

Mémoire de recherche

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Sous la direction de Madame Anna Seiderer et Monsieur Paul-Louis Rinuy

Migratory houses

Appréhender un territoire par la sculpture textile

Héloïse Thiburce

Numéro d'étudiant : 20021617

U.F.R. Arts, Philosophie et Esthétique Département Arts plastiques

Master 2 mention Arts plastiques et art contemporain Parcours Art contemporain et sciences humaines (ACSH)

Je tiens à remercier chaleureusement mes directeurs de mémoire Anna Seiderer et Paul-Louis Rinuy pour leur implication, leur disponibilité et leurs conseils indispensables à l'élaboration de ce projet.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance aux équipes pédagogiques et administratives de l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis et de la San Francisco State University qui ont rendu possible cette recherche.

Je remercie la HCE Galerie pour son aide et sa confiance tout au long de l'exposition ; ainsi que les artistes Astrid Bourquin, Izzy Davis, Cole Montminy, Claudia Huenchuleo Paquien, Thibaud Leplat, Sarah Tollec, mais également les auteures Zoé Jean-Toussaint et Manon Laverdure pour leur implication et leur amitié.

Je tiens à témoigner ma gratitude à l'artiste Anaïs Lelièvre qui m'a partagé ses connaissances et ses réflexions avec générosité. Merci aux artistes Michael Arcega et Suzanne Husky pour leur gentillesse et leur écoute, ainsi qu'à la professeure Aure Le Nicardour pour ses bienveillants retours.

Un grand merci également au commissaire d'exposition Philippe Piguët pour avoir nourri mes connaissances en art contemporain et pour avoir toujours pris le temps de répondre à mes questions.

Enfin, je remercie mes proches pour leur soutien inestimable et leurs encouragements durant cette aventure.

“Rooms are shells, they are skins¹.”

¹ « Les pièces sont des coquilles, elles sont des peaux ». Heidi Bucher, *Rooms*, 1981. Non publié à ce jour, mis en ligne à l’occasion de l’exposition « Heidi Bucher. Metamorphoses » au musée Haus der Kunst de Munich. Heidi Bucher in Haus der Kunst, « Heidi Bucher. Metamorphoses », *Haus der Kunst*, publié le 26/02/2021, [disponible sur :] <https://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/heidi-bucher> (consulté le 04/02/2022).

Toutes les traductions des citations anglaises présentes en notes de bas de pages du mémoire sont de mon fait.

Dans un climat de pandémie mondiale, je me suis rendue aux États-Unis en août 2021. J'avais réussi à obtenir un visa pour étudier durant le semestre d'automne à la San Francisco State University ; une université connue pour avoir été la première faculté du pays à ouvrir un département destiné aux *Ethnic Studies* en 1969 suite aux émeutes étudiantes qui eurent lieu sur le campus en 1968. Cet échange universitaire s'inscrivait dans le prolongement de mes recherches de l'an passé, lors de mon mémoire de Master 1 Arts plastiques Parcours Art contemporain et sciences humaines dispensé par l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis. J'étudiais alors les œuvres issues de l'art contextuel questionnant les problèmes de logements aux États-Unis à partir de 1988. Il s'agissait d'une recherche théorique, prenant appui sur les créations de Michael Rakowitz, Martha Rosler et Krzysztof Wodiczko. Je découvrais également la philosophie bachelardienne dans laquelle le rapport à la maison est l'instrument privilégié pour analyser l'esprit humain. S'installaient dans mon esprit les prémices d'habiter poétiquement l'espace.

Ce projet fut une prise de conscience. Repensant aux sujets qui m'avaient animé lors de mes années de Licence, je constatais que la dimension sociopolitique de l'art à travers une appartenance au territoire était en réalité le thème central de mes réflexions. Ces préoccupations ont changé indubitablement ma pratique artistique, ne trouvant plus le dessin et la peinture capables d'entrer en relation directe à mon environnement. Créer par la performance, l'installation, la sculpture et la scénographie étaient alors devenu ma manière d'habiter l'espace. Ayant décidé l'an passé de réaliser un mémoire théorique, je n'avais pu aborder ce constat d'évolution à travers un prisme réflexif. Je souhaite aujourd'hui explorer ce bouleversement plastique dans ma création en écrivant cette année un mémoire de recherche axé sur une pratique artistique personnelle. Le travail plastique qui résulte de cette recherche est une restitution visuelle des réflexions et problématiques abordées dans ce mémoire, nourries de mes lectures et observations. Cette recherche renferme donc une dimension autobiographique que je tâcherai de rendre accessible.

Enfant, j'ai été bouleversée par la tempête Xynthia. Elle avait mortellement touché ma région natale. Le 27 février 2010, j'entendais de ma fenêtre de chambre l'océan gronder d'une force inconnue. J'avais onze ans et je vivais sur le littoral vendéen. Le lendemain matin, je regardais avec mes parents les ravages de l'océan sur ces îlots d'habitations qui passaient en boucle sur le canal France 3 de la télévision. Le remblai de ma ville s'était effondré et les immeubles les plus proches avaient les pieds dans l'eau. La Faute-sur-Mer était gravement touchée. Des parents perdaient leurs enfants, et inversement. Ceux qui avaient eu le plus de

chance voyaient disparaître leurs biens les plus précieux et les souvenirs d'une vie. Mon jeune esprit cauchemardait de voir un jour ma petite chienne noyée dans notre maison inondée. La violence du vent, pourtant considérable, n'a pas impacté mon imaginaire. Les conséquences de la tempête marquèrent durement la population. Le président de l'époque était venu rendre hommage aux victimes – un souvenir qui m'a étonnamment marqué à un âge où je le pensais indissociable de son bureau parisien. Cherchant des responsables aux conséquences dramatiques de la tempête, on accusait tour à tour la préfecture, la mairie, le syndicat chargé de l'entretien des digues, les entreprises de construction immobilière, etc. Un procès eut lieu. Les maisons situées dans les zones à risque qui n'avaient pas été détruites furent rasées. Cet événement me marqua profondément et créa par la suite chez moi une empathie immédiate envers les rescapés de crises climatiques liées à la montée des eaux et aux tsunamis. Les catastrophes naturelles, résultat pour certaines d'un changement climatique trop rapide, sont un danger continu dans les zones à risque.

Peu de temps après la tempête, une maison sur la route qui conduisait chez mon grand-père pris feu. Un incendie accidentel. Les murs extérieurs avaient noirci ; de grandes traînées caractéristiques sortaient des fenêtres évidées. Le risque de perdre un jour ma maison était devenu désormais envisageable. Sa fragilité m'apparaissait évidente, comme tout ce qu'elle contenait. Je découvrais de plus qu'il existait de multiples dangers de destruction². L'année suivante, le 11 mars 2011, la catastrophe de la centrale nucléaire de Fukushima contaminait une immense zone de plus de vingt kilomètres carrés, condamnant des milliers d'habitants. La radioactivité à l'intérieur du site de la centrale et dans les villes alentour est toujours présente aujourd'hui.

Ces événements sont restés saillants dans ma mémoire et m'ont machinalement poussée à m'intéresser à l'habitat.

Étudier à la San Francisco State University était un cadre idéal pour penser le prolongement de mes réflexions sur l'occupation d'un espace. J'y recevais un enseignement impliqué dans les enjeux postcoloniaux, ouvertement nourri par la *French Theory*. Des cours de sculpture et d'installation étaient également dispensés, et j'avais accès à des moyens techniques dont je ne disposais pas jusqu'alors : un immense espace d'atelier, des machines et des outils spécialisés dans le travail du volume, ainsi que des espaces d'exposition en libre

² Au-delà des risques d'inondations, j'appris que la Vendée était également une zone active sismiquement. Bien que le département ne subisse ces dernières années que de faibles tremblements de terre, des séismes antérieurs plus violents causèrent l'effondrement d'habitations (par exemple à Bouin en 1799).

accès permettant de penser la mise en espace. Dans le même temps, je découvrais à l'Asian Art Museum et au MoMA de San Francisco les œuvres des artistes Heidi Bucher et Do-Ho Suh. M'intéressant à leur exploration du médium textile, mes recherches me guidèrent sur les traces de Carmen Argote. Ces grandes représentations de maisons inhabitées m'interrogeaient, à une période où mon « chez-moi » avait disparu. Pourquoi ces artistes, après avoir migrés aux États-Unis, s'étaient-ils mis à sculpter d'immenses maisons de tissus n'abritant aucune vie ? Cela faisait-il écho à leur histoire personnelle, ou leur multitude était-elle révélatrice d'une histoire commune ? Le contexte historique et sociopolitique avait-il un rôle dans ces créations ? Et personnellement, pourquoi m'étais-je mis dans le même temps à penser et concevoir des habitats fragiles ? Ces nombreux questionnements me semblaient inhérents à la découverte d'un nouveau territoire aussi vaste, où les distances étaient numériquement différentes. Il ne s'agissait plus de penser en mètres mais en *inches*. Ma manière de penser et de percevoir l'espace était perturbée. À la modification du système métrique s'ajoutait celle de l'évaluation de la température, du poids et de la vitesse auxquels je ne m'étais pas préparée, à l'inverse du changement de langue. J'ai véritablement pris conscience que l'ampleur de ce déménagement ne pouvait en aucun cas être comparée à ceux que j'avais pu entreprendre précédemment. Il ne s'agissait pas seulement de changer d'habitat, de ville, mais de pays. Je n'étais plus perçue comme une Vendéenne ou une provinciale, mais comme une Française. C'était un véritable bouleversement d'être résumée ainsi à mon pays, auquel je n'avais jamais véritablement prêté de sentiment patriotique. Je n'étais plus simplement un individu, mais la représentante d'une culture étrangère exotique. Ma singularité était confrontée à une multitude. Ma vision française était régulièrement sollicitée, notamment lors de cours sur l'histoire coloniale. Mais je ne me sentais pas légitime pour parler de ce peuple qui devait être le mien ; d'autant plus que je découvrais que j'ignorais une grande part de son histoire et la dimension peu flatteuse de sa domination Outre-Atlantique. Car une majorité d'États-Uniens auxquels j'ai été confrontée ont été fortement sensibilisés depuis leur jeunesse à l'histoire coloniale européenne ; nombreux étaient ceux qui me posaient des questions, sur le Québec ou la Louisiane, auxquelles j'étais incapable de répondre. Mon identité, mes conversations, mon environnement, mes repères étaient mis en désordre. Face à cela, les œuvres d'Heidi Bucher, Do-Ho Suh et Carmen Argote me semblaient être une représentation visuelle de ce que je ressentais. Leur dimension personnelle créait un lien intime avec mes propres sentiments. Il y avait là quelque chose qui me surprenait : la singularité de ces discours pouvait résonner à travers le parcours de chacun.

Je me suis alors demandée : comment ces abris inhabités, symboles de l'intimité, révèlent-ils une histoire collective liée à la migration vers les États-Unis?

Il est important d'étudier le contexte dans lequel un migrant ou une migrante quitte son pays pour aller rejoindre les États-Unis. Les raisons de ce déplacement peuvent être variées et orienter fortement son rapport au nouveau territoire. Nous reviendrons dans une première partie sur les raisons, les motivations et les conséquences de la migration vers les États-Unis à travers les exemples révélateurs de celle d'Heidi Bucher, de Do-Ho Suh et de Carmen Argote, ainsi que mon expérience personnelle. Cette partie développera également la place du tissu dans l'habitat nomade et son utilisation artistique. Nous reviendrons sur l'évolution de la sculpture au cours du XX^{ème} siècle qui n'est plus défini par sa dureté et des techniques telles que la taille ou le modelage. L'utilisation du tissu apporte une nouvelle dimension à l'art du volume.

Nous évoquerons dans un second temps l'adaptation de l'être humain à un nouveau territoire. Afin d'en devenir une composante, il l'explore, s'approprie l'environnement qui le compose et le colonise. Le but étant de se créer un foyer stable et protecteur qui deviendra le lieu de l'intime.

En évoquant par ses œuvres une histoire personnelle, l'artiste donne à voir une mémoire collective. Pourtant, en évoquant les enjeux sociaux sensibles de son temps, il ou elle s'expose à un potentiel rejet de la part du public. Cette troisième partie sera consacrée à la légitimité artistique et au droit d'expression face à l'essor de la censure sociale.

La maison est un sujet éminent de l'Histoire de l'art. Existant sous des formes variées, ses représentations ont nettement évolué à travers les siècles. Avec l'apparition de médiums de création inédits dans les années 1960 notamment dans la pratique sculpturale, de nombreux artistes ont offert une vision nouvelle de l'habitat.

Cet attrait pour le logement se reflète à travers les multiples expositions qui ont récemment eu lieu dans les musées à travers le monde³. La multitude de célèbres noms d'artistes⁴ liés à l'architecture domestique témoigne de la prédominance de cette thématique dans la sphère créative contemporaine. En effet, l'habitat est un élément essentiel à la survie

³ Nous pouvons citer entre autres l'exposition "Home Within Home" au Musée national d'art moderne et contemporain de Séoul (2013-2014), "Habitat" au Istanbul Museum of Modern Art (2015-2016), "Home - So Different, So Appealing" au Los Angeles County Museum of Art (2017), "Women House" à la Monnaie de Paris (2018) et "For a Dreamer of Houses" au Dallas Museum of Art (2020-2021).

⁴ Citons notamment Carla Accardi, Louise Bourgeois, Daniel Buren, Tracey Emin, Mario Merz, Lucy Orta, Pepon Osorio ou bien encore plus récemment Jordy Colomer, Abraham Cruzvillegas, Emily Jacir, Amalia Mesa-Bains, Camilo Ontiveros et Yin Xiuzhen.

de tout être vivant, qu'il soit temporaire ou permanent. En cela, il est un thème central dans l'histoire de l'humanité, lié à la domesticité et à l'identité.

S'il s'agit d'un thème commun, il n'en reste pas moins un sujet fondamental aujourd'hui. Les catastrophes climatiques et les crises environnementales (pensons à la montée inéluctable des eaux qui touche peu à peu les villes côtières) mais également les guerres impliquent constamment le relogement de milliers de personnes. Récemment, l'invasion de l'Ukraine par la Russie a mis en exergue les issues morales liées aux migrations forcées vers l'Europe occidentale. Face aux inégalités de l'accès au logement, pour quelque raison que ce soit, il convient de s'interroger sur la notion d'habitat et d'étudier le rôle des artistes face à des phénomènes de société d'ampleur considérable.

Afin d'apporter une interaction et un dialogue à cette recherche, j'ai souhaité réaliser une exposition pour échanger avec le public autour de cette thématique et de mon travail. Cela a donné lieu à l'exposition « Cette terre sienne », entre le 24 et le 29 juin 2022. Elle s'est déroulée à la HCE Galerie de Saint-Denis. Géographiquement proche de la faculté, cette galerie est impliquée dans le projet Oakland/Saint-Denis.

Sommaire

| | | |
|-----|---|----|
| A. | Introduction | 7 |
| I- | Raisons, motivations et conséquences de la migration vers les États-Unis | 14 |
| A. | La politique migratoire aux États-Unis | 14 |
| a. | Historique des mouvements de populations dans le pays, du milieu du XIX ^e siècle à aujourd'hui | 14 |
| b. | Expérience personnelle | 35 |
| c. | Conséquences sociopolitiques | 44 |
| B. | Les modes de vie face à l'itinérance | 45 |
| a. | Le nomadisme | 45 |
| b. | Le déracinement | 47 |
| c. | L'utilisation du tissu dans l'habitat nomade | 48 |
| II- | L'occupation du territoire | 51 |
| A. | La colonisation d'un nouvel espace | 51 |
| a. | La figure du colon | 57 |
| b. | La possession des richesses naturelles et relation au territoire | 57 |
| c. | Appropriation culturelle et anthropophagie | 64 |
| B. | La symbolique de la maison | 67 |
| a. | Logement et ville | 68 |
| b. | Une habitation protectrice | 68 |
| C. | Intimité et vulnérabilité | 76 |
| a. | « Habiter poétiquement l'espace » | 76 |
| b. | Le corps et la maison : une analogie face au textile | 78 |

| | | |
|------|---|-----|
| c. | Art et architecture | 82 |
| d. | La fragilité de l’habitat..... | 83 |
| III- | Légitimité artistique : singularité et multitude | 86 |
| A. | Transmettre une mémoire..... | 86 |
| a. | Penser l’œuvre comme un témoin de son temps | 86 |
| b. | Agir sur son époque | 87 |
| B. | L’autocensure et la censure publique | 89 |
| a. | Devenir une minorité | 89 |
| b. | Les <i>haters</i> et le rejet de la part du public à l’aire des <i>social media</i> | 90 |
| c. | Le droit d’expression soumis à l’éthique..... | 95 |
| d. | L’importance du vécu dans la légitimation et l’acceptation du discours..... | 98 |
| | Conclusion..... | 100 |
| | Annexes..... | 102 |
| | Ann. 1 : Observations – <i>Spy Room</i> | 102 |
| | Ann. 2 : Communiqué de presse de l’exposition « Cette terre sienne »..... | 109 |
| | Ann. 3 : Affiche et carton d’invitation de l’exposition « Cette terre sienne »..... | 112 |
| | Ann. 4 : Cartels développés de l’exposition « Cette terre sienne » | 113 |
| | Ann. 5 : Textes de salle de l’exposition « Cette terre sienne »..... | 119 |
| | Ann. 7 : Plan de salle de l’exposition « Cette terre sienne » | 124 |
| | Ann. 8 : Photographies de l’exposition « Cette terre sienne » | 125 |
| | Bibliographie..... | 129 |

I- Raisons, motivations et conséquences de la migration vers les États-Unis

Les États-Unis est le pays accueillant le plus d'immigrés au monde. Il attire des millions de personnes chaque année, qui décident de s'y implanter pour des raisons variées. Selon l'anthropologue Marc Augé, le XXI^{ème} siècle marque un tournant vers l'exil généralisé, facilité par une amélioration des moyens de transport, une plus grande accessibilité des nouvelles technologies permettant de combattre l'éloignement affectif avec ses proches ou d'accéder plus facilement aux informations, un meilleur enseignement des langues étrangères, ou bien la mise en place de moyens facilitant les échanges internationaux (la zone euro par exemple). Cette migration s'accompagne de multiples facteurs, étroitement liés à l'histoire de chacun. Les expériences de vie unique de chaque individu conditionnent son implantation sur le territoire. Afin de saisir les spécificités de la migration vers les États-Unis, il convient de revenir sur son histoire.

A. La politique migratoire aux États-Unis

L'histoire de l'Amérique est singulière car elle a été marquée par un tournant extrême, celui de sa « découverte » par l'Ancien monde en 1492. Bien qu'il existait une population déjà présente sur le continent, les colons en ont fait un nouveau territoire à se partager entre Européens. Les États-Unis ont ainsi été fondés par des immigrants. Durant le XVI^{ème} siècle, le pays, aux frontières encore imprécises, était occupé principalement par des colons britanniques. Dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, des esclaves africains furent amenés pour intégrer des exploitations de coton et de tabac, principalement dans l'état de Virginie. Cependant, les États-Unis restaient dominés en nombre par les colons britanniques. On récence malgré tout la présence significative d'Allemands, de Français et de Néerlandais.

a. Historique des mouvements de populations dans le pays, du milieu du XIX^e siècle à aujourd'hui

À partir du milieu du XIX^{ème} siècle, les États-Unis subirent une large vague d'immigration venue d'Irlande. La cause principale de ce déplacement massif était la famine qui avait dévastée le pays en 1845, à la suite de la maladie de la pomme de terre. Ce tubercule représentait alors la majorité de l'alimentation irlandaise. Entre 1851 et 1860 on estime à

914 119 le nombre d'Irlandais ayant rejoint le sol américain. Cette attraction pour le Nouveau Monde entraîna une vague de migration d'autres pays européens pour totaliser entre 1901 et 1910 plus de huit millions d'immigrants européens arrivés sur le sol des États-Unis, soit près d'un million de nouveaux arrivants par année. Pour des raisons géographiques, la majorité d'entre eux traversait l'Océan Atlantique pour rejoindre New York. De 1892 à 1954, ils étaient accueillis par le centre fédéral de l'immigration d'Ellis Island.

Bien qu'une large partie d'entre eux reste à New York, de nombreux colons attirés par la découverte d'or près de l'océan Pacifique entament ce que l'on nommera la ruée vers l'or et la Conquête de l'Ouest. Jusqu'alors, les régions situées à l'Ouest du fleuve du Mississippi étaient inconnues des colons européens. Le développement du bateau à vapeur, du chemin de fer mais également du télégraphe va permettre l'exploration de ces territoires. En 1848, à la suite de la découverte de pépites d'or par James Marshall dans l'Américain River, la plus importante ruée vers l'or de l'histoire attire en Californie des explorateurs du monde entier. Délogeant les peuples amérindiens vivant sur place, les colons installent des villages puis des villes dans sur ces nouvelles terres.

Dans les années 1930, les effets de La Grande Dépression font drastiquement diminuer le flux migratoire. Malgré les efforts amenés par Le *New Deal* de Franklin Roosevelt, les États-Unis sont dévastés par le chômage. La Seconde Guerre Mondiale éclate alors en Europe. De nombreux opposants politiques et juifs fuient l'Ancien continent pour venir se réfugier sur le sol américain. Les États-Unis investissent largement dans les nouvelles technologies et dans les usines, dont les postes ne sont plus occupés par les hommes partis au front mais par les femmes. Le pays résiste financièrement à cette guerre, ce qui lui permet en 1948 de proposer le Plan Marshall aux gouvernements européens ravagés par le conflit.

En 1965, le président Lyndon Johnson met fin à la politique des quotas d'immigration qui régulaient jusqu'alors les entrées sur le sol états-uniens selon des critères discriminants. Jusqu'alors, la couleur de peau et l'origine sociale étaient des motifs d'acceptation ou d'exclusion dans le pays. Pour autant, cette nouvelle loi limite drastiquement le nombre d'immigrés par pays, restreint à 20 000 personnes par an.

