces du genre *homo*, La main s'est libérée d'une charge si lourde – celle du déplacement – qu'elle a permis une évolution radicale au-delà du geste de marcher ; c'est-à-dire créer et inventer.

352. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, *op. cit.*, p. 239.

Origine de l'artisanat : proto-artisanat / proto-art

Élevage et agriculture, ces deux piliers techno-économiques de l'humanité ont bouleversé le rapport des humains au territoire. L'établissement dans un lieu (même si de nombreux trajets sont encore nécessaires aux activités des hommes autour du lieu de vie) modifie complètement la temporalité en ôtant la durée des longues marches des nomades.
La sédentarisation permet aussi de condenser les vivres par le stockage et donc d'intensifier les productions permettant ainsi d'élargir le groupe humain. Enfin, l'augmentation croissante des populations a pour effet de rendre possible une diversification et surtout une intensification des activités créatrices au-delà des tâches qui incombent à la survie provoquant ainsi un « appel à l'innovation[353] » comme le dit André Leroi-Gourhan. Ainsi, apparaît l'artisan dont le rôle est absolument fondamental mais qui demeure toujours en retrait des « valorisations honorifiques[354] » comme il le souligne : « Par rapport à la "sainteté du prêtre", à l' "héroïsme" du guerrier, [...], son action est simplement "habile"[355] ». Représentant des savoir-faire de la main, l'artisan est, depuis le début de l'histoire de l'humanité, considéré comme une sorte de travailleur de l'ombre baigné dans l'action et non dans l'intellect. Comme le dit André Leroi-Gourhan :

> « À l'origine de la discrimination que nous faisons encore entre "l'intellectuel" et le "technique" se trouve la hiérarchie établie chez les Anthropiens entre action technique et langage, entre l'œuvre liée au plus réel de la réalité et celle qui s'appuie sur les symboles[356] ».

En effet, si nous n'avons pas les moyens de décrire l'organisation sociale des humains au paléolithique, il faut tout de même souligner que la présence du langage et de manifestations symboliques et artistiques qui passent par les peintures sur les parois des grottes, les parures vestimentaires ou encore la statuaire semblent compléter les activités liées à la recherche de nourriture (chasse et collecte). Néanmoins, rien ne prouve une quelconque hiérarchie dans ces activités si ce n'est que l'on sait que certains membres de la société, femmes ou hommes, semblent occuper une place *à part* (de par les restes funéraires extrêmement riches de certains individus). Formes de chamans, guérisseuses

353. *Ibid.,* p. 241.
354. *Ibid.*, p. 242.
355. *Ibid.*
356. *Ibid.*, p. 243.

ou guérisseurs, guerrières ou guerriers ou encore chefs de clans : il est néanmoins impossible de déterminer avec précision le rôle de ces individus. En tout cas, force est de constater que si le temps se libère pour une activité d'artisanat consacrée chez les sédentaires, il existe déjà chez les nomades le dégagement d'un temps conséquent alloué à des activités qui relèvent de l'artisanat et de l'art et on peut l'observer autant dans la richesse des outils de travail que dans les parures, statuettes ou encore dans l'art pariétal. Le mode de vie nomade exige des temps longs consacrés aux déplacements qui permettent la survie de groupe, on l'a vu dans ce rapport étroit « territoire-nourriture » qui guide la vie du groupe. Néanmoins, une fois accomplis les travaux de chasse et de collecte, la préparation du campement ainsi que de la nourriture, les individus pouvaient vraisemblablement dégager un temps très important de *création* au sens large auquel ils pouvaient se consacrer collectivement en transmettant leurs savoirs. Ainsi, s'il existe une forme de proto-agriculture ou de proto-élevage, on peut dire qu'il s'agit d'une forme de proto-artisanat et de proto-art qui remontent aux premiers gestes humains. Cette polyvalence technique, très liée au mode de vie nomade qui n'implique pas en soi la spécialisation, est finalement une autre manière de penser la création et l'évolution des techniques. En effet, comme le souligne André Leroi-Gourhan :

> « La sédentarisation a favorisé le développement de techniques comme la vannerie ou le tissage qui existaient sans doute antérieurement, mais qui prennent, du fait des besoins agricoles et de la baisse du rapport entre les dépouilles animales et la population, un caractère de nécessité[357] ».

Il poursuit en mentionnant le fait que :

> « [...] c'est autour des "arts du feu" que se cristallise le progrès technique. Le départ se situe très loin en arrière car la connaissance accidentelle par la cuisson des argiles était accessible aux Paléolithiques [...]. Ces connaissances ne conduisent ni à la céramique, ni à la métallurgie parce que les innombrables heures réparties entre d'innombrables individus qui sont nécessaires pour que l'invention éclate ne sont pas à la disposition du groupe primitif[358] ».

Outre la libération du temps, induite par la sédentarisation, il y a aussi en cause l'augmentation de la population et donc des besoins du groupe qui génèrent

357. *Ibid.*, p. 240 - 241.
358. *Ibid.*, p. 241.

comme l'auteur le formule : un véritable « appel à l'innovation[359] ». Cette première forme d'organisation sociale et techno-économique qui repose sur le fait d'être sédentaire marque l'origine de notre société actuelle et il est intéressant de noter que c'est un point de départ à cette course au progrès technique que nous connaissons encore actuellement. Néanmoins, les millions d'années qui ont précédé le néolithique et en particulier les quelques vingt mille ans où les *homo sapiens* (ainsi que les espèces qui le précèdent) vivent et se développent sous des modes de vie nomade ont construit nos racines[360]. Ces *racines*, dont de nombreux éléments nous échappent, notamment les aspects symboliques, religieux ou culturels, sont un héritage d'objets et de symboles qui permettent pourtant d'envisager les gestes primitifs dont la plupart persistent encore. Ainsi, pour comprendre en profondeur nos gestes de création actuels, il est intéressant de se pencher autant sur les structures nomades que sédentaires étant donné que les deux nous apportent des clés de compréhension sur notre humanité par l'éclairage de notre histoire et en particulier de notre *pré-histoire*.
Aussi, dès les premières formes de sédentarisation, le développement des techniques et la capacité à être spécialisé vont de pair avec le développement de l'organisation sociale et symbolique. Aussi, cet embryon de structure va former la cité, puis la ville : tout commencement à une civilisation. Comme l'écrit Michel Guérin :

> « La confluence des sociétés agricoles vers et dans la "civilisation" – c'est-à-dire l'urbanisation, le rayonnement à partir d'une cité capitale – s'accompagne *de facto* d'un renforcement des lignes de démarcation hiérarchique et de la violence "politique". Si la société repose sur les épaules de l'artisan (ou de l'ouvrier), celui-ci a beau être la cheville sociale, il est voué à remâcher son envie ou sa colère dans l'obscurité ; comme si l'activité qui dévore ses jours, salit ses membres et rétrécit censément sa pensée, le condamnait à une existence souterraine[361] ».

Nous évoquons les modes de vie des premiers hommes, il n'en reste pas moins que ces réflexions trouvent un écho dans la hiérarchisation actuelle des artisans

359. *Ibid.*

360. Il faut aussi souligner que ce mode de vie n'a pas disparu soudainement et au contraire il existe des formes de semi-nomadisme qui se superposent à des formes de semi-sédentarisme durant de très longues périodes. Ces deux modes d'organisation sociale ont coexisté jusqu'à une période très récente mais actuellement il n'existe presque plus à proprement parler de populations complètement nomades.

361. Michel Guérin, *André Leroi-Gourhan, L'évolution ou la liberté contrainte*, *op. cit.*, p. 48.

et des ouvriers *face* ou plutôt clairement *en-dessous* d'un pouvoir dominant central.
Cela nous permet de comprendre que de nombreux schémas structurels archaïques sont encore observables dans le monde actuel.

Bien faire : une expérience esthétique ?

En effet, le temps est libéré, mais il y a autre chose qu'il nous faut évoquer et où, même si André Leroi-Gourhan en était certainement convaincu, ce n'est pas la paléoanthropologie qui peut le montrer ; c'est l'existence de l'affect voire d'un *désir* de créer avec la matière, d'une certaine manière.
Dans les entretiens conduits avec Claude-Henri Rocquet, André Leroi-Gourhan déclare son intérêt pour le philosophe Gaston Bachelard : « J'ai adhéré à l'œuvre de Bachelard d'une façon relativement étroite mais j'ai l'impression que nous ne parlions pas le même langage. On disait la même chose mais sur des registres très différents[362] ». Ainsi la question du désir comme étant moteur de création par exemple, n'est pas un critère étranger à André Leroi-Gourhan même s'il ne peut le prouver scientifiquement dans sa discipline. Néanmoins, il souligne que :

> « Le désir de réaliser, d'atteindre un but, de faire quelque chose, c'est l'une des propriétés de la matière vivante. [...] C'est encore un paradoxe : maintenant que l'on connaît le niveau physique, sinon le niveau intellectuel des anthropiens anciens on ne comprend pas pourquoi ils se donnaient tant de mal à tailler de beaux outils alors que la plupart du temps un bon éclat tiré d'un caillou permet d'avoir un tranchant qui ne vous coupe pas la main mais débite fort bien ce que l'on veut tailler[363] ».

Cette réponse d'André Leroi-Gourhan à la question de Claude Henri Rocquet à propos d'une citation de Gaston Bachelard dans son œuvre *La psychanalyse du feu* affirmant que « [...] l'homme est une création du désir, non pas une création du besoin[364] », est éclairante sur deux points principaux. D'une part, là où les méthodes scientifiques de deux disciplines isolées ne peuvent apporter de réponse complète, la mise en relation de deux pensées d'auteurs apparaît comme étant complémentaire. D'autre part, ces réflexions, ici sur la qualité d'un outil, mais que nous ouvrons à la question du geste, révèlent l'existence d'un

362. Claude-Henri Rocquet, *André Leroi-Gourhan, Les racines du monde, op. cit.*, p. 174.
363. *Ibid.*, p. 172.
364. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, cité *in*, Claude-Henri Rocquet, *op. cit.*, p. 171.

potentiel créatif lié aux activités les plus essentielles et d'un désir de « bien faire » présent dès les gestes premiers et observables dans le mouvement des populations humaines archaïques.

Il faut rappeler que, par la marche on s'immerge dans le milieu naturel, on est en *contact* avec le sol, la terre et la biodiversité qui nous entourent, de même que par la nage on s'immerge dans l'eau. Ces milieux sont toujours hostiles de prime abord et nous pouvons y évoluer grâce aux « techniques du corps » comme dit Marcel Mauss, ou à la relation développée avec la matière comme l'explique André Leroi-Gourhan. Les parties du corps comme les mains et les pieds sont les premiers outils qui permettent à l'homme d'appréhender l'espace, de se repérer et d'organiser sa survie, et les gestes apparaissent comme les premiers moyens techniques. L'acquisition de techniques rend possible l'adaptation au milieu et en retour cette force d'adaptation est à l'origine des modes de vie traditionnels, « le *modus*, le *tonus*, la «matière», les «manières», la «façon» » comme dit Marcel Mauss à propos de la « transmission de la forme des techniques » dans le chapitre II intitulé « Principes de classification des techniques du corps[365] ». Là encore, selon une classification rigoureuse, Marcel Mauss met en avant l'importance de se concentrer sur l'observation des détails qui forgent l'éducation des enfants et qui, par extension, donnent les clés de compréhension des transmissions essentielles de la tradition d'un groupe d'humain. « Culture » et « nature » apparaissent à un point d'absence de limite entre les deux, nous sommes bien *par-delà nature et culture* comme le dit Philippe Descola et, Michel Guérin suggère la culture comme « une option » de la nature ; il poursuit :

> « Bref, parce qu'elle est production et qu'il n'y a pas de production séparée de son mode, *la matière se change presque aussitôt en manière*. Ou encore : la manière commence dans la matière. La manière suit la voie de la matière, comme le geste continue et raffine une posture qui peut être transversale à de nombreuses espèces. Il ne fait pas de doute que la capture (d'une proie) et la préhension (saisir un fruit, attraper une noix) sont des sortes de *méta-gestes* exécutés par la patte et / ou la gueule, exprimant sans délai la recherche de nourriture : un travail du corps sur lui-même pour s'approprier la substance extérieure nécessaire à la subsistance[366] ».

365. Marcel Mauss (dir.), *Sociologie et anthropologie, op. cit.*, p. 380.

366. Michel Guérin, *André Leroi-Gourhan, L'évolution ou la liberté contrainte*, *op. cit.*, p. 130.

Le terme d'« option » est intéressant car il suggère l'opportunité qui est saisie par l'humain de comprendre la matière (en allant à son contact), de se l'approprier par la maîtrise de techniques variées qui en sont issues. Le geste, qui apparait avant la parole et le langage, exprime, comme le dit Michel Guérin « un vouloir-dire animal, qui [...] coïncide avec un vouloir-vivre, puisque l'expression même des émotions se place dans le cadre des finalités de la vie[367] », et il ajoute : « S'exprimer, c'est encore agir [...][368] ». Le geste technique révèle sa dimension proprement anthropologique puisque contrairement aux primates qui s'en servent occasionnellement, le maniement d'outils tend, chez l'humain, vers un perfectionnement, une pratique habituelle soignée et attentionnée (conservation et entretien) et les manières de faire sont transmises à ses congénères. Le geste *émancipe* l'humain dès lors que chacun de ses gestes commence à faire partie d'un processus identifiable comprenant des chaînes opératoires et des manières singulières, caractérisantes et potentiellement reproductibles.

> « Dans sa vision primaire (animale), le geste "technique" est sans lendemain ; il se recommence lui-même, faute de se prolonger dans l'outil. Matière et manière demeurent pour ainsi dire collées. Ce qui caractérise au contraire la technicité humaine, c'est l'aptitude à *isoler* la manière pour la mouler et en extraire un mode d'emploi, enfin en abstraire le modèle en le transportant sur le plan du calcul et de la discursivité[369] ».

Nous avons *débuté par les pieds*, comme de nombreux autres mammifères finalement, nos organes ressemblent à ceux d'autres espèces et certaines fonctions biologiques sont les mêmes. Je dors et un singe aussi, je mange et l'oiseau aussi. Cela fonctionne aussi entre humains de différents groupes comme on l'a montré avec les techniques de la marche : il y a des techniques du « manger », du « dormir », etc. Néanmoins, nous l'avons dit, l'outil devient prolongement du corps et par-là, c'est la manière de *faire avec* qui devient elle aussi extension de nous-mêmes définissant ainsi notre humanité. Michel Guérin conclut en écrivant : « Les deux pôles sont évidemment connectés et il n'y a pas plus de manière sans matière qu'il n'y a de culture qui ne prenne racine dans la nature[370] ». Si l'on peut *isoler* la manière, c'est qu'il en existe une multiplicité infinie. Ces caractéristiques sont déterminées par le milieu dans lequel l'humain vit avec la matière

367. *Ibid.*
368. *Ibid.*
369. *Ibid.*
370. Michel Guérin, *André Leroi-Gourhan, L'évolution ou la liberté contrainte*, *op. cit.*, p. 131.

et la *manière* advient comme le résultat de cette adaptation qu'elle transcende par ses qualités évolutives.
Le « bien faire » se situerait alors dans la manière d'imiter, de prolonger et de transformer la matière déjà « bien faite » en soi.
C'est bien cette perception des phénomènes depuis leurs origines qui nous intéresse chez André Leroi-Gourhan qui prend toujours la matière comme point de départ aux gestes effectués via des moyens d'action sur celle-ci. C'est ce qui va lui permettre de mettre en place sa classification par gestes et par outils techniques. Il l'illustre ainsi dans les premières pages d'un de ses premiers ouvrages : « on est parti du froid, du fleuve, de l'oiseau pour tenter l'explication des gestes humains[371] ». On l'a dit, il tente d'expliquer les actions et les comportements humains dans leur étroite solidarité avec la biologie, ce qui est parfois discutable ou en tout cas, à nuancer, comme nous l'avons vu sur la question de la spécialisation « naturelle » femme / homme. Alors qu'en est-il de la question de l'esthétique ? De la même manière que l'auteur montre les corrélations entre évolution technique et langage chez les premières espèces d'humains, il montre que le comportement esthétique va permettre de considérer un groupe ethnique différenciable des autres par ces comportements esthétiques. Dirk Dehouck le souligne dans l'introduction à l'ouvrage collectif traitant de l'esthétique chez le préhistorien et que nous avons déjà mentionné :

> « Si l'activité esthétique s'est peu à peu séparée des autres activités pour être assimilée à l'art dans certaines cultures - majoritairement occidentales -, Leroi-Gourhan l'envisage dans une extension maximale qui le conduit à dégager, dans *Le Geste et la parole*, les bases *physiologiques* et infra-conscientes (les fondements corporels des valeurs et des rythmes), puis *techniques* (sous l'aspect d'une esthétique fonctionnelle), ensuite *sociales* (à travers les symboles de la société) et enfin *figuratives* (avec le langage des formes) du comportement esthétique[372] ».

Il rappelle aussi que ces niveaux sont « pris dans une perspective paléontologique » et donc qui se dégage des normes sociales actuelles. L'esthétique imprègne alors tous les domaines de la perception. Ce qui va nous intéresser en particulier c'est cette dimension transversale de l'esthétique à tous les niveaux de la vie humaine.

371. André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, *op. cit*., p. 6.
372. Dirk Dehouck (dir.), *André Leroi-Gourhan et l'esthétique, Art et Anthropologie*, *op. cit*., p. 23.

La création d'un objet, même s'il est technique, serait avant tout guidée par un *élan* porté vers la matière. L'esthétique est, à l'origine, l'expression du sensible : l'*aishétsis*. Elle porte en elle la vertu de l'affect. Comme le dit Michel Guérin, elle a deux « inconvénients » en un : « elle ne détermine pas d'objet nettement représenté, elle renseigne plus sur l'état du sujet lui-même que sur *cela* qui le «touche[373]» ». L'esthétique est un comportement *vécu* lorsqu'il s'agit des formes de la matière elle-même comme la spirale du coquillage, tandis qu'elle devient un comportement *pensé* dès lors qu'il s'agit d'une création humaine comme la « spirale impeccable d'un escalier à vis[374] » qui apparaît alors comme « un pensé qui s'oriente sous la pression des lois du vécu[375] », pour reprendre les exemples donnés par André Leroi-Gourhan dans son texte intitulé *La vie esthétique et les domaines de l'esthétique*.

> « Si le degré auquel est parvenue la civilisation actuelle peut donner à croire que l'esthétique pensée est exclusive de l'autre c'est parce que son caractère conscient surplombe l'inconscient au point de s'imposer de façon dominante. En sortant du cadre de l'espèce zoologique pour passer dans celui du groupe social, l'esthétique est devenue matière de culture, ce qui lui a conféré un caractère aussi éloigné de l'esthétique animale que l'est l'architecture humaine des constructions de l'abeille[376] ».

Dans le désir de faire et de *bien faire*, loge déjà l'esthétique de la matière elle-même et l'être humain, avec sa manière de transformer la matière modèle la forme, à l'image du potier qui guide l'argile pour le faire devenir pot en entrant en contact avec. Comme l'écrit André Leroi-Gourhan : « [...] il y a quelque chose de plus qui est la part de liberté de la pensée de l'artiste vis-à-vis du vécu[377] ». Cette liberté n'est pas nécessairement une intention au départ et c'est à ce point de basculement que l'esthétique pensée peut s'imposer de manière dominante sur le vécu. Ne pas omettre l'esthétique vécue, c'est-à-dire, les formes belles et fonctionnelles qui forment la nature ; c'est reconnaitre le primat de l'expérience. Nous sommes ici très proches de la pensée de John Dewey qui, dans un tout autre

373. Michel Guérin, *André Leroi-Gourhan, L'évolution ou la liberté contrainte*, *op. cit.*, p. 149.

374. André Leroi-Gourhan, *La vie esthétique et les domaines de l'esthétique, (réed.) in,* Dirk Dehouck (dir.), *André Leroi-Gourhan et l'esthétique, Art et Anthropologie*, *op. cit.*, p. 30.

375. *Ibid.*

376. *Ibid.*

377. *Ibid.*

contexte et dans les disciplines de la philosophie et de l'esthétique[378], prône *L'art comme expérience*[379]. Dès la première phrase de l'ouvrage éponyme, il déclare : « Par l'une de ces perversités ironiques qui accompagnent souvent le cours des choses, l'existence des œuvres d'art dont dépend l'élaboration d'une théorie esthétique est devenue un obstacle à toute théorie à leur sujet[380] ». Autrement dit, si l'existence d'une œuvre d'art est exclusivement guidée par l'intention de devenir un objet d'art, elle devient « déracinée » du *vécu*. Privée du contact qui a généré la création, nous ne percevons qu'une esthétique pensée qui n'a plus grand-chose à voir avec le sensible. John Dewey poursuit : « Lorsque les objets artistiques sont séparés à la fois des conditions de leur origine et de leurs effets et actions dans l'expérience, ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale, à laquelle s'intéresse la théorie esthétique[381] ». John Dewey défend l'existence d'une « substance commune des arts » : « [...] tout produit de l'art est matière et matière seulement, si bien que l'opposition n'est pas entre matière et forme mais entre une matière privée de forme et une matière adéquatement formée[382] ». *Percevoir* l'art autant que *faire* de l'art sont avant tout des expériences qui se passent dans la vie ordinaire, ce ne sont pas des faits exclusivement artistiques. Les deux auteurs, marqués tous les deux par les travaux de Charles Darwin en particulier ancrent leurs recherches respectives dans le vivant ce qui les incite à développer cette pensée de l'interaction et même du contact entre les substances et entre les disciplines. Il n'est plus question de séparer nature et culture, l'esprit du corps ou encore, l'art de la vie ordinaire. Pour John Dewey, l'art n'est pas séparé de la vie, il en fait partie mais il apparaît comme une expérience sensible qui *marque* la vie par une intensité ponctuelle :

> « L'œuvre d'art met en évidence et accentue cette qualité d'être un tout et d'appartenir au tout global de plus grande ampleur dans lequel nous vivons. C'est ce qui explique, je crois, le sentiment d'intelligibilité et de clarté que nous inspire la présence d'un objet dont nous avons une expérience esthétiquement intense. [...] Nous sommes pour ainsi dire introduits

378. Évidemment, nous rapprochons ces deux auteurs sur le fond d'une pensée qui semble commune sur certains points que nous évoquons cependant, il ne faut pas oublier la réticence qu'avait André Leroi-Gourhan envers la philosophie et aussi le fait que c'est un technologue et que sa perception de l'esthétique – même s'il éprouve le désir de l'ouvrir à un champ d'activité étendu – reste très classifiée.

379. John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2019, (1934).

380. *Ibid.*, p. 29.

381. *Ibid.*, p. 30.

382. *Ibid.*, p. 317.

> dans un monde au-delà du monde, et qui n'en est pas moins la réalité plus profonde du monde vécu de nos expériences ordinaires[383] ».

L'art serait une forme d'accroissement de l'ordinaire mais qui ne s'en détache pas pour autant ; il existe dans sa continuité. Il n'obtient pas une autonomie mais au contraire se *répand* dans tous les niveaux de la vie, capable de saisir les matières de la nature autant que le corps social ou la symbolique des humains. L'esthétique comme expérience vécue ou plutôt *sentie* s'affranchit des hiérarchies et des disciplines. C'est un point qui unit encore les deux auteurs, contre une idée de « l'art pour l'art ». D'ailleurs la dernière phrase de la citation précédente de John Dewey résonne pour de nombreux phénomènes archaïques ou contemporains mais, à sa lecture, je pense particulièrement à l'art des grottes préhistoriques. Peintures, gravures, traces et empreintes apparaissent comme des expériences esthétiques symboliques (il faut entendre *sociales*) ou *figuratives* qui semblent en effet présenter l'expression intense de la vie réelle et ordinaire de leurs auteurs. Et, la visite d'une grotte ornée, par nous-autres leurs descendants, provoque une expérience similaire : la pénétration dans un monde au plus près du réel (l'organique de la cavité convoque tous les sens) dont l'expérience nous projette en-deçà et c'est aussi cette force d'accroissement des perceptions que nous procure l'art comme expérience.

Cet art qui remonte à plus de trente mille ans avant notre ère, va bouleverser le monde entier et en particulier le monde de l'art et de l'esthétique, à partir de la découverte de la grotte de Lascaux en 1940. Sa découverte puis la médiatisation de ses ornements remarquables documentés par la photographie puis l'ouverture à la visite (qui lui fût fatale) modifie complètement la perception de l'art. Depuis, de nombreux sites ont été découverts notamment la grotte Chauvet encore plus ancienne ou la grotte de Cussac, située entre Chauvet et Lascaux en termes de période. Ces lieux ont renforcé notre lecture des aptitudes techniques (de peinture et de gravure entre autres) de ces premiers humains, en même temps qu'elles rendent floue notre compréhension de leurs systèmes symboliques qui restent inaccessibles.
Dès la deuxième moitié du XXe siècle et de manière croissante jusqu'à nos jours, ces découvertes ont nourri le monde de l'art en ouvrant un champ d'expérimentation nouveau dans lequel se sont engouffrés les artistes modernes puis les contemporains. Les lignes épurées des dessins, peintures et gravures ont

383. *Ibid.*, p. 323.

inspiré tous les artistes désormais avides des visites de grottes à l'instar de Pablo Picasso qui déclinera nombre d'œuvres à partir des dessins et de la statuaire (notamment féminine) ; les rapports chromatiques des ocres, la gestuelle et le contact avec la matière sont aussi appréhendés par des peintres comme Miquel Barcelo. La grotte elle-même devient corps vivant et donne lieu à des œuvres : le noir pour Pierre Soulages, la cavité pour Niki de Saint-Phalle ; l'empreinte, quant à elle, devient une expérience presque incontournable pour les artistes.

Emprunter, adopter, adapter pour inventer une nouvelle forme : c'est ce que font les artistes d'aujourd'hui dans un temps que l'on qualifierait de *temps libre* où l'esthétique advient comme expérience. Le *temps libéré* des artisans semi-sédentaires ou sédentaires du Néolithique se distingue du *temps libre* que semblaient se dégager les groupes de chasseurs-cueilleurs nomades du Paléolithique, principalement par l'apparition de la spécialisation du travail. L'artisan peut se consacrer à une ou plusieurs matières et va répéter les techniques qui y sont liées dans un rythme régulier et les faire évoluer. Néanmoins, il nous semble intéressant d'éclairer simultanément les connaissances que nous avons des paléolithiques qui indiquent un temps libre consacré à l'expérience de l'artisanat et de l'art (qui ne valent peut-être pas d'être distingués) ; avec les pratiques actuelles de certains artistes qui, répétant une forme de nomadisme, semblent rechercher des expériences en écho à celles de nos plus anciens ancêtres qui vivaient sur ce mode d'existence complètement différent.

L'artisan, tel que nous le connaissons aujourd'hui, apparaît comme un travailleur de l'ombre, dont l'origine semble remonter au Néolithique. Il n'est pas moins évident de penser que l'habileté, l'expérience mêlée à l'affect est aussi une forme esthétique. André Leroi-Gourhan disait en effet ne pas croire en « l'art pour l'art » néanmoins, il reconnaissait cette adéquation entre forme et fonction dans ce qu'il a nommé « l'esthétique fonctionnelle ». Elle se dégage des objets et de tout élément utile créé par un individu. Elle se loge dans ce « vouloir bien faire », ce désir qui s'incarnent sur le mobilier, les outils ou encore les parures, où « les formes répondent efficacement à leurs fonctions[384] ». Ce désir de *bien faire* se retrouve à toutes les périodes et semble proprement humain[385]. Au Paléolithique, dans les groupes nomades, les individus sont polyvalents mais élaborent un artisanat déjà très riche qui évolue. Finalement, ces deux formes de temps : *temps libre* et *temps libéré*, sont, à l'origine, subordonnées à deux modes de vie (nomade et

384. André Leroi-Gourhan, *La vie esthétique et les domaines de l'esthétique, in,* Dirk Dehouck (dir.), *op. cit*., p.41.

385. Nous pensons à la perception entre art et artisanat développé par William Morris au XIXe siècle.

sédentaire). Aussi, ces deux appréhensions du temps persistent à travers notre histoire récente et elles coexistent aujourd'hui et s'incarnent dans les frontières poreuses entre l'art et l'artisanat – en tout cas entre deux modes de création.

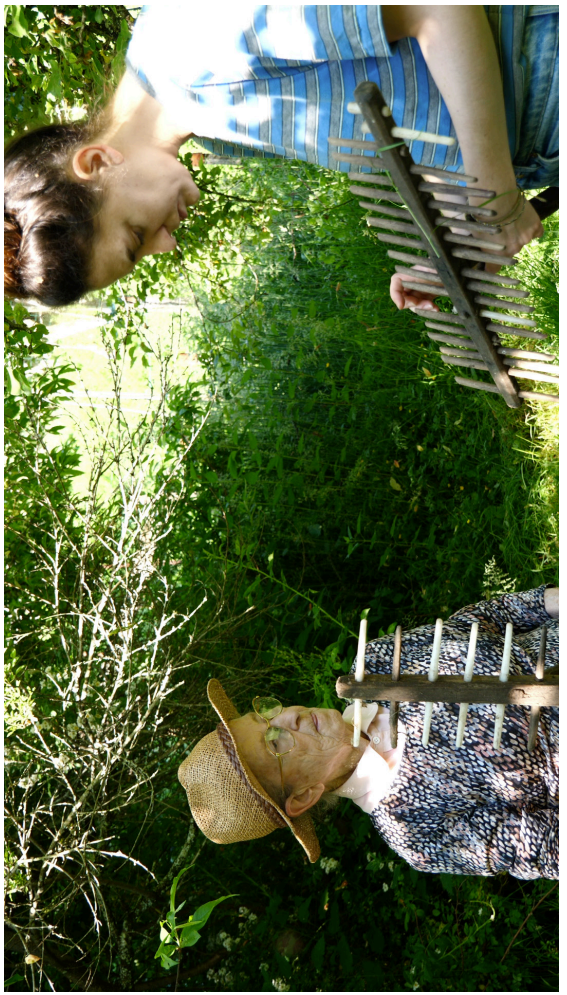
Adaptation, adoption, emprunt ou invention : artisans ou artistes suivent le chemin de la création sur ces deux modes qui diffèrent dans la forme. Ainsi, il nous semble important de ne pas foncièrement les opposer à partir du moment où l'on *pense* le geste et si l'on pose notre attention sur le processus. Les artistes qui s'émancipent de toute figuration, ceux qui se débarrassent de l'objet ou, en tout cas, le relèguent à l'arrière-plan, se concentrent exclusivement sur un processus de création voire un processus *de contact avec la matière*[386]. L'expérience des gestes primitifs par emprunt autant que par convergence biologique suit le même modèle de création encore aujourd'hui puisque nous sommes *homo sapiens* au même titre que les humains de la Préhistoire. *Frapper prendre, prendre frapper*, ces deux grandes familles de gestes techniques comme le rappelle Michel Guérin, alternent dans un rythme qui offre une multiplicité de possibles.
L'artiste marche, glane, il pose son empreinte, il tresse, il manipule, concasse : nombreux sont les gestes qui sont éphémères et ne laisseront pas de traces pérennes durant trente mille ans. Pourtant, il y a *pensée du geste*, ils ne sont pas dénués de sens, ni désorganisés et encore moins rudimentaires dans un sens péjoratif. Si des traces d'œuvres d'art actuelles subsistaient dans un futur très lointain et qu'elles soient isolées de la parole ou du dire, de l'écrire, voire du discours, alors ces gestes deviendraient très certainement de simples gestes ordinaires. Ils seraient dénués de toute symbolique, de tout contexte et il ne resterait que l'expérience de la matière que l'on pourrait envisager de manière sensible.
Que leurs traces soient éphémères ou non, ces gestes sont peut-être rudimentaires au sens où ils sont élémentaires et ils sont, dans certains cas, élaborés avec peu de choses. Ils sont en apparences simples, mais leurs réalisations génèrent toujours des savoir-faire. Techniques, gestuelles et attitudes ont été transmises et ces successions de transmissions, attendues ou non, ont permis la création de multiples formes : des produits utiles, des outils ou des objets d'art. Ces minuscules gestes que l'on pourrait appeler des « gestes de peu », autrement dit, des gestes qui requièrent des matières qui sont des restes (comme les os, les peaux d'animaux ou les cornes) ou des matières que l'on trouve facilement

386. Nous pensons aux artistes de l'*arte povera* déjà évoqués mais aussi à certains artistes du *land art* comme Andy Goldsworthy, Richard Long, ou encore Hamish Fulton, ainsi que herman de vries, Marinette Cueco, Anna Mendieta, Agnès Denes, etc.

dans l'environnement proche du lieu de création (bois, végétaux, pierres, coquillages) sont des gestes que l'on réalise avec ce que l'on a à portée de main. Pour autant, ils exigent des connaissances du milieu et des savoir-faire qui y sont liés. Si on constate aujourd'hui un regain d'intérêt pour des pratiques qui renouent avec notre milieu, qui sont moins énergivores tout en développant un attrait vers l'artisanat et des savoirs vernaculaires que l'on apprend au contact des habitants, ce n'est pas une volonté massive mais plutôt des pratiques issues de modes de vie alternatifs. De nombreux artistes explorent ces nouvelles formes qui n'expriment non pas un retour vers « l'âge de pierre » mais au contraire, questionnent nos modes de vie contemporains en les mettant en perspectives avec des savoirs ancestraux. Cette mouvance va avec un questionnement plus général sur la société industrielle capitaliste qui pousse à une extrême consommation de biens et de services et où les avancées technologiques redéfinissent sans cesse un idéal vers lequel on doit tendre. Dans ce contexte, le « bien faire » ne se porte pas exactement vers « le peu ». Lorsqu'il apparaît, c'est en marge de ce modèle dominant : soit de manière contrainte c'est-à-dire que faire avec peu advient comme une nécessité liée à un contexte économique et social de pauvreté et de misère, soit de manière délibérée, dans une recherche de lutte contre le modèle dominant pour faire des choses en réaction à son système.



CH.06
GESTES DE PEU ET TRANSMISSIONS DISCRÈTES



Étienne Beaudouin, *Le râteau avec ses dents en bois taillées à la main ou en plastique*, outil d'André, 2023, photographie, La Coquille.

En portant une attention aux gestes de peu qui entourent les usages domestiques et vernaculaires[387], en milieu rural en particulier, et à l'appui de nos expérimentations plastiques, nous questionnons les modalités de la transmission au sein de pratiques de l'ordinaire. Nous préférons le terme « ordinaire » à celui de « quotidien » notamment parce que le quotidien peut être extraordinaire. Nommer des pratiques « de l'ordinaire » – c'est-à-dire qui appartiennent à l'ordinaire – c'est signaler que l'on observe ces pratiques de manière continue et non dans le rythme exclusivement routinier et répétitif du quotidien. Faire de la soupe d'ortie, réparer des vieux outils, tresser des roseaux ou encore faire du feu sont des activités composées d'une quantité infinie de gestes de peu qui, d'un point de vue extérieur à celui qui les pratique, peuvent paraître tout à fait extraordinaires. Pourtant, il nous paraît fondamental de ne pas négliger un point de vue intérieur, au plus proche des « gens de peu », comme le dit Pierre Sansot, qui consiste à percevoir les activités qu'ils pratiquent habituellement comme tout à fait ordinaires. « L'extraordinaire » entraîne l'idée de rareté et d'exception. De telles pratiques seraient alors considérées comme hors-normes, désuètes voire obsolètes. Nommer les pratiques « de l'ordinaire » c'est donc une manière de revendiquer leurs existences actives dans le présent et déjà les accepter comme courantes et appartenant à un flux continu de gestes transmis et inventés à travers le temps et l'espace. Il ne s'agit pas d'être dans le déni de la disparition de certains savoir-faire et avec eux des gestes de peu, mais au contraire, il est intéressant de prendre conscience que la perte est aussi génératrice de nouvelles pratiques, notamment par ce que l'on assimile à une possible *rénovation* matérielle autant qu'immatérielle, de celles-ci.

Nous utilisons l'expression « geste(s) de peu » pour désigner des gestes qui emploient peu de choses, des gestes « faits avec » peu. Autrement dit, il s'agit de gestes qui sont concrètement réalisés à partir de ressources locales et souvent « pauvres » (lorsque l'on a peu de denrées ou de matières disponibles, on fait avec ce que l'on trouve). Il faut entendre aussi une forme de modestie inhérente aux gestes réalisés. Cette manière de dire évoque une manière de faire et d'agir.

387. Le terme « vernaculaire » est historiquement appliqué à l'architecture et à la photographie, mais il est intéressant d'évoquer des pratiques qui sont à la croisée de différents champs, et qui se situent en dehors des disciplines : les savoir-faire et pratiques autochtones ont leurs identités propres, parfois difficilement observables d'un point de vue extérieur.

Nous utiliserons aussi les formules : « design du peu[388] », « pratique du peu » comme « art du peu », étant donné qu'elles ne sont pas sur le même registre que les gestes. Elles concernent des pratiques et des activités dans leur globalité et qui « proviennent du peu ». Elles ne se situent pas directement dans le mouvement mais dans les attitudes et les formes. Les gestes qui leur correspondent ne sont pas toujours des « gestes de peu ». En effet, des œuvres d'art et de design peuvent très bien être conçues en s'inspirant du peu (voire des « gens de peu »), ou bien en veillant à produire un résultat de peu, tout en ayant eu recours dans leur mise en place à des dispositifs économiques ou de productions plus complexes.

Les gestes de peu existent dans un flux continu de création. Par mon expérience de terrain en milieu intime, j'ai côtoyé ces types de gestes et j'ai appris à en faire usage par le biais de la transmission de mes grands-parents. C'est l'apprentissage d'un mode de vie et il s'agit aussi de révéler une esthétique des formes, des gestes et des attitudes dans un milieu familier en essayant de révéler « l'éclat dans le terne[389] » pour reprendre les mots de Daniel Klébaner. Se positionner depuis l'intérieur permet de saisir des nuances insaisissables d'un point de vue extérieur au terrain et d'être au cœur de la variabilité qui existe au sein des pratiques de l'ordinaire. En ce sens, nous dépassons donc l'idée d'un ordinaire commun et général. Par l'attention aux gestes de peu qui sont singuliers et individuels, nous pouvons aussi donner des visages à ceux qui les font et des nuances à leurs manières de faire. Au-delà de notre expérience pratique, nous cheminerons sur cette idée de *rénover* des gestes de peu à l'appui d'exemples circonstanciés qui serviront de balises à notre réflexion et il est important de bien distinguer les gestes de peu contraints, des gestes délibérés.
Nous évoquons donc ici les pratiques qui naissent et existent dans un contexte de crise et se développent par nécessité économique. Il s'agit de périodes de bouleversements historiques comme en France entre la première et la seconde guerre mondiale ou encore pendant la guerre froide avec le cas de l'embargo

388. Une partie de ce chapitre s'appuie sur une communication donnée dans le cadre d'une journée d'étude intitulée : *Design du peu, pratiques ordinaires*, organisée par Sophie Fétro, le 12 novembre 2021, Centre de colloques du Campus Condorcet, Aubervilliers, soutenu par l'Institut ACTE-Université Panthéon-Sorbonne. L'article est paru dans le n° 3 de la revue *Design, Arts, Médias*, « *Les Arts de faire : Acte 2 - Design du peu, pratiques ordinaires* ». Chloé Bappel, *Rénover des pratiques de l'ordinaire : gestes de peu et transmissions discrètes*, [en ligne], URL : https://journal.dampress.org/issues/design-du-peu-pratiques-ordinaires/renover-des-pratiques-de-lordinaire-gestes-de-peu-et-transmissions-discretes, consulté le 12 décembre 2021.

389. Daniel Klébaner, *L'art du peu*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1983.

contre Cuba. Plus récemment, les crises écologiques et migratoires créent de plus en plus de situations de précarité au sein des groupes humains et provoquent des situations de pénurie partout dans le monde, y compris localement dans les pays les plus riches. On distingue alors les populations, autochtones ou non, vivant de peu, contraintes par un contexte socio-économique qui les défavorise et les oblige à adopter des modes de vie induisant des gestes de peu ; des personnes qui adoptent volontairement des modes de vie frugaux comme des habitants désirant expérimenter un mode de vie alternatif, basé sur l'idée de vivre « avec moins » et de « faire mieux avec moins ». Nous donnerons aussi des exemples d'artistes et de designers dont la recherche s'approche de l'activisme politique. Les gestes de peu sont parfois similaires en apparence, qu'ils soient contraints ou délibérés, néanmoins il faut être attentif à leur contexte de création et aux acteurs qui les initient afin de comprendre les enjeux de leur transmission. En effet, les objectifs des artistes et/ou des activistes diffèrent généralement de ceux des gens de peu qui agissent par nécessité. On pourrait dire que les artistes, les activistes ou les simples habitants essaient de rénover des gestes de peu pour les raviver sous un autre angle et dans d'autres lieux que là où on les aperçoit habituellement. Les contacts entre ces deux types de modes de vie sont difficilement traçables. Cependant, ce qui est certain, c'est que les pratiques qui en résultent se développent à l'appui des personnes ordinaires qui détiennent (souvent de manière inconsciente) les savoirs précieux qu'elles ont développés par habitude et par héritage. Expérimenter, reproduire, s'inspirer des gestes de peu participent de leur réactualisation et de ce que nous nommons ici, de leur *rénovation*.

Nous relèverons dans un premier temps l'importance de la créativité inhérente aux gestes de peu issus de savoirs vernaculaires. Nous nous concentrerons ensuite sur les enjeux de mettre au point une forme de *rénovation* ou de régénération de pratiques du peu, en insistant sur les caractères essentiels de l'invention et de la créativité au sein des pratiques. Enfin nous observerons la variabilité de la tradition.

La créativité du peu, coûte que coûte

Les pratiques du peu se situent à l'intersection entre des attitudes contraintes et des attitudes choisies. En effet, *faire avec* les ressources locales et les matériaux présents « à portée de main » peut advenir dans un premier temps comme une nécessité, puis dans un second temps, se transformer en habitudes, voire en *attachements*[390] pour enfin donner naissance à des pratiques délibérées.
Les gestes de peu concernent différents types de personnes, il y aurait d'un côté les gens de peu, des personnes ordinaires et modestes qui vivent de peu de choses. On désigne des bricoleurs, des réparateurs, des femmes et des hommes qui reproduisent des gestes appris et créent pour vivre ou survivre avec « les moyens du bord ». Ils développent ainsi une créativité utilitaire destinée à améliorer leur quotidien ou au moins à subvenir à leurs besoins essentiels.
D'un autre côté, on a des individus qui choisissent délibérément de se tourner vers des pratiques du peu comme des citoyens qui ne sont pas ou plus dans le besoin mais qui décident d'adopter un mode de vie frugal ou d'en perpétuer les habitudes, soit par conviction personnelle ou politique, soit pour le simple fait de vivre l'expérience et par attrait pour des formes simples et brutes. Ainsi on compte parmi les exemples correspondant à cette deuxième catégorie de personnes, des profils tous aussi variés que des activistes politiques, des militants écologistes, des amateurs de sobriété et de la nature mais aussi des artistes et des designers mus par les valeurs humaines et économiques que véhiculent les gestes de peu ainsi que par leur portée esthétique discrète et précieuse. Les statuts se mêlent facilement, si bien qu'une forme de classification des gestes de peu semble impossible. Comme le dit Pierre Sansot à propos de son étude sur les gens de peu : « La science préfère prendre en considération un objet qui paraît susceptible d'être déterminé avec rigueur et qui n'implique pas une intervention empathique du chercheur. Or pareille catégorie (celle des gens modestes ou de peu) ne semble pas pouvoir être délimitée avec précision comme celle des cadres supérieurs ou des OS[391] ».
À l'appui des études de Pierre Sansot sur les gens de peu et aussi celles de Michel de Certeau, Pierre Mayol et Luce Giard sur les pratiques de l'ordinaire dans les deux tomes de *L'invention du quotidien*[392], nous pouvons constater que les usages ordinaires se développent dans un milieu donné. Les gestes liés aux

390. Tel que nous l'avons étudié dans le chapitre 03 « Le goût du familier ».
391. Pierre Sansot, *Les gens de peu, op. cit*.
392. Michel De Certeau, (dir.), *L'invention du quotidien*, *op. cit*.

usages domestiques dans une famille et les pratiques de l'ordre du bricolage, de l'entretien ou de la réparation des objets par soi-même dans un village, se transmettent sans que l'on y prête attention, dans un milieu précis et de manière continue. L'héritage des manières de vivre et de faire s'inscrit dans une temporalité longue, de générations en générations au sein des familles et des petites communautés : les gestes circulent. Ils persistent mais aussi ils se transforment. Néanmoins, les gestes de peu, comme des petits agissements au quotidien et les paroles éphémères échangées qui les accompagnent, en assurent l'apprentissage. Aussi, certains usages requièrent une véritable technique acquise, non par formation, mais par une multitude de petits gestes accumulés.

Lorsque ma grand-mère décrit son mode de vie, elle dit : « J'ai toujours essayé de vivre avec peu et de faire avec des choses que l'on peut faire soi-même [...], soit pour travailler, soit pour se nourrir. [...] Par exemple, [si tu fais pousser des légumes toi-même], tu les trouveras meilleurs[393] ! » Inspirée par le mode de vie frugal vécu dans son enfance, Odette a toujours su voir quelque chose de positif dans les manières de faire avec peu. Pourtant ce mode vie est lié à un contexte où la pénurie était très présente, notamment pendant la seconde guerre mondiale. Elle a évidemment apprécié un accès au confort : l'électricité, l'eau courante, le gaz, la nourriture de plus en plus diversifiée et peu chère après la guerre, ou encore l'accès à l'immobilier et à divers produits de consommation. Néanmoins, attachée à certaines manières de faire simples et à la créativité que génèrent les gestes que l'on fait soi-même, elle a toujours perpétué des savoir-faire acquis dans l'enfance. Il s'agit aussi de savoir-vivre qui subsistent dans ses habitudes, tels que l'importance de la solidarité, du partage, voire du don de soi. Cet ensemble de survivances issues d'un mode de vie passé apparait comme un don, en tout cas une faculté de faire les choses avec peu. Cela fait écho à ce que décrit Pierre Sansot, dans son ouvrage « Les gens de peu » où il analyse, au-delà d'une « sociologie du temps libre », ce qu'il appelle « le temps pour soi » des gens de peu. Il écrit :

> « Gens de peu comme il y a des gens de la mer, de la montagne, des plateaux, des gentilshommes. Ils forment une race. Ils possèdent un don, celui du peu, comme d'autres ont le don du feu, de la poterie, des arts martiaux, des algorithmes. La petitesse suscite aussi bien une attention affectueuse, une volonté de bienveillance[394] ».

393. Odette, *in* Chloé Bappel, Étienne Beaudouin (réal.), *Sitôt dit, sitôt fait*, *op. cit.,* 00:05:45

394. Pierre Sansot, *Les gens de peu,* Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009, p. 7.

Si c'est un don, alors cette « attention affectueuse » et cette « volonté de bienveillance » peut être transmise à qui sait l'apprécier. Néanmoins, il serait plus juste de souligner que cela « apparaît » comme un don, d'un point de vue extérieur, mais il faut bien garder en tête que s'il s'agit d'habitudes, c'est qu'il y a eu à l'origine un apprentissage culturel et une familiarisation qui se développent au contact d'autres « gens de peu », d'une communauté où ces valeurs nous sont communiquées. Faire avec peu est bien une manière de faire les choses, cela ne qualifie pas les objets produits ni les coutumes des gens qui les font. Par exemple, on peut faire construire une maison en achetant des briques ou des pierres qui ont parcouru des milliers de kilomètres, ou bien, on peut construire sa maison en fonction des matériaux que l'on trouve localement, que l'on va trouver peu chers ou que l'on nous donne. Dans les deux cas, une maison est construite mais la manière de faire détermine une attitude qui définit elle-même un mode de vie. Elle est généralement transversale à toutes les activités de la vie quotidienne. C'est une manière de vivre au-delà d'une manière de faire.

Les frontières entre l'art et l'artisanat sont poreuses et de très nombreux artistes les explorent aujourd'hui. En effet, les rapports entre les deux sont séculaires, l'histoire est traversée par autant d'oppositions que de rapprochements, notamment par des emprunts de techniques dans les deux sens, néanmoins, les frictions se densifient.

Les gestes de peu, quant à eux, unissent des pratiques extrêmement diversifiées si bien que les objets qui en résultent pourraient autant relever de l'art, de l'artisanat ou des pratiques ordinaires et quotidiennes des habitants. Dans cette indistinction, tel que nous l'avons écrit plus haut, on repère des manières de faire avec peu, subies ou délibérées, et c'est en ce point que la distinction se fait. Le point de ralliement est en quelque sorte la créativité et l'inventivité qui s'expriment au travers de ces pratiques et nous allons le voir au travers de quelques exemples.

En tant qu'anthropologue de la production vernaculaire cubaine, Ernesto Oroza étudie les objets créés de manière autonome et indépendante par le peuple cubain dans un contexte de crise politique et économique à la suite de la Révolution cubaine et du blocus américain sur l'exportation des produits. Il en fait état dans l'ouvrage : *Objets réinventés, La création populaire*, à Cuba, co-écrit avec Pénélope de Bozzi. La réparation, le bricolage et la transformation d'objets pour en créer de nouveaux, sont des pratiques vernaculaires car elles sont initiées par la population, puis l'État en a ensuite organisé et règlementé les pratiques (mise en place d'espaces de stockage d'objets et de matières, mise à disposition de

lieux, d'ateliers de réparation et de création). Le projet *Rikimbili*[395] est une étude qui a pris la forme d'un « manifeste de la nécessité » sur la désobéissance technologique. Tout se répare et se transforme : cette philosophie cubaine est bien sûr le résultat d'un design du peu contraint. La créativité des Cubains apparaît par nécessité. C'est une question de survie, en temps de pénurie les humains s'adaptent et trouvent des manières de faire alternatives. Dans certains cas, l'ingéniosité des techniques inventées (l'hybridation des matériaux et des objets : un modèle américain de ventilateur qui fonctionne avec un moteur de machine à laver soviétique) ou encore le système mis en place (les ateliers de réparation par exemple) peuvent néanmoins se pérenniser, voire faire modèle et inspirer d'autres populations[396].

> « La société occidentale a accéléré le processus de fermeture des objets : la société de consommation prêche la croissance et l'augmentation de la production. Aussi pour que les objets soient plus vite consommés, le design produit des formes à effet de mode et l'ingénierie ferme les objets en remplaçant les vis par des points de soudure, en faisant en sorte que les dispositifs électroniques remplacent les anciens circuits, ce qui rend toute réparation impossible. À Cuba, ce qui est expérimenté, ce sont des procédures d'objets ouverts coûte que coûte. Les occidentaux ne sont plus capables de lire depuis un objet ou une partie d'objet, le potentiel qu'il contient pour créer un autre objet. Pour produire un objet à partir des pièces de trois autres, il faut une capacité à lire le potentiel que portent les produits[397] ».

Dans un texte intitulé « Le volet cubain de la recherche : Rikimbili », Marie-Haude Caraës et Philippe Comte interrogent notre capacité en tant que citoyens, ou plutôt comme habitants occidentaux, à être capable de collecter, de décomposer et de transformer des objets en faisant force de créativité et d'inventivité. Il s'agit d'une manière de faire qui ne semble pas encore ancrée massivement dans nos mœurs bien qu'elle l'ait été à d'autres périodes. Pourtant elle existe, même discrètement, peut-être au travers de la rénovation, par exemple. Rénover, c'est

395. Ernesto Oroza, *Rikimbili, Une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*, publication de l'université de Saint-Etienne, Cité du design, 2009, (trad. Nicole Marchand-Zanartu).

396. Il faut évidemment dire aussi que ce que subit une population est perçu comme quelque chose qu'il faut quitter au plus vite. Aussi les modèles vécus sous la contrainte et l'oppression sont non désirés et vont donc généralement faire l'objet d'un rejet radical de la population.

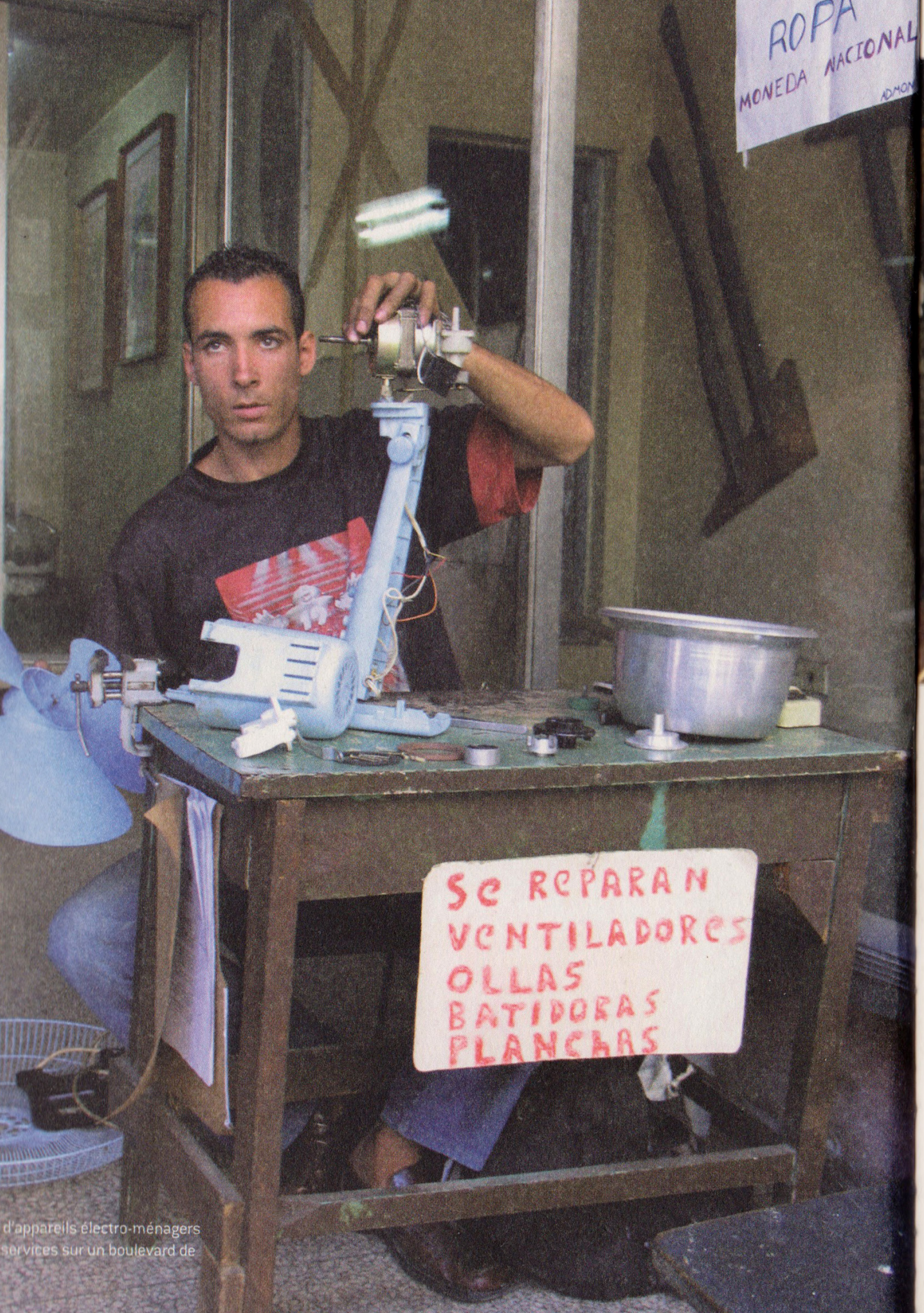
397.Caraës, Marie-Haude, Comte, Philippe, « Vers un design des flux : l'hybridation des disciplines - Le volet cubain de la recherche : Rikimbili », p. 137 - 153, dans Jeanne Dautrey (dir.), *Milieux et créativités*, Nancy, Les presses du réel / ENSAD Nancy, 2016, p. 150 - 151.

aussi essayer de comprendre les objets et les architectures : comment elles sont faites, avec quoi et comment. Les matériaux peuvent être discernables, on peut aussi parfois deviner les techniques, en revanche, les gestes qui ont permis de fabriquer ne sont pas toujours repérables. Il faut alors savoir « lire » dans les matériaux, leurs textures, leurs formes, pour envisager de réparer, c'est-à-dire, rendre fonctionnel, avec d'autres matériaux qui n'étaient peut-être pas ceux utilisés à l'origine. Il faut donc savoir anticiper leur potentiel assemblage et inventer des formes tout en recréant un dialogue avec l'existant.

Marie-Haude Caraës et Philippe Comte désignent l'incapacité des occidentaux à être dans cet état d'esprit de création mais il ne faut pas oublier que ces manières de faire et ces comportements existent avant tout en réaction à un contexte de crise, ce que démontre l'exemple Cubain précédemment cité. Afin de créer un parallèle avec une situation analogue en France, il faut se pencher sur des phénomènes observables en temps de crise, notamment économique. Ainsi, parmi les personnes qui pourraient témoigner de l'existence de telles pratiques, prenons la génération des personnes nées dans l'entre-deux-guerres. Avant l'explosion de la société de consommation, beaucoup de gens dans les milieux pauvres, ruraux mais aussi urbains, ont connu des modes de vie frugaux voire précaires, et ils ont habité et se sont construits « de peu de choses ».



Anonyme, atelier de réparation et objets réinventés (*Rikimbili*), 2007 - 2009, *in*, Ernesto Oroza, *Rikimbili, Une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*, 2009, publication de l'université de Saint-Etienne, Cité du design, [photographe, Ernesto Oroza].



d'appareils électro-ménagers
services sur un boulevard de





Moteurs de machine à laver Aurika insérés dans des ventilateurs.

Avec la succession et l'enchaînement de crises économiques, sociales, écologiques et migratoires qui frappent les territoires de manière constante et provoquent des ruptures de plus en plus profondes à l'échelle internationale, on voit aujourd'hui les deux « versants » des pratiques du peu se développer un peu partout. Des pratiques contraintes dues à la misère (modes de vie dans les camps de migrants par exemple) et délibérées dans des milieux plus aisés où se développent toutes sortes de pratiques inspirées des usages ordinaires et revendiquant des valeurs éthiques en développant des recherches autour du peu (mode de vie en colocation, jardins partagés, *do it yourself*, etc.). Ces deux versants peuvent paraître antagonistes, voire le second pourrait apparaître comme une triste ironie du premier, si l'on part du principe qu'il s'agit pour des gens qui en ont les moyens d'imiter ceux qui n'en ont pas, par simple effet de mode. Or, c'est bien plus complexe et heureusement on peut constater un intérêt pour le peu, bien plus profond qu'un simple effet de mode, (qui est, au passage, plutôt de mauvais goût).

Il est important de souligner qu'en Europe occidentale et en particulier en France, nous bénéficions d'un relatif confort et d'un climat de paix. Le contexte économique, social et sociétal actuel en France n'est pas celui d'un temps de guerre. Néanmoins, les crises économiques et sanitaires récentes, notamment le coronavirus puis la guerre en Ukraine, ainsi que la crise écologique, notamment climatique, mondiale, entraînent des mouvements de migrations. S'ajoutent aux réfugiés politiques ou de guerres, les réfugiés climatiques. L'inflation[398] massive et l'accroissement de la pauvreté, y compris dans les pays occidentaux où les écarts de richesses se creusent de manière progressive, sont en train de transformer en profondeur les modes de vie urbains et ruraux. En France, on note par exemple le développement des actions locales en faveur d'une économie circulaire, en réaction à une forme d'inaction globale des pouvoirs politiques et économiques décisionnaires.
L'économie circulaire est encore très loin d'être majoritaire, cependant, elle tend à se développer dans les pays les plus riches notamment en France. Selon la définition de l'ADEME :

398. Les statistiques de l'INSEE basées sur les indices des prix à la consommation montrent qu'en 2022, le taux d'inflation est de 5,2 % en France (hors Mayotte) sur l'ensemble des ménages. L'étude révèle le taux de variation annuelle de l'inflation entre 1991 et 2022. On constate par exemple que le pourcentage le plus élevé en dessous de celui de l'année 2022 est de seulement 2,1% en 2011, ce qui révèle une augmentation très forte ces dix dernières années. INSEE, *Taux d'inflation Données annuelles de 1991 à 2022*, [en ligne], URL : https://www.insee.fr/fr/statistiques/2122401, consulté le 3 juillet 2023.

> « L'économie circulaire vise à changer de paradigme par rapport à l'économie dite linéaire, en limitant le gaspillage des ressources et l'impact environnemental, et en augmentant l'efficacité à tous les stades de l'économie des produits. [...] Le modèle des pays développés consistant principalement à extraire, produire, consommer et jeter ne permet plus d'appréhender un futur raisonnable sur ce modèle. Il faut passer à un modèle axé sur une absence de gaspillage et une augmentation de l'intensité de l'utilisation des ressources tout en diminuant les impacts environnementaux. C'est ce que vise l'économie circulaire qui prend en compte trois champs : 1/ La production et l'offre de biens et de services ; 2/ La consommation au travers de la demande et du comportement du consommateur (économique ou citoyen) ; 3/ La gestion des déchets avec le recours prioritaire au recyclage qui permet de boucler la boucle[399] ».

Si l'État met en place certaines actions, il faut admettre que la plupart sont à l'initiative d'associations, de petites entreprises ou de réseaux d'habitants volontaires souhaitant proposer des alternatives à l'économie linéaire. L'économie circulaire représente un grand nombre de dispositifs et de moyens distincts à l'intérieur des trois champs, qui n'ont pas lieu d'être énumérés ici.

Néanmoins, parmi ces moyens qui favorisent le développement des pratiques de peu, il y a par exemple, les ressourceries ou recycleries[400]. Cet engouement est en partie corrélé à l'inflation, mais aussi à la dégradation de l'environnement et aux prises de conscience que cela implique. Les objectifs de ces lieux sont multiples, ils créent des emplois notamment en insertion ou en service civique, ils requièrent aussi un grand nombre de bénévoles. Les objets destinés à être jetés sont récupérés et revendus, la plupart des lieux proposent en outre des services de réparation, des activités participatives de réparation mais également des activités manuelles ou d'autres types de rencontres ou d'événements culturels, artistiques, sportifs ou caritatifs. Ces lieux fonctionnent beaucoup en réseaux, notamment associatifs, et sont très propices à générer du lien.

399. *Agence de transition écologique ADEME Expertises*, [en ligne], URL : https://expertises.ademe.fr/expertises/economie-circulaire, consulté le 01 juillet 2023.

400. « Le terme «Ressourcerie®»est une marque déposée. La Ressourcerie® met en œuvre des modes de collecte des déchets (encombrants, déchet industriel banal [DIB]...), qui préservent leur état en vue de les valoriser prioritairement par réemploi/réutilisation, puis recyclage. Le terme «recyclerie» est employé de façon générique. La recyclerie est un centre qui a pour vocation de récupérer, valoriser et/ou réparer, en vue de la revente au grand public, des produits d'occasion ou des produits usagés (ayant le statut de déchets). Ils feront l'objet d'une opération de contrôle, de nettoyage ou de réparation (préparation en vue de la réutilisation) afin de retrouver leur statut de produits », *in Agence de transition écologique ADEME Expertises*, [en ligne], URL : https://expertises.ademe.fr/economie-circulaire/dechets/passer-a-laction/eviter-production-dechets/reemploi-reutilisation, consulté le 01 juillet 2023.

Par exemple, on peut relever l'augmentation du nombre de « repair cafés[401] » durant la dernière décennie, qui sont des cafés où l'on peut apporter du matériel endommagé pour le réparer avec d'autres gens, accompagnés par des passionnés de bricolage, de couture ou d'informatique, etc. Le projet est à l'initiative d'une habitante Martine Postma qui a lancé le projet en 2009 aux Pays-Bas. Depuis, le concept s'est développé à l'échelle mondiale. Il existe aujourd'hui 2787 *Repair Cafés*, les chiffres estimés montrent que cela implique 41805 bénévoles, générant 50166 articles réparés par mois[402]. C'est bien sûr très proche des ateliers de réparation cubains ou d'autres initiatives populaires qui ont lieu partout où réparer est une question de survie, sauf que cette action est, dans ce cas, une initiative délibérée qui s'adresse à toutes sortes de populations y compris à des gens qui ne sont pas forcément dans le besoin mais pour qui, la démarche de la réparation fait sens. Selon un rapport publié en 2020 intitulé *Les Français et la réparation – Perceptions et pratiques*, on comprend que l'engouement que l'on peut ressentir et dont témoigne un nombre grandissant d'initiatives en ce sens, tant à la campagne qu'à la ville, n'est pas forcément révélateur de la réalité sur le terrain.

> « Les résultats de cette enquête sur la réparation des produits montrent que les Français partagent une image globalement positive de la réparation (81% des Français ont une bonne image du secteur de la réparation). En tant que secteur, la réparation participe à la préservation de l'environnement pour 87% des Français et au dynamisme de l'économie locale pour 78% des Français. Ses acteurs inspirent confiance à une grande majorité des Français (75%). Cependant, en termes de pratiques, la réparation n'est pas systématique : en effet 36% des Français réparent un produit quand il tombe en panne, alors que 54% le remplacent. De plus, certaines catégories de produits sont moins réparées que d'autres (petit électroménager). En 2019, la réparation a encore besoin, de gagner en visibilité et en image, notamment chez les plus jeunes, où des efforts sont à mettre en œuvre pour les sensibiliser à cette pratique[403] ».

Lorsque l'on a connu depuis l'enfance un mode de production linéaire ou que c'est un mode auquel on s'est tellement habitué qu'il est difficile d'en sortir, il est beaucoup plus compliqué d'envisager un changement de paradigme. Dans cette

401. *Repair café*, [en ligne], URL : https://www.repaircafe.org/fr/, consulté le 01 juillet 2023.

402. *Ibid.*

403. Sylvie Coussement, Nadine Porge, HARRIS INTERACTIVE, *Rapport – Les Français et la réparation – Perceptions et pratiques – Edition 2019*, [PDF], ADEME, « Expertises », 2020, p. 5.

étude, on voit donc que le chemin est encore long pour passer de la théorie à la pratique.

De leur côté, mes grands-parents ont toujours été dans cette optique de réparation et de réemploi des objets et des matières. La volonté de réparation, en particulier des outils, aurait été davantage développée dans cette étude auprès de mon grand-père si j'avais eu le temps de travailler cet aspect-là avant son décès. Dans l'unique travail d'observation filmé réalisé avec lui, il nous parle de la faux et du travail du faucheur. Dans cet extrait que l'on peut voir à la fin du film[404], André montre comment battre la faux (la réparer, l'entretenir en reformant la lame). Il était important pour lui d'entretenir et de réparer chaque outil. On le constate sur plusieurs outils qui lui appartenaient comme la faux, le râteau ainsi que tous les outils de jardin avec un manche remplaçable par exemple.

Il est important de souligner l'ancrage des pratiques du peu dans un rapport au temps puisque des pratiques ou des gestes simples, en apparence spontanés ou anodins, peuvent relever d'une véritable pratique établie dans le temps, transmise de génération en génération. Prenons l'exemple d'un « outil » vestimentaire multifonction : le tablier. Sorte « d'uniforme de travail » des tâches domestiques (en particulier associé aux femmes) il était, jusque dans les années 1950, un outil indispensable en milieu rural. À partir de l'après-guerre il devient un argument de propagande pour diffuser la figure de la ménagère.

Néanmoins, ici nous évoquerons seulement cette idée d'objet de peu, multifonction et capable de se transformer tantôt en soufflet pour le feu, en manique pour porter un plat chaud, en panier (ancêtre du *tote-bag*[405] actuel ?), en chiffon à tout faire, en cachette pour les enfants, en parapluie et enfin, il endosse son rôle de protection des vêtements. Ces manières d'employer le vêtement semblent assez répandues en Europe puisqu'elles sont retranscrites dans de nombreux contes sous la forme de l'histoire du *tablier des grands-mères*. Ces histoires racontent tous les usages surprenants que l'on peut faire avec ce simple vêtement et, comme toutes histoires transmises oralement, elles varient d'un conteur à l'autre

404. André, *in* Chloé Bappel, Étienne Beaudouin (réal.), *Sitôt dit, sitôt fait, op. cit*., 00:58:00

405. *Tote* est un mot anglais qui signifie littéralement « fourre-tout ». Il s'agit d'un sac très sommaire (généralement en tissu) permettant d'accumuler des affaires à transporter, comme le tablier dans l'histoire. Nous pouvons à ce propos évoquer la création d'un objet multifonction qui est le « tablier / *totebag* » crée par *La cantine des cocottes*, une cuisine participative et traiteur éthique qui organisait les repas durant la journée d'étude « Workshop(s) : La fabrique du faire (#2) », le 10/10/2019 à La Fabrique Pola, à Bordeaux. Cette création apparaît comme un parfait exemple de réactualisation d'un objet tout en témoignant d'une nouvelle manière de penser ses usages.









Chloé Bappel, *Le davantau, tablier d'Odette*, 2020, croquis au fusain fait maison, La Coquille.







Étienne Beaudouin, Chloé Bappel, *André répare et bat sa faux*, 2023, photographies et captures vidéo, La Coquille, Le Mas.

et leurs origines sont très complexes à retracer[406]. Il faut souligner à ce propos la dimension pédagogique de cette expérience puisque l'histoire, en évoquant différents usages utiles, transmet un enseignement (ne pas se brûler, prendre soin, savoir se débrouiller avec peu, etc.)

Les gestes de l'ordinaire, pour être transmis correctement, sont souvent ainsi accompagnés d'histoires sous forme d'anecdotes, de contes, de proverbes ou simplement de petites morales du quotidien. Ainsi, les modes de penser le monde se transmettent par les habitudes. Faire avec peu est donc une manière de pensée qui donne naissance à des gestes différents en fonction des modes de vie et des coutumes locales. De plus, ces pratiques vernaculaires sont exposées à une grande variabilité : elles se transforment au fur et à mesure qu'elles se transmettent. En se penchant particulièrement sur les objets et gestes de peu qui circulent dans la famille, on constate que, ce qui se transmet n'est pas forcement annoncé ou anticipé, ni clairement défini. L'apprentissage et la transmission résident beaucoup sur l'observation et l'intégration des manières de faire passe par le mimétisme et *par* l'oralité. Les habitudes, par la répétition des gestes, induisent une maîtrise progressive des pratiques tandis que l'héritage se transmet presque inconsciemment. Il s'agit d'activités qui génèrent des gestes, des objets et un langage singulier dans un contexte qui est celui de la vie quotidienne rurale et dans le cadre de pratiques qui ne relèvent pas du travail salarié, autrement dit, durant ce « temps pour soi » dont parle Pierre Sansot.

Le design du peu est intéressant car il associe particulièrement l'utilité à l'esthétique des gestes et des formes. On retrouve ce désir de « bien faire » évoqué en amont. Même dans des situations précaires, les humains nourrissent leurs gestes de créativité.

À la question, « Qu'est-ce que le design du peu, à ton avis ? », elle formule la réponse suivante : « Pendant la guerre, on n'avait rien, et moi, je voulais des sandales, alors j'ai pris une chambre à air et des vieilles semelles et j'ai fabriqué mes sandales ! Ça, c'était super, et avec peu de choses[407] ».

Il s'agit ici d'une anecdote survenue dans la vie quotidienne dont Odette partage son souvenir. C'est un exemple parmi de nombreux autres, cependant, il incarne une idée originale de design populaire. À partir du désir d'un objet inaccessible : des sandales, la jeune Odette décide de le fabriquer avec ce qu'elle a sous la

406. Le tablier est évoqué dès le Moyen-Âge, notamment dans les *Canterbury Tales* de Geoffrey Chauce. On retrouve l'histoire des tabliers de grands-mères dans les ouvrages de contes populaires anonymes. J'ai moi-même appris l'histoire de ma grand-mère qui, elle-même a vu sa grand-mère se servir de son tablier de la sorte et elle a inventé une histoire à partir de son expérience.

407. Odette Marcillaud, propos recueillis le 03 mars 2021, à La Coquille.

main. À l'aide d'une vieille chambre à air et de semelles de feutre usées elle va créer ses sandales coûte que coûte.

Le peu a cette capacité d'engendrer une créativité illimitée bien qu'il soit toujours nécessaire d'avoir des modèles, ce qui rejoint l'idée de l'emprunt évoqué avec André Leroi-Gourhan à propos de l'invention de techniques.
En termes de design vestimentaire fait de peu, nous avons réalisé une robe entièrement conçue à partir des massettes que nous avons récoltées avec ma grand-mère.
Cette robe ne correspond à aucun modèle prédéfini ni à un objet réalisé par Odette dans sa jeunesse. Pourtant, inspirées par les multiples possibilités techniques de tressage et d'assemblage de cette matière nous nous sommes laissées guider par notre créativité et avons réalisé cette robe sur mesure à ma taille. Odette est probablement inspirée par d'anciens gestes où les matières naturelles présentes dans son environnement lui ont permis de composer de petites *innovations frugales*, à l'instar des couvre-chefs en feuilles de châtaigner inventées le jour de mon anniversaire, une journée de plein soleil où personne n'avaient de chapeau. Ces petits bricolages (qu'il serait trop long d'énumérer ici) m'ont toujours poussé à faire avec peu, avec ce que l'on a sous la main et lorsque l'on n'attend pas d'avoir des compétences pour tenter de faire des choses que l'on ne maîtrise absolument pas. Aussi, j'ai réalisé d'autres actions qui sortent du processus de *Gestes de matières* étudiées mais qui, ponctuellement, ont permis de comprendre autre chose par l'expérience du geste qui implique tout le corps, notamment par leur dimension performative. Aussi, j'ai fait l'expérience d'un « geste d'habit » pour « s'abriter » par une froide journée d'hiver à partir d'une pelote en laine de mouton que je crochète avec les mains afin de me vêtir de cet *habit de peu de gestes*. Toujours pour rechercher symboliquement la chaleur (par le feu) et surtout pour tester une performance d'éclairage archaïque à partir d'une matière déjà évoqué : le canard, j'ai réalisé une lampe avec la graisse comme combustible[408]. Si elles questionnent l'inventivité liée à la survie et aux besoins élémentaires (se couvrir, se réchauffer et s'éclairer), ces actions ne se prennent pas plus aux sérieux que les chapeaux de feuilles ou les sandales d'Odette. Elles permettent relativement de répondre à un besoin mais ne sont pas optimales, elles apparaissent comme des prototypes de gestes qui nous apprennent à apprendre.

408. Pierre Baumann, *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, Bordeaux, PUB, 2018.

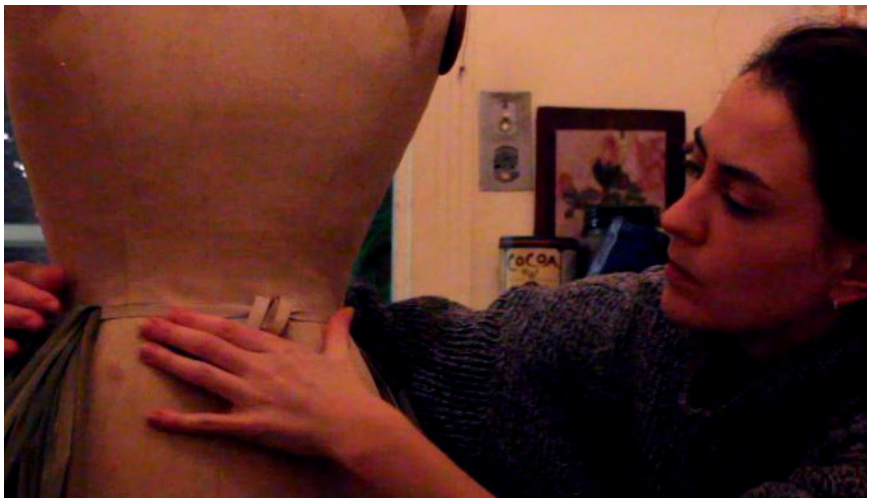

Sapori













Étienne Beaudouin, Chloé Bappel, *La robe de massettes, conception, essayage et accrochage*, 2016 – 2019, photographies, La Coquille.







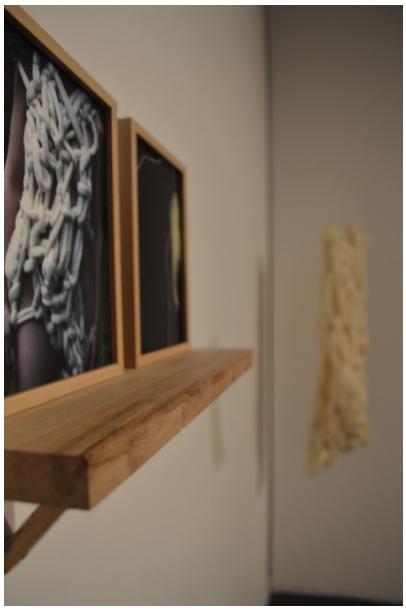
Chloé Bappel, *La lampe à graisse, chap. 97 « La lampe » (Voir par la graisse), 2017, in* Pierre Baumann, *Dire Moby-Dick*, p. 105, galet, graisse de canard, mèche végétale, photographie, île d'Oléron.















Chloé Bappel, *Arnuble, (se) crocheter une robe avec de la laine sans aucun outil*, 2018, performance, [photographies et vidéo Etienne Beaudouin], Le Mas.



Les chapeaux en feuilles de châtaigner conçus par Odette, essayage par Marie-Line, photographie, Le Mas.

Rénover des gestes

« Faire renaître et redonner sa force à quelque chose. [...] Faire revivre quelque chose d'oublié », la définition du verbe « rénover[409] » semble pouvoir s'appliquer aux gestes de peu qui se transmettent discrètement, entre individus. Riches de nuances, véhiculées par oralité et mimétisme, les pratiques ordinaires et vernaculaires tendent à se perdre de plus en plus, en même temps que disparaissent nos ancêtres, nés dans l'entre-deux guerres, en particulier. C'est pour lutter contre cette disparition irrémédiable qu'il nous semble important de comprendre l'enjeu qui est de « rénover » ces pratiques dont la sobriété naturelle apporte parfois un éclat surprenant à une diversité d'usages actuels.

Rénover induit de transformer quelque chose qui l'a déjà été, par les effets du temps et par une action extérieure. Cette transformation opérée va permettre de donner une nouvelle forme à l'objet, tout en conservant la structure et en respectant au maximum les manières de faire originelles. Ainsi, dans cette quête de reconstruction à partir de l'existant, il faut parfois faire des concessions et autrement dit : inventer. En effet, l'invention est souvent indispensable dans la rénovation. Au-delà de la métaphore du chantier, les pratiques du peu s'inscrivent tout à fait dans cette idée où se mêlent savoir-faire traditionnel et inventivité par association de matériaux, création d'objets ou hybridation.

La création d'objets de peu comporte des formes hybrides tout à fait surprenantes comme on l'a vu avec l'exemple des Cubains. Nous aurions pu évoquer également d'autres types de pratiques vernaculaires frugales tels que la *jugaad* en Inde, la *gambiarra* au Brésil ou encore le *Système K*[410] dans la ville de Kinshasa au Congo dont les pratiques de peu sont résolument artistiques. Le phénomène existe dans tous les pays et à toutes les époques, il serait donc difficile d'identifier toutes ces pratiques. De plus, elles existent de manière discrète un peu partout, dans les villes ou les campagnes, au sein de petites communautés ou bien de familles vraiment isolées.

En situation de crise ou de pauvreté par exemple, « faire du neuf avec du vieux » advient simplement sans même qu'aucune règle ne soit fixée, aucune intention écrite. Parce que ce sont des gestes et qu'il n'y a pas, ou presque pas, d'archive concernant les gestes de peu, leur traçabilité est difficile. Ce qui persiste, ce sont les histoires racontées et quelques savoirs autochtones qui ont survécu dans

409.« Rénover », définition, CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9nover, consulté le 11 novembre 2021.

410. Renaud Barret (réal.), *Système K*, Les Films en vrac, La Belle Kinoise, (prod.), France, documentaire 94 min, 2020.

le temps en se transmettant. On peut donc dire que ces pratiques relèvent du patrimoine de l'immatériel, autrement dit, ce sont des savoirs non palpables et invisibles mais qui sont constitutifs de notre culture et qui font partie de notre histoire.

Rénover une partie de ces pratiques tombées dans l'oubli en même temps que disparait la nécessité de « faire les choses par soi-même » semble être un moyen authentique pour entretenir la mémoire. Par l'usage de ce terme qui appartient plutôt à l'univers du chantier, nous dépassons l'idée de simplement refaire un geste ancien dans un temps présent. Il s'agit, comme lorsqu'on restaure un bâti ancien, de procéder à une fouille lente et obstinée, à la découverte des différentes strates correspondant à différentes époques, aux ajouts de styles, etc., pour enfin trouver les restes d'une architecture primitive. Puis, de là, essayer de comprendre et de refaire les gestes à la manière des anciens bâtisseurs qui nous ont précédés. Rénover des gestes sous-entend de réaliser une forme de chantier immatériel, où l'on s'aventure dans des activités partagées avec des autochtones pétris des connaissances d'un lieu et des savoir-faire qui y sont liés. Une manière de voir les choses qui nous permettraient peut-être de comprendre la nature de gestes profondément anciens, de les distinguer d'autres manières de faire acquises en cours de route et ainsi retisser les strates, fil après fil, couche après couche, qui font exister ces pratiques ordinaires dans un ensemble riche et complexe.

Les artistes et designers ont participé à la valorisation de l'artisanat et des savoir-faire traditionnels ainsi qu'aux plus petits gestes, aux attitudes les plus modestes qu'ils traduisent par bribes dans de nouvelles créations. En effet, dès l'avènement dans les années 1960 de la société de consommation, de nombreux groupes d'artistes, de designers mais aussi et simplement d'habitants ont cherché des alternatives aux objets produits par l'industrialisation, et aux architectures nouvelles qui fracturent les paysages et bouleversent les modes de vie humains. Par l'amélioration massive des conditions de vie, les évolutions techniques, la croissance et l'accessibilité au travail salarié, les gens de peu, les paysans, les gens ordinaires qui avaient toujours vécu à la campagne vont progressivement (mais assez rapidement) abandonner leurs modes de vie traditionnels, délaissant autant les métiers artisanaux que les usages et les pratiques vernaculaires transmises de longue date. Bien sûr, certains habitants n'ont pas changé toutes leurs habitudes profitant tout de même des bienfaits de la modernité (confort, hygiène, accessibilité à l'eau etc.). Il s'agit des personnes qui étaient restées attachées à leurs manières de vivre et qui ont toujours préféré se contenter

« de peu » (comme c'est le cas pour mes grands-parents par exemple). Ces personnes deviennent des mines d'information pour les chercheurs et artistes. Elles ont, dès les premières actions artistiques conduites au XXe siècle, été une véritable source d'inspiration pour les créateurs intéressés par la réhabilitation et / ou simplement l'inspiration mêlée à leur inventivité. Nous évoquons ici les créateurs qui se sont engagés dans des voies à contre-courant de cette société de consommation grandissante.

L'histoire du design illustre bien cette idée d'opposition que Jean Baudrillard émet en conclusion de son ouvrage dans la phrase suivante : « Comme la société du Moyen-Âge s'équilibrait sur Dieu et le diable, ainsi la nôtre s'équilibre sur la consommation et sur sa dénonciation[411] ». En effet, si l'origine du design repose sur une critique du nouveau système économique capitaliste, les acteurs qui ont fait l'histoire de la discipline se sont massivement engagés sur la voie de la consommation, de l'industrialisation des objets et se sont alignés sur les nouvelles stratégies de l'obsolescence programmée. Néanmoins, les dénonciateurs ont, dès les années 1960 et 1970, élaboré des stratégies pour contrer le pouvoir en place et le système marchand en *pensant* un design à l'opposé. Nous pouvons citer les créations de l'agence *Superstudio* ou encore d'*Archizoom associati*, du designer Enzo Mari qui développe le fameux concept de *Do it yourself*[412], ou encore d'Ettore Sottsass qui a fondé la *Global Tools*. Ces derniers renouent avec les premiers designers comme William Morris qui a lutté pour abattre les frontières entre arts mineurs et arts majeurs, art et artisanat et a alerté dès le début sur les dangers de l'industrialisation moderne. Cette énumération trop rapide et incomplète permet tout de même de rappeler que tous les mouvements foisonnants que l'on voit émerger aujourd'hui sont hérités de ces premiers artistes, designers et chercheurs contestataires qui proposent de contourner les systèmes de production et de circulation des objets et des pratiques, notamment en se penchant sur les savoir-faire artisanaux et les usages ordinaires. Pour se confronter aux savoirs et savoir-faire vernaculaires, il faut se confronter aux habitants or, dans un milieu rural, beaucoup des personnes garantes de savoirs et de techniques oubliés sont plutôt âgées. Ces savoirs sont utiles au développement de modes de vie alternatifs et de pratiques du peu. Si le passage d'une société dite traditionnelle

411.Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 316.

412.Aujourd'hui très démocratisé, voire « tendance », notamment par les réseaux sociaux, le *DIY* est un courant issu des contre-cultures qui invite à faire les choses par soi-même. Il se développe principalement aux États-Unis avec des projets comme celui de Stewart Brand qui invente un catalogue capable de recenser une grande quantité d'objets et de produits, explicitant différents usages créatifs en prônant toujours de faire un maximum de choses par soi-même afin de viser l'autonomie. Le premier catalogue intitulé *Whole Earth Catalog* a été publié en 1968.

à la société moderne a créé une rupture au sein des structures familiales et des usages domestiques à partir du milieu du XXe siècle, nous pouvons aujourd'hui redécouvrir certaines pratiques et renouer avec d'anciens modes de vie, par choix. Autrement dit, on assiste à un glissement des pratiques du peu subies vers des comportements délibérément frugaux.

Ainsi, les œuvres ou objets créés par les artistes peuvent fonctionner comme des révélateurs de ces pratiques du peu. Les créations, inspirées des manières de faire vernaculaires ou apprises directement au contact des autochtones par observation et apprentissage, produisent un effet de loupe sur des pratiques discrètes qui s'opèrent à contre-courant de toute forme de médiatisation et d'industrialisation. Elles sont aussi un moyen pour catalyser des problèmes de société.

Nous pensons par exemple au travail de Laurent Tixador qui dans son travail artistique exprime un mode de vie dont la production est *low-tech* et dont les réflexions concernent les usages humains. Il questionne la production et l'usage, le cycle de vie des objets ou des installations créées et leur détérioration qui ne doit pas générer de déchet ou le moins possible. Il met aussi en lumière les questions de déplacements, notamment par des marches qui exigent l'autonomie, voire la survie. Ses œuvres sont autant des objets, des installations et dispositifs que des performances. Les matériaux avec lesquels il travaille sont toujours des matériaux « d'opportunité » comme il le dit, c'est-à-dire des matériaux qu'il trouve sur place : des déchets, des matières naturelles qu'il glane en chemin ou dans ses lieux de résidence. S'il s'agit d'une attitude frugale, les œuvres de Laurent Tixador révèlent parfaitement la richesse des activités de peu. Il réalise notamment des *bricolages*, tels qu'il les nomme lui-même, lors de son expédition sur les l'Archipel des Kerguelen du 9 janvier au 31 mars 2012, dans le cadre du programme « Atelier des ailleurs » n°1. Le livre d'artiste intitulé *Quelques bons moments de bricolage*[413], donne une perception de l'expédition par la description écrite et visuelle de situations vécues durant son séjour. Ainsi, on commence par l'inventaire de son sac et on passe des sorties botaniques avec des scientifiques à la fabrication du pain et sa recette, ou encore à la fabrication d'une cardeuse pour carder la laine des moutons présents sur les îles et pouvoir en faire un pull (il s'agissait alors d'une commande). On peut aussi découvrir avec quelle ingéniosité il a fabriqué une écumoire à frites en bois de renne à l'aide d'ustensiles et de matériaux de fortune trouvés sur place. C'est en réalisant ce

413. Laurent Tixador, *Quelques bons moments de bricolage, Paris, Manuella éditions, 2013.*

type d'expériences que l'artiste retrace son voyage et révèle comment il envisage sa pratique artistique.

Ainsi ces questionnements et ces actions artistiques et engagés explorent les *low-tech*. Dans son ouvrage *L'âge des low-tech,* Phillippe Bihouix l'écrit en ces termes : « L'enjeu n'est pas entre croissance et décroissance mais entre décroissance subie – car la question des ressources nous rattrapera à un moment où à un autre – ou décroissance choisie[414] ».

Il est difficile de mesurer l'intérêt des français pour les *low-tech* néanmoins on perçoit un engouement médiatique pour cette manière de produire depuis les dernières décennies. De nombreux projets indépendants se multiplient tel que l'atelier nomade (atelier *low-tech* dans un camion) d'Alizée Perrin et Yoann Vandendriessche, fondateurs de l'association *Chemins de faire* et auteurs de l'ouvrage *Objets low-tech du quotidien*[415]. Ils proposent des ateliers *low-tech* pour apprendre à faire son batteur à pédale ou son frigo en terre entre de nombreux autres outils et dispositifs d'outillage manuels notamment un pédalier sur une structure de machine à coudre à pédale et multifonctions permettant de faire l'expérience de leur recherche principale : utiliser l'énergie musculaire pour des tâches diverses utiles dans la vie quotidienne. Ils réalisent aussi des collaborations avec d'autres artistes ou designers comme, par exemple, avec les designers : Audrey Bigot, Antoine Pateau et Valentin Martineau, qui ont conçu une cuisine alternative open source (*Biceps cultivatus*), à l'occasion de l'événement POC 21 (camp d'innovation COP 21).

414. Philippe Bihouix, *L'Âge des low tech Vers une civilisation techniquement soutenable*, Paris, Seuil, « anthropocène », 2014, p. 113.

415. Alizée Perrin, Yoann Vandendriessche, *Objets low-tech du quotidien,* Paris, Ulmer, 2022.



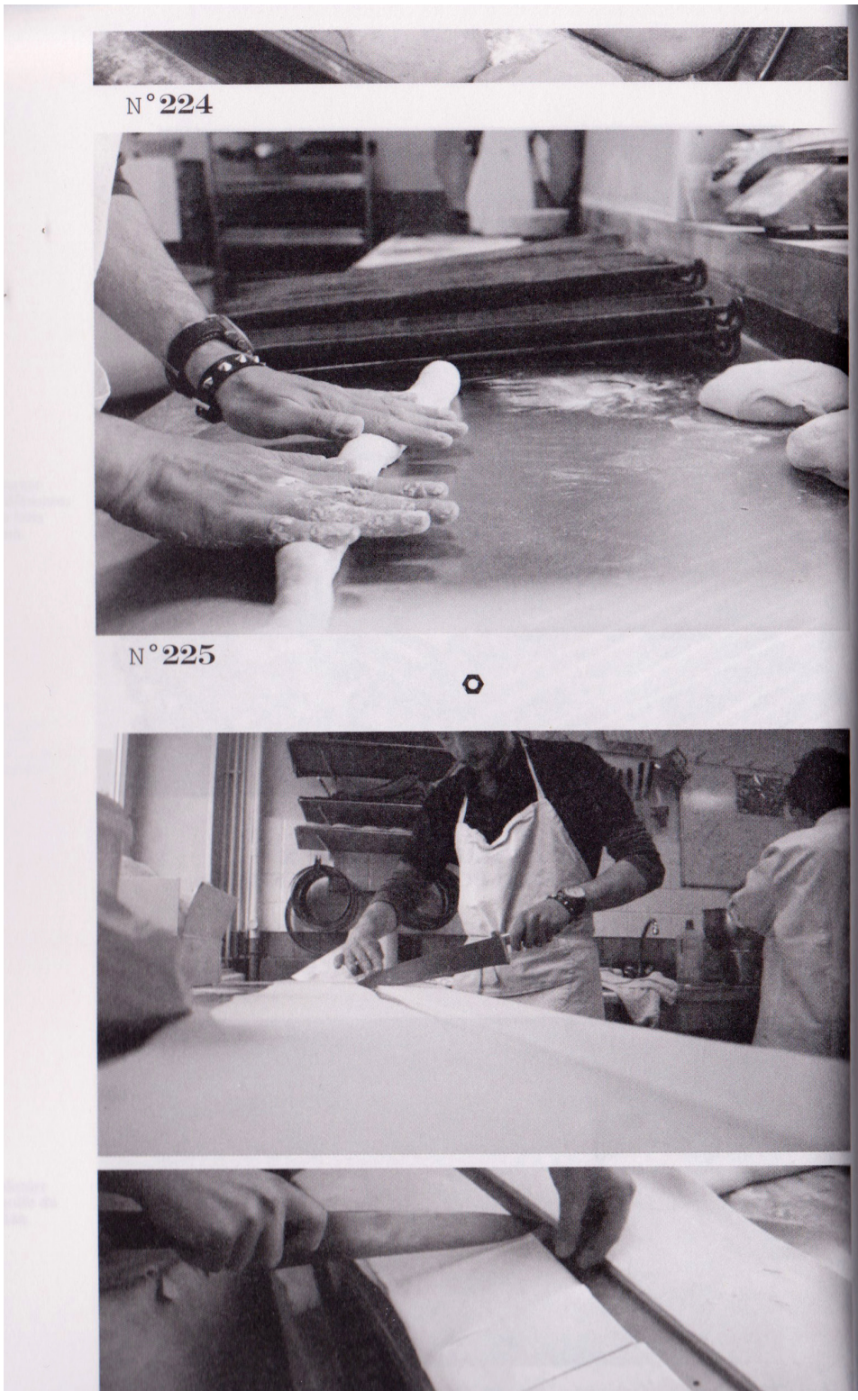


Renaud Barret, *Système K*, 2020, capture vidéo, Les Films en vrac.
Anonyme, *vélo/mixeur, Jugaad*, objets divers, photographie.

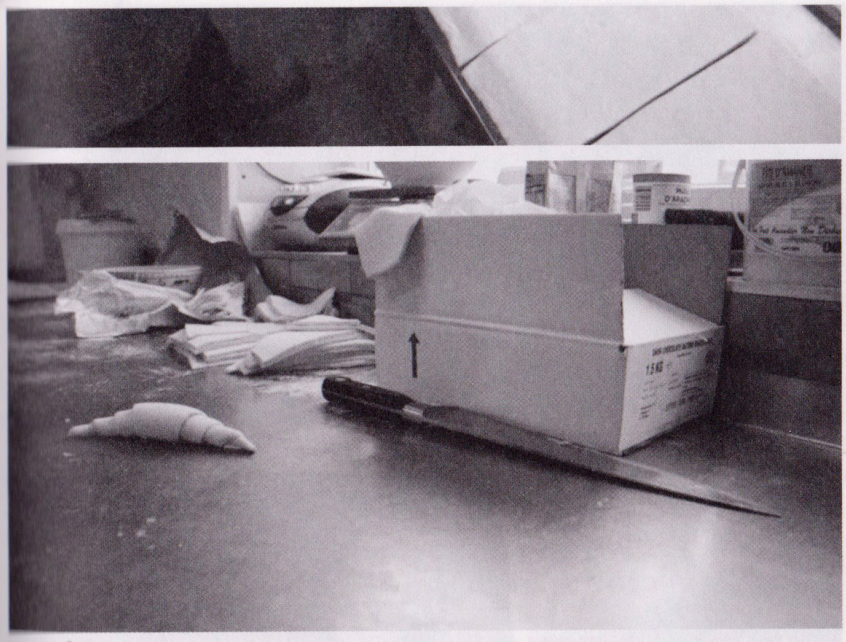




Alizée Perrin et Yoann Vandendriessche, *Le pédalier multifonction sur machine Singer*, 2022, photographie.



Laurent Tixador, *Quelques bons moments de bricolages,* 2013, pages de l'ouvrage, *Quelques bons moments de bricolage,* Paris, Manuella éditions.



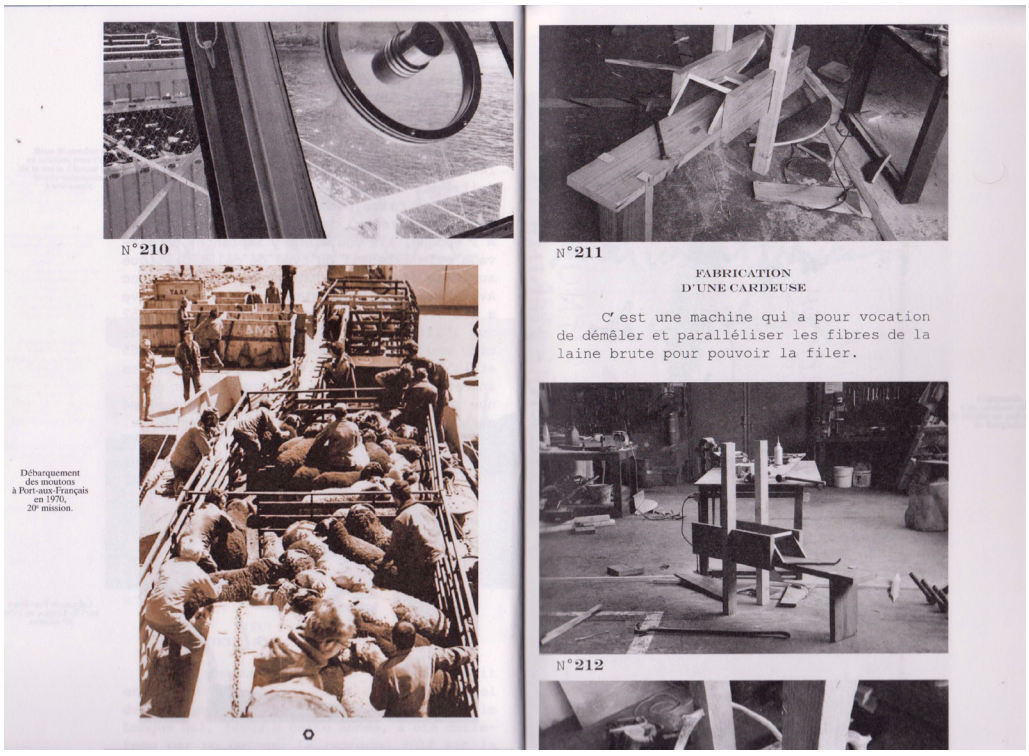
N°226

FABRICATION DE CROISSANTS ET DE PETITS PAINS AU CHOCOLAT

Pour une vingtaine de croissants :

500 g de farine
12 g de levure boulangère fraîche
60 g de sucre
20 g de poudre de lait
250 ml d'eau
250 g de beurre

Tout mélanger sauf le beurre, laisser reposer 30 minutes, étaler en plaque de 5 mm, faire un feuilletage avec le beurre en repliant plusieurs fois, laisser reposer 1/2 heure, allonger au rouleau, replier en trois, abaisser à 5 mm, détailler en triangles, rouler, mettre sur une plaque et laisser reposer jusqu'à ce qu'ils aient doublé de volume, dorer à l'œuf et cuire à 200° pendant 15 à 20 minutes.

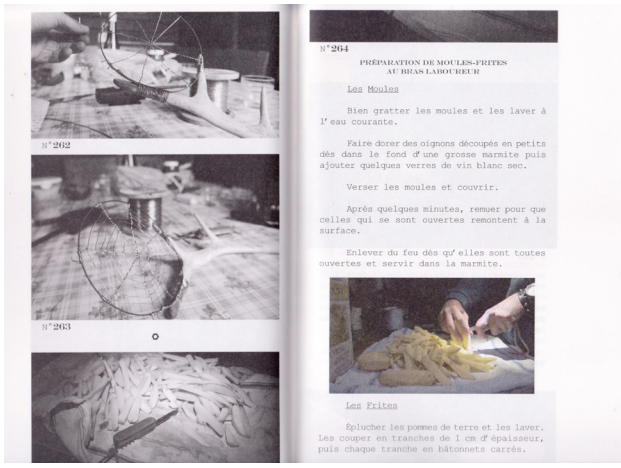




Laurent Tixador, *Quelques bons moments de bricolages,* 2013, pages de l'ouvrage, *Quelques bons moments de bricolage,* Paris, Manuella éditions.







N°262

N°263

N°264

PRÉPARATION DE MOULES-FRITES
AU BRAS LABOUREUR

Les Moules

Bien gratter les moules et les laver à l'eau courante.

Faire dorer des oignons découpés en petits dés dans le fond d'une grosse marmite puis ajouter quelques verres de vin blanc sec.

Verser les moules et couvrir.

Après quelques minutes, remuer pour que celles qui se sont ouvertes remontent à la surface.

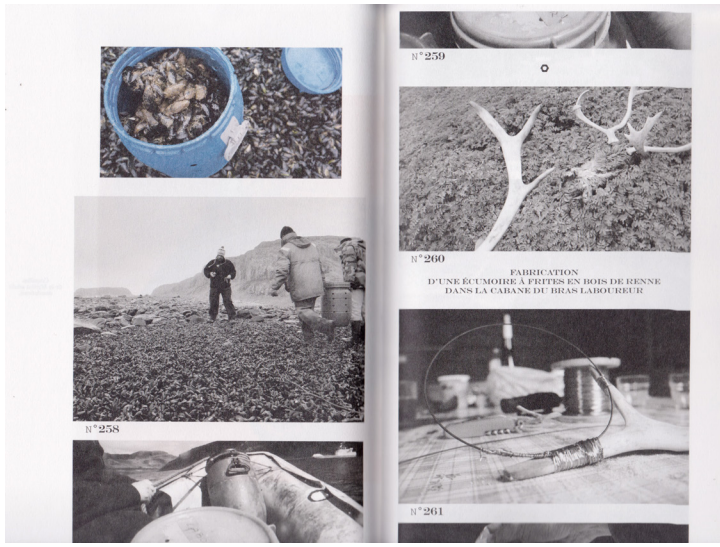
Enlever du feu dès qu'elles sont toutes ouvertes et servir dans la marmite.

Les Frites

Eplucher les pommes de terre et les laver. Les couper en tranches de 1 cm d'épaisseur, puis chaque tranche en bâtonnets carrés.






N° 258
N° 259
N° 260
FABRICATION
D'UNE ÉCUMOIRE À FRITES EN BOIS DE RENNE
DANS LA CABANE DU BRAS LABOUREUR
N° 261







Projet collectif, *Biceps cultivatus, POC 21 camp d'innovation COP 21*, 2015, photographies, open source.

L'ensemble des gestes de matières que nous avons travaillés ont tous comme point de départ le désir de faire avec les matières dont on peut disposer localement, qui ne vont pas perturber l'écosystème par leur prélèvement, qui ne génèrent pas de déchet non compostable ou qui vont pouvoir être réemployées. Il s'agit toujours de comprendre une matière à partir de son origine et de faire l'expérience de différents usages. Par exemple pour les plantes, nous allons procéder à la cueillette et pour les animaux ou les matières issues d'animaux (que nous n'élevons pas nous-mêmes), nous allons prélever ce dont nous avons besoin en petite quantité et auprès de petites exploitations d'éleveurs locaux respectueux de l'environnement.

C'est le cas pour le geste de mouton où, afin de travailler à partir de la laine brute, nous avons récupéré des toisons de moutons chez un éleveur. Cette laine est issue de leur tonte qui a lieu une fois par an, et malheureusement cette matière n'est pas valorisée mais jetée ou brulée. En réalité, c'est le cas chez de très nombreux éleveurs en France, et ce n'est pas eux qu'il faut blâmer car ils sont dans l'incapacité de la revendre faute de moyens pour la valoriser. Les très nombreux usages utiles de la laine ne sont pourtant plus à démontrer : de son filage comme matière première dans la fabrication de tissus, de vêtements ou de chaussons, à l'utilisation comme isolant dans l'éco-construction. Pourtant, la situation économique en France ne permet pas actuellement de traiter ce que l'on appelle aujourd'hui ce « sous-produit animal ». Bien que cela soit apparemment dans les intentions du ministère de l'agriculture de remédier à la fuite massive due à l'exportation de cette matière vers l'étranger où les traitements sont réalisés à moindre coût, la part de laine brute valorisée sur place est très faible. En réponse à une question à ce propos, le ministère de l'agriculture et de l'alimentation déclare en 2021 :

> « La filière lainière française produit environ 14 000 tonnes de laine par an, issue des plus de 7 millions d'ovins présents sur le territoire. Plus de 7 000 tonnes de laine de tonte brute (en suint) ont été exportées en 2019, à 70 % à destination de la Chine. La laine non exportée est principalement valorisée pour des applications techniques (géotextiles, isolation, etc.) ou détruite. [...] Une fois achetée et ramassée dans les exploitations, la laine doit être lavée et transformée, deux activités qui se sont raréfiées sur le territoire français et européen. En France, il ne subsiste qu'une unité de lavage industrielle, quelques unités de taille modeste et quelques unités de transformation importantes accompagnées d'un réseau d'entreprises locales souhaitant valoriser cette matière (filature, teinture). C'est ainsi

> qu'une partie importante de la laine brute produite en France est exportée puis transformée à bas coût, majoritairement en Asie, pour revenir partiellement sur le marché sous forme de textile[416] ».

La part de laine brute produite en France et valorisée sur place est donc extrêmement faible malgré les besoins importants en matière première qui obligent à recourir à l'importation. Tel qu'ils l'expriment : « La relance d'une réelle filière française de la laine correspond, en outre, aux nouvelles attentes sociétales de consommation locale, de pérennisation des savoir-faire et des emplois ». En résumé, c'est pour l'instant grâce à des initiatives locales encore rares que la laine brute peut être valorisée.

Ainsi, il est vraiment aisé de récupérer des toisons même gratuitement, si l'on souhaite faire usage soi-même de cette matière. Pour ce faire, il faut néanmoins réaliser les actions de récupération, de tri et de lavage de la laine par ses propres moyens. C'est ce que nous avons fait, en très petite quantité car l'important était ici d'en faire l'expérience, d'apprendre et de comprendre les gestes à réaliser. Concernant cette première étape, avec Odette, nous nous sommes documentés par nous-mêmes dans des ouvrages et en regardant des vidéos tutoriels. Ce n'est pas une activité que mes grands-parents réalisaient car ils n'avaient pas de moutons. C'était des voisins qui leur donnaient directement la laine et mon arrière-arrière-grand-mère la filait et tricotait et crochetait cette laine pour leurs usages personnels : pulls, chaussettes, bas et couvertures.

Avec Odette, nous avons expérimenté des gestes autour de la laine de mouton. La couverture de laine que nous avons confectionnée au fil de plusieurs hivers est le résultat d'un processus d'apprentissage et de partage sur un temps long. Elle m'a appris à crocheter comme sa propre grand-mère le lui a appris dans son enfance. C'est un exemple fabuleux de gestes de peu qui révèlent la créativité au fil de l'apprentissage. Il s'agit de détails auxquels on ne prête pas toujours attention mais qui pourtant nous permettent d'emmagasiner de l'expérience et donc d'enrichir notre savoir. Ce n'est pas une formation. Ce sont des gestes qui se transmettent dans l'intime. Après le décès d'André, j'ai pris l'habitude de descendre passer un moment avec ma grand-mère. Près du feu, nous reconstituons, sans le faire exprès, les veillées d'autrefois à notre manière. Je descendais avec des livres et lisais des passages qu'elle commentait tout

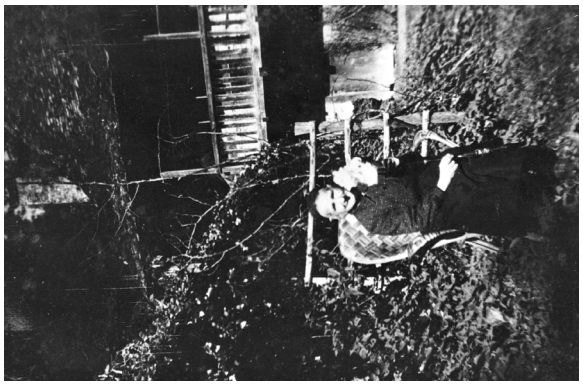
416. Ministère de l'agriculture et de l'alimentation, « Soutien à la filière de la laine », Question écrite n°20935 - 15e législature Réponse du Ministère de l'agriculture et de l'alimentation publiée le 26/08/2021 / Réponse apportée en séance publique le 25/08/2021, Publiée dans le JO Sénat du 26/08/2021 - page 5017, [en ligne], URL : https://www.senat.fr/questions/base/2021/qSEQ210220935.html, consulté le 2 juillet 2023.

en continuant à crocheter ou à tricoter. Ensuite, je crochetais à mon tour et nous discutions. C'est ainsi devenu un apprentissage à double sens où les connaissances théoriques se mêlent discrètement aux savoirs pratiques. La technique que nous avons choisie pour réaliser la couverture est celle du crochet. L'idée est de faire avec tous les rebuts de laine à notre disposition : une pelote en trop qui n'a pas servi à un autre ouvrage ou des pelotes que l'on nous a données, etc. J'ai choisi de réaliser cette couverture avec uniquement des laines de couleur blanche afin de créer une unité visuelle et aussi pour retrouver *in fine* une des teintes naturelles de la laine : le blanc. Nous avons donc rassemblé toutes les chutes de laine blanche en notre possession, et nous avons également fait un appel aux dons de laines blanches auprès de nos proches. Nous avons crocheté, morceau après morceau des rectangles aux dimensions de la taille de nos mains respectives. Nos mains ont ainsi donné un gabarit à reproduire à chaque fois que nous crochetons un morceau. Nous faisons alors une couverture à la « mesure de notre expérience[417] » pour reprendre les mots de David Lebreton. Peu à peu, les morceaux crochetés s'amoncellent et la couverture peut prendre forme et s'agrandir au fur à mesure que nous les assemblons par la couture.

417. David Le Breton, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens, op. cit.*, p. 16 – 17.





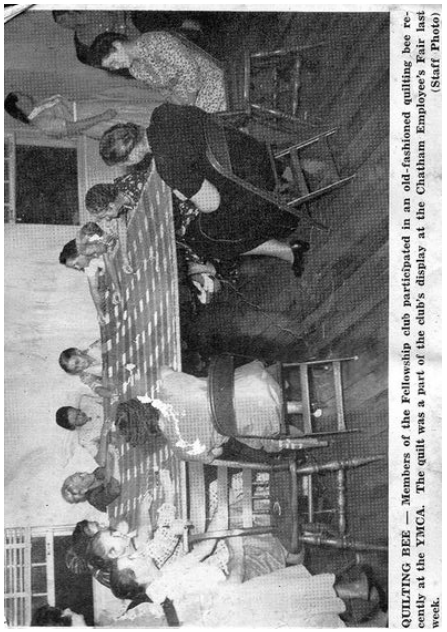


Marguerite ou «la Minie» filant la laine de mouton, 1974, photographie, forge de Mavaleix.
Chloé Bappel, *Récupération de la laine chez l'éleveur*, *tri et lavage*, 2018 – 2022, photographies et captures vidéo (Chloé Bappel, Étienne Beaudouin), Le Mas.

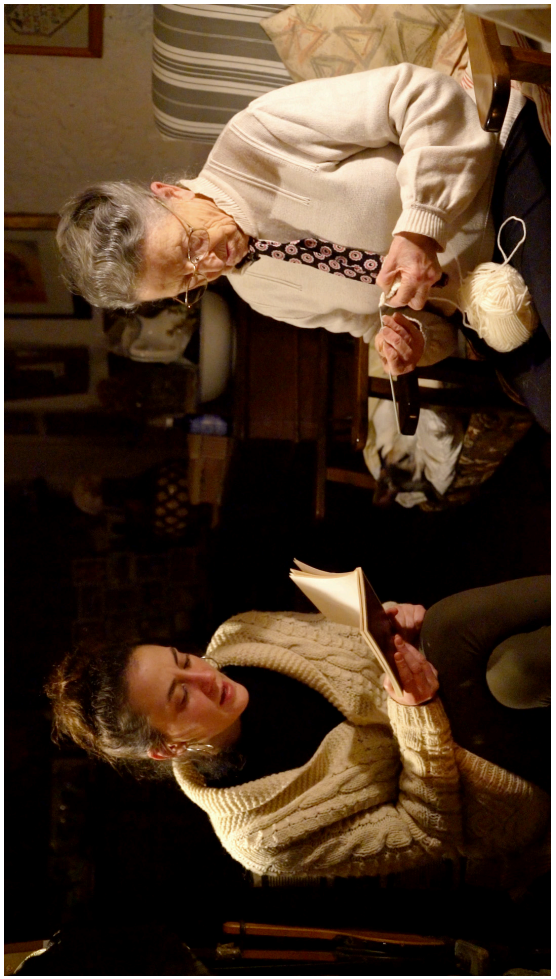








QUILTING BEE — Members of the Fellowship club participated in an old-fashioned quilting bee recently at the YMCA. The quilt was a part of the club's display at the Chatham Employee's Fair last week. (Staff Photo)



Keith Hall, *Quilting Bee,* « The Fellowship Club », XXe siècle, (photographie représentant les femmes d'un club de *Quilting bee* dont la grand-mère du photographe faisait partie), Chatham, Caroline du Nord (États-Unis).

Chloé Bappel, *Moments de lectures et crochet*, 2017 – 2022, photographies et captures vidéo (Chloé Bappel, Étienne Beaudouin), La Coquille.

Le *patchwork* ou rapiècement est une technique très ancienne. Elle permet par l'assemblage d'utiliser des petits morceaux de tissus ou de laine qui ne peuvent avoir d'autre fonction. Néanmoins, comme le dit Odette, « on peut faire beaucoup avec peu », et en effet, cette technique donne lieu à des empiècements remarquables tels que les courtepointes ou *quilt* qui sont des couvertures à double épaisseur composées, avec la plus grande attention, de morceaux de tissus colorés dessinant des motifs figuratifs ou géométriques. C'est une technique populaire, notamment aux États-Unis, qui s'est répandue massivement et a connu des variations de techniques tant dans les milieux aisés, avec des étoffes précieuses, que dans les milieux populaires, ou lors des périodes de pénurie durant lesquelles l'usage du moindre morceau tissu était essentiel. Par exemple, le *Quitling bee*, qui se pratique encore, est une technique de fabrication de couvertures avec empiècements de tissus et le terme *bee*, « abeille », est en référence au bourdonnement des « causeries » qui se font pendant l'ouvrage entre les femmes. Ce travail est donc aussi un moment de partage des savoirs mais aussi de sociabilité car il réunit autour des mêmes gestes. La confection d'une telle couverture, qu'elle soit extrêmement ornée et composée de matières nobles chez les plus riches ou assemblée de laines ou de morceaux de tissus divers et sans valeur chez les plus pauvres, est un moment de création qui donne lieu à un moment de partage et de plaisir. Avec ma grand-mère, c'est une couverture faite à « quatre mains » composée avec nos « restes » de laines. C'est donc un ouvrage collectif où chaque morceau aura coïncidé avec un moment partagé, des discussions les plus banales à des réflexions sur notre ouvrage, les gestes de peu, leurs histoires et leurs transmissions.

Le fait de faire avec peu oblige à développer l'inventivité pour obtenir un bel ouvrage. Dans cette couverture, il y a plusieurs épaisseurs, plusieurs qualités, plusieurs teintes de laines et c'est par le montage que l'on va chercher une harmonie d'ensemble. Ce geste fondamental d'assemblage est aussi celui qui rend « fonctionnelle » la couverture. À première vue, l'esthétique se dégage de l'objet fini, pourtant il y a bien aussi une esthétique dans chaque geste : saisir la laine, passer le fil dans le crochet, le laisser suivre le mouvement des doigts, le fil, qui peu à peu devient masse de matière, par son crochetage, la lueur du feu sur nos mains et nos visages, le son de nos voix et de nos rires qui résonnent, et enfin l'indescriptible jouissance du toucher que procure l'ensemble de ces gestes de peu.

Ce dernier point est sans doute, à mon sens, le plus important car c'est là l'origine de l'attachement que l'on développe avec la matière et avec l'autre dans un tel moment de partage créatif. L'esthétique du peu tient beaucoup à l'expression des sens car c'est par cette attention accrue à nos perceptions sensorielles que nous redoublons d'inventivité. C'est la raison pour laquelle dans notre film, il y a autant de gros plans sur les mains, celles d'Odette et les miennes, jusqu'à parfois se confondre entre elles et se fondre dans la matière avec laquelle elles s'affairent. On regarde nos mains travailler, s'agiter, prendre, presser, saisir, tantôt faire preuve de force, puis d'extrême douceur. Ainsi, nous proposons de porter notre regard et de focaliser notre attention sur des « moments tactiles » infimes, des micro-gestes qui s'enchaînent dans notre vie et dont on ne prend pas toujours conscience que ce sont eux, dans leur enchaînement, qui forment une transmission des savoirs singulière et personnalisée.

L'autoréflexivité que génère la pratique enrichit discrètement la pensée que l'on développe à partir de ces chaînes de gestes. C'est un rituel qui active de manière confondue la réflexion et l'analyse d'une part, puis la pratique et l'ensemble de gestes qu'elle véhicule d'autre part.

Par exemple, un de ces moments apparaît dans notre film où nous discutons tout en crochetant et Odette s'interroge sur la valeur et l'intérêt que peut avoir la technique du patchwork. Elle dit : « [...] En somme c'est pour employer toutes les laines qui nous restaient. C'est du recyclage...non ! Mais c'est...comment on peut appeler ça ? Ce n'est pas du recyclage parce que cette laine n'a pas déjà servie, mais c'était des chutes destinées peut-être à être jetées[418] ».

Les réflexions de ma grand-mère, à l'image de cette dernière citation ont toujours énormément guidé ce travail. Ici, il s'agit de prendre conscience qu'il s'agit d'une pratique de peu et de s'interroger sur la notion de recyclage. Elle conclut elle-même qu'il ne s'agit pas de recyclage mais plutôt de réemploi. Le réemploi est particulièrement propice à la créativité et à l'inventivité car il oblige à chercher de nouveaux usages à des matières et à des objets ou au moins à perpétuer leur existence avant d'être jetés. Plus précisément, tel que le sous-entend Odette, il s'agit d'employer des morceaux de laine, des pelotes orphelines qui ont été délaissées et qui, sans notre désir de les utiliser, n'auraient peut-être pas trouvé d'usages.

418. Odette, à propos de la couverture au crochet, *in* Chloé Bappel, Étienne Beaudouin (réal.), *Sitôt dit, sitôt fait, op. cit.,* 00:38:25.



Étienne Beaudouin, *Odette et Chloé font l'inventaire des pelotes à réemployer*, 2022, photographies et captures vidéo, La Coquille.

Une des particularités de cette technique de fabrication de couverture, c'est que sa réalisation peut être sans fin. Voilà un exemple par excellence de gestes de peu, qui, une fois qu'ils s'accumulent, peuvent donner naissance à quelque chose d'assez imposant ou précieux, délicat, etc., en somme un effet inattendu des pratiques de peu, qualifiées d'emblée de « pauvres », simples ou brutes.
Dans un objectif utilitaire, on va bien sûr réaliser des couvertures de la taille d'un lit ou d'un canapé, etc. Notre réalisation dépasse cet usage en restant inachevée puisqu'elle est aussi un geste pour faire le deuil. Chaque rectangle est un moment passé à crocheter après la disparition d'André. On ne peut combler le vide de son absence. On ne peut révéler l'intensité des émotions que suscite la mort d'un proche. La présence familière d'un proche avec lequel on habite existe dans les moindres détails du quotidien que l'on partage. Aussi, il en va de même de l'absence, son ressenti niche dans les moindres recoins de la maison et du jardin autrefois fréquentés quotidiennement, dans les petits gestes, les petits mots échangés et dans les moindres habitudes dont on a même pas conscience.
Par le film, nous n'avons pas souhaité transposer littéralement la douleur de ce manque, car si nous assumons le partage de notre expérience de l'intime, ce n'est jamais que pour révéler les possibles d'une relation qui s'y tisse. En portant notre regard sous cet angle, nous permettons à l'autre de se projeter. Au-delà de notre histoire personnelle, ce sont des manières de faire relation que l'on donne à voir. Cela nécessite d'avoir la capacité de se rendre disponible pour un partage sur un temps suffisamment long pour que les habitudes se créent avec une ou plusieurs personnes. Il faut aussi un attachement à l'objet ou aux objets et aux matières sur lesquels se portent l'attention, et enfin et surtout, adopter une approche par l'ordinaire où une forme de modestie se développe envers les choses et les gens car en « s'attaquant » à peu, tout devient possible.
C'est la voie que nous avons empruntée : apprendre peu à peu en portant notre attention sur des infimes gestes qui composent un tout, plutôt qu'en ayant un objectif ambitieux de maîtrise d'un savoir-faire ou d'acquisition de connaissances exhaustives.
Ce qui se passe dans *Sitôt dit, sitôt fait* peut arriver ailleurs, d'une autre manière, c'est un possible parmi tant d'autres.
Il s'agit de plonger dans l'ordinaire auprès d'une personne qui nous paraît extraordinaire. Ce type de relation possible ne concerne pas forcément des grands-parents ni même un membre de sa famille. Cela peut être un ami, un voisin, une personne croisée un jour et avec qui on peut *faire lien* et apprendre.
Ici, il s'agit de mes grands-parents. L'objectif n'est pas de révéler leur vie privée, ni

toutes les facettes de leur personnalité. Ainsi, la mort d'André est très importante dans le film, pourtant nous ne l'avons pas fait apparaître dans le détail. D'ailleurs, les premiers mois qui ont suivi son décès, nous n'avons quasiment pas filmé. Parce que, tel que nous l'avons dit dans le chapitre « Le goût du familier », « intime » ne signifie pas « privé », aussi, nous ne montrons pas dans le film les actions les plus banales du quotidien. Manger, se coucher, se soigner, se coiffer, recevoir des invités ou encore relever son courrier, aller au marché ou dire bonjour aux voisins, donc les événements importants de la vie qui nous affectent, ne sont pas clairement explicités voire pas du tout. En revanche, le bouleversement que le décès d'André a provoqué dans la construction de cette recherche et dans nos vies (en particulier pour Odette qui a perdu son « binôme », son âme sœur, avec qui elle avait partagé presque soixante-dix ans de vie commune) a été suffisamment important pour prendre une place singulière dans le déroulé du film. Le traitement de cette épreuve s'est exprimé à travers le fait de fabriquer cette couverture qui, métaphoriquement et littéralement, est un objet qui offre un confort, de la chaleur et qui nous enveloppe. Les petits moments passés ensemble à crocheter ces petits morceaux de laine livrent encore un autre apprentissage, sous-jacent, discret voire invisible : celui de faire le deuil.

Ce *geste de matière* a été décisif dans notre travail. Riche de tous les apprentissages mentionnés, il apporte aussi, en tant que modèle, un caractère structurel à notre approche du film. C'est un point qui a déjà été évoqué à plusieurs reprises mais il est véritablement un pivot à l'ensemble de cette recherche. Il marque un moment charnière où la disparition de mon grand-père mettait un terme à la recherche telle que je l'avais envisagée au départ, c'est-à-dire une étude *sur* et *avec* mes deux grands-parents et autour de leurs savoirs respectifs et mutuels. La couverture de laine, en tant que premier geste réalisé avec ma grand-mère seule, a marqué le début de nouvelles manières de faire où les gestes de peu ont progressivement occupé l'ensemble de nos activités et la manière de les appréhender. La couverture de laine, en tant que processus autant que comme symbole, génère une multiplicité d'approches extrêmement fertiles. Enfin, sa technique : le patchwork, incarne l'idée du montage. C'est un assemblage de petits bouts, divers, épars, mais qui se font écho, qui sont homogènes dans leur ensemble et pourtant tous différents. C'est ainsi que nous avons construit le montage de ce film. Le rythme qui s'en dégage est semblable à celui qui apparaît visuellement sur une couverture en patchwork. Une multitude de séquences filmées à différents moments, avec différentes techniques, révélant

différents gestes et des matières qui reviennent au fil des saisons, tels les rappels de couleurs ou de motifs cousus sur une couverture.
À l'image de cette couverture en patchwork, tous nos gestes de matières se construisent à la manière d'une *rénovation*. Petit à petit, on reproduit un modèle par apprentissage, puis on s'en écarte, volontairement ou non. Parfois, comme pour la couverture, le modèle se transfère par analogie à un autre mode de création : en l'occurrence, le film.

Rénover c'est aussi accepter que l'on fasse les choses un peu différemment. Le contexte notamment est très important car il fait varier les usages. Il est évident que refaire les gestes et apprendre des techniques dans le cadre de cette thèse en arts plastiques, n'est pas la même chose que de les réaliser pour survivre au quotidien.
Le contexte forge les manières dont on peut faire ou non des gestes. Par exemple, aujourd'hui, dans notre société, le crochet ou le tricot peuvent être pratiqués partout : dans le train, dans une salle d'attente, autant que dans le confort d'une maison. Ces pratiques ne se sont pas, à proprement parler, perdues. En revanche, elles ont été relativement « détrônées » par de nouvelles activités, notamment auprès des jeunes, à partir des années 1980, 1990, 2000, jusqu'à la réapparition plutôt récente de celles-ci, notamment *via* l'intérêt florissant pour le *do it yourself* véhiculé par les réseaux sociaux et notamment les tutoriels sur les plates-formes de diffusion vidéos. Il s'agit alors de (re)mettre de la créativité dans son quotidien, dans les temps d'attente où l'on avait par exemple remis au centre du goût le fait de feuilleter des magazines ou d'écouter de la musique sur un baladeur puis de passer du temps sur son *smartphone*, activité moins créative – en tout cas dans l'immédiateté du geste – même si certaines idées glanées sur les réseaux peuvent conduire ensuite à des projets créatifs.
Aussi, ces pratiques ne se cantonnent plus exclusivement à la sphère féminine, même si c'est souvent encore le cas. C'est une activité que l'on peut choisir de pratiquer où et quand on le désire, quel que soit son genre ou son âge[419].
Le fait que ces *arts de faire* ne soient plus des tâches obligées offre un changement de paradigme. Ces activités étaient contraintes chez les populations es plus pauvres, qui devaient tout faire elles-mêmes pour subvenir à leurs besoins. Elles pouvaient être subies aussi par respect d'une idéologie culturelle, où les pratiques du tricot mais aussi de la couture ou de la cuisine étaient obligatoires dans

419. Cela paraît anodin, pourtant, il y a tout juste cinquante ans, avoir un ami faisant du tricot était impensable. Même jusqu'à aujourd'hui où malheureusement des stéréotypes de genre demeurent bien que nous vivons actuellement une période de grands changements sur ces aspects-là.



Gestes de laine, la cuberta (la couverture), crocheter, assembler, coudre, exposer (Carte Blanche 2018), 2017 – 2022, photographies et captures vidéo, La Coquille, Bordeaux.





Gestes de laine, la cuberta (la couverture), crocheter, assembler, coudre, exposer (Carte Blanche 2018), 2017 – 2022, photographies et captures vidéo, La Coquille, Bordeaux.





l'éducation des jeunes filles exclusivement, notamment dans les milieux aisés où la répartition des tâches par le genre est d'autant plus prégnante. Ce changement est lié aux bouleversements culturels qui surviennent à partir des années 1960-1970, notamment par ce que l'on nomme la contre-culture. La convergence des luttes contre le capitalisme et la dégradation de l'environnement qu'il engendre, et contre le patriarcat donne notamment naissance à l'écoféminisme[420]. Les pratiques imposées aux femmes dans le système patriarcal deviennent alors des mediums de réappropriation des savoirs des femmes par les femmes, en les mettant au service de leurs causes : lutter contre l'oppression patriarcale et contre la destruction de la terre et du vivant dans son ensemble. Citons l'exemple des femmes qui ont lutté contre l'installation de missiles nucléaires sur la base Royal Air Force de Greenham Common au Royaume-Uni. À l'initiative d'un petit nombre de personnes au départ (ensuite, le camp est rapidement devenu non-mixte), elles ont instigué un véritable mouvement de protestation pacifiste qui a pris de l'ampleur à la fois en nombre, mais aussi en élargissant les sujets de contestation à l'écologie et aux droits humains, et ceux des femmes en particulier. Le camp installé en 1981 a perduré durant dix-neuf ans et a été démantelé en 2000.

Cet exemple est intéressant car il montre comment certains savoir-faire exclusivement féminins peuvent être transposés du cœur du foyer entretenu par la femme vers l'extérieur, jusque dans la lutte. Le sujet de cette dernière est initialement de combattre la guerre par des actions pacifistes. Les militantes utilisent toutes sortes de mediums créatifs pour s'exprimer tels que les chants, notamment sur des airs de comptines enfantines, la musique et les danses. Elles réalisent aussi des banderoles en tissu, de véritables patchworks où elles expriment leurs idées sous forme de slogans et de dessins.

Certaines banderoles que l'on voit apparaître dans le documentaire *Greenham Common - Women Against Missiles*[421], sont une réappropriation des techniques de couvertures traditionnelles en patchwork. Encore une fois, la technique exprime la possibilité de mutualiser la création. Nous l'avons fait à quatre mains, avec Odette et dans le cas des militantes de Greenham Common, il s'agit de la combinaison de tissus glanés et composés par plusieurs femmes. La mutualisation de leur créativité est en corrélation avec la convergence des luttes. L'union, et la mise en relation et en commun, pour créer leur force.

Enfin, et c'est là que prend toute l'ampleur de leurs actions, le travail autour du fil, de la broderie et du tissage, devient une pratique militante. Afin d'entraver

420. Le néologisme est inventé par Simonne d'Eaubaune en 1974.

421. Sonia Gonzalez, *Greenham Common - Women Against Missiles*, 59 min, 2021.

le passage des militaires, elles vont créer des formes de canevas s'imbriquant dans les clôtures et les barbelés. Elles s'attachent, ou plutôt elles enchevêtrent leurs propres corps dans les clôtures à l'aide de fils de laine. Elles tissent une toile que les policiers coupent et, qu'inlassablement, elles reforment. Face aux armes et à la violence des hommes et du projet en soi, elles répondent par ces gestes emplis de poésie et d'humour[422]. Au travers de ces actions, elles prennent conscience de leur force et en particulier en 1982 où, au-delà du maillage créatif évolutif entre elles et la clôture, elles utilisent leurs corps comme lien. Ainsi, pas moins de 30000 femmes venues d'un peu partout se sont organisées pour un événement marquant, qui a consisté en un encerclement complet de la base militaire de 14 kilomètres de long, tout en chantant. Elles deviennent *tissage* par leur cohésion.

Sans arme et sans violence, elles ont réussi à résister et à participer en le renforçant à un élan de prise de conscience qui survient dans plusieurs endroits du monde à partir des années 1970. Les moyens d'expression qu'elles emploient sont très créatifs et elles inventent ainsi une nouvelle manière pour faire entendre leurs voix.

Les techniques autour du fil sont réhabilitées et réinventées car ces femmes délogent les pratiques de leurs usages privés et domestiques, en les transformant en outils de lutte. Par le biais de la réappropriation de ces usages considérés par la société patriarcale comme féminins et donc d'une moindre importance, elles révèlent dans le même temps une capacité d'autonomie efficace. Cette autonomie se compose d'un ensemble de gestes de peu, nourrie par une solidarité très forte entre elles, mais aussi avec certains habitants faisant des dons de nourriture ou de vêtements, de bâches, tissus, etc. Grâce aux savoirs autour du fil (tissage, broderie, tricot), elles peuvent faire leurs propres vêtements, des couvertures et des banderoles, et par ce détournement, elles s'affranchissent de l'industrie, en particulier de la mode. Le mode d'organisation autonome de la vie du camp est proprement anticapitaliste. Elles révèlent ainsi leurs capacités à s'approprier tous les usages de la vie quotidienne en communauté. Ce mouvement qui obtient gain de cause vis-à-vis de l'implantation des missiles nucléaires en 1987 perdure jusqu'en 2000 avec de nombreuses activistes qui décident de rester. Elles poursuivent ainsi la lutte pour le droit des femmes, mais aussi pour la protection de l'environnement et pour la paix. En somme, c'est une manière de vivre qui devient forme de résistance.

422. D'autres luttes similaires s'expriment au même moment telle que The Women's Pentagon Action en 1980 aux États-Unis où des femmes s'unissent dans la lutte anti-nucléaire et pour la paix. Elles tissent notamment des toiles de laines devant les portes du Pentagone.

Ces pratiques sont très inspirantes et, même si nous ne sommes pas avec ma grand-mère des activistes inscrites frontalement dans une lutte, nous entrons dans une forme de résistance de biais. Une résistance à l'oubli, une lutte pour la transmission car elle n'est plus évidente aujourd'hui, et par notre film *aux voix de femmes* nous souhaitons transmettre quelque chose de cette lutte qui se fait discrètement et de peu de choses. Si j'apprends des savoirs, si je prends par mimétisme des habitudes, ce qui compte le plus, c'est sans hésiter la part d'invention que génèrent notre partage et les liens que l'on tisse. L'invention et la transformation par nos gestes actent de nouvelles manières de faire qui nous sont propres. Elles existent car nous avons le choix : le contexte est favorable à la création dans le sens où nous pouvons nous permettre de nous y consacrer. Nous ne vivons pas une période de guerre, nous avons un toit sur la tête, un jardin et un confort de vie. Néanmoins, c'est un choix qui s'inscrit à contre-courant des idéaux politiques actuels encourageant une croissance économique exponentielle et qui ne favorisent pas vraiment les modes de vie alternatifs. En revanche, nous vivons une période de bouleversements planétaires, ne serait-ce que par le changement climatique qui incite de plus en plus de gens à se tourner vers des habitudes alternatives au modèle économique dominant, si bien que certaines pratiques deviennent plus attractives. Est-ce un réel engagement ou des effets de mode ? C'est bien là une question centrale dont nous ne débattrons pas ici. En tout cas, un ensemble des deux semble perceptible, et au fond peu importe l'intention, car ce qui en résulte est visiblement un intérêt croissant pour les pratiques vernaculaires, qui se transforment par les nouveaux usages que l'on en fait.

Il est important de souligner cette variabilité inhérente aux pratiques actuelles délibérées. S'inspirer de coutumes anciennes, apprendre des techniques ancestrales, faire « à l'ancienne », cultiver un style *old school*, se passionner pour ce qui est *vintage*, etc., toutes ces typologies d'intérêts que l'on voit se développer de manière foisonnante aujourd'hui, notamment *via* l'engouement visible de celles-ci sur les réseaux sociaux, participent à une forme de *rénovation* de gestes et de techniques issus de nos traditions.
Il s'agit d'accepter une marge de différence avec les techniques dont on s'inspire. Je pense que c'est aussi cela la rénovation. « Faire renaître quelque chose d'oublié », « redonner sa force », comme l'indique la définition, ne signifie pas adopter les mêmes manières de faire exactement, mais plutôt utiliser tous les moyens qui nous semblent adéquats pour arriver à la fabrication d'objets similaires mais pas

identiques. Autrement dit, ils n'ont pas la même valeur culturelle ni les mêmes usages, mais les gestes réalisés portent en eux quelques survivances de gestes plus anciens.

Rénover c'est donc résolument accepter l'inventivité dans les pratiques. Cette capacité d'invention, qui est essentielle à la recherche, semble indispensable à tous travaux conduits autour des *mondes* vernaculaires (au contact des personnes, des objets et des milieux). En effet, si à première vue, les pratiques du peu (dont le design du peu) sont intimement liées aux pratiques autochtones, il est aussi important d'évoquer les relations que l'on peut développer autour de la tradition.





Anonyme, *Greenham Common, manifestations pacifistes*, années 1980, photographies de banderoles et « chaîne humaine », Greenham Common Camp, Royaume-Uni.


WOMENS STRUGGLE
WON THE
VOTE
USE IT
FOR DISARMAMENT
1918
1928
1978
1928
1978


GIRLS SAY
NO
to the bombs
NO

La tradition à dimensions variables : transmettre et inventer

Le terme « tradition[423] » est issu de la même racine latine que « transmission », lui-même dérivé de *tradere* qui signifie « transmettre, remettre ; transmettre oralement ou par écrit ». La notion de tradition est complexe à appréhender car elle possède plusieurs sens qui sont difficiles à définir rigoureusement et à étudier de manière exhaustive, ce n'est en tous cas, pas notre objectif.
La tradition est censée induire l'idée de conservation des éléments qui la composent, elle est porteuse d'un message culturel et enfin elle suggère aussi un mode particulier de transmission : l'oralité. L'anthropologue Gérard Lenclud, décrit la difficulté à déterminer ce que pourrait être la tradition de manière générale, en s'appuyant sur ces trois grands critères qui la caractérisent. Néanmoins, prôner l'existence d'une continuité dans le temps, de manière parfaitement immuable, est impossible. La transmission orale, principalement inhérente à la notion de tradition, induit, de fait, une exposition à la variabilité. Chaque transmission, de génération en génération, se maintient par la pratique et les habitudes, par l'expérience du corps, par les savoir-faire ou encore par le mimétisme. Ainsi, par la répétition des gestes et l'usage routinier, l'expérience se perpétue et assure ainsi une continuité. Cependant, il est évident que l'expérience est, par définition, singulière, et donc soumise à la variabilité. C'est aussi ce qui caractérise la richesse et la diversité de certaines pratiques ancestrales. Regardée à travers le prisme des générations, l'histoire des pratiques qui « font tradition » est souvent chaotique, difficilement traçable entièrement et pourtant c'est à partir de traces, de bribes que l'on détermine des éléments traditionnels.
Nous avons parfois une perception faussée de ce que véhicule la tradition, et nous insistons sur le verbe « véhiculer » car les notions de mouvement et de fluctuation sont fondamentales dans la tradition. On associe souvent à ce qui est, ou doit être, « immuable » ce qui se « conserve », par conséquent ce qui est déterminé comme étant traditionnel semble figé. Cependant, la tradition étant véhiculée par la transmission entre les individus, elle ne peut être immuable puisque chaque mot, chaque histoire mais aussi chaque geste et savoir-faire sont tantôt enrichis tantôt appauvris, en tout cas, ils se transforment à chaque fois qu'ils *passent* de génération en génération. Des micro-gestes, des inflexions

423.« Tradition », définition, CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/tradition, consulté le 3 mars 2020.

dans le langage demeurent et ils sont dus aux caractères singuliers des personnes qui transmettent, au contexte socio-historique et simplement en raison de l'impossibilité, humainement, de transcrire les choses toujours de la même manière. Comme le souligne Gérard Lenclud :

> « La conservation dans le temps est-elle un critère de traditionalité ? L'idée sous-jacente à cette conception de la tradition est qu'un objet culturel peut être dit traditionnel dès lors qu'il répète un modèle d'origine élaboré à une époque plus ou moins éloignée. Seraient traditionnels un mythe, une croyance, un rite, un conte, une pratique, un objet matériel, toute institution préservée de la transformation. La tradition serait l'absence de changement dans un contexte de changement[424] ».

Il met en évidence ici un phénomène que la plupart des anthropologues n'ont pas nié : nous ne savons que très peu de choses des connaissances et des savoir-faire, et donc de la culture des populations qui transmettent leurs héritages par les expériences et par l'oralité. Il écrit :

> « [...] les ethnologues se consacrent principalement à des sociétés qu'ils disent être traditionnelles alors même qu'ils ne connaissent rien ou presque de leur passé, pas suffisamment en tout cas pour être assurés, à supposer qu'ils le prétendent, qu'elles se soient reproduites sur le mode de la continuité. [...] Venons-en à l'essentiel qui est que tous les objets culturels pourtant qualifiés de traditionnels par les ethnologues subissent des changements. Tous ont éprouvé l'expérience que d'une récitation à l'autre, par exemple, le texte d'un mythe ou d'un conte varie, soit que soient omis certains éléments, soit que d'autres y soient incorporés ; que d'une cérémonie à l'autre, le rituel ne se déroule pas d'une manière identique. L'accomplissement d'une tradition n'est jamais la copie identique d'un modèle dont tout dément, au demeurant, qu'il existe. [...] Vient-il à manquer tel ingrédient qu'on le remplace sans hésiter par un autre : il ne s'exprime pas pour autant le sentiment de manquer à la tradition. Elle n'a pas l'étiquette inflexible, le protocole immuable. Bref la tradition, supposée être conservation, manifeste une singulière capacité à la variation, ménage une étonnante marge de liberté à ceux qui la servent (ou la manipulent[425]) ».

424. Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *Terrain* [En ligne], 9 | octobre 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, URL : http://journals.openedition.org/terrain/3195, consulté le 22 avril 2021.

425. *Ibid.*

Considérer comme immuable ce qui relève de la tradition semble donc irrationnel car le contexte est toujours changeant. Les savoirs qui se transmettent, même d'une génération à une autre, sont toujours sujets à de micro inflexions. Même si un socle commun est préservé, et que des techniques et des savoirs sont rigoureusement enseignés au fil des années, les manières de faire peuvent plus ou moins varier, notamment les méthodes de transmission. Et pour autant, les traditions existent. Simplement, il faut accepter leur richesse et le fait qu'elles sont soumises au changement aussi. La transmission par l'oralité, qu'elle soit le vecteur exclusif ou secondaire est impossible, très difficile à tracer, puisqu'elle ne laisse pas de trace[426]. La transmission orale génère donc à priori un enrichissement des gestes enseignés – l'appauvrissement proviendrait plutôt de son absence – et en ce sens, elle transforme toujours les savoirs au passage. Néanmoins, cela n'empêche pas que certains rites, certaines techniques ou certains objets qui résultent de savoirs enseignés par l'oralité peuvent exister de manière durable depuis des centaines, voire des milliers d'années. Car c'est la force de l'oralité : à la manière d'un tressage, les gestes qui en assemblent les brins doivent être continus. S'il y a une rupture dans la chaîne de gestes transmis à un moment donné, cela peut conduire à la disparition des pratiques en question. C'est l'expérience empirique qui demeure le véhicule de la transmission orale.

Lorsque l'on pense à une perte des savoir-faire traditionnels et des modes vie anciens, il faut penser que cette perte est principalement due, dans notre société, à la rupture provoquée par l'industrialisation, les transformations des systèmes économiques et politiques, les guerres (notamment les deux guerres mondiales) et les bouleversements radicaux que cela induit.

Les écrits du philosophe, historien de l'art, critique littéraire, d'art et traducteur allemand Walter Benjamin, sont particulièrement éclairants à ce propos. Dans son ouvrage *Expérience et pauvreté* il déclare :

> « Qui peut encore aujourd'hui rencontrer des gens capables de raconter quelque chose avec rectitude ? Où entend-on encore aujourd'hui de la bouche de ceux qui meurent, des paroles si durables qu'elles cheminent de génération en génération à la manière d'un cycle ? [...] Que vaut en

426. Cela change avec le développement des enregistreurs audio dans la deuxième moitié du XIXe qui permettent par exemple aux ethnologues d'enregistrer des sons et des dialogues en direct. Néanmoins, il paraît impossible de tracer par enregistrement le déroulé sur plusieurs génération de la transmission de mêmes gestes afin d'en percevoir l'évolution, donc cela reste un phénomène difficilement appréhendable.