Bien que l'Europe connaisse à cette époque une plus grande prospérité économique, de nombreux Européens continuent à immigrer aux États-Unis. Devenu un haut lieu de l'art moderne puis de l'art contemporain à travers le globe, New York attire énormément d'artistes, d'intellectuels et de professionnels du monde de l'art. Les penseurs déplacent avec eux leurs théories et les partagent avec un nouveau public. Les doctrines issues du militantisme européen vont connaître un succès retentissant sur le sol américain. Nous pouvons par

exemple évoquer le succès de la *French Theory* aux États-Unis qui conduira à l'émergence des *Cultural Studies*. La liberté d'expression et les droits civils font des États-Unis le lieu fantasmé de l'émancipation. C'est dans ce climat singulier que l'artiste suisse Heidi Bucher migre vers le continent américain.

a.1. La migration européenne – Heidi Bucher

Formée au dessin et au collage à la School of Applied Art de Zurich, Heidi Bucher découvre l'Amérique à la fin des années 1960. Accompagnant ses parents, elle vit deux ans au Canada et aux États-Unis. Au début des années 1970, elle s'installe à Los Angeles où elle connaît un important succès. Selon la commissaire d'exposition Ziba Ardalán, “[...] the stay in Los Angeles had certainly opened her eyes to a wider world with a deeper and more adventure-filled horizon that would allow her to explore new possibilities⁵”. Comme de nombreux artistes états-uniens à cette période⁶, elle se détourne de l'esthétique minimaliste pour penser plus directement la matérialité. Elle questionne désormais le corps à travers des formes organiques et explore le performatif. La Californie est à l'époque touchée par un courant libertaire. Los Angeles devient la « capitale artistique⁷ » d'une génération marginale et contestataire, dont le point culminant sera probablement l'ouverture en 1973 de la *Woman House*.

Dans un contexte où l'art est fortement politisé, Heidi Bucher présente plusieurs *happenings* et performances. Elle réalise une de ses plus célèbres interventions avec ses deux fils et son mari Carl Bucher, *Body shell* (Doc. 1). Heidi Bucher connut un véritable succès avec ce travail et il est présenté en 1972 au Los Angeles County Museum of Art. Cette performance présente quatre sculptures animées se déplaçant sur la plage de *Venise Beach* (Los Angeles). Les performeurs sont englobés dans des coquilles futuristes qui les dissimulent complètement. Seuls leurs pieds sont visibles. Ces squelettes d'animaux marins qu'ils habitent n'ont rien d'humain. Avec cette œuvre, l'artiste découvre la thématique qui guidera

⁵ « Le séjour à Los Angeles lui a certainement ouvert les yeux sur un monde plus vaste, avec un horizon plus profond et plus aventureux qui lui permettra d'explorer de nouvelles possibilités ». Ziba Ardalán in Ziba Ardalán, Mark Godfrey, John Yau. *Hedi Bucher*. Londres : Parasol Unit, 2018. p. 11.

⁶ On ne sait pas si elle a personnellement rencontré Eva Hesse ou Lynda Benglis, mais elle aurait pu découvrir leurs œuvres à Los Angeles. Il est cependant certain qu'elle était une amie proche d'Edward Kienholz, Anna Opermann et Hans Namuth.

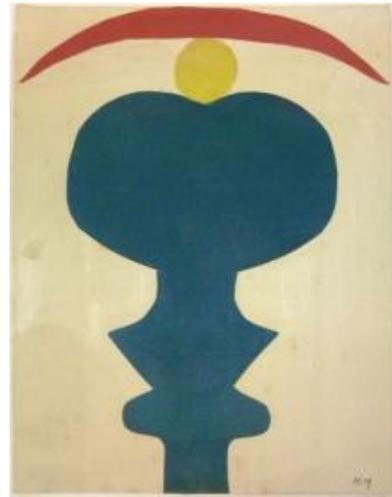
⁷ Catherine Grenier, *Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique*. Paris : Centre Pompidou, 2006.



Doc. 1 : Heidi Bucher, *Body Shells (extrait)*, 1972, vidéo © Swiss Institute



Doc. 2 : Heidi Bucher, *Silk collage*, 1956, collage sur carton, 18 x 28 cm © Heidi Bucher



Doc. 3 : Heidi Bucher, *Silk collage*, 1956, collage sur carton, 13,5 x 17 cm © Heidi Bucher



Doc. 4 : Heidi Bucher, *Borg*, 1974-1977, textile, latex, pigments de nacre, bambou, 230 x 350 x 100 cm © Artsy



Doc. 5 : Archive photographique de l'atelier The Borg, 1974 © Indigo Bucher

l'ensemble de son travail par la suite : la relation entre le corps et l'architecture qui l'abrite. Elle explique : "The whole idea here was about space – the space within, but also a space for hiding in⁸". Son rapport au corps s'agrandit à l'espace qui l'environne. Elle le perçoit comme une coquille ou une membrane nous abritant. Influencée par le mouvement architectural allemand *Jugendstil*⁹, Heidi Bucher cherche à intégrer le quotidien dans l'art. Elle mène des recherches sur la réincarnation, la métamorphose, la mue et le cocon. Elle fait de ces formes une métaphore de la renaissance cyclique et du renouveau. Leur fragilité est également chargée d'onirisme. Guidée par ses collages en soie de jeunesse (Doc. 2 et Doc. 3), elle s'intéresse au vêtement et à la charge symbolique du tissu recouvrant le corps. Elle confie à propos des tissus : "They surround us, they're our skin. That's what we are. We as a whole...¹⁰". Elle utilise de vieux vêtements (sous-vêtements, jupes, ...) qu'elle plonge dans de la colle de caséine pour venir mouler le corps d'hommes et de femmes. En séchant, cette matière devenue dure prend la couleur de la peau. Certains éléments sont ensuite parfois peints avec des pigments nacrés.

Lorsqu'elle revient à Zurich en 1973, elle étend sa technique à l'architecture. Elle se recentre sur les maisons de son enfance, celles de ses parents et grands-parents. Elle montre les spécificités de ces architectures, en opposition à celles qu'elle a connues aux États-Unis. En produisant des œuvres en volume à l'échelle 1, elle souligne la modification du rapport entre le corps et l'espace entre les deux continents. Elle commence à écrire des poèmes sur l'architecture. L'un d'eux, *Rooms*, parle du sentiment de sécurité ressenti par le corps lorsqu'il se sent protégé dans une pièce. Selon Ziba Ardalán : "Dealing with space was always an inherent part of Bucher's art and was already at the forefront of her interests when she lived in Los Angeles, and after returning to Switzerland she increasingly reviewed and developed her thoughts and ideas¹¹".

Disposant désormais d'un grand studio improvisé dans une chambre réfrigérante d'une ancienne boucherie de la rue Weinbergstrasse, elle débute la série *Weissleimhaus*¹². Elle réalise un moulage de l'entrée de son atelier : *Borg* (Doc. 4 et Doc. 5). Le titre de l'œuvre est

⁸ « L'idée de base était l'espace - l'espace intérieur, mais aussi un espace pour se cacher ».

⁹ Mouvement allemand apparu au tournant du XX^{ème} siècle, équivalent à l'Art Nouveau. Il possède une forte dimension organique, couplée à une dimension architecturale. Il est le symbole d'une modernité sociale et politique.

¹⁰ « Ils nous entourent, ils sont notre peau. C'est ce que nous sommes. Nous sommes un tout... ». Heidi Bucher, le 19 avril 1978 à la Galerie Haus 11 de Karlsruhe lors de l'exposition "Gespräch in der Küche".

¹¹ « Le traitement de l'espace a toujours été une partie inhérente de l'art de Bucher et était déjà au premier plan de ses intérêts lorsqu'elle vivait à Los Angeles. Après son retour en Suisse, elle a de plus en plus revu et développé ses pensées et ses idées ». Ziba Ardalán, *op. cit.*, p. 11.

¹² « Maison de colle ».



Doc. 6 : Heidi Bucher, *Herrenzimmer*, 1977-1979, latex et coton, 260 x 180 x 20 cm (dimensions variables)
© Swiss Institute



Doc. 7 : Archive photographique de la maison des parents d'Heidi Bucher à Winterthur, 1900
© Indigo Bucher



Doc. 8 : Hans Peter Siffert, *Ablösen der Haut I – Herrenzimmer*, 1979, photographie © Heidi Bucher

issu de l'ancien mot germanique *Burg* pouvant être traduit par « château » ou « forteresse ». Le choix de ce titre fait écho à l'histoire personnelle de l'artiste, qui fuit la solitude en se réfugiant spirituellement dans son atelier après avoir entamé une séparation difficile avec son époux à leur retour de Californie. Elle réalisera ces grandes structures qu'elle nomme *Häutungen*¹³ ou *Room skin*¹⁴ jusqu'à sa mort en 1993. Ces « maisons de colle » sont réalisées à partir de gaze ou de coton recouverts de latex ; un procédé qui lui permet de mouler de plus grandes surfaces et de les retirer ensuite d'un seul tenant. Après avoir préalablement disposé le tissu sur l'architecture, elle applique dessus le latex liquide au pinceau. Elle a découvert l'utilisation du latex et du caoutchouc aux États-Unis. L'œuvre est alors blanche. Elle applique ensuite sur l'ensemble de la sculpture de la nacre, dont la traduction anglaise *Mother of Pearl* est particulièrement symbolique pour l'artiste. La coquille est une enceinte, comme une structure maternelle. L'utilisation de cette couleur miroitante, qui jaunira avec le temps, donne indéniablement au latex une dimension organique. Aujourd'hui, la couleur iridescente s'est atténuée et donne une nouvelle approche de l'œuvre ; la tente nacrée est celle d'une résine fossilisée, de l'ambre.

Elle réalise ainsi de nombreux moulages en négatif de bâtiments. Elle privilégie les habitations mais réalise également des moulages d'espaces publics, notamment un hôtel et un sanatorium. Les peaux de latex sont exposées aux murs, suspendues dans les airs, ou bien montées sur des armatures en fer pour être présentées sur le sol à l'extérieur.

Entre 1977 et 1979, elle fait une reproduction de la maison de ses parents (Doc. 6 à Doc. 8) qu'elle nomme *Herrenzimmer*¹⁵. La pièce qu'elle décide de cristalliser est typique de la classe moyenne suisse de l'époque : ses murs sont ornés de panneaux de bois décoratifs et le sol en chêne dessine de fins motifs. Elle décroche les armes de son père et pousse les meubles. La pièce, restée vide, montre une superbe rythmique visuelle due à des jeux ornementaux complexes. Le moulage qu'elle en réalise met en avant la sophistication et l'apparat accordés à la décoration d'intérieur en Suisse.

L'un de ses deux fils, Indigo Bucher, documente cette création¹⁶. Comme souvent, Indigo Bucher filme sa mère. L'artiste réalise toujours un enregistrement lorsqu'elle retire

¹³ « Mue ».

¹⁴ « La peau de la pièce ».

¹⁵ « La maison des maîtres ».

¹⁶ Réalisé en 2018 par Letizia Bucher (la fille de son fils Mayo Bucher), le documentaire *Heidi Bucher – Herrenzimmer* revient sur cette création. Le film est disponible en ligne, à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=S3KUK4vPw6Q>.



Doc. 9 : Archive photographique de la maison des ancêtres d'Heidi Bucher à Winterthur, 1980
© Indigo Bucher



Doc. 10 : Image extraite du documentaire, *Räume sind Hüllen, sind Häute*, 1981 © Haus der Kunst



Doc. 11 : Image extraite du documentaire, *Räume sind Hüllen, sind Häute*, 1981 © Haus der Kunst



Doc. 12 : Image extraite du documentaire, *Räume sind Hüllen, sind Häute*, 1981 © Haus der Kunst



Doc. 13 : Image extraite du documentaire, *Räume sind Hüllen, sind Häute*, 1981 © Haus der Kunst



Doc. 14 : Image extraite du documentaire, *Räume sind Hüllen, sind Häute*, 1981 © Haus der Kunst



Doc. 15 : Image extraite du documentaire, *Räume sind Hüllen, sind Häute*, 1981 © Haus der Kunst



Doc. 16 : Image extraite du documentaire, *Räume sind Hüllen, sind Häute*, 1981 © Haus der Kunst

l'œuvre des murs du bâtiment, exercice nommé par l'artiste *skinnings*¹⁷. Cette volonté d'archiver ce geste montre à quel point le processus de création était important pour elle, ainsi que la dimension performative de cette œuvre. Lorsqu'elle décroche la peau de latex de l'architecture comme s'il s'agissait d'une écorce, elle mêle peu à peu son corps à celui de la sculpture. L'œuvre vient la recouvrir complètement en formant une grande chrysalide autour d'elle. Elle modifie la première version de *Herrenzimmer*. L'œuvre originale était trop fine et ne pouvait pas résister à une activation dans les airs. En effet, Heidi Bucher souhaitait faire « voler » l'œuvre afin de l'évader du monde terrestre¹⁸. Afin de la stabiliser dans les airs, elle doit consolider et rigidifier la structure. Elle applique comme des bandages des morceaux de caoutchouc, issu du latex.

En 1981, la télévision suisse diffuse un documentaire de trente minutes sur l'artiste, réalisé par Lukas Strebel, und Fee Liechti, Suzanne Hartman, Felix Singer, André Pinkus, George Reinhart et Dagmar Bürger. Nommé *Rooms are Shells, are Skins* (en version originale *Räume sind Hüllen, sind Häute*), le court-métrage montre Heidi Bucher réalisant son œuvre *Ahnenhaus* (Doc. 9 à Doc. 17) dans la maison de ses ancêtres à Winterthur. Il débute par la déambulation de l'artiste dans la maison. Elle décrit en quelques mots son rapport au papier qui est selon elle l'écorce du bâtiment, puis ses réflexions sur l'accessibilité des espaces publics et privés. Ce documentaire permet de voir toutes les étapes de création¹⁹. Le protocole débute par le passage d'une serpillère sur le sol de la pièce qu'elle a sélectionné. Avec l'aide de son assistante, elle pose le tissu sur ce sol légèrement humidifié. Elles font ensuite couler dessus le latex qu'elles répartissent à la main sur toute la surface. Puis, elles réalisent le moulage des murs à l'aide de bandes de tissu plongées dans du latex. Il faut attendre que l'ensemble soit sec. Par la suite, Heidi Bucher badigeonne l'ensemble avec des pigments nacrés. Enfin, elle retire des murs et du sol le moulage en tirant par une série de coups saccadés. Le résultat final est cette carapace transparente, où la frontière entre l'intérieur et l'extérieur disparaît.

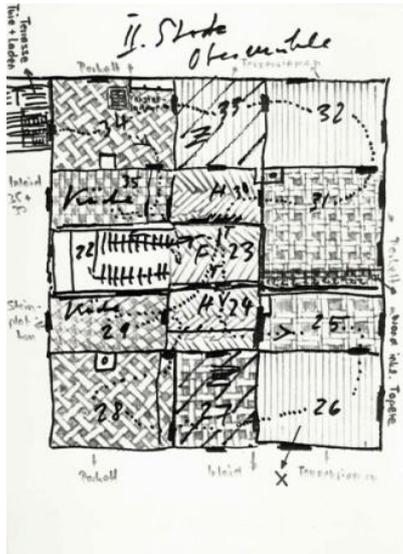
En 1987 à Brissago, Heidi Bucher réalise l'écorchage²⁰ d'un grand hôtel abandonné sur le lac italien Lago Maggiore. Elle nomme son œuvre *Grande Albergo* (Doc. 18), du nom de l'hôtel. Il s'agit de l'une de ses créations les plus ouvertement politiques. Si l'hôtel avait

¹⁷ « Dépouillement ».

¹⁸ “You remember that this room must fly [...] it must get away, far away from reality” / « Tu te souviens que cette pièce doit voler [...] elle doit s'éloigner, loin de la réalité ». Heidi Bucher in Letizia Bucher, *Ibid.*

¹⁹ Ce documentaire a été mis en ligne par Indigo Bucher sur la plateforme Youtube le 22 septembre 2021. Il est disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=EBBqlvafulk>.

²⁰ Indigo Bucher a mis en ligne une vidéo d'Isa Hesse revenant sur la création de cette œuvre, disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=Qy5W_v6YXng.



Doc. 17 : Heidi Bucher, *Ahnenhaus, Obermühle* (Maison ancestrale, Moulin supérieur), 1980, encre sur papier, n. c. © Heidi Bucher



Doc. 18 : Heidi Bucher, *Grande Albergo* (Eingangsportal), 1987, latex et coton, 523 x 312 cm © Jill and Peter Kraus Collection



Doc. 19 : Heidi Bucher, *Bellevue (processus de travail)*, 1988, textile et latex, 340 x 455 cm © Gaechter & Clahsen



Doc. 20 : Heidi Bucher, *Bellevue (processus de travail)*, 1988, textile et latex, 340 x 455 cm © Heidi Bucher



Doc. 21 : Image extraite d'une archive vidéo liée à la réalisation de *Bellevue*, 1988 © Haus der Kunst



Doc. 22 : Heidi Bucher, *The Parlour Office of Doctor Binswanger*, 1988, textile et latex, 500 x 500 cm © Heidi Bucher

été construit originellement pour accueillir de riches intellectuels en manque d'imagination, il fut réquisitionné par l'état pour interner des femmes et des enfants juifs. Heidi Bucher est scandalisée par le silence d'après-guerre qui règne en Europe. Elle cherche à sensibiliser l'opinion publique en rendant visible ce lieu devenu tabou.

En 1988, elle s'intéresse à un autre grand espace. Il s'agit de la clinique psychiatrique Bellevue à Kreuzlingen, près du Lac Constance. Cette clinique était le lieu d'expérimentations médicales sur « l'hystérie » féminine, où l'oppression patriarcale était particulièrement violente. Elle est célèbre pour avoir accueilli la féministe autrichienne Bertha Pappenheim, sous le pseudonyme « Anna O. ». Elle était la patiente zéro des docteurs Ludwig Binswanger et Sigmund Freud. Heidi Bucher fait une corrélation entre les fonctions de l'architecture et du corps humain, qui s'ils sont endommagés peuvent s'effondrer. Elle réalise une série de *skinnings* dans la clinique (Doc. 18 à Doc. 21), dont *The Parlour Office of Doctor Binswanger* (Doc. 22) où elle insiste sur l'aura intimidante du bureau du psychanalyste. L'artiste souligne depuis longtemps l'importance du passé dans l'histoire présente. Elle annonçait déjà en 1978 : “It isn't just the past. Past and present and everything – it's one world. And people from today and yesterday come together. It's all one thing. Dream and work, life and past are together and complement one another²¹”. La muabilité des matériaux qu'elle utilise souligne la fragilité de la mémoire. Les membranes qu'elle crée sont comme des témoins permettant la conservation de ces lieux, les momifiant dans une précieuse nacre. Selon Jana Baumann, la commissaire d'exposition de l'importante rétrospective « Heidi Bucher. Metamorphoses » : “She understood skin as an interface to the world, as a sensory storehouse of memory²²”. Pour l'historien de l'art Georges Didi-Huberman, la technique de l'empreinte permet de rendre les processus historiques visibles²³. Les structures créées par l'artiste pourraient être un moyen de pouvoir se détacher du passé pour construire un nouveau présent.

En 1991, elle réalise un écorchage de la Villa Bleuler, devenue la nouvelle maison de l'Institut suisse d'Histoire de l'Art. Elle finit sa vie sur l'île Lanzarote, de l'archipel des Canaries. Son travail a de plus en plus de visibilité, notamment en 2017 à la Biennale de Venise ou l'année passée au musée Haus der Kunst de Munich.

²¹ « Ce n'est pas seulement le passé. Le passé, le présent et tout le reste - c'est un seul monde. Et les gens d'aujourd'hui et d'hier se rassemblent. Tout cela est une seule et même chose. Le rêve et le travail, la vie et le passé sont ensemble et se complètent ». Heidi Bucher lors de l'exposition “Gespräch in der Küche” à la Galerie Haus 11 (Karlsruhe) le 19 avril 1978.

²² « Elle comprenait la peau comme une interface avec le monde, comme un entrepôt sensoriel de la mémoire ». Jana Baumann in Haus der Kunst, « Heidi Bucher: An Online Symposium of Talks, Screenings and Music », *Haus der Kunst*, publié le 05/02/2022, [disponible en ligne :] <https://www.youtube.com/watch?v=gNVO73wL2aI> (consulté le 29/03/2022).

²³ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2008.

L'écriture est un autre registre central de l'artiste. Elle est intéressée par les mots et plus particulièrement par les différences qu'elle constate entre sa langue natale et la langue anglaise. Elle écrit des poèmes en anglais et en allemand. Elle crée un manifeste, *Parquet Dragonfly*²⁴, à travers lequel elle décrit son travail artistique comme un processus de métamorphose. La métaphore de la chrysalide, qui guide son œuvre, est une analogie de son propre corps et de sa transformation. La membrane, la peau, est la frontière première avec le monde qui nous entoure et les autres. Elle perçoit les maisons comme des répliques humaines de carapaces, que nous viendrions former autour de nos corps. Elle écrit dans son poème *Rooms* : "Rooms are shells, they are skins. Peel off one skin after the other, discard it: the repressed, the neglected, the wasted, the lost, the sunken, the flattened, the desolate, the reversed, the diluted, the forgotten, the persecuted, the wounded"²⁵. Les pièces de nos habitats sont pour l'artiste le prolongement de notre corps et nous devons parfois en entamer la mue pour grandir.

De 1905 à 1995, le nombre d'immigrants européens a drastiquement chuté, passant de 8,13 millions à 1,1 million. Ce chiffre continue de diminuer. Selon le sociologue Frédéric Martel, la proportion d'européens parmi les immigrants est passée sous le seuil des 10% en 2006²⁶.

a.2. La migration asiatique – Do-Ho Suh

Vers le milieu du XIX^{ème} siècle, des migrants venus d'Asie commencent à arriver aux États-Unis. Il s'agit principalement de personnes chinoises venues chercher de l'or en Californie. Subissant de plein fouet le racisme, elles sont obligées de vivre en communauté dans des zones spécifiques des villes, nommées Chinatown. Elles ne peuvent pas accéder aux mêmes emplois que les Européens et sont soumises à des taxes supplémentaires. Elles sont victimes de terribles violences, parfois réduites en esclavage ou forcées à la prostitution. Ces travailleurs sont péjorativement surnommés *coolies*, une insulte dérivée du terme turc *köle*

²⁴ « Libellule du paquet ».

²⁵ « Les pièces sont des coquilles, des peaux. On enlève une peau après l'autre, on s'en débarrasse : le refoulé, le négligé, le gaspillé, le perdu, l'enfoncé, l'aplati, le désolé, l'inversé, le dilué, l'oublié, le persécuté, le blessé... ». Heidi Bucher, *Rooms*, 1981. Non publié à ce jour, mis en ligne à l'occasion de l'exposition « Heidi Bucher. Métamorphoses » au musée Haus der Kunst de Munich. Heidi Bucher in Haus der Kunst, « Heidi Bucher. Métamorphoses », *Haus der Kunst*, publié le 26/02/2021, [disponible sur :] <https://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/heidi-bucher> (consulté le 04/02/2022).

²⁶ Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*. Paris : Gallimard, 2006. p. 479.

signifiant « esclave ». Leurs maisons sont parfois injustement incendiées et leurs propriétaires assassinés. Puisque ces migrants venus d'Asie n'ont aucun pouvoir ni droits politiques, ils n'ont pas le droit de venir témoigner au tribunal. En 1870, le Congrès refusa d'apporter des modifications aux démarches permettant la naturalisation des immigrants spécifiquement d'origine asiatique. Ils n'avaient donc aucun droit à la nationalité états-unienne.

En 1882, la loi est votée pour suspendre l'immigration chinoise aux États-Unis. Elle sera ensuite élargie aux Japonais en 1907. Au début du XX^{ème} siècle, le conseil d'administration des Écoles de San Francisco ségréguait les enfants « de race asiatique » dans des écoles à part. Cette législation d'exclusion asiatique ne s'appliquait pas aux Philippins qui disposaient alors de la citoyenneté états-unienne.

Considérés comme ennemis, le président Roosevelt autorisa à la suite de Pearl Harbor en 1942 la déportation et l'internement dans des camps de 110 000 personnes d'origine japonaise²⁷, pour la plupart nées sur le sol américain. Dix ans plus tard, l'évolution des mentalités permit l'accès à la naturalisation sans restriction raciale grâce à la loi McCarran-Walter. Deux ans plus tard, la ségrégation dans les lieux scolaires était levée. La loi de 1965 précédemment citée, permit d'ouvrir l'immigration aux pays non-européens. Cela entraîna une très forte augmentation de l'immigration asiatique, due principalement à la vague de réfugiés de guerre du Cambodge, du Vietnam et du Laos. Il y eut également un accroissement de population venue de la Chine, des Philippines, de l'Inde, puis de la Corée. Le nombre de ressortissants d'origine asiatique passa de 1,4 million en 1965 à 11,9 millions en 2000.

Si la diaspora asiatique vers les États-Unis connut un important essor après 1965, la xénophobie ne disparut pas. À leur arrivée, les Coréens du sud ont été nommés péjorativement les *kews*, termes mélangeant l'adjectif *korean* (coréen) et *jew* (juifs) ; car comme de nombreux juifs immigrants au début du XX^{ème} siècle, ils ont fait fortune dans le commerce. Comme les Chinois cent ans plus tôt, ils se regroupèrent dans des secteurs spécifiques des villes, nommés Koreatown. Ce rejet est tristement l'un des résultats de la Guerre de Corée (1950-1953) où les États-Unis eurent pourtant un rôle de soutien envers les Coréens du sud. Face au problème de pauvreté, les populations coréennes et afro-américaines sont en opposition. Depuis les années 1990, ces deux communautés s'affrontent régulièrement²⁸.

²⁷ Daniel Sabbagh. « Le statut des "Asiatiques" aux États-Unis », *Critique internationale*, n°20, mars, Paris, 2003, [disponible en ligne :] <https://www.cairn.info/revue-critique-internationale-2003-3-page-69.htm#re29no29> (consulté le 14/04/2022).

²⁸ De tristes faits d'actualité parlent de plusieurs tirs mortels de commerçants coréens sur des personnes noires après des vols ou des *hold up*. En 1991, l'opinion publique a été fortement touchée par l'histoire d'une jeune fille

L'immigration sud-coréenne est principalement due au problème de surpopulation dans le pays et le climat constant de tensions militaires avec la Corée du Nord. Les immigrants qui arrivent ont souvent un haut niveau d'études et une connaissance de la langue anglaise. Entre 1965 et 1991, on estime qu'environ 35 000 nouveaux immigrants sud-coréens viennent s'installer aux États-Unis par an.

À l'âge de 29 ans, l'artiste sud-coréen Do-Ho Suh émigre à New-York pour poursuivre ses études d'art à la prestigieuse Rhode Island School of Design. Il étudiait jusqu'alors la peinture et la calligraphie à la Seoul National University, suivant les traces de son célèbre père, Suh Se-Ok.

Lors de son arrivée aux États-Unis, il est immédiatement frappé par la démesure des villes états-uniennes. Son rapport à l'espace évolue. Il constate : "In America, the dimensions of personal space are very different from those in Korea [...] As a student, I moved every year to find a cheaper place to live. The moving experience was really disorienting and that's when I started thinking about space in a more general sense²⁹". Il s'intéresse peu à peu à la sculpture et se spécialise dans cette discipline à l'université.

Il voyage régulièrement et retourne fréquemment auprès de sa famille. Le manque dû à l'éloignement de la maison familiale devient un sujet récurrent de ses dessins. Au milieu des années 1990, il crée les premiers fragments d'une maison de tissu représentant sa maison familiale. Afin de pouvoir la transporter avec lui dans une valise, il la réalise en tissu pour pouvoir plier facilement la structure. Il confectionne au fil des années suivantes plusieurs autres maisons en tissu qu'il veut facile à transporter et à installer, à la manière de tentes. En 1999, il réalise la première œuvre d'envergure de cette série *Seoul Home/L.A. Home/New York Home/London Home/Seattle Home* (Doc. 23). Elle représente la maison dans laquelle il a passé son enfance, grandeur nature. Attentif à l'exactitude des détails, l'artiste transmet au regardeur les spécificités de cette habitation. Il est possible de reconnaître le style des maisons traditionnelles de Séoul, dont la plupart ont été détruites durant les années 1960, lors d'une vague de modernisation de la ville.

de quinze ans assassinée après une altercation avec un épicer qui lui avait tiré une balle dans le crâne. Ce geste dramatique avait conduit à des représailles terribles de la part de la communauté afro-américaine, qui pour venger la mort de l'adolescente avait boycotté et incendié de nombreuses boutiques coréennes.

²⁹ « En Amérique, les dimensions de l'espace personnel sont très différentes de celles de la Corée [...] En tant qu'étudiant, je déménageais chaque année pour trouver un endroit moins cher où vivre. L'expérience du déménagement était vraiment désorientante et c'est à ce moment-là que j'ai commencé à penser à l'espace dans un sens plus général ». Do-Ho Suh in Priya Malhorta, "Space is a Metaphor for History", *Tema Celeste*, n° 83, janvier, Syracuse, 2001. pp. 53-55.

Dans *Home within Home within Home within Home within Home within Home* (Doc. 24 à Doc. 26), Do-Ho Suh fait flotter une représentation de sa maison familiale à l'intérieur d'une reproduction à la taille réelle de l'immeuble dans lequel il est venu s'installer lorsqu'il a déménagé à Providence, dans l'état de Rhode Island. Cette œuvre gigantesque de douze mètres de haut par quinze mètres de large est réalisée en polyester bleu. Pour pouvoir la réaliser, l'artiste a dû utiliser un scanner 3D afin de prendre les mesures de l'immeuble américain de trois étages. Le style traditionnel coréen de sa maison familiale contraste avec la démesure de l'habitation états-unienne marquée par une influence victorienne.

Pour confectionner les maisons coréennes, il utilise une soie translucide. Pour les appartements, il privilégie un tissu en nylon ou du polyester. Il oppose ainsi un savoir faire ancestral à une pratique industrielle. En utilisant un tissu très fin, l'artiste évoque la fragilité de l'individu et de ses souvenirs. Ce matériau transparent fait également disparaître la fracture entre l'intérieur et l'extérieur, incarnant respectivement la vie privée et la sphère publique.

L'immigration asiatique est toujours importante aux États-Unis, bien qu'elle laisse peu peu la place aux immigrants latino-américains.

a.3. La migration Latinx – Carmen Argote

La frontière entre le Mexique et les États-Unis est définie telle que nous la connaissons aujourd'hui depuis 1853. Elle s'étend sur 3 141 km le long du Río Grande, le fleuve formant une délimitation naturelle entre les deux pays. Elle est le lieu de passage privilégié des immigrants clandestins originaires d'Amérique centrale et du sud, nommés en raison de leurs origines hispaniques les *chicanos*. Les personnes latino-américaines vivant aux États-Unis sont surnommées *Latinx* (le neutre de *Latino* ou *Latina*).

Après la mise en pratique de la loi de 1965, le nombre d'immigrants venu d'Amérique centrale et du sud explose. Bien que les États-Unis soient un territoire porteur économiquement, les motivations de cette migration sont principalement issues des abus politiques et des guerres civiles dans leur pays d'origine. L'immigration clandestine se développe de plus en plus. Face à ces mouvements de population illégaux, la loi IRCA (l'acronyme d'*Immigration and Reform Control Act*) sur la réforme et le contrôle de l'immigration voit le jour en 1986. Elle vise à réguler la présence des *Latinx* déjà implantés de manière clandestine sur le territoire. Le président Bill Clinton (en fonction de 1993 à 2001) renforce le contrôle et la militarisation de la frontière, ce qui pousse les migrants à passer par

des voies de plus en plus dangereuses. En 2006, le président George W. Bush (en fonction de 2001 à 2009) décide de construire une barrière haute de 4,50 mètres et mesurant plus de 1 200 km entre les deux pays, soit près d'un tiers de la frontière. Elle reste aujourd'hui inachevée, bien que le projet ait été repris en 2017 par le président Donald Trump (en fonction de 2017 à 2021). En réaction à cet accès de plus en plus difficile, les cartels se développent dans les villes frontalières et les passeurs deviennent des intermédiaires obligés pour se rendre aux États-Unis. Certains migrants sont forcés de collaborer au trafic de drogue, d'autres sont maltraités, escroqués, volés, contraints à la prostitution, parfois tués ou laissés pour morts. Entre 2001 et 2017, on estime que plus de 6 000 migrants *Latinx* auraient perdu la vie durant leur traversée³⁰.

Née en 1981 à Guadalajara, l'artiste mexicaine Carmen Argote migre à Los Angeles avec sa sœur Alex et ses parents. Elle est alors âgée de cinq ans. Ce déménagement la marque profondément. La différence entre sa maison mexicaine et sa nouvelle maison états-unienne est importante. Les enfants se moquent d'elle à l'école car elle est latino. La notion d'appartenance va se cristalliser en elle dès l'enfance.

Douze ans plus tard, son père repart seul au Mexique. Il traverse le pays en moto pour rejoindre Guadalajara, la ville de naissance de ses deux filles. Architecte de formation, son père voulait construire une maison pour sa famille. Il était arrivé aux États-Unis avec un portfolio de dessins des maisons qu'il rêvait de construire. Malheureusement, les entreprises d'architecture de Los Angeles n'utilisaient plus que du dessin numérique, principalement grâce au logiciel AutoCAD. Son père ne maîtrise pas ces nouveaux logiciels et doit se contenter de petits boulots. Mais son rêve de construire des maisons était toujours présent. Cela influença énormément Carmen Argote.

À la suite de sa formation artistique à l'University of California de Los Angeles, elle développe une pratique pluridisciplinaire axée principalement sur la photographie et la peinture. La jeune artiste explore la relation entre son corps et l'espace. Elle arpente la ville, traverse des lieux socio-économiquement différents, observe l'environnement qui l'entoure. Elle conçoit la ville comme son studio et la marche comme l'outil d'activation de sa pensée. En arpentant ces espaces physiquement, elle crée un dialogue avec eux : "My art-making

³⁰ Maxime Robin, « En Arizona, le mur de Donald Trump existe déjà », *Le Monde diplomatique*, publié le 01/08/2017, [disponible en ligne :] <https://www.monde-diplomatique.fr/2017/08/ROBIN/57766> (consulté le 02/05/2022).

begins with the process of searching, digesting, and conversing with the spaces and places I inhabit³¹». La frontière entre l'espace privé et l'espace public devient poreuse.

L'artiste fait de son histoire personnelle le cœur de son art. Plusieurs de ses œuvres font explicitement référence à son père ou à sa sœur. Cette dimension humaine est très importante pour l'artiste qui parle à travers cette histoire familiale d'une histoire collective liée à la migration. Selon l'artiste, "What does it mean to leave a place and come to another place, and also to have lived in that place and have memories of it, like my father? And what does it mean for him to be over here... wanting that, and then going back and seeing that the city's changed without him? And for me to be growing up with all these narratives, what does that do to my ideas of Guadalajara, how do I see the city differently, or do I even know the city? Where do I fit in or not outside of these narratives?³²".

Dans sa première œuvre de grande ampleur, *720 Sq. Feet: Household Mutations* (Doc. 27), l'artiste revient sur son arrivée aux États-Unis. Elle emménage avec sa famille au numéro 2731 W. Francis Avenue de Los Angeles. La maison avait été construite dans les années 1920, suivant l'unité architecturale du quartier. Destinée à accueillir des familles ouvrières, elle était cependant divisée en quatre parties contrairement aux maisons alentours qui n'accueillaient qu'une seule famille. L'architecture du logement étant déterminée par sa façade, l'intérieur comportait des éléments illogiques tels que l'emplacement des portes ou des fenêtres. L'ensemble, standardisé et impersonnel, était très éloigné des créations paternelles. Le logement de la famille Argote était composé d'une série de pièces enchaînées par un étroit couloir. L'artiste raconte qu'elle a mémorisé cette répartition spatiale des pièces et à rechercher inconsciemment à la reconstruire dans ces habitats suivants.

N'ayant pas les moyens de refaire la moquette de l'appartement, la famille Argote a vécu pendant vingt ans avec le même tapis de sol. Comme le titre de l'œuvre le souligne, cette moquette a été le témoin des mutations de ce foyer. Elle a gardé les brûlures, les tâches et les déchirures comme des traces de l'histoire familiale.

³¹ « Ma création artistique commence par le processus de recherche, de digestion et de conversation avec les espaces et les lieux que j'habite ». Carmen Argote in « Artist statement », *Site internet de l'artiste*, 2020, [disponible en ligne :] <http://carmenargote.com/artist-statement/> (consulté le 03/03/2022).

³² « Qu'est-ce que cela signifie de quitter un endroit et de venir dans un autre, et aussi d'avoir vécu dans cet endroit et d'en avoir des souvenirs, comme mon père ? Et qu'est-ce que cela signifie pour lui d'être ici... de vouloir cela, puis de revenir et de voir que la ville a changé sans lui ? Et pour moi, grandir avec tous ces récits, qu'est-ce que cela fait à mes idées de Guadalajara, comment je vois la ville différemment, ou est-ce que je connais même la ville ? Quelle est ma place dans ces récits ? ». Carmen Argote in Lauren Lee, « Carmen Argote, Color in Los Angeles », *Metal*, publié le 07/07/2017, [disponible en ligne :] <https://metalmagazine.eu/en/post/interview/carmen-argote-color-in-los-angeles> (consulté le 03/03/2022).



Doc. 27 : Carmen Argote, *720 Sq. Feet: Household Mutations*, 2010, moquette, acrylique, dimensions variables, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles © LACMA



Doc. 28 : Carmen Argote, *Mantas*, 2015, acrylique, mousseline et graphite, 43cm x 46cm (dimensions variables), Human Resources, Los Angeles © Carmen Argote



Doc. 29 : Carmen Argote, *Mantas*, 2015, acrylique, mousseline et graphite, 43cm x 46cm (dimensions variables), Human Resources, Los Angeles © Carmen Argote



Doc. 30 : Carmen Argote, *Mantas*, 2015, acrylique, mousseline et graphite, 43cm x 46cm (dimensions variables), Human Resources, Los Angeles © Carmen Argote



Doc. 31 : Carmen Argote, *Mantas (processus de travail)*, 2015, acrylique, mousseline et graphite, 43cm x 46cm (dimensions variables) © Carmen Argote



Doc. 32 : Carmen Argote, *Mantas (processus de travail)*, 2015, acrylique, mousseline et graphite, 43cm x 46cm (dimensions variables) © Carmen Argote



Doc. 33 : Carmen Argote, *Mantas (processus de travail)*, 2015, acrylique, mousseline et graphite, 43cm x 46cm (dimensions variables) © Carmen Argote



Doc. 34 : Jorge Javier Argote, *Sans titre (Dessin issu d'un portfolio de dessin de maisons)*, 1986, dessin, n. c. © Craig Kirk



Doc. 35: Carmen Argote, *Houses he wanted to build/Folding Structures*, 2015, graphite, peinture, tissu, dimensions, Adjunct Positions, Los Angeles © Adjunct Positions



Doc. 36 : Carmen Argote, *Houses he wanted to build/Folding Structures*, 2015, graphite, peinture, tissu, dimensions, Adjunct Positions, Los Angeles © Carmen Argote



Doc. 37 : Carmen Argote, *Houses he wanted to build/Folding Structures (détail)*, 2015, graphite, peinture, tissu, dimensions, Adjunct Positions, Los Angeles © Adjunct Positions

Lorsqu'elle réalise cette œuvre en 2010, cela fait six ans que Carmen Argote a quitté ce logement familial. Il est alors uniquement occupé par sa sœur, restée à Los Angeles. Afin de réaliser cette œuvre, Carmen Argote vide l'appartement et peint la moquette à l'acrylique blanc. Elle laisse uniquement trente centimètres de la couleur marron d'origine du tapis autour des murs. Après l'avoir peint, elle fait de l'habitat de son enfance une galerie temporaire. Elle poste une annonce sur le site internet états-unien *Craig's List*³³ pour inviter les spectateurs à venir découvrir cette œuvre *in situ*. Ensuite, elle la décolle et l'expose ensuite telle une carte. Elle situe cette œuvre entre la peinture et la sculpture.

Lorsqu'elle retourne au Mexique en 2015, elle découvre le manoir familial Mansion Magnolia dont son père lui a tant parlé. Elle est curieuse de découvrir cette demeure de style néoclassique construite dans les années 1900 : "It is this need to know these other sites in Mexico that has led me to take residence here in order to inhabit Mansion Magnolia in a very real and very tactile way"³⁴. Elle serait hantée par les fantômes bienveillants de ses tantes (*las tías*). Pour autant, le manoir n'est plus occupé depuis des années et est occasionnellement loué pour servir de salle de réception pour des fêtes. La dimension privée et domestique de ce logement s'est effacée pour devenir un lieu public. Cette maison fantasmée et rêvée à travers les légendes que lui racontaient son père contraste face à la réalité du lieu. Plus largement, elle est confrontée au sentiment de ne plus faire partie de son pays natal. Elle vit alors depuis presque trente ans à Los Angeles. S'opère alors une douloureuse constatation : elle est une Mexicaine lorsqu'elle se trouve aux États-Unis, et inversement. Ce trouble de l'appartenance la questionne profondément.

Animée par cette double identité culturelle, elle décide de créer une reproduction de la chambre dans laquelle elle loge au manoir, pour ramener à Los Angeles un fragment de son histoire familiale : "The intention was always to eventually separate the wall hangings from the room, allowing me to take a visual representation of Magnolia with me to Los Angeles"³⁵. Cela donne lieu à l'œuvre *Mantas* (Doc. 28 à Doc. 33), dont le nom est issu d'un ancien mot maya désignant pièce de tissu. Elle dessine un relevé cartographique de la pièce sur de la

³³ *Craig's List* est un site internet de petites annonces entre particuliers, pouvant être comparé au site français Le Bon coin.

³⁴ « C'est ce besoin de connaître ces autres sites au Mexique qui m'a amené à résider ici afin d'habiter Mansion Magnolia de manière très réelle et très tactile ». Carmen Argote in Caribbean Fragoza, « Migrant Blueprint: Carmen Argote and the Perpetual Construction of Home », *KCET*, publié le 31/07/2014, [disponible en ligne :] <https://www.kcet.org/shows/artbound/migrant-blueprints-carmen-argote-and-the-perpetual-construction-of-home> (consulté le 03/03/2022).

³⁵ « L'intention a toujours été de séparer éventuellement les tentures murales de la pièce, me permettant d'emporter une représentation visuelle de Magnolia avec moi à Los Angeles ». Carmen Argote in Caribbean Fragoza, *Ibid.*

mousseline, un matériau emblématique de la classe ouvrière mexicaine. Elle peint ensuite l'ensemble des cinq pièces de tissu comprenant les quatre murs et le sol grandeur nature. Elle transpose ensuite le mobilier à ce décor, en le faisant apparaître comme des ombres blanches. Elle utilise les couleurs que son père utilisait habituellement dans ses dessins d'architecture, l'orange, le bleu clair et le rose clair. Il s'agit de couleurs particulièrement présentes sur les façades des maisons mexicaines dans les années 1970. Cet hommage filial évoque les maisons fantasmées par les immigrés. À l'image de son père, ils retournent parfois déçus de n'avoir pu réaliser leurs rêves aux États-Unis et ne peuvent plus s'intégrer tout à fait à leur pays natal.