> effet tout ce patrimoine culturel s'il n'est pas lié pour nous justement à l'expérience[427] ? »

L'art de raconter semble s'acheminer vers sa fin et il décrit dans *Le conteur*, « C'est comme si une capacité qui nous semblait indéniable, comme si la plus assurée de nos certitudes, nous était enlevée. C'est-à-dire la capacité d'échanger des expériences[428] ». En insistant sur la subjectivité du conteur, Benjamin rompt avec l'idée d'une sacralité de la tradition et de sa conservation immuable perpétuée par la préservation des héritages. Ce sont les situations racontées à partir du vécu qui, par un processus de transmission orale des expériences, forment les traditions. C'est dans le présent que ce processus se crée, dans un mouvement de regard vers le passé, et non l'inverse.

La recherche en art est un moyen de réinjecter du sens aux pratiques de l'ordinaire en les réapprenant. Observer, faire, défaire, refaire, montrer, échanger, répéter, donnent une survivance aux gestes y compris aux gestes de peu. Champ propédeutique par excellence, les savoir-faire, leurs documentations, leurs apprentissages et leurs transmissions apparaissent comme terrains d'expérimentation et de création, ils sont aussi le terreau d'un champ de connaissances contemporaines. Après plusieurs années d'observation participante dans le milieu familial et à l'appui de nos différentes études de cas, il nous semble plus approprié de ne pas parler de tradition mais plutôt de traces qui subsistent, des survivances de gestes et de langages transmis de génération en génération, et employés par habitude et par attachement. Il s'agit donc plutôt d'usages singuliers qui sont autant la synthèse d'apprentissages passés que de découvertes et d'inventions quotidiennes. Ces manières de vivre et de faire sont liées à un territoire, à une localité, aux objets et à leurs environnements habituels et aux personnes côtoyées dans l'intimité ainsi qu'à la mémoire de cet ensemble qui apparaît comme un écosystème (histoires collectives et histoires individuelles). Au cours de mes observations j'ai très vite constaté que les gestes de peu, les activités quotidiennes et les gestes de matières travaillées qui sont appris et testés auprès de mes grands-parents, s'accompagnent de la langue d'origine de ces gestes : le patois occitan. Ainsi, en même temps que je découvre une matière et ses usages, j'apprends des mots de patois, des intonations, un rythme de la

427. Les propos de l'auteur datent de 1933 et concernent particulièrement les soldats revenant « muets » de la guerre 1914 – 1918. Choqués à jamais par les atrocités vécues au combat, ils ont rompu avec des habitudes séculaires et donc avec des traditions quotidiennes où l'oralité, notamment dans le fait de raconter des histoires pour transmettre des savoirs, n'advient plus naturellement. Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Paris, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 2011, p. 38 - 40.

428. *Ibid.*, p. 54.

langue qui entraîne souvent des anecdotes à-propos, ou bien des commentaires qui viennent spontanément s'exprimer dans la langue maternelle. L'exemple du premier cas des massettes en est symptomatique. En effet, dès qu'il a été question d'aller nettoyer la mare, mes grands-parents parlaient des *masseta*, en patois. Aussitôt après, ma grand-mère racontait, toujours en patois, les souvenirs familiaux liés à cette plante. Les gestes transmis par ma grand-mère sont presque tous issus d'une période assez limitée qui correspond à son enfance, jusqu'à ses treize ans principalement, c'est-à-dire avant la seconde guerre mondiale, et un peu pendant cette période mais beaucoup moins. Dans ces années-là, elle ne parlait que patois dans sa famille, aussi, tous les souvenirs font appel à des expériences et des apprentissages vécus dans la langue maternelle. Il est donc naturel qu'à leur évocation ce soit dans cette langue qu'elle s'exprime. C'est pour cela qu'il me semble intéressant de parler de « langue d'origine des gestes ». Tel que l'écrit Walter Benjamin :

> « Le rôle de la main dans la production est devenu plus modeste, et la place qu'elle remplissait dans l'acte de raconter des histoires est vide. (L'acte de raconter, d'un point de vue sensible, n'est pas du tout uniquement une œuvre de la voix. La main intervient dans l'acte authentique de raconter en soutenant ce qui est dit d'une centaine de façons différentes avec ses gestes appris au travail[429]) ».

En effet, gestes et langage forment un ensemble cohérent et indissociable. Si l'art de conter se perd entraînant avec lui des langues orales qui s'éteignent peu à peu, c'est donc avant tout parce les modes de production artisanaux qui en constituaient le contexte disparaissent aussi. Pour Odette, le patois n'est plus aujourd'hui sa langue principale d'expression. Elle parle en français dans la vie de tous les jours et l'usage du patois dans des discussions courantes n'est réservé qu'aux personnes dont c'est également la langue maternelle, comme c'était le cas avec mon grand-père où ils se parlaient quotidiennement dans cette langue et surtout où ils faisaient des choses ensemble.

Il est indéniable que le fait d'avoir réalisé cette thèse au contact de mes grands-parents, puis de ma grand-mère seule, a rendu possible une transmission de cet ensemble associant gestes et langage vernaculaires. C'est bien le fait de vivre les expériences qui a généré le besoin de raconter et donc de transmettre à nouveau des savoirs qui ne sont pas que purement techniques et théoriques. Bien au contraire, ce sont des bribes de traditions comprenant rites quotidiens,

429. Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, *Le conteur*, *op. cit.* p. 104.

connaissances des matières, des outils et des techniques, mots de vocabulaire, anecdotes et histoires, informations sur le contexte infra-familial et sur l'histoire collective de l'époque, etc.

Ainsi, en s'attaquant à cette question par des gestes de peu issus d'un quotidien déchu, et en faisant l'expérience par la pratique dans notre quotidien dans le présent, nous rénovons des gestes. Nous réactivons une chaîne de transmission des savoirs qui, sans cela, aurait été rompue à tout jamais.

J'insiste à nouveau sur le fait que nous avons conduit des expériences, non dans un objectif ou une intention établie et cadrée de conservation des savoirs, mais bien de manière inconsciente et intuitive. Il s'agissait simplement de *faire* en rénovant les usages en même tant que les gestes. Nous avons mangé ou offert nos confitures et nos confits de canard, nous avons fait des veillées pour crocheter, lire et se raconter des histoires, le tapis de massette occupe sa fonction dans la maison, etc. En somme, l'ensemble de nos *gestes de matières* et les objets qu'ils génèrent sont, certes exposés à un moment donné dans une salle d'exposition, mais ils ne sont pas créés dans ce but. Le fait de vivre avec ma grand-mère a permis le développement continu des transmissions qui, discrètement, jour après jour, saison après saison, geste après geste, ont évolué progressivement donnant ainsi l'opportunité à l'expérience d'exister de manière continue et, par ce biais, à une nouvelle forme de tradition de se mettre en place.

C'est aussi pour cette raison que la réalisation d'un film a été le moyen artistique privilégié pour traduire nos expériences. Cela donne du sens aux activités que l'on mène en révélant le réel contexte de leur déroulement dans l'ordinaire de la vie. La présence du patois est relativement discrète dans le film, à l'image de sa réelle présence. En effet, si au fur et à mesure de notre cohabitation, j'ai appris totalement à comprendre la langue occitane parlée par Mamie, je ne la parle pas vraiment avec elle. Nous nous contentons de quelques échanges quotidiens amusants pour dire : « bonjour », « bon appétit », « merci », « bonne nuit », ou encore les noms des matières que l'on travaille, mais nous ne tenons pas de discutions entières. Cette approche de la langue va de pair avec celle que j'ai adoptée avec les gestes de matières : il ne s'agit pas de chercher une maîtrise totale des gestes. Je ne cherche pas une approche technique rigoureuse dans mon apprentissage avec elle, ni une connaissance théorique complète des matières travaillées. En revanche, j'accorde une importance particulière à la connaissance des noms vernaculaires des objets, des matières, des outils et des pratiques car elle accentue la singularité des manières de faire. Par exemple, telle plante a une appellation dans ce village, mais on la nommera légèrement différemment dans

le village voisin, et d'un tout autre nom à l'autre bout du département. C'est la même chose pour les anecdotes ou les croyances liées aux pratiques ordinaires. Même s'il y a des lieux communs, ce qui s'est transmis oralement dans la famille d'Odette, n'est pas tout à fait identique à ce qui se racontait dans celle d'André, etc. L'oralité apparaît comme un moyen essentiel pour apprendre par le lien, ces liens affectifs qui *teintent* les histoires en même temps que les savoirs, d'un « petit quelque chose » en plus. Walter Benjamin insiste sur l'importante différence entre l'art de raconter et le fait de diffuser de l'information brute. Le récit est, selon lui, « une forme artisanale de communication[430] » et il ajoute : « Ainsi, la marque du conteur reste attachée au récit comme celle de la main du potier sur le vase en grès[431] ». Le conteur marque son récit d'une *empreinte* personnelle qui est liée à son expérience. C'est ce que nous constatons toujours avec Odette : lorsqu'elle contextualise son histoire, elle donne quelques informations générales puis, très vite, elle fonde son récit à partir d'un événement vécu sans donner trop de précisions, afin que l'auditeur puisse aussi s'identifier à ce qu'elle raconte.

Au fil des saisons, elle raconte toujours des anecdotes et souvenirs de fêtes populaires, par exemple, dans le film, elle évoque le traditionnel bouquet de la Saint-Jean qu'elle allait cueillir au matin de la Saint-Jean avec sa mère, afin de l'accrocher à la porte de la maison ou de la grange pour protéger la famille et les animaux de la ferme toute l'année contre le mauvais œil ou les problèmes en général. Cette tradition est largement répandue mais Odette agrémente l'histoire de ses souvenirs affectifs, ce qui la rend singulière. Le bouquet était réalisé avec les plantes vernaculaires poussant autour de sa maison. Aussi, nous avons refait ce geste au même endroit, non loin de la maison de son enfance. Ce passage du film révèle l'importance de la langue d'origine des gestes. Elle me raconte l'histoire en patois et m'apprend le nom des fleurs, puis à certains moments elle oublie, et c'est moi qui lui rappelle la fleur dont le nom ne lui venait plus. Elle s'exclame : « Odi, merci ma petite-fille, heureusement que je te l'ai dit comme ça tu peux me le redire, tu vois[432] ! »

La transmission est opérante : sans son apprentissage, je n'aurais pas perpétué ce geste de cette façon et n'aurais pas connu l'histoire ni les plantes de la même manière. C'est une forme d'héritage qui s'est transmis discrètement car je ne saurais situer où et comment j'avais connu le nom et l'usage de la plante en question.

430. *Ibid.*, p. 71.

431. *Ibid.*

432. Odette, en patois dans le film, traduction personnelle, *in* Chloé Bappel, Étienne Beaudouin (réal.), *Sitôt dit, sitôt fait*, *op. cit.*, 00:49:10

Le terme « héritage » renvoie généralement à un patrimoine transmis par succession et il est donc très attaché à la valeur culturelle matérielle : des « biens » matériels, « meubles » et qui peuvent avoir une valeur pécuniaire. L'héritage unique, inimitable et tout en nuance que l'on reçoit d'un apprentissage familial réside dans ces petits gestes et ces « petits liens » pour penser avec François Laplantine. Ces manières de faire sont insaisissables puisque toujours en mouvement : elles circulent. C'est un héritage de manières de faire et de voir qui est souvent inconscient. En revanche, le fait de les apprendre est porté par le désir de comprendre ce qui s'est passé, en ce même lieu, avant nous. Qui a vécu là, et comment ? Quels sont mes ancêtres et que faisaient-ils, comment vivaient-ils ? Et enfin, pour reprendre les mots de Walter Benjamin : qui peut encore le raconter, *avec rectitude* ? Où trouve-t-on encore aujourd'hui des *vrais* conteurs ? J'ai trouvé en la figure d'Odette, une véritable conteuse qui en a d'ailleurs fait sa passion. J'ai, pour ainsi dire, rencontré à nouveau ma grand-mère dans une nouvelle relation où, à mon tour, au fil des apprentissages et des échanges, je peux re-raconter. Le film *Sitôt dit, sitôt fait*, n'est pas réellement un conte mais il en prend la forme car il transcrit les expériences vécues et je les transmets à nouveau, avec mon empreinte. Comme l'écrit Walter Benjamin :

> « Raconter des histoires est en effet toujours l'art de les re-raconter, et cet art se perd quand les histoires ne sont plus conservées. Il se perd parce qu'on ne tisse plus et qu'on ne file plus en les écoutant. Plus l'auditeur est dans un état d'oubli de soi, plus ce qu'il écoute s'imprime profondément en lui. Quand il est pris par le rythme du travail, il écoute alors les histoires d'une façon telle que le don de raconter lui échoit naturellement. C'est ainsi qu'est faite la maille de la toile où repose le don de raconter. C'est ainsi qu'elle se défait aujourd'hui de toute part après s'être nouée il y a des milliers d'années dans le cadre des formes les plus anciennes de l'artisanat[433] ».

Les mots de l'auteur résonnent beaucoup avec nos travaux. Que ce soit quand Mamie tricote tandis que je lui lis des livres, ou quand on se raconte des histoires, quand nous crochetons au coin du feu, lorsque nous nous promenons et que les histoires fusent au gré des cueillettes de plantes ; une nouvelle histoire s'imprime, imprégnée des survivances de toutes celles qui l'ont inspirée.
Pour conter avec rectitude, il faut vivre l'expérience, alors nous avons fait les choses ensemble pour apprendre : des actions ou des activités de la vie

433. Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, *Le conteur*, *op. cit.*, p. 70.

quotidienne qui existent par un ensemble de gestes ordinaires et singuliers : des gestes qui se transmettent[434].

Apprendre, imiter, dire et redire ces mots avec les gestes, c'est une forme de lutte contre l'uniformisation des cultures de manière générale. Ici, la maison familiale et ses alentours en deviennent les espaces d'expérience.

Néanmoins, je ne suis pas bilingue en occitan et la langue reste peu parlée. C'est une langue qui n'est pas une langue morte car elle est encore parlée dans le tiers-sud de la France, mais cette langue dite langue d'Oc, comprend de très nombreuses variantes dans cette vaste zone géographique. Son uniformisation sous le nom de langue d'Oc est néanmoins menacée car le ralentissement du nombre de locuteurs occitanophones est en forte baisse, notamment depuis la première moitié du XXe siècle, et la transmission de la langue est particulièrement décroissante depuis la seconde guerre mondiale.

La lutte contre l'uniformisation des langues et la préservation des langues vernaculaires préoccupe certains artistes. Relevons ici, l'œuvre de Zineb Sedira : *Mother Tongue*, qui est une installation vidéo créée en 2002 par l'artiste multimédia franco-algérienne.

Cette installation vidéo présente trois films de cinq minutes projetées sur trois écrans où l'on peut voir et entendre des échanges entre l'artiste, sa mère et sa fille. Chacune parle sa langue maternelle et comprend ou non celle de l'autre.

Le premier écran montre la mère de l'artiste à gauche et elle-même à droite qui lui pose des questions sur son enfance et sa scolarité en français et sa mère répond en arabe. Dans ce premier cas de figure, l'intercompréhension est totale.

L'écran au milieu présente un nouveau duo : l'artiste et sa fille adolescente. Cette fois la langue maternelle de la fille de Zineb Sedira est l'anglais, elle pose donc des questions similaires sur sa propre enfance à sa mère qui répond dans la langue qui lui est la plus familière, c'est-à-dire en français. Là-encore, les deux personnages se comprennent. En revanche, arrive la troisième vidéo où la petite-fille et la grand-mère (à gauche) ne se comprennent plus. L'une dit quelques mots en anglais et l'autre en arabe mais il ne peut y avoir d'échange verbal : simplement un dialogue silencieux entre regards et sourires.

Ce dispositif illustre à la fois la persistance d'un héritage : entre deux générations, on se comprend. Mais, dès que l'on passe à la troisième génération, la transmission d'un héritage culturel s'est rompue. L'artiste, révèle la pluralité des cultures dont elle est issue et qu'elle transmet à sa fille (le français), néanmoins,

434. Cette idée se trouve également en voix off d'introduction au film *Sitôt dit, sitôt fait*.





28 | Dordogne

LUNDI 25 JUIN 2012
WWW.SUDOUEST.FR

Les secrets de la Saint-Jean

BOURDEILLES Paratge, la fête occitane, a renoué hier avec la tradition des conteuses sur la place du village

CHANTAL GIBERT
c.gibert@sudouest.fr

Les traditions de la Saint-Jean persistent. « Je me suis levée avant le jour et j'ai fait un bouquet de sept plantes différentes. Puis je l'ai fixé sur un des volets de la maison pour que les rayons du soleil viennent l'éclairer », explique la conteuse Jaumeta Beauzetie. Voilà une recette pour s'assurer, paraît-il, du bonheur toute l'année.

Attention, cela ne marche qu'une fois par an, le 24 juin. Hier après-midi, il était déjà trop tard pour tester la méthode. Mais cela n'a pas assombri l'humeur de l'auditoire, un groupe de plusieurs dizaines de personnes assises en cercle sous l'if de Bourdeilles. À deux pas de la Dronne, entre le vieux pont et la place de la mairie.

Les herbes qui guérissent

Paratge, la fête lancée par le Conseil général pour marquer sa volonté de développer la culture occitane, s'offrait un temps de repos et célébrait la nature. Jaumeta Beauzetie s'y produisait avec sa complice de l'Union occitane Camille Chabaneau, Odette Marcillaud, de La Coquille. Elle aussi connaît tous les secrets des herbes de la Saint-Jean. Celles qui guérissent, celles qui empoisonnent.

« Il faut être prudent. C'est un apéritif à boire avec modération. Vous ne le saviez pas ? C'est le diable qui a inventé le vin ! »

Beaucoup sont utilisées en cuisine. « Je vais vous expliquer comment faire un apéritif écologique avec des pousses de prunellier. » Pour s'assurer d'être bien comprise, elle donne la recette en occitan et en français. Et pour lever le dernier doute, elle propose d'y goûter. « Il faut être prudent. C'est un apéritif à boire avec modération. Vous ne le saviez pas ? C'est le diable qui a inventé le vin. »

Chants et percussions

Ce retour aux traditions n'enlevait rien à l'actualité de Paratge, qui se veut une fête de l'occitan d'aujourd'hui. Témoin, le programme des concerts et animations concoctées par l'association Pampaligossa. La tête d'affiche, c'était vendredi soir Lo Cor de la Plana, qui a joué sa musique devant 400 personnes dans la cour du château. Ce groupe marseillais revisite les chants provençaux au rythme des percussions et ça décoiffe !



Hier après-midi, Jaumeta Beauzetie et Odette Marcillaud ont donné leurs recettes d'apéritifs aux herbes. PHOTO JEAN-CHRISTOPHE SOUNALET « SUD OUEST »

Les secrets de la Saint-Jean, 2012, article paru dans le journal Sud-Ouest où Odette intervient pour dire des contes et partager la recette de l'apéritif nommé « vin de buisson » ou *Troussepinette*, fête occitane *Paratge*, Bourdeilles.
Odette raconte à Chloé comment cueillir le bouquet de la Saint-Jean, 2022, capture vidéo (Étienne Beaudouin), Le Mas.

les migrations, de la grand-mère puis de la mère ont créé des ruptures par le déplacement. Alors, la langue ne « suit » pas et dès lors qu'elle n'est plus utilisée, elle s'oublie.
L'artiste exprime dans son travail de manière générale, des questions liées à l'intime et au quotidien. La dimension autobiographique de ses œuvres permet la mise en lumière d'une problématique plus large concernant l'histoire collective, en particulier par la problématique de l'identité multiculturelle.

Dans mon cas, il ne s'agit pas d'une multiculture en terme géographique (très peu de déplacements sur trois générations), en revanche il se produit quelque chose de similaire à ce que révèle l'artiste (avec une langue en moins cependant !). Ma mère comprend ma grand-mère en patois, peut dire quelques phrases mais lui répond plus spontanément en français, à moi, elle me parle en français et je lui réponds également en français. En revanche, je ne peux comprendre et échanger avec ma grand-mère en patois que depuis que je vis avec elle, au bout de plusieurs années de cohabitation, seulement, j'ai pu m'approprier un peu cette langue oubliée. Ici, la difficulté n'est pas géographique mais due au contexte historique. L'oppression puis l'interdiction de parler une autre langue que le français à l'école (c'est une des conditions à sa création : l'harmonisation d'une langue sur tout le territoire français y compris dans les colonies) a progressivement brimé toutes les personnes parlant des langues vernaculaires provinciales jusqu'à causer leur disparition. Ma grand-mère ne parlait pas un mot de français avant d'arriver à l'école. Or, parler patois était interdit et les enfants qui utilisaient leur langue maternelle pour s'exprimer étaient très sévèrement punis. Ce traumatisme d'une extrême violence se repend de la première moitié du XIXe siècle avec la première mise en place de l'instruction primaire obligatoire laïque et gratuite pour tous par Jules Ferry (enfin, d'abord pour les garçons, puis plus tard pour les filles) jusqu'à la Seconde Guerre mondiale ou massivement et progressivement jusqu'à nos jours, de moins en moins de locuteurs sont enregistrés (c'est relatif en fonction des régions). Mes grands-parents, ayant tous deux vécus avec ce traumatisme et les insultes subies en raison du patois, n'ont pas souhaité transmettre la langue à leurs deux filles, et on comprend tout à fait pourquoi. Pourtant, c'est leur langue maternelle et ils l'aiment et la chérissent, c'est pour cela que ma grand-mère s'est beaucoup investie dans des associations de préservation de la langue et a elle-même participé à des témoignages, collectes de mémoires et a écrit et récité des contes écrits en patois ou inventés par elle.

Le travail de l'artiste américaine, anthropologue de formation, Suzan Hiller et notamment l'œuvre : *The Last Silent Movie,* créée en 2007-2008, illustre parfaitement le traitement de la question anthropologique majeure du déclin des langues et de la disparition des cultures vernaculaires face à la globalisation de masse. Inspiré par les méthodes ethnographiques, son travail artistique révèle sa passion pour les archives et les collectes de récits, témoins des mémoires collectives ou individuelles.
Elle crée des listes, répertorie et cartographie des mémoires qui prennent place dans des œuvres protéiformes. Dans l'œuvre *The Last Silent Movie*, il s'agit d'un dispositif comprenant une vidéo « muette » en images où seuls apparaissent les sous-titres des voix audibles dans la bande-son qui l'accompagne. Les spectateurs sont invités à s'asseoir sur des anciens fauteuils de cinéma face à l'écran, afin d'être confrontés à une écoute de dialogues dans des langues disparues ou menacées d'extinction. Ce film sonore est accompagné de vingt-quatre gravures qui représentent les fréquences sonores de certains mots dans les langues vernaculaires entendues. Le dispositif tend à immerger le spectateur dans une atmosphère qui évoque le passé. La bande sonore est diffusée sur des haut-parleurs qui semblent grésiller, les anciens fauteuils de cinéma et les voix vacillantes : tout porte notre pensée vers la question de la perte et de la disparition. Les collectes d'enregistrements des personnes datent de la première moitié du XXe siècle jusqu'à nos jours. Chaque personne s'exprime dans sa langue maternelle. Durant une minute, on écoute ces inconnus et à l'écran, le nom de la langue apparaît avec une annotation entre parenthèses qui indique le degré d'extinction de cette langue. Kulkhassi (*extinct*); Yao Kimmien (*seriously endangered*) ; Welsh Romany (*seriously endangered);* Klallam (*nearly extinct*), etc. Les voix sont celles de femmes, d'enfants et d'hommes qui tantôt chantent, racontent ou échangent quelques mots.

Cette œuvre ne rend pas « vivantes » les langues mortes ou en passe de le devenir. Néanmoins, en offrant un témoignage de celles-ci, l'artiste joint passé et présent en transmettant les voix des oubliés et des disparus. Elle transgresse aussi les frontières géographiques tout en rendant possible une perception d'intimité avec ses mots qui résonnent et nous emportent dans un tête-à-tête aveugle mais sensiblement présent. Dans un article mettant en relation les travaux de la plasticienne Camille Henrot et ceux de Susan Hiller autour de la problématique des survivances de cultures vernaculaires, Magali Uhl écrit à propos de cette dernière :

> « Comme pour Camille Henrot, sa démarche peut aussi être associée à l'entreprise intellectuelle warburgienne par les dimensions archéologique et mémorielle qui animent chacune de ses installations, et par les liens qu'elle établit entre les mondes et les cultures, par-delà les espaces géographiques, les temporalités, voire ici les virtualités (puisque les liens entre les vivants et les disparus, ou les non-encore-apparus, est l'une des thématiques saillantes de son œuvres[435]) ».

Par une fouille, dont les résultats seraient ces enregistrements collectés par l'artiste, elle rend visible des traces du passé. Le sujet de la dissémination des cultures vernaculaires au profit d'une culture de masse qui se veut homogène et lisse, est pourtant encore brulant d'actualité. D'ailleurs, à titre d'exemple, la langue Klallam aux États-Unis, qui est audible dans l'œuvre de Susan Hiller et qui était « bientôt éteinte » en 2007-2008, s'est complètement éteinte le 4 février 2014 avec la mort de sa dernière locutrice Hazel Sampson qui luttait pour la conservation de sa langue native. Aussi, quel que soit notre ancrage géographique, ou la période depuis laquelle on se positionne, cette perte nous *parle*.
Tel que l'écrit Magali Uhl :

> « Entendre ces voix du fond des âges est en effet une expérience bouleversante. Celles et ceux qui les ont prononcés sont, pour la plupart, morts, comme leur culture et langue communes, mais leur sonorité est rendue présente par le dispositif mis en place par l'artiste, et leurs chants, comme leurs invectives, sont résolument contemporains. La fertilité des anachronismes est l'un des enseignements majeurs de Warburg (2012) comme de Benjamin (2006), elle prend ici une portée politique, car ce télescopage du passé dans le présent rend actuel le disparu dans une invitation à la réflexion et à l'action. Ces voix défuntes qui nous étreignent sont en effet une injonction à la prise en compte de l'héritage culturel immatériel des altérités qui, par leur langue et leur culture, garantissent la richesse et la diversité du monde commun[436] ».

En nous invitant à faire un travail par analogie (d'un lieu à l'autre, le même phénomène se répète) et par anachronisme (les disparitions de dialectes et de

435. Magali Uhl, « Cultures vernaculaires et «survivances». Réflexivité et agentivité dans deux installations vidéos entre art et anthropologie (C. Henrot et S. Hiller) », *in* Francine Saillant, Nicole Lapierre, Bernard Müller et François Laplantine (dir.), *Les mises en scène du divers. Rencontre des écritures ethnographiques et artistiques*, 2018, [en ligne], URL : https://oic.uqam.ca/publications/article/cultures-vernaculaires-et-survivances-reflexivite-et-agentivite-dans-deux-installations-videos-entre-art-et-anthropologie-c-henrot-et-s-hiller, consulté le 03 mars 2021.

436. *Ibid.*

langues se reproduisent dans le temps), l'œuvre de Susan Hiller se fait *lien* entre différentes voix hétérogènes. Les témoins, issus de cultures que rien ne relie, n'ont pas d'histoire en commun, si ce n'est qu'ils deviennent représentant de cultures lésées ou disparues.

Même si, dans le film *Sitôt dit, sitôt fait*, nous ne faisons pas apparaitre cette mise en perspective, cette forme de « connaissance par montage[437] » chère à Aby Warburg, imprègne ma démarche artistique.
Lorsque j'ai commencé ma recherche, j'avais moi-même cette idée de venir observer et identifier ce qui m'apparaissait alors comme étant « traditionnel » dans le mode de vie de mes grands-parents. En réalité, après plusieurs mois et années d'observation participante (où je prends part à des activités et des événements de la vie quotidienne, etc.), je m'aperçois qu'il ne s'agit pas, à proprement parler, de traditions mais plutôt de traces, des survivances de gestes et de langages transmis de génération en génération et employés par habitude et par attachement. Il s'agit donc plutôt d'usages, des manières de vivre et de faire liées à un territoire, (une localité), aux objets et à leur environnement habituel et aux personnes côtoyées dans l'intimité, ainsi qu'à la mémoire de cet ensemble qui apparaît comme un écosystème comprenant histoire collective et histoires individuelles.
Cet ensemble se meut dans un contexte continu d'évolutions. Dans les définitions communes, ce qui s'oppose à la notion de tradition est « l'innovation ». Cependant, ce que j'ai observé, relève d'un somptueux mélange entre pratiques anciennes et contemporaines, indiquant ainsi que la force et la singularité des sujets observés n'étaient pas attachées à un conservatisme porté en héritage mais, au contraire, à une remarquable capacité d'adaptation qui avait permis précisément de « résister », tout en étant malléable aux changements (contextes historiques, culturels, sociaux, environnementaux et politiques). On pourrait résumer en disant qu'il ne s'agit ni de tout garder, ni de tout changer. Autrement dit, il est ici question de trouver un équilibre entre mémoire et transmissions ancestrales d'une part, et innovations et habitudes induites par les changements de modes de vie (et notamment par la modernité), d'autre part.
Les filiations traduisent des continuités autant que des ruptures, qui passent par le détournement, et peuvent conduire à la perte, voire à l'oubli, de savoirs et de pratiques qui se réduisent alors au témoignage d'une époque révolue.

437. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op. cit.*, p. 474.





Susan Hiller, *The Last Silent Movie*, 2007 – 2008, installation, 24 gravures, vidéo, 22 min.







Zineb Sedira, *Mother Tongue*, 2002, installation, 3 vidéos (couleur, son) sur écrans avec casques audio, 4 min 38 chaque vidéo, format 4/3, *Mother and I* (France), *Daughter and I* (Angleterre), *Grandmother and Granddaughter* (Algérie).

Aby Warburg, Atlas Mnémosyne, 1926, vue de la salle de lecture et de conférences de sa bibliothèque (KBW) avec l'exposition consacrée aux « mots primitifs dans le langage passionné des gestes », Hambourg (Allemagne).

Camille Henrot, *Grosse fatigue*, 2013, vidéo (couleur, son), 13 min.

Une part d'oubli est inévitable puisque liée, voire conditionnée, au temps qui passe. Du point de vue des histoires individuelles mais aussi de l'histoire collective, la disparition des personnes entraîne avec elle la disparition de connaissances. Je pense qu'il faut accepter une part de perte car elle nourrit également le changement.
Que faire pour compenser l'oubli, pour combler la perte ? Dans le vide qu'ils génèrent, l'oubli et la perte laissent de la place. Cette place, peut vite être offerte à l'invention et à la création. Les nouvelles formes qui apparaissent sont donc toutes issues de traces laissées discrètement par ce qui a disparu : soit sous la forme d'une récupération, soit d'une opposition. Si l'on ne veut pas tout oublier, il est fondamental de se nourrir de transmissions, d'apprendre, d'écouter et d'observer à la fois l'environnement et les personnes qui y habitent, avant que tout cela ne disparaisse complètement. L'art a cette capacité de pouvoir *ranimer* des traces d'éléments perdus et oubliés, ou en voie de l'être et de les restituer, même si au final, l'œuvre ou le projet est une composition, un *montage* hybride mêlant disciplines, savoir-faire et histoires.
Ma thèse a commencé par la perte de mon grand-père, et avec lui a disparu tout un pan de ma recherche, puisqu'il était détenteur de savoir et de faire, de gestes et de « parler» bien à lui, que nulle autre personne ne pourrait remplacer. J'avais tout juste commencé l'observation d'une de ses activités avant qu'il ne meure : le maniement de la faux (préparation, entretien, fauchage). Quelques images, quelques paroles et de nombreux souvenirs : c'est tout ce qu'il me reste. Pourtant, après réflexions et avancées dans les recherches, je me suis aperçue que l'acceptation de cette perte fait entièrement partie d'un processus de transmission ainsi que de l'acceptation d'un héritage. Certaines choses ne peuvent être transmises directement mais, grâce à leurs traces, à des bribes d'histoires que je peux à mon tour raconter ; alors l'expérience existe par le récit et aussi dans les parts de *vide* qui apparaissent comme de nouveaux espaces de création où mémoire et imagination dialoguent fertilement.

Des traces du passé se manifestent sous des formes variables dans les pratiques contemporaines.
Si on pense à l'artisanat contemporain par exemple, dans certains cas, les artisans ont assuré au fil des siècles une conservation presque complète des savoir-faire. Je pense par exemple aux Tapisseries d'Aubusson (plus de six siècles de savoir-faire), et même si les artisans diversifient les motifs et les actualisent, les techniques traditionnelles sont conservées. On constate également cela chez

les Compagnons du Devoir. Ils sont formés à des métiers traditionnels, donc à des savoir-faire précis, mais il leur est aussi enseigné un savoir vivre transmis de génération en génération sur plusieurs siècles. Il s'agit plutôt de pratiques transmises par des formations et dans des écoles où la relation entre maître et élève est fondamentale. On va donc avoir une préservation des savoir-faire *totale* qui comprend une dimension pratique et théorique : techniques et gestes sont combinés à l'apprentissage de l'histoire et de la culture traditionnelle.

Par ailleurs, d'autres pratiques artistiques consistent à s'inspirer de savoir-faire ou de pratiques ancestrales tout en les « détachant » plus ou moins de tout contexte culturel de tradition. Au contraire, certains artistes s'éloignent de toute forme de *folklore* correspondant à : « l'ensemble des arts et traditions populaires (d'un pays d'une région, d'un groupe humain[438]) » pour en isoler certains gestes, en adopter certaines postures. Il s'agit alors plutôt de réinventer de nouvelles pièces, objets ou œuvres qui se situent dans le présent mais agissent pour une compréhension du passé, de bribes d'histoires, etc.

Par l'expérience de gestes simples ou complexes, l'apprentissage technique et ou l'observation ou encore l'apprentissage autodidacte, des formes de réactualisation des pratiques anciennes naissent.

Citons en exemple le travail de la plasticienne américaine Sheila Hicks qui réalise des sculptures textiles des plus petits formats aux gigantesques installations *in situ*.

Sa démarche plasticienne trouve son origine dans la peinture et en particulier l'expressionisme abstrait dans les années 1950 à l'université de Yale sous la direction de Josef Albers. Inspirée par les méthodes de l'ethnographie et passionnée par les tissages précolombiens, elle réalise ses premiers voyages en Amérique Latine. La rencontre avec les populations locales et en particulier avec les artisans va durablement marquer son travail. Durant ces différents séjours en Amérique du Sud, en particulier au Mexique, puis plus tard en Inde, en Israël, au Maroc, au Japon ou en Corée, elle va apprendre différents savoir-faire vernaculaires traditionnels autour du fil, mais elle s'intéresse aussi à des techniques industrielles. De ces apprentissages, elle nourrit ses créations, alliant ainsi savoir-faire ancestraux, inventions et hybridations des techniques. Ses œuvres ne véhiculent pas des techniques traditionnelles singulières à proprement parler. Elles résultent plutôt d'un ensemble de savoirs issus de plusieurs régions du monde qui fusionnent pour donner lieu à des créations hybrides où les dimensions fonctionnelles,

438.« Folklore », définition, CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/folklore, consulté le 8 août 2021.

utilitaires ou purement décoratives des œuvres sont convoquées indistinctement. Grâce à ces nombreux carnets, on peut voir les processus d'association de couleurs et de textures qui l'intéressent, comment elles se conjuguent autour de nœuds de tressage. Dans le petit ouvrage *Apprentissages* où est retracé un entretien avec l'artiste, elle répond à la question de Clément Dirié qui l'invite à définir sa pratique, elle dit :

> « Je fais des nœuds, et après je les défais pour comprendre. Je dois avouer que j'accorde de moins en moins d'importance aux définitions, aux catégories (art, artisanat, arts décoratifs, etc.). Je n'ai toujours pas compris ce qu'était le "Fiber Art"... L'important, c'est de tester des idées et d'interagir avec le medium qu'on s'est choisi. Mon ambition et mon plaisir de tous les jours, c'est d'exploiter les possibilités de chaque matière pour un résultat visuel élaboré conjointement par les mains, les yeux et la pensée. Mon attention est toujours largement ouverte[439] ».

L'artiste accorde une grande importance à l'expérience. Le medium textile, par l'immense richesse de formes, de textures et de couleurs qu'il possède, permet des manipulations sans fin, où faire autant que défaire, à l'image de l'œuvre de Pénélope, nous livre un apprentissage, tel qu'elle le confie à propos des nœuds. Cet élément de méthode résonne avec ce que répète sans cesse ma grand-mère : « Faire et défaire, c'est ça le travail ». Cela devient une forme de proverbe qui accompagne le travail et lui donne un sens créatif au-delà de l'objectif à atteindre, que ce soit un objet utilitaire ou décoratif ou encore une œuvre[440]. Le processus d'élaboration correspond au moment d'apprentissage et il s'avère être très fertile si l'on est attentif aux matières qui nous entourent, aux techniques rencontrées et qu'on les transfère dans de nouvelles créations.

Plutôt que d'opposer la notion d'invention à la tradition nous pouvons penser qu'au contraire, en dépit de leurs héritages parfois très lointains, les pratiques de l'ordinaire, et en particulier les gestes de peu, résultent d'un somptueux mélange entre pratiques anciennes et contemporaines. Régénérer et rénover ces pratiques révèle la force et la singularité des créateurs et met en lumière que leurs pensées, leurs conceptions et enfin leurs usages ne sont pas attachés à un conservatisme

439. Sheila Hicks, *Apprentissages,* Paris, Clément Dirié, « JRP Ringier », 2017, p. 17.

440. Le proverbe est plus connu en français sous la forme suivante : « Faire et défaire, c'est toujours travailler, mais ce n'est pas gros avancer », ce qui suggère une inefficacité du travail fait trop rapidement. Or, dans l'usage qu'en fait Odette, cette dimension est absente, mais il persiste la dimension ironique lié à ce proverbe sur le travail.

porté en héritage mais, au contraire, à une remarquable capacité d'adaptation. C'est cette force d'adaptation qui permet de *résister* en s'adaptant aux changements (contextes historiques, culturel, social, environnemental et politique). À la recherche d'un équilibre entre mémoire et transmissions ancestrales, d'une part, et inventions et habitudes induites par les changements de modes de vie, d'autre part, les pratiques du peu offrent des réponses potentielles foisonnantes pour lutter contre l'uniformisation des usages et renouer avec l'expérience.







Sheila Hicks, *Lighthouse in a Flatlands*, 2013 – 2016, lin, fil de PVC sans phtalate, dimensions variables, photographies personnelles lors de l'exposition « Lignes de vies », du 7 février au 30 avril 2018, Centre Georges Pompidou, Paris.







Sheila Hicks, *Pêcher dans la rivière*, 1989 – 2013, lin, cinq foènes en fer du XVIIIe siècle, 5 x 450 x 98 cm, photographies personnelles lors de l'exposition « Lignes de vies », du 7 février au 30 avril 2018, Centre Georges Pompidou, Paris.



Sheila Hicks, *Drizzle*, 1988, lin tissé, 25 x 14 cm, fait partie de : « Minimes Série » (Ensemble indissociable), Centre Georges Pompidou, Paris.



Sheila Hicks tissant sur un métier à la ceinture, 1960, photographie, Mitla (Mexique), Faith Tern.

PARTIE III_
HABITER ET TRADUIRE LE PAYSAGE

Chapitres

07 **Marcher, tracer, raconter : la ligne expérience – expériences de lignes**

Quand la trace traduit la marche

Le double sens de la légende : le récit oral comme engagement

Le tracé cartographique conté, une pratique vernaculaire ?

08 **Paysage vernaculaire : le mouvant, l'habité, l'inventé**

Le paysage, cette invention qui bouge

Paysage « fait-maison » : habiter entre lutte, résistance et habitudes impensées

Voix paysannes / voie dominante : des confrontations entre les savoirs autochtones et les savoirs scientifiques ?

09 **Foyer doux foyer**

Autour de la maison, le « pays » raconté

Cabanes, caves, greniers : des espaces-temps en marge

CH.07
MARCHER, TRACER, RACONTER : LA LIGNE EXPÉRIENCE – EXPÉRIENCES DE LIGNES

Ce chapitre est l'occasion d'envisager le déplacement des êtres humains et son potentiel créatif sous l'angle d'une triple association d'usages : marcher, tracer et raconter. Nous l'avons vu avec André Leroi-Gourhan en particulier, le langage articulé est ce qui *humanise* notre espèce de manière exceptionnelle. Ce n'est pas le seul animal à s'exprimer dans un langage codé complexe, car nous savons aujourd'hui que des espèces d'animaux sociaux comme les abeilles, les fourmis ou encore les cachalots communiquent entre eux par le développement d'une intelligence collective. Néanmoins, chez les humains, le langage traduit un univers symbolique cohérent dans lequel les individus qui y naissent sont immergés et éduqués, en se transmettant des savoirs singuliers. Les liens entre ces trois usages sont particulièrement pertinents dans le cas où on étudie des groupes humains d'un point de vue local, c'est-à-dire dans un espace-temps déterminé comprenant des singularités vernaculaires. À partir du moment où il y a une langue vernaculaire, il y a cet univers symbolique commun et donc il existe des savoirs, ainsi que des formes d'arts vernaculaires, qui sont produits dans un paysage vernaculaire. Les techniques du corps et l'ensemble des *habitus* déterminent un « petit monde » auquel certains êtres humains appartiennent et qui se distingue d'un ensemble globalisant qui tend vers l'homogénéisation. C'est toujours vers ces *petits mondes* que nous allons et c'est là où se logent les exemples qui nous intéressent. Il s'agit de cas qui révèlent des situations de proximité, voire de familiarité, entre les humains et la nature. Nous observerons donc des expériences où marche, tracé et oralité dialoguent de manière sensible : une interaction fertile au sein de certaines pratiques artistiques. Par la marche on appréhende la matérialité du monde. Si les cueillettes et collectes en sont des témoins concrets, notre corps, par son sillage dans l'espace, laisse aussi d'autres formes de traces de son passage. Des empreintes comme souvenirs plus ou moins éphémères de la présence du corps, mais aussi des lignes, celles des trajets empruntés et des cheminements des êtres. La marche apparaît comme un instrument de mesure qui permet sans doute le plus concrètement de se repérer dans le temps et dans l'espace. Lignes faites en marchant, lignes des histoires qui se déroulent, lignes perceptibles dans l'espace pour *dire* le mouvement autrement que par les lignes de l'écriture : ce sont ces lignes qui ne s'éprouvent que par l'expérience que nous allons évoquer avec les travaux de Richard Long, de Libia Posada ou encore des dessins qui transcrivent les mémoires du territoire des aborigènes en passant par les formes de cartographies sensibles actuelles.

Quand la trace traduit la marche

La marche n'est pas un geste facile à retracer dans la préhistoire, les archéologues ont trouvé des empreintes de pas – pieds nus ou chaussés – mais il y en a très peu. Ce n'est pas vraiment grâce aux empreintes que les études en paléoanthropologie déterminent les déplacements des humains ; c'est grâce aux fossiles et aux outils retrouvés dans différents emplacements que l'on peut envisager les lieux où sont passés et où ont habité les premiers humains. Nous déduisons l'*évidence* du geste de la marche car il est originel, et il est possible de le prouver scientifiquement grâce aux datations des os humains. Néanmoins, nous n'en n'avons pas trace, ou presque. D'un point de vue artistique il est pourtant fascinant de s'attarder sur ce point. La marche, ce geste primordial qui entraîne tous les autres, a peu « d'images ». Il s'agit d'imaginer et d'interpréter à partir de la logique des conditions biologiques universelles, ainsi qu'à l'appui de cultures similaires actuelles (ethnologie) ou encore par des approches artistiques qui potentiellement en font l'expérience. C'est bien par la marche que l'humain cherche, glane, récolte, essaye et expérimente la matière. C'est par la marche que l'on s'adapte au milieu parce qu'elle a une vocation exploratoire. Ce ne sont pas les premiers hommes et leurs traces de déplacements qui nous le disent, mais effectivement la dimension universelle de la marche (tout humain qui a la chance de disposer des capacités physiques qui la rende possible) peut l'expérimenter. Aussi, on sait que par la marche on peut se mettre à l'épreuve physiquement et mentalement. On peut avoir des courbatures, des ampoules aux pieds et aller à l'épuisement, autant que ressentir une exaltation spirituelle qui conduit à un état de méditation profond[441]. On peut aussi se perdre, ressentir la peur, on peut être en train de fuir et « prendre les jambes à son cou » en s'aventurant dans un territoire inconnu. Quelle que soit la raison qui pousse l'humain à marcher, il doit s'adapter à ce qu'il traverse. C'est toujours un passage, une action qui va d'un point à un autre. Est-ce la traversée d'un milieu, d'un territoire, d'un espace, d'une temporalité ou d'une ambiance ? Quels que soient les termes que l'on emploie, marcher est le geste qui traduit le mieux la jonction de l'espace et du temps. Les outils sont des preuves de l'adaptation de l'humain au milieu et les empreintes apparaissent comme souvenirs du contact avec la matière ; la marche en est l'épreuve.

441. Nous savons aujourd'hui que les bienfaits de la marche sont prouvés scientifiquement. Marcher permet d'avoir une bonne condition physique, elle agit sur le système cardio-vasculaire notamment, mais elle procure aussi un bien-être mental en participant à la sécrétion d'endorphines, sérotonines et dopamines.

L'empreinte de pas est la trace la plus évidente de la marche, néanmoins, elle témoigne d'un processus complexe. Georges Didi-Huberman et Didier Semin le soulignent dans l'ouverture à l'ouvrage de l'exposition *L'empreinte* qui a eu lieu au Centre Pompidou en 1997 que nous avons déjà évoqué, ils écrivent : « L'empreinte est un geste technique. Or la technique est une affaire de temps, de mémoire – pas seulement de «progrès», n'en déplaise aux inconditionnels des technologies de «pointe»[442] ». Ils soulignent que l'intérêt très important des artistes, notamment au XXe siècle, pour l'empreinte s'inscrit dans une longévité préhistorique qui interroge nécessairement la survivance de ce geste technique complexe. L'empreinte est un geste qui n'est pas rudimentaire. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman, elle n'est pas une invention. Immémoriale et anachronique, elle est plutôt « une *survivance* technique, extrêmement primitive[443] ». Et il poursuit : « [...] l'empreinte serait, non pas un fait technique «rudimentaire», mais un fait technique *ouvert* et polyvalent, transversal aux divisions du travail. Bref – pensons à Marcel Mauss –, un *fait technique total*[444] ». À propos du groupe élémentaire d'humains au paléolithique, composé de femmes et d'hommes, André Leroi-Gourhan écrit que : « Son premier caractère est de posséder une connaissance complète des pratiques de nature vitale et d'être techniquement polyvalent[445] ». Nous l'avons vu au chapitre 05, la notion de polyvalence est très importante pour comprendre la complexité des gestes effectués par nos lointains ancêtres dès la préhistoire. Georges Didi-Huberman s'appuie notamment sur cette idée émise par André Leroi-Gourhan pour affirmer le caractère non rudimentaire de l'empreinte. L'empreinte, comme la collecte (l'une *pose* et l'autre *saisit*) sont des gestes premiers mais déjà très élaborés. Intriqués à l'acte de marcher et conditionnés par lui, ils offrent un potentiel illimité d'expérimentations relatives aux moyens d'actions élémentaires de la préhension et de la percussion pour reprendre les mots d'André Leroi-Gourhan.

> « Le geste d'empreinte – quoique souvent lié au matériau de l'argile, voire à la fabrication des poteries – n'a pas intrinsèquement la valeur orientée et utilitaire d'une production d'objet : il est avant tout l'*expérience d'une relation*, le rapport d'émergence d'une forme à un substrat "empreinté"[446] ».

442. Georges Didi-Huberman (dir.) Didier Semin, *L'empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 11.

443. *Ibid.*, p. 23.

444. *Ibid.*, p. 30.

445. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, *op. cit.*, p. 216.

446. Georges Didi-Huberman (dir.), *L'empreinte*, *op. cit.*, p. 26.

Ce geste d'empreinte est la trace d'un contact, et le contact est l'expression d'une *rencontre* entre matières, comme nous l'avons décrit dans la première partie de cette thèse. Cette rencontre apparaît effectivement comme « l'expérience d'une relation » pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman dans la phrase qui précède, et ce, justement parce que le geste cristallise une forme qui résulte d'un processus.

Lorsque le geste d'empreinte s'associe au geste de marche, on resserre le champ des artistes qui ont exploré ces formes.

Richard Long dont l'œuvre est reconnue internationalement depuis une bonne cinquantaine d'années est un des premiers artistes marcheurs. L'œuvre intitulée *Ligne tracée en marchant***,** (*A line made by walking*, de son titre original et il faut souligner le verbe d'action – *en train de se faire*), réalisée en 1967, marque un véritable tournant dans l'histoire de l'art. L'œuvre existe par une double trace : la trace de la ligne faite en marchant et la trace photographique de cette expérience. La photographie argentique en noir et blanc révèle une ligne claire au centre de l'image, qui évoque un passage répété dans l'herbe d'un pré. La ligne est verticale, elle part du premier plan pour fuir vers l'orée d'un bois en arrière-plan. Cette photographie modeste, bien que composée, ne constitue pas directement l'œuvre. L'œuvre c'est la marche elle-même que l'artiste donne à voir en ayant arpenté ce pré en ligne droite et sur une distance définie. Seul le document photographique témoigne de cette action éphémère : on voit une ligne dans le paysage, marquée par les allers et retours de l'artiste réalisés jusqu'à ce que la trace de son passage soit suffisamment visible.

Ce geste prémédité apparaît comme une sculpture *in situ* dont les matériaux sont la nature elle-même, c'est-à-dire le pré où se déroule l'action, et où l'outil est le corps de l'artiste. En premier lieu, ce sont les pieds qui, par le piétinement, marquent le sol. Ainsi, la marche donne au geste d'empreinte le pouvoir de *donner forme*. Les empreintes de pas deviennent une ligne tracée. L'image singulière ancrée dans une temporalité et un espace précis évoquent instantanément l'image commune d'un sentier ou d'un chemin pratiqué dans le paysage par des humains, mais aussi par des animaux qui empruntent souvent les mêmes passages. Pourtant il n'en est rien, étant donné que la trace est ici construite par l'artiste dans l'objectif de *faire œuvre*. Cette trace apparaît donc plutôt comme une rupture qui transforme le paysage. Le passage devient presque séparation de l'espace : de part et d'autre de la ligne, le paysage n'a pas été modifié par l'artiste. Néanmoins, c'est le geste photographique qui, en immortalisant cette « sculpture de marche », a enregistré un passage dont la trace est normalement

vouée à disparaître une fois que la répétition de l'action cesse. C'est ce qu'il se produit naturellement lors de la baisse de fréquentation, voire de l'abandon d'un « vrai » chemin par les promeneurs par exemple.
Ce travail acte le fait que la marche fait œuvre en soi car c'est son expérience qu'il désigne ici. *Ligne tracée en marchant*, révèle à la fois la marche, son action en même temps qu'elle symbolise la présence de l'humain dans le paysage, et son potentiel pouvoir modeste qui consiste à ne pas transformer durablement un milieu. En effet, dans une logique contestataire d'une humanité majoritairement destructrice de l'environnement, l'artiste rappelle par ses actions que l'humain peut aussi avoir un impact limité sur son milieu en élaborant des actions éphémères.

> « Ce n'est pas bon d'avoir seulement une bonne idée, c'est aussi nécessaire, pour moi, de la réaliser, et aussi de ne pas avoir quelqu'un pour le faire – il faut que je fasse les choses moi-même, parce que mon travail, ce sont mes propres pas, c'est seulement ce que je peux faire : [...] les pierres que je redresse sur le flanc de la montagne, ce sont les pierres que je peux physiquement manipuler moi-même à cet endroit. Et j'ai trouvé cet endroit en marchant jusque-là. Mon travail est un portrait de moi-même dans le monde, mon propre voyage personnel à travers lui, et les matériaux que je trouve le long du chemin[447] ».

C'est dans le choix de ses gestes que Richard Long justifie sa démarche artistique. Marcher, prendre, poser, déplacer, empiler : chaque action qui se répète et dont il décline les formes, d'un travail sculptural à l'autre, c'est-à-dire d'un lieu à l'autre, a une fonction esthétique qui est en même temps introspective. L'artiste déplace des cailloux, prélève de la terre, réalise des empreintes de boue, etc. et la marche en elle-même, devient sculpture. Elle est d'ailleurs la première génératrice de forme étant donné qu'elle précède en quelque sorte les autres gestes. Avant que les installations de pierres ou de branches ne soient posées par exemple, il réalise souvent la forme au sol à l'aide d'un piétinement, générant des empreintes dont la trace détermine l'emplacement des gestes qui vont suivre. Dans d'autres œuvres, il cristallise cette intention de tracé /empreinte par l'application directe de boue argileuse sous ses pieds ou sur la paume de ses mains afin d'imprimer la forme d'un mouvement. Dans *Mississipi Mud. Avon mud. Foot prints*, œuvre réalisée en 1988, l'artiste pose ses pieds préalablement trempés

447. Richard Long, *in* Vanina Costa (dir.), *Richard Long : river to river*, Paris, ARC - Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993, p. 8.

dans de la boue sur du papier en suivant un protocole de pose qui donne une forme globale rectangulaire. L'empreinte d'un pied répété des dizaines de fois sur l'espace de la feuille témoigne davantage de la volonté de créer une forme évocatrice que de rendre compte d'empreintes de pas réellement issues de la marche. La forme est définie, le pied se pose, s'imprime et se redépose inlassablement en suivant une ligne qui s'enroule de manière rectiligne de l'intérieur (c'est-à-dire du centre de la feuille) vers l'extérieur et inversement. La boue provient de deux rivières aux États-Unis et en Angleterre, et la marche apparaît presque davantage dans ce geste de collecte de la matière première que dans la forme de l'empreinte. Marcher pour saisir, déplacer et sublimer (c'est transformer) ce qu'il peut « physiquement manipuler » comme il le dit ; c'est là qu'existe la qualité sculpturale du travail de l'artiste.

Il invite à considérer l'espace autrement, entre lignes et formes simples, comme le cercle par exemple qu'il complète par des indications concrètes textuelles. Afin de rendre compte de ses marches et de ses créations *in situ,* Richard Long dessine également des cartes sur lesquelles on peut observer les formes géométriques qui répètent les sculptures. En plus d'une photographie sobre qui transcrit un « ça a été[448] » comme le définit Roland Barthes, il documente ses périples à la manière d'un randonneur pour retracer son action éphémère et situer le lieu. Tantôt ses expériences sculpturales ont lieu dans des galeries, déplaçant ainsi des fragments de paysages dans un nouveau lieu comme dans les empreintes de boue, tantôt elles ont lieu *in-situ* et ce sont les documents qui font trace : des photographies, des notes relevées durant ses marches parfois très sommaires, comme les simples indications du vent, ou encore des cartes tracées avant ou après le départ.

La carte évoque le lieu d'une promenade, les photographies désignent un site en particulier, les notes donnent des indications sensibles (sur le temps météorologique ou la durée par exemple, et cet ensemble de documents fait œuvre en rapportant une expérience. Néanmoins, ce témoignage reste partiel et ne permet pas de comprendre l'itinéraire de l'artiste dans le détail. Par exemple, l'œuvre *Dartmoor Walks* retranscrit toutes les marches effectuées par l'artiste à Dartmoor en Angleterre de 1969 à 1972. Chacun des traits et des cercles traduit un de ses travaux ritualisés, même si on ne peut situer les marches et les œuvres que de manière relative. Nous pouvons les repérer de manière géographique car les tracés correspondent aux emplacements des chemins sur une carte de randonnée « Ordnance Survey » de un pouce et un mile de la région. Les

448. Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie,* Paris, Seuil, 1980.

tracés dans ce dessin de l'artiste proposent une forme de mémoire sensible des actions. Il figure aussi en haut à gauche une photographie en noir et blanc représentant l'artiste en train de marcher, en dessous le titre de l'œuvre, puis sa signature et l'année de réalisation (1972). Encore en dessous, figure une échelle à cette carte et enfin on voit la numérotation de l'édition limitée[449]. En revanche, le blanc y occupe une place importante en contraste avec les lignes ou les éléments de légende. Sur cette carte, il n'y a ni frontière, ni surface territoriale lisible, ni orientation, ni légende précise. Seules les années permettent d'ancrer les lignes de ses marches comme des trajets hypothétiques à travers le temps et l'espace que l'on imagine.

Pourtant cet éloge du vide que semble faire l'artiste, que l'on perçoit dans le blanc des cartes comme dans les vastes étendues de paysages déserts, qui sont le cadre englobant de ses sculptures, donne un aspect énigmatique à son travail. Même si les informations fournies dans les documents, notamment les cartes, sont restreintes, elles mettent en valeur l'importance des aspects formels et quantifiables, elles nous renvoient directement à une expérience matérielle et à l'idée de mesure du monde. L'absence d'information, comme un vide, *un blanc*, est aussi une forme d'invitation à l'imagination et à l'interprétation, en même temps qu'une invitation à marcher, c'est-à-dire à faire l'expérience par soi-même. Nous pouvons dire que l'artiste livre des traces comme on laisse des empreintes. L'aspect résiduel de l'expérience réelle n'en suggère pas moins son impact. Il y a ce paradoxe chez Richard Long qui est d'invoquer la beauté de l'éphémère et du geste *de peu,* tout en valorisant la trace au point qu'elle devient presque *architecturante* dans le paysage. On y voit aussi s'y dessiner l'esprit d'une époque dans laquelle la distinction entre la nature et la culture est encore très prégnante. En effet, il entend valoriser l'action de la marche et l'effort qu'elle comprend. Néanmoins, par les traces qu'il laisse dans le paysage, il la dépasse en quelque sorte. Il nous semble parfois que la trace autant photographique que celle de pierre et de branche que l'on imagine dans des espaces désertiques, prend le dessus sur la pratique humble de la marche. En effet, l'artiste marcheur, comme il se définit, n'en a pas moins parcouru le monde en y apposant ses traces immortalisées par la photographie en particulier. À ce propos, il a été exposé dès les années 1980 à des critiques virulentes sur cette posture relativement « conquérante » qu'il semble adopter lorsqu'il se rend dans des lieux reculés, et apparemment

449. *Dartmoor walk* est une sérigraphie et lithographie sur papier réalisée à partir d'une estampe réalisée par l'artiste (la première et la seule). Il s'agit d'une commande pour le Museum Abteiberg situé à Mönchengladbach en Allemagne et qui a donné lieu à une édition de 80 exemplaires réservés aux membres.

dénués de traces humaines, sur tous les continents en apposant son empreinte, éphémère certes, mais pas moins déracinée du contexte, c'est-à-dire du milieu vivant dans laquelle elle s'inscrit forcément. Laurence Bélingard analyse cette critique qui lui est portée dans son article « «Using the land without possessing it»? Le territoire de Richard Long[450] », où elle déclare :

> « Long, comme ces explorateurs victoriens, construit une fiction dont sa propre *persona* d'explorateur est le centre, invente le paysage qu'il proposera à son public. Comme eux, il revient en Angleterre riche des territoires découverts par son travail. Et cependant ces découvertes ne s'offrent pas entièrement à son public. En tenant le hors-champ à distance, il interdit l'accès direct à ses sculptures et à ces lieux, non seulement grâce à leur éloignement physique, mais plus encore parce que les endroits en question ne sont jamais identifiés clairement[451] ».

En effet, Richard Long, ne révèle pas d'ancrage dans une localité qui n'est géographiquement pas précise et, de plus, il n'évoque pas la rencontre avec les populations locales lorsqu'il arrive sur le territoire, leurs cultures, ni la potentielle interaction avec le vivant dans son ensemble. Le paysage devient « son espace » en tant qu'humain (artiste) et l'ensemble de ses œuvres apparait comme une ligne continue car le protocole est quasi inchangé depuis ses premières créations, mais c'est une ligne discontinue dans l'espace du point de vue des ruptures avec les dimensions géographiques, culturelles et écologiques qui sont mises à l'écart dans son travail. Elles sont comme « gommées » dans le désir d'*isolement* de l'œuvre, fut-elle *expérience*.

Si la marche est aussi le moteur de la création dans le travail d'Hamish Fulton, ami de Richard Long, et autre grande figure d'artiste marcheur qui sillonne la seconde moitié du XXe siècle, l'artiste revendique résolument l'absence de trace. En effet, Hamish Fulton marche et crée des lignes dans le paysage, mais ne désire pas l'impacter. L'action de marcher, brute et sans artifice, fait l'œuvre. On a bien affaire à des lignes, des tracés qui reconstituent son parcours car il retranscrit ses randonnées sous forme de cartes, de peintures murales (*wall paintings*), comme des fragments stylisés de paysages (surtout des montagnes), des textes, des photographies et différentes formes d'hybridations entre ces différents mediums comme du texte sur des photographies dont les mots, la

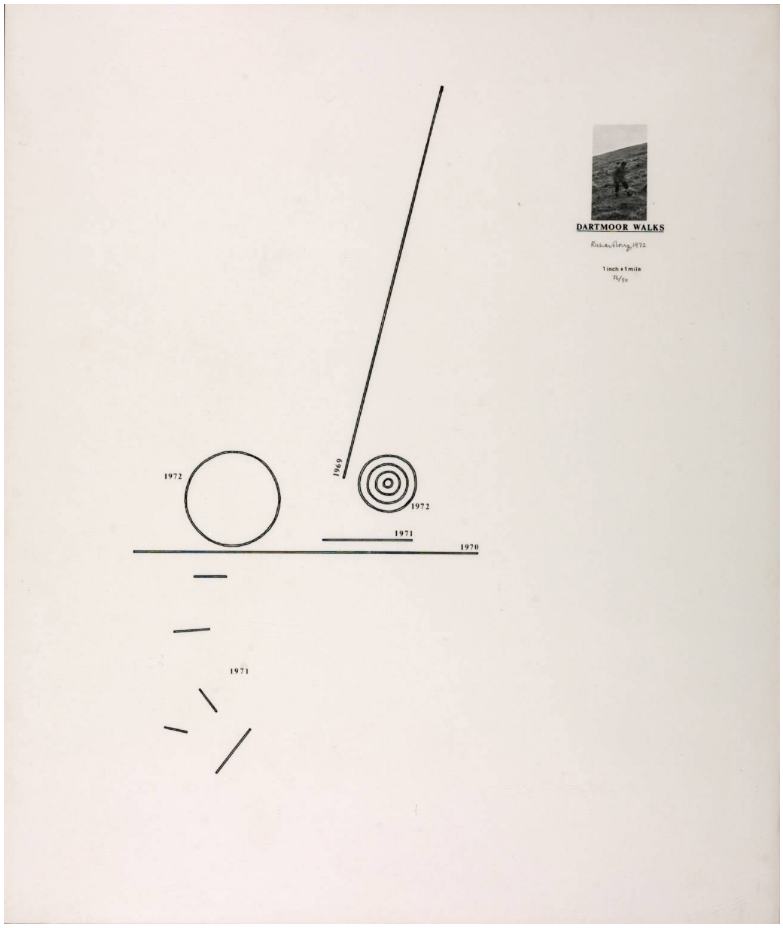
450. Laurence Belingard, « «Using the land without possessing it»? Le territoire de Richard Long », *E-rea* [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 2019, URL : http://journals.openedition.org/erea/8112 ; DOI : https://doi.org/10.4000/erea.8112, consulté le 06 décembre 2022.

451. *Ibid*.

taille et la police sont choisis et positionnés rigoureusement. Avec l'inspiration des *Nature writing*[452] qui ont aussi beaucoup influencé Richard Long et d'autres artistes du Land-art (dont les deux artistes marcheurs ne se revendiquent, par ailleurs, pas du tout) ; la marche dans la nature et en particulier dans des lieux préservés au maximum de l'activité humaine intense est perçue comme un geste de liberté qui se déploie dans un territoire perçu comme un espace de liberté aussi – au moins le temps de la marche. Néanmoins, Hamish Fulton, témoigne d'un attachement relatif au contexte géographique, politique ou écologique qu'il traverse. Par exemple son attachement au Tibet est palpable dans plusieurs œuvres notamment *Économie chinoise (Népal / Tibet)* réalisée en 2009. En effet, l'artiste a effectué de nombreuses marches là-bas et s'est beaucoup intéressé à la culture locale, notamment au bouddhisme, religion dont la philosophie va énormément l'influencer. Il existe encore un écart important entre le temps de la marche qui fait œuvre et l'exposition qui retrace l'expérience sans pour autant la représenter. Ces deux moments qui apparaissent comme des événements sont très distincts. La marche est le moment de création, comme l'aurait été un moment de création dans l'atelier dans un autre type de pratique artistique, et l'exposition vient révéler des traces de cette expérience.

Pour prendre un exemple réalisé en France, relativement récemment, du 30 octobre 2013 au 2 février 2014, s'est tenue au CRAC Languedoc-Roussillon une exposition monographique intitulée : *En marchant* (« Walking »)**.** L'exposition retrace des marches réalisées entre 1971 et 2012 en France, en Suisse, en Espagne, en Italie, en Écosse, en Allemagne, aux Pays-Bas, en Autriche, aux États-Unis, au Japon et au Tibet. L'intention du *Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon*, était de faire une exposition monographique mais, avant tout, de réaliser une marche localement. Ainsi, durant l'été 2012, il organise une marche de 23 jours à travers les Pyrénées, au départ d'*Hendaye* et jusqu'à *Llançà, en Espagne,* en suivant différents sentiers de grandes randonnées, en

452. « Nature writing » signifie littéralement « écrire sur la nature ». C'est un genre littéraire provenant principalement des États-Unis notamment à partir du roman *Walden ou la vie dans les bois* d'Henri-David Thoreau. Il « rassemble des ouvrages portant sur l'observation de la nature, notamment mais non exclusivement la nature sauvage (*wilderness*), et la méditation de ses enseignements. La nature n'y figure pas seulement, comme c'est le cas dans le roman réaliste, comme le décor ou le ressort dramatique d'une intrigue centrée sur des péripéties humaines, ni, comme c'est le cas dans la tradition romantique, comme le reflet des sentiments ou des émotions – deux traditions qu'on dira centrées sur l'humain, ou anthropocentrées. Elle y apparaît comme méritant l'attention pour elle-même, car douée d'une valeur ˝intrinsèque˝ (Henri-David Thoreau), d'une sensibilité, d'une capacité d'action et d'organisation (*agency*), d'une aptitude à se comporter en sujets qui lui sont propres, lui conférant un droit moral à exister et prospérer indépendamment des intérêts de l'homme – celui de la modernité occidentale, qui l'a généralement réduite à l'état de matière première ou de marchandise. », *in* Yves-Charles Grandjeat, Encyclopédie Universalis 2019.





Richard Long, *Dartmoor walk,* 1969 à 1972*,* sérigraphie et lithographie sur papier réalisée à partir d'une estampe réalisée par l'artiste (la première et la seule), édition 80 exemplaires, ©Museum Abteiberg, Mönchengladbach, (Allemagne).

Richard Long, *Mississippi Mud Avon Mud Footprints,* 1988, boue de rivière sur papier, 106 x 165 cm.

partie le GR11 espagnol, mais aussi, comme il aime le faire, en inventant ses propres chemins à travers les massifs**.** Dans cette exposition, l'artiste présente un ensemble de seize *wall paintings* réalisés *in situ*, une vidéo « Margate walking », cinq photo-textes encadrés,» ainsi qu'une série de documents (livres d'artiste, catalogues).

La peinture murale *32 Walks Map, (Europe), 1971–2012*, est une carte qui représente les grandes marches effectuées par Hamish Fulton entre 1971 et 2012 par des lignes rouges et noires accompagnées des dates respectives des randonnées. Des flèches indiquent sur ces lignes la direction de ses trajets. La carte de l'Europe est représentée très synthétiquement, uniquement par ses contours. Les terres sont représentées par une surface blanche et plane, sans marquage de frontière ni de relief ou d'une quelconque autre indication. La surface des mers et de l'océan Atlantique apparaît de la même manière avec une surface peinte en bleu. Seul un contour noir délimite l'espace peint en créant un cadre. Trois zones de texte sont réparties dans l'espace du tableau : en haut à droite on peut lire « WALKING COAST TO COAST COAST TO RIVER RIVER TO COAST RIVER TO RIVER » ; au centre à gauche « UNLIKE A DRAWN LINE A WALKED LINE CAN NEVER BE ERASED » ; et enfin en bas à droite « 32 WALKS 1971 – 2012[453] ». L'ensemble du texte est écrit en majuscules avec la même police de caractère mais des tailles différentes. Par l'affirmation suivante qui trône au centre du tableau : « Une ligne marchée à la différence d'une ligne dessinée ne peut jamais être effacée », l'artiste revendique le caractère inaliénable du geste de marcher. Cette annonce fait acte pour l'ensemble de son œuvre puisqu'elle apparaît comme la pensée directrice de son travail mais aussi, et avant tout, elle est le reflet de sa conviction personnelle.

Les grandes dimensions de ses peintures murales et des photographies, l'agencement épuré de l'espace, sont une invitation à percevoir l'immensité des espaces naturels et en particulier de la montagne qui est un milieu qu'il apprécie particulièrement. C'est une manière de se placer en tant qu'humain dans une échelle du paysage où nous sommes petits, autrement dit, une manière de sublimer l'espace de la marche, son geste rendu possible par notre corps qui se met modestement en mouvement tandis que l'esprit organise le trajet. Cependant, les œuvres d'Hamish Fulton ne décrivent pas, et son objectif n'est pas de ramener des traces matérielles de ses voyages. Les photographies

453. La traduction de ces trois phrases serait donc : « En marchant de côte à côte, de côte à rivière, de rivière à côte, de rivière à rivière » ; « une ligne marchée à la différence d'une ligne dessinée ne peut jamais être effacée » ; 32 marches 1971- 2012 ».

immortalisent des moments de trajets qui semblent saisis (au hasard). Les textes énoncent la date, les lieux, le nombre de jours de la marche, la direction, puis des éléments du paysage ou des éléments d'ordre sensoriel comme le silence par exemple. Ce sont de verbes d'action, ce qui tend à nous projeter dans le moment présent de la marche. Pourtant tous ces éléments semblent atemporels et impersonnels. Ils ne renvoient pas nécessairement à la figure de l'artiste mais plutôt à celle du marcheur, à laquelle on peut s'identifier aisément comme dans les photographies *Mercantour 2022*, qui est une photographie de la tente et de l'équipement de l'artiste installés dans la montagne et sur laquelle on peut lire : « A 21 DAY WALK 21 NIGHTS CAMPING MERCANTOUR ALPES-MARITIMES 1 - 21 JUNE 2022 » ; ou encore le livre d'artiste *Shoes & Boots Walked by Hamish Fulton*[454], où sont présentées les photographies de ses chaussures de marche du point de vue de la semelle notamment. Tente, sac et chaussures sont autant d'indices qui humanise le travail de l'artiste et le rende accessible, en tout cas on ressent beaucoup moins l'aspect énigmatique se dégageant des manières de procéder de Richard Long par exemple.

Enfin nous nous pencherons sur une œuvre présente dans l'exposition *En marchant* : *Footpath*, il s'agit de la photographie réalisée par Hamish Fulton lors de sa traversée des Pyrénées. On y voit un sentier qui commence hors-champ en bas de l'image et va se perdre dans le paysage jusqu'à l'arrière-plan où se dressent les montagnes qui découpent un horizon accidenté sur le ciel et les nuages. En haut, on lit la phrase suivante : « A 23 DAY COAST TO COAST WALK THROUGH THE PYRENEES FROM THE ATLANTIC OCEAN TO THE MEDITERRANEAN SEA FRANCE AND SPAIN SUMMER 2012 ». Cette ligne de marche, en écho à la ligne faite en marchant par Richard Long présente une composition similaire. Néanmoins, la différence est notable, le chemin est sinueux, il s'inscrit dans le paysage et son relief, pourtant il est aussi le résultat de passages répétés. Cependant, il ne s'agit pas du passage répété de l'artiste, mais de l'ensemble des marcheurs passés ici avant lui. Hamish Fulton n'y est pour rien ou presque, dans la création de cette ligne sinueuse tracée d'empreintes qui nous apparaît clairement. Il y aura simplement ajouté ses pas en marchant dans les empreintes des autres. Autrement dit, sa ligne *marchée* « ne sera jamais effacée », et ce, même si les sentiers s'effacent avec le temps. L'œuvre se situe ailleurs : c'est l'expérience du trajet vécu qui ne peut disparaître. Par son geste photographique il immortalise sa marche, d'autant qu'à son habitude, il superpose le texte à l'image qui vient

454. Hamish Fulton, *Shoes & Boots Walked by Hamish Fulton*, Eindhoven, Sealevel series, October Foundation, 300 ex., 8 pages, juin 2003.

qualifier son expérience personnelle. Néanmoins il évoque, dans le même temps, les marches de tous les autres arpenteurs passés en ce lieu et ainsi, il souligne *la marche* et *sa ligne* en tant que geste potentiellement créatif en soi.