Elle évoque cet héritage paternel à travers l'installation *Houses he wanted to build/Folding Structures* (Doc. 34 à Doc. 37), réalisée en 2015. Comme son nom l'indique, il s'agit de structures pliables inspirées des dessins architecturaux de son père pour leur maison à Zapopan (la banlieue de Guadalajara). À l'aide de peinture et de mine graphite, elle dessine sur des immenses pièces de tissu des façades imaginaires. Se voulant être une installation *in situ*, ces pièces de tissu venaient recouvrir les façades extérieures de la galerie Adjunct Positions de Los Angeles, du 7 novembre au 12 décembre 2015. Par ce geste, l'artiste interroge notre notion de l'habitat privé et public. Elle met en lumière les rêves et projections que nous pouvons avoir pour notre futur logement et questionnement l'importance symbolique d'en être propriétaire.

b. Expérience personnelle

Mon rapport à la migration vers les États-Unis est bien différent des parcours de vie que je viens de décrire. Partant pour un échange international de cinq mois et n'ayant alors pas pour objectif d'y revenir par la suite, j'avais conscience que je ne m'enracinerais que peu de temps dans ce pays. Il ne s'agissait pas d'un exil forcé, ni d'une migration contraignante malgré les difficultés entraînées par la pandémie mondiale. J'agissais dans le cadre privilégié de mes études où mon statut d'étudiante française simplifiait les démarches et baissait drastiquement le coût de l'enseignement sur place. J'étais capable de comprendre et de m'exprimer en anglais. Mon mémoire de Master 1 réalisé l'an passé m'avait également donné accès à une connaissance pointue de l'histoire sociopolitique du États-Unis depuis la fin des années 1980. J'avais entamé une approche culturelle contemporaine du pays. Je parlais seule, véritablement, mais la télécommunication me permettait d'être en contact avec mes proches à tout moment si besoin. Je ne parlais pas désarmée.

C'est probablement pourquoi je ne pensais pas subir autant les conséquences de ce déménagement. J'avais pourtant déjà changé plusieurs fois d'habitations au cours de ma vie, pour une période plus longue. J'avais quitté le foyer familial du Château d'Olonne après mon lycée afin de réaliser des études à Angers, pour me déplacer ensuite entre Le Mans et Paris. Quitter une ville de moins quatorze mille habitants pour intégrer une mégalopole avait naturellement bouleversé ma façon d'habiter l'espace. Changer de pays modifia tout à fait ma façon d'appréhender la ville.

Les États-Unis sont connus pour avoir un rapport singulier à l'espace, en raison de l'immensité de leur territoire. Cela entraîne une répartition des populations radicalement différente de celle que nous connaissons en France. Paris compte quinze fois plus d'habitants au kilomètre carré que San Francisco, avec une population deux fois supérieure³⁶ pour une superficie presque égale³⁷.

J'ai déménagé au numéro 5020, Mission Street, San Francisco. Construit à flanc de colline, l'appartement se situait au premier étage³⁸ d'un immeuble qui en comptait trois, chose commune à la plupart des habitations du quartier. Sa façade rouge s'intégrait parmi les immeubles multicolores et les maisons de style victorien. Cet ensemble hétéroclite était quadrillé par les axes routiers, formant de longues lignes noires parmi ces habitations bariolées.

La rue Mission Street est l'une des artères principales de la ville. Elle a donné son nom au tristement célèbre *Mission District*, connu pour son taux élevé d'insécurité. Le logement que j'occupais se trouvait dans le quartier populaire d'*Excelsior District*, quartier représentatif de l'ampleur des flux migratoires à San Francisco. Selon le site City Data³⁹, en 2019 ce quartier de 32 552 habitants accueillait 45,6% de personnes ayant migrées vers les États-Unis⁴⁰. En comparaison, sur les 874 961 habitants de San Francisco, 33,7% sont des immigrants, soit près d'une personne sur trois. Plus largement, les États-Unis recensaient 14%

³⁶ Jules Cloris, « Municipales : Paris est-elle vraiment "plus dense" que New York et New Delhi ? », *Le Parisien*, publié le 20/01/2020, [disponible en ligne :] <https://www.leparisien.fr/elections/municipales/municipales-paris-est-elle-vraiment-plus-dense-que-new-york-et-new-delhi-20-01-2020-8239902.php> (consulté le 26/03/2022).

³⁷ Paris a une superficie d'environ 105 km², San Francisco fait quant à elle 121 km² (ces chiffres sont hors banlieues, la Bay Area ne permettant pas une évaluation précise de sa superficie pour des raisons géographiques).

³⁸ À noter que le premier étage, comme il est nommé habituellement en France, est appelé "Second Floor" aux États-Unis, le rez-de-chaussée étant considéré comme le premier palier.

³⁹ City data, "Excelsior neighborhood in San Francisco", *City Data*, n. d., [disponible en ligne :] <http://www.city-data.com/neighborhood/Excelsior-San-Francisco-CA.html> (consulté le 26/03/2022).

⁴⁰ En effet, notons qu'être né en dehors des États-Unis ne signifie pas avoir une nationalité différente : sur les 48,4% d'habitants d'Excelsior District nés en dehors des États-Unis, 2,8% d'entre eux sont des citoyens états-uniens.

de personnes nées en dehors de son territoire, sur ses 325 millions d'habitants en 2020⁴¹. La France quant à elle comptait 8,9% de personnes immigrées sur ses 65,8 millions d'habitants en 2015⁴².

Après avoir discuté avec les habitants, j'appris que le quartier avait tout d'abord été habité par des migrants européens, et plus particulièrement italiens⁴³. À la fin des années 1980, de nombreux réfugiés politiques venus d'Amérique centrale et d'Amérique du sud s'y sont installés. Il s'en suivi vingt ans plus tard une vague d'immigration asiatique, majoritairement chinoise. C'est pourquoi les rues d'Excelsior District témoignent d'une grande diversité ethnique. On compte environ 41,6% d'habitants d'origine asiatique, 36,6% d'origine latino, 13,7% d'origine caucasienne, 2,3% d'origine africaine, 1,2% d'origine amérindienne et 1,0% d'origine des îles du Pacifique (principalement Hawaï). Par exemple, l'Excelsior Branch Library (bibliothèque publique du quartier) offrait une répartition équitable dans ses rayons de livres de langues anglaise, chinoise et espagnole. La bibliothèque était ainsi composée spatialement en trois pôles linguistiques⁴⁴.

Le quartier disposait d'un dynamisme et d'une activité culturelle notables. Pourvu de nombreux commerces et restaurants, il abritait plusieurs lieux de rassemblements culturels populaires dont l'association 美国艺术学院⁴⁵ (American Art Institute, n°4479, Mission Street) œuvrant pour la diffusion de la culture chinoise. De nombreuses fresques murales couvraient une large partie du quartier⁴⁶. Le quartier était largement desservi par le Muni⁴⁷, à travers trois lignes de bus, une ligne de tramway et une ligne de métro léger.

⁴¹ Il est important de noter que le nombre d'immigrants en situation illégal s'évaluait alors à 11 millions de personnes. Données recueillies in Jean-Marc Four, Franck Ballager, « Malgré les apparences, les États-Unis restent une terre d'immigration », *France culture*, publié le 08/11/2020, [disponible en ligne :] <https://www.franceculture.fr/societe/malgre-les-apparences-les-etats-unis-restent-une-terre-dimmigration> (consulté le 26/03/2022).

⁴² Insee, « Populations française, étrangère et immigrée en France depuis 2006 », *Insee*, publié le 13/10/2015, [disponible en ligne :] [https://www.insee.fr/fr/statistiques/1410693#:~:text=Au%20total%2C%20au%20sein%20de,%C3%A9tranger%20\(figure%20\)](https://www.insee.fr/fr/statistiques/1410693#:~:text=Au%20total%2C%20au%20sein%20de,%C3%A9tranger%20(figure%20).). (consulté le 26/03/2022).

Dans cette étude, l'Insee ne prend pas en compte Mayotte.

⁴³ C'est pourquoi l'on retrouvait étonnamment dans le John McLaren Park de nombreuses pistes de jeux de boules.

⁴⁴ Notons qu'elle ne disposait d'aucun livre écrit en français.

⁴⁵ Association dans laquelle ma colocataire Joan He dispensait des cours de danse traditionnelle.

⁴⁶ On dénombre un peu moins d'une trentaine de fresques murales dans le seul quartier d'Excelsior District. Nombreuses d'entre-elles s'étendent sur plusieurs mètres de long et évoquent majoritairement la diversité ethnique du quartier. Elles ont majoritairement été réalisées par des artistes locaux, tels que Nico Berry, Ethan Patchell, Oscar Gonzalez, Eric Norberg, Eli Lippert ou Max Allbee ; mais également par des artistes invités comme Darren Allendar, Daniel Bortz, Yukako Ezoe, Anna Fernandez, Nick Giannini ou Delvin Leake.

⁴⁷ Aussi appelé San Francisco Municipal Railway. Il s'agit d'une compagnie de transport en commun propre à la Bay Area.

Si mon séjour en Californie a été de courte durée, j'ai pu ressentir rapidement les effets de la migration. Mes repères ont été complètement mis à mal. Grâce aux séries télévisées et médias américains que je consommait depuis mon enfance, je connaissais largement la culture états-unienne. Je la pensais proche dans son mode de vie de ma culture française, largement inspirée par le *Soft power* de cette dernière. Les Français et les États-Uniens consomment globalement les mêmes marques, s'habillent de la même manière, mangent aux mêmes horaires ; le sens et le code de la route sont proches, le fonctionnement des institutions semble identique au premier abord, les supermarchés sont les mêmes lieux de rassemblement populaire, etc. Cependant, ces ressemblances trop évidentes me donnaient l'impression d'être dans un miroir inversé. Tout me semblait familier sans pour autant l'être. Je vivais dans un univers visuel ressemblant mais qui était en réalité très différent. La vie universitaire par exemple, était centrée autour du campus. De nombreux étudiants affichaient fièrement les *goodies* de la faculté, du sweatshirt à la bouteille d'eau estampillée « Gators⁴⁸ » ou « SFSU Alumni⁴⁹ », et l'on m'a invitée à plusieurs reprises à faire partie de sororités. Il se dégageait du campus une immense fierté commune d'appartenir à la même communauté estudiantine, dont l'ampleur dépassait largement ce à quoi j'étais habituée en France. De même, à l'exception de *Thanksgiving*, nous avons des fêtes communes entre nos deux pays. Mais je ne m'attendais pas à la démesure des décorations extérieures des habitations, de la masse de produits spécialement commercialisés à chaque période spécifique de l'année qui venaient sursaturer les rayons des magasins⁵⁰ ou des affiches d'évènements thématiques⁵¹ qui apparaissaient chaque jour sur les murs. Si certaines fêtes sont identiques, la manière de les célébrer dans les deux pays est largement différente.

La langue a également été un point important de déstabilisation bien qu'il ait été attendu. Au-delà d'une différence de vocabulaire évidente, la construction et la ponctuation des phrases est différente entre les deux langues. Je constatais que ma nouvelle manière de communiquer et de parler changeait ma manière de penser. Trois mois après mon arrivée, je ne réfléchissais plus qu'en langue anglaise. Je perdais fréquemment mes mots français lorsque je téléphonais à mes proches. Je n'avais plus les mêmes réflexes. De retour en France, je mis près d'un mois à retrouver mon discours habituel.

⁴⁸ L'abréviation de "Aligators". L'alligator est l'emblème de la San Francisco State University.

⁴⁹ Ancien étudiant de la SFSU.

⁵⁰ Il est impossible de manquer les rayons entiers de produits aromatisés à la citrouille (*pumpkin*) de la rentrée des classes jusqu'au 1^{er} novembre, ou à la cannelle (*cinnamon*) du 1^{er} novembre au 25 décembre.

⁵¹ Par exemple pour Halloween, les murs étaient recouverts d'affiches invitant à participer à un bal costumé, des soirées cinéma d'horreur, de courses de rollers en déguisement, d'escapades nocturnes de labyrinthes de maïs (*corn maze*), de visites en famille de fermes avec de multiples jeux avec de la citrouille, etc.



Doc. 38 : Héloïse Thiburce, *I miss my home*, 2021, feuilles, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm, Martin Wong Gallery, San Francisco © Héloïse Thiburce



Doc. 39 : Héloïse Thiburce, *I miss my home (détail)*, 2021, feuilles, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm, Martin Wong Gallery, San Francisco © Héloïse Thiburce



Doc. 40 : Héloïse Thiburce, *I miss my home (détail)*, 2021, feuilles, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm © Héloïse Thiburce

L'ensemble de ces changements a marqué la différence entre cette expérience et mes précédents déménagements français. Ma perte de repères était beaucoup plus importante. Contrairement à un simple voyage qui peut suffire à dépayser l'explorateur, j'étais confrontée sur la durée à une modification profonde de mes habitudes. Si cet échange universitaire avait été plus long, ma sensation de déracinement aurait été certainement encore plus forte et aurait pu aboutir à une exploration artistique peut être plus radicale.

D'octobre à décembre 2021, j'ai réalisé *I miss my home*, une sculpture de 160 cm de haut et dont la base mesure 140cm de diamètre (Doc. 38 à Doc. 47). Il s'agit d'un assemblage de feuilles cousues, tendu sur une armature de branches d'eucalyptus et de bambou stabilisée par des nœuds de cordes.

Les feuilles ont été collectées une à une autour de mes lieux de vie : le sol de mon quartier, le parking du supermarché, le jardin public ou encore le campus universitaire. Le but était d'observer attentivement les espèces d'arbres qui m'entouraient. J'ai relevé ainsi la présence d'aubépines ergot de coq (aussi appelé aubépine d'Amérique), de bouleaux, de cerisiers du Japon, d'érables, d'eucalyptus, etc.

J'ai ensuite étudié les feuilles selon leurs caractéristiques physiques et leur potentiel esthétique. Certaines étaient opaques, d'autres translucides. Certaines étaient très rigides ce qui permettait de créer une structure solide sur lequel viendrait se poser des feuilles plus fragiles. C'était un défilé de couleurs ; rouge, jaune, verte, marron, dégradé et tacheté. J'ai joué de la singularité de chacune d'elles. Je les ai ordonnées ensemble et maintenues à l'aide de fils de coton. Ce patchwork de feuilles formait de grandes peaux végétales que je venais tendre sur une structure en bois à l'aide des mêmes fils. Cette structure évoquant un habitat nomade, avait été réalisée en amont à partir de branchages trouvés sur le campus. Je m'étais encerclée de ces branches que j'avais réunies et nouées ensemble au-dessus de ma tête. J'enveloppais ensuite l'ensemble avec les tissus de feuilles afin de me créer ce nid ou cocon protecteur.

Cette création a duré trois mois, ce qui a entraîné une évolution de son apparence. Les feuilles ont flétri ou ont modifié leurs coloris. D'autres n'ont pas changé. Souhaitant rendre accessible ce travail, je l'ai présenté une première fois sur l'une des pelouses de l'Université pour permettre aux étudiants de venir explorer l'intérieur. Je l'ai ensuite exposé dans un sous-bois du John McLaren Park, un espace naturel à proximité de mon logement portant le nom d'un célèbre horticulteur qui a migré d'Écosse pour venir étudier les plantes de la Bay Area.



Doc. 41 : Héloïse Thiburce, *I miss my home (détail)*, 2021, feuilles, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm © Héloïse Thiburce



Doc. 42 : Héloïse Thiburce, *I miss my home (détail)*, 2021, feuilles, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm © Héloïse Thiburce



Doc. 43 : Héloïse Thiburce, *I miss my home (détail)*, 2021, feuilles, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm © Héloïse Thiburce



Doc. 44 : Héloïse Thiburce, *I miss my home (détail)*, 2021, feuilles, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm © Héloïse Thiburce

Je l'y ai laissé à mon départ, après avoir retiré les éléments non-biodégradables qu'il comportait⁵². La finalité de ce travail est de se détruire peu à peu. Son caractère éphémère est né d'un constat : l'impossibilité légale pour le commun de déplacer des espèces végétales entre les continents. Il existe une réglementation stricte concernant l'exportation de végétaux en dehors des États-Unis, s'appliquant aux fleurs, aux feuilles, aux tiges et aux fruits. Selon la convention de Washington de 1973, près de 30 000 espèces végétales sont interdites de transports internationaux⁵³. Cet encadrement rigoureux a pour objectif de préserver la flore du pays dans lequel on souhaiterait introduire de nouvelles espèces. Intégrer une plante à un nouvel habitat peut entraîner la diffusion de maladies, la dissémination de parasites, ou bien même faire disparaître des espèces endémiques. Par exemple, l'eucalyptus globus originaire d'Australie a remplacé une large partie des forêts primaires californiennes. L'eucalyptus est un arbre à croissance rapide et invasif. Il vient soudainement recouvrir des territoires entiers. La législation californienne surveille attentivement son expansion en détruisant tout eucalyptus se trouvant à moins de 100 pieds (environ 30 mètres) d'une habitation. Lors d'importantes sécheresses, son bois devient facilement inflammable, ce qui entraîne de terribles conséquences⁵⁴. Chaque année, la Californie est frappée par des incendies. En 2018, ils ont coûté la vie à soixante-trois personnes. Cette année-là, un incendie mortel nommé "Camp Fire" détruisait 57 500 hectares, couvrant des espaces d'habitation. Nous pouvons également citer l'incendie de 1991 à Oakland Hills qui a tué vingt-cinq personnes. Planter un arbre est un geste que l'on pourrait penser anodin, mais il ne faut pas s'y méprendre. C'est une prise de conscience récente : la destruction et la surexploitation de milieux naturels ont commencé à être légiférées depuis les années 1970. Ces réglementations sont encore loin d'être appliquées dans tous les pays.

Consciente que cette pièce était vouée à la destruction, je décidai de passer encore plus de temps sur chaque détail afin d'en révéler le caractère poétique : célébrer l'existence de ces feuilles. Il s'agissait d'étudier chacune d'entre-elles individuellement, leur fragilité, leur beauté, de créer un dialogue avec elles avant qu'elles ne viennent nourrir la terre. Le temps passé avec chacune d'elle se transformait en attachement. Comme des êtres chers disparus, il ne me reste d'elles aujourd'hui que des photographies.

Explorer ce nouvel environnement naturel me poussait à m'intéresser au cycle saisonnier et à l'équilibre de la biodiversité. Je me suis intéressée au déplacement des espèces

⁵² Il s'agit de cordes blanches issues de la pétrochimie.

⁵³ Hors plantes interdites car classées comme « stupéfiants ».

⁵⁴ Pensons aux feux de brousse qui ont ravagé l'Australie de 2019 à 2020.



Doc. 45 : Héroïse Thiburce, *I miss my home (détail)*, 2021, feuilles, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm, Martin Wong Gallery, San Francisco © Héroïse Thiburce



Doc. 46 : Héroïse Thiburce, *I miss my home (détail)*, 2021, feuilles, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm © Héroïse Thiburce



Doc. 47 : Héroïse Thiburce, *I miss my home*, 2021, feuilles, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm, John McLaren Park, San Francisco © Héroïse Thiburce

en fonction des ressources disponibles à chaque moment de l'année. J'ai pensé aux cabanes que je faisais enfant dans la forêt avec des matériaux trouvés dans la nature. J'imaginai ainsi une petite habitation, de ma taille, formée à partir de ce que la nature avait laissé au sol. La forme de tipi, très schématique, qu'a pris l'ensemble est davantage une référence aux abris réalisés avec peu de moyen qu'un discours engagé sur les anciens habitats nomades des Grandes plaines. Le tipi (*thípi*), signifiant « l'endroit où quelqu'un vit » en dakota⁵⁵, a perdu sa fonction d'habitat usuel depuis le début du XX^{ème} siècle. Son fonctionnement complexe et sophistiqué est indissociable du mode de vie collectif des nomades natifs américains. Je souhaitais d'avantage créer une habitation rudimentaire, à l'échelle de mon corps. Il était difficile pour quelqu'un de plus grand ou plus large que moi de rentrer dans cette structure. Je l'ai pensée comme un abri où je pouvais me réfugier, comme un cocon protecteur. Le titre de l'œuvre évoque le manque grandissant de mes proches tout au long des mois qui ont été nécessaires à la création de ce travail. Durant plus de trois mois, je récoltais et cousais ces feuilles les unes aux autres ; ces moments de solitude s'accompagnaient de pensées vers ceux qui me manquaient et du terrible sentiment de les délaisser⁵⁶. *I miss my home* correspond à ce manque profond.

c. Conséquences sociopolitiques

L'arrivée massive de migrants aux États-Unis depuis le milieu du XIX^{ème} siècle a entraîné de larges conséquences sociopolitiques. Comment faire cohabiter ces nouvelles personnes ensemble, alors qu'elles ne possédaient pas la même langue, ni la même culture, les mêmes valeurs et les mêmes religions ? Et le nombre de nouveaux arrivants continue d'augmenter. Dans les années 1980, les États-Unis ont accueilli 7,3 millions d'immigrants et 9 millions dans les années 1990⁵⁷. Les violences racistes ne disparaissent pas. Les réactions xénophobes se multiplient. Une peur et un rejet de l'autre se développent, généralement en défaveur des derniers arrivants et des clandestins. L'histoire des États-Unis est malheureusement marquée de comportements haineux de grandes violences, de persécutions et de meurtres racistes. Cette agressivité avait commencé à l'encontre des personnes qui n'avaient pas la peau blanche : les esclaves forcés à l'exil, les Asiatiques attirés par la ruée

⁵⁵ Les Dakotas représentent la plus large nation sioux.

⁵⁶ L'état de santé de mon grand-père s'est gravement détérioré à partir du mois d'octobre 2021.

⁵⁷ Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*. Paris : Gallimard, 2006. p. 478.

vers l'or, les Sud-Européens à la peau plus foncée⁵⁸, puis les Sud et Centre-Américains, etc. À la suite des événements du 11 septembre 2001, certains comportements agressifs envers les personnes arabes et musulmanes se sont exacerbés. Le 29 mars 2022, afin de diminuer les persécutions commises au sein du territoire, le président Joe Biden (en fonction depuis l'année passée) a promulgué la loi Emmett Till Antilynching Act⁵⁹. Elle vise à empêcher tous crimes de haine, dont les tristement célèbres lynchages. Systématisés à la fin du XIX^{ème} siècle par la loi Charles Lynch, qui donnera son nom au terme, cette justice populaire sans procès qui continue malheureusement d'être appliquée dans de rares cas aujourd'hui⁶⁰ n'était pas clairement et sévèrement condamnable.

Face à ce rejet possible de la population en place, les nouveaux arrivants se regroupent et rejoignent des groupes existants devenant cette diversité de *communities*. La mondialisation offre un monde nouveau globalisé où la tradition et la culture d'origine peine parfois à trouver leur place. La récente démocratisation de la notion d'hybridité culturelle montre cet équilibre complexe entre plusieurs cultures différentes qui donne lieu à des identités renouvelées. Notre temps est marqué par ce phénomène de *global movement*⁶¹, où le mouvement et la mobilité sont fluidifiés. L'économie, la politique, l'identité évoluent vers une dimension mondiale. Les diasporas et les mouvements de population font partie de l'histoire de l'humanité et la globalisation du monde actuel ne cesse de confirmer cette dynamique de déplacement.

B. Les modes de vie face à l'itinérance

La migration ravive la question des origines et de notre identité, déjouée par une perte de repères. Pour certains, le déplacement est une part intégrante de leur identité. L'itinérance est caractéristique de cette manière d'appréhender l'espace, par des mouvements successifs.

a. Le nomadisme

Différents modes de vie itinérants existent⁶². Le plus évident est probablement le nomadisme. Un individu ou un groupe d'individu fait du déplacement sa manière d'habiter, généralement en raison d'une nécessité de subvenir à ses besoins. Le terme même est issu du

⁵⁸ Les Italiens et Italo-Américains étaient particulièrement touchés par ces violences. Le lynchage du 14 mars 1891 fut l'un des plus violents, où onze hommes perdirent la vie tués par la foule.

⁵⁹ Le nom de la loi a été donné en hommage au jeune Emmett Till, torturé et tué en 1955 à l'âge de 14 ans.

⁶⁰ Nous pouvons citer le meurtre d'Ahmaud Arbery le 23 février 2020.

⁶¹ Mouvement mondial.

⁶² À titre personnel, je n'ai jamais vécu une véritable vie d'itinérance. Je me suis beaucoup déplacée, changeant habituellement deux à trois fois de maisons par semaine. J'ai pu dormir régulièrement dans une voiture, un camping-car ou une tente, mais cela n'a jamais eu pour but d'être durable ni de devenir mon « chez-moi ».

grec *nomados* désignant les bergers. En ce sens, ses déplacements sont liés à l'élevage ovin et à la migration des animaux ; il s'oppose à l'agriculteur sédentaire. Ce mode de vie ancestral s'est progressivement raréfié à partir du Néolithique, mais est toujours pratiqué aujourd'hui par environ 1,5% de la population mondiale soit près de 90 millions de personnes. Les nomades sont présents à travers le monde, principalement dans les déserts africains (bédouins, berbères, touaregs, ...), dans les steppes eurasiennes, dans certaines communautés amérindiennes, en Europe (mercheros, tziganes, yéniches, ...) et dans le grand nord (inuits, yupiks, ...). Dans certains pays comme la Somalie, la majorité de la population est nomade. Ce mode de vie est souvent fantasmé et à l'inverse souvent rejeté ; il est impossible de comptabiliser le nombre de campagnes d'expulsion à l'encontre des peuples nomades, fréquemment teintées de xénophobie. Beaucoup ont été poussés à se sédentariser. Pourtant, selon Gilles Deleuze, il est faux de définir le nomade par le mouvement : « Le nomade est plutôt celui qui ne bouge pas⁶³ » ; le nomade transporte avec lui sa maison, devenue le centre d'un microcosme.

Si le nomade n'a pas de lieu de vie fixe, cela modifie la représentation standardisée de la maison comme un point ancré dans le sol. À travers *Espèces d'espaces*, l'écrivain Georges Perec évoque l'appartenance au territoire : « [...] Ou bien s'enraciner, retrouver ou façonner ses racines, arracher à l'espace et le lieu qui sera vôtre, bâtir, planter, s'approprier millimètre par millimètre son « chez soi » : être tout entier dans son sillage, se savoir cévenol, se faire poitevin. Ou bien n'avoir que ses vêtements sur le dos, ne rien garder, vivre à l'hôtel et en changer souvent, et changer de ville, et changer de pays ; parler, lire indifféremment quatre ou cinq langues, ne se sentir chez soi nul part mais bien presque partout⁶⁴ ». Qu'est-ce que le « chez-soi » pour une personne qui se déplace de territoire en territoire ? Son rapport à l'espace semble nécessairement différent de celui du sédentaire et éloigné de la préoccupation d'une propriété foncière.

Nous pourrions évoquer ici la figure du Juif errant, si cher à la littérature, pour qui le désert devient sa maison. Condamné à être privé de mort (donc immortel) pour avoir frappé le Christ dans la montée au Calvaire, ce personnage biblique est devenu après la Shoah le symbole de l'errance d'un peuple martyr. Le philosophe Emmanuel Lévinas parle dans ses écrits d'un « appel » vers le désert pour le peuple juif.

⁶³ Gilles Deleuze in Octave Larmagnac-Matheron, « Deleuze et le nomadisme », *Philosophie magazine*, publié le 14/06/2021, [disponible sur :] <https://www.philomag.com/articles/deleuze-et-le-nomadisme#:~:text=Le%20nomade%20est%20plut%C3%B4t%20celui,contre%20C2%BB%20la%20fronti%C3%A8re%20qui%20le> (consulté le 03/06/2022).

⁶⁴ George Perec in Isée Bernateau, *Vue sur mer*, 2018, [disponible sur :] <https://www.cairn.info/vue-sur-mer--9782130811169-page-9.htm> (consulté le 10/06/2022).

b. Le déracinement

L'étymologie révèle le caractère immobile et stable de la représentation occidentale de l'habiter. Le verbe « résider » vient du latin *residerer*, « être assis ». Le terme « habitat » vient quant à lui du latin médiéval *habitus*, désignant le territoire d'une plante. Ce terme de botanique ne s'est adressé à l'humain qu'à partir du début du XX^{ème} siècle. Il est désormais courant de faire une analogie entre l'enracinement des plantes et l'implantation des êtres humains sur un territoire. Comme la plante, l'humain a un besoin vital de se nourrir des productions du sol et d'être en osmose avec celui-ci. Pour la philosophe Simone Weil, les racines des êtres poussent vers le ciel : « Seule la lumière qui tombe continuellement du ciel fournit à un arbre l'énergie qui enfonce profondément dans la terre les puissantes racines. L'arbre est en vérité enraciné dans le ciel. Seul ce qui vient du ciel est susceptible d'imprimer réellement une marque sur la terre⁶⁵ ». C'est pourquoi nous parlons également de « déracinement » pour des personnes souffrant de l'expatriation. Le déracinement peut être un mal violent, dû à de nombreux facteurs tels que la solitude, l'isolement, la discrimination, le sentiment de dépossession, la frustration sociale, la déstabilisation identitaire, etc. En 2002, le psychologue Joseba Achotegui définit le syndrome d'Ulysse. Les migrants qui en sont atteints connaissent un mal du pays progressif empreint d'un profond sentiment de nostalgie du territoire d'origine. Ce syndrome se caractérise par le sentiment que tout étant plus simple au pays natal. Les personnes atteintes souffrent de désillusion, d'un désenchantement et d'une déception profonde de leur nouveau lieu de vie. La raison économique est la plus souvent citée, les migrants ne trouvant pas forcément d'emploi à leur arrivée et sont parfois en grande précarité. De plus, il peut être difficile d'être considéré comme un étranger, étrange à ce territoire. Nous distinguerons également la migration volontaire de l'exil forcé, comme le souligne la chercheuse Graciela Graschinsky de Cohan : « La migration volontaire où le sujet assume le désir de partir et celle qu'on appelle forcée, celle du réfugié ou l'exilé, où le changement est obligé par les circonstances qui ne dépendent pas de lui. Chacune a sa spécificité. Pourtant, toutes les deux ont une caractéristique commune : on abandonne le quotidien, les points de repère, l'appartenance à un groupe, tout ce qu'on a construit dans l'endroit où il y a les racines⁶⁶ ».

Cela sous-entend que l'être humain a besoin d'un ancrage terrestre profond, ce qui, nous l'avons vu précédemment, peut être discutable. Pour certains, c'est justement sa faculté

⁶⁵ Simone Weil, *La personne et le sacré*. Paris : Éditions Rivages, 1943 (2017). p. 60.

⁶⁶ Graciela Graschinsky de Cohan, « Histoire, migration et déracinement : le legs de Marie Langer », *Tropique*, n°80, Paris, 2002. p. 64.

de mobilité qui a façonné l'histoire de l'humanité. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, la « racine » est soumise à une organisation cohérente qui va lui permettre de croire du commencement de sa construction à sa finalité. Les deux philosophes lui préfèrent la notion de « rhizome », capable de s'étendre et d'atteindre de nouveaux territoires. L'humain serait alors naturellement attiré vers un ailleurs, une nouvelle terre à explorer. Au lieu d'être recentré sur le connu, il irait à la recherche de l'inconnu. Si elles ne s'opposent pas, ces deux visions témoignent d'idéologies et de sensibilités différentes face à l'étranger.

c. L'utilisation du tissu dans l'habitat nomade

En ramenant une empreinte de son « chez-soi » coréen aux États-Unis, Do-Ho Suh témoigne d'un ancrage profond à son pays natal, tout en lui donnant une dimension de souvenir. Bien qu'enraciné dans une mémoire familiale, son travail montre une attirance vers l'ailleurs et la volonté d'étendre conceptuellement son habitat. Il choisit d'utiliser de médium de la couture pour fabriquer la réplique de son habitat natal. En effet, le tissu possède une propriété particulièrement pratique pour le transport : il est souple, résistant, peu lourd et il résiste au pliage. Une sculpture en tissu peut donc relativement facilement se ranger dans une valise ou un bagage. C'est également le cas pour les œuvres de Carmen Argote qui peut, grâce à cette technique stocker ces immenses productions. A mon échelle bien plus modeste, j'ai également privilégié le tissu car il me permettait de ramener mes créations en France, pliées dans ma valise.

Historiquement, le tissu est l'un des matériaux privilégiés de l'enveloppe des habitats nomades ; il permet de créer des habitations démontables. La plus ancienne tente a été découverte en Moldavie. Elle daterait de -40 000 avant J.-C. On notera cependant que le tissu reste bien moins résistant que la pierre, entraînant une disparition de traces archéologiques. Au-delà de ses facultés de transport, le tissu peut également être imperméabilisé afin de défendre son hôte de conditions climatiques difficiles ; il laisse passer quelques rayons de lumière, il a un coût de production généralement abordable ; il protège, comme s'est également le cas dans sa fonction de vêtement. Il est un élément central dans l'élaboration ancestrale d'habitat, bien que des alternatives existent : par l'utilisation d'autres matériaux (comme les feuilles, peaux, branches, etc.) ou de propriétés topographiques (comme la grotte). Il est conçu originellement à l'aide d'éléments naturels végétaux (le coton ou le lin) ou animaux (la laine ou la soie), bien qu'il existe désormais des matériaux plus solides grâce à la pétrochimie (le nylon ou la viscose).

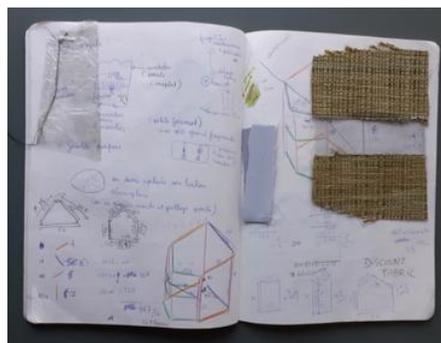
La migration entraîne une vente ou une perte de moyens financiers et de patrimoines immobiliers pour une grande part des migrants ; certains se trouvent parfois dans une grande pauvreté ce qui peut les amener à créer ou acquérir des logements de fortune. La tente est historiquement l'un des habitats les plus accessibles pour de nouveaux arrivants ; elle apparaît déjà dans des textes sacrés. Le tabernacle est par exemple une demeure divine dans l'Ancien testament. La tente a été démocratisée dans les années 1960 dans une dimension touristique. La tente est également utilisée dans les domaines militaires et circassiens. La tente, ainsi que la yourte, le tipi et la hutte, nécessite une structure qui soutient le tissu. Elle peut être faite d'une variété de matériaux, dont le métal ou le bois.

Le tissu porte également une histoire du genre. En fonction des civilisations, son travail peut être attribué au monde féminin ou masculin. Ce thème conséquent nécessiterait une étude complète ; il se limite davantage dans mon travail et ma recherche à ses qualités formelles au-delà de sa dimension genrée.

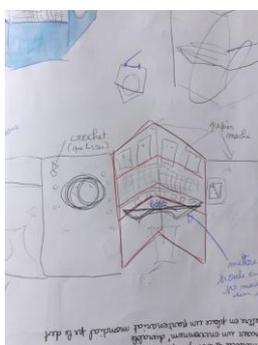
Avant d'amorcer la relation significative entre l'humain et son habitat après une migration, il était important de revenir sur les raisons et les motivations de ces déplacements. En effet, les approches psychologiques peuvent être différentes en fonction de chaque vécu. L'histoire même des États-Unis a été guidée par ces mouvements de population. Aujourd'hui encore, leurs conséquences sont visibles. Les œuvres d'Heidi Bucher, Do-Ho Suh et Carmen Argote illustrent ce passé. Aucune de leurs pièces n'est destinée à héberger de vie humaine. À l'inverse, j'ai créé *I miss my home* pour abriter mon corps. La majorité des travaux que je réaliserai par la suite seront destinés à accueillir un ou plusieurs êtres. En cela, *I miss my home* est un travail signification dans ma pratique, car il fut le premier que je réalisais aux États-Unis. Il cristallisa en une forme visuelle mes réflexions sur les caractéristiques de la Bay Area. Le fait qu'il puisse être démontable anticipa mes réflexions sur l'habitat nomade.



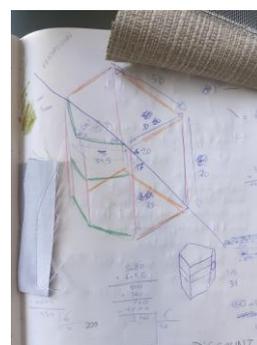
Doc. 48 : Héloïse Thiburce, *Croquis préparatoire - Spy Room*, 2021, mine graphite, feutre, crayon de couleur, aquarelle, stylo bille, 21 x 29,7 cm
© Héloïse Thiburce



Doc. 49 : Héloïse Thiburce, *Croquis préparatoire - Spy Room*, 2021, mine graphite, feutre, crayon de couleur, stylo bille, tissu, plastique, 21 x 29,7 cm
© Héloïse Thiburce



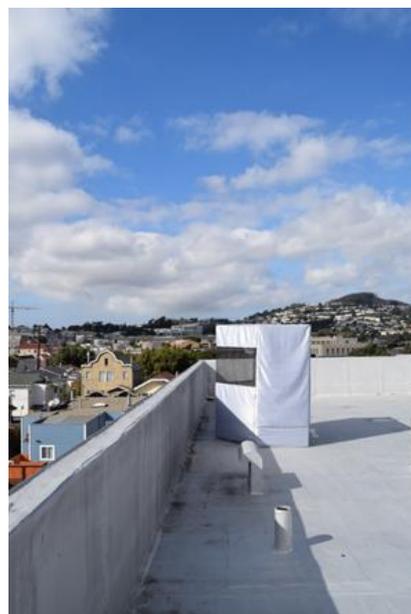
Doc. 50 : Héloïse Thiburce, *Croquis préparatoire - Spy Room*, 2021, mine graphite, feutre, crayon de couleur, aquarelle, stylo bille, 21 x 29,7 cm
© Héloïse Thiburce



Doc. 51 : Héloïse Thiburce, *Croquis préparatoire - Spy Room*, 2021, mine graphite, feutre, crayon de couleur, stylo bille, tissu, plastique, 21 x 29,7 cm
© Héloïse Thiburce



Doc. 52 : Héloïse Thiburce, *Spy Room*, 2021, acier, adhésif, chaise, tissu, grillages en aluminium, inox et plastique, 127 x 140 x 178 cm, Toit du n°5020 Mission Street, San Francisco © Héloïse Thiburce



Doc. 53 : Héloïse Thiburce, *Spy Room*, 2021, acier, adhésif, chaise, tissu, grillages en aluminium, inox et plastique, 127 x 140 x 178 cm, Toit du n°5020 Mission Street, San Francisco © Héloïse Thiburce

II- L'occupation du territoire

Particulièrement chéri des artistes romantiques, l'ailleurs porte les notions de curiosité, de rêve, de fantasme et d'exotisme. Il pousse les explorateur.trice.s à aller à sa découverte, à sa conquête. Le voyage initiatique devient la quête idéale de l'ailleurs qui forme la jeunesse, appuyé aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles dans le Grand tour. La migration permet alors l'apprentissage de nouveaux savoirs, de nouvelles langues et cultures. Ce phénomène d'adaptation face à une autre culture est nommé l'acculturation, en opposition à celui de « l'enculturation » défini par l'anthropologue Margaret Mead comme étant l'ensemble des apprentissages socioculturels durant l'enfance.

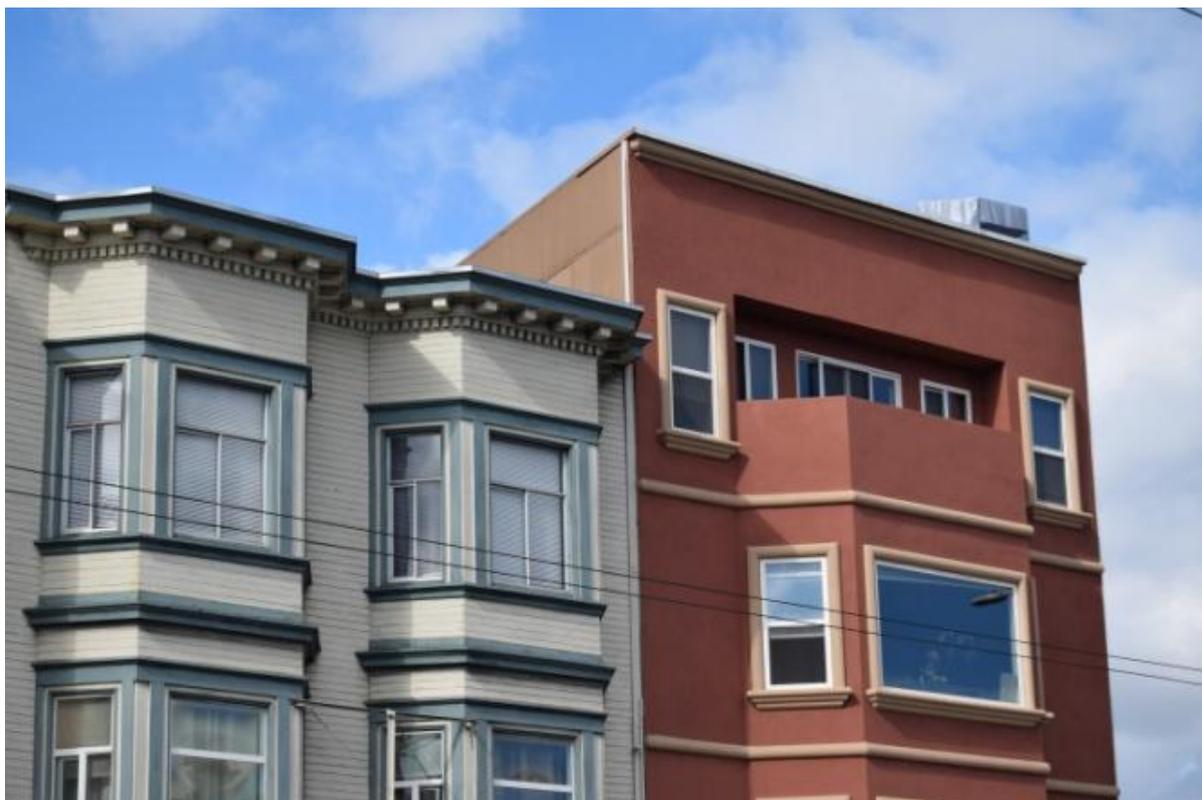
Nous ferons ici une différence entre la colonisation et le colonialisme. Nous accorderons à la dernière une dimension historique, liée à la domination européenne et à ses exactions durant le XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècles. Le terme « colonisation » reflètera ici une vision sensible de l'exploration d'un nouveau territoire et de son interpénétration.

A. La colonisation d'un nouvel espace

Afin d'apprendre à connaître un nouvel espace, il convient de l'observer et d'en comprendre le fonctionnement. Je décidai donc de porter un regard appuyé sur mon environnement américain, en inspectant toutes ses spécificités. Je pris ainsi la décision « d'espionner » mon quartier.