Hamish Fulton voue à la marche une dimension sacrée, à la portée de chaque être humain. D'ailleurs dans une autre série d'œuvres, il va ouvrir ses propositions artistiques en faisant participer des gens à son œuvre comme dans *La Marche de Margate* (*Margate Walk*), réalisée en 2010. Il s'agit d'une vidéo composée de deux écrans : à gauche un plan large fixe en plongée sur le bord de mer à Margate en Angleterre, où l'on voit une piscine carrée avec des rebords qui forment un cadre sur lesquels les participants marchent. Sur l'écran de droite, il s'agit d'une vue plus rapprochée et frontale, où l'on peut apprécier le rythme cadencé de la marche simultanée des 198 participants au projet. Le son permet d'entendre le rythme des pas des marcheurs qui avancent en silence. La performance est rigoureusement élaborée : les participants devaient maintenir une distance d'un bras entre eux et avancer dans le sens des aiguilles d'une montre, jusqu'à ce que la marée monte et qu'ils quittent la cadence, puis l'eau recouvrira le bassin.

C'est ici une autre dimension de son travail qui appréhende d'une part l'espace urbain, et d'autre part le collectif. L'artiste se met ici en retrait et la marche comme ligne tracée dans l'espace se fait collectivement et en s'adaptant au paysage urbain. C'est ce dernier qui détermine la trace : ici un carré. Il nous semble intéressant d'évoquer cette œuvre et d'avoir mis en parallèle le travail de ces deux artistes marcheurs que sont Richard Long et Hamish Fulton, car elle annonce un changement de paradigme. L'artiste apparaît d'abord comme solitaire, arpentant la nature et ses grands espaces avec une idée héritée des écrits sur la nature, qui sont une injonction à marcher pour se régénérer en tant qu'humain, comme le fait Henri David Thoreau par exemple, voire même d'un romantisme qui invite à la contemplation. Puis, l'art advient en présentant un processus, une expérience qui est potentiellement ré-activable même si celle de l'artiste est *passé* tel que dans les œuvres d'Hamish Fulton.

Si les peintres se sont saisis bien des siècles avant eux de la question de la *représentation* de la nature, il s'agit là d'autre chose qui peut s'apparenter à une *présentation* de la nature. Ce changement de terminologie indique une capacité d'activation de l'œuvre au présent. La marche et sa trace, au même titre que de nombreux autres gestes, jusque-là considérés comme ordinaires et n'appartenant pas au champ de l'art, sont révélées par les artistes comme des *attitudes* qui deviennent *formes*, pour paraphraser le titre de l'exposition organisée par Harald Szeemann en 1969 : *Quand les attitudes deviennent forme*[455] et qui bouleversera radicalement l'histoire de l'art en offrant des nouveaux statuts à ce que peut être une œuvre d'art. La marche devient l'œuvre en soi, en tant qu'expérience, et elle devient aussi un outil de travail dont les traces générées sont extrêmement diversifiées. Ce qui unit ces deux modes, c'est d'exister dans et par le mouvement et c'est ce que Thierry Davila met en avant dans son ouvrage *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Il s'agit de reconnaitre que la plastique d'une œuvre peut être déterminée par la mobilité qu'elle génère. Il la définit à partir de la *cinéplastique* en empruntant le terme à Elie Faure qui écrit en 1922 dans son texte intiulé *De la Cinéplastique* :

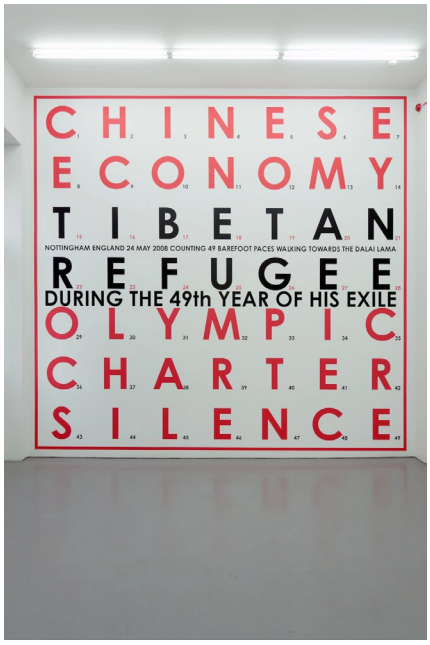
> « La plastique est l'art d'exprimer la forme au repos ou en mouvement, par tous les moyens au pouvoir de l'homme, ronde bosse, bas-relief, gravure sur paroi, ou sur cuivre, ou sur bois, ou sur pierre, dessin par tous les procédés, peinture, fresque, danse, et il ne me semble nullement audacieux d'affirmer que les mouvements rythmés d'un groupe de gymnastes, d'un défilé processionnel ou militaire, touchent de bien plus près à l'esprit de l'art plastique que les tableaux d'histoire de l'École de David[456] ».

Ainsi le mouvement doit être une condition même des artq-plastiques et où le cinéma, comme art, doit selon l'auteur, occuper la meilleure place. Quoi qu'il en soit, il est important de relever ici les mots de l'auteur qui écrit que la plastique « exprime « la forme » et non la « représente », en insistant sur le fait qu'elle n'est pas censée exprimer uniquement ce qui serait « au repos » (donc immobile, inerte) mais aussi (et surtout) les formes en mouvement. Et nous ajoutons l'idée

455. *Quand les attitudes deviennent forme* (en anglais, *When attitudes become form : live in your head*) est une exposition organisée par Harald Szeemann en 1969 à la Kunsthalle de Berne.

456. Elie Faure, *De la Cinéplastique*, édition électronique réalisée à partir du texte d'Élie Faure, « De la cinéplastique », *in* Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937). Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1953, p. 21 - 45. Publié initialement en 1922 : « De la Cinéplastique », *in L'Arbre d'Éden*, Crès. La version numérique est dirigée par Jean-Marie Tremblay dans le cadre de la collection «Les classiques des sciences sociales» [en ligne], URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure_Elie/fonction_cinema/cinemaplastique/Faure_cineplastique.pdf, p. 9 du PDF, consulté le 08/03/2022.





Hamish Fulton, *32 marches Carte*, *(32 Walks Map)*, 1971 – 2012, (Europe), peinture murale, exposition *En marchant, (Walking)*, du 30 octobre 2013 au 2 février 2014, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, (France).

Hamish Fulton, *Économie Chinoise. Justice Tibétaine. Liberté Tibétaine. Silence., (Chinese Economy. Tibetan Justice. Tibetan Freedom. Silence.)*, 2009 – 2023, exposition *Hamish Fulton. A Walking Artist*, FRAC Sud, Marseille, 2023, (©Guy Boyer).

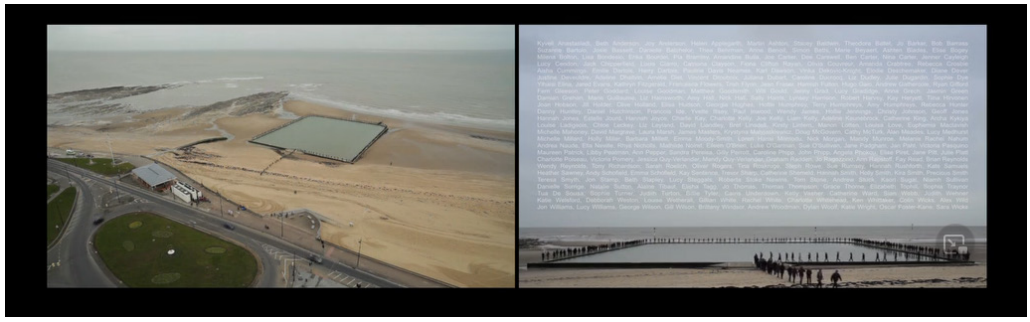


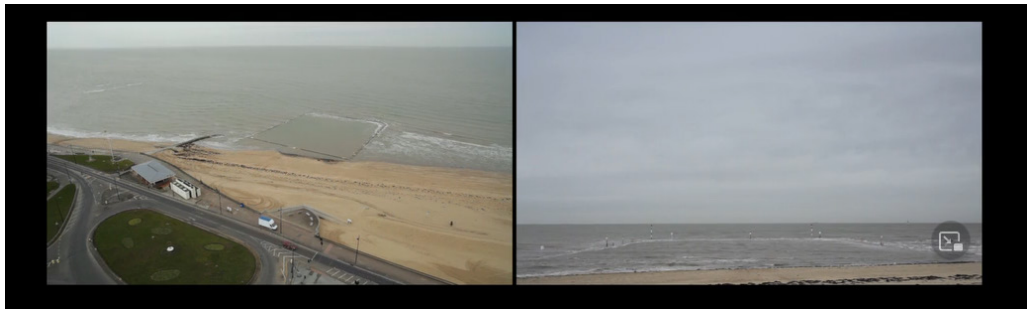


Hamish Fulton, *Shoes & Boots Walked by Hamish Fulton*, 2003, photographie dans l'ouvrage, 300 exemplaire, éditions Eindhoven, (Pays-Bas), October Foundation.

Hamish Fulton, *Mercantour, 2022,* photographie de la tente et de l'équipement de l'artiste.







Hamish Fulton, *Marche de Margate, (Margate Walk)*, 2010, vidéo d'une marche collective (198 participants), Margate, (Angleterre), exposition *En marchant, (Walking)*, du 30 octobre 2013 au 2 février 2014, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, (France).



Richard Long, *Ligne tracée en marchant, (A line made by walking)*, 1967, Épreuve à la gélatine argentique sur papier, 37,5 x 32,4 cm.



Hamish Fulton, *Sentier*, (*Footpath)*, été 2012, photographie réalisée lors de sa traversée des Pyrénées, exposition *En marchant, (Walking),* du 30 octobre 2013 au 2 février 2014, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, (France).

qu'il s'agit d'exprimer les formes *par* le mouvement. Comme le souligne Thierry Davila les artistes qui ont sillonné le XXe siècle se sont parfaitement emparés de cette idée et il l'exprime ainsi :

> « Or, le marcheur est simultanément celui qui donne un profil à son chemin, ouvre ou trace une voie, et celui qui adapte ce trajet à un contexte, le construit en fonction des accidents et des contraintes du parcours [...] et qui invente un rythme au gré des vicissitudes de la flânerie. Cette oscillation fonde la richesse et la pertinence de la *cinéplastique*, toute entière prise dans une dialectisation de la singularité du nomade (disons de l'intérieur) et du monde dans lequel s'inscrivent ses transports (considérons qu'il s'agit de l'extérieur[457]) ».

En effet, les qualités plastiques de la marche du point de vue du marcheur (du nomade comme l'écrit Thierry Davila en référence à un nomadisme moderne et artistique) ainsi que les qualités du milieu dans lequel s'inscrit la marche, sont tout à fait inséparables. C'est dans cette ambivalence que les artistes ancrent leur propre *plastique*, mais c'est également celle-ci qui rend indéterminées les questions de statuts et de fonctions de ce qui est présenté. Qu'est-ce qui fait œuvre, est-ce la marche elle-même, la photographie ou la vidéo qui en témoigne, ou encore des objets collectés lors de l'expérience ? La *cinéplastique* permet de rappeler qu'il s'agit souvent d'une intrication de ces éléments qui forment alors un ensemble cohérent. Cela ne veut pas dire que chaque artiste doit valoriser et présenter comme œuvre toutes les étapes de sa pratique devenue *en mouvement* ; l'ensemble des gestes coïncident et existent, néanmoins c'est une attitude, ou plusieurs, qu'il va choisir d'*énoncer*, c'est-à-dire de signaler comme *forme*. Il y a bien sûr, et avant tout, cette question de l'adresse qui change car le spectateur ou regardeur peut aussi bien regarder un tableau de paysage que le paysage lui-même. Néanmoins, si l'expérience vécue par l'artiste n'est pas signalée dans ce paysage, alors le regardeur ne « verra rien » ou plutôt il verra le paysage.

À ce propos, nous pensons à l'artiste herman de vries[458], autre grande figure d'artiste arpenteur et *collecteur* du paysage. *from earth, pays de cézanne* réalisée en 2000 a, comme l'indique le titre, un double sens ; le premier est celui

457. Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2002, p. 22.

458. herman de vries refuse l'emploi des majuscules à son nom dans un souci modeste de dévaluer l'importance de l'être humain vis-à-vis du vivant qui l'entoure, gommant ainsi cette notion d'affirmation d'une identité supérieure, en quelque sorte. Il en est de même pour le titre de ses œuvres.

d'un rapport au matériau qu'est la terre et le second est une référence à un sujet ancrée dans l'histoire de l'art c'est-à-dire *La Montagne Sainte Victoire* située à Aix-en-Provence qui a donné lieu à un peu moins d'une centaine de toiles peintes par Paul Cézanne à la fin du XIXe siècle. L'œuvre d'herman de vries s'inscrit dans une série de travaux entamés dans les années 1980[459] dont le processus est similaire et consiste à faire la collecte de différents types de terres dans le paysage, puis à la frotter sur du papier formant ainsi une série de carrés ou de rectangles aux teintes variées. Il y a un désir de révéler un aspect scientifique du paysage, car il propose de le voir d'une manière décomposée par l'analyse des matériaux qui en sont extraits. La terre compose le paysage mais comme il le dit lui-même, on ne voit pas sa richesse esthétique si on ne l'observe pas dans le détail : « un champ qui, de prime abord, semble gris, peut contenir des couleurs les plus magnifiques ![460] ». Le dispositif de ses collectes frottées et réparties dans l'espace en fonction de ses prélèvements témoigne aussi d'une manière de présenter la montagne elle-même par un travail de documentation : « frotter la terre sur papier est aussi la documenter[461] ».

Cette question du passage de la représentation à la présentation dans l'art est un transfert qu'analyse Loïc Fel, notamment dans son ouvrage *L'esthétique verte*[462]. Il cite souvent dans ses travaux, cet exemple de l'œuvre d'herman de vries qui signale que, par son œuvre, il *présente* la montagne Sainte-Victoire tandis que Paul Cézanne la *représentait*. À propos de cette œuvre, l'artiste déclare : « Cézanne a peint des impressions du paysage. J'ai collecté la terre de ce paysage. Elles sont plus réelles que les couleurs de ses peintures, elles sont les vraies couleurs[463]. »

Un peu à la manière du « vrai chemin » que l'on voit sur la photographie de *Footpath* D'Hamish Fulton et du « faux chemin » tracé volontairement par Richard Long, on voit bien que la trace laissée dans le paysage par la marche peut détenir différentes fonctions et différents rapports au réel.

Ces œuvres, où la posture de l'artiste change et où les attitudes deviennent formes, comme nous l'avons évoqué plus haut, concernent l'art et l'environnement,

459. Ses collectes de terres remontent à la fin des années 1970 mais il va hésiter longuement avant de passer aux « frottages » étant donné que le geste va venir transformer la matière en changeant son aspect ; puis il va finalement s'emparer de cette idée et décliner les collectes de terre en séries nommées *earth rubbings (en frottant la terre).*

460. Anne Moeglin-Delcroix, herman de vries, Cornelis De Boer, *herman de vries*, Arcueil, Anthèse, « Galerie Aline Vidal », 2000, p. 54.

461. *Ibid*., p. 55.

462. Loïc Fel, *L'esthétique verte: De la représentation à la présentation de la nature, Ceyzérieu*, Éditeur Champ Vallon, 2009.

463. herman de vries, *Les choses mêmes,* Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 20.

la nature ou le paysage. Quelle qu'en soit la dénomination, on ne parle pas encore d'art écologique, pourtant il y a déjà une attention accrue portée au milieu ainsi qu'une volonté de lui rendre hommage en quelque sorte. Simultanément aux transformations des sociétés et des paysages urbains ou ruraux engendrées par l'industrialisation, puis par la société de consommation développant une agriculture intensive et un regroupement de plus en plus massif autour des villes, les artistes tentent de révéler un cap divergent, voire en opposition radicale, avec les évolutions rapides qui modifient l'ensemble des milieux vivants. On voit émerger à partir des années 1960 - 1970 une conscience de cette nature modifiée et endommagée par l'être humain et une prise de conscience que les expériences artistiques peuvent, d'une part révéler ces transformations, et d'autre part elles peuvent proposer des alternatives. Si l'artiste prend conscience de la nature et se fraye des voies par la création pour dialoguer avec, c'est aussi parce qu'il réalise une forme de double participation à l'œuvre. Autrement dit, le « corps-outil » de l'artiste fait l'œuvre et il ne la produit pas seul, mais au contraire, en collaboration avec la nature, c'est-à-dire avec le vivant dans lequel il s'insère. C'est ce que dit très habilement Gilles Clément lorsqu'il parle de l'importance d'une « double signature de l'œuvre », notamment dans la conférence organisée par lui-même intitulée *Le partage de la signature*[464].

La trace, en traduisant la marche, traduit aussi le rapport au monde du marcheur. La forme qui est, en quelque sorte, le moulage dont le moule est l'attitude, apparaît comme une proposition : une manière de voir en écho à une manière de faire.

La marche apparaît comme une mesure du temps et une expérience personnelle d'immersion dans le milieu que l'on traverse. Elle nous force, par le rythme lent qu'elle impose, à porter une attention accrue à l'*ambiance* dans laquelle nous sommes immergés. Elle nous renvoie aussi à une forme de modestie car les empreintes qu'elle génère sont légères voire inexistantes, et son impact sur l'environnement est quasiment nul. Alors, il reste cette expérience que l'on en a fait, qui est inaliénable. Comme l'écrit herman de vries : « (l'expérience est expérience) («expérience» est un symbole, elle n'a donc rien à voir avec la vraie philosophie, la vraie actualité, la vraie communication. Ainsi «philosophie», «art», «vie», «actualité», «communication» et «vrai» sont des symboles [...][465] ». Cette posture permet de relativiser l'écart entre ce qui *est* et ce que l'on représente,

464. Gilles Clément, *Le partage de la signature*, sur une invitation du Centre Georges Pompidou dans le cadre de la série : « Selon Gilles Clément : Vers un partage planétaire », prod. Centre Pompidou, Paris, le 06 octobre 2010, [en ligne], URL : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/ksn3qzy, consultée le 15 mars 2021.

465. herman de vries, *in* Anne Moeglin-Delcroix, herman de vries, Cornelis De Boer, *herman de vries*, *op. cit.*, p. 15.

jusqu'à dissoudre la représentation, qui conduit aux symboles. Symboles, qui sont d'ailleurs autant actifs dans une *cinéplastique* que dans une « écoplastie », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Natalie Blanc et Julie Ramos où il est écrit à propos de l'engagement comme forme d'expérience :

> « Le pragmatisme, qui est une manière de penser par l'action, ne doit pourtant pas s'entendre comme un abandon des idées. Et l'engagement politique des pratiques artistiques environnementales comme modes d'investissement des milieux de vie concerne tout autant le plan symbolique que le concret. Il entre donc dans cette démarche de recherche une dimension d'engagement au sens d'une envie de réforme des pratiques scientifiques dans un domaine, l'environnement, dont la pertinence et l'urgence méritent la plus grande attention et surtout une pluralité de réponses et de solutions, d'attentions et de soins[466] ».

«Les pratiques artistiques sont depuis toujours une manière de traduire le sensible sous forme d'expérience esthétique. Lorsqu'elles sont *habitées* par des formes d'engagement environnemental, politique ou social, elles développent d'autres formes de sensibilités plastiques : *écoplastie* pour une prise de conscience de l'écologie dans la création ou *cinéplastie* pour une considération du mouvement à tous les niveaux de la création[467].

Si la marche, comme geste, est éphémère, les traces permises par l'image photographique, la vidéo, les cartographies ou encore les collectes qui l'accompagnent, nous rappellent à la mémoire cette expérience potentielle en proposant une réflexion sur nos propres empreintes induites par notre passage et par notre simple présence, en tant qu'humain, sur la terre. Le geste de marcher a toujours participé, à une forme d'engagement depuis une histoire de l'art très ancienne et jusqu'aux productions et aux collaborations actuelles avec le vivant que l'on voit émerger depuis quelques décennies. Les artistes proposent un mode d'observation et / ou de relation avec l'environnement où leurs propres expériences de création sont *co-signée* avec lui.

À partir du moment où la marche n'est finalement plus un acte de nécessité dans la vie quotidienne, elle apparaît souvent comme un geste d'engagement. Marcher devient, dès les XVIIIe et XIXe siècles, le fer de lance d'une pensée allant

466. Nathalie Blanc, Julie Ramos, *Ecoplasties, Art et environnement*, Paris, Manuella éditions, 2010, p. 13.

467. Si les définitions des termes « écoplastie » et « cinéplastie » sont séduisantes et correspondent, à différents niveaux, à mes propres préoccupations plastiques, je n'en ferais pas l'usage pour autant en ce qui concerne ma pratique.

contre l'industrialisation. Elle apparaît comme un mode de ralentissement contre un rythme effréné qui ne va faire que s'accélérer entre le début de l'industrialisation et aujourd'hui, en ayant traversé dans les années 1950 à 1980, une période particulièrement bouleversante en termes d'innovation et de développement des moyens de transports. C'est aussi la période de création des œuvres de Richard Long et d'Hamish Fulton ou d'herman de vries que nous avons évoquées, où le désir de trouver grâce à la marche (solitaire) les moindres formes de ce qu'il reste de « nature sauvage » est aussi brûlant qu'à l'époque où Henri-David Thoreau s'exprime dans le petit texte manifeste intitulé *Marcher*[468]. À ce propos, il écrit :

> « L'espoir et l'avenir pour moi ne résident pas dans les pelouses et les champs cultivés, ni non plus dans les villes et cités, mais dans les marécages impénétrables et mouvants. [...] Ce que j'aime, c'est l'océan, le désert, la nature sauvage ! [...] Quand je veux me ressourcer, je recherche le bois le plus sombre, le marécage le plus épais, le plus interminable et le plus lugubre aux yeux du citadin[469] ».

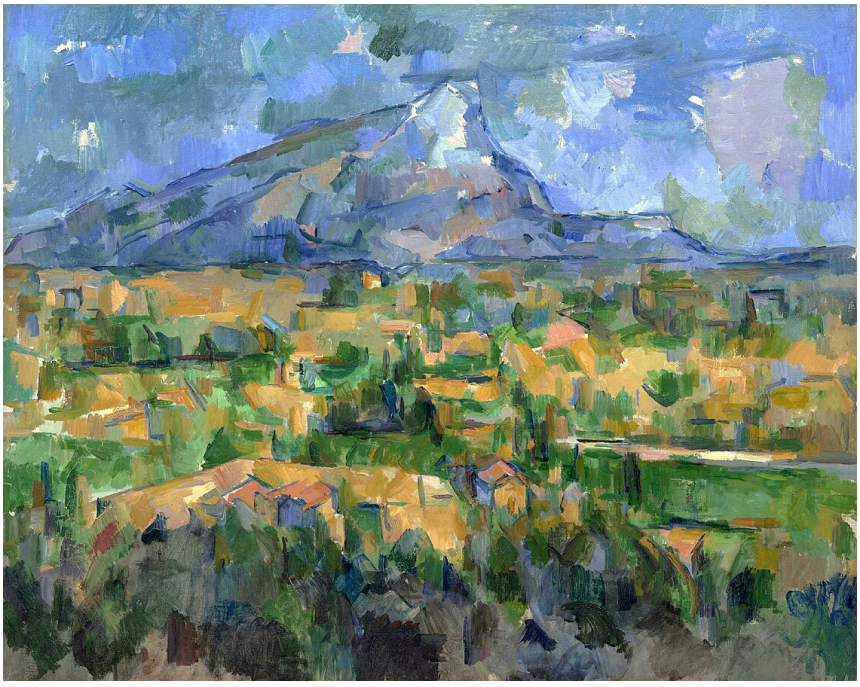
Pour l'auteur, seule compte l'expérience personnelle de la marche pour être en harmonie avec soi-même et avec cette nature sauvage dont il déplore la disparition imminente. En effet, avec l'invention de moyens de transport toujours plus performants, les trains, les voitures au XIXe siècle qui se démocratisent dans la première moitié du XXe siècle, puis les bateaux et les avions, la marche change de statut et elle devient une activité que l'on peut choisir de pratiquer. Henri-David Thoreau déplore, non sans un certain dédain, dès les années 1850, l'immobilisme de la plupart des habitants évoquant les artisans et commerçants qui restent assis dans leur boutique. Ou encore, un peu plus loin, il s'interroge : « Comment les femmes, qui sont confinées à la maison encore plus que les hommes, arrivent à supporter une telle situation, je l'ignore ; mais j'ai quelques raisons de soupçonner que la plupart d'entre elles ne la *supportent* pas du tout[470]». S'opposant

468. Henri-David Thoreau, Michel Granger (introduction, postface et notes), *Marcher,* Marseille, Le mot et le reste, 2017. (trad. Nicole Mallet). Avant sa mort Henri-David Thoreau a laissé un manuscrit qui est un remaniement des textes qui ont donné lieu à des conférences dès 1851 et à une ébauche de texte paru dans *Journal* et Walden sous le titre de *Walking or the wild*. Puis, dans d'autres conférences, les deux termes sont interchangés puis dissociés ce qui révèle son hésitation quant à l'emploi d' « être en train de marcher » et de l'idée de « sauvage » pour choisir son titre. Comme le souligne Michel Granger dans la préface de l'ouvrage, cela montre aussi une forme d'équivalence entre les deux termes : « le marcheur serait ainsi compétent pour parler de son expérience de la nature sauvage qui constitue un des éléments de l'identité américaine », p. 7. Le manuscrit rassemble ainsi ses deux intentions et il est publié sous le titre « Marcher » pour la première fois en 1862 dans l'*Atlantic Monthly*.

469. *Ibid.*, 41 – 43.

470. *Ibid.*, 20 – 21





herman de vries, *from earth, pays de cézanne*, 2000, installation papier, terres,

Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire*, 1904, huile sur toile, 70 x 92 cm, Philadelphia Museum of Art.

avec véhémence contre l'industrialisation, l'engouement du commerce et la corruption du monde politique, il offre une réponse individualiste où la marche, accompagnée par une forme d'ascétisme dans la vie quotidienne, sont ce qui peut permettre à celui qui s'en empare de vivre une vie meilleure en harmonie avec la nature, en somme un *eden* déchu. Tel que le souligne Michel Granger dans la postface de l'ouvrage, il est vrai qu'Henri-David Thoreau adopte une posture qui le marginalise dans le contexte du XIXe siècle : « Le ton du moraliste regrettant la dégradation de l'époque et prophétisant une vie meilleure aux seuls individus qui s'imposeront de vivre selon un idéal exigeant, a peu de chance de séduire une époque pour laquelle l'élitisme n'est guère attrayant[471] ». Nous notons qu'en revanche, pour les artistes et auteurs des années 1960 - 1970, le modèle que décrit Henri David-Thoreau est tout à fait attrayant. Au contraire, il est aujourd'hui compliqué de se livrer à de telles utopies dans un contexte post-colonial et anthropocène où on ne peut plus se résoudre à croire en une conquête de l'Ouest, comme le faisait paradoxalement l'écrivain, ni à un refuge possible dans la « nature sauvage » qui apparaît comme un concept nébuleux et définitivement fictif. En revanche, cela n'empêche pas que la vie sauvage et les modes de vie frugaux ont aujourd'hui le vent en poupe.

L'émerveillement d'Henri David-Thoreau et sa passion pour la nature et pour la marche apparaît de la même manière que de nombreux autres auteurs et artistes tel qu'un « acte de résistance à l'esprit du temps[472] », pour reprendre les mots de Rebecca Solnit. Dans son ouvrage *L'art de marcher*, elle dresse une histoire de la marche entre descriptions de parcours personnellement arpentés et aventures relatées, tout en s'appuyant sur des marcheurs philosophes, pèlerins, promeneurs, poètes et artistes qui ont marqué notre histoire ou qui ont fait de l'art de marcher, l'œuvre de leur vie. Elle poursuit en écrivant :

> « La culture de la marche est à bien des égards une réaction contre la vitesse et l'aliénation propres à la révolution industrielle. Elle a généré l'apparition de contre-culture ou de formes culturelles minoritaires qui entendent résister à la désintégration postindustrielle et postmoderne de l'espace, du temps et du corps[473] ».

Cette recherche est un acte de résistance peut-être, mais pas une fuite. Comme nous l'avons vu dans les différents exemples, pour nombre de marcheurs, la

471. *Ibid.*, p. 92.
472.Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, Arles, Acte sud, « Babel », 2002, p. 342.
473. *Ibid.*, p. 342.

marche est bien plus qu'une activité, elle permet de vivre des expériences. Elle induit l'acceptation de la simplicité et de la sobriété, et aussi de supporter l'endurance et l'effort que sa pratique entraîne afin de se dépasser, de renouer ou de découvrir des sensations d'apaisement et d'harmonie avec la nature et aussi de se réapproprier le pouvoir de *mesurer* le monde par arpents en le ramenant à l'échelle de ses pas. Henri-David Thoreau écrit : « Je crois que pour préserver ma santé et ma bonne humeur, il me faut passer au moins quatre heures par jour – et souvent beaucoup plus – à me promener à travers bois, par monts et par vaux, absolument libre de toute contingence matérielle[474] ». Pour être « efficace », la marche doit donc être effectuée dans une durée relativement longue qui lui attribue aussi la valeur de l'expérience – désir que l'on retrouve chez la plupart des auteurs, amateurs et artistes qui l'apprécient et la pratiquent.

D'ailleurs, à propos de la notion de temporalité, dans la langue française, jusqu'à il n'y a pas si longtemps (il y a moins d'un siècle, c'est-à-dire avant l'usage globalisé des véhicules à moteur), il était courant de se situer dans l'espace par rapport au temps de trajet à effectuer en marchant : « nous sommes à deux jours de marche ». Autrement dit, la distance à parcourir dans l'espace s'évalue grâce à notre fabuleux et premier instrument de mesure : notre corps qui marche. Aujourd'hui, l'expression persiste et en particulier dans sa version « rapide » comme en témoigne la formule : « être à deux pas d'ici » et elle encore très utilisée en randonnée. Pour calculer la durée d'un trajet, l'unité de mesure du temps de marche est encore une base de référence. En effet, il est possible de choisir ce mode de déplacement sur n'importe quel navigateur cartographique GPS parmi les autres options : voiture, transports en commun ou vélo.

Coordination entre les pieds et les yeux, estimation par le rythme de la marche et l'espacement de ses pas à l'échelle du territoire que l'on chemine, stimulation de tous les sens : les considérations paléontologiques autour des rapports entre la bipédie et le cerveau se retrouvent ici dans le phénomène de la mesure. Le temps de la marche est lent, il invite à l'attention et à l'écoute et permet donc à notre esprit de vagabonder et à la pensée de s'élaborer. Rebecca Solnit évoque aussi à propos de la temporalité de la marche, son goût pour la lenteur : « J'aime la marche pour sa lenteur, et d'ailleurs, à mon avis, l'esprit va à l'allure des pieds : cinq kilomètres à l'heure. Auquel cas, le rythme de la vie moderne serait plus rapide que celui de la pensée ou de la réflexion[475] ». Cette lenteur, combinée à la possibilité de réfléchir tout en étant en mouvement, est la singularité de la marche

474. Henri-David Thoreau, Michel Granger, *Marcher, op. cit.*, p. 20.
475. *Ibid.*, p. 20.

qui fait que tant d'écrivains et de philosophes la pratiquent délibérément et en font les louanges. Les longues marches libératrices de Friedrich Nietzsche, les promenades de Jean-Jacques Rousseau tentant de renouer avec des origines primitives, puis les marches méditatives et introspectives d'Henri David Thoreau, ou obsessionnelles de Robert Walser et plus récemment de Pierre Sansot, avec son *Eloge de la lenteur* en particulier, ou encore de Martin de la Soudière, ethnologue et arpenteur du paysage, ne sont que quelques exemples parmi une multitude de marcheurs-penseurs/créateurs.
Un siècle après la révolution industrielle, les sociétés occidentales ont largement étendu leurs modèles économiques poussant à l'extrême consommation, et où l'industrialisation et l'urbanisation ne cessent de croître. C'est en réaction à cette nouvelle société de consommation que l'art subit une rupture radicale vis-à-vis de toute son histoire à partir des années 1950. Et aujourd'hui, soixante-dix ans après cette première phase, la progression en ce sens s'est accélérée.

La marche apparait comme un geste *co-signé* avec la terre et sa gravité, sans qui elle serait techniquement impossible. Les traces du geste de la marche prennent alors valeur d'engagement. Loin d'un désir d'exil solitaire ou d'une quête utopique vers la « nature sauvage » qui serait perçue aujourd'hui comme une forme de déni[476], des artistes s'engagent vers des pratiques plurielles, collectives où les frontières entre corps individuel, corps social, corps-matière vivante et créations œuvre, projet, production, expérience puis, paysage, milieu, environnement, ambiance, sont devenues complètement poreuses, voire abolies. L'empreinte de l'humain s'est transformée en une trace qui n'a plus rien à voir avec les empreintes de pas que l'on retrouve dans les grottes ayant appartenu à nos ancêtres. Lorsque l'on parle d'empreintes, on pense plutôt à notre « empreinte carbone » ou encore aux traces indélébiles qu'ont créées les colonisations à travers le monde sur les populations autochtones, qui ont toutes été transformées profondément si ce n'est exterminées pour la plupart. Nous pouvons aussi penser aux traces des marcheurs actuels qui sont principalement des migrants, des populations qui fuient soit les guerres, les catastrophes ou les modifications écologiques, soit des situations économiques, politiques ou sociales indécentes.
Si ce constat du devenir de la trace de la marche est bien moins *délicat* ou esthétique, il n'en est pas moins réel et déjà intégré symboliquement dans nos sociétés. Les artistes sont alors des biais indispensables pour se saisir de problématiques

476. Nous savons aujourd'hui que la pollution a envahi l'ensemble de la surface terrestre, des eaux et de l'air, et même de l'espace.

qui souffrent, soit d'une surinformation (un matraquage médiatique), soit, au contraire, d'énormes lacunes, qui tendent vers la désinformation ou l'information erronée et dénuée d'analyse.

Alors, dans un contexte qui n'a plus rien à voir avec celui que décrivait Walter Benjamin au retour des soldats de la Première Guerre mondiale, les sociétés souffrent encore d'un trouble de la communication. On a poussé « l'art de raconter des histoires » au *Storytelling*[477], la présence des réseaux de télécommunication est stupéfiante et les moyens de communiquer (*via* internet, la téléphonie, etc.) témoignent de hautes technologies, pourtant l'art de raconter les histoires au sens de la communication orale chère à Walter Benjamin et du lien entre humains qu'elle engendre, est, au contraire, un phénomène qui s'amenuise. Comment la réveiller ? Sans doute, les artistes peuvent y participer mais pas seuls ; dans une étroite coopération avec d'autres acteurs de la société, habitants, scientifiques, et autres chercheurs, des propositions se font un peu partout dans le monde pour envisager des alternatives aux directions néfastes dans lesquelles la période nommée Anthropocène[478] nous précipite toutes et tous.

Le double sens de la légende : le récit oral comme engagement

Penser graphiquement l'espace demande une action technique de transfiguration du réel. Des éléments clés du terrain à arpenter sont relevés pour se repérer et ils sont transcrits par différents moyens généralement graphiques (codes et symboles). Cependant, une grande part du repérage peut aussi se transmettre par le langage verbal. La cartographie telle qu'on la conçoit aujourd'hui (notamment la conception européenne de la carte) est principalement graphique et elle est accompagnée d'éléments didactiques qui permettent d'en saisir les codes. On pense à la légende explicative qui permet de traduire par les mots, les dessins ou les symboles représentés. Néanmoins, l'écriture n'est pas la seule clé de compréhension et elle est parfois inexistante ou sa connaissance n'est

477. Le *storytelling* signifie littéralement le fait de raconter une histoire mais il s'agit d'une stratégie de communication et de marketing communément utilisée pour mettre en valeur des produits dans le but de mieux les commercialiser à partir d'un effet de narration.

478. « 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. » *In* Valérie Chansigaud, « ANTHROPOCÈNE », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/anthropocene/, consulté le 10 septembre 2020.

Plus récemment, le terme est défini et popularisé par l'anthropologue Bruno Latour notamment.

pas populaire. Des cartes dénuées d'explications écrites ne sont pour autant pas dénuées de sens car elles sont (ou ont été) accompagnées par l'oralité. Dans de nombreuses communautés, les cartes semblent avoir plus de lien avec les légendes, au sens de récits historiques ou mythologiques, qu'aux légendes écrites utilisées en cartographie actuellement.

Selon André Leroi-Gourhan, dessiner est « la conjonction du geste et de la parole. Le dessin, pour moi, c'est la main qui parle[479] », écrit-il. Si on ne peut pas faire appel à la paléontologie concernant la cartographie, faute de témoins ou de traces avérées, l'étude du statut potentiel des dessins des premiers hommes est intéressante. Par distinction du « pictogramme » qui est « une figure ou une suite de figures qui dépeignent concrètement une action[480] », André Leroi-Gourhan crée le mot « mythogramme » afin de définir un système de représentation sans écriture, mais qui relève d'un système de pensée complexe et donc d'un sens. Cela s'applique à l'art des Australiens ou à l'art des hommes du Paléolithique supérieur même si, pour ces derniers, les connaissances des sens des mythogrammes ne peuvent guère être décryptés. Le mythogramme ne décrit pas littéralement les « étapes » d'une action, André Leroi-Gourhan donne l'exemple suivant afin d'illustrer son propos :

> « Lorsqu'on représente un personnage, et à côté de lui une lance, un oiseau ou un autre personnage, ces spécimens alignés les uns à côté des autres ou confondus dans un motif général, sont mythologiques. Ils ne tiennent que sur la tradition orale. Et ce sont des occasions de raconter telle ou telle légende ou tel ou tel mythe[481] ».

Il décrit ce phénomène en détail dans *Le geste et la parole*, indiquant comment on peut expliquer physiquement la logique de ces dessins chargés de sens, réalisés par les premiers hommes, notamment par la correspondance entre la face et les mains. En effet, le geste de la main est l'outil du dessin qui retrace ce que la vue et les autres sens perçoivent de l'environnement (personnages, animaux, etc.), et d'un autre côté, la face permet la diction et l'audition pour raconter et écouter. C'est ce qui caractérise, selon-lui, le développement du graphisme dans les groupes humains antérieurs à l'écriture linéaire. Il résume : « Le geste interprète la parole, celle-ci commente le graphisme[482] ».

479. André Leroi-Gourhan, *in* Claude-Henri Rocquet, *op. cit.*, p. 79.
480. *Ibid.*, p. 64.
481. *Ibid.*, p. 65.
482. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, *op. cit.*, p. 291.

Ainsi, le récit au sens d'histoires fondées sur le réel ou relatant des événements de l'ordre de la croyance, est toujours présent dans les cartes, comme en filigrane et de manière invisible ou imperceptible, étant donné qu'elles ont toujours besoin d'être commentées pour être perçues ou « lues » (puisqu'on dit bien « lire une carte »). Privées d'explications orales et visant une autonomie de lecture et la transmission de connaissances, les premières cartes géographiques ont intégré ce que l'on a appelé « la légende explicative » inscrite directement sur la carte ou bien dans des documents annexes. Logiquement, les premières cartes, permettant de se repérer dans un territoire précis et accompagnées d'explications, apparaissent dans les civilisations dotées des premières formes d'écritures. Une des plus anciennes cartes retrouvées par les archéologues est un plan d'une ville datant environ de 1500 ans avant Jésus-Christ. Elle représente le plan de Nippur en Mésopotamie sur une tablette d'argile gravée. Un autre témoin est une carte du monde babylonien datant entre 500 et 700 ans avant Jésus-Christ. Celle-ci est également gravée sur une plaque d'argile et elle est considérée comme étant une copie d'un document plus ancien. Ces deux plaques sont ornées d'écritures cunéiformes donnant des indications géographiques et même des notions de mesure. Le plan de Nippur a été réalisé « à l'échelle », comme l'ensemble des découvertes du site archéologique de la ville a pu le prouver, ce qui démontre la volonté de ces créateurs de s'approcher le plus possible de la réalité. Les civilisations attestant le plus de documents cartographiques élaborés et annotés, sont celles qui ont eu des développements économiques importants, comme dans l'exemple précédent en Mésopotamie ou encore en Chine ou en Grèce. Le développement des cartes correspond aussi aux lieux où on voit apparaître les premières formes de papier inventé, en Égypte avec le papyrus plus de 3000 ans avant Jésus-Christ, et en Chine où le papier est obtenu par un procédé technique plus complexe, en faisant bouillir des vieux chiffons ou des filets de pêche, environ 300 ans après Jésus-Christ (néanmoins, la mention des cartes apparaît dans des textes chinois vers l'an 750 avant Jésus-Christ). Ensuite, le philosophe grec Anaximandre Milet dessine une carte du monde en l'an 550 avant Jésus-Christ puis les grecs déterminent que la terre est sphérique aux environs de l'an 500. L'empire romain comporte aussi un certain nombre de cartes, notamment pour vanter la surface du territoire acquis, n'hésitant pas à créer des déformations volontaires pour mettre en avant certains éléments comme des axes de circulations importants, etc.

Les plans et cartes accompagnés d'annotations écrites sont donc généralement créés dans le but de transmettre des informations sur le long terme, afin de

conserver des données organisationnelles d'une cité, d'illustrer dans l'espace des échanges marchands par exemple, de développer des stratégies de guerre, de révéler les connaissances détenues du monde et bien sûr, elles permettent de se repérer et d'identifier le territoire de son peuple et de ceux des autres. Cependant, ces cartes qui ont marqué l'histoire, ne sont évidemment pas des cartes destinées à l'ensemble du peuple. Par conséquent, on ne peut pas dire qu'elles jouent un rôle essentiel dans la vie des habitants ordinaires, puisqu'elles ne pouvaient être lues par tout le monde. Aussi, leur rôle n'est pas lié au déplacement quotidien ou à la connaissance essentielle d'un territoire et encore moins à la survie, mais il s'agit plutôt de conserver des traces pour se souvenir ainsi que de chercher à représenter le monde de façon globale. Entretenir la mémoire de l'espace c'est également le rôle de l'oralité, qui assure la transmission des connaissances à l'appui de dessins éphémères ou non, lorsque le support pérenne et l'écriture n'existent pas.

À l'image de l'œuvre de Richard Long, *Une ligne faite en marchant*, évoquée plus haut, la marche et plus largement l'itinérance, le voyage et le déplacement sont des lignes que l'on parcourt dans l'espace. Les mouvements opérés dans un territoire sont des expériences de celui-ci. Chaque marche, chaque trajet, chaque piste suivie permet d'arpenter le territoire. Nous utilisons volontairement le verbe « arpenter[483] », en ce sens qu'il « augmente » la marche d'une dimension technique, en quelque sorte, en renvoyant à l'idée de mesure. Par les marches attentives dans le paysage, puis les fréquentations répétées dans des lieux, les êtres humains peuvent se repérer en développant des connaissances précises d'un territoire, puis en les transmettant à l'autre par la description verbale accompagnée ou non de dessins, et aussi par le guidage à pied, sur le terrain. Ainsi, les légendes des cartes n'ont pas toujours été écrites et codifiées par des symboles graphiques. C'est alors le récit oral qui permet de les comprendre. Cependant, même lorsqu'une légende écrite existe, il est toujours intéressant d'avoir un témoignage écrit analytique ou descriptif de l'espace représenté. Les artistes jouent de ces codes. La légende, qu'elle soit dessinée ou qu'elle s'accompagne de récits, ou bien les deux, permet de transmettre un message précis sur l'espace représenté et ce qui s'y produit. Les cartographies qui retranscrivent des marches donnent un nouveau sens à l'expérience vécue par le trajet, tel que le fait Hamish Fulton dans son travail artistique.

483. « Arpenter » signifie « mesurer la superficie d'un terrain par arpent » (ancienne unité de mesure de surface), le terme suggère aussi au sens figuré le fait de : « parcourir d'un pas large et décidé », CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/arpenter/verbe, consulté le 2 octobre 2020.

De nos jours, la marche est encore l'un des principaux moyens de déplacement des plus démunis. Les longs et périlleux trajets des populations qui immigrent se font beaucoup par la marche. Ces trajets sont souvent effectués sans carte ni aucun moyen de navigation précis et ils ne sont pas non plus toujours retranscrits a posteriori sur les cartographies scientifiques qui en permettent l'étude. Certains artistes utilisent différentes formes de cartographies pour retranscrire ces expériences migratoires. Il s'agit alors d'enregistrer des traces de ces mouvements de populations, de leurs passages tumultueux et ardus et pourtant assez invisibilisés dans le détail, et de les accompagner des récits qui en sont la mémoire.
L'artiste se fait alors le traducteur ou « passeur » du « geste de marcher » de *l'autre*. C'est ce que fait l'artiste français Mathieu Pernot notamment dans son projet protéiforme intitulé *l'Atlas en mouvement*. Il s'agit d'un projet au long cours qui s'étend de 2009 à 2022 et où de nombreux mediums tels que la photographie, la vidéo, les cartes, des objets, les documents d'archives, etc., sont utilisés pour réaliser ce projet en coopération continue avec les personnes migrantes qu'il rencontre. La question de l'invisibilité des personnes migrantes dans leur quotidien avait déjà été l'objet de travaux, notamment dans les séries de photographies : *Les migrants*, ou encore, *La jungle*, en 2009 et 2010. Néanmoins, dans *l'Atlas en mouvement*, il n'est plus question d'être « regardeur » et de donner, par la photographie en particulier, un point de vue extérieur – celui de l'artiste – mais au contraire, de donner la voix aux personnes concernées en leur offrant la possibilité de partager leurs regards. C'est à l'initiative de cette nécessaire collecte de récits que le projet naît et se porte au-delà, tel que le dit l'artiste lui-même :

> « Au-delà de la collecte de récits, il m'est apparu nécessaire de proposer une histoire des écritures, puis de construire des corpus savants et poétiques qui puissent traverser les disciplines. J'ai voulu inverser la perspective de la représentation de ces personnes et constituer avec elles un objet à dimension encyclopédique, qui nous en apprenne autant sur le monde que sur leurs histoires personnelles[484] ».

Cette inversion de perspective est fondamentale. En effet, en donnant la parole et en laissant place à leurs idées et à leurs manières de voir, Mathieu Pernot n'est plus le seul auteur de l'œuvre, et le projet devient véritablement collaboratif. Le terme « atlas » renvoie à la fois à l'atlas géographique composé de cartes et d'un ensemble de documents iconographiques témoignant d'un milieu du point de

484. Mathieu Pernot, « Entretien de Mathieu Pernot et Jean François Chougnet », *in l'Atlas en mouvement*, Paris, Éditions Textuel, 2022, [en ligne], URL : http://www.mathieupernot.com/textes_26.php, consulté le 15 avril 2023.

vue de l'espace, de l'histoire et du contexte ; mais il renvoie également à l'*Atlas mnémosyne* d'Aby Warburg, tel que le suggère Mathieu Pernot :

> « Le terme "Mnémosyne" utilisé par Aby Warburg renvoie à la question de la mémoire et de la survivance de certaines images dans notre imaginaire. Chez lui, ce sont le montage et les nouvelles mises en relation iconographiques qui créent le mouvement. Dans *L'Atlas en mouvement*, il s'agit d'un temps présent où tout est mouvement : les images, bien sûr, mais aussi ce qu'elles montrent ; le ciel, la mer, la nature, les hommes, tout est lié à la question du déplacement[485] ».

Ainsi, tous les documents de l'Atlas expriment le mouvement et la marche y est un vecteur essentiel. Les premières images de l'Atlas sont des planches d'astronomie. Elles nous rappellent que le repérage grâce aux constellations est un des premiers moyens pour les humains de se déplacer. L'histoire commence avec Ali, un astronome syrien qui a fui son pays, à propos, l'artiste explique :

> « Il m'a raconté son voyage et nous avons reconstitué les vues de la voûte céleste correspondant à différents moments et endroits de son itinéraire grâce à un logiciel. Il a également traduit en arabe des noms de constellations et des représentations de la Terre vue du ciel. Il est celui qui nous fait entrer dans l'atlas, par la restitution d'un espace qui se trouve en dehors du temps de l'humanité souffrante dont il est l'une des figures. L'atlas est traversé par des représentations et des mouvements discontinus. Sa chronologie déroule des formes différentes qui dialoguent entre elles et construisent un récit. Il constitue selon moi un poème visuel qui fait rimer et s'entrechoquer les images. Le montage commence par ce qui relève d'une expérience commune à l'ensemble de l'humanité (être "sous les étoiles" ou "dans la nature") pour finir par les récits biographiques écrits par ceux qui ont réussi à parvenir au bout de leur voyage ("arriver quelque part" et "raconter son histoire"). Entre les deux sont mis en forme des événements qui obligent une partie de l'humanité à "devoir partir", face à l'impossibilité de rester chez soi ("débris de vie", "des villes détruites[486]") ».

Les sujets que le projet met en lumière sont des sujets communs que beaucoup de gens partagent. Ils peuvent être à la fois populaires et scientifiques et plusieurs disciplines y sont convoquées comme l'astronomie, la botanique,

485. *Ibid.*
486. *Ibid.*

l'histoire ou encore les questions liées à l'habitat et au « chez soi » puis, ils sont incarnés de manière singulière par les personnes qui racontent. Ces derniers deviennent, par leurs récits d'expériences, les « monteurs » de l'Atlas. Leurs récits, offrent aux thématiques générales, une dimension intime. Les cartographies célestes en sont un exemple. Elles expriment un savoir scientifique et leur lecture est aussi mystérieuse que de regarder un ciel étoilé pour quelqu'un qui n'y connaît rien. Ainsi, c'est par la légende, sous forme d'annotation écrite dans sa langue maternelle, l'arabe, qu'Ali, cette première rencontre que l'on fait dans l'Atlas, pose son empreinte personnelle sur la carte. La légende est ici fortement liée à l'expérience vécue : on y lit l'expérience personnelle de la personne par son métier d'astronome en même temps qu'on perçoit les bribes de son parcours. Son expérience de la marche apparaît alors en filigrane et ce n'est plus l'abject matraquage médiatique que l'on perçoit concernant les déplacements de migrants. Il nous est donné à voir et même à *sentir* l'incroyable diversité des parcours qui existent. Ils sont livrés avec autant de franchise que de poésie et exposent des moments de vie en mouvement (contraint) qui personnalisent les expériences de trajets.
Cette manière de concevoir un projet artistique permet de mettre en relief une forme d'engagement dans le travail artistique. Donner la parole est une démarche profondément inscrite dans le documentaire. C'est d'ailleurs le titre d'un documentaire de Raymond Depardon avec Claudine Nougaret, qui donne littéralement la parole à des gens ordinaires issus de différents espaces géographiques qui racontent leurs histoires[487]. *L'Atlas en mouvement* inscrit ces récits dans un ensemble d'objets aux formes diverses où des personnes d'origines et de parcours très variés font coexister leurs histoires. C'est une forme de cartographie sensible qui retrace le mouvement de ces personnes dans une mise en mouvement globale. Les animaux se déplacent, les végétaux aussi par leurs graines qui se disséminent tandis que l'humain, par la mise en place de frontières, contraint les déplacements de sa propre espèce.

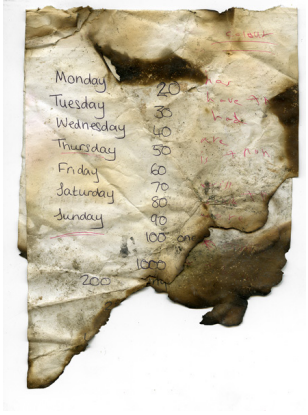
L'artiste colombienne Libia Posada travaille elle aussi en collaboration avec des personnes ayant subi des déplacements contraints, voire forcés, ou d'autres types de violences telles que des violences conjugales. En tant que médecin et artiste, elle accorde une importance au soin autant au sens thérapeutique et corporel qu'au sens d'une réparation des maux engendrés par la société sur les individus (oppression des femmes, travail sur le post-colonialisme, lutte

487. Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Donner la parole*, Moyen-métrage, 2008.





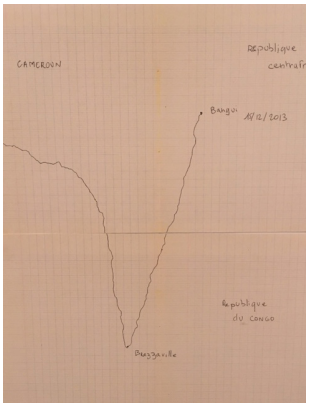




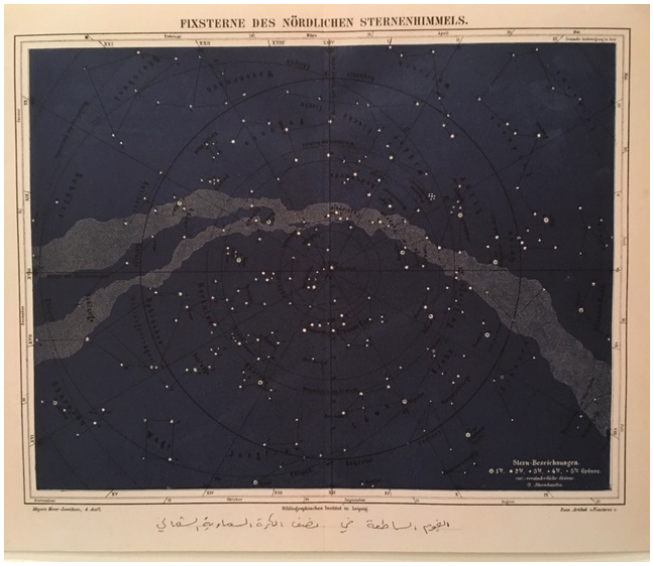








Mathieu Pernot, *l'Atlas en mouvement*, 2009 – 2022, photographies vues de l'exposition et différentes pièces de l'Atlas, du vendredi 8 juillet au dimanche 9 octobre 2022, Mucem, fort Saint-Jean, Marseille, © Mathieu Pernot, © Mucem.





Mathieu Pernot, l'Atlas en mouvement, 2009 – 2022, photographies planche d'astronomie et vue de l'exposition, du vendredi 8 juillet au dimanche 9 octobre 2022, Mucem, fort Saint-Jean, Marseille, © Mathieu Pernot, © Mucem.

contre le système de production et de consommation capitaliste). Elle travaille notamment autour des questions liées aux usages de plantes médicinales et des savoirs vernaculaires dont ils sont issus en réaction à l'oppression de l'industrie pharmaceutique. Elle inclut et donne la parole aux personnes détentrices de ces savoirs tout en les apprenant elle-même. Elle réalise par exemple une enquête auprès de femmes migrantes à Paris, en les invitant à mobiliser leurs savoirs liés aux plantes médicinales. Ensemble elles écrivent les recettes permettant de soigner, et elles peuvent ensuite en faire un usage thérapeutique. C'est l'occasion de cartographier les trajets de ces femmes et de les mettre en lien avec les parcours potentiels des plantes.

Ce travail s'inscrit dans un projet qui donne lieu à plusieurs expositions sous le titre : *Hierbas de Sal y Tierra o Estudios para Cartografía Distópica*[488] réalisée en 2012.

Elle crée un univers sous forme de cartographie à l'échelle des lieux d'exposition où sur les murs blancs, un quadrillage est dessiné, évoquant le système des cartes topographiques. Dans un univers médical aseptisé, des plantes aux vertus médicinales sont présentées empotées dans d'anciens ustensiles ou sur des éléments de mobilier médical, et donnent vie à l'espace. Des photographies, dessins, textes et différents documents les accompagnent. C'est une invitation à réfléchir aux relations possibles entre médecine conventionnelle et traditionnelle, et à la dystopie que provoque la domination de la première sur la seconde. Cette mise en relation des témoignages de guérisseuses et guérisseurs vernaculaires, l'ancrage dans les lieux qu'ils fréquentent, la présence physique des plantes associées à leurs usages, actent aussi un espace d'utopie où le possible soin par les plantes devient à la portée du visiteur qui peut à son tour s'approprier ces savoirs.

Cette connexion entre espace du corps et espace géographique est une dimension qui traverse l'ensemble de son œuvre.

Par exemple, l'œuvre *Signos cardinales* est une installation présentant une série de photographies révélant les jambes de femmes colombiennes ayant été victimes de déplacements forcés résultant du conflit armé colombien qui dure depuis les années 1960 jusqu'à nos jours (en dépit du traité de paix signé avec les FARC en 2016).

Comme dans le projet précédent, les murs de la salle d'exposition sont quadrillés et une rose des vents y est dessinée, indiquant des directions improbables dans

488. « Herbes de sel et de terre ou études pour une cartographie dystopique », traduction personnelle du titre de l'exposition.

cet espace cartographique en trois dimensions. Une série de photographies en noir et blanc est alignée en bas du mur. Chacune représente les jambes d'une femme anonyme, de ses pieds posés à plat frontalement jusqu'aux genoux. Cet espace de peau, est devenu le support d'énonciation d'un trajet de fuite que chaque femme a vécu, autrement dit, dont chaque pied a fait l'expérience. Les jambes portent les stigmates d'une rude mise à l'épreuve où la marche est très loin de la flânerie. La peau est abîmée et porte des cicatrices, les pieds sont tordus et témoignent de marches difficiles pieds nus ou avec des chaussures inadaptées. Sur cette surface meurtrie et évocatrice de la violence, l'artiste va dessiner le tracé du parcours de chaque interlocutrice. Chaque femme lui livre un témoignage en racontant l'histoire de la fuite qu'elle a été contrainte de faire depuis son propre pays et sa maison jusqu'à un lieu d'exil.

En proposant aux femmes la possibilité de raconter le récit de leurs déplacements contraints, elle leur demande un travail mémoriel personnel qui retrace une histoire collective. Par la figuration de leurs fuites face à l'occupation et au vol de leurs terres, ces femmes peuvent se réapproprier leurs histoires par leur corps et leur témoignage par le récit oral.

Les récits de vie, chargés en émotions personnelles traduisent une histoire politique qui, habituellement, ne prend pas en compte les destins individuels des gens considérés comme des minorités, souvent indésirables du point de vue du pouvoir dominant et des acteurs exerçant la violence, en l'occurrence les guérilleros. Les cartographies font donc acte de mémoire. Les recueils de paroles et le tracé qu'ils ont engendré existent pour ne pas oublier.

Cette œuvre est caractéristique du travail de l'artiste car elle offre une perception cachée, volontairement effacée de l'histoire. Ce sont les destins de personnes vulnérables, stigmatisées ou négligées par la société dont Libia Posada s'empare avec la richesse de sa double expérience : prendre soin et créer en révélant la sensibilité des êtres humains. Les tracés reconstitués des marches n'ont de sens qu'en étant imprégnés par les histoires transmises par l'oralité. Sous forme d'expériences racontées d'une manière ou d'une autre (photographies, objets, dessins, etc.), ses installations mêlent les mediums en conjuguant plusieurs savoir-faire relatifs aux sciences (médicales en particulier), à l'art et à une dimension ethnographique engagée.



Libia Posada, *Herbes de terre et de sel ou études pour une cartographie dystopique, (Hierbas de Sal y Tierra o Estudios para Cartografía Distópica)*, 2012, installation vitrines, mobilier médical, plantes vivantes et séchées, textes, photographie, aquarelle sur papier, dimensions variables, vue de l'exposition, Museo de Antioquia (Colombie), © Haupt & Binder.







Libia Posada, *Herbes de terre et de sel ou études pour une cartographie dystopique, (Hierbas de Sal y Tierra o Estudios para Cartografía Distópica),* 2020, installation vitrines, mobilier médical, plantes vivantes et séchées, textes, photographie, aquarelle sur papier, dimensions variables, vues de l'exposition *Définir l'horizon, (Definición del horizonte*), MAMM Museo de Arte Moderno de Medellín (Colombie), © MAMM.

Le tracé cartographique conté, une pratique vernaculaire ?

Dans son livre *Une brève histoire des lignes*[489], au chapitre trois intitulé « Connecter, traverser, longer[490] » l'anthropologue Tim Ingold distingue la notion de trajet, qui renvoie aux itinéraires des voyageurs équivalents à de véritables lignes tracées dans l'espace, du transport qui au contraire vise à transporter des hommes ou des marchandises jusqu'à une destination précise. C'est donc l'objectif du point d'arrivée qui compte et non le moment du déplacement qui induit la durée et donc le mouvement. Cette distinction est très importante puisqu'elle permet de nous positionner dans notre champ d'étude. Nous portons notre intérêt aux gestes quotidiens et nous constatons qu'ils ont à la fois une forme d'universalité et, en même temps, des singularités qui les rendent uniques, inquantifiables et non reproductibles à l'identique en raison des manières qu'ont les humains de les faire. Nous considérerons donc ici la marche et le dessin comme étant des mouvements inhérents au mode de vie et donc comme des « traces gestuelles ». En distinguant le trajet du transport, Tim Ingold différencie les « traces de mouvements » des « connecteurs point à point » qui ne font que relier successivement des lieux sans continuité. Il dit que les lignes de transport « diffèrent des lignes de trajet exactement de la même façon que le connecteur diffère de la trace gestuelle. Ce ne sont pas des pistes mais des plans routiers[491] ». Et il poursuit :

> « Quand je dessine à main levée, j'emmène ma ligne en promenade. Comme le voyageur itinérant qui, à travers ses déambulations, trace un chemin sur le sol sous la forme d'empreintes de pas, de sentiers, de pistes. Dans son compte-rendu sur les Walpiri, un peuple aborigène du désert central australien, Roy Wagner note que "la vie d'une personne est la somme de ses traces, de toutes les inscriptions de ses mouvements, quelque chose que l'on peut retracer sur le sol" (Wagner, 1986, p. 21[492]) ».

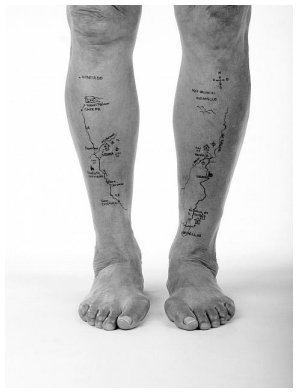
Cette vision de la trace et de la piste, liée aussi à celle du repérage, fait écho à des pratiques que l'on pourrait appeler « proto-cartographiques » et qui existent dans de nombreux peuples chasseurs-cueilleurs, chez les Inuits ou encore les

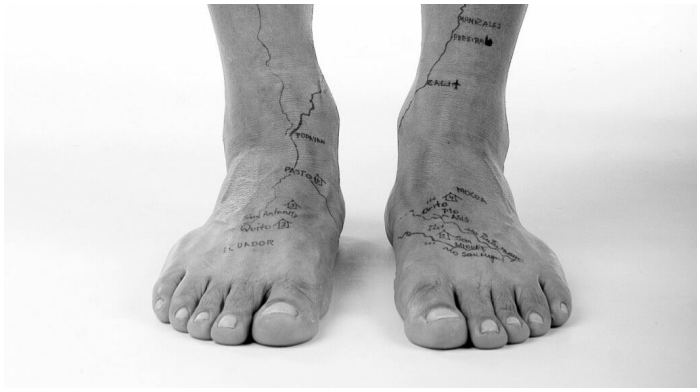
489. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2017.

490. *Ibid.*, Chapitre III « Connecter, traverser, longer », p. 97 - 156.

491. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 106.

492. *Ibid.*, p. 106. Nous avons choisi de conserver la citation de Roy Wagner (anthropologue spécialisé en anthropologie symbolique) intégrée telle quelle par Tim Ingold car elle exemplifie parfaitement son propos et nous permet d'apporter un éclairage direct sur les rapports des Walpiri à l'espace et au temps.







Libia Posada, *Signes cardinaux,* (*Signos cardinales)*, 2008 – 2019, photographies, dimensions variables et vue de l'exposition *Medellín, une histoire colombienne*, du 29 septembre 2017 au 21 janvier 2018, Les Abattoirs, Toulouse, Collection les Abattoirs © Libia Posada, © Sylvie Leonard.

aborigènes d'Australie. L'implication du groupe humain dans l'espace est si importante que c'est le déplacement, le mouvement qui semble compter plus que les activités en elles-mêmes. Cela dénote d'une perception extrêmement attentive au milieu, une perception sensible et sensorielle de l'espace jusqu'à déterminer une manière d'appréhender le monde et ces lignes, comme le dit Tim Ingold, « Ces lignes de croissance et de mouvement sont tissées dans la matière même du pays et de ses habitants. Chacune de ces lignes est en quelque sorte un mode de vie[493] ». Ces modes de vie transparaissent aussi dans la manière de faire des cartes et des plans, en somme dans la manière de représenter le monde (il faut entendre « présenter à nouveau », c'est-à-dire différemment que dans la réalité). La distinction que Tim Ingold fait entre la marche et le connecteur permet donc de comprendre comment les humains perçoivent le mouvement et aussi les différents modes de transfert des connaissances. Nous nous intéressons davantage aux croquis cartographiques qu'à la cartographie en elle-même, puisqu'ils ne sont généralement pas destinés à la conservation et ils disparaissent aussitôt qu'ils n'ont plus l'utilité du moment présent : indiquer un chemin ou expliquer comment se rendre d'un lieu à l'autre. Ils sont aussi les supports d'histoires orales tels que les récits mythologiques et les légendes. « Ce sont des lignes de mouvement. Le «mouvement» de la ligne retrace votre propre «marche» dans l'espace réel[494] ». Ces lignes, qui apparaissent par exemple dans les tracés aborigènes, témoignent du passage et d'une véritable habitation du paysage partagée avec les autres organismes vivants végétaux et animaux tandis que les cartes, telles qu'elles sont construites aujourd'hui parlent davantage « d'occupation » du paysage et non « d'habitation » à proprement parler. C'est ainsi que Tim Ingold distingue les croquis cartographiques des cartes topographiques qui « symbolisent une appropriation de l'espace autour des points que ces lignes relient ou – s'il s'agit de lignes frontalières – contiennent[495] ». Ceci est caractérisé par notre manière actuelle de faire des cartes qui consiste en un recouvrement ou un « remplissage » par-dessus un fond de carte existant, cadré et normé. Sans cadre, et parfois même sans support ou presque, le croquis cartographique ne tient qu'à la valeur de l'histoire racontée et, qui dit histoire racontée, dit expérience vécue : « En tant que construction ou artefact cognitif, le plan préexiste à sa mise en œuvre «sur le terrain»[496] ». Tracer un trajet effectué, c'est donc en quelque

493. *Ibid.*, p. 107.
494. *Ibid.*, p. 112.
495. *Ibid.*, p. 113.
496. *Ibid.*, p. 114.

sorte revivre l'expérience en dessinant et en racontant, c'est quelque chose de personnel et en tout cas le récit est imprégné par les perceptions sensorielles qui rendent possible notre appréhension du paysage : toucher, ouïe et vision permettent de s'orienter. « Comme la ligne de la carte, la ligne du récit oral décrit un trajet. [...] Raconter une histoire, c'est *établir des relations* entre des événements passés, en retraçant un chemin dans le monde[497] ». Autrement dit, les liens entre les humains tiennent à leur déplacement en groupe dans l'espace ainsi qu'à un langage commun.

Les relations entretenues avec le reste du monde vivant sont aussi liées au déplacement physique sur place, dans le paysage et à travers les territoires, aux histoires qui sont racontées de ces expériences, ainsi qu'aux tracés comme ceux des dessins ornant les murs des grottes préhistoriques par exemple. Les connaissances essentielles à la survie sont des savoirs fondamentaux qui s'appuient sur les premiers savoir-faire (collecte et taille des silex, maîtrise du feu, chasse, cueillette, etc.). Toutes ces connaissances reposent sur leurs transmissions et leurs apprentissages par d'autres membres du groupe. Marcher, tracer et raconter sont donc trois verbes d'action essentiels mais il est difficile de se rendre compte de l'importance de ces gestes pour les premiers hommes et chez tous les peuples chasseurs-cueilleurs. Il nous faut faire l'effort de saisir la valeur vitale du lien qui aujourd'hui nous échappe car si les actions persistent (marcher, tracer raconter), elles n'ont plus les mêmes sens.

Les Aborigènes marchent pour survivre et ils sont guidés par les enseignements de leurs ancêtres. Pour le groupe, il est fondamental de transmettre les savoirs pour conserver l'identité de la tribu et assurer les liens entre les membres d'une famille. Dans beaucoup de tribus nomades, le symbole est un support de transmission de croyances ou de messages. Dans la culture aborigène, le *dot painting*[498] est une technique ancestrale de peinture par le point. Ce sont des dessins éphémères réalisés dans le sable sous forme d'empreintes temporaires, ou bien ils sont tracés sur les pierres, sur la peau ou sur les murs à l'aide de coquillages, d'écorces, de pigments. Ils ont probablement aussi été simplement esquissés en lignes invisibles dans l'air par les gestes de la main. Chaque motif détient une signification singulière : les formes symbolisent des parcours initiatiques, des traces d'animaux ou des points d'eau, par exemple. Ces

497. *Ibid.*, p. 120.

498. Le *dot painting* est une appellation récente pour désigner la « peinture par le point » caractéristique de l'art aborigène. Il s'agit d'une traduction littérale de la forme esthétique de cet art qui à pas d'équivalent dans les dialectes aborigènes. Leur culture ne désigne pas cette peinture sous une forme générale. Chaque peinture est nommée par ce à quoi elle se réfère dans la réalité.

peintures évoquent sous forme narrative graphique le *Temps du Rêve*[499] ou des récits personnels. La pratique rituelle à l'origine de ces créations graphiques est d'ordre initiatique. Les anciens révèlent les enseignements sacrés et vitaux aux futures générations par les dessins et histoires des mythes du *Temps du rêve*. Toutes les activités qu'ils pratiquent, les rituels, les cérémonies, la cueillette, la chasse, tout leur mode de vie est dicté par les lois universelles des *Ancêtres*[500] du *Temps du Rêve.* La conception de l'espace est donc nécessairement liée aux mythes qui les animent. Ainsi, cette forme de tracé cartographique est un moyen pour connaître son environnement, mais aussi l'histoire des ancêtres et de tous les éléments qui permettent la survie du peuple. Ainsi comme le décrit Tim Ingold, leurs mouvements, souvent représentés sous forme de cercles et de spirales, font apparaître des nœuds comme des zones de tensions (habitations temporaires, lieux sacrés, etc.) puis des lignes suggérant les trajets autour des lieux, tantôt vers l'intérieur, tantôt vers l'extérieur. La question de la transmission est fondamentale mais aussi ambiguë dans les tracés cartographiques des aborigènes, puisqu'ils représentent autant les déplacements d'entités mythiques que les déplacements des habitants et il dit :

> « En tant qu'habitants des lieux où ils sont nés, les hommes et les femmes walpiri reproduisent à travers leurs activités quotidiennes les déambulations de leurs ancêtres, bien qu'à une plus petite échelle : ils laissent une myriade de vaisseaux capillaires, alors que les ancêtres ont laissé de larges artères[501] ».