Spy Room est une sculpture performée (Doc. 48 à Doc. 61). Je l'ai réalisée durant le mois d'octobre et rendue fonctionnelle du mardi 2 au jeudi 4 novembre 2021. La structure de 127 x 140 x 178 cm est composée d'acier, d'adhésif, de tissu gris métallisé et de grillages en aluminium, inox, et plastique. Une chaise était placée à l'intérieur pour me permettre de stationner temporairement dans cet espace. Le tout était installé sur le toit de mon domicile franciscanais, au numéro 5020 de Mission Street.

Durant trois jours, je me suis installée à ce que j'appelais mon poste d'espionnage. Armée d'un appareil photo, d'un carnet de notes et de croquis, j'observais et documentais ce que je pouvais voir de ma tour de contrôle. Je commençais le matin à environ 9h00, et terminais en début de soirée à environ 18h00. Cela me permettait d'étudier mon voisinage durant toute la journée. J'ai fait des relevés géographiques et urbanistique, répertorié les



Doc. 54 : Héloïse Thiburce, *Spy Room*, 2021, acier, adhésif, chaise, tissu, grillages en aluminium, inox et plastique, 127 x 140 x 178 cm, Toit du n 5020 Mission Street, San Francisco   Héloïse Thiburce



Doc. 55 : Héloïse Thiburce, *Spy Room*, 2021, acier, adhésif, chaise, tissu, grillages en aluminium, inox et plastique, 127 x 140 x 178 cm, Toit du n 5020 Mission Street, San Francisco   Héloïse Thiburce

architectures et les plantes que j'apercevais. J'étudiais également les animaux et les mouvements des êtres humains. Je retranscrivais les habitudes de mes voisins. Celui qui lavait sa terrasse au jet d'eau chaque matin. Celui qui allait chercher son journal vers 9h30. Celle qui marchait lentement en traînant son chariot de course depuis le Safeway. Celui qui allumait une cigarette sur son balcon après avoir quitté le logement pour la journée, probablement pour le travail. Je listais ainsi chaque petit geste (Ann. 1).

J'ai pu me rendre compte de l'importante activité des oiseaux sur le territoire. Je n'avais jusqu'alors jamais véritablement fait attention à leur présence. Probablement car ils s'éloignent lorsque l'activité humaine reprend dans les rues. Mais lorsque la ville est calme et que l'on prend le temps d'observer ce qui s'y passe, ils deviennent les personnages incontournables des trottoirs, des terrasses et des ciels au-dessus d'eux. Dans ma *Spy Room*, j'avais le sentiment d'être dans un perchoir d'où je pouvais étudier d'en haut le territoire que j'explorais.

Lorsque je suis arrivée aux États-Unis, j'ai très rapidement cherché à appréhender l'environnement qui entourait mon nouvel habitat. Il est rassurant de connaître son nouveau voisinage, de comprendre ceux qui y habitent, d'apprendre les services facilement accessibles à pied, de repérer les commerces à proximité les moins onéreux ou de savoir se retrouver géographiquement dans l'espace.

J'avais entendu qu'il était facile de monter sur les toits aux États-Unis et que les habitants des immeubles s'y retrouvaient régulièrement à la manière des feuilletons américains. Ce n'était pas le cas de mon immeuble, mais il était accessible à tous malgré la méfiance de ma voisine du dernier étage qui venait régulièrement me surveiller lorsque je m'y trouvais. De là-haut, j'avais une vue imprenable sur le quartier qui s'étendait parmi les collines.

Influencée par les *paraSITES* de Michael Rakowitz⁶⁷ (Doc. 62), j'ai rapidement souhaité créer un objet habitable qui se fondrait dans le décor du toit. J'ai rapidement pensé au tissu gris métallisé qui rappelait les conduits d'aération de la terrasse et donnait un aspect futuriste à l'ensemble. Probablement également influencée par les œuvres sur le voyeurisme de Sophie Calle⁶⁸, je voulais que cette œuvre soit animée par ma présence et devienne un espace dans lequel je pouvais observer tout ce qui m'entourait. Je l'ai pensé comme un grand visage dont l'ouverture du regard grillagé correspondait au prolongement de mes propres

⁶⁷ Ces sculptures gonflables habitables étaient destinées à héberger des sans-abri de Boston, Cambridge, Chicago et New York.

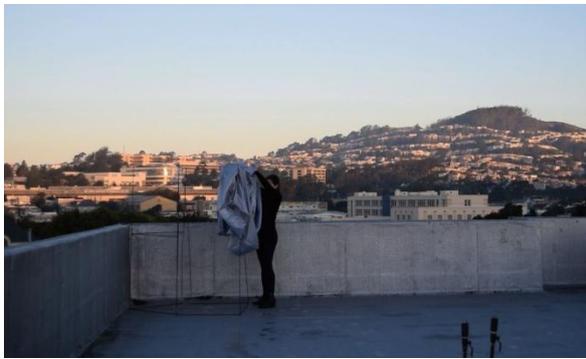
⁶⁸ Je vais ici allusion à la série *Les Dormeurs* (1979), *Suite vénitienne* (1980) ou *La filature* (1981).



Doc. 56 : Héloïse Thiburce, *Spy Room*, 2021, acier, adhésif, chaise, tissu, grillages en aluminium, inox et plastique, 127 x 140 x 178 cm, Toit du n°5020 Mission Street, San Francisco © Héloïse Thiburce



Doc. 57 : Héloïse Thiburce, *Spy Room*, 2021, acier, adhésif, chaise, tissu, grillages en aluminium, inox et plastique, 127 x 140 x 178 cm, Toit du n°5020 Mission Street, San Francisco © Héloïse Thiburce



Doc. 58 : Héloïse Thiburce, *Spy Room (installation)*, 2021, acier, adhésif, chaise, tissu, grillages en aluminium, inox et plastique, 127 x 140 x 178 cm, Toit du n°5020 Mission Street, San Francisco © Héloïse Thiburce



Doc. 59 : Héloïse Thiburce, *Spy Room (détail)*, 2021, acier, adhésif, chaise, tissu, grillages en aluminium, inox et plastique, 127 x 140 x 178 cm, Toit du n°5020 Mission Street, San Francisco © Héloïse Thiburce



Doc. 60 : Héloïse Thiburce, *Spy Room (armature)*, 2021, acier, grillages en aluminium, 127 x 140 x 178 cm (environ), Toit du n°5020 Mission Street, San Francisco © Héloïse Thiburce



Doc. 61 : Héloïse Thiburce, *Spy Room (au sol)*, 2021, acier, adhésif, chaise, tissu, grillages en aluminium, inox et plastique, 127 x 140 x 178 cm, Toit du n°5020 Mission Street, San Francisco © Héloïse Thiburce

yeux. Il fallait également laisser un espace ouvert à l'opposé afin de permettre que la structure ne soit pas décrochée du sol à cause du vent, très puissant dans la région. Comme les cabines de plage de mon enfance, son enveloppe en tissu était maintenue par des tiges en acier. J'avais vu qu'il était possible de souder dans l'atelier de l'université ce qui me permettait de créer une structure solide. J'ai donc appris la soudure pour ce projet.

La structure en acier étant trop grande pour être transportée dans une voiture, il m'a fallu la diviser en deux. La largeur de l'étendue de mes bras était juste assez suffisante pour que je puisse la transporter. Une partie du trajet put être fait en tram, mais j'eus bien du mal à la déplacer à travers les rues en pente de mon quartier. Il fallut ensuite que je la monte sur le toit, équivalent au cinquième étage sans ascenseur. Pour des questions d'intempéries, je devais attendre la semaine suivante pour activer la sculpture.

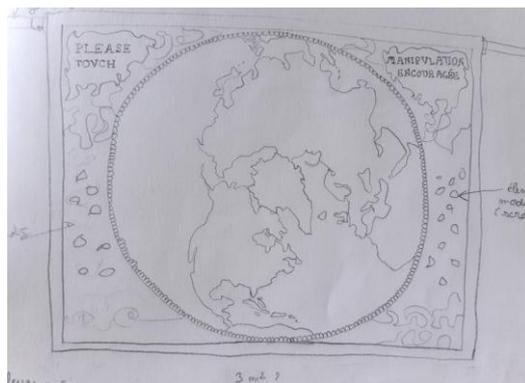
Le mardi 2 novembre, pour la première fois, j'ai pu monter entièrement la sculpture. Comme la structure d'acier était divisée en deux parties, je devais l'assembler avec de courts morceaux d'adessifs. Je venais ensuite la recouvrir de sa housse en tissu. L'ensemble devait être démonté chaque soir en raison des vents violents et des pluies nocturnes.

En cherchant à comprendre et à connaître mon nouvel environnement proche, je me retrouvais inmanquablement à attirer l'attention. Bien que ma structure se fonde dans le paysage, elle n'avait rien d'habituelle pour un.e habitué.e des lieux. En journée, je n'étais presque pas confrontée aux regards de mes voisins. Mais à partir de 16h, certains s'installaient à leur balcon et m'observaient. Je me sentais profondément intrusive et intrusive. Sans pourtant chercher à être voyeuse, j'avais le profond sentiment de commettre un acte grave et répréhensible. Je faisais quelque chose d'inhabituel et je me sentais comme prise en faute. Je n'étais pas seulement appuyée à ma fenêtre à distraire mon regard. J'étais au cœur de quelque chose d'expérimental qui ne semblait pouvoir se justifier que par un comportement dérangeant. Je dois avouer avoir été très mal à l'aise. Ce sentiment m'était trop difficile et c'est pourquoi je ne restais jamais très longtemps. Ce retournement de regard pourrait s'apparenter au renversement ethnographique que je ressentais précisément à ce moment, face à la découverte de l'histoire coloniale de mon pays.

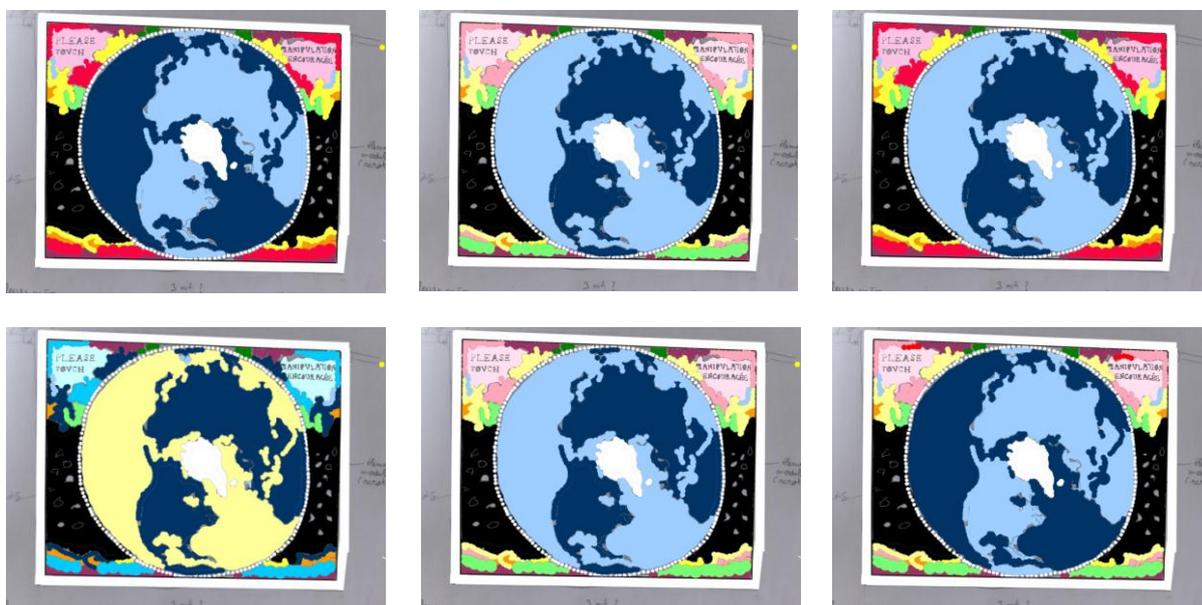
Il en est de même face aux documents photographiques que j'ai récoltés. Je souhaitais mettre une distance avec ceux-ci en les retravaillant plastiquement. J'ai ainsi décidé de les présenter recadrés et retouchés numériquement en noir et blanc. Je ne ressentais pas de sentiment de culpabilité à observer à son insu une personne à travers l'écriture ou le croquis. Le problème venait de la photographie car elle me confrontait irrémédiablement au droit à



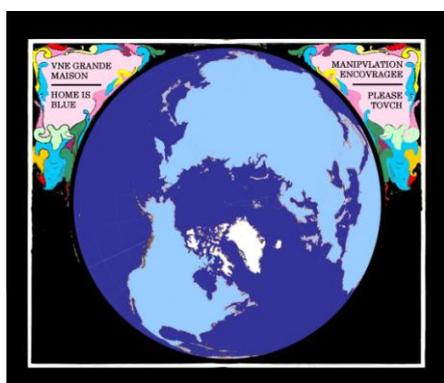
Doc. 62 : Michael Rakowitz, *paraSITE – Refuge pour George L.*, 1998, sacs en plastique, tubes en polyéthylène, crochets, ruban adhésif, n. c.
© Michael Rakowitz



Doc. 63 : Héloïse Thiburce, *Croquis – Home Playground*, 2021, mine graphite sur papier, 21 x 29,7 cm © Héloïse Thiburce



Doc. 64 : Héloïse Thiburce, *Choix des coloris – Home Playground*, 2021, retouche informatique (Photoshop), dimensions variables © Héloïse Thiburce



Doc. 65 : Héloïse Thiburce, *Dessin informatique – Home Playground*, 2021, dessin informatique (Photoshop), dimensions variables © Héloïse Thiburce



Doc. 66 : Andreas Cellarius, *Atlas Coelestis*, vers 1708, carte, n. d. © BnF

l'image français. Souhaitant être respectueuse de la charge intime de ces images, je ne souhaite pas les diffuser en dehors du cadre universitaire.

a. La figure du colon

La figure du colon est un sujet particulièrement difficile à traiter tant il existe de spécificités, de rapports et de contextes différents au colonialisme. Il ne s'agira pas ici de revenir sur les rapports de forces exercés par le passé, liés notamment aux études postcoloniales. Le colon, dans sa dimension romantique d'explorateur curieux, porte avec lui un élan vers l'autre et l'ailleurs. En ce sens, nous pouvons tous être un individu qui s'implante sur un territoire et vient le coloniser, se l'approprier. Il s'oppose aux locaux, aux natifs ou aux autochtones car il vient s'implanter dans une nouvelle région. Lorsque nous nous intégrons dans un nouveau paysage, nous interagissons avec des acteurs politiques et économiques inédits. Nous sommes impactés par leur changement et nous devons nous construire auprès d'habitants inconnus, de structures inhabituelles et d'une écologie locale. Afin d'en avoir le contrôle, certains conçoivent des méthodes de classifications et d'étiquetages de chaque élément méconnu. L'art frôle parfois avec ces outils scientifiques. La carte, servant originellement à représenter les spécificités géographiques d'un territoire, peut devenir une œuvre d'art.

Selon l'artiste Olga Kisseleva : « Avec la précision de la fonction de l'art contemporain en tant qu'outil de recherche et d'amélioration de la société, la question du territoire et de son appropriation par les artistes prend de plus en plus d'ampleur⁶⁹ ». L'apparition et l'évolution de pratiques artistiques telles que la performance ou l'installation sont représentatives d'une interrogation nouvelle sur le corps et l'espace. Elles confrontent directement l'anatomie au territoire. L'espace public s'affirme comme un lieu d'expression. L'art peut devenir un outil de l'innovation en signifiant cette appropriation renouvelée du territoire.

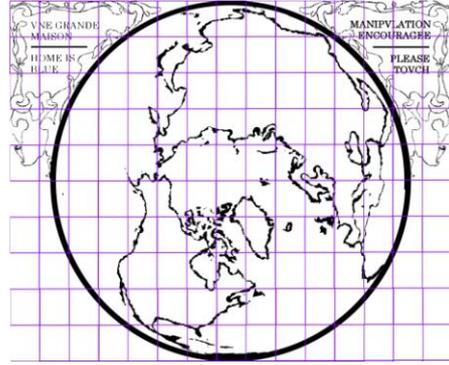
b. La possession des richesses naturelles et relation au territoire

Après avoir observé mon nouveau quartier à travers *Spy Room*, je décidais d'entrer en confrontation avec le territoire même qui m'accueillait. Ce fut par le biais des plantes, enracinées au sol.

⁶⁹ Olga Kisseleva. *Art et territoire. Quartiers d'artistes : l'art comme outil de transformation du territoire*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2018. p. 9.



Doc. 67 : Héloïse Thiburce, *Croquis informatique – Home Playground*, 2021, dessin informatique (Photoshop), dimensions variables
© Héloïse Thiburce



Doc. 68 : Héloïse Thiburce, *Croquis informatique – Home Playground*, 2021, dessin informatique (Photoshop), dimensions variables
© Héloïse Thiburce



Doc. 69 : Héloïse Thiburce, *Assemblage du patron – Home Playground*, 2021, photographie
© Héloïse Thiburce



Doc. 70 : Héloïse Thiburce, *Patron – Home Playground*, 2021, feuilles imprimées reliées par du ruban adhésif, environ 200 x 300 cm, Studio de sculpture, SFSU © Héloïse Thiburce



Doc. 71 : Héloïse Thiburce, *Broderie – Home Playground (étape de fabrication)*, 2021, tissu, fil, 10 x 12 cm © Héloïse Thiburce



Doc. 72 : Héloïse Thiburce, *Broderie – Home Playground (élément)*, 2021, tissu, fil, velcro, 13 x 13 cm © Héloïse Thiburce

J'ai réalisé *Home Playground* d'octobre 2021 à mai 2022 (Doc. 63 à Doc. 81). Il s'agit d'une grande œuvre de 208 x 310 cm. Inspirée des tapis à histoires pour enfants, elle se présente à même le sol afin que les regardeurs puissent interagir directement avec elle. Il est possible de marcher et de s'allonger dessus. Un principe de ruban adhésif permet de déplacer les différents éléments floraux brodés. L'ensemble est composé de tissus colorés, surpiqué par endroit d'un galon blanc.

Lors d'une de mes randonnées à San Bruno Mountain State & Country Park, une réserve naturelle facilement accessible à pied de mon logement, j'avais découvert une série de panneaux de sensibilisation aux forêts d'eucalyptus. À cette période, j'étais en pleine récolte de feuilles pour *I miss my home* et j'avais déjà remarqué la prédominance de cette espèce dans la région. Je trouvais dans ces documents alarmants une réponse à mes constations. L'eucalyptus envahissait tellement la zone de la Bay Area que des feux de forêt étaient déclenchés humainement sur des hectares entiers dans le but de freiner son invasion. Car sa progression est rapide, et le risque pour les habitants de la région sérieux. Des incendies incontrôlés se déclenchent régulièrement autour de San Francisco.

Les feux de forêt d'eucalyptus en Californie sont l'une des conséquences d'une appropriation imprudente et irréfléchie d'un territoire. Dans les années 1850, de nombreux Australiens débarquent sur les côtes californiennes à la poursuite de la ruée vers l'or. Ces nouveaux migrants et migrantes ont besoin de bois pour construire des habitations, des meubles, des chemins de fer mais également pour se chauffer. Ils introduisent petit à petit l'eucalyptus dans la région, dont le climat adapté à ses besoins permet un développement rapide. Au début des années 1900, l'État organise des campagnes afin de planter des milliers d'eucalyptus. Il en résultera le désastre écologique et les nombreuses pertes humaines que nous connaissons aujourd'hui. Bien sûr, cela est dû à une méconnaissance des conséquences qui allaient être engendrées. L'hybridation des espèces était encore mal comprise au XIX^{ème} siècle. Néanmoins, l'occupation arbitraire des terres et l'appropriation des êtres qui y vivaient (humains et non-humains) étaient déjà critiquables. Les sols, les espèces végétales ou les rivières étaient détruits, modifiés ou contournés selon la volonté des besoins coloniaux.

Réfléchissant aux végétaux qui avaient été déplacés arbitrairement et les conséquences terribles qui avaient pu en résulter, je m'interrogeais sur les espèces végétales américaines qui se trouvaient aujourd'hui en Europe. Je savais que la tomate, le maïs, la pomme de terre ou le tournesol étaient activement produits en France aujourd'hui. Mais qu'en était-il des espèces endémiques des États-Unis ? Ne se limitant pas seulement d'emmener leurs propres espèces sur un nouveau continent, les Européens s'étaient immanquablement accaparés des espèces du



Doc. 73 : Héloïse Thiburce, *Etape de fabrication – Home Playground*, 2021, photographie
© Héloïse Thiburce



Doc. 74 : Héloïse Thiburce, *Etape de fabrication – Home Playground*, 2021, photographie
© Héloïse Thiburce



Doc. 75 : Héloïse Thiburce, *Etape de fabrication – Home Playground*, 2021, photographie
© Héloïse Thiburce



Doc. 76 : Héloïse Thiburce, *Home Playground (détail)*, 2021 - 2022, tissu, gallon, fil, velcro, 208 x 310 cm
© Héloïse Thiburce



Doc. 77 : Héloïse Thiburce, *Home Playground (détail)*, 2021 - 2022, tissu, gallon, fil, velcro, 208 x 310 cm © Héloïse Thiburce



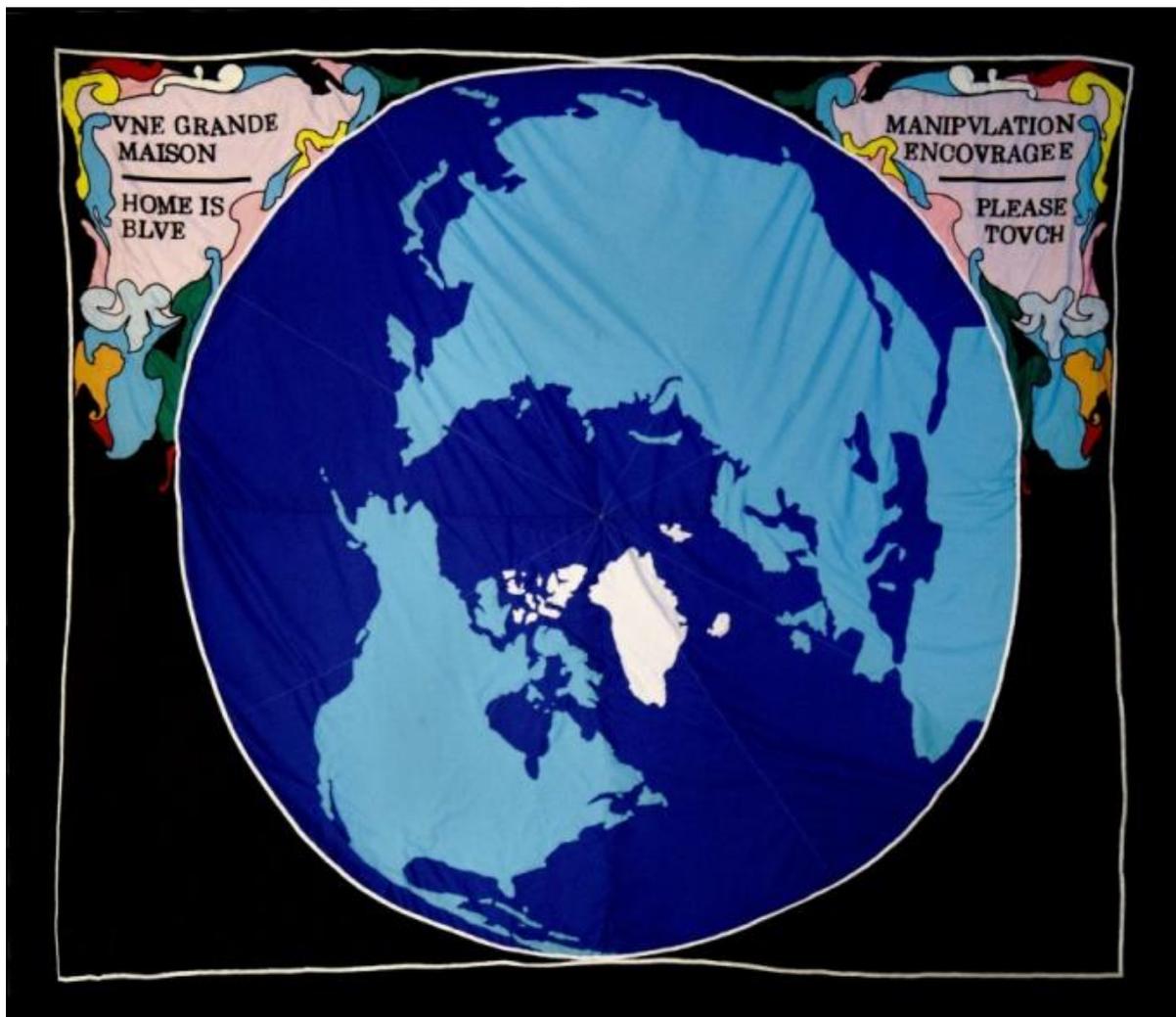
Doc. 78 : Héloïse Thiburce, *Home Playground (détail)*, 2021 - 2022, tissu, gallon, fil, velcro, 208 x 310 cm
© Héloïse Thiburce

Nouveau Monde. Consultant des sources de botanique et cherchant dans ma mémoire les plantes qui m'entouraient en France, ma notion d'habitat s'étendit de la maison à celle du paradesthétique. Il s'agissait de penser l'*écosystème* étendu à l'environnement dans lequel s'inscrit notre demeure.

Je décidais alors de créer une mappemonde qui parlerait de la manipulation des espèces végétales par la main humaine. Afin de souligner la facilité et l'inconséquence avec lesquelles l'être humain a pu transformer la flore, j'ai décidé de créer un objet ludique. Il rappelle les jeux pour les enfants, notamment les tapis à histoires. Je cherchais à faire une analogie entre le geste de manipulation des colons et des regardeurs. Ils manipulent inconsciemment des représentations d'espèces végétales. Ils sont obligés d'entrer sur le territoire de l'œuvre et de se déplacer dedans pour l'expérimenter pleinement. Ils sont immergés à l'intérieur. Si elle avait été dix fois moins grande, le rapport aurait été tout autre. De plus, les couleurs vives, attractives et la sensualité du tissu invite à toucher la pièce. Lorsque je l'avais donnée à voir aux élèves de la San Francisco State University, j'avais immédiatement été marquée par l'enthousiasme avec lequel ils touchaient l'œuvre. J'avais placé un simple écriteau à côté de la pièce demandant à se vêtir des protège chaussures mis à disposition avant de marcher dessus. Je ne m'attendais pas à ce que cette permission procure une telle liberté d'action auprès de mes camarades. J'étais surprise du naturel qu'ils avaient à manipuler les éléments, à s'asseoir dessus, à toucher les différents tissus ou à se prendre en photographie en jouant avec (Doc. 80). Il est inhabituel de pouvoir toucher une œuvre exposée et la rendre accessible montrait notre curiosité du touché.

Cette mappemonde est centrée sur l'hémisphère nord, un nombrilisme à la mesure du colonialisme occidental. Je me suis inspirée de cartes de style baroque et rococo qui montraient tout le faste et la gloire des souverainetés coloniales. J'ai été particulièrement attentive à l'*Atlas Coelestis* (Doc. 66), présentant des cartes célestes du début du XVIII^{ème} siècle. Ces cartes étaient somptueusement ornées, ce qui en faisait davantage des objets d'apparat que de simples documents scientifiques.

En raison des grandes dimensions que je souhaitais pour ce projet, j'ai dû réaliser un document sur informatique me permettant de visualiser et de concevoir le projet. J'ai utilisé le logiciel de montage Photoshop afin de créer un document précis (Doc. 65) de mon esquisse (Doc. 63). J'ai fait ensuite plusieurs tests de couleurs (Doc. 64) jusqu'à obtenir celles qui étaient les plus dynamiques visuellement. J'ai fait appel aux couleurs habituellement associées à l'enfance telles que les couleurs primaires et secondaires, avec une forte dominante de dégradés de rose et de bleu.



Doc. 78 : Héloïse Thiburce, *Home Playground*, 2021 - 2022, tissu, gallon, fil, velcro, 208 x 310 cm
© Héloïse Thiburce



Doc. 79 : Héloïse Thiburce, *Home Playground*, 2021, tissu, gallon, fil, velcro, 208 x 310 cm, Martin Wong Gallery, San Francisco © Héloïse Thiburce



Doc. 80 : Héloïse Thiburce, *Home Playground*, 2022, tissu, gallon, fil, velcro, 208 x 310 cm, HCE Galerie, Saint-Denis © Héloïse Thiburce

Il a fallu ensuite fabriquer un patron à l'échelle 1 du projet. Ne disposant que d'une imprimante standard, j'ai dû fragmenter mon modèle (Doc. 68). J'ai ensuite collé toutes les impressions entre-elles (Doc. 69 et 70). Il m'a fallu ensuite découper les pièces en tissu, puis les assembler en créant des repères. Les dimensions étaient telles que je n'aurais jamais pu réaliser ce projet sans cet immense atelier mis à ma disposition à la San Francisco State University. De plus, l'université mettait à disposition des machines à coudre, un outil absolument indispensable à ce projet. Je n'avais encore jamais fait de patron ni cousu une aussi grande superficie de tissu⁷⁰. J'étais donc très heureuse de voir que mes dimensions étaient justes malgré la complexité que représentaient la création et la couture d'un aussi grand format. Le tissu très lourd rendait le positionnement des pièces compliqué et m'obligeait à les épingleur et les surfiler avant de les piquer à la machine (Doc. 73). Pour une pièce aussi grande, cela représente des dizaines d'heures supplémentaires de travail. J'ajoutais également un galon blanc clair pour créer une bordure nette autour des empiècements et jouer avec le registre militaire du terme « galon ».

Je marquais les deux coins supérieurs des phrases « Une grande maison / Home is blue » et « Manipulation encouragée / Please touch ». Je souhaitais que le texte anglais ne soit pas une traduction exacte des mots français. En jouant sur des habitudes de rapprochement, je souhaitais insister sur ce que l'on perd, altère, transforme, détruit ou croit comprendre lorsqu'on écoute une langue étrangère. Une mauvaise compréhension peut entraîner de gros problèmes de communication. Les lettres capitales étaient volontairement inspirées de la typographie romaine antique, dont l'alphabet latin est le symbole de la domination romaine à travers l'ensemble des territoires conquis.

Afin de conférer de l'attrait et de la préciosité aux éléments modulables, je décidais de les coloriser à l'aide de la broderie. Je ne connaissais pas cette technique et j'ai donc dû me former seule. Les premiers essais furent caducs, mais je réussis progressivement à m'améliorer. J'aimais la dimension historique de cette technique ancienne, liée à la domesticité.

En s'installant sur un territoire, nous entrons en contact avec celui-ci. Son écosystème devient notre environnement écologique. Nous n'avons pas nécessairement conscience de sa présence, en raison de sa trop grande proximité.

⁷⁰ J'avais réalisé durant mon adolescence un t-shirt à bretelles et un sac cabas d'après des modèles trouvés dans un magazine Burda. J'expérimentais donc ici un projet incroyablement complexe pour mon niveau de compétence.

Comme nous avons pu le voir précédemment, ce matériau de proximité entraîne pour plusieurs artistes une réflexion portée sur ce nouveau milieu⁷¹. Certaines pratiques s'inscrivent dans le prolongement de « l'écophilosophie » pensée par Félix Guattari et définie comme étant une « articulation éthico-politique entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux, et celui de la subjectivité humaine⁷² ». Cette philosophie met en exergue la menace de destruction de l'environnement à l'échelle mondiale, la diminution de nos échanges entre humains et la fragilisation de notre santé mentale ; ces trois pôles étant selon l'auteur fondamentalement reliés et interdépendants. Il remet en cause une vision d'un monde anthropocentrique où les richesses naturelles sont détruites, où les inégalités ne cessent d'augmenter et où notre surconsommation addictive ne nous rend pas véritablement plus heureux. Nous ne serions plus capables de prendre soin de la biodiversité, d'être unis socialement et de penser par nous-mêmes. Un changement d'ampleur peut advenir si nous nous reconnectons au monde qui nous entoure, aux relations de partage et à notre « moi » profond. En étant sensible à l'autre, quel qu'il soit, nous renouons avec notre humanité. Bernard Stiegler poursuit cette réflexion à travers « l'écologie de l'esprit⁷³ ». Au-delà du dualisme généralisé de la nature et de la technique, le philosophe propose une vision singulière où l'écologie de l'environnement naturel est une catégorie d'un ensemble plus vaste d'une écologie des milieux (comportant également une dimension humaine voire institutionnelle). Nous n'avons pas forcément conscience du milieu qui nous entoure ; nous en oublions sa présence tellement nous y sommes habitués. La philosophie de Félix Guattari et Bernard Stiegler pense l'écologie premièrement à travers l'individu puis étendue à l'environnement social et naturel.

c. Appropriation culturelle et anthropophagie

Lorsque nous découvrons une nouvelle culture, nous pouvons facilement être tentés de nous approprier certaines de ses spécificités qui éveillent notre intérêt. De nombreux termes ont été créés pour parler de ces hybridations culturelles : transculturation, métissage, anthropophagie, etc. Les intellectuels et artistes « anthropophages » d'Amérique latine font référence par ce terme aux ancêtres cannibales de ce territoire, qui consommaient le corps de leurs victimes afin d'en gagner les caractéristiques. Le poète brésilien Oswald de Andrade,

⁷¹ Nous pouvons citer entre-autre la mouvance bio-art, initiée dans les années 1990, jouant de l'imaginaire scientifique en manipulant et collaborant avec le vivant.

⁷² Félix Guattari, *Les trois écologies*. Paris : Éditions Galilée, 1989. pp. 12-13.

⁷³ Bernard Stiegler, *Philosopher par accident*. Paris, Éditions Galilée, 2004.

créateur du *Manifeste Anthropophage* en 1928, définit l'anthropophagie culturelle de la manière suivante : « [L'anthropophagie] s'oppose, en son sens harmonique et communal, au cannibalisme qui n'est qu'une anthropophagie par glotonnerie ou qu'une anthropophagie de l'affamé, celle que fait connaître la chronique des villes assiégées et des voyageurs égarés. L'opération métaphysique qui est liée au rite anthropophagique est celle de la transformation du tabou en totem, de la valeur opposée à la valeur favorable. La vie est pure dévoration. Dans cette dévoration qui menace à chaque minute l'existence humaine, il est donné à l'homme de totémiser le tabou. Qu'est-ce que le tabou, sinon l'intouchable, la limite⁷⁴ ? ». Cette vision positive de l'hybridation des peuples et de leurs cultures évoque la construction identitaire que l'être humain a subie depuis le début de son existence à travers des moyens de survie qui lui sont propres, tels que les échanges. En faisant cette analogie avec les premières civilisations du territoire américain, Oswald de Andrade évoque ces mélanges entre les groupes humains ancestraux. Le mouvement anthropophage est également teinté d'une forte critique envers le colonialisme européen. L'auteur Bina Friedman Maltz décrit ce mouvement d'une manière plus agressive visant à montrer la disparition des cultures qui n'étaient pas celles des colons ; il souhaite : « Désacraliser l'héritage culturel du colonisateur pour inaugurer une nouvelle tradition !⁷⁵ ». L'appropriation culturelle pose un difficile constat : si l'on hybride notre culture originelle, celle-ci perd son unité voire disparaît. La frontière est parfois mince au sein même de la définition de l'appropriation culturelle entre les œuvres qui en résultent et celles qui s'en éloignent. Il peut être difficile de différencier une exploitation économique et politique d'éléments culturels et un processus créatif qui se construit à travers eux.

Je me suis moi-même demandée si j'avais commis un acte d'appropriation culturelle en m'inspirant des œuvres d'Heidi Bucher, Do-Ho Suh puis de Carmen Argote en arrivant sur le territoire américain. Leurs créations, traces grandeur nature de leur maison, m'intéressaient particulièrement. Mes références visuelles ont évolué. De même, lorsque je réalise *San Francisco/Paris* (Doc. 81 à Doc. 85), j'apprends une technique artisanale qui n'est pas celle du continent sur lequel je suis née. En effet, cette petite maison a été réalisée selon une technique traditionnelle de tissage amérindienne, surnommée parfois « tissage brésilien ». Il s'agit d'un tissage par continuité de nœuds réalisés à la main, ne nécessitant pas de métier à tisser. Ces tissages sont généralement réalisés en fibres végétales, le plus souvent du coton. Lors de mon retour en France, je suis interpellée par un tapis turc que mon colocataire a placé

⁷⁴ Oswald de Andrade, *A Utopia Antropofágica*. São Paulo : Globo, 1995 (2nd édition).

⁷⁵ Bina Friedman Maltz, *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 1993. p. 11.



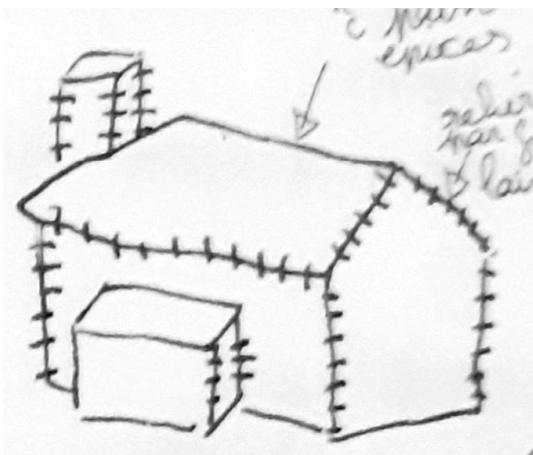
Doc. 81 : Héloïse Thiburce, *San Francisco/Paris*, 2022, tissage en laine, 24 x 34 cm,
© Héloïse Thiburce



Doc. 82 : Héloïse Thiburce, *Maquette trouvée dans une brocante franciscanaise (San Francisco / Paris)*, 2021, matériaux inconnus, dimensions inconnues
© Héloïse Thiburce



Doc. 83 : Héloïse Thiburce, *Tapis dans mon appartement parisien*, 2022, laine, 102 x 147 cm
© Héloïse Thiburce



Doc. 84 : Héloïse Thiburce, *Croquis – San Francisco / Paris*, 2022, feutre sur papier, 21 x 29,7 cm
© Héloïse Thiburce



Doc. 85 : Héloïse Thiburce, *Étape de fabrication – San Francisco / Paris*, 2022, photographie
© Héloïse Thiburce

dans ma chambre (Doc. 83). Sa composition me surprend : de grandes formes blanches rectilignes viennent former une grille qui entoure des éléments colorés. Cela me rappelle les rues de San Francisco que je viens de quitter, avec ses longues avenues droites qui regroupent de petites maisons multicolores. Souhaitant également rendre hommage au projet Oakland/Saint-Denis qui unit les deux pays, j'ai repris cette dualité géographique dans le titre de mon travail afin d'insister sur son altérité.

Il est courant pour des créateurs de s'approprier certaines techniques ou sujets après s'être rendu dans un nouveau territoire. Heidi Bucher est une artiste qui a intégré à son travail des médiums nouveaux après de sa venue aux États-Unis. Son utilisation de pigments nacrés et de la forme du coquillage sont issus de sa fréquentation des plages de Los Angeles. Mais cette évolution liée à la découverte de mollusques est moindre face à l'influence culturelle que ce nouveau pays a sur son travail. Inspirée par les expérimentations artistiques californiennes de l'époque, elle s'essaie à la performance et débute un travail de sculpture sur la matière. Elle utilise principalement le textile et le latex, matériaux alors très peu répandus dans la sculpture européenne. La vidéo sert à documenter son processus de création. Ainsi, ses vidéos peuvent être considérées comme des archives. Mais la majorité d'entre-elles révèlent un véritable travail chorégraphique proche de la performance. On la voit par exemple se fondre dans l'œuvre et en ressortir tel un serpent quittant sa mue. On prend également conscience de la difficulté de son geste d'arrachage et à quel point l'architecture la domine. En cela, ces vidéos ne sont pas de simples outils de communication, elles sont le témoin d'une exploration esthétique de ce nouveau médium.

B. La symbolique de la maison

Pour le philosophe Bernard Salignon, « la "maison" ne se réduit pas au "logement"⁷⁶ ». En effet, la notion habitat renferme une multitude de symboliques. Elle peut exprimer une intériorité et une extériorité ; elle peut être révélatrice d'une intimité dissimulée ou d'un rapport au monde par son intégration urbanistique.

Elle exprime également notre relation au territoire. Selon le théoricien Mathias Rollot, habiter un espace est une action mais également un état. Nous devenons une part de ce qui nous abrite.

⁷⁶ Bernard Salignon. *Qu'est-ce qu'habiter ?*. Paris : La Villette, 2010. p.11.

a. Logement et ville

La maison est avant tout un bâtiment. Cette construction s'inscrit fréquemment au sein d'une multitude d'autres habitats formant des hameaux, des villages, des villes, des métropoles. Le célèbre humaniste Leon Battista Alberti percevait la ville comme une grande maison, et la maison comme une petite ville.

L'architecture et l'urbanisme sont inhérents à l'aménagement des espaces habitables. Ils évoluent perpétuellement. Un quartier dévalué peut faire l'objet d'une valorisation quelques temps plus tard, par un phénomène de *gentrification*. Cela témoigne de nouvelles aspirations sociales. Le perfectionnement et l'accessibilité des moyens de transport ont permis l'approche d'un territoire plus vaste. Dans *Écrire l'espace*, la théoricienne Marie-Claire Ropars-Wuilleumier explique : « Pour le géographe, dont restent tributaires l'urbaniste et l'architecte, l'espace sera "le milieu à trois dimensions où l'homme vit et se déplace" : ici le milieu qui implique un rapport, s'oppose au lieu, comme entité concrète, le sujet humain sert de référence au repérage d'un environnement supposé stable ; mais la mobilité imputée à l'arpenteur pourrait bien contredire la stabilité de l'univers considéré⁷⁷ ». Cette instabilité de la ville est nommée la « *némésis urbaine*⁷⁸ » par la conservatrice Marie-Ange Brayer.

Le *paradomestique* et *péridomestique*⁷⁹ poussent à percevoir son « chez-soi » plus loin que ses « quatre murs ». Il pourrait s'étendre à l'extérieur de l'habitat, son trottoir, son quartier, ses commerces de proximité, sa ville, sa région voire son pays. Avec l'évolution du quartier dans lequel il se trouve, une même personne peut constater les transformations de son habitat au fil du temps. Dans *Le Droit à la ville* (1968), Henri Lefebvre revient sur l'histoire de l'urbanité, dans son rapport aux campagnes mais également à celui de l'industrialisation. La ville serait une projection visuelle de la société qu'elle abrite. Penser à l'échelle locale pousse à repenser les modèles d'urbanités génériques et globalisés.

b. Une habitation protectrice

L'habitation possède indéniablement une faculté protectrice, qui historiquement en fait un lieu de survie. Cependant, la maison n'est pas un simple espace de passage ; elle porte un attachement singulier, une forme de prolongement de son intimité.

⁷⁷ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. *Écrire l'espace*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002. p. 8.

⁷⁸ FRAC Centre, *Art & architecture*. Collection du FRAC Centre. Orléans : Éditions HYX, 2013. p. 18.