La transmission de ces légendes se fait en grande partie par le biais du langage, il est donc difficile d'en garder la trace sans perpétuation des traditions

499. Le *temps du rêve* ou *Dreaming* est, pour une grande partie des sociétés aborigènes, une croyance commune en une ère de la création précédant celle de la terre et est en même temps un lieu spirituellement atteignable. Les thèmes sont perpétués dans plusieurs *rêves* par les générations successives et retracent les légendes de la création du monde et des esprits ancestraux à l'origine de la naissance des éléments naturels. Nous l'évoquons ici en lien avec le tracé cartographique car les rêves sont racontés en dessins indiquant des espaces géographiques réels : « le *Dreaming* constitue un espace-temps parallèle où les hommes se ressourcent en rêve et dans les rites, pour réactualiser les attaches spirituelles qui les associent individuellement et collectivement à des sites terrestres », Barbara Glowczewski, Encyclopédie universalis 2013.

500. Les *Ancêtres* sont des entités totémiques à moitié humaines, à moitié créatures qui ont modelé la surface de la terre, tous les êtres qui la composent ainsi que les astres et les éléments.

501. Tim Ingold, *op. cit*., p. 132.

orales[502]. Pourtant, et c'est ce qui est fascinant dans ce modèle « proto-cartographique », cette « myriade de vaisseaux capillaires[503] », pour reprendre les mots de Tim Ingold, témoignent d'une forme de liberté vis-à-vis des dessins originels et sous-entendent l'importance de la pratique du terrain. Autrement dit, si les tracés cartographiques aborigènes servent de guides à la fois culturels et spatio-temporels, ils ne se perpétuent qu'en étant enrichis, d'une part par le langage et les histoires qui racontent, déforment et transmettent des savoirs et, d'autre part par l'expérience de la vie quotidienne dans les lieux qui nourrissent les connaissances en les actualisant, les corrigeant et en les modifiant (par la perte ou l'ajout de connaissances). La particularité des peintures aborigènes est aussi de représenter leur territoire vu de haut. Cela implique une excellente connaissance du territoire puisqu'elle signifie que ce peuple sait se déplacer grâce à une vision aérienne de l'espace. Cette technique très ancienne est bien antérieure à la cartographie puisqu'elle date d'environ 50 000 ans avant Jésus-Christ. Grâce à ce langage plastique, le peuple a su préserver une connaissance incroyable révélant à quel point leur perception de l'espace et du temps étaient précises et efficaces.

Ces tracés cartographiques relèvent de pratiques de l'ordinaire. Ils détiennent un véritable potentiel créatif et sont aujourd'hui considérés et même vendus comme objets d'arts et d'artisanat par les héritiers qui luttent pour la préservation de leur culture ancestrale. Même si ces tracés sont souvent éphémères (sauf sur les parois de certaines grottes préservées par le temps) et qu'ils ne sont pas de la connaissance qui s'exprime par l'écriture, ils témoignent d'une modalité de connaissance. Ils sont généralement anonymes et ils ont une vocation précise, c'est-à-dire que les informations correspondantes aux lignes tracées existent dans le but de décrire un endroit précis, des pistes où se rendre ou à éviter, en somme, ils n'ont pas d'intention à développer une portée universelle ou globale du territoire. La cartographie a donc une histoire riche par ces premières formes de tracés cartographiques essentiels à la survie des groupes humains, puis simultanément à l'évolution des techniques. Elle va devenir à la fois un art et une

502. Le transfert des pratiques ancestrales vers des supports comme la toile ou le bois, l'utilisation de peinture acrylique, est perpétué par les artistes contemporains à partir des années 1970. Cependant il s'agit alors de réalisations qui se détournent de la vraie vocation et du sens premier de la création des peintures traditionnelles. Nous ne nous étendrons pas plus sur ces pratiques bien qu'il soit intéressant de pouvoir conserver et préserver cette culture. J'ai moi-même pu visiter l'exposition « Mémoires Vives. Une Histoire de l'Art Aborigène » au Musée d'Aquitaine à Bordeaux visible du 16 octobre 2013 au 30 mars 2014, où étaient retracées les pratiques rituelles anciennes et traditionnelles, avec une mise en parallèle des pratiques artistiques actuelles.

503. *Ibid.*

science fondée d'abord sur de simples témoignages et des expériences de voyages, accompagnée de descriptions précises de l'ordre du récit.
Aujourd'hui, on peut se déplacer et comprendre les différents espaces du monde, leurs superficies, leurs démographies, leurs faunes et leurs flores, leurs richesses, etc., et surtout on peut se projeter à peu près n'importe où sur le globe. Pourtant, nous avons vu la distinction entre la ligne continue du trajet et les points connecteurs que l'on relie par transport, et on peut dire que les innovations concernant la cartographie n'ont fait que nous pousser de plus en plus vers l'idée de transport discontinu à l'image du « point de départ / point d'arrivée » des GPS. Pour autant le croquis cartographique est une pratique populaire discrète qui n'a jamais disparu puisqu'elle est utile au quotidien et qu'elle se fonde sur l'expérience de celui qui raconte et transmet le récit d'un trajet et explique comment s'y rendre, ce qu'on peut y trouver, etc. De nombreuses cultures, comme on l'a vu avec les aborigènes, ont été exterminées ou dispersées par les colonisations violentes des européens et elles ont donc perdu, au moins partiellement, si ce n'est totalement, leurs savoirs concernant les manières de se repérer et de *tracer dans l'espace* héritées de leurs ancêtres.
Faire un croquis cartographique est une pratique courante et essentielle au-delà de son usage scientifique. Pour expliquer un trajet ou indiquer l'emplacement d'un lieu ou d'un objet, on trace spontanément un plan, on schématise un itinéraire, on symbolise des éléments importants par des formes, on explique par les gestes. C'est une forme d'apprentissage que celui de penser par le geste et le dessin ou plutôt « d'exposer » sa réflexion ou même son discours « graphiquement ». Le tracé cartographique, qui a à voir avec la marche, permet de créer des liens : d'abord avec le milieu dans lequel on habite, où on expérimente tel trajet et ensuite, un lien avec les autres humains en transmettant le croquis et les récits qui vont avec. Entretenir ces pratiques ordinaires dénuées de traces matérielles est sans doute aussi une forme de résistance au guidage, au téléguidage, voire au *pilotage* automatique auquel nous sommes confrontés dans les sociétés occidentales. Nous sommes aujourd'hui dans une société de l'image où codes et symboles abondent et autant de significations y sont rattachées. Pourtant, les formes géométriques basiques (rond, point, trait, triangle, etc.) sont utilisées dès les premiers usages des mains alliés à une quelconque matière organique capable de « tracer ». Ainsi, malgré la complexité des éléments naturels, l'être humain a toujours réussi à transposer le réel pour représenter des éléments de géographie terrestre ou encore les astres. Ces usages peuvent aisément être perpétués si l'on parvient à éviter le réflexe constant de l'accessibilité à un outil

comme le GPS, qui peut être utile, mais avec lequel on peut vite voir des usages excessifs se développer, comme par exemple son usage pour se déplacer à pied dans un rayon de deux ou trois kilomètres. Le GPS et sa « voix » dictant sous forme d'injonctions les indications à suivre pour se rendre dans un lieu, n'a rien de comparable et ne pourra jamais remplacer l'expérience réelle du terrain vécue par un individu, racontée par un autre, puis revécue, etc.

En ce sens, le croquis cartographique apparait comme une pratique populaire, au même titre que peut l'être la marche. Si la marche peut être silencieuse, en revanche le croquis cartographique est opérant une fois qu'il est accompagné de l'oralité. On peut parler d'un croquis cartographique « conté ». Qu'il s'agisse de légendes permettant de figurer des espaces à la fois mythologiques et réels qui sont racontés à proprement parler comme des contes, ou de simples récits mêlant indications géographiques et anecdotes, le fait de raconter transmet une expérience en appelant à ce qu'une autre soit vécue. Il s'agit alors de décrire le paysage en faisant l'histoire d'un trajet parcouru pour le transmettre à l'autre. Aussi, ces connaissances précieuses que l'on pourrait définir comme étant des savoirs autochtones sont souvent utiles dans la recherche.

La cartographie sensible est une approche différente de la cartographie conventionnelle. Les données du sensible ne peuvent être étudiées de manière quantitative mais qualitative. Même si elles se situent toujours dans le domaine de la représentation spatiale, elles l'augmentent d'un caractère subjectif par le recours à des captations d'expériences individuelles qui permettent d'observer dans le détail les rapports entre des individus et leur environnement ou les événements vécus. C'est la perception des personnes auxquelles on propose de faire l'expérience de la cartographie sensible qui compte, au-delà d'une lecture objective et métrique de l'espace. Il s'agit de prendre en compte la valeur des savoirs vernaculaires qui sont singuliers et porteurs de mémoires individuelles façonnées par l'expérience d'un territoire habité, où se vivent des situations autant que des émotions. En s'immergeant dans le vécu des habitants, les cartographes ou les artistes qui utilisent cette méthode, accèdent à une compréhension intime du territoire. Elle comporte nécessairement des biais, elle ne peut être généralisée mais justement elle rend possible une perception alternative d'un territoire, notamment en donnant la voix à des personnes isolées ou à des populations marginalisées.

Le croquis cartographique conté en fait partie, même s'il existe d'autres types de cartographie sensible par des cartes interactives en ligne par exemple. Néanmoins, il y a toujours au cœur de la démarche, la prise en compte d'un récit

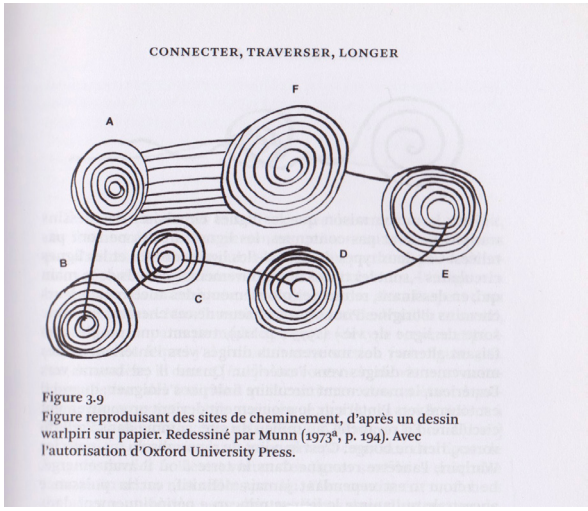


Figure 3.9
Figure reproduisant des sites de cheminement, d'après un dessin warlpiri sur papier. Redessiné par Munn (1973[a], p. 194). Avec l'autorisation d'Oxford University Press.





Tim Ingold, *Figure reproduisant des sites de cheminement*, d'après un dessin warlpiri sur papier. Redessiné par Munn, © Oxford University Press.

Anatjari Tjampitjinpa, John Tjakamarra et Uta Uta Tjangala réalisent la peinture Yumari, 1981, © JVS Megaw, Université Flinders collection d'art du musée.

Long Jack Phillipus Tjakamarra, Wilkinkarra Men's Camp, 1975, Points de peinture sur toile, Polymère synthétique, © musée de Nouvelle Zélande Te Papa Tongarewa, don du gouvernement Australien.

sensible qui ne présente pas que des éléments factuels mais qui raconte vraiment une histoire, qui dit comment le paysage nous touche et existe par les habitudes et les petits événements vécus dans le quotidien.
De la même manière, on ne peut pas généraliser l'emploi des cartes sensibles elles-mêmes car on peut y recourir dans des contextes très variés et où justement elles n'ont pas du tout le même statut, ni les mêmes fonctions. Néanmoins, elles peuvent être un bon outil, mais alors un outil à adapter, autrement dit, un outil modulable.
Les cartographies sensibles, dont font partie les croquis cartographiques contés, expriment parfaitement le rapport complexe qui existe entre la carte et le territoire et « l'impossible coïncidence[504] » entre les deux tel que l'écrit Gilles A. Tiberghien : « Entre la carte et le territoire, l'impossible coïncidence nous fascine ; dans cet entre-deux, toutes les spéculations sont possibles, et toutes les pratiques[505] ».

Comment faire alors pour prendre en compte dans la recherche, ces objets qui disent quelque chose de la réalité d'un paysage, de manières de faire, d'habiter, etc. ?
La question de l'origine des documents est importante. Les termes utilisés pour définir les cartographies sensibles varient d'un milieu à l'autre. Selon que l'on se situe dans un milieu populaire, activiste, universitaire ou artistique, on va parler de plans, de pancartes, de fresques, de cartes sensibles ou encore de partitions. Il est donc fondamental d'accompagner ces outils en les ancrant dans un ensemble protéiforme comme on l'a vu dans les exemples mentionnés, afin de rendre aussi multiples que leurs origines, les entrées possibles pour les appréhender.
Les croquis, plans et tracés sensibles n'ont pas vocation à créer un modèle de représentation du territoire mais un mode de connaissance pour penser avec François Laplantine. Ces figurations donc, plus que des représentations, sur le mode d'une expression corporelle totale (qui comprend le langage verbal et non verbal c'est-à-dire, les gestes, la voix, mais aussi les sensations et les émotions) relèvent donc des savoirs vernaculaires. Ils ne démontrent pas *par objectivation* mais, en se faisant médiateurs, ils *traduisent* des réalités multiples qui ont du sens.
Le potentiel créatif du déplacement a un double sens. Celui des origines qui n'est pas négligeable puisque c'est l'accès à la bipédie qui a permis à l'homo sapiens de se servir de ses mains en les libérant de la fonction du déplacement. Puis, le déplacement est un moyen pour les êtres humains de développer leur créativité.

504. Gilles A. Tiberghien, *Nature, art, paysage,* Arles, Actes Sud / ENSP / Centre du Paysage, 2001, p. 55.
505. *Ibid*.

Elle s'exprime par la technique qui rend possible des activités artisanales de plus en plus complexes : marcher pour glaner des matériaux utiles à la confection d'objets ou cueillir des ressources pour se nourrir et se soigner. Du point de vue des gestes primaires essentiels à l'une ou l'autre pratique – artisanale ou artistique - il existe une forme de simplicité presque invariable au fil des siècles : marcher, glaner, conserver puis, créer.
La créativité induite par le déplacement, en particulier la marche, conduit aussi les humains à représenter le monde qui les entoure. Pour s'y repérer mais aussi pour instaurer un modèle porteur de symboles identifiables par une communauté, ils ont élaborés des gestes tracés et toutes sortes de cartes.
Dans tous les cas, qu'il s'agisse des premiers hommes, d'artisans ou d'artistes, quelles que soient les périodes évoquées, nous avons perçu les êtres humains et leur territoire dans un rapport relationnel étroit. Si le déplacement apparaît comme la pierre angulaire de la création, l'ensemble des phénomènes évoqués est traversé par le fait « d'habiter ». C'est, en effet, à chaque fois le lien entre les hommes et leur milieu qui a été étudié, or la question de « l'habité » est sous-jacente. Cela nous amène à une autre notion, qui jusqu'ici est restée latente : c'est la question du paysage et nous allons le considérer dans sa dimension la plus vivante et incarnée, c'est-à-dire comme un paysage habité.

De manière plus ou moins évidente, la notion « d'habiter » traverse l'ensemble des chapitres de la thèse. Nous l'avons d'abord comprise dans les trois premiers chapitres par la lecture sensible et sensorielle de l'être humain envers les relations qu'il entretient avec son corps, les matières et avec l'autre de manière intime. On habite d'abord son propre corps, puis on habite la terre. Nous l'avons évoquée sans la nommer vraiment dans la seconde partie de la thèse, où nous avons esquissé *les matières et les manières*, en somme les usages qui impliquent l'immersion de l'humain dans son milieu. Nous avons ensuite, au sein du premier chapitre de cette troisième partie, le chapitre 07, envisagé le déplacement, plus particulièrement, la marche, du point de vue de ses fonctions à l'origine des activités créatrices des êtres humains. Évoquant différents modes de vie, nomade ou sédentaire par exemple, c'est bien du fait « d'habiter » que l'on parle, néanmoins nous avons insisté sur l'importance de l'influence du déplacement sur la créativité et le langage, entre lignes tracées et lignes de vie racontées par l'oralité. La notion de mouvement est donc inhérente à celle d'habiter. Ces éléments de réflexion nous ont mis sur la piste d'une perception du paysage « dans le mouvement ».

Nous nous attacherons essentiellement à ce que l'on appelle le paysage vernaculaire, et nous nous appuierons principalement sur la définition de John Brinckerhoff Jackson, spécialiste en études paysagères et auteur d'un ouvrage fondamental sur la question du vernaculaire : *À la découverte du paysage vernaculaire.*

C'est aussi ce qu'il appelle le *paysage habité* en soulignant sa capacité à incarner le mouvement. Ce sont les différentes manières de faire des habitants, leurs modes de vie, leurs cultures, leurs *habitus* qui déterminent un paysage vernaculaire. Un paysage que l'on pourrait dire « fait-maison ».

L'opposition créée par le monde scientifique entre les savoirs « savants » et les savoirs populaires et « autochtones » a creusé un fossé vertigineux entre deux façons de penser, au détriment des savoirs que l'on appellera vernaculaires. Nous verrons qu'il existe sans doute des ponts entre les « deux paysages » de John Brinckerhoff Jackson et ces deux types de savoirs.

La question du paysage induit aussi celle du terrain et de la relation que l'on entretient avec lui, autrement dit, du *pays vécu* au *territoire étudié*, nous examinerons dans ce chapitre comment des chercheurs en sciences humaines, des chercheurs en arts et des artistes peuvent interroger ces deux types de savoirs, notamment par la valorisation des savoirs vernaculaires.

Alors nous rejoignons un autre sens du mot paysage qui est son identité représentationnelle par sa capacité à désigner la transcription – mais nous dirons plutôt la traduction – du réel. Une traduction du paysage peut être visuelle, sonore, olfactive ou gustative. Elle peut-être « touchée », c'est-à-dire qu'elle concerne le geste. C'est ce qui nous conduit à un paysage qui décrit, autant qu'il incarne le vivant lui-même. Dans un paysage, des gens vivent et racontent. Dans ce même paysage, un chercheur peut décrire et analyser des phénomènes. Dans ce même paysage encore, un artiste s'installe comme habitant de passage, passeurs d'images, de matières, de sons et de gestes et nous donne un regard. Ce sont d'autres types d'habitants. Que ce soit en tant que paysage qui désigne une partie du monde réel, ou comme paysage qui en désigne une de ses représentations, nous nous concentrerons sur un paysage habité, un paysage de proximité, local et vivant en restant attentifs aux échanges qui en font partie et qui lui donne sa singularité.

Nous arrivons alors à un point clé de notre recherche : l'articulation entre l'habitant et l'habité, la traduction et sa vocation à être « échange », entre ce que l'on perçoit et ce que l'on interprète. Une articulation que l'on qualifiera de gestuelle puisqu'elle incarne le mouvement de nos perceptions sensorielles. C'est un point clé, car nous verrons que c'est la transmission de savoir, sous forme de flux sensible circulatoire et foisonnant, qui est le vecteur des transformations du paysage.

CH.08
PAYSAGE VERNACULAIRE : LE MOUVANT, L'HABITÉ, L'INVENTÉ

Le paysage, cette invention qui bouge

Nous avons conscience du paysage du fait que l'on s'y déplace. Le passage entraîne toujours une transformation plus ou moins marquante dans l'espace traversé. Le passage d'un être vivant indique qu'il est en mouvement et donc qu'à partir de ce mouvement, on peut tracer un déplacement qui se situe dans l'espace et le temps.

L'importance que les êtres humains accordent au déplacement est démontrée par la multiplicité des représentations qu'ils se font de l'espace par le biais de leurs perceptions sensorielles, comme on l'a vu au chapitre 07 avec les exemples de tracés sous forme de cartes. En effet, dès que l'être humain se déplace, il perçoit le monde, et sa mémoire traite les informations avec sa sensibilité, de sorte qu'il garde une empreinte, une image singulière d'un lieu. On peut se faire une idée du trajet effectué par exemple, ou bien on conserve une impression sur les autres êtres vivants rencontrés : ce sont des traces issues de la réalité perçue.

Nous avons vu qu'il existe différents types de cartes et plus largement, différentes manières de traduire ce que l'on perçoit, du geste le plus simple d'indication tracée dans l'air par la main, aux cartographies les plus complexes. Le mouvement est toujours inhérent à notre manière de percevoir notre environnement, le milieu dans lequel on vit. Par conséquent, le mouvement s'incarne dans la manière que l'on a de se représenter et de traduire ce milieu. Néanmoins, le fait d'avoir une représentation de l'espace n'induit pas pour un peuple de posséder la notion de paysage, étant donné qu'elle n'existe pas dans toutes les cultures.

Cependant, le paysage est un effet de « représentation », en ce sens que l'on présente *à nouveau* ce que l'on a perçu et ce n'est pas un transfert, ce serait plutôt une traduction (elle suppose donc des *biais* et elle correspond à une manière de voir acquise culturellement). Il y a là encore avec la traduction, une idée de transposition et de transport, donc à nouveau de mouvement.

Une des origines latines « traductio » souligne cette dimension en signifiant : « traversée, action de faire passer d'un point à un autre[506] ».

Aussi, le terme « paysage » en lui-même est soumis à des variations dans ses définitions, ce qui le rend mobile en ce sens. Tel que l'écrit Thierry Paquot, dans son ouvrage *Le paysage* et à l'appui des travaux d'Augustin Berque, il ne faut pas confondre les termes « paysage », « milieu » ou « environnement », nous y reviendrons.

506. « Traduction », CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/etymologie/traduction, consulté le 15 juin 2020.

Le paysage ne va pas de soi et Augustin Berque va même jusqu'à lister une série de conditions nécessaires à l'existence du paysage au sein d'une culture. En effet, après un remaniement en plusieurs étapes (entre 1995 et 2010) de ce qu'il nomme la « raison paysagère », Augustin Berque décrit qu'il faut au moins sept critères distincts pour déterminer la notion de paysage dans une culture[507] :

> « 1°) des traités sur le paysage, manifestant qu'on en a conscience comme tel ; 2°) un ou des mots pour dire ˝paysage˝ ; 3°) des peintures de paysage ; 4°) une architecture privilégiant la vue du paysage ; 5°) des jardins d'agréments ; et 7°) une littérature (orale ou écrite) vantant la beauté de l'environnement[508] ».

Le paysage est donc une notion complexe que nous abordons uniquement pour relever sa capacité à traduire les perceptions qu'ont les humains de la nature qui les entoure. Car si le paysage est une invention, alors cela signifie qu'il existe plusieurs manières de faire paysage, et donc différentes manières d'habiter la terre.

Anne Cauquelin, écrivain, peintre et professeur de philosophie et d'esthétique, insiste sur l'importance de la portée éducative de ce que l'on nomme « paysage ». Dans son ouvrage L'invention du paysage[509], elle y expose que « l'objet paysage » n'est pas universel, ni objectif. Elle dit :

> « Par la fenêtre je vois donc quelque chose de la nature, prélevé sur la nature, découpé dans son domaine. Le paysage n'est autre chose que la présentation culturellement instituée de cette nature qui m'enveloppe[510] ».

La perception que l'on a du paysage est donc toujours une invention. C'est une construction acquise, autant de manière implicite que de manière explicite et concrète. Les « connaissances implicites » proviennent de formes de survivances, en tout cas des traces qui « résonnent en nous[511] » et nous influencent tels des « savoirs ignorants[512] » à notre insu, c'est-à-dire sans que l'on en ait conscience. C'est aussi une construction que l'on peut expliquer concrètement car elle relève de l'identité. Les savoirs se développent par l'apprentissage, notamment du langage qui sert de guide et de repère dans la culture à laquelle on appartient.

507. Augustin Berque, *Histoire de l'habitat idéal. De l'orient vers l'occident*, Paris, Éditions du Félin, 2010, p. 100.

508. *Ibid.*

509. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.

510. *Ibid.*, p. 127.

511. *Ibid.*, p. 34.

512. *Ibid.*

Il contient aussi en lui des éléments implicites. C'est ce que l'on appelle l'héritage culturel. Notre manière d'appréhender le monde et nous-même dans notre intériorité ne dépend que de la manière dont nous a été transmis cet héritage et de la richesse de son contenu. Le paysage est une invention au sens où ce que l'on désigne n'est pas la réalité. Elle est perçue puis soumise à la variabilité de notre sensibilité. On se représente toujours ce qui nous entoure à partir d'un « bagage » culturel, il est impossible de représenter le paysage de manière objective et figée.

Alors on peut se demander : qu'est-ce qui fait paysage ? La polysémie de ce terme pourrait nous conduire vers des cheminements de réflexion très différents. On sait que le terme a des origines latines, notamment il provient du terme *pagus* qui désigne une région, un territoire rural bien défini. *Pagus* désignait une « Circonscription territoriale rurale à l'époque gallo-romaine[513] » mais aussi au Moyen-Âge un : « bourg, village; territoire[514] ». Il s'agit également de l'objet qui délimite un territoire, c'est-à-dire une « borne fichée en terre[515] ». Ce terme latin a donc donné ses racines aux termes « pays » et « paysan », mais aussi à « païen » et « paganisme » qui relève de la culture (nous soulignons).
C'est avec la peinture que le terme paysage advient en occident à partir du XVIe siècle. Il est très complexe de vraiment dater l'invention de la notion et nous ne nous étendrons pas sur cette question. Néanmoins, il est important de noter qu'entre le tableau *la Tempête* du Giorgione datant du début du XVIe siècle qu'Anne Cauquelin utilise comme exemple pour évoquer les problèmes qu'ont posé ce nouveau genre pictural à l'époque, puis tous les mouvements artistiques qui se sont emparés de la notion à travers les siècles, jusqu'à l'emploi général et très polysémique que l'on peut en avoir actuellement, le terme « paysage » est bel et bien une invention en perpétuel mouvement.

Les pionniers à l'origine de la notion de déplacement en art sont difficiles à identifier, même si l'on peut nécessairement rappeler l'importance du tournant majeur lié en partie à « la sortie d'atelier » des peintres, induite par l'invention du tube de peinture, et conjointement à un besoin de « travailler dehors » dans la

513. « Pagus », CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/pagus, consulté le 20 juin 2020.

514. *Ibid.*

515. *Ibid.*

nature, sur le « terrain[516] ». Ce besoin se fait sentir dès le XIXe siècle avec l'école de Barbizon, puis avec les impressionnistes, et il sera une des racines permettant de donner lieu à certaines pratiques actuelles, où de plus en plus d'artistes se tournent et s'engagent vers des formes d'art qui explorent les relations de l'homme à l'environnement, au sens large.

Revenir dans la nature, vivre des déplacements, expérimenter la matière, sont des phénomènes qui bouleversent l'art contemporain avec l'arrivée d'artistes proches du *Land-art*, des *Nature writing*, de l'*Arte Povera,* etc., dès les années 1960 et 1970. Nous l'avons vu au chapitre 07, ces clés de compréhension historiques et contextuelles éclairent les positionnements futurs plus radicaux de certains artistes qui œuvrent au sein d'une thématique plus large, qui n'est pas liée qu'aux questions de mobilité, de déplacement et de flux, mais aux relations plus globales que les humains peuvent entretenir avec leur habitat commun : la Terre, c'est l'*Écoumène*[517] décrit par Augustin Berque. Ce sont ces questionnements initiaux qui donnent naissance à des formes d'art plurielles, que l'on pourrait rassembler de manière générale sous l'idée d'*un art écologique*[518].

Ces manières de faire de l'art tendent souvent vers des méthodes de travail qui s'approchent des recherches scientifiques. Néanmoins, et nous allons y revenir. Certaines pratiques artistiques cherchent à créer un dialogue avec les populations locales qui habitent les terrains qu'ils étudient, de la même façon qu'ils tissent du lien avec le vivant dans son ensemble et qui constitue l'écologie d'un paysage, qui n'est alors plus seulement paysage regardé, mais qui devient paysage vécu.

John Brinckerhoff Jackson, dans *À la découverte du paysage vernaculaire,* au chapitre : « Le mot paysage », s'attache particulièrement au terme « landscape » mais il souligne cependant qu'il serait temps de développer une nouvelle définition du paysage puisque « celle que donnent la plupart des dictionnaires est vieille de plus de trois siècles et a été établie pour les artistes[519] ». Un paysage qui

516. On constate dès ce moment décisif de l'histoire de l'art que c'est à partir d'une question d'usage et en particulier d'équipement et d'objets de travail (tubes de peinture, chevalet) et de la relation « d'engouement » que ces innovations entraînent, que des activités et des manières de faire nouvelles se dessinent.

517. « L'écoumène, c'est à la fois la Terre et l'humanité ; mais ce n'est pas la Terre *plus* l'humanité, ni l'inverse ; c'est la Terre *en tant qu*'elle habite la Terre. [...] *l'écoumène, c'est la relation de l'humanité à l'étendue terrestre*. », *in* Augustin Berque, *Être humain sur la Terre*, Paris, Gallimard, « Le débat », 1996, p. 78.

518. C'est aussi le titre de l'ouvrage de Paul Ardenne où il dresse un corpus d'artistes et d'œuvres concernés par les rapports art / nature. Paul Ardenne, (postface de Bernard Stiegler), *Un art écologique*, *création plasticienne et anthropocène,* Lormont, Le bord de l'eau, « La muette », 2018.

519. John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2003, p. 47.

se rapporte uniquement à la vue et au point de vue des artistes qui dégagent des critères de beauté ne suffisent plus. John Brinckerhoff Jackson va au contraire se pencher sur un aspect différent en s'occupant du paysage habité et il déclare :

> « [...] j'ai le soupçon que c'est par l'étude du vernaculaire que nous pourrons finir par donner une définition complète du paysage, et de la beauté du paysage. Plus je vieillis, plus je regarde les paysages et essaie de les comprendre, plus je suis convaincu que leur beauté n'est pas un simple aspect, mais leur essence profonde, et que cette beauté est due à la présence de l'homme. Depuis trop longtemps nous nous sommes dit que la beauté d'un paysage était l'expression de quelques lois transcendantes : la conformité à certains principes esthétiques ou universels, ou à certaines lois biologiques ou écologiques. Mais cela n'est vrai que des paysages politiques, officiels ou planifiés. La beauté que nous voyons dans le paysage vernaculaire est à l'image de notre commune humanité : dur labeur, espoir têtu, et tolérance mutuelle, s'efforçant à l'amour. Je crois qu'un paysage qui rend ces qualités sensibles peut être dit "beau"[520] ».

La beauté est entendue ici dans le sens de son usage profond, où humanité et milieu se comprennent dans les mêmes valeurs. Le paysage reflète une forme de beauté que porte l'humain en relation avec le paysage, par la force de son travail, l'entraide dans les activités où la beauté réside dans la poésie brute d'un « dur labeur » essentiel.

Le paysage nous permet d'aborder la question de la représentation de ce qui nous entoure de manière dynamique. Cependant, nous nous alignerons en ce point sur la pensée de John Brinckerhoff Jackson qui nous fait comprendre le paysage au-delà de la question de sa représentation : « [...] un paysage est une réalité commune concrète, en trois dimensions [521] ». Un paysage n'est pas une représentation figée, il est *mouvement* car il est construit par un ensemble de gestes réalisés par les êtres vivants qui y vivent et en particulier par les humains[522]. Dans ces trois dimensions, le paysage n'est pas que celui du regard et des artistes. Il est incarné par les usages concrets de ses habitants.

Il est important de se rendre compte que toutes les qualités sensibles que l'on perçoit dans le paysage – comme elles sont perçues par la sensibilité justement

520. *Ibid.*, p. 44.

521. *Ibid.*, p. 51.

522. Il n'existe aujourd'hui plus aucun espace sur la terre qui ne soit pas *touché* par les humains. Les transformations imputées par ses activités sont globales jusqu'à la dernière goutte d'eau de pluie qui n'est désormais plus potable nulle part. Nous renvoyons au dernier rapport du GIEC.

– sont portées par nous à la manière de *bagages* culturels. Si leur apparente évidence nous aveugle, c'est qu'ils agissent à tous les niveaux de notre perception. En effet, comme le rappelle Anne Cauquelin, « le paysage n'est autre chose que la présentation culturellement instituée de cette nature qui m'enveloppe[523] ». Aussi, pour que l'on soit capable de reconnaître ou de faire paysage, il nous faut des « garanties[524] » qui nous assurent que l'on ait affaire à la nature, même derrière ce que l'on cadre et que l'on qualifie de paysager.

Parmi les références essentielles à cette reconnaissance, elle évoque par exemple les quatre éléments : l'eau, le feu, l'air et la terre qui, dans notre culture (depuis la Grèce antique au moins) sont des références explicites pour identifier la nature et qui, peu à peu, ont fait partie de la définition du paysage au sein de notre culture. Ils agissent comme des repères identifiables et elle ajoute :

> « Les quatre entraînent à leur suite nombre d'attributs qui valent pour substance, une cohorte de légendes qui symbolisent des attitudes. Et comme ils occupent dans l'espace du monde des milieux privilégiés, le haut et le bas, l'horizontal et le vertical, ils vectorisent nos comportements – la marche, la course, le vol, la nage – et tracent des cercles d'opposés avec lesquels nous devons compter : le chaud et le froid, l'ombre et la clarté, l'humide et le sec[525] ».

C'est un ensemble d'éléments sensibles qui nous habite et nous nous y référons sans cesse sans y prêter attention. Comme elle le dit : « nous avons vis-à-vis d'eux des attitudes de croyance millénaire[526] ». Ces balises, que l'on pourrait être tenté de qualifier d'universelles, forgent des agissements communs, mais elles s'expriment et s'interprètent en prenant des formes divergentes en fonction des localités. Il en est de même pour les histoires, contes et légendes populaires qui peuvent avoir des racines communes mais en fonction du territoire où on les raconte, elles se teintent de mille nuances[527].

On a vu que la marche en tant que technique du corps exige un apprentissage physique correspondant au milieu culturel dans lequel on est immergé, et on observe qu'il en est de même pour la notion de paysage. Ces composants, c'est

523. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, *op. cit.*, p. 127

524. *Ibid.*, p. 127.

525. *Ibid.*, p. 128.

526. *Ibid.*, p. 128.

527. À l'image du conte de « La chasse volante » que m'a raconté Odette, qui est un conte qu'elle a appris de sa grand-mère, mais qui extrêmement populaire et on en retrouve des multiples variations partout en Europe et dans les pays nordiques.

à dire ce qui nous permet de le définir comme tel, résultent d'enseignements transmis entre les humains. Anne Cauquelin ajoute que :

> « Les éléments sont comme une langue, que nous trouvons toute faite devant nos apprentissages, et qui se dévoile à nous dans nos premières expériences [...] nous apprenons à en distinguer les formes, à les composer entre eux en propositions, à en reconnaître les marques[528] ».

Ce parallèle, entre les éléments qui composent le paysage et le langage, illustre tout à fait l'importance de deux phénomènes qui nous préoccupent, soit : la transmission et l'adaptation. L'exemple des éléments donné par Anne Cauquelin est éclairant en ce point car il souligne l'idée que nous comprenons, nous traduisons esthétiquement et nous discutons du paysage, en étant ancrés dans un domaine fortement balisé. Tout sentiment de mutation du paysage, qu'il soit flagrant ou infime, nous dit quelque chose de ces balises référentielles qui le cadrent, au sens figuré comme au sens propre, autrement dit de la bordure du tableau à la bordure de haie. Ces balises sont de l'ordre du sensible. Ce sont elles qui créent le lien d'une expérience à une autre, et donnent au paysage une impression d'harmonie en fonction d'un espace-temps délimité voire « borné », si l'on revient à l'une des étymologies du terme.

Ce sont les habitants qui forgent le paysage puisque c'est en l'appréhendant, en l'observant voire en « se faisant paysage », que les habitants le reconnaissent comme tel, puis se l'approprient en s'y intégrant. Néanmoins, avant d'*être* paysage, les éléments de la nature qui nourrissent la représentation que l'on s'en fait, correspondent à un environnement. L'environnement et le paysage sont donc complémentaires et c'est le milieu qui en exprime l'interrelation, comme le rappellent les travaux d'Augustin Berque qui écrit : « Répétons ici que l'écoumène est une relation : la relation à la fois écologique, technique et symbolique de l'humanité à l'étendue terrestre[529] ».
Le milieu permet de penser les relations entre les habitants et leurs lieux d'habitation, de montrer comment ils s'y confrontent et s'y adaptent pour vivre.
À l'appui des études de John Brinckerhoff Jackson, il faut noter la connexion épistémologique entre la pensée du paysage vernaculaire et la mésologie. Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien indiquent une perception du paysage « comme

528. *Ibid.*, p. 130.
529. Augustin Berque *Médiance. De milieux en paysages*, Belin, Paris, 2000, page non référencée.

œuvre culturelle de l'homme sur la Terre[530] », et ils écrivent dans la Préface de l'ouvrage :

> « [...] le paysage n'est pas seulement un ensemble d'espaces organisés collectivement par les hommes. Il faut plutôt comprendre cet aspect morphologique du paysage comme l'expression d'une relation plus profonde entre l'homme et son environnement naturel. [...] le paysage est une succession de traces d'empreintes qui se superposent sur le sol. Il est en ce sens, comme une œuvre d'art, la terre, le sol la nature, étant comme les matériaux que les hommes mettent en forme selon des valeurs culturelles qui sont différentes dans le temps et dans l'espace[531] ».

Il est donc bien question de prendre en compte les rapports entre êtres humains et environnement dans une dynamique relationnelle. La dimension plasticienne qui permet de définir ces relations dans la citation précédente, évoque la malléabilité du paysage et la variabilité de son identité, du fait des possibilités infinies de contact et de relation qu'un humain élabore avec la matière. Ainsi, l'environnement est composé de toute cette matière, les éléments, les aspects morphologiques reconnaissables par tous. L'environnement est donc un espace objectif qui désigne ce qu'il y « autour de » et que l'on peut repérer de manière universelle et, au contraire, le milieu interroge la relation des humains à l'étendue terrestre. C'est d'abord une conception spatiale : le milieu se réfère toujours à un espace (voire à un espace-temps) composé de différentes parties, dont la symbiose permet un équilibre au sein de l'ensemble qu'elles forment. Le milieu suggère la notion « d'intermédiaire ». Entre une chose et une autre, il y a un équilibre que l'on peut appeler « milieu ». C'est aussi ce qui est à « mi lieu », c'est-à-dire au centre du lieu. Dans « milieu », il y a « lieu » et en effet, le concept de milieu suggère toujours une prise en compte des alentours, de ce qu'il y a autour de soi, en partant d'un centre (le milieu) qui correspond à l'individu. En cela, le milieu se distingue de l'environnement, puisque la prise en compte des relations entre humains, avec les animaux et avec l'environnement permet une lecture multidirectionnelle de points de vue, qui traduit la subjectivité de cet ensemble. Par leur usage, leur pratique et leur déplacement auxquels ils s'attachent, les humains développent un ancrage subjectif avec l'environnement, ce qui définit à la fois le paysage vernaculaire et sa « beauté » qu'évoque John Brinckerhoff Jackson, ainsi que la notion de milieu.

530. Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien, Préface, *in* John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, *op. cit.*, p. 17.

531. *Ibid.*, p. 17 - 18.

La mésologie[532] désigne originellement la « science des milieux », du grec *meson*, « milieu », et *logos*, « science ». À partir des recherches du naturaliste Jacob Von Uexküll et du philosophe Watsuji Tetsurô, Augustin Berque réintroduit le terme de « mésologie » au XXIe siècle. Selon lui, ce terme permet de traduire au mieux les termes respectivement employés par ces deux auteurs : d'une part *Umweltlehre* en allemand et *fûdogaku (*風土学), en japonais. Il explique dans l'article *La relation perceptive en mésologie : du cercle fonctionnel d'Uexküll à la trajection paysagère* :

« Il ne s'agit plus seulement des «rapports des milieux et des organismes», mais de la relation mésologique laquelle se fonde sur une distinction capitale : pour Uexküll comme pour Watsuji, cette relation suppose que l'être concerné – un être vivant en général, dans le cas d'Uexküll, ou un être humain en particulier, dans le cas de Watsuji – est un sujet (*Subjekt*, *shutai* 主体), non pas un objet. Un machiniste, comme dit Uexküll, et non pas une machine. Différence radicale, donc, avec l'écologie : c'est du point de vue de l'être en question qu'il s'agit de saisir sa relation avec le milieu qui lui est propre, et qui est donc autre chose que l'environnement général. Tant Uexküll que Watsuji soulignent cette différence, et l'instituent conceptuellement. Watsuji distingue ainsi le milieu humain (*fûdo* 風土) de l'environnement naturel (*shizen kankyô* 自 然環境), tout comme Uexküll distingue l'*Umwelt* (le milieu) de l'*Umgebung* (le donné environnemental brut, non approprié par un certain être vivant)[533] ».

Le milieu n'est pas le simple environnement de l'être vivant mais il devient *l'espace* d'un contact et d'une relation entre le sujet et son milieu dont il fait partie. Tel que l'écrit Augustin Berque, ils : « forment un contre assemblage indissociable, où se cosuscitent l'action et la perception, le sens et le fait[534] ». La mésologie, en désignant les êtres vivants, et en particulier les humains en tant que *sujets*, permet d'envisager une diversité de points de vue, par la compréhension des relations singulières qui existent entre eux et avec tout ce qui les entoure, y compris le paysage qu'ils traversent et qui les *traverse* en retour.

532. Le terme est inventé en 1848 par le médecin Charles Robin et sera utilisé au XVIIIe et XIXe siècles dans un sens particulièrement appliqué à la biologie, même s'il demeure relativement transdisciplinaire. Le terme sera moins utilisé à partir du XXe siècle au profit du terme écologie, défini en 1866 par Ernst Haeckel, et qui connaîtra un champ d'application et une diffusion bien plus larges.

533. Augustin Berque, « La relation perceptive en mésologie : du cercle fonctionnel d'Uexküll à la trajection paysagère », *Revue du MAUSS*, 2016/1 (n° 47), p. 87-104., [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2016-1-page-87.htm, p. 88, consulté le 26 juillet 2020.

534. *Ibid.*, p. 89.

À propos de la perception du vernaculaire de John Brinckerhoff Jackson, Jordi Ballesta parle d'une *chôro-diversité*[535], il écrit :

> « De fait, le vernaculaire jacksonnien tend manifestement à générer une géographie composite, enchevêtrée, articulée autour d'entités à la fois fragmentaires et fragiles : une géographie éminemment paysagère, pourrait-on dire, pleine de *chôro-diversité*, d'hétérogénéité spatiale, pourrait-on avancer[536] ».

Cette perception, où se joignent les notions de milieu et de vernaculaire, permet d'envisager des manières plurielles d'habiter le paysage en mouvement, où même les perceptions des plus petits groupes isolés, composites ou instables d'êtres humains, peuvent révéler la richesse de leurs perceptions.
Le paysage vernaculaire naît d'une adaptation lente et continue des habitants à l'environnement et au contexte. Les pratiques qui le caractérisent résultent d'un ajustement constant. C'est en particulier cette transformation perpétuelle qui lui donne sa dimension mouvante.
Ainsi, il est important de relever que si nous « inventons » le paysage, c'est avant tout parce qu'en tant qu'être humain nous créons quotidiennement, et inventons des manières de vivre. Ces manières forgent notre environnement, et c'est ainsi depuis l'origine de l'humanité, que la notion de paysage existe ou non.

Paysage « fait-maison » : habiter entre lutte, résistance et habitudes impensées

Ceux qui font les paysages sont les habitants. Ces habitants avec leurs manières de faire et de vivre singulières et changeantes au fil des années « concoctent » un paysage que l'on pourrait dire « fait maison ». Pourtant, il n'y a pas une manière de « faire » un paysage vernaculaire. En fonction d'une localité et d'une période, les habitants n'ont pas les mêmes manières de vivre ; en fonction des générations, des milieux populaires, des classes sociales, des intérêts et des savoir-faire,

535. Il précise en note que : « Par, chôro-diversité, est entendue la pluralité des typologies, des morphologies, des fonctions et des échelles spatiales que peut comprendre une entité délimitée. Elle participe ainsi d'une complexité géographique, tendant à véhiculer des modes d'habitation, de construction, d'aménagement et d'usage se combinant étroitement et dont les dimensions hétérogènes sont susceptibles d'être à la fois territoriales, topologiques, environnementales et paysagères », *in* Jean-Marc Besse, Gilles A. Tiberghien (dir.), *John Brinckerhoff Jackson*, « Les carnets du paysage », n°30, Arles, Actes Sud, « École Nationale Supérieure du Paysage », 2016, p. 44 - 45.

536. *Ibid.*

etc. : il n'y a pas de *recette* au paysage vernaculaire, il existe simplement dans son complexe *bouillon* riche et versatile, et il incarne une superposition de plusieurs réalités qui coexistent. Dans un même endroit, géographiquement restreint, il peut se côtoyer : un chemin de randonnée dont les usagers aux visages multiples sont majoritairement des gens qui ne sont pas d'ici, une maison de la chasse fréquentée par les *gens du cru*, des villageois résidant dans le bourg depuis une ou plusieurs générations, des néo-ruraux dans des habitats légers ou rénovant des fermes ; bref tous ceux-là construisent le paysage et l'enrichissent à leur manière. Le paysage vernaculaire concerne ses habitants. Ce sont eux qui le forgent par leurs modes de vie au fil des générations. Les habitants travaillent à l'intérieur d'un territoire délimité qu'ils transforment petit à petit et geste après geste (habitats, cultures, gestion des forêts, etc.). Il résulte d'un assemblage complexe de phénomènes, et nous permet d'observer, qu'au-delà du paysage esthétique, il existe un paysage politique, social, culturel, militaire, etc. Nous reprendrons ici les différents types de paysages définis par John Brinckerhoff Jackson.

Toujours d'ordre culturel, le paysage a donc plusieurs manières d'être façonné et vécu. Les différents types de paysages qu'il décrit ne s'opposent pas forcément de manière dichotomique. Ils sont complémentaires et même parfois ils se superposent, dans la réalité ils : « se rencontrent toujours ensemble[537] » écrit-il. Mais ces distinctions posent un cadre d'analyse précis. Ainsi l'auteur distingue principalement deux types de paysages : le paysage politique, qui manifeste esthétiquement et logistiquement les actions du pouvoir central et des structures décisionnaires des sociétés dans un contexte précis, et le paysage habité ou « vécu », qui existe par la consécration et l'attention accrue des habitants envers les milieux dans lesquels ils vivent en s'adaptant. Ce dernier type de paysage s'approche donc du paysage vernaculaire en ce sens qu'il est un paysage de proximité, intime et toujours en mouvement.

> « Le paysage politique est indifférent à la topographie et à la culture des territoires qu'il recouvre, mais le paysage habité se conçoit comme le centre du monde, une oasis d'ordre au milieu du chaos, habitée par le Peuple. L'insularité est ce qui lui donne sa nature propre ; la taille, la richesse, la beauté ne sont pas en cause ; le paysage habité est à lui-même sa propre loi[538] ».

537.John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, *op. cit.*, p. 115.
538. *Ibid.*, p. 135.

L'auteur précise ensuite qu'il ne s'agit pas réellement de loi mais plutôt d'une « série d'habitudes et de coutumes accumulées au fil des siècles, chacune résultant d'une lente adaptation au lieu – à la topographie, au climat et au sol du lieu, et à son peuple, sur-famille (superfamily) dont c'est le lieu de vie [...][539] ». Cette « lente adaptation » des êtres humains sur la terre, chaque groupe à son rythme et dans des espaces distincts, témoigne du mouvement et des mobilités qui sont la marque du paysage, et plus largement, des savoirs vernaculaires.

Ces deux paysages incarnent deux échelles qui se distinguent à partir du moment où on les analyse, elles sont beaucoup moins tranchées dans la réalité. « Le paysage politique se situe sur une échelle plus vaste, plus majestueuse, il est davantage permanent et plus facilement repérable, tandis que le paysage habité a des chances d'être pauvre, petit et difficile à voir[540] ». Outre les différences d'organisation spatiale, l'auteur émet l'hypothèse qu'ils diffèrent dans « leur fonction profonde[541]». Le paysage politique serait volontairement conçu et construit pour organiser les hommes dans une société hiérarchisée et structurée. Nous pensons principalement aux villes et aux axes qui les relient entre elles, mais il s'agit aussi de monuments, de places, de grandes routes ou de frontières, comme l'évoque John Brinckerhoff Jackson. Et nous pouvons Y ajouter les zones commerciales, aéroports, carrefours, ou encore les ronds-points. Comme le souligne l'auteur : « Ils sont là pour garantir l'ordre, la sécurité et la continuité, pour doter les citoyens d'un statut visible. Ils servent à nous faire souvenirs de nos droits, de nos obligations et de notre histoire [542]».

En somme, le paysage politique prend en compte le monde naturel pour le modeler au service des humains et le transformer en fonction des usages exigés par la société en place. Le paysage habité, beaucoup plus ancien, est en constante évolution. Il est comme impensé, il existe simplement, résultant de multiples tentatives d'adaptation des humains avec le monde naturel, pour vivre et d'abord survivre. Il est impensé pour de nombreux habitants qui ne se rendent pas compte qu'ils ont le pouvoir de transformer leur habitat, qui n'en n'ont pas le désir ou encore la conscience, alors même qu'ils le transforment toujours un peu. Certains pensent s'en remettre exclusivement au paysage politique (on peut penser au fait de se promener exclusivement dans un endroit prévu à cet effet, ou encore d'apprécier et de profiter du maximum d'aménagements réalisés sur un territoire).

539. *Ibid.*
540. *Ibid.*, p. 115.
541. *Ibid.*
542. *Ibid.*, p. 64.

Pourtant, il est intéressant de relever que ce type d'espace issu du paysage politique, est investi par le peuple quand il s'agit de s'exprimer, de revendiquer une cause et de manifester. Les rues, les grands axes mais aussi les places et les ronds-points – ces derniers ayant été occupés par les citoyens participant au mouvement des « Gilets jaunes » qui a eu lieu en France de 2018 à 2020 – deviennent alors, dans ces cas-là, des espaces d'expression politique par le peuple et pour le peuple. Il s'agit d'une occupation qui ne correspond pas à celle prévue initialement par le pouvoir politique, même si le droit de manifester est inscrit dans la constitution. Les revendications conduisent parfois les citoyens à « habiter » temporairement ces espaces en les aménageant de manière plus ou moins éphémère, pour pouvoir y rester jusqu'à gain de cause et, au-delà, pour revendiquer la possibilité d'habiter autrement de manière durable. C'est le cas des Zad (Zone à défendre[543]) où l'on observe une occupation organisée de l'espace politique par le peuple. Ces paysages politiques deviennent alors de véritables paysages habités qui peuvent se transformer avec le temps en paysages vernaculaires. On peut citer l'exemple fameux de la Zad de Notre-Dame-des-Landes à ce titre. En effet, après l'abandon du projet de construction de l'aéroport du Grand Ouest, dit de Notre-Dame-des-Landes par le gouvernement en 2018, la Zad établie en tant que telle depuis huit ans, ne va pas être démantelée malgré les expulsions par les forces policières. Certains habitants y vivent et occupent encore les lieux. L'objectif immédiat des habitants et militants de la Zad (les zadistes) est d'abord de défendre un territoire délimité voué à être transformé et détruit par le pouvoir central *via* le projet d'urbanisation. Il s'agit d'une zone humide abritant une

543. L'acronyme « ZAD » signifie aujourd'hui « Zone à défendre » – depuis 2011 il est entré dans le dictionnaire – néanmoins son étymologie est plus ancienne. Il signifie également « zone d'aménagement différé », terme créé par une loi en 1962, dont la définition législative est indiquée dans le Code de l'urbanisme : « Des zones d'aménagement différé peuvent être créées, par décision motivée du représentant de l'État dans le département, sur proposition ou après avis de la commune et après avis de l'établissement public de coopération intercommunale ayant les compétences [...]. Les zones urbaines ou d'urbanisation future délimitées par un plan d'occupation des sols rendu public ou un plan local d'urbanisme approuvé et comprises dans un périmètre provisoire de zone d'aménagement différé ou dans une zone d'aménagement différé ne sont plus soumises au droit de préemption urbain institué sur ces territoires. », *in*, article L. 211-2, Code de l'urbanisme, « Chapitre II : Zones d'aménagement différé et périmètres provisoires », [en ligne], URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074075/LEGISCTA000006158571/, consulté le 16 mars 2023.
Autrement dit, le terme ZAD que l'on connaît aujourd'hui pour définir une Zone à défendre est né d'un détournement du même acronyme (encore usité) qui détermine une « zone d'aménagement différé » c'est-à-dire une zone qui ne peut être préemptée par quiconque, la réservant ainsi d'office au projet de construction pour laquelle les investisseurs la prédestinent. Le terme de « Zone à défendre » naît sur le site du projet d'aéroport de Notre-Dame-des-Landes qui débute en 1963 comme « zone d'aménagement différé ». Dès le début du projet, des habitants et militants s'opposent au projet, et c'est dans les années 2010 que le terme de ZAD comme on l'entend actuellement est popularisé par les habitants et militants de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes et qui s'étend par la suite à de nombreuses zones à défendre en France et en Europe.

biodiversité très riche et fragile[544]. Ensuite, l'objectif de fond des zadistes est de défendre l'ensemble de ces zones, afin de préserver les milieux vivants de la destruction humaine, ainsi que de lutter contre le système dominant dans son ensemble. Les Zads ont toujours pour origine un mouvement de protestation, voire de révolte, des habitants envers un projet qui doit s'implanter sur le territoire où des gens vivent, sans leur consentement. Les mouvements qui prennent de l'ampleur, comme ce fût le cas à Notre-Dame-des-Landes, sont ceux qui sont ensuite suivis par des personnes qui ne sont pas natives, mais qui se sentent concernées par les problèmes que l'implantation du projet pose (problèmes écologiques, sociaux, sanitaires, etc.). Le cas de Notre-Dame-des-Landes est intéressant car il se solde par une réussite relative, étant donné que le projet d'aéroport est abandonné[545]. La législation concernant le développement et le maintien de zones où s'inventent des modes de vie alternatifs au modèle défini par le pouvoir central, et alliant humains et non humains, est quasiment inexistante. La plupart des lois concernant la protection et la préservation de la biodiversité de la faune et de la flore implique une absence d'habitats humains dans ces milieux comme l'illustre, par exemple, la loi Natura 2000[546]. Cela a pour

544. Il s'agit du bocage de Notre-Dame-des-Landes qui est une zone naturelle d'intérêt écologique, faunistique et floristique désignée par l'acronyme « ZNIEFF ».

545. C'est en réalité assez rare donc il est important de le souligner. La lutte de Notre-Dame-des-Landes s'est fortement inspirée d'une autre lutte qui l'a précédée : celle du Larzac (*Luta del Larzac* en occitan : la revendication de la langue vernaculaire est chère à cette lutte). Il s'agissait de défendre une douzaine de communes concernées par le projet d'extension d'un camp militaire. La lutte durera de 1971 à 1981 avant de se solder par l'abandon du projet de construction, notamment grâce au nouveau Président François Mitterrand.

546. La législation concernant les sites naturels, dits Natura 2000, précise : « Les zones spéciales de conservation sont des sites marins et terrestres à protéger comprenant : soit des habitats naturels menacés de disparition ou réduits à de faibles dimensions ou offrant des exemples remarquables des caractéristiques propres aux régions alpine, atlantique, continentale et méditerranéenne ; soit des habitats abritant des espèces de faune ou de flore sauvages rares ou vulnérables ou menacées de disparition ; soit des espèces de faune ou de flore sauvages dignes d'une attention particulière en raison de la spécificité de leur habitat ou des effets de leur exploitation sur leur état de conservation [...] » Les zones de protection spéciale doivent tenir compte : « [...] des exigences économiques, sociales, culturelles et de défense, ainsi que des particularités régionales et locales. Elles sont adaptées aux menaces spécifiques qui pèsent sur ces habitats naturels et sur ces espèces ». Pourtant, la loi spécifie : « Elles ne conduisent pas à interdire les activités humaines dès lors qu'elles n'ont pas d'effets significatifs sur le maintien ou le rétablissement dans un état de conservation favorable de ces habitats naturels et de ces espèces. », *in*, article Article L4141, Code de l'environnement, « Chapitre IV : Conservation des habitats naturels, de la faune et de la flore sauvages», [en ligne], URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074220/LEGISCTA000006176524/, consulté le 16 mars 2023.
Il faut noter que, dans la majorité des cas, cette considération ne tient pas, notamment, parce que la décision doit être prise par les collectivités territoriales pour en juger et elles se révèlent souvent opposées à tout projet alternatif incluant des modes d'habitat léger, pourtant respectueux de l'environnement (dans les cas où en effet les habitants respectent cette dimension). S'il est indispensable que ces sites fassent l'objet d'une protection législative, force est de constater que, bien souvent, les lois n'empêchent par la construction de projets d'urbanisme aux intérêts économiques forts (comme c'est le cas à Notre-Dame-des-Landes), tandis que dans les cas où l'occupation de ces sites est réalisée dans le but justement de protéger et de conserver ces milieux vivants et leurs richesses dans le désir d'une cohabitation humaine éco-responsable, les lois ne suffisent généralement pas à défendre ce type de projets.

effet de penser comme étant impossible la cohabitation entre le vivant non humain et les humains, et par là d'affirmer, encore, la dite séparation entre nature et culture. Ce qui se passe dans ces zones à défendre, comme dans d'autres tiers-lieux ou éco-hameaux, est pourtant généralement la preuve d'une cohabitation possible[547]. D'ailleurs, le fait que plus d'une centaine d'anciens zadistes de Notre-Dame-des-Landes se soit installé durablement sur ce site, afin de poursuivre cette quête de cohabitation et de coopération avec le vivant, l'illustre bien. Les activités qui y sont conduites, aussi variées que complémentaires, du maraîchage biologique au petit élevage d'animaux, en passant par les savoir-faire artisanaux liés à la construction et à l'ensemble de la vie quotidienne, ainsi que les activités culturelles comme les spectacles, les concerts ou encore les randonnées et les installations artistiques, témoignent de la constitution d'une micro-société cohérente, fonctionnelle et qui tend vers l'autonomie. Ces pratiques sont largement réprimées sur l'ensemble du territoire français, en tout cas elles sont assez peu valorisées, et dans le cas des Zad, elles sont illégales en raison du statut législatif de l'occupation de ces terres – généralement des terrains privés – d'emblée réservées à des projets étatiques. C'est ce que signifient Philippe Descola et Alessandro Pignocchi dans leur ouvrage collectif *Ethnographies des mondes à venir*, où ce dernier déclare :

> « L'État cherche à imposer une agriculture intensive standardisée, mécanisée et paramétrée, impliquant peu d'agriculteurs, et clairement séparée des autres usages possibles du territoire – une agriculture du contrôle. Au contraire, la Zad déploie des pratiques agricoles de petite taille imbriquées les unes dans les autres et enchevêtrées avec les autres usages du territoire (pratiques culturelles et rituelles, habitat, artisanat, etc.). Il suffit de regarder le paysage pour comprendre que se joue là un affrontement entre des mondes. Le bocage et son labyrinthe de haies qui enveloppent des habitations, une bibliothèque, des salles de concert, une forge, une scierie et tant d'autres lieux aux usages multiples dans un entrelacs organique composent un paysage illisible – et donc insupportable – pour le regard lointain d'un pouvoir centralisé[548] ».

Cet affrontement des mondes dont parle l'auteur n'est pas sans faire écho à l'opposition entre les deux formes de paysages décrits par John Brinckerhoff

547. Il faut noter la création de l'Université des Tritons, instaurée en 2021 (soit trois ans après l'abandon du projet), dont l'objectif est de constituer et de transmettre des savoirs concernant la sauvegarde de la faune et de la flore des milieux.

548. Alessandro Pignocchi, *in* Alessandro Pignocchi, Philippe Descola, *Ethnographies des mondes à venir*, Paris, Seuil, « Anthropocène seuil », 2022, p. 130.

Jackson : les paysages politiques et vernaculaires. Aussi, ces usages multiples qui s'enchevêtrent par l'hétérogénéité des individus qui composent le groupe, ainsi que par la complémentarité des fonctions de ces usages essentiels à la vie quotidienne en harmonie avec le vivant qui s'y développe, offrent à la Zone à défendre, une dimension vernaculaire contemporaine.
Les frontières sont de plus en plus floues entre artistes et militants lorsque l'artiste s'engage. La fonction d'occupation de l'espace et la monstration sont le propre de l'art, néanmoins les pratiques artistiques engagées déplacent radicalement le rapport que l'on peut entretenir avec les œuvres. Bien qu'il soit impossible – et ce n'est pas notre intention – de mettre sur un pied d'égalité tous les artistes dont le travail et les attitudes témoignent d'une forme d'engagement, force est de constater que ces formes se sont extrêmement développées dans les dernières décennies. Elles s'inscrivent dans une historicité des néo-avant-gardes à l'esthétique relationnelle où la question de l'engagement politique n'est pas uniforme. Au contraire, de par son hétérogénéité, il comporte nombre de désillusions comme l'écrit Dominique Baqué :

> « [...] de même que l'utopie concrétisée se perd en compromission ou se fige en dogmatisme, de même la révolution n'est belle que dans la conscience de son impossibilité. Si la révolution constitue l'une des figures possibles de la beauté, c'est précisément dans la mesure où cette beauté ne peut s'envisager que comme promesse. Promesse et non acte : tous les révolutionnaires le savent, quand bien même ils n'en feraient pas l'aveu. La révolution c'est-à-dire l'impossible[549] »

Néanmoins, l'engagement n'est pas toujours désir d'utopie. Si la part rêvée, autrement dit, la dimension fictionnelle existe dans toute tentative de traduction du réel, tant chez les historiens que les chercheurs d'autres disciplines en sciences humaines en particulier, elle est d'autant plus assumée chez les artistes. Mais pour certains, il n'est pas question de croire ou de faire croire à la révolution ou à d'autres formes d'utopies désancrées de la réalité. Au contraire, il est question d'un engagement qui se révèle dans l'agir au présent. Et ces actions, bien que conduites avec un engagement esthétique – un désir d'expérience du sensible – n'en sont pas moins ancrées dans une réalité politique qui est de fait, symbolique. L'affrontement entre un paysage politique et un paysage qui désire être habité, peut s'exprimer sous différentes formes, et y compris par la lutte – ou par des

549. Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique – De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2009, p. 11.

formes de résistance (qui, n'expriment pas forcément un désir de révolution). En tout cas, elles peuvent exprimer la beauté, nous l'avons dit avec John Brinckerhoff Jackson un peu plus haut : « La beauté que nous voyons dans le paysage vernaculaire est à l'image de notre commune humanité : dur labeur, espoir têtu, et tolérance mutuelle, s'efforçant à l'amour. Je crois qu'un paysage qui rend ces qualités sensibles peut être dit "beau"[550]». Une zone à défendre peut donc, de ce point de vue, représenter un *morceau* de paysage vernaculaire qu'un artiste comme Laurent Tixador ne va pas hésiter à investir.

En effet, il effectue plusieurs courts séjours au sein de la Zad de Notre-Dame-des-Landes. Accompagné par les étudiants des Beaux-arts de Nantes et dans le cadre d'une invitation par l'association « Landes'art », il met au point des projets qu'il déclinera ensuite en d'autres lieux : notamment, un four pour cuire la terre. Ainsi, à Notre-Dame-des-Landes, il va réaliser une cabane dans le bocage avec les étudiants. Il s'agit d'une *architecture transitoire*, comme il la nomme lui-même, et cette méthode de construction est expérimentale mais aussi utilitaire (cuisson de l'argile et abri pour le repos). Il a commencé à réaliser ce type de construction lors de ses marches à travers le territoire et dans l'objectif d'alléger son sac à dos. Il réalise alors ses propres abris ; il déclare à propos de ces architectures transitoires :

> « Elles sont faites avec des moyens collectés autour de moi et sont abandonnées après mon départ. Dans la mesure où aucun élément n'est étranger au site, aucune pollution n'est possible et c'est ce qui m'a tout de suite plu dans ces constructions. Cette approche de l'architecture se fait par petites expériences. Parfois, j'essaie de construire sans outils ou sur des terrains différents. Parfois sur des périodes courtes mais aussi sans définir de date ni de fin. Ce sont des recherches qui visent à avoir une interaction avec l'environnement en limitant les conséquences. En ce moment, deux chantiers sont en cours, celui de Notre-Dame-des-Landes où la construction est faite de châtaignier mort sur pied : c'est un bois avantageux pour sa dureté et sa résistance aux intempéries, l'autre intérêt est bien sûr qu'on ne s'attaque pas au vivant. Nous n'avons jamais amené un bout de ficelle ni une vis sur le site. Tous les assemblages sont chevillés et réalisés avec de l'outillage à main. Scies égoïnes, tarières, haches, etc.[551] ».

550. John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, *op. cit*., p. 44.

551. « Laurent Tixador, entretien avec Philippe Szechter », *in*, *Laurent Tixador*, [en ligne], URL : https://www.zerodeux.fr/interviews/laurent-tixador/, consulté le 23 novembre 2022.

Le respect du vivant dans son ensemble et le respect de l'écologie du site sont primordiaux pour l'artiste. Nommé *Architecture commensale* et réalisé sous forme de deux sessions de travail sur le terrain avec ses étudiants, « November camp » et « Summer camp » en 2019 et 2020, le projet assume clairement la dimension de « double signature » humain / nature dont parle Gilles Clément. L'architecture repose sur des matériaux trouvés exclusivement sur place. Ainsi, ils construisent un four à céramique à l'aide de l'argile locale, puis à côté, un plancher conçu avec des troncs de châtaigniers morts et des chevilles « faites main » comme il l'explique précédemment. Ce plancher, qui servira de base à un futur abri, est ensuite entouré par des jeunes châtaigniers dont la pousse penchée ne leur permettait pas d'être conservés. Ils les ont donc sélectionnés dans la forêt de Rohanne afin de les replanter autour de l'abri. Ils deviennent ainsi les armatures vivantes de cet abri, avant d'être renforcés par un torchis.
Dans l'architecture traditionnelle, les arbres sont coupés pour permettre la construction. Ici, il s'agit d'élaborer un abri en devenir voué à être transformé par la pousse des arbres. L'engament politique de l'artiste le conduit à reconsidérer le statut d'œuvre d'art par la poursuite de projets qui ne sont pas planifiés à l'avance. Au contraire, comme il le dit lui-même :

> « Pour travailler proprement avec la nature et non contre elle, il faut se soumettre à ses contraintes. Les constructions que je fais se limitent à un échange entre mes envies et les propositions qui me sont faites des ressources présentes dans un rayon de 50 mètres. C'est la base étymologique de l'écologie, ne rien déplacer. En revanche, avec un plan ou un projet défini, on doit être exigeant et exclusif, il faut faire venir ses matériaux et aplanir le terrain[552] ».

Ainsi pour les projets conduits à Notre-Dame-des-Landes, comme pour celui réalisé ensuite à *La maison forte* à Monbalen : Usine à briques, en mai 2020, (qui est la poursuite du projet de four en terre initial), il s'agit d'intervenir en milieu fragile et donc de faire en fonction de l'existant et en s'adaptant aux conditions du milieu. Il s'agit donc de faire paysage en revendiquant une dimension artisanale et transitoire, qui s'incarne dans des projets, souvent collectifs, qui se développent « comme un végétal, en sortant du sol qui le porte[553] » pour reprendre les mots de l'artiste à propos de la construction de Monbalen.

552. *Ibid.*
553. *Ibid.*

Si l'artiste n'est pas habitant des lieux de résidence dans lesquels il crée, il agit pourtant comme tel. En tout cas, dans l'intention de reconnaître la beauté dans le paysage qu'on habite, on pourrait penser que spontanément, les humains vont développer une forme de respect pour le lieu et un désir de le préserver. Pourtant ce n'est pas toujours vrai, dans la mesure où pensant bien faire, ou en faisant à leur convenance, c'est-à-dire en recherchant un confort de vie, les habitants peuvent abîmer leur propre lieu d'habitat. Ils peuvent aussi n'avoir aucune conscience des relations possibles entre eux et le paysage, en ayant aucune idée et aucun intérêt pour l'impact de leurs modes de vie sur le milieu. D'ailleurs si on ramène cette réflexion à une échelle planétaire, l'humanité est, en effet, en train de gaspiller, détériorer et détruire son propre lieu de vie : la terre.
Les modes de déplacement des habitants agissent et transforment le paysage. L'exemple des routes et des grands axes appartenant au paysage politique, et des chemins et sentiers relevant du paysage vernaculaire, est symptomatique des différences entre les deux paysages. Ce qui nous intéresse dans cet exemple c'est que cette répartition relève d'une méthode de déplacement qui traduit une manière d'habiter.
Dans le cas des déplacements à pied, les trajets, les chemins et sentiers qui traversent un paysage sont des savoirs vernaculaires. Ils n'ont de sens que pour les personnes à l'intérieur d'un groupe d'individus. De l'extérieur, ce ne serait jamais qu'un entrelacs de lignes inconnues. Les savoirs scientifiques, ou exercés par un pouvoir central, auront donc toujours une distance avec la réalité du terrain. Comme on a distingué les croquis cartographiques des cartes officielles avec Tim Ingold, on distingue les chemins tracés par les habitants pour leurs besoins des routes qui correspondent aux tracés officiels voire législatifs. C'est un parallèle mis en avant par John Brinckerhoff Jackson qui reconnaît, dans l'organisation des chemins des habitants, une appartenance au paysage vernaculaire et, au contraire, il identifie les secondes au paysage politique.

Ces exemples de tracés topographiques correspondant au déplacement, dont l'étude permet de distinguer des catégories de paysages, mettent tout à fait en relief la dimension « faite maison du paysage », par contraste avec un paysage pensé et conçu par des tierces-personnes comme des paysagistes, des architectes, des ingénieurs, des pouvoirs publics et décisionnaires ou des institutions qui ne sont pas habitants des espaces qu'ils conçoivent.







Laurent Tixador, *Architecture commensale, November camp /* Summer camp, 2019 – 2020, plantation d'arbres, pose de plancher en bois mort et cheville en bois, construction en terre crue d'un four à céramique, Workshop avec des étudiants, forêt de Rohanne, ZAD *de Notre-dame-des-Landes,* Notre-Dame-des-Landes.













Laurent Tixador, *L'usine à briques*, *Construire grand avec moins que rien*, 2020, construction de deux fours à briques en vue de bâtir une petite habitation utilisant les ressource contenues dans un rayon de 50 mètres, pressoir à briques, vues de la résidence à La Maison Forte, Monbalen.







À partir des années 1950, il y a une accélération des aménagements des espaces urbains et ruraux, qui ont notamment rendu plus fluides les circulations, et même, ils ont permis à certains habitants trop isolés par exemple, d'avoir accès à des besoins élémentaires et au confort. L'aménagement paysager, comprenant les constructions que les villes et les réseaux contiennent, ainsi que les transformations des campagnes, ne se révèle pas toujours adapté aux besoins des habitants, si bien que les espaces restent inusités voire délaissés et contournés. C'est ce que les géographes et architectes nomment « les lignes de désir » pour désigner ces chemins de traverse empruntés par les passants à côté de routes ou de passages dédiés. Ces lignes qui apparaissent par usure, à force de passages répétés, révèlent des aménagements (généralement urbains) inappropriés aux réels usages ou aux habitudes des habitants. En réaction, ils créent, sans s'en rendre vraiment compte, des sentiers à côté du passage réservé à cet effet, parce que le chemin en sera plus court ou plus direct. À force de « passer à côté », on crée ses propres voies, et dans certains cas, il s'agit de créer complètement de nouvelles formes en habitant différemment : l'habitat mobile, l'habitat collectif partagé, la prise en main des espaces verts, pour les transformer en jardins vivants, etc. Autrement dit, les habitants, par l'expression de leurs modes de vie, peuvent dépasser la fonction d'usager en devenant créateurs de paysages, bâtisseurs en leur propre milieu.

Voix paysannes / voie dominante : des confrontations entre les savoirs autochtones et les savoirs scientifiques ?

John Brinckerhoff Jackson nous rappelle que le paysage est toujours issu des productions humaines :

> « Quelle qu'en soit la forme ou la taille, ce n'est *jamais* seulement un espace naturel, un aspect de l'environnement naturel ; il est *toujours* artificiel, toujours synthétique, toujours sujet au changement soudain et imprévisible. Nous créons les paysages, nous en avons besoin, parce que chacun d'eux est le lieu où nous fondons notre propre organisation humaine[554] ».

554. John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, *op. cit.*, p. 277 - 278.

Que ce soit dans le paysage politique ou vernaculaire, la question du déplacement est donc un véritable pivot pour décrire et comprendre les modes de vie humains.

Les « routes », les « chemins » ou encore les « voies » relient les villes ou les villages entre eux. Là encore, le choix des termes est important. En effet, si l'on relie deux grandes villes, deux mégalopoles, on va plutôt parler de « grande route » ou encore « d'axe », mais aussi de « voie » puisque ce dernier terme est ambivalent.

John Brinckerhoff Jackson introduit le terme d'hodologie qu'il décrit comme la science ou l'étude des routes. Le terme vient de *hodos* qui en grec signifie « route », « voie » ou « chemin » relevant un double sens, à la fois concret et métaphorique en désignant une manière de faire. L'auteur précise que le terme « route » est assez récent et ne parvient pas suffisamment à dépasser le stade littéral. Il recourt donc au terme « voie », *way* en anglais : « *Way* signifie non seulement chemin, mais encore direction et, par extension, projet et façon[555] ». Bien plus ancien, il permet la double signification désignant à la fois la dimension concrète et géographique, ainsi que le sens symbolique de voie spirituelle à suivre particulièrement présente dans la religion. Ainsi, lorsque les habitants créent leurs propres voies, on pourrait dire qu'ils ne le font pas seulement au sens propre en marchant, arpentant ou roulant sur une route. Ils tracent aussi leurs modes d'habiter (sous la contrainte ou non). La forme, la qualité, le positionnement des routes nous racontent leurs habitudes. On pourrait dire qu'il s'agit d'une méthode « faite maison », c'est-à-dire une méthode qui appartient aux habitants, qui n'est pas directement dictée par une injonction extérieure : l'« œuvre instinctive et anonyme des générations[556] ».

On retrouve aussi la racine grecque *hodos* dans « méthode » ou « méthodologie » comme nous l'avons évoqué en introduction. John Brinckerhoff Jackson rappelle que le terme « méthode » regroupe les deux racines *hodos* (dans la deuxième syllabe) et « moyen d'action régulier et systématique[557] » (*way*), (dans la première). La qualité qu'ont en commun la méthode et les routes, c'est l'organisation. En effet, la méthode signifie la « poursuite », la « recherche », elle sous-entend la mise en place d'une organisation en mouvement. Il en est de

555. *Ibid.*, p. 79.

556. Nous reprenons ici les mots du géographe français Henri Cavaillès, *La route française, son histoire, sa fonction, étude de géographie humaine*, Armand Colin, Paris, 1935, p. 118-119 ; cité par John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, *op. cit.*, p. 105.

557. *Ibid.*, p.79.

même pour les voies de circulation, elles sont les artères vitales de l'organisation humaine.

La voie est importante car elle est en premier lieu destinée « à l'exercice de l'autorité souveraine et au maintien de l'ordre[558] ». Par exemple, jusqu'au XIXe siècle, aux États-Unis, de nombreux grands axes sont plutôt réservés aux soldats, juges, fonctionnaires et membres du clergé puisqu'ils bénéficient d'une liberté de passage aux péages, ponts et bacs. Ce type de pratiques se retrouve un peu partout au-delà des frontières, notamment en Europe.

> « Il parait évident que lorsqu'il y a des restrictions sur l'usage de la grande route nationale, centripète, ou quand son emplacement n'est pas pratique, le campagnard pour voyager choisira un autre moyen de se rendre au village qui consistera en chemins, sentiers et routes grossières destinés à la circulation locale, étroitement accordés à la topographie et au sol, changeant quand les routes deviennent impraticables ou au gré des saisons. Ainsi, s'élabore ce que nous pourrions appeler un système de route vernaculaire : souple, sans plan d'ensemble, mais résolument centripète ; un système isolé, généralement guère entretenu, qui est une plaie pour les voyageurs qui parcourent de longues distances et pour un gouvernement désireux d'activer le trafic militaire ou commercial. Aussi, n'est ce qu'une affaire de temps avant que le système local ne sois pris en main et relié au réseau national – généralement au grand désarroi de la communauté concernée[559] ».

L'auteur accorde de l'importance au système de routes français, qu'il décrit comme le plus célèbre, en particulier celui établi aux XVIIe et XVIIIe siècles, et il déclare : « C'est là, pour la première fois que nous rencontrons un programme clairement défini de construction de routes au service des intérêts tant politiques qu'économiques d'une nation[560] ». Il attire l'attention sur l'aspect physique du système routier français qui prend racine dans les systèmes Romains, Incas ou Perse, et suggère la possibilité de « classer les routes en fonction de leur influence sur l'ordre social[561] ». À l'image de Rome, qui est un des premiers états à planifier des routes permettant ainsi d'asseoir son pouvoir politique et sa puissance économique, telles que la *Via Domitia* qui est une voie immense et

558. *Ibid.*, p. 84.
559. *Ibid.*, p. 84 - 85.
560. *Ibid.*, p. 104.
561. *Ibid.*

souvent rectiligne, reliant l'Italie à l'Espagne actuelle, et où des bornes indiquaient les distances entre les villes. Les modèles de planification qui vont suivre un peu partout en Europe contribuent à transformer le paysage en « un paysage politique artificiel à grande échelle[562] ».

Ces routes, réservées au commerce et à la circulation militaire, religieuse ou du pouvoir en place (on les appelle d'abord « routes royales »), écartent le pan de la population la plus pauvre[563] pour privilégier des échanges et des relations entre les personnes de classes élevées : « [...] ainsi la mobilité encourageait l'essor d'un groupe de dirigeants efficace et puissant. Mais la masse de la population, surtout celle qui vivait à la campagne, était condamnée à l'immobilité et à l'inaction politique[564] ».

Il est très intéressant de constater que ces grandes routes royales se sont aujourd'hui transformées en nationales ou départementales, fréquentées par le peuple et quasi exclusivement par les habitants locaux de la région. Les officiels et membres du pouvoir – et plus largement les populations aisées – se sont tournées vers le transport aérien ou bien les autoroutes dans une moindre mesure. On a donc un paysage politique qui s'est transformé, pour ainsi dire, en paysage vernaculaire, peu à peu et en fonction des changements de pratiques et d'usages sociaux corrélés aux évolutions techniques et technologiques. Quoi qu'il en soit, on observe toujours cette rupture symptomatique d'un ordre social qui souhaite séparer, diviser, ranger pour organiser les relations entre êtres humains et environnement.

Comme l'auteur le souligne, une « mauvaise route » est perçue principalement comme un obstacle pour l'économie, mais on pourrait très bien définir une mauvaise route lorsqu'elle rend « difficile ou nul l'échange social[565] ». Le développement d'un bon réseau de routes, de chemins actifs, où les gens circulent et où le passage est libre, garantit au peuple une prise de pouvoir social, politique et économique puisqu'il ne sera pas mis en dehors d'un système réservé. En effet, l'auteur explique : « Comme ce n'était pas le but de ces routes royales de desservir les petites communautés des vallées, elles avaient peu ou pas du tout de lien avec le paysage rural environnant[566] ». Aujourd'hui, les frontières entre

562. *Ibid.*, p. 85.

563. Les routes sont infranchissables notamment par la mise en place de taxes à payer, voire totalement interdites à la fréquentation. Pourtant, il est intéressant de noter que ces mêmes routes sont construites par le peuple ouvrier et paysan.

564. John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, *op. cit.*, p. 106.

565. *Ibid.*, p. 106.

566. *Ibid.*, p. 105.

paysages ruraux et urbains sont beaucoup plus floues, car les réseaux de circulation sont extrêmement nombreux et surtout relativement bien reliés entre eux, néanmoins cela n'empêche pas de repérer nos deux paysages distincts, et dont l'Histoire permet d'expliquer les anciennes querelles.

Les différences entre paysage politique et paysage habité sont importantes à relever pour comprendre l'organisation humaine, toutefois ils demeurent complémentaires. La fréquentation, la qualité et la disposition des voies, routes, chemins, artères, rues, impasses et axes donnent des informations essentielles et structurantes sur les comportements des êtres humains. Leurs déplacements sont révélateurs de l'organisation systémique des sociétés auxquelles ils appartiennent.

Dans le milieu urbain, dont le paysage est plus majoritairement dominé par des aspects politiques, il y a tout de même des habitants qui « font » le paysage. Ce sont ceux que le paysagiste Bernard Lassus nomme les « habitants paysagistes » qui, en transformant leur environnement par leurs modes de vie, créent du paysage[567].

Dans le milieu rural, qui nous intéresse particulièrement, c'est le monde paysan qui est à l'origine du paysage que l'on observe encore dans les campagnes. On peut relever l'expression de Jacques Simon qui désigne les « paysangistes » comme les paysans (agriculteurs en particulier) qui font le paysage rural mais principalement à leur insu. Sous prétexte qu'ils seraient contraints par les règles du productivisme agricole, l'auteur met en avant l'idée qu'ils peuvent endommager voire « saccager » le paysage. Il y a donc une perception assez négative et pessimiste du paysan. Ce n'est pas faux, mais il faut insister sur le fait que dans son analyse, il parle des paysans du XXIe siècle, dont les méthodes de travail sont dictées par les pouvoirs politiques *via* l'agriculture intensive et les intérêts économiques générés par ces acteurs. Il s'agirait donc de paysans créant du paysage politique et économique comme peuvent le faire les ingénieurs, urbanistes ou les paysagistes. Il faut donc faire attention quand on parle « des » paysans et « du » paysage, puisqu'en fonction de la période et du contexte, ainsi que de la posture idéologique adoptée (volonté de profit économique et surproduction, production raisonnée, production locale et biologique, etc.), tout est très différent et la réalité est bien plus nuancée.

Les « habitants paysagistes » de Bernard Lassus, ou encore les jardiniers, paysans amateurs aguerris, permaculteurs ou néoruraux, sont autant d'appellations pour désigner les *faiseurs* de paysage habité. Nous soulignons à nouveau la question de l'amateurisme chez ces acteurs du paysage habité. À l'inverse du paysage politique

567. Bien que de nombreux exemples de paysages vernaculaires urbains soient intéressants, à l'image des « habitants paysagistes » de Bernard Lassus, ou tel que le travail artistique de Thierry Boutonnier, nous ne traiterons pas ce pan de la recherche car il sort de notre cadre d'étude portant sur les rapports entre vernaculaire et ruralité.

qui est planifié, édifié par des spécialistes, identifié et documenté : les habitants conçoivent un paysage commun avec « les moyens du bord » et en fonction des habitudes séculaires, autant que des nouveaux besoins.

Néanmoins, le paysage ne semble parfois pas être affaire de paysans. Le philosophe Alain Roger va même jusqu'à les déclarer dans l'incapacité de penser le paysage. Selon lui, cela nécessite la mise au point d'une approche esthétique que l'on acquiert par l'éducation, par l'accès à la culture et avant tout par un apprentissage du regard. Pourtant, l'idée d'un paysage que l'on atteint uniquement par l'apprentissage d'une culture est une idée occidentale de notre rapport à la nature, véhiculée notamment par la peinture de paysage tel que nous l'avons écrit en amont. Or, si la radicalité d'Alain Roger est assez discutable sur ce point, force est de constater, qu'en effet, si on ne comprend le paysage que dans son rapport à son histoire esthétique, on peut en conclure que les références littéraires et artistiques que l'on nourri demeurent très élitistes. En effet, les paysans semblent, de manière générale, assez souvent privés de leur propre histoire[568].

Corps de fermes anciennes, champs de petites tailles entourés de haies sauvages, bois aux espèces d'arbres diversifiées, etc. : il persiste des traces d'un monde paysan existant avant la mise en application de l'agriculture et de l'élevage intensifs. Néanmoins, là où une nouvelle activité et une dynamique territoriale ne sont pas présentes, parfois ce ne sont que de simples traces qui subsistent. Un paysage marqué d'empreintes, entre ruines architecturales et survivances des habitudes de quelques locaux : « Ces paysages relatent bien des histoires à qui sait les lire[569] », nous dit Thierry Paquot. Alors, qui sait « lire » ces histoires qui ne sont souvent pas écrites justement ? Finalement, ce que nous reconnaissons, c'est tantôt des traces de passage, tantôt leur absence qui souligne l'abandon et le « délaissé ». Les paysages « mémorisent le travail séculaire des paysans[570] » poursuit-il cependant, pour qu'il perdure et se transmette il faut qu'il y ait archivage et documentation.

Ces traces peuvent prendre la forme de documents écrits : ouvrages, romans, nouvelles, proverbes, journaux ; toute forme écrite issue d'une localité peut dire quelque chose de l'histoire d'un lieu et des gens qui y ont vécu. Les traces peuvent être architecturales et persister dans l'environnement, qu'elles soient monumentales ou infimes, des bâtis somptueusement restaurés, des monuments presque immuables

568. Notamment car la plupart étaient analphabètes, les récits écrits de la culture paysanne ne sont pas décrits par eux mais par d'autres personnes, des membres de l'Eglise ou de la bourgeoisie généralement.

569. Thierry Paquot, *Le paysage*, *op. cit.*, p. 6.

570. *Ibid.*

ou des ruines à peine visibles, elles fournissent des clés de compréhension d'une organisation humaine révolue. Enfin, des traces du passé peuvent apparaître par l'oralité dans le cadre d'échanges avec les habitants d'un lieu. Le témoignage, même anonyme et indirect, quand il s'agit par exemple de paroles rapportées par une tierce personne, a une valeur qu'il serait dommage de sous-estimer sous prétexte de subjectivité. Le recueil de paroles, d'histoires de paysans, d'ouvriers, de femmes et d'hommes du peuple sans histoire particulière (au sens de reconnaissance historique) est parfois tout aussi précieux que les vestiges matériels que l'on érige tels des trophées commémoratifs.

C'est tout l'enjeu du travail de Raymond Depardon *via* le documentaire. La trilogie documentaire intitulée *Profils Paysans*[571], l'exemplifie à merveille. Au fil des trois volets, nous pénétrons dans la vie et le quotidien de femmes et d'hommes qui vivent à l'unisson avec leur paysage. Par une manière de filmer lente et attentive aux moindres gestes, le réalisateur nous immerge dans l'intimité d'une famille, puis des voisins, puis du village dans son ensemble. Il s'agit d'un projet réalisé dans une temporalité longue de 1998 à 2008 qui se ressent dans les films. En effet, au fur et à mesure des trois volets, on comprend que le réalisateur s'est réellement immergé chez ces habitants, et même si sa présence est très discrète, on perçoit la complicité tissée entre eux. L'enchaînement des plans fixes révèle le quotidien de paysans dans leurs gestes les plus ordinaires mais aussi les problématiques auxquelles ils sont confrontés en tant qu'agriculteurs. Ces paysans vivent dans des lieux ruraux isolés en Lozère, Haute Saône, Ardèche et en Haute-Loire et ont conservé des modes de vie vernaculaires.

La construction des trois volets permet une compréhension progressive des difficultés qu'éprouvent les familles rencontrées. Après une phase d'approche dans le premier volet, où l'on pénètre doucement au cœur des fermes et où l'on fait connaissance avec les visages, les femmes, les hommes et les animaux, leurs maisons et les paysages dans lesquels ils se confondent, on pénètre leur quotidien. Les personnes se livrent peu à peu dans le deuxième volet, exprimant avec désarroi leur incompréhension face au monde qui change autour d'eux. Ils font pourtant preuve d'une force d'adaptation incroyable. Avec persévérance, ils continuent à faire survivre des traces d'un monde rural qui leur est familier, mais qu'ils redoutent de ne pas pouvoir transmettre à leur tour. C'est l'enjeu du troisième et dernier volet : *La vie moderne*. L'auteur montre ici frontalement les conditions de survie des petites exploitations agricoles des paysans qui doivent lutter pour conserver

571. Raymond Depardon, *Profils Paysans*, *L'approche*, 93min, 2001 / *Le quotidien*, 85min, 2005 / *La vie moderne*, 93min, 2008, vues des films, Palmeraie et Désert.







Raymond Depardon, *Profils Paysans*, *L'approche*, 93min, 2001 / *Le quotidien*, 85min, 2005 / *La vie moderne*, 93min, 2008, vues des films, Palmeraie et Désert.

leur place dans un monde où l'industrie agricole ne valorise pas leur manière de produire. Il s'agit aussi de constater à quel point le transfert des connaissances et la passation des fermes est un défi quotidien, et de voir sur quelles modalités une forme d'héritage peut perdurer.
Raymond Depardon, fils d'agriculteur, a lui-même expérimenté ce type de mode de vie et c'est l'origine de son travail artistique, que ce soit par les médiums photographique ou cinématographique. Il donne à voir des bribes d'un monde rural qui disparaît à mesure que les personnes meurent, ce que l'on constate sans complaisance à travers les films. C'est une forme de résistance qui semble ténue mais qui pourtant révèle, par le détail de ces destins singuliers, une force et une beauté emplie de « dur labeur » pour reprendre les mots de John Brinckerhoff Jackson.

La transmission de ces voix paysannes, qui luttent de mille manières contre les voies dominantes du pouvoir et contre l'homogénéisation culturelle que les modes de production industrielles capitalistes entraînent, est plus que jamais essentielle. Les subjectivités qu'elles révèlent permettent d'envisager les réalités du monde dans lequel nous vivons, dans une diversité d'approches qui traduisent la complexité des milieux habités. Le fait de donner la parole à des individus n'a pas pour seule vocation de dresser des portraits mais aussi, et surtout, de permettre la rencontre avec un milieu en écoutant et en observant les manières dont chacun *fait relation*, avec qui ou quoi et comment. Cette attention à la découverte de savoirs vernaculaires et leur mise en récit permet un apprentissage, et donc la transmission de gestes, de mots, de manières de voir et de faire, de modes de vie, qui reste en marge des savoirs scientifiques et d'une culture dominante.
La géographie, la sociologie et l'ethnographie, ainsi que les arts connaissent de nombreux chercheurs qui, souvent en croisant les méthodes, se vouent à apprendre à *lire* le paysage vernaculaire, populaire, mouvant, instable et dispersé. Tel que nous l'avons montré avec les deux paysages politique et habité, les deux formes de savoirs, scientifique et vernaculaire, sont indissociables. Leur complémentarité, si elle n'est pas évidente de prime abord, semble essentielle parce qu'elle regroupe une série de schémas opposés constitutifs de l'organisation humaine. Derrière un paysage politique et un paysage habité, l'histoire nous révèle un système central d'accumulation des richesses et du pouvoir, contre un système diffus et dispersé du peuple soumis et majoritairement pauvre. On perçoit aussi une opposition radicale entre une histoire écrite archivée et une mémoire orale disparate qui s'exprime par des réminiscences. Enfin, dans cette même lignée, nous comprenons la dissociation entre les savoirs scientifiques généralement soutenus par le pouvoir central

et donc appartenant au paysage politique, et les savoirs vernaculaires détenus par le peuple. Cet ensemble d'oppositions peut paraître schématique, pourtant on comprend qu'elles peuvent aisément se grouper en deux grands versants qui, par contraste, composent notre société[572].

> Ma coquille, la maison.
> Tout commence dans la maison. Les murs, l'odeur familière qui nous prend, à peine franchi le seuil, la pénombre qui vous engloutit en entrant, les bruits du quotidien, les voix qui résonnent, tout cela vous emporte.
> J'entends encore celle d'Odette, Mamie, qui prie son visiteur d'entrer. Au temps où il y avait encore André, Papi dans la maison, on pouvait les entendre discuter entre eux, souvent en patois en langue occitane, leur langue maternelle à tous les deux.
> J'ai remarqué que la présence des personnes invitées ou de passage dans un foyer – c'est-à-dire toutes celles qui n'y habitent pas – créent un changement imperceptible que je qualifierais d'*oscillation*. C'est un ensemble de gestes (d'accueil ou de malaise) faits par habitude et qui sont « naturels » pour les habitants.
> J'ai observé, écouté et filmé Odette et André durant une période où je n'habitais pas encore tout à fait avec eux. J'avais comme la volonté de graver des souvenirs, de conserver des instants.
> C'était le début, les balbutiements d'une recherche qui s'ignorait. Ça m'a pris comme ça, au plus profond de mon corps et de mon cœur. C'est un ensemble de faits qui se déroulent dans l'ordinaire de la vie et qui simplement vous touchent à ce moment.
> À l'origine, c'est une expérience sensible qui ne part de rien ou presque rien : une oscillation. En devenant habitante, j'ai fait le choix de passer au-delà de cette oscillation, de ne plus être invitée de passage, étrangère à l'intime, à l'âme de la maison, mais d'en faire partie.
> Quand je dis « maison », je pense « maison et les êtres qu'elle abrite dedans, et autour, le jardin. »
> En cohabitant avec eux je modifie l'équation et deviens partie prenante. L'oscillation se transforme en mouvement continu. Interagir, participer et échanger, alors l'ordinaire des hôtes, se dévoile comme jamais on ne peut le ressentir si l'on n'est pas en immersion complète[573].

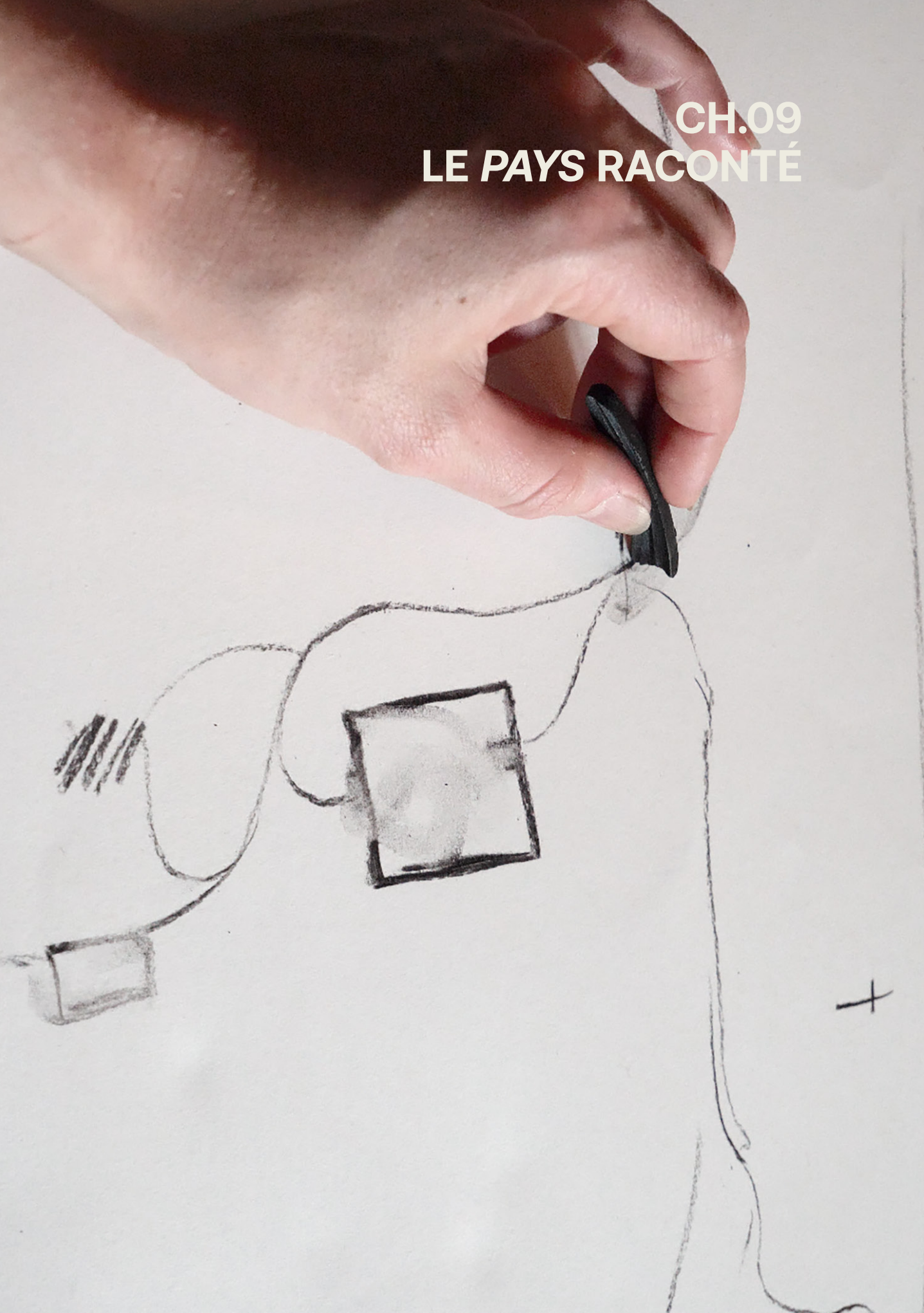
572. Nous rappelons ici que nous nous situons dans un point de vue précis et contextuel : celui des sociétés occidentales, leurs histoires et leurs racines communes.

573. Ce texte est utilisé en partie pour la voix off introductive du film *Sitôt dit, sitôt fait*.

Nous aurions pu commencer la thèse par ces questions relatives au paysage et à la maison, mais il nous fallait d'abord revenir aux origines. Dans la première partie nous avons donc abordé la question des perceptions sensorielles qui nous permettent d'appréhender le monde qui nous entoure, et ensuite de comprendre comment nos relations se créent par attachement. Les perceptions de familiarité et d'intime abordées dans le chapitre 03 naissent dans les relations que l'on développe avec son milieu d'habitat : la maison et le paysage autour. Dans ce dernier chapitre et en écho aux chapitres 07 et 08 nous verrons comment on peut habiter le paysage en mouvement, autrement dit, investir de manière dynamique un milieu où on habite mais aussi, où l'on passe. Le paysage vernaculaire résulte d'une somme d'inventions des habitants qui le façonnent. Tel que nous l'avons écrit précédemment, ces inventions ne relèvent pas uniquement des savoir-faire concernant des objets et des pratiques utilitaires et domestiques mais peuvent être élargies à l'invention du paysage lui-même. Cela signifie qu'en tant qu'habitant on agit de l'intérieur sur le milieu extérieur.
En effet, sans expérimenter à l'extérieur, l'être humain ne peut pas comprendre son milieu, faire avec la matière et développer des techniques. La maison est un abri dans lequel on ramène des matières de l'extérieur et où l'on développe des techniques. C'est un transfert très présent à certaines saisons, notamment l'automne, lorsque l'on procède au stockage des denrées (les pommes, les noix, les châtaignes, etc.), mais qui se produit quotidiennement notamment dans l'acte de cuisiner (prendre des légumes au potager ou cueillir des plantes sauvages). En hiver ou par mauvais temps, elle peut aussi se transformer en lieu de travail créatif à partir des matières collectées en amont tel que la vannerie par exemple. En somme, la maison ne « vit » pas si l'on ne ramène pas des choses de l'extérieur à l'intérieur.
Elle est aussi l'espace d'un confort qui unit plusieurs êtres humains (avec des animaux ou non). Elle devient alors le foyer : cet espace domestique où peuvent se tisser des relations de familiarité entre les personnes, les animaux mais aussi avec les choses et le bâti lui-même (les murs, le toit ou les pièces, etc.). Il s'agit de voir ce qui nous entoure avec attachement comme nous l'avons écrit dans la première partie à cette thèse.

La maison, au *milieu* d'un paysage, est donc, à la fois un espace de repli et d'expérimentation, qui conjugue l'ensemble de nos activités (utiles à la vie voire à la survie) où les gestes se répètent, se transmettent et se renouvellent.

CH.09
LE *PAYS* RACONTÉ



Tomas Smith, *Ma coquille*, 2020, photographie argentique, La Coquille.

De la maison au paysage, du dedans au dehors, il y a des milliers de passages possibles. Nous l'avons vu avec Tim Ingold, nous percevons le parcours dans l'espace d'un point de vue de lignes en mouvement qui signifient des trajets, plutôt que d'envisager le déplacement dans un territoire par la notion de transport, qui ne servent qu'à connecter des lieux entre eux tels des « connecteurs point à point[574] », selon ses termes. À partir du moment où l'on se préoccupe des expériences vécues lors de déplacements, il ne s'agit en effet pas seulement de transport mais de vivre des trajets en fonction d'habitudes induites par un mode de vie, de sensations et d'affects. Pour être transmis et communiqués, ces savoirs topologiques génèrent une mise en récit. Lorsqu'ils sont racontés, les savoirs sont en quelque sorte « vécus » à nouveau. Ils sont donc soumis à la variabilité des mémoires transmises par l'oralité et interrogent ainsi notre rapport à la réalité. Si le récit est fondateur de la transmission, il faut néanmoins prendre en compte le fait que la réalité n'est pas qu' « objectivité ». La subjectivité est inhérente aux histoires racontées. Alors, nous pouvons émettre l'idée que la multiplicité des récits – et donc des points de vue – qui construisent une histoire collective se teinte sans doute d'une part de fiction par les nuances qui la compose. C'est sans doute une brèche où l'imaginaire peut enfin trouver sa place dans notre rapport au réel dont il fait partie.

Autour de la maison

Pour ma grand-mère, lorsqu'elle pense dans sa langue maternelle, le terme paysage n'existe pas. Pour l'évoquer, les habitants de son village désignaient le milieu par ses parties. Il y avait des bois, un ruisseau, des sources et des chemins et puis des maisons et des villages. Dans son entourage, les gens utilisaient le mot « pai » en patois, qui se réfère au « pays » pour désigner un lieu. Un « pays » qu'il faut entendre au sens d'une terre, d'un lieu assez vague en soi mais qui reprend l'idée de territoire dit « teratori ». Le terme en français s'emploie encore dans ce sens pour définir une « partie plus ou moins étendue d'une nation : province, région, canton. *Habitudes, traditions d'un pays ; vin* de pays*[575] ». On a

574. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 106.

575. « Pays », CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/pays, consulté le 21 juin 2020.

donc dans cette nomination un sens proche du paysage vernaculaire que nous avons décrit avec John Brinckerhoff Jackson en particulier. Tel qu'Odette me le raconte, ils utilisaient donc ce terme pour parler du paysage en ajoutant une description pour le caractériser : « en lau, en lu pai » signifiant « là-bas, dans le pays ». Ensuite ils ajoutaient : « après la grande route » ou bien « en suivant la rivière », « derrière les bois », ou encore, « Là-bas, dans le pays où habite notre cousin », etc. En somme, les indications liées aux connaissances vernaculaires permettaient de se repérer par cet accompagnement oral descriptif. François Laplantine écrit : « L'intime est une expérience dans laquelle un lieu se transforme en lien et un «pays» devient paysage[576] ». Il est intéressant de poser cette déclaration en écho aux perceptions qu'a Odette de son territoire. En effet, il n'y a pas qu'avec les êtres vivants que l'on peut développer des relations intimes, mais aussi avec les lieux. Et tel que l'écrit l'auteur, ces lieux deviennent liens lorsque l'on y vit des expériences. Néanmoins, la deuxième transformation dont parle l'auteur est celle d'un « pays » qui devient « paysage ». « Pays » au sens de nation est défini par une « division territoriale habitée par une collectivité, et constituant une entité géographique et humaine[577] ». C'est plutôt en ce sens que l'auteur emploie ce terme et il l'utilise précisément pour le différencier d'un paysage « fait par les habitants », un paysage inventé qui existe par les liens affectifs qu'ils entretiennent avec lui et le font vivre.

De la même manière qu'il existe une langue d'origine des gestes, il existe un paysage d'origine de ces gestes. Ce que ma grand-mère me transmet provient des lieux où elle a grandi : « lu pai » est un paysage vernaculaire qui a été l'écrin de ses apprentissages. Elle s'est, pour ainsi dire, « façonnée » dans ce paysage mouvant et singulier, forgée par les histoires de pays – ces récits qui en accompagnent la description en devenant les légendes orales de cartographies invisibles et multiples.
Je vis aujourd'hui avec elle dans les mêmes lieux, pourtant ce ne sont pas tout à fait les mêmes paysages. Il y a maintenant des bois là où étaient des champs, des champs à la place des bois, des brebis là où il y avait du blé, des maisons ont disparu, d'autres se sont construites. Le milieu, lui aussi a changé, en même temps que les habitudes et les modes de vie des habitants et aussi en raison de facteurs plus généraux, les bouleversements sociétaux, économiques et écologiques. Des espèces indigènes de végétaux et d'animaux ont disparu et

576. François Laplantine, *Penser l'intime*, Paris, CNRS Editions, 2020, p. 17.
577. « Pays », CNRTL, *op. cit*.

d'autres, exotiques et souvent invasives se sont développées en transformant ces paysages.
Pour me transmettre ses savoirs et me familiariser avec ces lieux, Odette se fait *passeuse*. Témoin de transformations, elle peut me livrer dans le détail une description de son « pays » comme elle le dit. Pour cela, nous marchons, et ce faisant, elle raconte.

Ainsi, parmi les différents types de déplacements, nous évoquons essentiellement les trajets courts qui se déroulent sur un territoire restreint et où la marche peut donc être aisément pratiquée. Il s'agit de trajets autour de la maison située dans le bourg de La Coquille, des parcours dans le jardin aux marches plus ou moins longues dans la campagne environnante. Ensuite, il y a l'étang au Mas qui se situe à cinq kilomètres de notre maison, soit à peine à dix minutes en voiture, un peu plus d'une heure à pied et vingt minutes à vélo. C'est là, le milieu d'origine de ma grand-mère. Après sa petite enfance passée dans un village non loin de là, sa famille déménage au Mas alors qu'elle est âgée de cinq ans. C'est dans ce lieu qu'elle va grandir et c'est là où elle va apprendre presque tout ce qu'elle m'a appris ensuite. L'étang est un lieu qu'ils ont acheté avec mon grand-père dans les années 1960 (à peu près en même temps que le terrain à La Coquille où ils ont construit la maison dans laquelle nous habitons). Le terrain du Mas était un vaste champ en cuvette avec un ruisseau traversant et de nombreuses sources et des petits bosquets autour. Ils y ont creusé un étang d'un hectare qui est aujourd'hui au milieu de centaines d'arbres de différentes espèces plantés par mon grand-père dont c'était l'une des passions. Cette construction du paysage, fruit de leur coopération et surtout de leur attachement pour le lieu est aujourd'hui un havre de biodiversité où de nombreuses espèces, la plupart indigènes, cohabitent. Ce second lieu est tout aussi important que la maison et notre jardin. En effet, il s'agit du village et de la campagne ou elle a grandi. Sa maison d'enfance se situe un peu plus haut sur le chemin. Dans le film *Sitôt dit, sitôt fait*, nous montrons certains moments d'activités réalisées là-bas, quand je suis seule ou avec ma grand-mère.

La marche remplit plusieurs fonctions dans les activités développées avec Odette, dans sa vie quotidienne personnelle ou dans la mienne.
Concernant les activités que nous réalisons, elles sont toujours accompagnées par la marche à pied. Dans ce cas, la marche prend une dimension utilitaire, à savoir les cueillettes de plantes, de champignons ou de fruits, notamment les

châtaignes. Cette fonction de la marche allie l'activité physique, la collecte de biens alimentaires, mais elle a aussi une dimension exploratoire de recherche. Nous distinguons deux moments de marche dans ces marches dites utilitaires : d'une part les marches, réalisées dans l'intention de collecter les plantes qui vont nous servir pour réaliser des *Gestes de matières*, que j'accomplis parfois seule, et d'autre part les cueillettes libres où nous partons toutes les deux nous promener. Ces secondes marches, où nous cherchons aussi par exemple des champignons ou des châtaignes, sont légèrement différentes car la recherche est, en quelque sorte, secondaire. C'est-à-dire que ces marches peuvent s'apparenter à de la flânerie. La collecte devient un prétexte à la promenade et nous partons avant tout dans un désir de passer un bon moment ensemble. La dimension exploratoire est exacerbée et c'est dans ces moments-là que ma grand-mère me livre ses savoirs concernant les endroits que nous traversons. Tout en m'apprenant le nom des plantes et des arbres que l'on croise sur notre chemin, elle raconte aussi l'histoire du lieu. Il y a aussi une autre fonction de la marche que nous pratiquons, qui est éminemment de la flânerie, il est important de la relever même si nous ne développerons pas ce point. En effet, nous partons parfois marcher librement et dans ce cas, il s'agit plutôt de promenades (avec le chien par exemple), où tantôt nous discutons de tout et de rien, tantôt nous plongeons dans un silence introspectif.

À l'instar de l'analogie que fait John Brinckerhoff Jackson entre l'homme et son environnement puis l'artiste et son matériau, on perçoit dans les histoires racontées que ce sont bien les habitants qui ont fait le paysage en construisant leur maison, leur grange, en les rafistolant, en entretenant les bois, les haies, les chemins, en cultivant leur champ et en élevant leurs animaux, et chacun a sa manière de faire. Pour se déplacer et s'orienter dans ce paysage qu'ils ont façonné de leurs mains avec solidarité, les habitants utilisent principalement les repères qui en font partie. Ainsi, les éléments naturels autant que les bâtis ou les petits éléments d'architecture, tels que des lavoirs, des moulins ou des croix, deviennent des signes permettant d'identifier et de retrouver un parcours. Selon Odette, les gens s'orientaient aussi beaucoup grâce au soleil et à leur ombre, ce qui permettait d'indiquer un horaire et donc un temps de trajet autant qu'une direction à prendre. Il en était de même la nuit avec les étoiles. Néanmoins, au-delà de ces aspects concrets, dans sa famille ou dans les villages alentours, ils n'avaient pas de cartes et ils ne recouraient que très peu au croquis cartographique faute de supports. Alors, c'est par la parole et la mise en récit que la description du

pays se fait, pour transmettre les connaissances liées à ce lieu autant que pour indiquer un chemin à prendre pour se rendre quelque part.

La mise en récit des savoirs vernaculaires, notamment par l'oralité, permettent de traduire le paysage. Néanmoins, nous l'avons évoqué en amont, la subjectivité est inhérente au récit puisque les histoires sont le reflet de perceptions singulières du paysage.
Parce qu'elles appartiennent au sensible et que les transformations du paysage ne se voient pas toujours immédiatement, il faut donc relever l'impossible objectivité de ce que serait une ou plutôt *des* histoires d'invention de paysage. Faudrait-il encore pouvoir les identifier, recouper les informations historiques, autrement dit, les « marqueurs d'historicités » comme on les nomme principalement en Histoire, qui permettent d'en comprendre les mécanismes au sein d'un ensemble cohérent.
Cette impossibilité, qui n'est pas non plus de la subjectivité pure, offre une ouverture à considérer la dimension de l'affect qui lie un humain à la représentation qu'il se fait du paysage. Cet affect est à l'origine de la création de toute œuvre, mais aussi de toute entreprise, quelle qu'elle soit, et quel que soit son désir de scientificité. Comme l'écrit Jacinto Lageira, « Aucun fait ou événement ne peut être rendu exhaustivement, à moins de le reproduire absolument à l'identique. Chose impossible dans la réalité. Pas dans la fiction[578] ». En effet, il faut reconnaître à l'Histoire son impossible capacité à retracer parfaitement la réalité et accepter la forme fictionnelle que ses mises en récit génèrent – mais on peut aussi dire, mise en image, mise en peinture ou mise *en œuvre*. C'est bien l'Histoire comme la géographie, la peinture puis l'ensemble des arts qui créent ce que l'on perçoit comme paysage. Aussi, ses mises en récit, comme ses mises en image doivent être reconnues comme étant en partie fictionnelles, poétiques et sensibles, teintées d'affects, afin de lui reconnaître sa réalité, qui ne peut correspondre ni à l'« historicisme », ni au « poéticisme » pour reprendre les mots de Jacinto Ligeira :

> « La question poétique en Histoire ne s'est réellement posée qu'à partir du moment où la majorité des historiens a accepté, souvent milité en ce sens, que l'Histoire n'était pas une science, même si nullement exempte de scientificité. Précisément, faire de la science n'est pas la même chose que de produire de la scientificité. Tout ce qui est vérifiable et contrôlable ne gagne pas mécaniquement le statut de science, ce qui fut l'erreur de

578. Jacinto Lageira, « L'histoire comme l'art », *in*, *Suspended Spaces*[1], Paris, Black Jack éditions, 2011, p. 98.

> l'historicisme. Pour la raison inverse, tout ce qui n'est pas scientifique ne devient pas aussitôt de la littérature, ce qui serait constituer une seconde erreur en miroir, celle du poéticisme[579] ».

En somme, l'Histoire est du côté des sciences humaines tel que le rappelle l'auteur et il le souligne plus loin, elle est : « comme tout ce qui est humain, [...] éventuellement vouée à l'erreur[580] ». Il ne s'agit pas non plus de basculer vers un discours opposant le vrai au faux, ce qui n'a pas de sens, mais plutôt d'accepter, en effet, que la fiction se loge là où on ne l'attend pas toujours. Avoir à l'esprit ce discernement n'empêche pas de reconnaître la scientificité présente au sein de travaux documentaires en Histoire ou d'œuvres au « style documentaire ». Néanmoins, cela permet de ne pas basculer dans l'idéologie qui est souvent confondue avec la science elle-même.

L'Histoire d'un peuple catalyse sa culture et contient en elle l'ensemble de sa symbolique et ses fameuses « balises référentielles ». Il en est de même pour le paysage qui apparaît autant comme partie intégrante de l'histoire, il est souvent relégué à son rôle de décor mais il peut tout aussi bien agir comme révélateur d'un contexte historique. Ce que l'on sait du paysage à une période délimitée donne des indicateurs du contexte politique, social ou économique en cours. On pense, par exemple, aux coupes rases qu'ont subi les forêts à différents moments de l'Histoire, du Néolithique à aujourd'hui, à l'assèchement des zones humides pour la construction, ou encore à l'extraction des minerais de la terre et aux réseaux de transports (routes et autres voies) qui relient ces différentes activités humaines. Le paysage traduit les activités humaines autant que l'analyse de ces dernières permettent d'en déduire un paysage – paysage alors purement projeté, imaginé et inventé à partir du fait historique. L'Histoire condense les deux phénomènes selon où se place l'observateur et depuis quelle discipline scientifique se développe l'analyse. L'anthracologie détermine l'emplacement de très anciennes forêts et leurs essences d'arbres par l'analyse des charbons, ou encore la botanique ou l'archéo-botanique, mais aussi la géographie physique. La géologie détermine la topographie et les compositions des sols, l'ethnologie et la géographie humaine déterminent les milieux en fonction des usages et de l'occupation humaine, l'écologie comprend les écosystèmes par les relations qui les composent, enfin l'histoire des arts et, en premier lieu, la peinture, en offre des représentations esthétiques. Entre de très nombreuses autres disciplines et en

579. *Ibid.*, p. 98.
580. *Ibid.*, p. 99.

considérant la multiplicité des savoirs qu'elle concentre, l'histoire du paysage est hétérogène et se recompose sans cesse, scientificité et fictionnalité confondues. Il faut ajouter à cela, autre chose : les histoires, au pluriel cette fois, issues de témoignages d'habitants qui « connaissent le paysage comme leur poche », et qui constituent un autre ensemble tout aussi hétérogène. Le paysage est nourri par l'invention de deux manières différentes : l'invention de sa *forme* historique et culturelle puisque son existence dépend de la construction symbolique élaborée par ses auteurs ; puis, l'invention du paysage lui-même lors de sa construction physique, c'est-à-dire par l'aménagement des espaces de vie et de travail de ceux qui y vivent, et qui est produit soit par les habitants, soit par l'exercice du pouvoir dominant (institutions politiques, militaires, industrielles, etc.).

Lorsque ce sont les artistes, les écrivains et les poètes qui le traduisent, le paysage peut sans doute, plus que de n'importe quelle autre manière, assumer et même *porter* cette dernière forme d'invention. Le paysage *perçu* se révèle et nourrit à nouveau notre imaginaire. Ce sont ces paysages que Pierre Sansot nous révèle dans ses ouvrages ; dans *La France sensible*, il déclare : « La France est un fait d'imagination[581] ». Il livre dans cet ouvrage un hommage sensible au pays de son enfance et où il a grandi, mais outre cette dimension autobiographique, il entend révéler un portrait qui ne lisse pas les traits qui le composent. Au contraire, conscient qu'il faut éviter « *d'opposer une France idéale et imaginaire à une France mélangée et réelle*[582] », il propose de réfléchir aux différentes modalités de l'existence que l'on accorde à ce pays et à tout ce qu'il peut condenser :

> « Un vivant, un objet, une œuvre d'art, une valeur, une passion n'existe pas sur le même mode. La France à laquelle nous avons voué un sentiment très fort n'existe pas à la façon d'un encrier ou d'une forêt. À la manière de l'œuvre d'art, elle se situe en deçà des représentations et des lectures que nous pouvons en faire – et, cependant, sa destinée dépend, comme elle, des "exécutions" auxquelles nous nous livrons. Je viens d'évoquer l'œuvre d'art : je semble oublier qu'un pays poursuit une autre destinée que cette dernière : terriblement charnelle, menacée, en prise à tous les ressacs de l'histoire. Je corrigerai cette impression d'irréalité "esthétisante" par une notation presque inverse : elle est toujours davantage que ce que je peux saisir d'elle. Si j'entretiens avec elle une relation authentique,

581. Pierre Sansot, *La France sensible*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Petite Bibliothèque Payot », 1995, p. 11.

582. *Ibid.*, p. 12.

> j'entrevois sa profondeur, son épaisseur et je perçois à quel point elle dépasse mon savoir du moment[583] ».

Prenant en compte ses diversités régionales, il défend pourtant l'idée de dresser un portrait de la France, au singulier, comme une forme d'image *invisible* et sensible, c'est-à-dire du domaine de l'impalpable mais que tout un chacun envisage, même si l'image, justement, nous dépasse. Elle n'est pas un objet concret pourtant chacun peut entretenir une relation, d'ordre sensible avec son image qu'il qualifie d'invisible. En deçà des connaissances dont elle fait l'objet, l'auteur cherche à comprendre la France par le biais des savoirs qui ne s'enseignent que par l'expérience en allant au-delà de statistiques économiques ou démographiques ou encore d'analyses sociologiques qui en décrivent certains pans de manière isolée : « Après avoir collecté tous ces enseignements, nous ne pouvons pas nous targuer de connaître la France parce qu'elle est surtout un rêve, un nom, une odeur, une somme d'images, de couleurs, de brises, d'herbes hautes, de vignes entretenues avec patience[584] ». Il va de soi, qu'il ne s'agit en aucun cas de nier l'ensemble des savoirs dotés de scientificité (d'autant que Pierre Sansot est aussi anthropologue et sociologue), mais au contraire de dresser une image complémentaire de la France où les richesses et les nuances – *le gout du minuscule*[585] - livrées par l'expérience sensible, participent à sa reconnaissance. L'auteur décrit sa « géographie littéraire » et il s'interroge : « Les artistes avaient créé ou nous avaient dévoilé le sentiment de la nature, l'amour, les actions héroïques mémorables, la vie banale de tous les jours ; n'était-il pas plus vraisemblable de les créditer d'avoir révélé ou inventé la France [586]? » En effet, l'inventé du paysage se comprend aussi par les récits d'écrivains qui en livrent leurs impressions et dont la lecture contribue à constituer notre imaginaire. Nous ajouterons qu'il en va de même pour des œuvres cinématographiques ou issues des arts-plastiques.

Plus loin, Pierre Sansot évoque la figure du village qui, elle aussi, fait paysage au sens d'une *ambiance*. Il écrit :

> « En outre, le village, dans sa matérialité sensible existe bien à mi-distance du visible et de l'invisible. Il ne se contorsionne pas, il ne hurle pas, il ne s'exhibe pas, il ne martèle pas à la façon des mégalopoles. Il respire, il pose ses pas, il écoute, il agit avec mesure et précaution, paraît somnoler. Son

583. *Ibid.*, p. 12.
584. *Ibid.*, p. 13.
585. « Le gout du minuscule » est le titre du deuxième chapitre de l'ouvrage, *Ibid.*, p. 41 - 48.
586. *Ibid.,* p. 77.

> souffle, ses volontés, ses regrets ne sont visibles qu'à ceux qui perçoivent la nuance, les presque rien, les élans pudiques[587] ».

La perception d'un village (français en l'occurrence), n'est pas donnée en soi, il a cette matérialité qui met les sens en émoi mais sa figure est à l'image de l'humain. Par sa petite échelle, et sa dimension humaine, l'auteur l'identifie à l'ordinaire d'un humain, comme les micro-gestes d'un corps qui nous oblige à lui porter une attention accrue pour saisir les nuances de son mouvement.

Villageois, familles, enfants, artisans et paysans sont ce corps et nous percevons ici l'indiscernabilité entre gestualité et usages issus de la pensée qui s'unissent en formant un imaginaire collectif.

Si l'on se promène dans les campagnes françaises aujourd'hui n'observe-t-on pas un paysage modelé par ses habitants sur plusieurs générations ? Pour autant, à l'image des expériences que j'en ai fait avec Odette, nous ne voyons pas le même paysage que celui de nos ancêtres, d'une part parce que l'environnement a changé, et d'autre part parce que nous n'avons pas les mêmes balises référentielles en raison du contexte. Pourtant, notre imaginaire dépasse ou plus exactement exacerbe nos perceptions. Entre ce que l'on voit et ce qui a été, les différences existent. « Les choses ont bougé » pour le dire simplement, mais des traces persistent à la fois dans l'environnement vécu : des persistances écologiques et matérielles, des arbres ont grandi, des bâtis sont toujours là, etc., mais il y a aussi des persistances immatérielles qui relèvent de nos connaissances, de nos perceptions en fonction de la manière dont nous avons appris à « voir » et enfin, ce paysage *rêvé* manifestement solidaire de l'ensemble. Nous identifions le paysage grâce à notre identité culturelle. Ce sont les habitants qui en sont les créateurs et leur travail résulte tantôt d'une recherche d'harmonie avec la nature, tantôt de son exploitation ou d'une lutte contre elle.

Les Paysans, histoire d'un village avant la Révolution, est un livre écrit par Charles Delon, professeur et auteur d'ouvrages scolaires et destinés à la jeunesse, en 1882. Il s'agit d'un récit sur le mode d'histoires racontées oralement – « sept soirées » composent les chapitres thématiques – qui vise à raconter une forme « d'histoire type » de la vie d'un village durant les périodes données. Il déclare :

> « On verra que je me suis proposé d'intéresser ces jeunes esprits à l'histoire et aux choses de l'histoire, en leur faisant retrouver les traces à

587. *Ibid.*, p. 191.

> demi effacées d'un passé déjà couvert d'ombre, dans les ruines éparses de notre sol, dans les traditions du foyer, jusque dans les noms de lieux, de famille, etc.[588] »

En-deçà de la part fictionnelle de l'ouvrage, il est intéressant de noter avec quelle ferveur l'auteur dresse un portrait sensible du paysage vernaculaire en décrivant les usages des habitants et en posant le regard parmi eux.
La volonté de se tourner vers la fiction (n'oublions pas que celle-ci repose sur la réalité, en l'occurrence un recueil de paroles et de témoignages de paysans qu'il rend anonyme), est ici un moyen pour raconter l'histoire autrement. C'est une nécessité, puisque cette histoire des paysans « par les paysans » n'existe pas ou très peu, on peut en percevoir des bribes dans des contes et légendes oraux qui ont été retranscrits par exemple, mais encore une fois, ce n'est pas directement la réalité. En effet, l'Histoire est écrite par les bourgeois, les prêtres ou les moines qui n'étaient pas directement impliqués dans la vie paysanne, la culture et les champs. À ce propos, l'auteur écrit: « ils parlent de ce qu'ils connaissent, de ce qui leur est familier, et ne disent presque rien des choses et des gens de campagne[589] ». Même si ces propos datés sont à nuancer face à la quantité et à l'accessibilité aux archives actuelles, il n'en est pas moins une évidence que l'histoire est majoritairement écrite par les personnes de bonnes familles, fortunées et entourées de relations. Il nous semble donc tout à fait intéressant de nous pencher sur ce genre d'ouvrage surprenant qui, à la manière d'une peinture, vient nous offrir un point de vue. De plus, il s'agit d'un point d'ancrage du regard qui est censé être bien précis et localisé : un village de campagne française, mais il parvient, grâce à une forme d'anonymisation et un lissage volontaire des particularismes régionaux, à rendre une couleur générale au récit à laquelle on peut s'identifier. Cette méthode permet de renouer avec la tradition orale, si chère au paysage vernaculaire. Il déclare dans son introduction :

> « Cet intérêt pour les choses du passé n'est pas en opposition avec le sens ferme des choses du présent et les saines préoccupations de l'avenir ; sans quoi l'histoire ne serait pas ce qu'elle est, l'éducatrice naturelle des peuples[590]».

588. Charles Delon, *Les Paysans, histoire d'un village avant la Révolution*, Alençon, Éditions Renaut-de Broise, 1882, p. 4.

589. *Ibid.*, p.4.

590. *Ibid.*, p. 4.

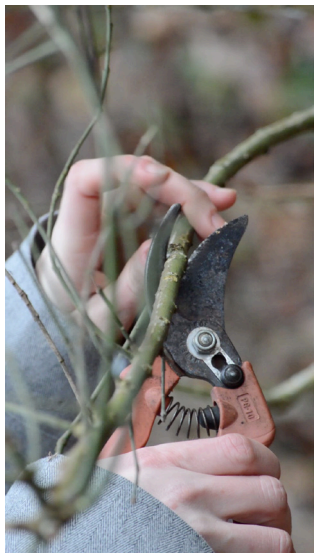
Avec cette histoire racontée de manière presque universelle, il s'agit de redonner de l'importance à l'oralité porteuse de traditions ancestrales et en même temps vouée à transmettre à la postérité une manière de connaitre son pays dans le détail et de ne pas rester étranger dans son propre paysage.
À partir des innombrables histoires de pays, contées par Odette et accompagnées de gestes d'indication en l'air et de désignation sur le terrain, j'ai éprouvé l'envie de tracer ces lignes qui existent dans nos mémoires entre réalité et fiction. Avec ma grand-mère nous avons donc réalisé des tracés cartographiques contés. Tel que nous l'avons décrit en détail au chapitre 08, il s'agit de petites formes de cartographies sensibles tracées en dessin sur un support et qui sont accompagnées d'un récit oral lui servant de « légende » en lui apportant un ancrage, une description ou une histoire pouvant porter en elle une part de fiction.
Les *Gestes de fusains* ont permis d'obtenir des outils d'écriture et de dessin. J'ai d'abord procédé à la collecte des morceaux de bois de l'arbuste nommé le Fusain d'Europe (ou *Euonymus europaeus*). Son nom vernaculaire est généralement le bonnet d'évêque. En patois Odette dit : « le chapeau d'évêque ». Ensuite, j'ai écorcé et découpé les branches en petits tronçons. Le bois de fusain doit être carbonisé dans un récipient clos (ici, en métal) avec un seul petit trou pour faire passer la fumée. Nous avons laissé cette boîte dans la cheminée pendant un peu moins d'une heure et nous avons ainsi obtenu des fusains prêts à l'emploi. Nous avons choisi d'utiliser ces fusains, glanés au Mas, dans la haie de l'étang de mes grands-parents, non loin de la maison d'enfance de ma grand-mère pour réaliser nos tracés.

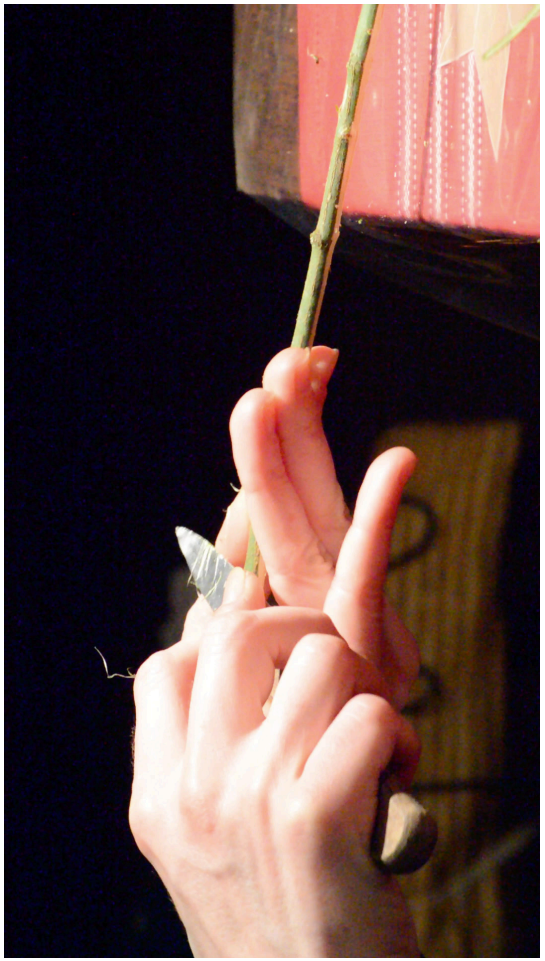
Nos dessins sont différents bien qu'ils figurent les mêmes lieux : la maison et l'étang, connectés entre eux par des chemins possibles. Ainsi, nous figurons la variabilité des possibles indications que génèrent les croquis cartographiques sensibles. Je ne connais pas certains chemins, ils mènent à des histoires qui lui sont personnelles. Une fois qu'elle a réalisé son dessin, à l'appui de ses lignes et de ses points, ma grand-mère m'explique les trajets à pied effectués dans sa jeunesse, de jour comme de nuit. Nos croquis cartographiques révèlent un morceau du paysage rural que nous côtoyons tel que nous le percevons chacune. L'exercice permet de révéler notre perception de la réalité où l'imaginaire s'invite. Le croquis d'Odette ne me permet pas de me faire une représentation fidèle du territoire, et les histoires qu'elle me livre le teintent d'un affect, mais elle m'invite dans son paysage et je me mets à imaginer. À partir de la fiction que je me crée, je pourrais transmettre à mon tour les histoires des lieux de ce « pays »

si familier et que pourtant je découvre un peu à chaque partage d'Odette. Alors, ce que je transmettrai sera encore différent et pourra donner forme à de nouveaux tracés cartographiques et à de nouvelles histoires. Le dessin de mamie se construit en même temps que son récit : elle chuchote les trajets et énonce les points qu'elle figure tout en avançant avec son fusain dans l'espace de la feuille. Dans l'objectif de révéler les trajets à pied autour d'un territoire en particulier, il n'est pas étonnant qu'Odette en ait bien plus que moi. Elle déploie une manière de tracer qui semble correspondre à la texture des chemins boueux, on s'enfonce et elle appuie, elle tapote, elle avance en lignes de points comme s'il est revivait chaque pas au fil de son souvenir. On perçoit une analogie avec les tracés aborigènes : la source et les arbres qu'elle aime tant deviennent des petits cercles, des lignes qui ondulent. Par ces symboles spontanés et universels et son accompagnement oral, on se projette et on imagine.

Les marches offrent des *opportunités* (pour reprendre le terme utilisé par Laurent Tixador), qui sont à la fois immatérielles, par les récits qu'elles génèrent, mais elles provoquent également des *opportunités* concrètes par les matériaux que l'on trouve.
Collecter et projeter des usages, c'est faire avec ce que l'on rencontre au fil du chemin. L'opportunisme, c'est aussi une forme de *laisser faire* (tel que nous l'avons écrit au chapitre 03) qui rend possibles des rencontres avec des êtres vivants ou des matériaux et des occasions de faire quelque chose avec. Cet inattendu, cette pensée sans intention, pousse à la création.
La marche permet de développer ces occasions, les matériaux rencontrés vont donner des idées auxquelles nous n'aurions pas pu penser sans les avoir vus. En revanche, nous avons une intention dans la manière de procéder et c'est une affinité que nous entretenons avec Laurent Tixador : il s'agit d'une volonté de ne pas impacter par dégradation le milieu lorsque l'on fait des expériences de création. Il parle d'une démarche de « dépollution » plus que de recyclage, car dans son travail il va utiliser exclusivement des matériaux naturels collectés sur son passage ou bien des matériaux de récupération notamment des déchets. S'il éprouve le besoin de concevoir un abri, par exemple, il va généralement le construire avec ce qu'il trouve sur place. Ainsi, à son départ du lieu, il peut laisser l'installation en place, le milieu ne sera pas pollué. S'il utilise des déchets, alors il les collecte et les emporte (par exemple dans son lieu de résidence), puis il va les transformer (sculptures, maquettes, objets fonctionnels à l'image de la *Multiprise*s fabriquée uniquement à partir de déchets trouvés sur les plages d'Ouessant).

Ce n'est pas l'aspect dépollution qui va tant nous intéresser mais plutôt le fait de prélever dans un milieu des éléments qui ne vont pas le perturber en étant déplacés ou modifiés. En effet, nous avons procédé ainsi pour nos *Gestes de matières*, en particulier pour les expériences autour du fusain et de l'ortie.
Je me suis interrogée sur les matériaux qui seraient essentiels à la recherche et j'ai pensé au nécessaire couple d'outils : papier et crayon. Comment créer ces deux outils de travail souvent nécessaires au développement d'un projet ? Parmi les matières dont on pouvait disposer et avec lesquelles mes grands-parents étaient déjà familiers, nous avons pensé au bois du fusain et à l'ortie dont les fibres ont beaucoup été utilisées pour la production de toiles et aussi de papier. Alors, nous avons marché pour collecter en vue de faire usage de ces matières. Mes grands-parents n'avaient jamais travaillé ces matières de la sorte, donc nous avons essayé et « ça a marché ! » comme je m'exclame dans le passage de la cuisson des fusains dans le film. La fabrication de papier avec des tiges d'orties et de la lessive de cendres de bois n'a pas été une réussite aussi concluante. La saison n'était pas tout à fait idéale, les fibres étaient donc trop jeunes et cassantes. En revanche, nous avons tout de même obtenu un papier élégant d'un vert profond. Acceptant l'inattendu, nous avons finalement opté pour ne pas écrire sur ces papiers afin de laisser s'exprimer la beauté en soi de cette matière transformée. Que ce soit pour les crayons de fusains ou le papier d'ortie, ce qui m'intéresse c'est la dimension expérimentale des gestes.





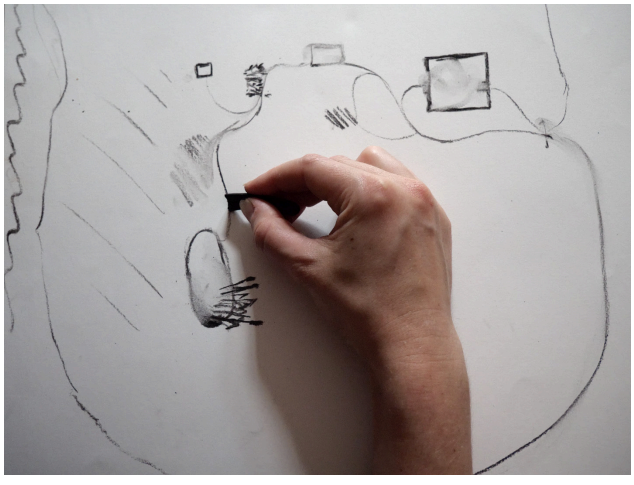
Gestes de fusains (collecte, préparation, cuisson dans la cheminée et croquis cartographiques contés), 2018 – 2023, photographies, captures vidéo et vues d'exposition Cartes Blanches aux doctorants 2019, 2022) La Coquille, Bordeaux.





















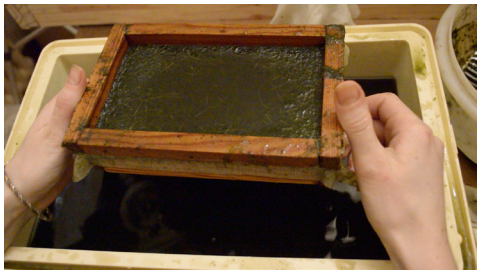








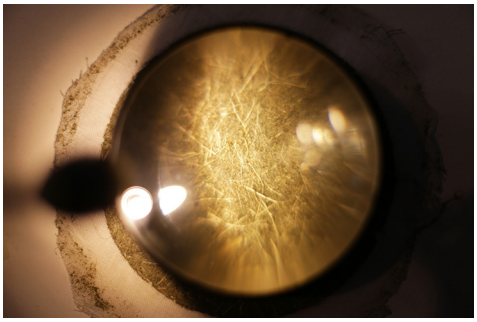




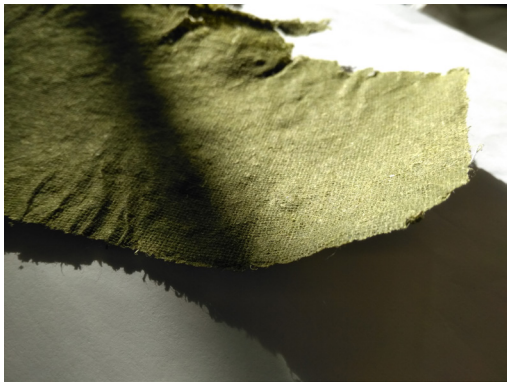


Gestes d'orties et de cendre (collecte, préparation du papier), 2018 – 2023, (Cartes Blanche 2019, 2022), photographies et captures vidéo, La Coquille, Bordeaux.















Avec Odette, nous avons appris en faisant et c'est un savoir qui devient alors ordinaire pour moi et acquis (bien qu'il faille répéter encore et encore les gestes pour arriver à un bon résultat). À propos d'une pièce qu'il conçoit à l'occasion de l'exposition *Vos poubelles sont nos citadelles*, Laurent Tixador déclare :

> « Je sais que maintenant j'ai ce savoir, comme s'il était emmagasiné dans une caisse à outils, une caisse à outils cognitive. C'est une expérience qui est gagnée et qui me permet une prochaine fois, [...] d'aller plus directement et me dire : je sais faire des poutres[591] ».

Il évoque la construction d'une mezzanine réalisée entièrement avec des matériaux de récupération à l'intérieur de la galerie. Appréciant assez peu le principe des expositions (ni de la désignation d'œuvre en général), l'artiste créé un lieu dans le lieu, un espace à la fois en marge et au milieu de la galerie où il a résidé et dormi sur place durant le temps de montage et pendant l'exposition. Pour réaliser cette construction, il est épaulé par un ami architecte mais le défi est, avant tout, de faire avec ce qu'ils ont sous la main, il a donc fallu redoubler d'inventivité. Ils ont créé de toutes pièces des poutres porteuses à l'aide d'un assemblage en quinconce de morceaux de planches de différentes tailles. Tel qu'il le dit, cette attitude opportuniste qui se développe par le biais de la marche, oblige à se débrouiller et donc à apprendre à « faire autrement ». Ces savoirs, obtenus par expérience et fruits d'une adaptabilité aux matériaux et à l'espace, se stockent alors dans ce qu'il nomme « une boîte à outils cognitive ». L'expression exprime parfaitement l'idée que l'on emporte avec soi un ensemble de savoirs sans même sans rendre compte. Ces savoirs s'avèrent particulièrement utiles lorsque l'on marche car ils cultivent des manières de penser et de créer qui invitent à la frugalité.

C'est une dimension fondamentale dans mon travail, d'ailleurs, comme Laurent Tixador, je n'aime pas spécialement marcher[592], pourtant marcher permet de

591. « *Vos poubelles sont nos citadelles* est le résultat de la résidence de l'artiste Laurent Tixador à Zoo galerie centre d'art contemporain en ce début d'année 2023. À la suite de deux mois de résidence, l'exposition présente plusieurs travaux emblématiques de l'artiste ainsi que de nouvelles pièces spécifiquement pensées et fabriquées pour l'exposition ». *Entretien avec Laurent Tixador - Vos poubelles sont nos citadelles*, Zoo Galerie, Nantes, 18 mai 2023, 7 min 52, [en ligne], URL : https://youtu.be/YFPCa95jrsk, consulté le 22 juin 2023.

592. Dans l'émission « Backstage » animée par Aurélie Charon, Laurent Tixador déclare : « Marcher, en fait, je n'aime pas ça du tout, ce qui m'intéresse dans le déplacement à pied c'est que je peux me retrouver dans des endroits qui ne sont pas banals, des endroits où on ne peut pas arriver en voiture, des endroits où on est perdu, où on se serait jamais arrêté, et c'est ça qui me plaît », *in Numéro 15. En avant marche avec Laurent Tixador*, « Backstage », France Culture, Lundi 7 décembre 2015, 12 min 40, [en ligne], URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/backstage/numero-15-en-avant-marche-avec-laurent-tixador-9934920, consulté le 23 juin 2023.

faire des *rencontres* avec la matière, de saisir des petits morceaux de paysage et de déplacer ou de transformer les choses sur place.
C'est ce qu' l'on fait aussi lorsque l'on construit une cabane en chemin. C'est quelque chose que nous n'avons finalement pas expérimenté à proprement parler dans le cadre de la thèse (nous y reviendrons) mais les constructions éphémères font partie du paysage vernaculaire. Celles et ceux qui les habitent ou y passent, celles et ceux qui les ont aperçues avant qu'elles ne disparaissent en sont les seuls témoins. Ils peuvent les décrire et en révéler l'emplacement approximatif. Lorsque l'on ne voit plus rien, il reste les histoires pour imaginer.

Au contraire, Odette adore marcher. C'est une activité qu'elle pratique depuis son plus jeune âge puisqu'elle parcourait 14km aller-retour pour se rendre à son école primaire. De jour comme de nuit, elle marchait, seule, et c'est son corps et ses sens qui cartographiaient le paysage à son insu. Par les habitudes, surtout celles qui sont prises dans l'enfance, on réalise les gestes sans plus y penser.
Lorsque Laurent Tixador et Abraham Poincheval réalisent leur marche de 400km en ligne droite du 1er octobre au 17 décembre 2002, afin de relier Nantes à Metz via Caen, ils sont munis d'une simple boussole. On est ici dans une attitude inverse de celle de l'habitude de marcher en s'orientant consciemment dans un territoire connu. D'abord c'est la première marche longue en bivouac de Laurent Tixador, ensuite il s'agit d'un territoire connu, non exotique, mais dont les paysages sont parfaitement étrangers puisqu'il est aujourd'hui plus habituel de se rendre de Nantes à Metz beaucoup plus simplement et rapidement (en train ou en voiture). Dans cette randonnée performative, les artistes sont plutôt confrontés à l'inconnu et à la précarité d'un équipement de navigation sommaire (la boussole) avec lequel peu de gens sont encore familiers. C'est ici une volonté d'éprouver des manières de vivre dans le dépouillement en réaction aux outils et aux moyens de transport qui rendent le déplacement extrêmement simple et rapide, mais qui entraînent en conséquence une connaissance relative voire une méconnaissance du territoire.
Avec la boussole comme seul repère, ils font l'expérience d'une ligne, d'un tracé en ligne droite dans l'espace pour redécouvrir le paysage et apprendre à le lire différemment. L'expérience est retracée par une mise en récit quotidienne écrite par Laurent Tixador dans un journal de bord qu'il publie sous le titre : *L'inconnu*

des grands horizons : journal de bord de Laurent Tixador / Laurent Tixador, Abraham Poincheval[593].

Dans ce type d'expériences de déplacement, on habite littéralement le paysage par le passage. Le bivouac permet de vivre une expérience chaque nuit dans un nouvel endroit avec lequel on peut devenir familier très vite, notamment par les habitudes et l'attachement qu'on peut développer avec son équipement. L'expérience peut aussi se vivre lorsque l'on construit une cabane et que l'on y réside pendant un temps, puis on l'abandonne. La vie dans le mouvement peut être un moyen pour ressentir une sensation de foyer dans certains lieux où l'on ne fait pourtant que passer (surtout lorsque l'on y reste plusieurs jours). Dans ces lieux, on est toujours dans une forme d'intermédiaire, ni chez soi, ni étranger, ni dedans, ni complètement dehors. Ce sont des espaces de transition où nos habitudes de vie avec un bagage rempli d'expériences – cette boîte à outils cognitive – permettent de se sentir familier dans un paysage en mouvement et où on le devient à son tour.

Autour de la maison, il y a aussi des marges, des lisières où l'on passe et avec lesquelles on crée pourtant du lien. Au fil des saisons, Odette parle de la grange, de la cave, du grenier et des cabanes de travail avec la même importance que la maison elle-même.

Elle raconte les liens entre ces lieux et comment ces lieux deviennent, en effet, *liens*.

593. L'*inconnu* des grands *horizons* : journal de bord de *Laurent Tixador* / *Laurent Tixador*, Abraham Poincheval, Paris, Michel Baverey éditeur, 2003.

Cabanes, caves, greniers : des espaces-temps en marge[594]

Cabane, abri, cave, grenier, grange, cellier, remise, clédier, séchoir, souillarde ou autre galeta sont des mots qui résonnent en nous. Parfois un peu oubliées, ces appellations diffèrent en fonction de chaque localité. Elles évoquent des lieux connus ou des histoires contées. Ces recoins et cachettes sont peu fréquentés habituellement. Ils sont donc un peu à la marge de la définition du verbe *habiter* dans la mesure où ce sont des lieux de passage. Il s'agit cependant pour nous de donner à ces espaces transitoires tout leur potentiel créatif, et de valoriser un espace *à côté* de la maison elle-même. Ils évoquent, chacun à leur manière, quelques réminiscences de rêves ou des souvenirs d'anecdotes, d'histoires vécues ou seulement entendues. Quoi qu'il en soit, ils nous font pénétrer dans les profondeurs de notre conscience et de notre inconscient. Puisque ce sont des lieux, ils invitent au voyage. Le déplacement peut se faire physiquement, mais aussi dans un espace intérieur, psychique, par la mémoire et l'imagination.

Nous prenons ainsi les figures des cabanes, caves et greniers, comme trois exemples d'espaces-temps marginaux. Mais il nous faut d'abord dire en marge de quoi ils se situent. Par leurs fonctions, ces bâtis sont physiquement localisés en périphérie de l'habitat. Si le foyer, autrement dit le cœur de la maison (cuisine, salon, chambres, etc.), est synonyme *d'espace de vie* à proprement parler, ces espaces attenants à la maison sont qualifiés de dépendances. Pourtant, les paysans utilisent ces espaces. Ce sont donc des espaces de vie même s'ils sont en marge du foyer.
Vivre avec des espaces comme les cabanes, les caves et les greniers (entre autres), revient à renouveler des pratiques de « l'habiter ». En effet, ces espaces en marge de l'habitat évoluent avec le temps et varient en fonction des modes de vie et des activités des occupants. Si l'on adopte un mode de vie rural - moyennant une économie décroissante visant l'autonomie alimentaire - on ne tardera pas à considérer ces espaces comme indispensables et à les situer au cœur d'un foyer de nouveau *élargi*.

594. Une partie de ce sous chapitre suivant s'appuie sur une communication donnée dans le cadre d'une journée d'étude intitulée : Variation et figures de la maison dans les pratiques artistiques, organisée par Escorne Marie et Bourchenin Barbara, lundi 28 et mardi 29 mai 2018, Salle Jean Borde – RDC, Maison des Sciences de l'Homme, esplanade des Antilles, Pessac, soutenue par ARTES. La communication a donné lieu à un article éponyme paru dans le n°15 des « Cahiers d'Artes », « Cabane, caves, grenier : des espaces temps en marges » in Escorne Marie et Bourchenin Barbara, Variation et figures de la maison dans les pratiques artistiques, Bordeaux, PUB, 2020, p. 41 – 56.









Laurent Tixador, *Capsule*, 2023, atelier de l'artiste construit dans la galerie, bois de récupération, matériaux divers, résidence de l'artiste à Zoo Galerie de janvier à mars 2023, photographies de l'exposition *Vos poubelles sont nos citadelles*, du 3 mars au 17 mai 2023, Zoo Galerie, Nantes.

Laurent Tixador, *Banc, table basse, chaise, tabouret*, 2023, mobilier à partir de bois de récupération et branches de platane, résidence de l'artiste à Zoo Galerie de janvier à mars 2023, photographie de l'exposition *Vos poubelles sont nos citadelles*, du 3 mars au 17 mai 2023, Zoo Galerie, Nantes.

Laurent Tixador et Abraham Poincheval, *L'inconnu des grands horizons*, 2002, marche de 400km à pied en ligne droite de Nantes à Metz (en passant par Caen) à l'aide d'une boussole, vue de leur expédition, restituée au public dans les espaces d'expositions relais, et sur le site internet du Centre d'art contemporain 40mcube, Rennes.

En latin, « casa » désigne une cabane, une chaumière, une hutte[595]. La cabane est une « construction rudimentaire servant d'habitation, d'abri ou de resserre[596] ». « Cave », est emprunté au latin « cavus » pour identifier quelque chose « qui présente une cavité[597] ». La cave est une « chambre souterraine, ordinairement voûtée et creusée sous une maison, dont la fraîcheur constante permet de conserver des provisions, principalement du vin[598] ». Le mot « grenier » issu également du latin « granarium », est l'endroit où l'on conserve le grain[599]. C'est généralement un « bâtiment rural ou partie élevée d'un bâtiment rural où l'on conserve des céréales, du fourrage ou de la paille[600] ».
L'étymologie de ces mots est très révélatrice de la fonction des lieux : cabane pour s'abriter, vivre, « se conserver » soi-même, cave et grenier pour conserver et entreposer les denrées alimentaires. Selon ces définitions, la cabane apparaît comme le seul véritable espace de vie, cave et grenier comme des lieux de passage. « Habiter » sous-entend d'occuper habituellement un lieu. Cependant, d'un point de vue pratique, les endroits faisant l'objet de passages répétés peuvent être assimilés à des lieux d'habitation. « Passer » devient par extension « habiter ».

Dans *La poétique de l'espace*[601] Gaston Bachelard exprime la complexité de demeurer *dedans* et *avec* sa maison. Il révèle dans cet ouvrage une « esthétique du caché[602] » qui n'est pas toujours prise en compte dans nos considérations sur l'habitat, puisqu'il s'agit de montrer la figure de la maison par les petites choses invisibles, les coins et recoins de nos espaces de vie moins fréquentés.
En effet, sans une intimité profonde avec le lieu, on ne peut pas accéder à certains espaces. Par exemple, on n'invite pas des inconnus à monter au grenier, tout comme on ne fait pas visiter sa cave ou sa cabane au premier venu. Certains endroits sont réservés aux habitants en raison de leurs fonctions (privées)

595. Henri Goelzer (dir.), *Dictionnaire Latin – Français / Français - Latin*, Paris, éditions Garnier – Bordas, 1993 (1928), p. 87.

596. « Cabane », CNRTL, [en ligne], URL : http://www.cnrtl.fr/definition/cabane, consulté le 15 mars 2018.

597. Henri Goelzer, *op. cit*., p. 98.

598. « Cave », CNRTL, [en ligne], URL : http://www.cnrtl.fr/definition/cave, consulté le 15 mars 2018.

599. Henri Goelzer, *op. cit*., p. 346.

600. « Grenier », CNRTL, [en ligne], URL : http://www.cnrtl.fr/definition/grenier, consulté le 15 mars 2018.

601. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF / Quadrige, 2001.

602. *Ibid.*







Cabanes de Feuillards, cartes postales.

mais aussi du fait de leur accessibilité difficile (isolement, escaliers, échelles de meunier, etc.)
Si caves et greniers sont souvent situés à l'intérieur de la maison ou attenant au bâti, ce n'est pas toujours le cas. Lorsqu'ils sont à l'extérieur, ils sont indépendants de l'habitat et les accès ont une fonction différente. Ils n'ont généralement pas de seuil mais possèdent un escalier ou une échelle qui en détermine la limite physique. Gilles A. Thiberghien a beaucoup écrit sur les rapports qu'entretiennent les artistes aux paysages, et en particulier sur les cabanes. À propos de cette question de seuil, il écrit :

> « Le seuil qui caractérise les maisons et sépare l'intérieur de l'extérieur n'a pour les cabanes aucune pertinence car elles sont avant tout ouvertes sur le monde et en particulier sur la nature qui, en retour les pénètre de part en part. Appelons ici nature cet espace de proximité et de rêve où ne cessent d'éclore les formes et les matières qui représentent le vivant au moment où notre attention se porte sur elles[603] ».

La cabane, et de façon élargie tous ces espaces en marge de « l'habité », permet d'établir un lien entre l'artiste et le paysage, mais aussi entre le paysage et le bâti, puisque les limites entre extérieur et intérieur sont parfois floues. Par exemple, si les cabanes n'ont pas de seuil à proprement parler, cela ne veut pas dire qu'il n'existe aucune délimitation. Elle se fait de manière discrète et rudimentaire : une porte de fortune, une toile, une bâche, parfois quelques marches, ou encore une échelle pour une cabane perchée. Ces espaces semi-intérieurs sont ouverts sur l'extérieur. Ils possèdent une identité définie par un rôle de protection des objets et/ou des hommes. C'est précisément ce qui donne à ces constructions leur autonomie (vis-à-vis de la maison confortable et équipée) : les cabanes sont des espaces sommaires, utiles à la survie.
Les artistes Bruni et Barbarit conçoivent des installations éphémères sur le principe d'ateliers mobiles, de cabanes avec jardins. Ils redonnent à l'abri sa fonction d'espace de travail. La cabane devient un laboratoire. Ils vont s'y abriter et y ranger des outils, ils vont faire un jardin autour, etc. Leurs créations renvoient à un désir d'autonomie et à la recherche d'un certain savoir-vivre en harmonie avec la nature. Elles s'apparentent aux constructions des travailleurs extérieurs (jardiniers, paysans, bergers), dont les objectifs sont de s'abriter, de se reposer temporairement et de protéger leurs outils des intempéries.

603. Gilles A. Tiberghien, « La cabane : une rupture dans le temps », *in* Aurélie Guitton (dir.), « Cabanes », *Revue 303* n°141, Nantes, éditions 303, 2016, p. 16.









Alice Aycock, *Bâtiment bas avec toit en terre (pour Mary), [Low building with dirt roof (for Mary)]*,1973 – 2010, bois, roche et terre, 76.2 x 609.6 x 365.8 cm, Gibney Farm, Pennsylvanie, (États-Unis).

Bruni et Babarit, *La cabane aux deux jardins*, 1989, vestiges de cabane d'enfant, fougères, mousses, houx, pierres, branchages, aiguilles de pin, terreau et terre de talus, feuilles de chêne et de hêtre, transplantation de graminées, outils, environ 20 x 15 x 3m, *in situ* Forêt domaniale du Gâvre, Loire Atlantique.

L'indépendance de l'abri du travailleur est liée à ses fonctions et à la localisation des ressources utiles. Que ce soit le besoin d'un pâturage pour les bêtes, d'une forêt pour le bois, d'un champ pour développer des cultures, l'implantation d'une cabane ou d'un refuge dépend de l'activité pratiquée et nécessite généralement de s'éloigner du domicile. Par exemple, Odette évoque le travail de feuillards qu'elle a bien connu. Son père, ainsi que la plupart des hommes du village avaient une cabane qui s'appelle une cabane de feuillardiers. Le travail des feuillardiers est d'exploiter et d'entretenir les taillis de châtaigniers en vue de récupérer le bois aux vertus imperméables et souples, pour différents usages : des piquets pour les clôtures, des branches pour réaliser le cerclage des tonneaux, ou encore du mobilier ou des menuiseries. C'est un travail saisonnier qui commence à l'automne et dure généralement jusqu'à la fin du printemps. Son architecture vernaculaire a la particularité d'être composée exclusivement avec le châtaignier en utilisant différentes parties et différentes formes de l'arbre. La cabane est implantée dans un endroit où il y a des souches et donc de nombreuses pousses de châtaigne, qui sont tressées pour former les pentes inclinées du toit sur lesquelles prennent appui des barres transversales pour le faîtage et le solivage. Ensuite, le toit est recouvert avec les copeaux qui ont servi à la fabrication de la cabane. Ils en assurent l'étanchéité (puisque le bois est imperméable) en étant disposés sur une couche d'une quinzaine de centimètres. De nouveaux copeaux sont déposés au fur et à mesure de l'usure naturelle des précédents, prolongeant ainsi la longévité de la cabane. La forme générale de la cabane évoque un toit sans mur. Les pans de toit touchent le sol et la cabane est ouverte de part en part ou sur un seul côté. Ses fonctions sont multiples mais la principale est d'abriter les outils et les travaux en cours du feuillardier. Ensuite, même si le travail est réalisé au maximum dehors, la cabane sert d'abri pour travailler lors des intempéries. Parfois, elle peut aussi servir d'abri pour la nuit, mais généralement elle est occupée de manière temporaire pour la journée de travail et le feuillardier rentre chez lui le soir. La cabane, adaptée au travail, abrite aussi des outils spécifiques à ces savoir-faire. Elle n'est pas un second habitat mais plutôt une forme d'extension de la maison qui permet le travail dans cet autre lieu, séparée d'elle par un temps plus ou moins long de marche.

Ce type d'habitat en marge de la maison répond à un besoin de la vie quotidienne. Son architecture répond aux activités que l'on y conduit en permettant d'exercer un travail saisonnier et offrant une praticité. Le stockage des outils et des matériaux permet de se déplacer à pied sans s'embarrasser de charges lourdes. Dans ce cas, la cabane est proprement utilitaire, néanmoins il faut noter

que ce type de pratique tend à disparaitre. En ce qui concerne les cabanes de feuillardiers, elles ont disparu dans de nombreuses régions, mais il reste encore quelques feuillardiers qui exercent dans la région du Limousin et en Dordogne, même s'ils peinent souvent à transmettre leur savoir.

La cabane reculée à l'écart de la civilisation prend aujourd'hui des allures de lieux de vacances ou de retraite pour ceux qui aspirent à retrouver un mode vie rudimentaire. En harmonie avec la nature et les ressources de proximité qu'elle offre, ce séjour en cabane permet de s'affranchir de la société de consommation. Vivre dans une cabane c'est vivre une expérience physique (endurance) et psychique (isolement), qu'elle soit effectuée par nécessité par le paysan ou le berger, ou bien par n'importe quel individu en quête d'ermitage pour une retraite volontaire.
Henri-David Thoreau, dans sa quête pour renouer avec la nature comme environnement et avec sa propre nature humaine (c'est-à-dire retrouver des besoins primaires de l'homme pour se comprendre soi-même), construit sa cabane pour vivre et expérimenter ces *évidences primitives*. Il estime capital que tout homme puisse vivre dans un habitat conçu de ses propres mains – au moins pour un temps – sans quoi il ne sera jamais tout à fait accompli[604]. La cabane apparaît comme une simple réduction de l'habitat, mais elle est en réalité un espace autre qui transforme en profondeur les modes de vie habituels. Il faut s'organiser pour se procurer la nourriture quotidienne, vivre de la cueillette en fonction des saisons, de la pêche, ou encore s'accommoder des dons reçus (dans le cas d'Henri-David Thoreau). Les cabanes (comme espaces de vie) sont des lieux généralement reclus, ou au moins localisés en périphérie des centres urbains. Quelles que soient les méthodes de survie employées, elles requièrent une adaptabilité proche de la marginalité. Hors des sentiers battus, on doit s'acclimater, se débrouiller, inventer des solutions, et faire appel à notre esprit d'aventure. L'architecture et la géolocalisation des cabanes doivent être également modulables, puisque comme le dit Gilles A. Tiberghien n'étant « sans caves ni greniers, elles sont à la fois l'un et l'autre[605] ».

Des cabanes en lisières, des caves enterrées, des greniers en hauteur : à la fois espaces de rêveries et lieux d'expérimentation, ces éléments d'architecture

604. Henri David Thoreau, *Walden, ou la Vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 1990 (1854).

605. Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud / ENSP / Centre du Paysage, 2001, p. 119.

mettent en avant les questions de frontières, de seuils, de distance entre les bâtis. L'escalier est un espace de transition important et symbolique puisque comme le dit Bachelard « à la cave, on descend toujours [...] c'est sa descente qui caractérise son onirisme. [...] Enfin l'escalier du grenier, plus rapide, plus frustre, on le monte toujours[606] ». Les rapports primitifs et intimes entre l'homme et son habitat sont exploités par Bachelard dans une conception verticale de la psychologie humaine, d'une part, et de l'architecture, d'autre part. En expliquant que « la verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier[607] », il oppose la rationalité du toit à l'irrationalité de la cave.
Alice Aycock est une artiste américaine qui joue de ces polarités et inversions dans certaines de ses installations, notamment ses premières œuvres dans les années 1970. *Low building with dirt roof (for Mary)* est une pièce conçue en 1973 à partir d'un rêve angoissant qui se déroulait dans la maison de ses grands-parents. Sombre, humide et sans échappatoire, il s'agit d'un bâtiment bas avec un toit en terre battue, construit en bois, pierre, et terre. Pénétrer cette « cabane/cave/grenier » implique un réel engagement physique. Il faut ramper, se confronter à la poussière, à l'odeur de la terre et de l'humidité, il faut accepter d'être proche des insectes. L'expérimentation corporelle fait passer le visiteur dans des espaces que l'artiste qualifie de « psychologiques[608] ». Des sensations analogues concernent les escaliers des caves et greniers décrits par Bachelard qui insiste fortement sur la difficulté de pouvoir rationaliser lorsque l'on est dans une cave. Dans un espace confiné et obscur, quelque chose de l'ordre de l'instinct de survie prend le dessus, nos mouvements sont guidés par des réflexes primaires (se repérer dans l'obscurité, tâtonner, écouter les bruits, etc.). Dans l'imaginaire collectif, la figure de la cave est associée aux profondeurs, à l'obscurité voire à l'enfermement, y pénétrer peut provoquer angoisses et sentiments de claustrophobie. Ses fonctions sont pourtant à l'origine d'ordre pratique.

Odette à un grand souvenir de la cave et du grenier. La cave était angoissante et elle était aussi une cachette, notamment pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans sa maison d'enfance, on accédait à la cave par une trappe découpée dans le sol de la pièce principale et une échelle très rudimentaire permettait d'y descendre. Pour aller chercher des conserves (réalisées dans des bouteilles en verre car il n'y avait pas de bocaux), des légumes ou des viandes conservées

606. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 41.

607. *Ibid.*, chapitre « Primitivité de l'humble logis, la maison de la cave au grenier, le sens de la hutte », p. 35.

608. Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, *op. cit.* p. 131.

dans de la graisse ou du saindoux dans des pots en grès, il fallait être très prudent pour ne pas tomber. On n'y voyait rien, seule la lampe à carbure pouvait éclairer et il fallait faire très attention. Lorsque la cave servait pour cacher des personnes juives ou des Résistants du Maquis, c'était une autre peur qui grondait dans la maison. La trappe était simplement recouverte par un tapis (tressage de massettes) avec la table à manger par-dessus.
Au contraire, le grenier évoque de bons souvenirs à Odette. Avec sa sœur et son frère, ils jouaient dans le grain ou le foin. Il fallait aussi monter au grenier chercher des œufs que l'on plaçait dans le grain pour les conserver, les plantes utiles pour faire les tisanes tels que la mauve ou le tilleul que l'on effeuillait et triait dans des sacs, ou encore les massettes pour les travailler pour occuper les longues journées d'hiver ou les veillées.
Comme un double négatif de la cave, le grenier « rationnel » soulève d'autres enjeux.

> Le toit dit tout de suite sa raison d'être : il met à couvert l'homme qui craint la pluie et le soleil. Les géographes ne cessent de rappeler que dans chaque pays, la pente du toit est un des signes les plus sûrs du climat. [...] dans le grenier, on voit à nu, avec plaisir, la forte ossature des charpentes. On participe à la solide géométrie du charpentier[609].

Ce rapport entre la construction de soi et de son habitat est porteur d'une évidence primitive. S'abriter et se nourrir : des besoins de première nécessité. Les rapports essentiels entre ces deux phénomènes sont intrinsèques et évidents, en théorie, mais qu'en serait-il en pratique si demain nous devions réellement *survivre* ? Les écrits de Yona Friedman mettent en évidence les liens entre économie et architecture en proposant des solutions adaptées.

> L'architecture classique transforme les choses pour les adapter à l'usage de l'homme, alors que l'architecture de survie essaie de transformer la manière dont l'homme utilise les choses existantes (ce qui pourrait changer la mentalité et le comportement de l'homme)[610].

Construire un abri rapidement, trouver de la nourriture, la transformer selon des processus simples dans un environnement réduit, sont des gestes de survie. Une part de leur réalisation peut sans doute être liée à une forme d'intuition

609. *Ibid.*

610. Yona Friedman, *L'architecture de survie - Une philosophie de la pauvreté*, Paris, L'éclat / poche, 2016, p. 113 - 114.

auto-protectrice humaine, mais la majeure partie de leur faisabilité est inhérente à l'apprentissage par l'expérience.

Les espaces en marge, tels que ceux évoqués ici, ont très rapidement été fréquentés avec ma grand-mère, dès que nous avons commencé à réaliser des gestes ensemble. Très vite j'ai compris que ces lieux, même s'ils sont en marge du foyer ne sont pas moins importants. Ce sont des lieux où l'on passe mais leur fonctionnalité et leur utilité sont fondamentales. Ils sont donc aussi des lieux d'apprentissage.

Chez nous, la cave est en dehors de la maison. La maison datant des années 1960, il ne s'agit pas d'une architecture vernaculaire rurale. Mes grands-parents, désireux de conserver certaines de leurs habitudes issues d'un mode de vie paysan, ont aménagé l'espace de leur nouvelle maison en fonction. Aussi, dans le jardin, il y a une cave semi-enterrée qui permet la conservation des pommes de terre (remplaçant aussi l'ancestrale *pompirière*[611] de leur enfance), les légumes racines, le jambon dans le sel, les conserves et l'alcool.

En cohabitant avec ma grand-mère, j'ai côtoyé et imité les habitudes qu'elle a gardées vis-à-vis de l'entretien et du stockage des biens alimentaires et des plantes. J'ai donc appris à faire usage des lieux en marge de l'habitat tels que la cave, le grenier ou les cabanes. Nous avons aussi mis à l'épreuve la mémoire des *anciens* à travers les histoires de familles ou du village qu'elle me raconte. De nombreux gestes ordinaires et saisonniers ont été expérimentés en lien avec ces trois espaces, tels que le stockage des pommes de terre ou des pommes placées à la cave, le séchage des plantes (le sureau, l'achillée millefeuille, la sauge, l'origan, la reine des prés, l'aubépine, la valériane, le fenouil, etc.) entreposées au grenier, ou encore le rangement et l'entretien des outils dans la cabane de jardin. En revanche certains de nos *Gestes de matière*s conviennent mieux pour évoquer les fonctions, les usages et aussi révéler l'esthétique de ces lieux. En cherchant à « dresser des portraits » de ceux-ci, nous explorons en détails les matières qui y sont liées et nous les percevons sous un autre angle. En apprenant sur ces lieux et sur les matières, on apprend alors sur leur milieu d'origine : autour de notre *coquille*.

611. *Pompiriere*, issu du patois, il s'agit d'une cave ou d'une partie de grange réservée au stockage des pommes de terre à l'abri de la lumière.





Nos cabanes, caves, grenier, 2018 – 2019, photographies, La Coquille.











Nos cabanes, caves, grenier, 2018 – 2019, photographies, La Coquille.

Ma coquille, c'est le nom de la maison où nous vivons. Installée dans un village nommé ainsi en raison de son implantation sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle et de son emblématique coquille. En 1958, sans attache particulière aux histoires de pèlerinages, mon grand-père a choisi d'appeler la maison qu'il venait de construire : « Ma coquille », afin d'en faire à proprement parler « sa coquille », un « cocon », le « nid » où abriter sa famille.

À l'instar de ce qu'écrit Henri-David Thoreau, mon grand-père éprouvait aussi beaucoup cet attachement à construire de ces propres mains les lieux dans lesquels il allait habiter avec sa famille. À La Coquille, il a construit la maison avec ses différents espaces et son grenier, puis la cave et une cabane à outil au fond du jardin. À l'étang, il a construit aussi une cabane (ainsi que sur un terrain boisé situé sur l'île d'Oléron). Ces dernières sont des cabanes où on peut habiter de manière rudimentaire mais avec le nécessaire : une pièce avec différents espaces ouverts, cuisine, chambre et salle à manger avec poêle ou cheminée. Leur confort réside dans la simplicité. Ce sont des cabanes qui s'ouvrent sur l'extérieur et qui invitent au repli et à la méditation, aux rêveries du lieu autant qu'à des activités physiques, créatives et pratiques liées au milieu dans lequel elles s'insèrent : le bucheronnage, la pêche, la cueillette de plantes ou de champignons se fait *in situ*. Les activités liées aux cabanes étaient plutôt effectuées par des hommes, avec les cabanes de travail dans les champs ou dans les bois, ou même avec les cabanes à outils pour le jardin. Aussi, au début de la thèse, j'avais envisagé un travail de construction d'un abri dans notre jardin. Odette et André avaient évoqué le travail de la massette avec laquelle on peut faire de nombreux tressages utiles et résistants dans la construction de cabanes, notamment des toitures. Cependant, c'est un geste que j'aurais dû réaliser avec mon grand-père mais son décès a interrompu les projets que nous avions ensemble. Etant donné que l'intérêt de notre travail réside dans la transmission des gestes, je me suis donc orientée vers une autre activité initiée par ma grand-mère. Couturière de métier et passionnée par cette activité, elle a rapidement suggéré de créer une robe avec les massettes (nous l'avons évoqué au chapitre 06). Ainsi, le projet d'abri s'est transformé en habit.

Finalement, cette robe est avant tout une exploration pour faire corps et se fondre dans le paysage. Il s'agit de faire avec les matières trouvées sur place et en les transformant pour en concevoir un vêtement, c'est comme si on pouvait porter un morceau de paysage sur soi. Une fois la robe réalisée, je l'ai portée et suis descendue dans la mare ainsi vêtue afin de confronter les matières transformées sur le corps aux matières premières : les massettes dans la mare.

Même si mon travail n'est pas axé sur une dimension rituelle telle que celle développée par Gilles Bruni, notre robe de massettes fait écho à une de ses actions artistiques réalisée dans le cadre d'une résidence avec l'association l'Esprit du lieu au lac de Grand-Lieu près de Nantes. L'artiste réalise une longue expérience de terrain très riche, d'une durée de deux ans dans et autour d'un des plus grand lacs naturels de plaine, en France[612].

Il va alors expérimenter différentes manières de « faire corps » avec le lieu, notamment en cherchant à s'y confondre. Il réalise ce qu'il appelle un « masque-cache ». Après une observation et une exploration en profondeur du lieu et des matières végétales et animales qui le composent, il rassemble des branches et des végétaux et des filets de pêche et des matériaux divers puis va créer une forme d'habit-sculpture dans lequel il va pouvoir se cacher en entier. L'objet hybride est à la fois, un vêtement, une cachette, et un piège mobile (avec le filet qui permet de glaner des matières). Cette action artistique résulte d'une très longue immersion dans un lieu, difficile à appréhender car très vaste et soumis à d'extrêmes changements en raison des crues. Il s'agit d'un paysage sans cesse en mouvement, habité par des espèces qui se meuvent aussi. Gilles Bruni a aussi fait un travail inspiré de méthodes ethnographiques puisque pour agir dans le lieu, il lui fallait le comprendre et donc aller récolter la parole des habitants. L'ouvrage *Circum Lacustre, Pérégrinations autour du lac de Grand-Lieu*[613] retrace cette expérience sous forme d'un journal de bord. C'est bien un voyage que l'artiste a entrepris à la rencontre du vivant humain et non humain, afin de se faire sa propre lecture du paysage et même de tenter de devenir paysage.

La rencontre avec une espèce végétale en particulier (le Carex) dont le nom vernaculaire dans cette région est « bloute » va être déterminante dans sa manière d'appréhender l'espace. Il parcourt inlassablement les bords du lac et les prés-marais[614], rencontre des riverains (pécheurs, apiculteurs, pelletier-dépouilleur, garde-chasse, etc.), de nombreuses espèces, glane des matériaux déplacés par les crues puis il découvre les caches de chasseurs qui sont de petites cabanes sur pilotis dissimulées avec des roseaux, des souches et des

612. Le lac fait partie de la Réserve Naturelle Régionale de Grand-Lieu, elle est très riche en biodiversité animale et végétale. Son écosystème est unique en Europe et son accès est extrêmement réglementé, il est doté du label de « zone humide d'intérêt mondial ».

613. Gilles Bruni, *Circum Lacustre, Pérégrinations autour du lac de Grand-Lieu*, Nantes, Édition joca seria, 2017.

614. Les prés-marais sont des prairies inondables exploitées par les agriculteurs et les éleveurs de vaches notamment en fonction des saisons. Ce sont des zones humides de plus en plus rares en raison de l'extension des activités humaines. Leur disparition est une catastrophe écologique majeure dont nous payons aujourd'hui déjà les frais (par la raréfaction de l'eau et de la biodiversité que ces zones génèrent).



Rencontre avec la baldingère faux-roseau (*Phalaris arundinacea*). Très efficace, elle m'accueille jusqu'à me faire disparaître… Elle est joueuse.



Ça continue…
« L'homme roseau »
(mots d'Arnaud)

Gilles Bruni, *Circum Lacustre, Pérégrinations autour du lac de Grand-Lieu,* 2017, pages de l'ouvrage, Reserve Naturelle de Grand-Lieu.

Un groupe de bloutes l'accompagne.
Grâce au masque-cache, je ne suis plus tout à fait un homme, je me sens devenir le lac.
Homo-lacustre.










Gilles Bruni, *Circum Lacustre, Pérégrinations autour du lac de Grand-Lieu,* 2017, pages de l'ouvrage, Reserve Naturelle de Grand-Lieu.

Postface

À la vue du masque de Gilles Bruni se déplaçant sur les rives du lac, me sont revenues des images du culte Nyau pratiqué en certains lieux du Malawi, de Zambie et du Mozambique, et qui se manifeste par l'apparition de masques en végétaux tressés représentant surtout des animaux mythiques associés aux défunts. Ces masques sont étonnamment semblables à la structure animée par Gilles, et leur mythe d'origine est le suivant :
« Au début, Mlengi créa les humains et les animaux. Dans les temps anciens, tous vécurent heureux ensemble. Quand les hommes avaient faim, ils n'avaient qu'à regarder vers le ciel et à dire : "Shomo Mlengi" (Mlengi, aie pitié) pour que les animaux meurent d'eux-mêmes et offrent leur viande. Mais quand les hommes commencèrent d'être jaloux les uns des autres, Mlengi se fâcha et sépara les hommes des bêtes. Depuis lors, quand ils ont faim, les hommes doivent chasser. Les animaux se mirent donc à fuir les humains, et s'ils les rencontraient par hasard, à les blesser ou à les rendre malades. Mais aujourd'hui, pendant les rites, ils se souviennent des jours anciens et reviennent au village. Alors, ils pleurent les défunts, ensemble avec les hommes.»

Les masques sont donc ces animaux des temps originels, souffrant de la nostalgie des jours anciens, quand hommes et bêtes s'entendaient à merveille. De temps à autre, ils reviennent parmi nous pour partager la tristesse de leurs souvenirs.

Alors, de quel temps merveilleux veut nous parler le masque du lac ?

Jean-Loïc Le Quellec,
Anthropologue, mythologue
et préhistorien à l'Institut des mondes africains du CNRS











Gestes de massettes, porter la robe dans la mare, 2018, photographies argentiques Tomas Smith, La Coquille.

arbustes. Les branchages forment un entrelacs de matériaux qui le fascinent et l'inspirent dans la création du « masque-cache » : une cache à l'échelle de son corps qu'il va habiter le temps du rituel. Finalement, le passage d'un abri à une forme d'habit peut être assez intuitif si on perçoit les deux objets en tant qu'enveloppe où se dissimulent les corps. Reconnaissant un aspect animal aux bloutes, il joue de cette analogie et se met à traquer ces mottes de plantes des marais, lourdes et sèches. Il les observe, les attrape, les transporte pour qu'elles s'acclimatent ailleurs, il joue à « cache-bloute » et se déguise avec jusqu'à se sentir transformé. Il écrit :

> « La bloute m'a envouté, elle ne manque pas de charme, enfin à mes yeux, j'apprends à la connaître, je la fréquente assidument, observe ses "coutumes" et métamorphoses. [...] Je livre ici un effet édifiant de ma vie parmi les bloutes, elles m'affectent tant que je me suis senti devenir bloute cet après-midi[615] »

Il transpose les rapports habituellement entretenus avec le paysage et la matière en cherchant à devenir paysage ou plus exactement, en se grimant et en cherchant à adopter un « comportement » typique d'une espèce, et c'est ce qu'il souligne précédemment. En considérant ce vivant non humain comme tel, il lui accorde des « coutumes » qui sont le fruit d'une observation longue et patiente et d'une imitation. Imiter c'est « prendre la place de », adopter un point de vue en investissant les mêmes lieux, en se plaçant dans les mêmes postures, etc. Gilles Bruni s'inspire aussi des relations et des modes de vie des habitants de ce milieu, construction des caches pour les uns, connaissances topologiques des autres, respect du lieu voire mystification de celui-ci pour d'autres encore. L'artiste transpose tout cela pour en proposer sa propre perception. Et cela passe par ces expériences de la transformation de l'homme en bloute, ou encore en roseau tel que l'illustre la couverture de l'ouvrage.
Vers la fin du voyage il écrit :

> « Les stratégies mises en œuvre pour saisir le lac ont nourri des histoires et dévoilé des présences à la fois discrètes et puissantes, été comme hiver. Maintenant, je suis fin prêt pour la dernière étape de mon voyage initiatique : devenir le lac. Depuis juillet dernier, j'ai récolté, glané, cueilli et rassemblé nombre d'ingrédients. Il est temps de me mettre à préparer le

615. Gilles Bruni, *Circum Lacustre, Pérégrinations autour du lac de Grand-Lieu*, *op. cit.*, p. 43 - 44.

> rituel... Jérémy m'accompagne pour concevoir mon véhicule : déjà, une enveloppe, ajustée à ma taille, pour retourner au lac[616] ».

Et enfin, lorsque vient le moment d'enfiler le masque cache et de l'expérimenter, il accomplit véritablement le rituel qui mettra fin au voyage (et donc à la résidence qu'il envisage ainsi).

> « Le masque cache fonctionne, se chargeant de l'énergie des lieux, récupérant çà et là des matériaux dans ses filets, tissant des relations avec l'environnement du lac. [...] Grâce au masque cache, je ne suis plus tout à fait un homme, je me sens devenir le lac. Homo lacustre[617] »

L'action développe une force qui canalise à la fois des gestes concrets par la capture de matériaux, et abstraits en captant l'énergie du lieu. L'artiste use de cette énergie pour se mouvoir et se transformer, rendant ainsi apparente la capacité qu'ont les lieux à agir sur nous en nous métamorphosant de manière discrète, progressive et parfois invisible.

À force de rencontrer les matières et de chercher à les comprendre j'ai aussi ressenti cette sensation de corps à corps, cette impression de se confondre avec elles.
Lorsque l'on provoque cette occasion en élaborant des stratégies sculpturales pour éprouver la matière et son milieu, on cherche finalement à s'y intégrer. Quoi de mieux pour comprendre un milieu, pour le ressentir vraiment que d'en faire partie ? Je crois que lorsque l'on entre dans ce type de processus – ce que nous avons fait en enfilant la robe de massette et en évoluant difficilement dans la mare – nous cherchons à éprouver cette sensation d'intégration, non sans humour et autodérision que l'on retrouve dans les parties de cache-cache expérimentées par Gilles Bruni.

> Je pénètre dans l'eau froide, mes pieds s'enfoncent dans la vase molle qui libère son odeur caractéristique, je me fraye un chemin dans cette « forêt » de massettes pour reprendre les mots de Mamie[618] et je glisse, je me rattrape, je m'appuie sur des branches. Je tombe dans un grand bruit d'eau qui brise la quiétude du lieu, puis je trouve une place et je me laisse enfin porter, installée dans un lit de massettes en désordre et j'écoute, j'attends. Alors, les grenouilles

616. *Ibid.*, p. 74.
617. *Ibid.*, p. 76 - 77.
618. Odette, *in* Chloé Bappel, Étienne Beaudouin (réal.), *Sitôt dit, sitôt fait*, *op. cit.*, 00:02:47.

> se rassemblent autour de moi, on se regarde. Un rouge gorge vient boire, le vent fait frémir la surface de l'eau et les massettes se mettent à danser souplement. Je suis massette, je suis la mare. Je ne suis pas massette. Je ne suis pas mare.

Alors, peut être que par le biais de l'action artistique, il est possible de rendre visible quelque chose de similaire à ce qui est à l'œuvre, dès que nous travaillons avec les matières de manière intensive, régulière et passionnelle par une accentuation des traits d'un processus. Au bout de longues heures de création l'artisan, par exemple le potier, ne se fait-il pas « argile », ou le vannier ne devient-il pas « saule » ou « châtaigner » sans même s'en apercevoir vraiment ? Au fur et à mesure de ses gestes qui se répètent, il marque son corps d'empreintes physiques du travail. La pensée se fait méditative et pour être attentif et produire un bel ouvrage, il faut « faire un » avec la matière.
Aujourd'hui, la robe est entreposée dans le grenier, avec la longue tresse, le tapis et d'autres expérimentations plus ou moins réussies. À l'instar de la cabane de feuillardier, le grenier abrite autant les objets finis que les travaux en cours et la matière première stockée. En effet, c'est au grenier que l'on a mis à sécher les massettes en suivant les indications d'Odette qui a « un grand souvenir[619] » de cette plante et de ces usages.

> « Il faut les couper au mois de septembre par exemple, et [on en prenait un gros paquet[620]] et je le montais au grenier bien à plat. Et après l'hiver, quand on ne pouvait plus travailler dehors, et bien on montait chercher les massettes, et [ça me tardait ça ![621]], parce que là au moins j'avais du plaisir avec mon père. On rempaillait les chaises, c'est-à-dire qu'on les raccommodait, on faisait des belles chaises et on tressait pour faire des tapis par terre, parce qu'à ce moment-là, le sol était tout en terre battue, il n'y avait pas de carrelage comme maintenant[622] ».

Au mois de septembre, il y a encore énormément de travail dehors, donc on s'occupe des matières les unes après les autres, et les récoltes s'enchaînent dans un rythme très soutenu. Ma grand-mère raconte avec joie et émotion ses souvenirs du grenier car ils sont liés à des moments de travail très créatif tel que

619. Odette, in Chloé Bappel, Étienne Beaudouin (réal.), *Sitôt dit, sitôt fait*, *op. cit.*, 00:04:00.

620. Odette, en patois dans le film, *in* Chloé Bappel, Étienne Beaudouin (réal.), *Sitôt dit, sitôt fait*, *op. cit.*, 00:04:08.

621. *Ibid.*, 00:04:21.

622. Odette, en patois dans le film, *in* Chloé Bappel, Étienne Beaudouin (réal.), *Sitôt dit, sitôt fait*, *op. cit.*, 00:04:30.

le tressage des massettes. Le grenier est un endroit où elle pouvait se retrouver seule mais ce n'était pas effrayant. C'est un lieu de transition qui se transforme au fil des saisons. Chaque année, on le vide, et on le remplit inlassablement et plus ou moins en fonction des récoltes. C'est un lieu qui assure la protection du dur labeur des paysans en permettant le séchage des récoltes, et lorsque le grenier est sous le toit de la maison, il les protège eux-mêmes. Parfois le foin était disposé sur les planches du grenier au-dessus de la partie habitée afin de profiter d'une petite isolation. Selon les récits d'Odette, aller chercher les matières stockées au grenier, permettait d'occuper les journées de mauvais temps en hiver et les soirées de veillées. C'est un moment où la matière est ramenée en plein cœur du foyer, devant l'âtre de la cheminée pour être transformée et se déployer en différents usages inventés par les humains. Les matières travaillées sont un point de jonction entre extérieur et intérieur. Les relations très particulières qu'entretenaient les paysans avec elles sont inséparables des lieux qui en permettent les usages à l'instar de nos cabanes, caves et greniers.
La maison, perçue dans une dimension élargie, est l'élément central des activités des paysans mais si elle est le cœur, elle n'est utile qu'en étant reliée par un réseau de circulation aux autres organes vitaux : les espaces d'entretien, de stockage mais aussi les granges, les étables avec les bêtes. Enfin au-delà du premier cercle englobant les bâtis sur la propriété, il y a la source également, essentielle à la vie quotidienne avec le lavoir, le village ensuite avec les voisins qui constituaient une source de relations très importante.

> « Les anciens paysans ont su tirer profit de tout ce que la nature leur mettait à portée de main. Donc ils ont vu ces massettes, ces grandes tiges qui pouvaient servir justement à les tresser, à faire des toitures, à faire plein de choses. Le paysan, il fallait qu'il soit paysan, mais il fallait qu'il sache aussi réparer ses outils, il fallait qu'il sache tout faire et c'était l'hiver qu'il le faisait. [...] Ils étaient polyvalents car il n'y avait pas trop de forgerons à cette place, pas trop de menuisiers, ils faisaient tout, ils montaient sur la toiture, ils faisaient ce qu'ils pouvaient ou on s'entraidait[623] ».

L'entraide et la convivialité sont absolument fondamentales dans les villages tels que celui qu'Odette décrit. Au fil des saisons, la maison et le village se transforment. Les métamorphoses de la nature induisent des travaux saisonniers et elles s'accompagnent des interventions des hommes sur le paysage, qu'ils

623. Odette, en patois dans le film, *in* Chloé Bappel, Étienne Beaudouin (réal.), *Sitôt dit, sitôt fait*, *op. cit.*, 00:03:38.

façonnent collectivement pour vivre ensemble sur le territoire en partageant les ressources ainsi que les histoires, les légendes et les nouvelles, notamment lors des veillées collectives.

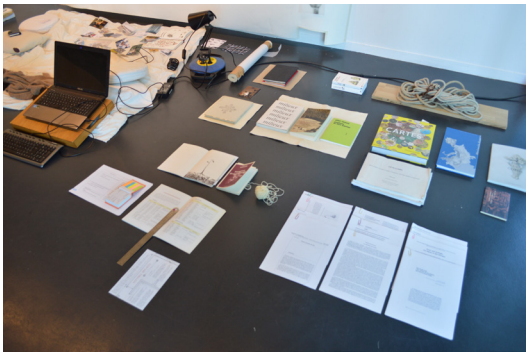
Si dans notre travail il est question d'actualisation de savoir-faire à partir de ces réminiscences du passé, il est aussi question d'ancrage dans le présent. L'espace de notre grenier est aujourd'hui aménagé en atelier ou nous pratiquons nos recherches avec Etienne. Le travail s'est déplacé et il n'est plus du même ordre, il est théorique et créatif et les saisons n'ont pas un impact direct sur lui, mais cela reste un espace de travail. Néanmoins, par l'aménagement actuel de notre grenier, les deux formes de travail se rencontrent. En effet, une simple porte sépare l'espace du grenier aménagé où nous travaillons, de l'espace de grenier (non isolé) ou nous stockons et faisons sécher les plantes ou la viande. Le grenier est donc devenu un espace polyvalent et il incarne le lieu de la recherche. Aussi, ne pouvant rien accrocher au mur dans mon espace de travail, j'ai conçu un support qui pallie ce manque. Il s'agit d'une grande *carte* en toile blanche suspendue à l'arbalétrier de la charpente et maintenue par une baguette de bois. C'est un support et une surface qui servent de plan et d'espace de travail vertical à la thèse. Le patron de papier entoilé épouse la géométrie de la charpente du grenier et elle est mobile. Ainsi, une fois déplacée, à l'occasion des présentations des recherches par exemple, elle agit comme l'empreinte d'un lieu déplacé. Son espace est fluctuant, tantôt recouvert de documents mobiles, tantôt vierge, il était fondamental pour moi de pouvoir bouger les éléments, de créer des mises en lien par assemblage, un peu à la manière de l'*Atlas mnémosyne* d'Aby Warburg. Ainsi, j'ai confectionné des *mues* de la carte d'origine. Il s'agit de gabarits aux mêmes dimensions, réalisés dans du papier de soie et qui peuvent s'y superposer. Sur ces *mues*, je viens poser des photos, des documents et des textes avec du scotch repositionnable et le montage est fluctuant. Je trace aussi parfois directement sur la *mue* des connexions graphiques entre ces différents éléments. Lorsque j'arrive à un point satisfaisant, j'arrête et je taille une nouvelle *mue* dans le papier avant de la positionner au mur sur la carte, à la place de l'autre. Ce sont des *mues* car elles incarnent littéralement un changement de peau. Chaque *mue* correspond à une période de travail, et donc à différentes étapes du plan de ma thèse que je peux, par ce principe, archiver. L'ensemble des *mues* permet donc de retracer les évolutions du travail tout en laissant toujours vierge la carte : elle est une surface blanche, lisse, usée.





La carte et ses mues, papiers, tissus, ficelles, patron d'un morceau de mon mur (espace sous les combles de ma maison), décalqué, roulé, déplié, transporté, photographies *in situ* et vues d'expositions (atelier déplacé), Cartes Blanches aux doctorants (2016 – 2022), La Coquille, Bordeaux.













La carte et ses mues, papiers, tissus, ficelles, patron d'un morceau de mon mur (espace sous les combles de ma maison), décalqué, roulé, déplié, transporté, photographies *in situ* et vues d'expositions (atelier déplacé), Cartes Blanches aux doctorants (2016 – 2022), La Coquille, Bordeaux.

La possibilité de déplacer son espace de travail est symptomatique de notre recherche de symbiose entre l'espace domestique et nous-même. Autrement dit, c'est essayer de nous approcher de la formule de Bachelard à propos des maisons : « [elles] sont en nous, autant que nous sommes en elles[624] ». Les activités liées à la recherche se sont *fondues* dans l'ensemble des activités créatrices conduites avec Odette et dans le travail domestique quotidien. Elles sont donc devenues un ensemble de gestes où travail et créativité sont confondus autant qu'art et vie ordinaire. Cet ensemble, dans lequel on s'inscrit, nous permet de développer une relation intime avec la maison elle-même. Gaston Bachelard, écrit : « Examinée dans des horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime[625] ». Si c'est par l'écrit que Gaston Bachelard entend appréhender le fond poétique de la maison, il peut en être de même par des gestes de création plastique. En effet, la maison livre son intimité et celle de ses habitants qui l'épousent dans les gestes de l'ordinaire, du quotidien et dont les besoins et usages en déterminent souvent l'architecture.

Les témoignages sur la question de l'habitat rural, que l'on peut lire dans un ouvrage édité par une association locale de collecte de mémoires de personnes âgées vivant dans un canton proche de chez nous, rejoignent en tout point ceux livrés par ma grand-mère. Le cœur du foyer est toujours la maison mais elle est surtout le centre du travail de la vie quotidienne. Elle est située au milieu des différents espaces dont nous en avons évoqué certains, mais il y a aussi la cour – lieu privilégié du travail qui relie les espaces attenants c'est-à-dire le jardin potager, le poulailler, les étables à cochons, le *codèrc* (verger ou pâture pour les cochons et les volailles), ou encore les séchoirs à châtaignes (*clédier*). La maison en elle-même était petite en raison des activités de travail qui conduisaient les familles à en habiter les marges, autrement dit, d'habiter en mouvement dans cette multitude d'espaces bâtis ou délimités.

> « Autrefois, l'habitation comprenait une pièce unique, appelée "salle commune", ou simplement "maison". Elle était de taille moyenne, servait à la fois de cuisine, de chambre, de lieu pour la toilette, pour les travaux domestiques intérieurs, et les veillées. C'était le lieu et le symbole de l'unité familiale. [...] Selon les saisons, on se tenait dans la maison que pour les repas et les repos en veillée ou nocturne, entre de longs moments de

624. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 18.
625. *Ibid.*, p. 19.

> travail, mises à part les femmes qui s'y livraient aux tâches culinaires et ménagères. En été, on vivait plus souvent dehors[626] ».

Les souvenirs de l'habitat et de la vie quotidienne sont très proches de cette description générale (synthèse de plusieurs témoignages). Odette était l'aînée d'une fratrie avec sa sœur Yvette et son frère René dont elle s'occupait étant très jeune. Aussi, afin de soulager le travail de son père, elle l'accompagnait énormément dans les travaux à l'extérieur qui étaient parfois extrêmement difficiles (surtout le travail au champ avec les vaches et en particulier le labour). Tel qu'elle le dit à propos de son père et du travail des massettes : « je l'ai appris en le regardant faire[627] ». C'est un aspect de sa jeunesse très important car c'est précisément grâce à cela qu'elle peut nous offrir un témoignage aussi riche des activités conduites dans leur famille. C'est un phénomène que l'on retrouve dans d'autres récits de personnes de la même génération : si Odette avait eu un grand frère, son enfance aurait probablement été bien plus limitée aux activités strictement domestiques. Par ses expériences, elle a reçu une forme d'apprentissage qui l'a relativement émancipée des rôles de genre traditionnellement opérants à cette époque.
Les relations entre le cœur du foyer et les espaces de travail en marge ont beaucoup changé puisque ces derniers ont parfois complètement disparu du champ d'action et / ou ne sont plus intégrés à l'architecture. Néanmoins une maison reste toujours le siège des travaux domestiques. Si certains aspects de la vie quotidienne rurale sont intéressants à étudier pour s'en inspirer et renouer avec des modes de vie proches de la nature, prônant la convivialité et l'entraide, en revanche, le rôle de la femme doit être complètement repensé pour ne pas perpétuer les méfaits de la domination patriarcale. L'entretien impose de passer du temps dans les différents espaces, intérieur et extérieur confondus.

Précisément, lorsque j'évoque l'entretien, je pense autant à ma grand-mère qu'à mon grand-père, car dans la maison, André faisait le ménage[628] et Odette réparait aussi les outils, contrairement à cette figure réductrice de « la ménagère » évoquée

626. Pierre-Hervé Fourtane (dir.), *Ces maisons qui nous racontent…L'habitat rural au pays des feuillardiers*, Châlus, l'ACAFPA, « Mémoire », 1997, p. 68.

627. Odette, *in* Chloé Bappel, Étienne Beaudouin (réal.), *Sitôt dit, sitôt fait, op. cit.*, 00:06:12

628. J'ai d'ailleurs rendu une forme d'hommage à André à ce propos dans un travail dans le cadre du *Projet Moby-Dick*, autour du chapitre 98 « Arrimage et nettoyage ». (Série « Tuer pour préparer. Préparer pour nettoyer. Nettoyer pour s'occuper. / *Savoir fabriquer la poussière. Trois morceaux de bois, recueillis, transportés, brossés, lavés, brossés, peaufinés, graissés. »*, Performance filmée et photographiée, 22 min [en ligne], URL : https://vimeo.com/252938629, *op. cit. in* le présent ouvrage, Ch. 03, sous-chapitre : « Expérience de terrain, expérience de l'intime : le déroulement d'un processus plutôt que la mise en place d'un protocole ».

par Gaston Bachelard dans la citation qui suit. Ranger, stocker, nettoyer, sont des gestes de travail mais ce sont aussi des gestes d'intimité et de soin, comme des actes d'affection accordés à la matière et aux objets. Gaston Bachelard en offre une sublime description :

> [...] après ces vacances de l'imagination, il faut se rapprocher de la réalité. Il nous faut dire les rêveries qui accompagnent les actions ménagères. Ce qui garde activement la maison, ce qui lie dans la maison le passé le plus proche et l'avenir le plus proche, ce qui la maintient dans une sécurité d'être, c'est la ménagère. Mais comment donner au ménage une activité créatrice ? Dès qu'on apporte une lueur de conscience au geste machinal, dès qu'on fait de la phénoménologie en frottant un vieux meuble, on sent naître, au-dessous de la douce habitude domestique, des impressions nouvelles. La conscience rajeunit tout elle donne aux actes les plus familiers une valeur de commencement. Elle domine la mémoire. Quel émerveillement de redevenir vraiment l'auteur de l'acte machinal[629] !

C'est en s'efforçant de porter attention à l'autre, mais aussi aux objets de l'intime en veillant à leur entretien, que l'on peut trouver une forme d'équilibre entre rationalité et rêverie, entre « passer » et « habiter ». L'entretien, c'est ce qui donne vie aux lieux et aux choses. Avec cette image, la maison renaît à chaque passage de ces précieux *agents* d'entretien, qui tout simplement l'animent et l'habitent.

Sans entretien la maison meurt, le paysage de même dès lors que les espaces ne sont plus fréquentés. Avec Odette, lors de notre cohabitation, nous avons investi plusieurs espaces dans et autour de la maison en les utilisant dans le cadre de nos activités, pourtant il ne s'agit pas toujours de gestes calqués sur les souvenirs de ma grand-mère. Par exemple, au printemps, nous cueillons des fleurs de pissenlit, qui est une puissante plante médicinale, pour en faire des gelées. Cette pratique était bien trop longue pour les paysans de l'époque. En revanche, dans sa famille ils consommaient beaucoup les feuilles crues en salade ou cuites. Odette a appris à faire la gelée plus tard, lorsqu'elle était mariée avec André et qu'ils ont eu accès à davantage de confort, des bocaux, et une cuisinière à bois puis au gaz, mais surtout du temps libre à consacrer à des pratiques plus créatives en quittant le monde de la paysannerie. Par ailleurs, grâce à la recette de la nièce d'Odette, ma cousine Marie-Line, nous avons appris la fabrication d'un apéritif à base des fleurs de pissenlits, puis nous avons entreposé les bouteilles à la cave pour une meilleure conservation. Nous avons également inventé une autre recette de boisson. Nous l'avons nommée

629. *Ibid.*, p. 73.





Chloé Bappel, *Savoir fabriquer la poussière. Trois morceaux de bois, recueillis, transportés, brossés, lavés, brossés, peaufinés, graissés,* (série « Tuer pour préparer. Préparer pour nettoyer. Nettoyer pour s'occuper ».), 2017, autour du chapitre 98 « Arrimage et nettoyage », *in Projet Moby-Dick »,* performance filmée et photographiée, île d'Oléron.

la « Gapinette » en référence au mot « gau » qui signifie pissenlit en patois, et à partir du nom d'un autre apéritif plus repandu : la « Troussepinette » ou vin de buisson. Ainsi, en mélangeant un jus fabriqué en pressant une seconde fois les fleurs, les citrons et les oranges utiles à la cuisson des gelées, avec le macérât de baies de buisson dans de l'alcool de fruits, nous obtenons un délicieux breuvage rafraîchissant.

Faire ces gestes, et par conséquent réinvestir les lieux que je n'utilisais personnellement pas du tout, redonne vie aux choses anciennes tout en observant notre capacité à les transformer.

Par notre expérience de terrain en milieu intime, centrée sur mes grands-parents puis ma grand-mère exclusivement, on pourrait, d'un point de vue extérieur, donner l'impression d'une immobilité d'un champ de recherche trop étroit et statique. Pourtant, c'est tout l'inverse, en effet, en orientant notre attention sur nos relations dans la vie quotidienne et sur les activités créatrices et de travail, nous obtenons une étude du mouvement. Le contexte est évolutif, nous-mêmes, en tant que sujets, changeons au fil des jours et des années, et surtout les activités que nous conduisons sont saisonnières. Elles fluctuent dans le temps et nous obligent aux déplacements en fonction des lieux de collectes, puis d'entretien et de stockage. Nous sommes donc toujours en mouvement et cela donne à toute la recherche une dynamique d'ensemble. Les espaces que nous fréquentons : le cœur du foyer avec la cuisine, la salle à manger, puis la salle de couture chez Odette, qui est un espace de travail aussi pour le dessin ou le tri des tisanes, la cave et le grenier sont donc traversés par nos corps en activité de manière discontinue, mais au terme d'une année, tous les espaces ont été fréquentés.

La maison qui, à l'époque de la jeunesse d'Odette était une simple pièce a connu une extension de chambre lorsqu'elle y était, puis une fois mariée avec André, ils ont déménagé dans d'autres lieux (en Charente, à Bordeaux et en Normandie) avant de bâtir leur propre maison à La coquille où nous vivons actuellement. Alors, la maison s'est transformée et étendue : il y a plusieurs chambres, des pièces séparées pour la cuisine et la salle à manger, une salle de bain, etc. Pourtant Odette et André, ayant partagé longtemps l'habitat avec leurs parents qu'ils devaient héberger et dont ils prenaient soin (il n'y avait pas de maison de retraite), vivaient uniquement au rez-de-chaussée. Par habitude pour un mode de vie simple sans doute, ils y sont restés et c'est là que Mamie vit encore aujourd'hui, et nous avons investi l'étage avec Etienne. Son espace se compose donc de trois pièces : la cuisine, la chambre et la salle à manger avec la cheminée et qui s'ouvre sur la salle de couture, (plus une chaufferie faisant office de salle d'eau). Il s'agit donc d'un espace assez exigu mais très confortable : une véritable coquille, telle que l'avait imaginée André.



Gestes de pissenlits, cueillette, préparation, stockage, 2017 – 2022, photographies et captures vidéo, La Coquille, Le Mas.







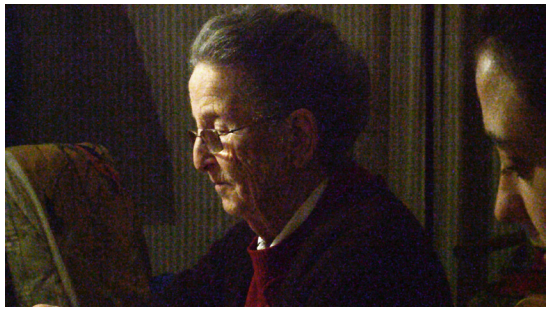


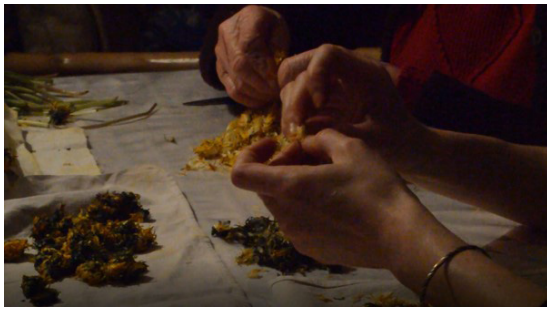












Gestes de pissenlits, cueillette, préparation, stockage, 2017 – 2022, photographies et captures vidéo, La Coquille, Le Mas.

Après un désir d'ouverture et d'agrandissement des maisons à partir des années 1950, les modes de vie contemporains urbains ont largement rétréci l'étendue de l'habitat, du fait de l'accroissement de la population dans les villes notamment et de la division des maisons en plusieurs logements (appartements et studios). Aussi, contrairement au mobilier extrêmement sobre d'avant-guerre (un ou deux lits, une table, des chaises, une bassine ou un broc, quelques bougies ou lampes à huile et une horloge par exemple), on voit se développer une panoplie grandissante d'objets domestiques décoratifs et utilitaires.
La surface des habitations est donc aujourd'hui également envahie par le mobilier domestique lié aux nouveaux modes de consommation. Si l'habitat a rétréci, les flux domestiques eux s'intensifient dans une zone restreinte et ils se diversifient.

> « L'habitat des XIXe et XXe siècles va au fil du temps se normaliser, se codifier, se règlementer. Cette normalisation se fait sous le contrôle des théories hygiénistes, architecturales mais aussi techniques, qui forment un élément central de cette codification. Les réseaux des fluides (eau, électricité gaz, colonnes sèches, vide-ordures, eaux usagées, gaines techniques, etc. et les réseaux de circulation (entrée, sortie, porte, couloir, transitions, ascenseurs) vont déterminer et organiser tout au long de ces deux derniers siècles une géométrie du foyer [...] La spécialisation et fonctionnalisation de chaque pièce de l'habitat est un phénomène récent arrivé avec cette rationalisation selon "la logique des réseaux"[630] ».

Dans l'article « Vers un design des flux : l'hybridation des disciplines », les designers Marie-Haude Caraës et Philipe Comte étudient les flux d'activités domestiques par une étude située entre enquête sociologique, design et recherche, qui porte sur les « macro-systèmes techniques[631] », autrement dit, sur « les objets et les techniques qui entourent l'individu et influencent ses usages quotidiens dans sa maison[632] ». Le réfrigérateur et le congélateur ont quasiment remplacé à eux seuls caves et greniers, quant à la cabane, elle n'est pas utile sans espace extérieur, sans jardin. Habiter en appartement déplace donc complètement les besoins et de la même façon, les rapports entre flux d'activités et zones vacantes. En pratique, ils analysent les chaînes d'actions qui relient les habitants à leur télévision, leur machine à laver ou à leur réfrigérateur, par exemple.

630. Marie-Haude Caraës et Philipe Comte, « Vers un design des flux : l'hybridation des disciplines », (p. 138 - 147), *in* Jehanne Dautrey (dir.), *Milieux et créativités, op. cit.,* p. 141.

631. *Ibid.*

632. *Ibid.*

> « Nous avons analysé trois types de flux : le flux du linge, qui n'est pas l'art d'utiliser sa machine à laver mais englobe tout ce qui se passe dès l'achat du vêtement, de la poudre jusqu'à la sortie du vêtement usagé (ce qu'on a fait), les flux de communication qui vont de l'extérieur à l'extérieur en passant par l'intérieur, et les flux de nourritures[633]. »

Nous ne sommes donc plus sur la logique des saisons, du temps météorologique qui déterminait autrefois le rythme de vie de nos ancêtres : travail aux champs, surveillance des denrées à la cave, contrôle du séchage des récoltes au grenier, etc. Si cabanes, caves et greniers ont toujours été des espaces désignés comme étant *à côté* de la maison, ils étaient autrefois de hauts-lieux de l'activité quotidienne, soit au cœur des flux. Si l'on traçait les flux de nourriture dans la maison de nos grands-parents au début et milieu du XXe siècle (les grands changements de modes de vie arrivent massivement après-guerre), nous ne pourrions pas établir un schéma annuel, il en faudrait autant qu'il existe de saisons. Il n'est pas uniquement question des quatre saisons qui ne sont que des repères temporels généraux relatifs au climat, mais plutôt des saisons des multiples végétaux, fruits, légumes et plantes utiles à la survie des hommes par la conservation et l'entretien. De même, si l'on traçait les flux de communication ou du linge qui se faisait beaucoup moins régulièrement qu'aujourd'hui et à l'extérieur de la maison, au lavoir, qui était d'ailleurs également un point de rencontre et de sociabilisation (entre les femmes et les enfants).

On ne peut donc pas exactement parler de technologie des flux au sens où les deux designers l'entendent en ce qui concerne les habitations rurales antérieures au milieu du XXe et leurs modes de vies. Car « dans les technologies du flux, on ne sort pas du réseau, on est en permanence en phase de sollicitation[634] ». Nos usages sont aujourd'hui fondés globalement sur une continuité entre espace privé et public, entre activité professionnelle et personnelle. Les mêmes réseaux les unissent, les mêmes moyens de communication. Néanmoins, les modes de vie des sociétés paysannes, où la solidarité et l'entraide sont fondamentales, reposent sur les liens (même si cela n'empêche pas des heurts de se produire, des jalousies et des rivalités d'exister). La communication entre les habitants est primordiale et se fait beaucoup dans les moments de travail collectif (aux champs, abatage d'un cochon, feuillards, entretien des chemins, etc.), ainsi qu'au moment des veillées (surtout en hiver) où les familles se réunissaient chez les uns ou les autres pour échanger, raconter des histoires, jouer aux cartes et manger

633. *Ibid.,* p. 140.
634. *Ibid.,* p. 142.

un morceau et boire du vin ou du café, parfois de la *gnole* quand il y en avait. Ensuite, il y avait les contacts avec les bourgs *via* les commerçants ambulants (dont les passages n'étaient pas fréquents pour les habitants des fermes isolées comme celle de la famille d'Odette), ils amenaient des nouvelles et c'était l'occasion de discuter. En somme, la communication passait toujours par les gestes et le déplacement des uns ou des autres. Il ne s'agit pas d'un fonctionnement en réseau au sens actuel du terme, néanmoins, les modes de vie expriment une forte solidarité entre les habitants, les animaux, les matières et le paysage. Tout cela existe et cohabite dans une mise en lien continue, proche du réseau ou même du rhizome qui exprime la multiplicité. En ce sens, les activités qui existent par la circulation peuvent donc être assimilées à des flux.

Dans les activités conduites avec Odette, nos déplacements liés aux gestes de matières couplés aux circulations de la vie quotidienne (nourriture, linge etc.) ne sont pas non plus si éloignés de cette idée de flux. Nous en avons donc tracé certains sous forme de croquis cartographiques. Les flux de nourriture révèlent ainsi les espaces fréquentés dans et à l'extérieur de la maison, les va-et-vient des matières en fonction des saisons, tels que les massettes séchées au grenier puis descendues pour être travaillées dans les pièces à vivre puis les pissenlits, cueillis dehors, sont préparés dans la cuisine et sont stockés à la cave ou encore le jambon qui monte de la cave au grenier, etc. Lorsque les espaces en marge physique de l'habitat, tels que les cabanes, caves et greniers que nous avons évoqués, deviennent en marge des activités c'est-à-dire lorsque qu'ils ne sont plus utilisés pour des occupations nourricières, ils tombent en désuétude. Si l'on habite une propriété dotée de tels espaces, ils peuvent être de formidables opportunités d'espace de jeux pour enfants ou de stockage d'objets, remplissant ainsi en désordre les fonctions des cabanes de travaux, loges du vigneron, feuillards du feuillardier, cabanes du pêcheur, du berger, qui elles, au contraire, avaient des rôles précis stockant du matériel spécifique. On constate qu'il en existe beaucoup à l'abandon ou en ruines (surtout en zone rurale), mais la rénovation du bâti ancien et la demande exponentielle de logements posent aujourd'hui la question de la rénovation de ces bâtis vernaculaires et elle les place au centre de changements dans la perception de l'habitat.

Des cabanes pour protéger, des caves pour conserver, des greniers pour stocker et entreposer : les fonctions de ces trois figures sont à la fois indépendantes et peuvent interagir. Entre vivre et survivre, entre habiter et passer, ces espaces-temps semblent se poser en *intermédiaires*, quels que soient leurs usages.

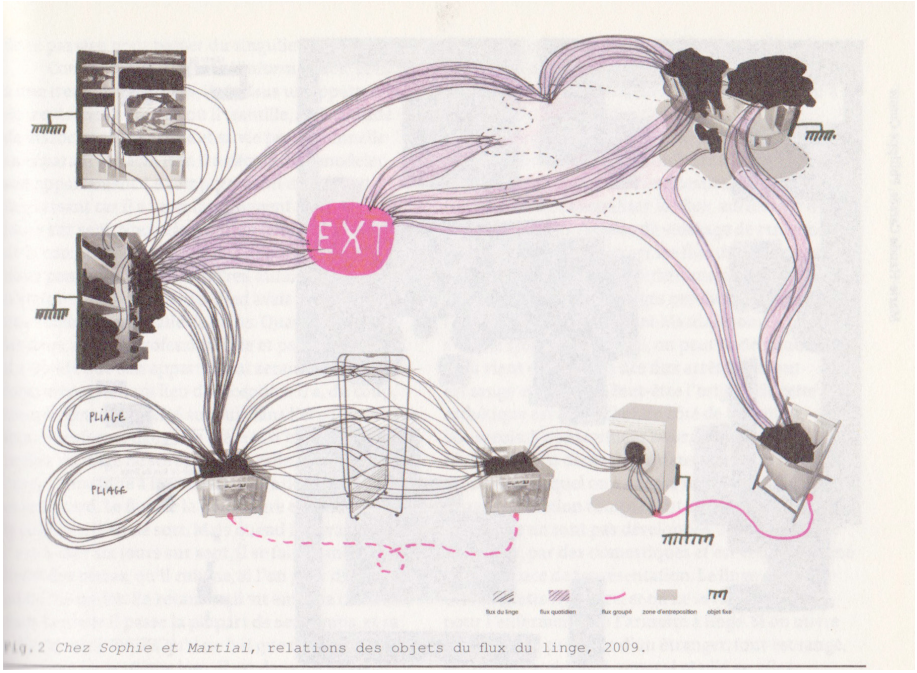


Fig.2 *Chez Sophie et Martial*, relations des objets du flux du linge, 2009.

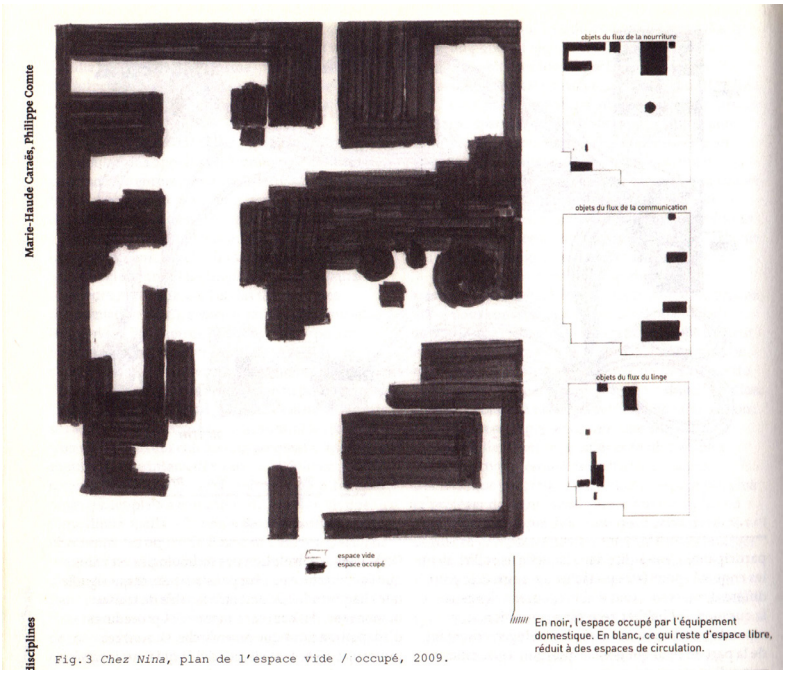
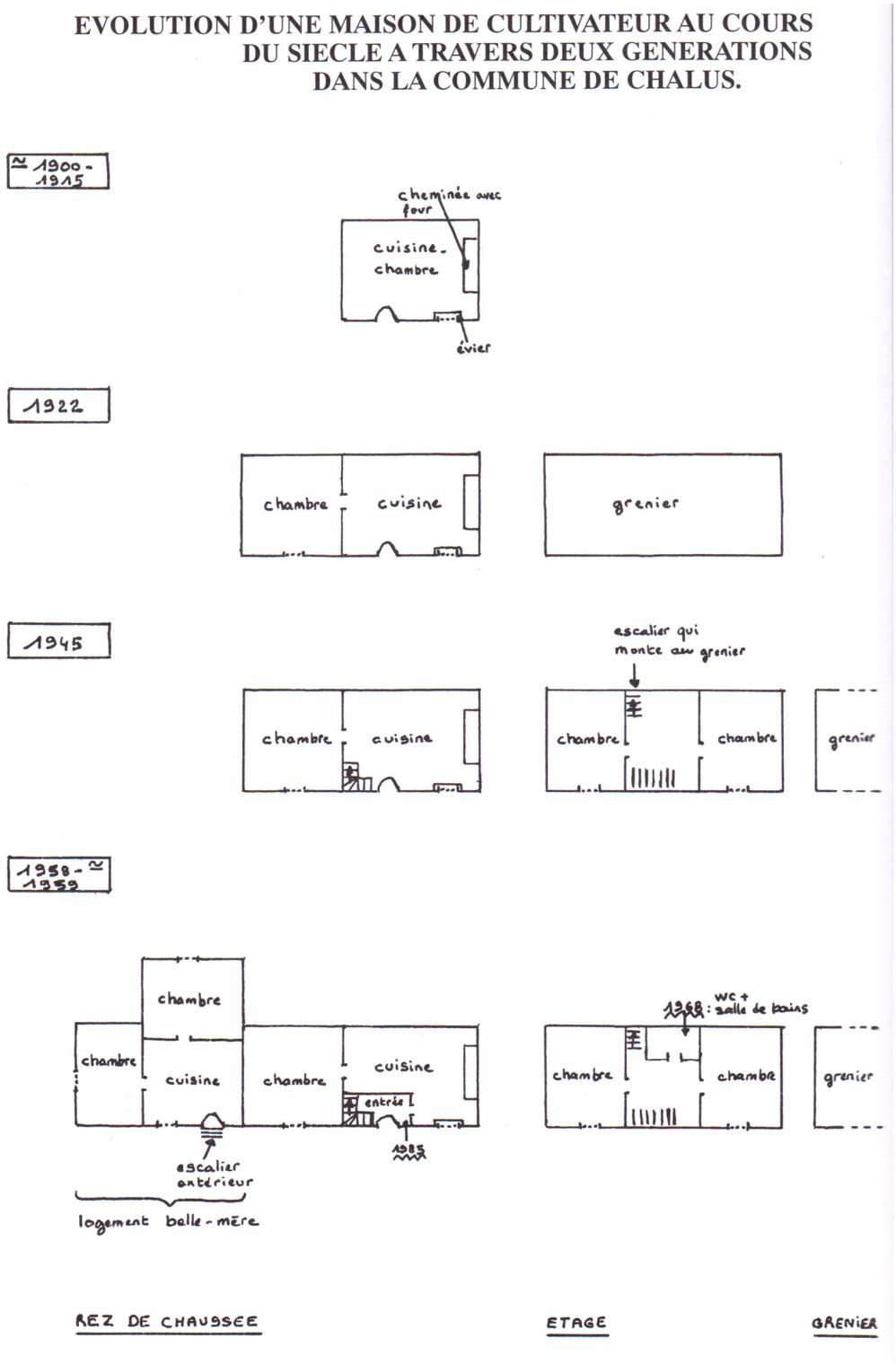
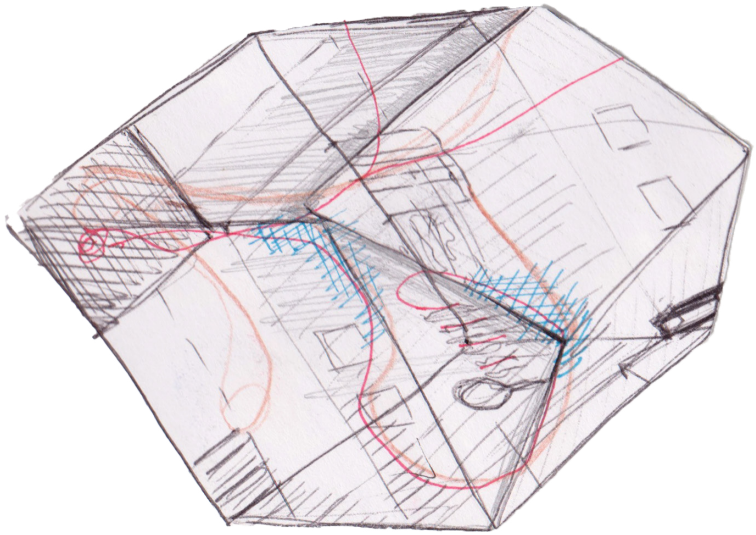


Fig.3 *Chez Nina*, plan de l'espace vide / occupé, 2009.

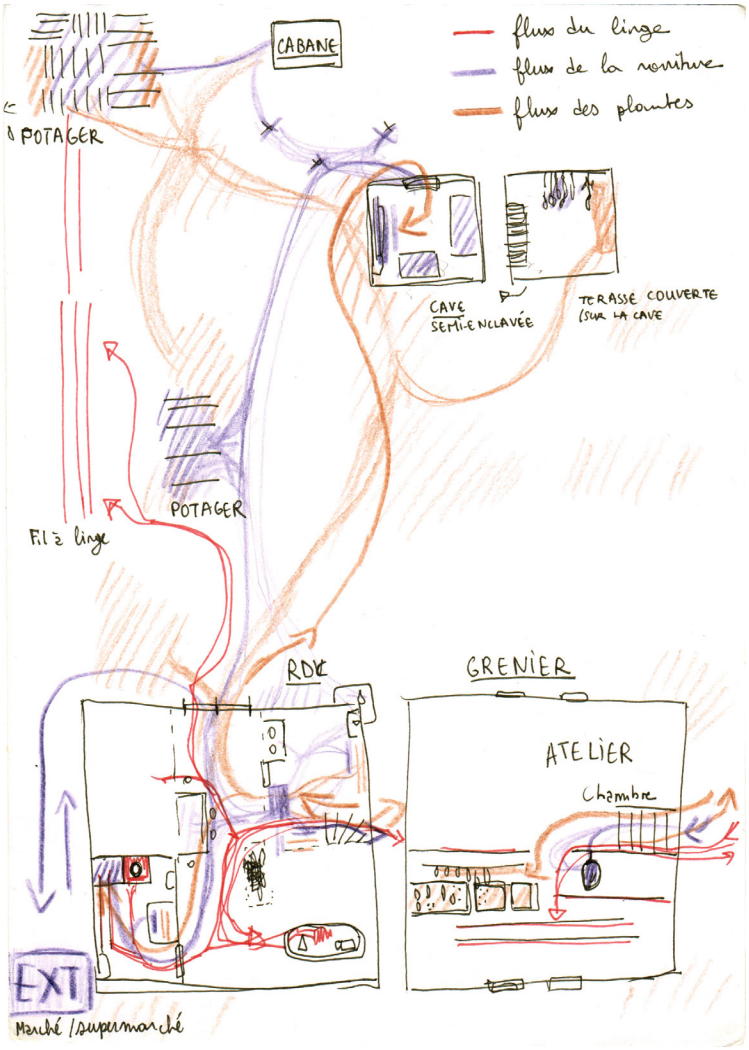
Marie-Haude Caraës et Philipe Comte, *Chez Sophie et Martial, relations des objets du flux du linge*, 2009 ; et *Chez Nina, plan de l'espace vide/ occupé*, 2009, schémas issus des enquêtes : illustrations pages de l'ouvrage *in* Jehanne Dautrey, *Milieux et créativités*, Marie-Haude Caraës et Philipe Comte, « Vers un design des flux : l'hybridation des disciplines ».



Évolution d'une maison de cultivateur au cours du siècle à travers deux générations dans la commune de Châlus, 1997, plan réalisé à partir des témoignages d'une des familles enquêtées, *in* Pierre-Hervé Fourtane (dir.), *Ces maisons qui nous racontent...L'habitat rural au pays des feuillardiers*, Châlus, l'ACAFPA, « Mémoire ».
(Des schémas similaires d'évolution de l'habitat se retrouvent dans de nombreux récits y compris ceux d'Odette et André.)



Croquis cartographiques, plans, cartes, repérage, 2016 – 2023, photographies, dessins, La Coquille, Bordeaux.

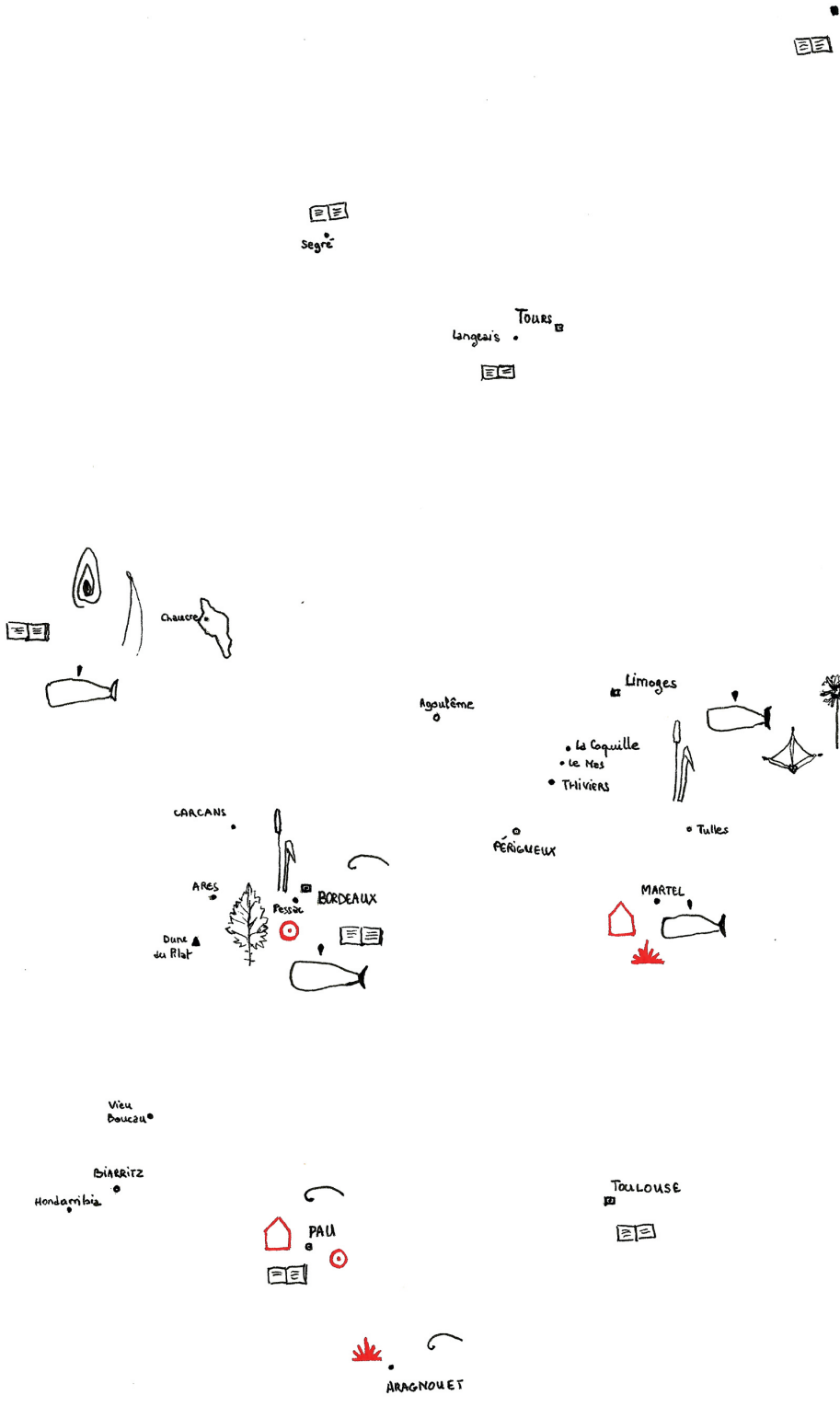


Croquis cartographiques, plans, cartes, repérage, 2016 – 2023, photographies, dessins, La Coquille, Bordeaux.



Croquis cartographiques, plans, cartes, repérage, 2016 – 2023, photographies, dessins, La Coquille, Bordeaux.

CARTES DES ZONES DE RECHERCHES



PARIS

MATIÈRES

: MASSETTES

: ORTIE

: DCAL

: PISSENLIT

: MOBY-DICK

: PERMACULTURE

: AIGUILLE

ÉVÉNEMENTS

: WORKSHOP

: RÉSIDENCE

: EXPOSITION

GESTES

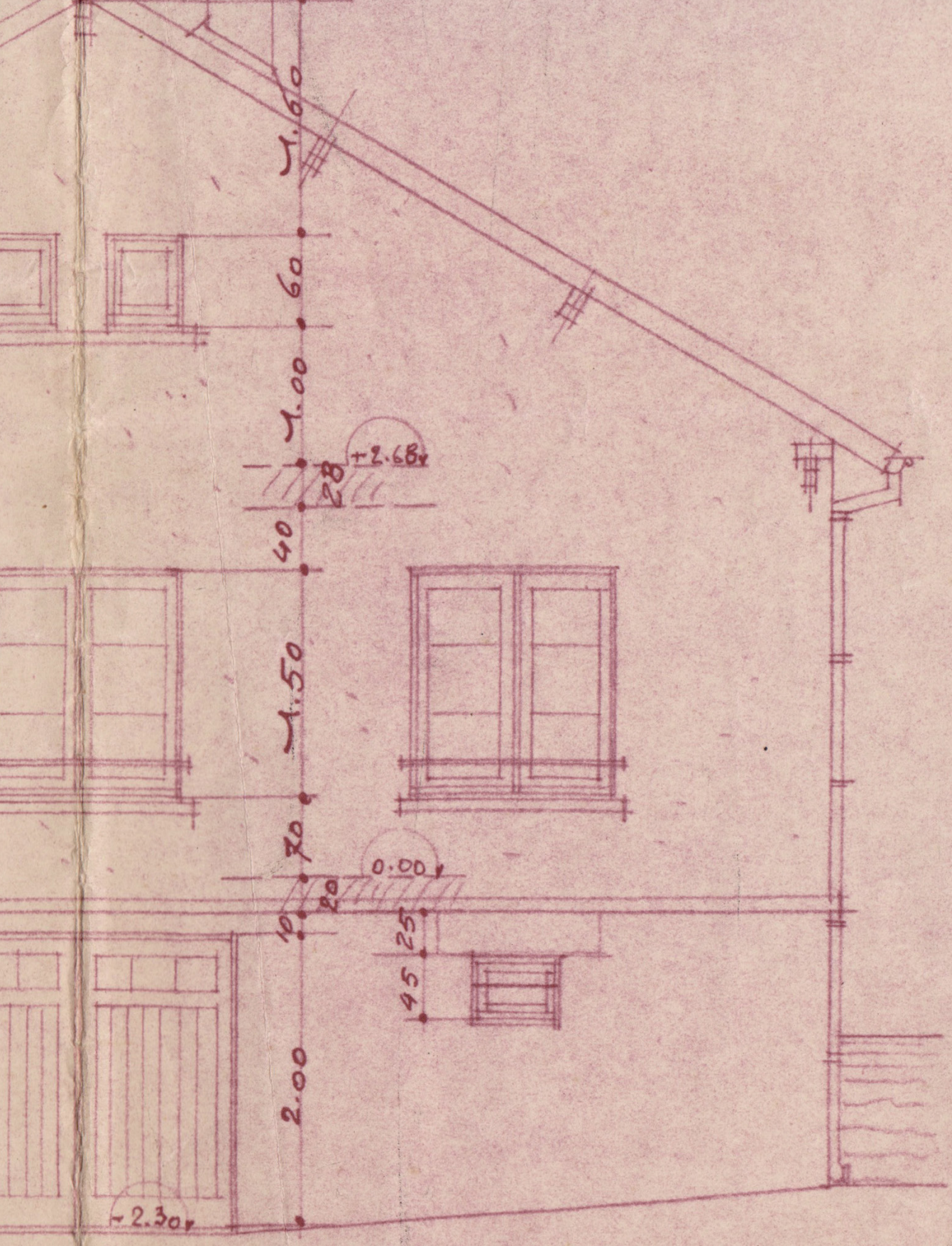
OB : Observer
GRA : Graphier
GLA : Glaner
CA : Cabaner
CU : Cultiver
CO : Conserver
DODO : Donner²

Carte des zones de recherches, impression, 2018. [*in* «Rapport d'activité 2016/2017»]. Outils de lecture «chrono- et carto-graphique» : un calendrier sonore retrace les informations temporelles (la chronologie des travaux menés) dans une bande son, et la carte est une composition graphique permettant de situer et d'identifier les typologies de recherches dans le territoire d'investigation (région aquitaine principalement).

À l'abandon, ils sont à la limite entre imaginaire et réalité. En « service », ils sont la jonction entre la maison et l'environnement extérieur nourricier.
Loin des *lofts* et des *open-spaces* très développés en ville actuellement, les espaces que nous évoquons sont composites d'un point de vue architectural. Leur pluralité confère à chacun une forme d'indépendance vis-à-vis du lieu de vie principal, c'est-à-dire du foyer. Ils appartiennent pourtant à un même ensemble inscrit dans une localité voire une propriété. Une certaine homogénéité se dégage de ces vieux bâtis qui semblent encore dialoguer entre eux alors qu'ils sont dénués de leurs usages.
C'est le passage des habitants qui confère la vie à ces espaces. Fréquentés pour l'entretien et le travail, ces lieux révèlent l'évidence et la nécessité de leur indépendance physique.
Visités par hasard, au détour d'un jeu ou d'une promenade, ou bien réhabilités à d'autres fins, ils invitent à la réflexion ou provoquent des émotions (peur, angoisse, joie, etc.). Une cabane peut être une simple construction éphémère, un espace de jeux ; caves et greniers se transforment en lieux de vie (aménagement de studios en caves, ou sous les combles). Les événements culturels les investissent aussi comme par exemple le « Festival en caves » à Bordeaux. Bars, concerts en caves et ateliers d'artistes, chambres de bonnes pour les étudiants : tous ces usages rendent floues les frontières entre le passage et l'habitation. La lecture des figures de nos trois espaces-temps étudiés varie selon le positionnement social et historique. Entre modes de vie archaïques et pratiques actuelles du logement, les cabanes, caves et greniers n'ont pas la même signification.
Les marges de l'habitat se déplacent, mais certaines valeurs demeurent car elles relèvent avant tout d'une expérience à vivre. Il s'agit de la pertinence de certains gestes, de l'esthétique de certains bâtis, des fonctions de quelques constructions et de leur invitation à la rêverie. La maison en elle-même, et dans une conception élargie interagissant avec les dépendances, se transforme en figure de corps, elle est une seconde enveloppe. De la même manière que les outils et la technique sont une extension de nos mains et de notre corps, le foyer, ce doux foyer, devient une extension de notre vie et de nos activités créatrices et de travail.



FACA



DE SUR JARDIN.

CONCLUSION

Dans ma pratique artistique, j'ai travaillé autour d'usages vernaculaires transmis par mes grands-parents *via* des gestes ordinaires pratiqués dans leur quotidien. Ce sont aussi des gestes de peu, mais dont la créativité est sans borne, et qui génèrent des savoirs « tout terrain » que l'on peut emporter avec soi : « des outils cognitifs » comme le dit Laurent Tixador. Se nourrir, se soigner, s'abriter, se parer et créer, c'est trouver des solutions, faire avec les opportunités qui se présentent, et c'est aussi inventer. Mes expériences sont situées dans une localité restreinte, mais elles m'ont permis d'identifier certaines manières de faire vernaculaires dont les savoirs s'étendent bien au-delà. Ce sont des activités domestiques, populaires et souvent qualifiées d'anonymes. Pourtant, par ma recherche et le film, on donne un visage à ceux qui nous transmettent.
Mes expérimentations autour des sept matières constituent des essais. Ce qui les relie, c'est l'appartenance à une identité vernaculaire. Quel que soit le geste étudié et sa nature, je considère que toutes les activités menées n'ont aucunement la prétention de devenir des savoir-faire complètement maîtrisés ou des aboutissements techniques en soi. En réalité, l'importance de ces expériences réside à la fois dans le fait d'essayer et de faire, de tester pour comprendre par le corps où sont ses limites et quelles sont ses capacités. Ensuite, l'essentiel est de donner à voir (par les documents) l'apprentissage qui m'a été transmis comme apprentissage (gestes, mots, techniques), afin d'entrer dans une forme d'optimisme de la création, dont l'accès est permis par l'expérience du partage, de l'attention et de l'humilité.

En-deçà de ce que l'on apprend théoriquement par la raison : reconnaître, identifier, nommer, il existe un apprentissage « primaire » qui est d'abord physiologique et sensoriel. Les mécanismes physiques de l'homme lui permettent d'apprendre à éveiller ses sens par l'appréhension de ses proches dans un premier temps, puis de la matière qui l'entoure dans un second temps. Le toucher est le premier contact avec la matérialité, par les soins administrés par les parents ou les autres personnes, par la découverte des objets qui sont à portée de main, qui vont développer la motricité et la sensibilité du nouveau-né. L'apport de nourriture – aussi vital que la présence du toucher – va développer le goût. Entendre et sentir, reconnaitre des sons et des odeurs accroit aussi notre capacité à identifier un lieu. Enfin, le regard permet de mettre une « image » sur un espace que l'on observe : formes, couleurs, lumières. La vue est l'un de nos sens les plus fondamentaux et

pourtant c'est l'un de ceux qui se développent le plus tardivement. Nous avons compris grâce à notre première partie à quel point nos perceptions sensorielles pouvaient influencer nos comportements et, par-là, nos manières d'être avec l'autre et avec notre milieu. En effet, en développant une recherche attentive à tous nos sens, et en particulier au toucher et au goût, il apparaît que l'affect permet de développer nos manières de *faire relation* avec d'autres êtres vivants, humains ou non humains. Nos premières épreuves sensorielles peuvent donc induire une familiarité avec certaines matières lorsque l'on en fait la rencontre. Alors, tel que nous l'avons expérimenté dans la cohabitation avec Odette, ce goût du familier s'est enrichi au fil d'un temps long, saison après saison, jusqu'à vivre une expérience de l'intime : avec Odette, mais aussi avec toutes les matières rencontrées, avec les habitudes des uns et des autres, du village lui-même et de la maison. Cela nous a permis de comprendre que les gestes peuvent se transmettre par une multiplicité d'approches, en fonction des attachements et des sensorialités que l'on développe avec notre milieu.

Nous n'avons pas taillé de silex et nous ne sommes pas des spécialistes de la Préhistoire, néanmoins, les matières et les manières de nos ancêtres proches ne sont parfois pas beaucoup plus connues que celles de nos ancêtres les premiers *homo sapiens*. En effet, le geste de marcher, rendu possible par la bipédie humaine libère la main et la parole. Ainsi les gestes primordiaux que sont prendre et frapper – l'un saisit et l'autre tape, l'un collecte et l'autre percute – apparaissent tels des *fossiles de gestes* inscrits quelque part au fond de notre corps, et qui s'activent sans cesse dans un mouvement continu et inconscient. L'origine de l'art et de l'artisanat, mais aussi des pratiques que l'on dit « ordinaires » aujourd'hui, telles que la cuisine, le soin, la construction ou l'entretien (d'espaces, d'outils, de vêtements, etc.) ont tous pour origine ce couple de gestes que sont la préhension et la percussion. Sont-ils si différents ? Il me semble intéressant de se tourner vers les origines de notre humanité dont nous sommes certainement beaucoup plus proches que ce que l'on imagine. En termes de temporalité d'abord, nous avons (en tant qu'espèce) vécu bien plus longtemps selon des modes de vie nomades plutôt que sédentaires, dont l'organisation sociale et commerciale est proche de ce que l'on connaît actuellement, et qui débute au Néolithique.
Lorsque l'on expérimente les gestes de peu, on se rend très rapidement compte de leur potentiel créatif inouï. Avec ma grand-mère, j'ai découvert une inventivité au quotidien et des *arts de faire* dont nous aurions aimé détailler de nombreux autres aspects, à partir de Michel de Certeau notamment, ainsi que des travaux

autour de la cuisine par Luce Giard. En tout cas, les systèmes de productions vernaculaires tels qu'ils se développent dans des milieux de pauvreté et d'extrême précarité économique, où souvent les inégalités sociales sont immenses, révèlent une formidable créativité. Pourtant dans un contexte aussi médiocre, voire malfaisant comme à Cuba ou à Kinshasa au Congo, et à l'instar de ce que ma grand-mère me raconte sur la Seconde Guerre mondiale, les pratiques vernaculaires redoublent d'ingéniosité car c'est tout bonnement vital. Est-ce violent de sublimer la création née dans la misère ? Je ne pense pas car c'est la réalité, et nous nous devons de ne pas fermer les yeux ni de passer sous silence la créativité et l'inventivité populaires. Nous nous sommes intéressés à des artistes qui investissaient réellement ces questionnements par leurs pratiques, et pas seulement de manière esthétique ou déconnectée de la réalité du terrain. La créativité face à l'urgence ou au manque n'est pas une « belle chose » à contempler. Néanmoins, les difficultés liées au contexte de la création ne devraient pas rester complètement inconnues, et un travail d'inventaire tel que celui qu'Ernesto Oroza fait pour la production vernaculaire cubaine, permet de valoriser les créations des habitants en tant que savoir qui leur appartient. Des modèles pourraient resservir à d'autres, des idées en inspirer d'autres, etc. Cette créativité quasi compulsive, quotidienne et nécessaire, voire utile à la survie, est sans doute une réaction analogue à celle de nos ancêtres face à leur survie. Une créativité, sans nulle doute déjà présente chez les premiers humains qui, une fois les tâches liées à leur survie (chasse, pêche, cueillette) accomplies, bénéficiaient probablement de suffisamment de temps libre dans la journée pour s'adonner au perfectionnement des outils et à des gestes artistiques. S'il y a une esthétique des objets, des gestes, des danses, etc., c'est que ce désir de *bien faire,* aussi vieux que nos plus anciens ancêtres, est une forme d'héritage que nous portons en nous et qu'il faut cultiver, peut être en s'essayant à faire avec peu.

Enfin, habiter et traduire le paysage, ce sont encore nos perceptions sensorielles qui en sont à l'origine. En effet, la perception que l'on se fait de notre environnement est évolutive et va se préciser par l'utilisation d'outils, de techniques qui « accroissent» nos perceptions naturelles. Par exemple : la cartographie permet de mesurer l'espace par le dessin ; les collectes sont des prélèvements qui permettent la traçabilité d'un lieu précis, une forme de mémoire matérielle. Enfin, la captation (graphique, sonore, audiovisuelle et photographique) donne des archives pérennes d'espaces-temps donnés. Arpenter pour se repérer dans l'espace ou pour se fondre en lui ? Ce sont là deux positionnements qui diffèrent,

et dont les artistes tels que Richard Long et Laurent Tixador permettent de faire un tour à 360° en termes d'intentions de pratiques artistiques *in situ*. Le déplacement permet à l'être humain de se situer dans son environnement. La place qu'il occupe lui semble toujours centrale. C'est toujours à partir de « sa place », le milieu où il est dans le présent, qu'il peut déployer un espace de représentation plus global. De façon générale, plus les hommes vont développer l'étendue de territoires arpentés et vécus, plus ils auront une perception élargie et riche de l'espace. Les peuples nomades sont particulièrement symptomatiques des modes de représentation à partir d'une approche physique et graphique des espaces traversés à l'instar des populations aborigènes.

Pour se repérer et représenter le paysage dans lequel il vit, très souvent, l'être humain *trace*. La cartographie, par le dessin, la gravure, le modelage, permet de donner une mesure à l'espace dont les codes inventés, et surtout l'échelle, facilitent la capacité des humains à se déplacer pour se nourrir, se protéger ou se battre, entre autres activités. Néanmoins, le paysage est inventé par les habitants : ce paysage vernaculaire que décrit si magnifiquement John Brinckerhoff Jackson. Ils forment par leurs habitudes, leurs activités autant que leurs histoires, un territoire à leur image et à leur échelle. Pour le comprendre il faut s'immerger dans celui-ci, comme Joseph Beuys dans le marais ou Gilles Bruni dans le lac, ou encore, dans une moindre mesure, comme je l'ai fait aussi dans la mare de notre jardin.

La question de l'attention prédomine dans les rapports de notre corps à l'environnement. Le corps est un élément dans l'espace partagé avec d'autres. La cohabitation nécessaire des individus entre eux et entre les espèces permet aussi une mutualisation des connaissances, notamment celle de l'écosystème.

Les savoirs vernaculaires, sous forme de récits oraux ou d'indications architecturales mystérieuses vues de l'extérieur, sont essentiels pour les habitants car ils véhiculent les singularités du territoire et permettent de s'y repérer, de s'y nourrir, de s'y établir et d'y pratiquer des activités. À partir des récits d'Odette, nous nous sommes aperçus que, même au sein d'une même culture et malgré le peu de temps qui nous sépare à l'échelle humaine, il existe des fossés vertigineux. Et c'est cela qui est magnifique. Une grande partie de nos héritages sont aussi multiples qu'il y a de personnes qui disparaissent dans le silence. Et les personnes nées après la guerre sont les derniers témoins d'un monde que nous n'avons pas connu, et que nous ne connaitrons jamais, car les transformations anthropocènes sont si radicales que l'entièreté des écosystèmes de la planète en est modifiée. Alors il est plus que jamais temps de collecter la parole des habitants qui ont vu se transformer sous leurs yeux les paysages et les modes de vie, et

d'écouter les récits qui, dans leur multiplicité et leur diversité, nous apprennent à lire le monde autrement.

Le constat général que l'on peut établir à partir de l'étude des pratiques vernaculaires, c'est qu'à tous les niveaux (gestes, habitats, objets, arts, etc.), on tend irrémédiablement, dans nos sociétés, vers une homogénéisation des manières de faire, des manières de vivre et aussi de communiquer, c'est-à-dire vers une uniformisation des langues qui supprime les différences et abolit les identités locales et vernaculaires.
Je me suis aperçue au fil des recherches que l'ensemble des sujets et objets étudiés, (à commencer par mes propres grands-parents) portait sur des choses vouées à disparaitre ou en voie de disparition. Chaque jour, en observant des micro-gestes, des inflexions dans les manières de faire, des particularités langagières, en les archivant malgré leur fugacité et en les réutilisant à mon tour en les intégrant à mon propre système de pensée, on peut imaginer une forme de *lutte par le détail* et les nuances, contre cette homogénéisation incoercible.

Par la suite, j'envisage de poursuivre des projets audio-visuels issus d'expériences de terrain, qui situeraient *Sitôt dit, sitôt fait* en tant que premier *opus* d'un travail sériel interrogeant la question de la perte et de la dissémination des cultures vernaculaires face à l'oppression d'un processus d'homogénéisation enclenché et qui, sans frein, nous conduit droit dans un monde dépourvu de diversités qui peuvent s'assumer librement et être valorisées. D'un point de vue plus optimiste, il s'agirait également de révéler, par touches, comment des persistances résistent grâce à des luttes frontales ou discrètes des populations ; des résistances où chaque individu singulier, à l'image d'Odette, apporte sa pierre à l'édifice[635].

Révéler les analogies entre différentes formes de dissémination culturelle, c'est aussi montrer à quel point les *résistants,* face à la perte, réagissent avec adaptation, avec peu, avec ce qu'ils ont comme moyens, c'est-à-dire les gestes et la parole en premier. Ils expriment, tous à leur manière, comment la tradition est à dimension variable, que cette variabilité leur est vitale, et qu'il faut s'en saisir.

635. J'ai constaté d'ailleurs avec plaisir durant mon doctorat que la campagne environnante se peuple de plus en plus avec l'arrivée de nouvelles personnes (souvent néo-ruraux) désireuses d'aller à la rencontre des « autochtones » détenteurs des savoirs locaux, de rénover des bâtis anciens, etc. afin de vivre en cohérence entre passé et présent en apprenant à leur contact.



« En 2015, André écrivait au dos d'une photo sur laquelle il posait fièrement devant la mare parfaitement entretenue : «notre petit coin de paradis». Il me l'a donnée, sans rien ajouter de plus qu'un sourire et un clin d'œil. Ce n'est qu'une photo, un instantané, une fixation de lumière sur un bout de papier, mais c'est tellement plus, parce qu'il ne laissait rien au hasard : c'est un passage de flambeau.

Le fauteuil, qu'il a taillé dans un tronc d'arbre, a pourri. Le vieux bidon dans lequel il faisait du feu est percé et des plantes s'y sont installées.

Que reste-t-il du petit coin de paradis ?

Nos gestes et nos empreintes, comme toutes constructions humaines si elles ne sont pas entretenues, sont voués à disparaître. Mais, comme le dit Odette, la nature reprend toujours ses droits. Les fleurs, sauvages ou non, repoussent chaque année et invitent les insectes butineurs qui remplissent le jardin de leurs vrombissements. Les arbres fruitiers, bien que parfois mal en point sous le poids des années et la violence des vents, continuent de donner plus qu'il n'en faut pour nos confitures, et nous permettent de partager la récolte avec les oiseaux qui reviennent ajouter leurs pépiements à l'atmosphère du jardin. Le potager qu'André prenait plaisir à mettre en place est certes entretenu différemment, mais il continue à nous offrir des légumes dont nous profitons tout au long de l'année.

Avec Odette, nous sommes là, au milieu de tout ce monde, à essayer de conserver ce petit équilibre. C'est au commencement l'extraordinaire désir de mes grands-parents de faire relation avec la nature qui est beau. Ce n'était qu'un champ vierge, puis il y a eu une maison, des fleurs, des fruits, la mare et tout cela était très harmonieux. Pour autant, il s'agissait bien de leur relation, de leur histoire, de leurs manières de faire.
Le jardin et la maison étaient un idéal, qu'ils ont bâti ensemble. En nous invitant dans leur intimité et en nous transmettant leurs savoirs, ils nous ont permis de brasser leurs connaissances et les nôtres, nos envies et les leurs. Nous devons à présent échanger, partager, discuter pour cohabiter et faire coexister deux générations avec chacune leurs forces, afin de construire ensemble, notre nouveau petit coin de paradis ».

Voix-off de fin du film Sitôt dit, sitôt fait.



Tapis de massettes, graisse de canard, couverture de laine, papier d'ortie, fusain, alcool de pissenlit - synthèse de 6 Gestes de matières, 2016 - 2023, [la cendre, à venir].



BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

AMYOT Jean-Jacques, *À la recherche de liens entre les générations,* Rennes, Presses de l'EHESP, 2016.

ANZIEU Didier, *Le moi-peau*, Paris, Éditions Dunod, 2006, (1985).

ARDENNE Paul, *Un art écologique, création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le bord de l'eau, « La muette », 2018.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010.

BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985.

BAQUÈ Dominique, *Pour un nouvel art politique – De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2009.

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.

BAUMANN Pierre (dir.), *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, Bordeaux, PUB, 2018.

BAUMANN Pierre (dir.), *Sillage Melville, recherche en arts et monde mobile*, Bordeaux, PUB, 2020.

BAUMANN Pierre (dir.), *Réalités de la recherche (collective) en arts*, Bordeaux, PUB, 2019.

BARTHES Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie,* Paris, Seuil, 1980.

BEAUD, Stéphane et **WEBER**, Florence, *Guide de l'enquête de terrain produire et analyser des données ethnographiques*, 4e édition augmentée, Paris, La Découverte, 2010.

BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté*, suivi de *La tâche du traducteur* et *Le conteur*, Paris, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 2011.

BERQUE Augustin, *Être humain sur la terre*, Paris, Gallimard, « Le débat », 1996.

BERQUE Augustin, *Histoire de l'habitat idéal. De l'orient vers l'occident*, Paris, Éditions du Félin, 2010.

BERQUE Augustin, *Médiance. De milieux en paysages*, Paris, Belin, 2000.

BEUYS Joseph, **HARLAN** Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992.

BESSE Jean-Marc, **TIBERGHIEN** Gilles A. (dir.), *John Brinckerhoff Jackson*, « Les carnets du paysage », n°30, Arles, Actes Sud, « École Nationale Supérieure du Paysage », 2016.

BIHOUIX Philippe, *L'Âge des low tech Vers une civilisation techniquement soutenable*, Paris, Seuil, « anthropocène », 2014.

BLANC Nathalie et **RAMOS** Julie, *Ecoplasties art et environnement*, Paris, Manuella Editions, 2010.

BOURDIEU Pierre, **WACQUANT** Loïc et **OLLION** Étienne, Invitation à la sociologie réflexive, Paris, Seuil, 2014.

BOURDIEU Pierre, *La distinction : Critique du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

BRINCKERHOFF JACKSON John, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2003, (trad. Xavier Carrère).

BROMBERGER Christian (dir.), *Passions ordinaires. Du match de football au concours de dictées*, Paris, Bayard Éditions, « Société », 1998.

BRUNI Gilles, *Circum Lacustre, Pérégrinations autour du lac de Grand-Lieu*, Nantes, Édition joca seria, 2017.

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.

CARAËS Marie-Haude, *Vers un design des flux : Une recherche sur l'innovation familiale*, Paris, Cité du design, 2009.

CELANT Germano, *Giuseppe Penone*, Milan-Paris, Electa-L&M. Durand-Dessert, 1989, (trad. A. Machet).

CHEROUX Clément, *Vernaculaire, Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, 2013.

CLÉMENT Gilles, *Manifeste du tiers paysage*, Paris, Sens & Tonka, 2014.

COLLIGNON Béatrice, *Les Inuits, ce qu'ils savent du territoire,* Paris, L'Harmattan, 1996.

COSTA Vanina (dir.), *Richard Long : river to river*, Paris, ARC – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993.

DAUTREY Jehanne (dir.), *Milieux & Créativités*, Nancy, Les presses du réel / ENSAD Nancy, 2016.

DAUTREY Jehanne, *La recherche en art(s)*, Paris, MF, 2010.

DAVILA Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

DAVILA Thierry, *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2010.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien* : *Arts de faire [T. 1],* Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, (1980) ; *Habiter, Cuisiner [T. 2],* Paris, Gallimard, « Folio essais », 1994, (1980).

DEHOUCK Dirk (dir.), *André Leroi-Gourhan et l'esthétique, Art et anthropologie,* « La Part de l'Œil », n°35 - 36, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2021.

DESCOLA Philippe, *Une écologie des relations*, Paris, CNRS éditions / De vive voix, « Les grandes voix de la recherche », 2019.

DE LA SOUDIERE Martin, *L'Hiver. À la recherche d'une morte-saison*, Lyon, La Manufacture, 1987.

DE LA SOUDIERE Martin, *Au bonheur des saisons : Voyage au pays de la météo*, Paris, Grasset, 1999.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon/Logique de la sensation,* Paris, Éditions du Seuil, 2002.

DELEUZE Gilles, **GUATTARI** Félix, *Rhizome : Introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

DELLUC Brigitte et Gilles, *Le sexe au temps des Cro-Magnons*, Périgueux, Pilote 24, Decitre, 2006.

DELON Charles, *Les Paysans, histoire d'un village avant la Révolution*, Alençon, Éditions Renaut-de Broise, 1882.

de vries herman, **DE BOER** Cornelis, herman de vries, Arcueil, Anthèse, 2000.

de vries herman, *Les choses mêmes,* Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2005.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Être crâne – Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éditions de Minuit, « Fables du lieu », 2014.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN Georges (dir.), **SEMIN** Didier, *L'empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

DUCHAMP Marcel, *Notes*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2008, (1980).

EMERSON Ralph Waldo, *La nature*, Paris, Allia, 2014 (1836), (trad. Patrice Oliete Loscos).

ESCORNE Marie et **BOURCHENIN** Barbara, *Variation et figures de la maison dans les pratiques artistiques,* Bordeaux, PUB, n°15 « Cahiers d'ARTES », 2020.

FAVRET-SAADA Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts - La sorcellerie dans le Bocage*, Paris, Gallimard, 1977.

FEL Loïc, *L'esthétique verte: De la représentation à la présentation de la nature, Ceyzérieu*, Éditions Champ Vallon, 2009.

FOURTANE Pierre-Hervé (dir.), *Ces maisons qui nous racontent...L'habitat rural au pays des feuillardiers*, Châlus, l'ACAFPA, « Mémoire », 1997.

FOCILLON Henri, *Vie des formes, Éloge de la main*, Paris, Presses universitaires de France, « Le club français du livre », 1964, (1943).

FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2010.

FULTON Hamish, *Shoes & Boots Walked by Hamish Fulton*, Eindhoven, Sealevel series, October Foundation, 300 ex., 8 pages, juin 2003.

FRIEDMAN Yona, *L'architecture de survie - Une philosophie de la pauvreté*, Paris, L'éclat / poche, 2016.

GODELIER Maurice, **LUSSAULT** Michel, *La pratique de l'anthropologie – Du décentrement à l'engagement*, Lyon, PUL, 2016.

GAUTHIER Michel (dir.), **HICKS** Sheila, *Sheila Hicks, Lignes de vie*, (catalogue de l'exposition *Sheila Hicks, Lignes de vie)*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2018.

GUERIN Michel, *André Leroi-Gourhan – L'évolution ou la liberté contrainte*, Paris, Hermann, « Philosophie », 2019.

GUERIN Michel, *Philosophie du geste - Essai philosophique*, Arles, Actes Sud, 2011, (1995).

HENNION Antoine, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 1993.

HENNION Antoine, **MAINSONNEUVE** Sophie, **GOMART** Emile, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française « Questions de culture », 2000.

HICKS Sheila, *Apprentissages,* Paris, Clément Dirié, « JRP Ringier », 2017.

HUYGUES Pierre-Damien, *Contre-temps – De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, 2017.

ILLICH Ivan, *La convivialité*, Paris, Seuils, « Points », 1973, (Trad. Maud Sissung).

ILLICH Ivan, *Le Travail fantôme,* Paris, Seuil, 1981, (trad. M. Sissung).

ILLICH Ivan, *Le genre vernaculaire*, Paris, Seuil, 1982, (Trad. Maud Sissung).

INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2017, (trad. Sophie Renaut).

KLEBANER Daniel, *L'art du peu*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1983.

LAPLANTINE François, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, 2003 ;

LAPLANTINE François, *Penser le sensible, Paris, Pocket, Univers poche, « AgOra », 2018.*

LAPLANTINE François, *Penser l'intime*, Paris, CNRS éditions, 2020.

LE BRETON David, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens,* Paris, Métailié, 2006.

LEROI-GOURHAN André, *L'Homme et la Matière : [T. 1]*, Paris, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui », 1971, (1943) ; *Évolution et Techniques [T. 2], Milieu Et Techniques [T. 3],* Paris, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui », 1973, (1945).

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole [T. 1] technique et langage*, Paris, Albin Michel, « Sciences D'aujourd'hui », 1964 ; *Le geste et la parole [T. 2] la mémoire et les rythmes*, Paris, Éditions Albin Michel, « Sciences D'aujourd'hui », 1965.

LEROI-GOURHAN André, *La civilisation du renne*, Paris, Éditions Gallimard, Paris, Les Belles Lettre, « Encre Marine », 2019, (1936).

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1979.

MAUSS Marcel (dir.), *Sociologie et anthropologie,* Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige grands textes », 2004.

MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1967.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Edition Galimard, 2009 (1945).

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, **de vries** herman, **DE BOER** Cornelis, *herman de vries*, Arcueil, Anthèse, « Galerie Aline Vidal », 2000.

MONTAGU Ashley, *La peau et le toucher : un premier langage*, Paris, Seuil, 1979.

MORIN Edgar, *Écologiser l'homme*, Paris, Lemieux, 2016.

MORRIS William, **GILLYBŒUF** Thierry, *L'art et l'artisanat*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages Poche Petite Bibliothèque », 2011.

OROZA Ernesto, *Rikimbili, Une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*, publication de l'université de Saint-Etienne, Cité du design, 2009, (trad. Nicole Marchand-Zanartu).

PAQUOT Thierry, *Le Paysage*, Paris, La Découverte, « Repères », 2016.

PAQUOT Thierry, *Ivan Illich, l'alchimiste des possibles*, (co-dir. avec Martin Fortier), Lemieux éditeur, 2016.

PAQUOT Thierry, *Demeure terrestre enquête vagabonde sur l'habiter*, Saint-Mandé, Éditions Terre Urbaine, « L'esprit des villes », 2020.

PATOU-MATHIS, Marylène, *L'homme préhistorique est aussi une femme - Une histoire de l'invisibilité des femmes*, Paris, Allary, 2020.

PENONE Giuseppe, *Respirer l'ombre,* Paris, Beaux-arts de Paris Éditions, « Écrits d'artistes », 2008.

PENONE Giuseppe, Laurent Busine, *Giuseppe Penone Respirer l'ombre*, Paris, Beaux-arts de Paris Éditions, « Écrits d'artistes », 2021.

PERNOT Mathieu, **BOUCHERON** Patrick et Roland Recht, *l'Atlas en mouvement*, Paris, Textuel, Marseille MUCEM, 2022.

PERRIN Alizée, **Vandendriessche** Yoann, *Objets low-tech du quotidien,* Paris, Ulmer, 2022.

PIGNOCCHI Alessandro, **DESCOLA** Philippe, *Anent, Nouvelles des Indiens jivaros*, Paris, Steinkis, 2021.

PIGNOCCHI Alessandro, **DESCOLA** Philippe, *Ethnographies des mondes à venir*, Paris, Seuil, « Anthropocène seuil », 2022.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988.

RECLUS Elisée, *Histoire d'un Ruisseau, Histoire d'une montagne*, Paris, Flammarion / Arthaud poche, « Les fondamentaux de l'écologie », 2017, (1869).

RECLUS Elisée, *L'homme et la Terre*, vol. 1 à 6, Paris, La découverte / poche, « Sciences humaines et sociales », 1998, (1ère éd. posthume 1905/1908).

ROCQUET Claude-Henri, *André Leroi-Gourhan, Les racines du monde, entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Belfond, « Entretiens », 1982.

SANSOT Pierre, *Les gens de peu,* Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009.

SANSOT Pierre, *La France sensible*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Petite Bibliothèque Payot », 1995.

SERRES Michel, *C'était mieux avant !,* Paris, Le pommier, « Essais et Documents », 2017.

SOLNIT Rebecca, *L'art de marcher*, Arles, Acte sud, « Babel », 2002.

SUSPENDED SPACES (collectif), *Suspended spaces n° 01 – Famagusta*, Paris, Black Jack éditions, 2011.

THOREAU Henri David, *Teintes d'automne*, Marseille, Le mot et le reste, 2017.

THOREAU Henri David, *Marcher,* Marseille, Le mot et le reste, 2017.

THOREAU Henri David, *De la simplicité !,* Paris, Gallimard, « Folio sagesses », 2017.

THOREAU Henri David, *Walden, ou la Vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 1990 (1854).

TIBERGHIEN Gilles A., *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud / ENSP / Centre du Paysage, 2001.

TIXADOR Laurent, *Quelques bons moments de bricolage*, Paris, Manuella éditions, 2013.

TIXADOR Laurent, *L'inconnu* des grands *horizons* : journal de bord de *Laurent Tixador / Laurent Tixador*, *Abraham Poincheval*, Paris, Michel Baverey éditeur, 2003.

UEXKÜLL Jacob Von., *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot et Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2010, (1956), (trad. Charles Martin-Fréville).

WARBURG Aby, **RECHT** Roland (dir.), *Aby Warburg – **Écrits II,** L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé, 2012, (trad. Sacha Zilberfarb).

WEBER Florence, *Manuel de l'ethnographe*, Paris, Presses Universitaires De France, « Quadrige Manuels Sociologie » 2009.

Ouvrage collectif, *Nangara : exposition d'art aborigène australien de la collection Ebes*, Stichting Sint-Jan, Brugge, du 9 mars au 23 juin 1996, The aborigenal gallery of dreamings, « Ebes », Melbourne (Australie), 1993.

ARTICLES

AVIV Nurith, entretien avec Marianne Dautrey, Dossier de presse *Poétique du cerveau*, [en ligne], URL : http://nurithaviv.free.fr/cerveau/presse/DP_PoetiqueDuCerveau.pdf, consulté le 3 novembre 2022.

BAJARD Flora, « Enquêter en milieu familier. Comment jouer du rapport de filiation avec le terrain ? », *Genèses*, janvier 2013 (n° 90), [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-geneses-2013-1-page-7.htm, consulté le 08 août 2020.

BELINGARD Laurence, « "Using the land without possessing it"? Le territoire de Richard Long », décembre 2019, [En ligne], URL : http://journals.openedition.org/erea/8112, consulté le 06 décembre 2022.

BERQUE Augustin, « La relation perceptive en mésologie : du cercle fonctionnel d'Uexküll à la trajection paysagère », *Revue du MAUSS*, janvier 2016 (n° 47), [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2016-1-page-87.htm, consulté le 26 juillet 2020.

BERQUE Augustin, « Perception de l'espace, ou milieu perceptif ? », *L'Espace géographique*, février 2016 (T. 45), [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2016-2-page-168.htm, consulté le 26 juillet 2020.

CARAËS Marie-Haude, **COMTE** Philippe, « Vers un design des flux : l'hybridation des disciplines - Le volet cubain de la recherche : Rikimbili », p. 137 - 153, *in* Jeanne Dautrey (dir.), *Milieux et créativités*, Nancy, Les presses du réel / ENSAD Nancy, 2016.

CLASSEN Constance, « La perception sauvage. Étude sur les ordres sensoriels des enfants " sauvages " », Anthropologie et Sociétés, (vol. 14, n° 2), 1990, [en ligne] URL : https://doi.org/10.7202/015127ar , consulté le 22 juillet 2020.

COLLIGNON Beatrice, *Que sait-on des savoirs géographiques vernaculaires ?*, Dossier thématique « La géographie économique au début du XXIe siècle : agglomération et dispersion / Géographie vernaculaire », *Bulletin de l'Association de géographes français*, 82e année, 2005, [en ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/bagf_0004-5322_2005_num_82_3_2467, consulté le 20 octobre 2020.

FAURE Elie, *De la Cinéplastique*, édition électronique réalisée à partir du texte d'Élie Faure, « De la cinéplastique », *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1953. Publié initialement en 1922 : « De la Cinéplastique », *in L'Arbre d'Éden*, Crès. La version numérique est dirigée par Jean-Marie Tremblay dans le cadre de la collection "Les classiques des sciences sociales" [en ligne], URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure_Elie/fonction_cinema/cinemaplastique/Faure_cineplastique.pdf, consulté le 08 mars 2022.

FAVRET-SAADA Jeanne, « Glissements de terrains. Entretien avec Jeanne Favret-Saada », *Vacarme*, (n° 28), mars 2004, [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-vacarme-2004-3-page-4.htm, consulté le 08 août 2020.

GODARD Jean-Luc, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, (n° 65), 1956.

HENNION Antoine, « Pour une pragmatique du goût », 2005. [En ligne], URL : halshs-00087895, consulté le 16 juillet 2019.

HENNION Antoine, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, (n° 153), janvier 2009, [En ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-1-page-55.htm, consulté le 16 juillet 2019.

INGOLD Tim, « Prêter attention au commun qui vient. Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi », *Multitudes*, (n° 68), mars 2017, [En ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2017-3-page-157.htm, consulté le 20 juillet 2019.

INGOLD Tim, **KRIER** Sophie, « Habiter le monde et en être habités », *Perspective*, février 2021, 30 juin 2022, [en ligne], URL : http://journals.openedition.org/perspective/25068, consulté le 03 novembre 2022.

KREPLAK Yaël, **BOUTONNIER** Thierry, **WAGON** Gwenola et **GUILLIER** Alexis, « Des artistes, des enquêtes, des pratiques ingénieuses », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, mis en ligne le 20 mai 2020, URL : http://journals.openedition.org/sociologies/14124, consulté le 09 mars 2023.

LAPLANTINE François, « L'expérience du terrain », *Éducation Permanente*, 2022/1 (N° 230), [en ligne] URL : https://www.cairn.info/revue-education-permanente-2022-1-page-21.htm, consulté le 03 mars 2023.

LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était… », *Terrain*, 9 octobre 1987, juillet 2007, [En ligne], URL : http://journals.openedition.org/terrain/3195, consulté le 22 avril 2021.

MAUSS Marcel, « Techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, (n° 3 - 4), 15 mars - 15 avril 1936.

TIBERGHIEN Gilles A., « La cabane : une rupture dans le temps », *in* Aurélie Guitton (dir.), « Cabanes », *Revue 303* n°141, Nantes, éditions 303, 2016.

TISSERON Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, (n° 88), 2011, *Cultures du numérique*, Antonio A. Casilli (dir.), [en ligne], URL : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588, consulté le 26 mars 2023.

UHL Magali, « Cultures vernaculaires et "survivances". Réflexivité et agentivité dans deux installations vidéos entre art et anthropologie (C. Henrot et S. Hiller) », *in* Francine Saillant, Nicole Lapierre, Bernard Müller et François Laplantine (dir.), *Les mises en scène du divers. Rencontre des écritures ethnographiques et artistiques*, 2018, [en ligne], URL : https://oic.uqam.ca/publications/article/cultures-vernaculaires-et-survivances-reflexivite-et-agentivite-dans-deux-installations-videos-entre-art-et-anthropologie-c-henrot-et-s-hiller, consulté le 03 mars 2021.

WEBER Florence, « De l'ethnologie de la France à l'ethnographie réflexive », *Genèses*, (n° 89), avril 2012, [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-geneses-2012-4-page-44.htm, consulté le 15 mai 2021.

WEBER Florence, « L'enquête, la recherche et l'intime ou : pourquoi censurer son journal de terrain ? », *Espaces Temps*, 1991, *in* Jacques Hoarau, Yveline Lévy-Piarroux (dir.), *La fabrique des sciences sociales. Lectures d'une écriture*, [en ligne], URL : www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1991_num_47_1_3788, consulté le 15 mai 2021.

WEBOGRAPHIE

[Site officiels généraux]

Aware women artists, [en ligne], URL : https://awarewomenartists.com

BNF, [en ligne], URL : https://www.bnf.fr/fr

Centre Pompidou, [en ligne], URL : https://www.centrepompidou.fr/fr/

Encyclopædia Universalis, [en ligne], URL : https://www.universalis.fr/

INHA, [en ligne], URL : https://www.inha.fr/fr/index.html

INSEE, [en ligne], URL : https://www.insee.fr/fr/accueil

UNESCO, [en ligne], URL : https://www.unesco.org/fr

[Dictionnaires]

FOUQUE Antoinette, **DIDIER** Béatrice (dir.), *Dictionnaire universel des créatrices*, 2013, [en ligne], URL : https://www.dictionnaire-creatrices.com/

GOELZER Henri (dir.), *Dictionnaire Latin – Français / Français - Latin*, Paris, éditions Garnier – Bordas, 1993.

CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/

Dictionnaire franco-occitan, Lo congres, [en ligne], URL : https://locongres.org/fr/applications/dicodoc-fr/dicodoc-recherche

[Logiciel]

Encyclopædia Universalis versions 2013, 2019 et 2020.

[Artistes]

AKERMAN Chantal

Chantal Akerman par Chantal Akerman - Centre Pompidou, [en ligne], URL : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/F2be3Gv

AYCOCK Alice,

Alice Aycock - Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, [en ligne], URL : https://awarewomenartists.com/en/artiste/alice-aycock/

BAHRI Ismaïl

Exposition, *Vibrations perceptuelles*, *du 4 mai au 16 juin 2012, / Galerie Les Filles du Calvaire, Paris, 2012,* [En ligne], URL : https://inferno-magazine.com/2012/04/30/ismail-bahri-vibrations-perceptuelles/

Exposition, *Instruments,* du 13 juin au 24 septembre 2017, Jeu de Paume, Paris, 2017, [En ligne], URL : https://jeudepaume.org/evenement/ismail-bahri/

BEUYS Joseph

Joseph Beuys, sculpteur, [en ligne], URL : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/czAoqor

BRUNI Gilles

Site officiel, [en ligne], URL : http://www.gillesbruni.net/

Résidence à Grand-Lieu, 2016 / 2017, [en ligne], URL : https://lespritdulieu.fr/residences-d-artistes/passees/gilles-bruni/

Vidéo *Circum Lacustre*, [en ligne], URL : https://vimeo.com/380664617

de vries herman

Site officiel, [en ligne], URL : https://www.hermandevries.org/

Exposition *ambulo ergo sum*, du 7 mai au 21 juin 2009, CAIRN centre d'art, [en ligne], URL : https://www.hermandevries.org/documents/2009/2009-cairn-press.pdf

FERRER Esther

Site officiel, [en ligne], URL : https://estherferrer.fr/fr/

FULTON Hamish

Hamish Fulton, artiste, [en ligne], URL : https://i-ac.eu/fr/artistes/297_Hamish-fulton

Exposition monographique Hamish Fulton, CRAC OCCITANIE / Pyrénées-Méditerranée, Sète, 30 octobre 2013 au 2 février 2014, [en ligne], URL : https://www.cnap.fr/exposition-monographique-Hamish-fulton

HICKS Sheila

Site officiel, [en ligne], URL : https://www.sheilahicks.com/

Sheila Hicks - Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, [en ligne], URL : https://awarewomenartists.com/artiste/sheila-hicks/

HENROT Camille

Camille Henrot, [en ligne], URL : https://mennour.com/artists/camille-henrot

Camille Henrot, Grosse fatigue, 2013, [en ligne], URL : https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/fr/oeuvre/grosse-fatigue

HILLER Susan

Site officiel, [en ligne], URL : https://www.susanhiller.org/

Susan Hiller - Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, [en ligne], URL : https://awarewomenartists.com/artiste/susan-hiller/

LONG Richard

Site officiel, [en ligne], URL : http://www.richardlong.org/

PENONE Giuseppe

Site officiel, [en ligne], URL : https://giuseppepenone.com/en/works

Giuseppe Penone, sculpteur, [en ligne], URL : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/c6rBjzx

Géométrie dans les mains, Emotivité de la surface/spatialité du toucher, 2018, [en ligne], URL : https://www.linflux.com/art/giuseppe-penone-geometrie-dans-les-mains/

L'image du toucher, [trad. de l'italien par Dominique Férault], 1994, [en ligne], URL : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb357407648, consulté le 15 novembre 2022.

PERNOT Mathieu

« Entretien de Mathieu Pernot et Jean François Chougnet », *in l'Atlas en mouvement*, Paris, Éditions Textuel, 2022, [en ligne], URL : http://www.mathieupernot.com/textes_26.php

POSADA Libia

Libia Posada, Médecin, chirurgien et artiste visuel, [en ligne], URL : https://www.samartprojects.org/libia-posada

Libia Posada, Definición del horizonte, du 11 mars 2020 au 31 janvier 2021, [en ligne], URL : https://www.elmamm.org/exposicion/definicion-del-horizonte/

Exposition Medellín, une histoire colombienne, du 29 septembre 2017 au 21 janvier 2018, Les Abattoirs, Toulouse, Collection les Abattoirs, [en ligne], URL : https://www.lesabattoirs.org/Expositions/medellin-une-histoire-colombienne/

SEDIRA Zineb

Zineb Sedira - Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, [en ligne], URL : https://awarewomenartists.com/artiste/zineb-sedira/?from=search

Mother Tongue, Musée national de l'histoire de l'immigration [en ligne], URL : https://www.histoire-immigration.fr/collections/mother-tongue-de-zineb-sedira

TIXADOR Laurent

« Laurent Tixador, entretien avec Philippe Szechter », *in*, *Laurent Tixador*, [en ligne], URL : https://www.zerodeux.fr/interviews/laurent-tixador/.

Blog de l'artiste, [en ligne], URL : https://laurenttixador.tumblr.com/

Laurent Tixador - En résidence à perpétuité - Tout le temps, artiste associé à La Maison Forte, Monbalen, [En ligne], URL : https://www.la-maison-forte.com/laurent-tixador

Rencontre avec Laurent Tixador, Collectif, association Chemin de Faire, [En ligne], URL : http://cheminsdefaire.fr/laurent-tixador/

YONG LEE June

Site officiel, [en ligne], URL : https://juneyonglee.com/Torso-Series

[Autres]

Projet COAL, site officiel, [en ligne], URL : https://projetcoal.org

UNESCO, « Convention de 2003 », Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco, [en ligne], URL : https://ich.unesco.org/fr/artisanat-traditionnel-00057

INSEE, *Taux d'inflation Données annuelles de 1991 à 2022*, [en ligne], URL : https://www.insee.fr/fr/statistiques/2122401

ADEME, *Agence de transition écologique ADEME Expertises*, [en ligne], URL : https://expertises.ademe.fr/expertises/economie-circulaire

« *Agence de transition écologique ADEME Expertises*, [en ligne], URL : https://expertises.ademe.fr/economie-circulaire/dechets/passer-a-laction/eviter-production-dechets/reemploi-reutilisation

Repair café, [en ligne], URL : https://www.repaircafe.org/fr/

ADEME, HARRIS INTERACTIVE, *Rapport – Les Français et la réparation – Perceptions et pratiques – Edition 2019*, Sylvie Coussement, Nadine Porge, [PDF], ADEME, « Expertises », 2020.

Projet PNEEB / TYPHA, État de l'art, *Utilisations traditionnelles et contemporaines de roseaux et de fibres végétales dans la construction,* Romain Anger, Thierry Joffroy (dir.), « Transfert de technologie : Projet de production de matériaux d'isolation thermique à base de Typha. », Grenoble, 2014, [en ligne], URL : http://www.vegetal-e.com/fichiers/2014-craterre-typha-terre-etat-de-l-art_1486884234.pdf

GIEC, Groupe d'experts Intergouvernemental sur l'évolution du climat (collectif), « Résumé à l'intention des décideurs », (traduit en français), 2020, [en ligne], URL : https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/sites/4/2020/06/SRCCL_SPM_fr.pdf

Ministère de l'agriculture et de l'alimentation, « Soutien à la filière de la laine », Question écrite n°20935 - 15e législature Réponse du Ministère de l'agriculture et de l'alimentation publiée le 26/08/2021 / Réponse apportée en séance publique le 25/08/2021, Publiée dans le JO Sénat du 26/08/2021 - page 5017, [en ligne], URL : https://www.senat.fr/questions/base/2021/qSEQ210220935.html

« zone d'aménagement différé », article L. 211-2, Code de l'urbanisme, « Chapitre II : Zones d'aménagement différé et périmètres provisoires », [en ligne], URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074075/LEGISCTA000006158571/

« législation concernant les sites naturels, dits Natura 2000 », *in*, article L414-1, Code de l'environnement, « Chapitre IV : Conservation des habitats naturels, de la faune et de la flore sauvages», [en ligne], URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074220/LEGISCTA000006176524/

ÉMISSIONS RADIO

DESCOLA Philippe, entretien avec Caroline Broué, Série « Philippe Descola, une autre façon d'habiter le monde », épisode 1/5 : *Le goût des autres*, « À voix nues », France Culture, 24 avril 2023, [en ligne], URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/le-gout-des-autres-4725026, consulté le 24 avril 2023.

EVAIN Autrice, *Le matrimoine n'est pas un néologisme, mais un mot effacé par l'Histoire,* émission « Le grand tour », animée par Marie Sorbier, France Culture, Vendredi 29 janvier 2021, [en ligne], URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/le-matrimoine-n-est-pas-un-neologisme-mais-un-mot-efface-par-l-histoire-2051620, consulté le 15 juin 2022.

PATOU MATHIS Marylène, *Quand au juste commence l'histoire de l'invisibilité des femmes ?*, émission « Sous le soleil de Platon », animée par Charles Pépin, France Inter, lundi 08 août 2022, [en ligne], URL : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/sous-le-soleil-de-platon/sous-le-soleil-de-platon-du-lundi-08-aout-2022-8267804, consulté le 11 mai 2023.

TIXADOR Laurent, *Numéro 15. En avant marche avec Laurent Tixador*, émission « Backstage », animée par Aurélie Charon, France Culture, Lundi 7 décembre 2015, [en ligne], URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/backstage/numero-15-en-avant-marche-avec-laurent-tixador-9934920, consulté le 23 juin 2023.

FILMOGRAPHIE

AKERMAN Chantal, *D'Est*, 1993, 110 min ; *Sud*, 1998, 70 min ; *De l'autre côté*, 2003, 90 min ; *Là-bas*, 2006, 4 DVD, Paris, Éditions Shellac, 2011, 78 min.

AKERMAN Chantal, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce*, *1080 Bruxelles*, film, Paradise Films, 1975, 201 min.

AVIV Nurith, *Poétique du Cerveau,* film, Les Films d'Ici, Laila Films, 24 Images, 2015, 66 min.

BARRET Renaud (réal.), *Système K*, documentaire, Les Films en vrac, La Belle Kinoise, France, 2020, 94 min.

CAVALIER Alain, *24 portraits*, documentaire, Caméra One, 1987-1991, 297 min.

COSTE Pauline, *Dames et Princes de la Préhistoire*, documentaire 52 min, produit par Monin Jan Vasak (France), Jakub Kostal (Rep. Tchèque), Enfant Sauvage, Day for Night et ARTE, juin 2021.

DEPARDON Raymond, *Profils Paysans*, (réalisé en trois longs-métrage documentaire) : *L'approche* (93 min), 2001 / *Le quotidien* (85 min), 2005 / *La vie moderne* (93 min), 2008, Palmeraie et Désert.

DEPARDON Raymond, **NOUGARET** Claudine, *Donner la parole*, documentaire, Palmeraie et Désert, 2013, 32 min.

MAGONTIER Pascal, *Les gestes de la préhistoire*, Encyclopédie audiovisuelle, 99 films entre 3 et 9 min chacun, Pôle d'interprétation de la Préhistoire, 2021, [en ligne] URL : https://pole-prehistoire.com/fr/decouvrir/gestes-prehistoire

VARDA Agnès, *Les glaneurs et la glaneuse*, documentaire, Ciné-Tamaris, 2000, 82 min.

VARDA Agnès, *Quelques veuves de Noirmoutier,* documentaire, 2006, 72 min.

VIDÉOS

CLÉMENT Gilles, *Le partage de la signature*, sur une invitation du Centre Georges Pompidou dans le cadre de la série : « Selon Gilles Clément : Vers un partage planétaire », Centre Pompidou, Paris, le 06 octobre 2010, [en ligne], URL : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/ksn3qzy, consultée le 15 mars 2021.

LAPLANTINE François, Livre 9. « Le sensible, l'art et la question de l'intime », Frédéric Benjamin Laugrand (dir.), Ottignies, Belgique, septembre 2021, vidéo, 20 min, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=oRuO_T4eO2k consulté le 20 juin 2023.

TIXADOR Laurent, *« Entretien avec Laurent Tixador - Vos poubelles sont nos citadelles »*, Zoo Galerie, Nantes, 18 mai 2023, [en ligne], URL : https://youtu.be/YFPCa95jrsk, consulté le 22 juin 2023.

PUBLICATIONS

[Articles]

BAPPEL Chloé, *Rénover des pratiques de l'ordinaire : gestes de peu et transmissions discrètes*, n° 3 de la revue *Design, Arts, Médias*, « *Les Arts de faire : Acte 2 - Design du peu, pratiques ordinaires »* [en ligne], URL : https://journal.dampress.org/issues/design-du-peu-pratiques-ordinaires/renover-des-pratiques-de-lordinaire-gestes-de-peu-et-transmissions-discretes

BAPPEL Chloé, « Cabane, caves, grenier : des espaces temps en marges » *in* Escorne Marie et Bourchenin Barbara, *Variation et figures de la maison dans les pratiques artistiques,* Bordeaux, PUB, n°15 « Cahiers d'Artes », avril 2020, p. 41 - 56.

BAPPEL Chloé, « L'aventure par les gestes », *in* BAUMANN Pierre (dir.), *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, Bordeaux, PUB, 2018, p. 190 - 193.

BAPPEL Chloé, « Corps, outils, milieux : écosystème de recherche en arts », *in* BAUMANN Pierre (dir.), *Sillage Melville, recherche en arts et monde mobile*, Bordeaux, PUB, novembre 2020, p. 231 -245.

BAUMANN Pierre (dir.), **BAPPEL** Chloé, **ROUSSEAU** Camille, **SMITH** Tomas (co-auteurs), « Moby Dick », *Réalités de la recherche (collective) en arts*, Bordeaux, PUB, 2019, p. 17 - 46.

[Mémoire Master 2]

BAPPEL Chloé, *L'œuvre en chemin, Rituels archaïques et pratiques artistiques contemporaines : des créations manifestes du geste pensé*, mémoire de master 2, 2015.

Table des matières

Remerciements p. 7
Avant-Propos p. 11

INTRODUCTION p. 17

_ Faire « image », faire « son » et faire « texte » : construire une recherche par l'art en terrain familier p. 17
_ Apprendre par le lien (méthode - montage) p. 19
_ La voie choisie : un film, trois parties et neuf chapitres p. 20
_ Entre extraordinaire et ordinaire : le vernaculaire comme notion-clé p. 27
_ Survivances et chaînes de gestes p. 29

Sitôt dit, sitôt fait p. 36

I. SENSORIALITÉ ET ATTACHEMENT p. 57

01. Épreuve sensorielle : origine primitive et influence p. 61
_ La peau comme première surface de contact p. 63
_ « Keep in touch ! » ou l'importance du contact dans les relations p. 75

02. Le sensible, un processus continu : essences, matières, sens, gestes p. 85
_ Mémoire empreinte p. 87
_ Faire une fouille : penser la sculpture comme geste p. 108

03. Le goût du familier p. 123
_ Un nécessaire retour aux sources p. 125
_ Expérience de terrain, expérience de l'intime : le déroulement d'un processus plutôt que la mise en place d'un protocole p. 143
_ Créativité et savoirs amateurs : un autre regard sur le travail p. 177
_ La multiplicité des attachements ordinaires p. 205

II. MATIÈRES ET MANIÈRES p. 231

04. Corps outil et milieux favorables p. 235
_ La meilleure façon de marcher p. 237
_ Débuter par les pieds p. 243
_ La matière appelle le geste p. 249
_ De la bipédie universelle aux singularités vernaculaires : l'importance de l'adaptabilité au milieu p. 261

05. Du temps libéré des artisans de la préhistoire à la recherche du temps libre des artistes d'aujourd'hui p. 271
_ Polyvalence et spécialisation p. 276
_ Origine de l'artisanat : proto-artisanat / proto-art p. 281
_ Bien faire : une expérience esthétique ? p. 284

06. Gestes de peu et transmission discrètes **p. 295**
_ La créativité du peu, coûte que coûte p. 300
_ Rénover des gestes p. 323
_ La tradition à dimensions variables : transmettre et inventer p. 358

III. HABITER ET TRADUIRE LE PAYSAGE p. 383

07. Marcher, tracer, raconter : la ligne expérience - expériences de lignes **p. 385**
_ Quand la trace traduit la marche p. 388
_ Le double sens de la légende : le récit oral comme engagement p. 415
_ Le tracé cartographique conté, une pratique vernaculaire ? p. 428

08. Paysage vernaculaire : le mouvant, l'habité, l'inventé **p. 441**
_ Le paysage, cette invention qui bouge p. 443
_ Paysage « fait-maison » : habiter entre lutte, résistance et habitudes impensées p. 452
_ Voix paysannes / voie dominante : des confrontations entre les savoirs autochtones et les savoirs scientifiques ? p. 466

09. Le *pays* raconté **p. 477**
_ Autour de la maison p. 479
_ Cabanes, caves, greniers : des espaces-temps en marge p. 502

CONCLUSION p. 555

Bibliographie p. 565
_ Ouvrages p. 565
_ Articles p. 571
_ Webographie p. 573
_ Émissions radio p. 578
_ Filmographie p. 578
_ Vidéos p. 579
_ Publications p. 579