⁷⁹ Daniel Pinson, « De la maison-mon(a)de à la ville-maison », *Manières d'habiter*, n° 73, 2022. p. 223.

a.a. La maison forteresse

Une maison peut être une forteresse, un rempart contre les dangers extérieurs. Instinctivement, les animaux cherchent à se réfugier afin de se protéger de potentielles attaques ou de conditions météorologiques peu clémentes. Les murs de l'habitation deviennent des murailles protectrices où l'on peut être en sécurité en s'enfermant à double tour. La maison forteresse est un espace de stockage des denrées alimentaires et un lieu d'hygiène où il est possible de subvenir à ses besoins premiers. Dans la mesure où il n'existerait pas un plus grand danger à l'intérieur⁸⁰, elle est une enceinte, un ventre maternel, un cocon tendre. Les enveloppes d'Heidi Bucher rappellent les chrysalides construites par les lépidoptères et les coquilles des mollusques qui sont toutes deux de poétiques exemples d'habitat défensif.

Pour nombreux d'entre nous, la notion de survie n'apparaît pas immédiatement lorsque nous observons un logement. L'habitat fait désormais partie d'un privilège acquis par la majorité, et il semble désormais possible dans notre société française de pouvoir tout faire à partir de chez soi : travailler, faire ses courses, voir ses proches et même voyager. Grâce à internet et à la télécommunication, il est possible de subvenir à ses besoins sans sortir de son logement. Le développement de la livraison à domicile marque cette tendance à l'isolement⁸¹. Ce phénomène a probablement été entraîné par la crise sanitaire et les différentes expériences de confinement qu'a subies la population française depuis 2020, qui ont été la preuve d'une possible vie confinée à grande échelle. Cet habitat rempart porte une dimension statique. Il est un lieu fixe, une étoile qui guide nos repères. Il est également un lieu de repos et de tranquillité.

La langue française ne possède pas un mot spécifique pour désigner son « chez-soi » avec affection, à l'inverse de nombreuses langues telles que l'anglais, le japonais ou l'arabe. La langue anglaise distingue le terme *house* du terme *home*. Le premier désigne la maison avec affection comme une sorte de « nid douillet », quand le second renvoie à un point de vue architectural et/ou matériel ; la langue nippone distingue de la même manière 自宅 (*uchi*) de 家 (*ie*), et la langue arabe بيت *بيت* (*beit*) de منزل (*manzil*).

L'historien Jean-Pierre Vernant offre une dimension particulièrement éclairante à ce sujet à travers les notions d'*oikos* et de *poros*. Empruntés à la mythologie, ces deux termes

⁸⁰ Les violences familiales et conjugales sont un sujet éminemment important qu'il conviendrait de traiter avec toute l'attention nécessaire.

⁸¹ L'Insee recense une hausse de 4% entre 2019 et 2020 de la création d'entreprises de vente à distance et livraison à domicile. Entre 2018 et 2020, le marché de la livraison de repas à domicile a augmenté de 47% selon le cabinet Food Service Vision. Cette généralisation s'est accentuée avec les différents confinements liés à la Covid-19. Aujourd'hui, on estime qu'environ un français sur deux s'est déjà fait livrer un repas à domicile.

parlent de la polarité de l'espace de l'habitat pour les grecs antiques. Le premier, *oikos*, est rattaché à la déesse Hestia. Elle est la gardienne du foyer, du feu sacré situé au centre de la maison. Son pendant romain, la déesse Vesta, est honoré par les prêtresses vestales chargées de garder toujours allumée la flamme du temple de la déesse situé sur le Forum. Ces divinités féminines sont les garantes de la chaleur et de la lumière qui protègent les membres et les murs de l'abri. Le foyer - au sens ici de l'âtre - nommé ἑστία (*hestía*) en grec ancien, était situé dans les maisons antiques grecques au centre de l'espace domestique. Ce nombril de pierre était fixe et permanent, à l'image de la déesse trônant éternellement au cœur de la demeure des dieux. Selon Euripide : « Si Hestia demeure seule dans la maison des dieux, cela signifie que la terre reste immobile au centre de l'univers⁸² », faisant d'Hestia le point central auquel se réfère toute chose. Car à l'inverse du dieu du feu Héphaïstos, Hestia symbolise l'énergie interne du logement et des habitants qui y résident. Elle est une figure tutélaire pour les femmes de la maison, qui sont alors encouragées à rester en permanence à l'intérieur et à rester enracinées continuellement au foyer de leur époux.

Opposé à ce point central se trouve le *poros*, gouverné par Hermès, ce dieu voyageur proche des mortels qui habite avec eux et les protège des voleurs qu'il connaît si bien. Le *poros* correspond à la maison étendue vers un ailleurs, c'est-à-dire le seuil de la maison. Il est la porte d'entrée qui rend possible la communication entre le cœur de l'habitation et l'extérieur. À l'inverse de l'*oikos* stable et sécurisant, il est synonyme de passage et de mouvement, de mobilité et de voyage. Il ne correspond pas à une forteresse défensive mais plutôt à une main tendue invitant à entrer.

a.b. La maison commune

La fracture entre l'*oikos* et le *poros* peut se lire d'un point de vue spatial mais également social. Selon le philosophe Benoît Goetz, la maison n'existe que parce qu'elle est habitée. Pourrait-elle être définie de la sorte si elle n'abritait pas de locataires ? Elle se trouve à cheval entre la solitude et la communauté. Ainsi, l'espace de l'habitat est divisé en territoires communs et en territoires personnels, entre les espaces de réunion et ceux de l'intimité. Comme une demeure est occupée par ceux qui y résident, il est possible de voir et concevoir la maison à partir de ses habitants. Notre maison serait alors définie par ses occupants c'est-à-dire nos proches. Pour la sociologue Perla Serfaty-Garzon : « La demeure se

⁸² Euripide in Macrobe, *Les Saturnales (Livre I)* cité par Jean-Pierre Vernant, « Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs », *Persée*, non daté, [disponible en ligne :] https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1963_num_3_3_366578 (consulté le 13/03/2022).

referme sur le cercle familial et celui des proches⁸³ », ce que Do-Ho Suh confirme : “Home is in its original sense a place where someone lives (with his/her friends and family) in their intimacy and where they develop their private life⁸⁴”. Nous pouvons constituer notre maison autour de quelques personnes qui nous sont chères ; peu importe alors l’architecture du bâtiment, notre foyer prendra forme autour de ces individus aimés. Elle peut être composée des membres de notre famille ou d’amis. Des animaux peuvent également s’ajouter à cet ensemble et sont alors qualifiés de « domestiques » en raison de leur attachement à la demeure. En se réunissant, les êtres vivants créent un environnement idéalement sécurisant et protecteur⁸⁵. La dimension physique de la maison peut disparaître sous l’affection que nous lui portons. Nous pouvons être saisis par l’émotion lorsque nous retournons dans un habitat que nous connaissons ou avons connu. Une forte charge sentimentale peut être produite à l’apparition de la maison d’un.e proche disparu.e. Nous pouvons être touchés par la destruction de ces lieux connus.

Également, si nous étendons l’habitat au parodomestique, le quartier dans lequel nous vivons peut être un facteur d’appartenance à une communauté. Si un habitant ne se sent pas en sécurité ou à sa place parmi ses voisins, il lui sera difficile de se sentir « chez-lui ». Cela peut être étendu aux infrastructures et à l’urbanisme. Nous pouvons prendre l’exemple des HLM⁸⁶ et des constructions rapides qui ont émergé en France à la suite d’un mouvement massif d’exodes ruraux entre les années 1950 et 1960 et qui ont entraîné une ségrégation sociale par l’habitat.

a.c. La maison miroir

Comme nous l’avons vu précédemment, la maison peut être définie à partir de ses locataires. Elle est donc également révélatrice de leur personnalité, de leur goût, de leur loisir ou de leur milieu socioculturel. Elle se constitue à leur image. Sa zone géographique est également à prendre en compte. Est-elle à la campagne ou à la ville ? Est-elle située à proximité de l’habitation d’un proche ? Possède-t-elle un espace de verdure à proximité ? L’aire géographique ou le pays correspondent-ils au lieu de naissance des habitants ? etc.

⁸³ Perla Serfaty-Garzon. *Le Chez-soi : habitat et intimité, Dictionnaire de l’habitat et du logement*. Paris : Armand Colin, 2003. p.68.

⁸⁴ « Le domicile est, dans son sens premier, un lieu où une personne vit (avec ses amis et sa famille) dans son intimité et où elle développe sa vie privée ». Do-Ho Suh *in* Paco Barragan. *Do-Ho Suh : del 27 de enero al 26 de febrero*. Madrid : Galería Soledad Lorenzo, 2004. p. 12.

⁸⁵ La réalité des choses est malheureusement parfois différente. La maison peut aussi être un lieu de danger, de violences domestiques.

⁸⁶ Acronyme d’Habitation à loyer modéré.

Certaines de ces décisions peuvent être conscientes, et d'autres inconscientes. Rentrer chez quelqu'un, c'est souvent avoir accès à une part de son intimité. On accède à son intériorité, un terme emprunté à l'architecture. Cela peut se traduire visuellement, avec la décoration par exemple. Il y a les objets auxquels l'habitant est attaché, les photographies ou les souvenirs de vacances. Dans *L'homme et sa maison* (1972), le géographe Pierre Desfontaines explique que la maison est le marqueur de la présence de notre être sur la terre et donc de notre existence. Plus nous nous rapprochons des territoires personnels de la maison, plus nous nous immisçons dans le privé. Le bureau, la salle de bains ou la chambre sont des lieux révélateurs de l'intimité parfois secrète des locataires. Ils forment des microcosmes précieux. Si nous ne sommes pas invités à y entrer et prenons la liberté de nous y introduire, il peut être particulièrement violent pour l'habitant de découvrir que quelqu'un a pu pénétrer son espace personnel. Bien souvent, le plus difficile pour des personnes ayant été cambriolées n'est pas d'avoir perdu des objets mais plutôt que l'on ait pu s'introduire dans leur intimité.

La maison serait ainsi le lieu emblématique de l'intime. Cette façon de penser notre habitation comme un prolongement de soi est une réalité durant la petite enfance. Le nourrisson ne fait pas la différence entre son être et son environnement. La psychologie emploie le terme de « syncrétisme » pour parler de cette appréhension du monde. Selon le psychanalyste Daniel Sibony : « Habiter un espace c'est le prendre pour corps⁸⁷ ».

Nous pourrions nous demander, sur le plan psychologique, les raisons qui ont poussé Heidi Bucher, Do-Ho Suh et Carmen Argote à reconstruire tous les trois la maison de leur enfance après avoir émigrés. Pourquoi créer une trace, à l'échelle un, de lieux dans lesquels ils ne vivent plus ? Il y a une dimension affective évidente dans ce geste, comme en témoigne les propos des artistes précédemment cités. Ces lieux inhabités deviennent des maisons fantômes, comme les silhouettes d'une mémoire vaporeuse. Ces œuvres sont des symboles de l'intime magnifié.

a.d. La maison onirique

J'ai découvert l'année dernière la poésie bachelardienne invitant à habiter poétiquement l'espace. Etudiant à cette période les œuvres de Michael Rakowitz, Martha Rosler et Krzysztof Wodiczko, je découvrais que ces trois artistes écrivaient sur leur pratique mais également sur le contexte qui les entourait. Pour autant, la vision profondément sociopolitique que portaient ces artistes semblait les éloigner de la poésie de l'espace. Face

⁸⁷ Daniel Sibony in Jérôme Sans, « *Self Help* », *Lucy Orta, Refige Wear*. Paris : Éditions Jean Michel Place, 1996. p. 25.

aux inégalités de la société qu'ils connaissaient, pouvaient-ils porter un discours onirique ? Animée par cette question, je décidais de réfléchir à ces enjeux sociopolitiques à travers une pratique qui se voulait plus rêveuse et axée sur des matériaux plus intimistes et sensoriels. Je trouvais dans les écrits de Gaston Bachelard une ouverture d'esprit sur un glissement inattendu entre l'appréhension de son logement et la manière d'arpenter notre pensée.

Gaston Bachelard introduit pour la première fois la notion de maison onirique dans son cycle des éléments, à travers l'ouvrage *La Terre et les rêveries du repos*. Le philosophe concevait l'espace comme abstrait, suite aux découvertes des univers quantiques par les physiciens Albert Einstein, Louis de Broglie ou Werner Heisenberg. Dans son ouvrage *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Gaston Bachelard explore cette dimension intangible et amorce déjà une lecture propice à l'imagination : « On ne trouve pas l'espace : il faut toujours le construire⁸⁸ ».

En 1957, il dédie son célèbre ouvrage *La Poétique de l'espace* à la révolution de la perception quantique de notre univers, en y apportant une réponse poétique. Bien qu'il s'agisse d'un ouvrage de philosophie, l'audience de ce texte sera principalement constituée d'artistes et d'architectes. Ce glissement de domaine est probablement dû aux mélanges des genres réalisés par Gaston Bachelard, qui prend principalement appui sur les œuvres de poètes et d'artistes dans cet ouvrage plutôt que de philosophes. De plus, de par son titre même, le philosophe insiste sur la dimension poétique de ses propos plus que sur leur réalité. Il explique souhaiter renouveler la philosophie en créant une philosophie de la poésie⁸⁹. En effet, la poésie plus qu'une vision détachée des mots serait plus à même de décrire nos sentiments et notre intimité.

Selon Gaston Bachelard, nous habitons à travers la pensée notre logement. Nous créons en nous même une maison permettant d'abriter et de protéger nos rêveries. Cette « maison onirique » serait construite à partir de nos souvenirs de nos anciennes demeures. La maison de notre enfance serait celle qui impacterait le plus la construction de cette dernière. Notre pensée suivrait les recoins de son architecture et dicterait ainsi notre manière de réfléchir. Selon le philosophe, « l'image de la maison [devient] la topographie de notre être intime⁹⁰ » et que « La maison est le premier théâtre de la mémoire⁹¹ ». Nous nous hybridons ensemble, notre habitat nous reflétant, et nous même reflétant notre habitat. Nos demeures

⁸⁸ Gaston Bachelard, *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1937. pp. 122-123.

⁸⁹ Gaston Bachelard. *La Poétique de l'espace*. Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1957. p. 27.

⁹⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*. op. cit., p. 18

⁹¹ Gaston Bachelard in Jean Frémon, *Louise Bourgeois, femme maison*. Tusson : L'Échoppe, 2008. p. 10.

passées seraient ainsi révélatrices du chemin de nos pensées car leur protection nous a permis de stabiliser notre manière de raisonner. Ainsi, Gaston Bachelard avance que les psychologues ont souvent recouru à l'exercice suivant pour appréhender l'esprit des jeunes enfants : ils.elles leur demandent de dessiner leur maison. En fonction des éléments qui la compose et de sa stabilité, ils sont en mesure d'évaluer l'état mental de leurs jeunes patient.e.s. Selon ce point de vue psychanalytique, notre maison et la représentation que nous en faisons serait un reflet de nous-même. Les maisons des sculpteurs précédemment cités seraient donc à leur image. Ainsi, il serait possible de faire appel à des psychanalystes pour spéculer sur l'intériorité d'Heidi Bucher, Do-Ho Suh ou Carmen Argote. Gaston Bachelard va en ce sens, expliquant que « La maison est corps et âme⁹² ». Ainsi, la façade apparaît comme la transition entre l'extérieur et l'intérieur, ce que nous donnons à voir et ce qui constitue notre intimité secrète. Nous nous définissons par rapport aux interactions que nous entretenons avec le monde extérieur, ce vaste territoire qui ne se définit qu'en opposition à notre propre unité physique. Nous sommes un être unique faisant partie d'un immense ensemble, et nous cherchons naturellement à protéger notre précieuse vie. Il a donc fallu pour notre survie nous retrancher dans des espaces sûrs et cachés. Et cette protection à l'origine physique serait également psychologique. Notre maison intérieure est une forteresse qui nous permet de nous protéger en nous retranchant intérieurement. Elle est un terrier, un nid, une coquille, un endroit qui nous permet d'être en sécurité. C'est une vision positive et rassurante de l'habitat, liée aux joies familiales ; qu'il conviendrait de nuancer selon l'histoire personnelle de chacun. Cette maison intérieure permet de loger nos souvenirs dans notre inconscient.

Lorsque nous aménageons dans un nouvel espace, nous venons y plaquer le souvenir de nos anciennes demeures. Gaston Bachelard appelle cette perméabilité entre le réel et l'imaginaire le phénomène d'endosmose⁹³, un terme emprunté à la biologie⁹⁴.

Gaston Bachelard complexifie la symbolique de la maison onirique en faisant de chaque pièce un espace représentatif de nos émotions. Ainsi, selon lui, la cave représente nos peurs et notre intériorité la plus profonde. Le grenier serait quant à lui le refuge de la mémoire. L'escalier serait le lieu d'échange entre nos angoisses et notre raison. Et il nomme les fenêtres le lieu des « rêveries encadrées⁹⁵ ».

⁹² *Ibid.* p. 10.

⁹³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Corti, 1971. pp. 111-112.

⁹⁴ L'endosmose désigne alors le phénomène par lequel une solution aqueuse passe de l'intérieur d'un système clos vers l'extérieur (ou inversement) à travers une paroi perméable.

⁹⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 131.

Cette pensée, emprunte de métaphores, peut être discutée. Tout d'abord, la maison onirique dont il est question est celle systématique d'une enfance heureuse. Elle est également celle d'une architecture repliée sur soi. Le philosophe Martin Heidegger s'oppose à cette pensée, considérant l'habitation dans sa dimension d'ouverture⁹⁶. Il met en place une ontologie phénoménologique où la manière d'habiter le monde fonde la condition humaine. De même, pour l'écrivain et peintre Henri Michaux, nous construisons notre identité en nous confrontant à l'autre, à l'étranger et à l'inconnu.

C. Intimité et vulnérabilité

a. « Habiter poétiquement l'espace »

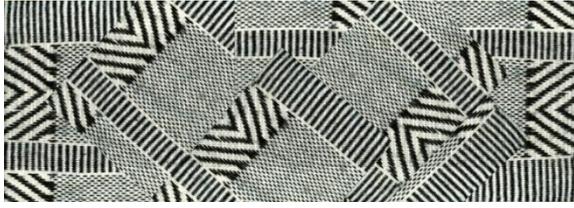
« Habiter poétiquement l'espace ». Cette phrase onirique de Gaston Bachelard soulève la question suivante : comment pouvons-nous exprimer notre rapport à l'espace ? et, comment cela peut-il se faire avec des mots ? Selon le philosophe, la poésie est la clef du monde sensible car elle permet d'exprimer par des images des états intangibles. La poésie, c'est étymologiquement la création. Nombreux sont les poètes et poétesses qui ont questionné l'habitat. Aimé Césaire consacre à cette thématique l'une de ses œuvres les plus célèbres, *Cahier d'un retour au pays natal*⁹⁷ (1939), à la recherche de ce qu'il nomme « cette terre sienne ». Selon Friedrich Hölderlin « L'homme habite en poète⁹⁸ » et selon René Char « En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte⁹⁹ ». Cela pousse à repenser notre manière de regarder les lieux que nous connaissons, ce quotidien qui peut devenir invisible. La psychologie nomme cela le phénomène de déréalisation, où nous ne sommes plus capables de percevoir ce que nous connaissons ; une distance voire un sentiment d'artificialité se crée avec le lieu connu. Ce regard nouveau porté sur l'espace peut entraîner un questionnement sur

⁹⁶ Julien Lamy, « *Le berceau de la maison* » : la critique bachelardienne de « l'être jeté dans le monde ». Feira de Santana : Universidade Estadual de Feira de Santana, 2012.

⁹⁷ La lecture de cette œuvre a largement bouleversée ma pratique. À partir de l'ouvrage d'Aimé Césaire, j'ai commencé à intégrer à mes dessins du texte inspiré de ces poèmes qui résonnaient avec les différentes habitations qui ont marquées ma vie. Les titres volontairement symboliques des trois premiers dessins de ce cycle (*L'enfance*, *La liberté* et *L'amour*. Doc. 86 à Doc. 88) font écho aux différents logements dans lesquels j'ai vécu de 1998 à 2019. Le cadre est créé à partir de l'écriture d'Aimé Césaire. La nature morte centrale rappelle le genre des Vanités, où une mystérieuse image pixellisée figure l'éphémère de la technologie. Le code « numérique » vient révéler la dimension intime de ce travail.

⁹⁸ Friedrich Hölderlin in Universalis, « Un "habiter" poétique et pensant », *Universalis*, publié le 09/07/2013, [disponible sur :] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/essais-et-conferences/2-un-habiter-poetique-et-pensant/> (consulté le 02/07/2022).

⁹⁹ René Char, *Sur la poésie*. Paris : Éditions GLM, 1967. p. 866.



Doc. 88 : Claudia Huenchuleo Paquien, *What is your name? Say it again*, 2018, impression pigmentaire, 122 x 43 cm © Claudia Huenchuleo Paquien



Doc. 89 : Izzy Davis, *Reimagined Memory*, 2021, vidéo, 07:55 minutes © Izzy Davis



Doc. 90 : Cole Montminy, *House*, 2022, vidéo, 13 secondes © Cole Montminy



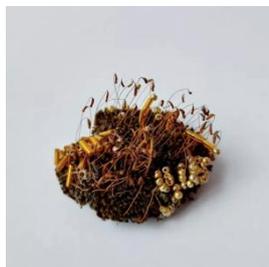
Doc. 91 : Astrid Bourquin, *Il a plu sur le terreau de la misère*, 2022, tapis tissé, céramique, plante (Tradescantia), 65 x 100 cm © Astrid Bourquin



Doc. 92 : Thibaud Leplat, *Le matin*, 2022, cinq photographies sur papier mat 250g, 50x65 cm (pièce), environ 290 cm (installation) © Thibaud Leplat



Doc. 93 : Thibaud Leplat, *Les pertes*, 2021-2022, tissu, amidon, plâtre, dimensions variables © Thibaud Leplat



Doc. 94 : Sarah Tollec, *Mousse 1*, 2019, mousse origine Angers, perles et tubes de rocaille, fil doré, 5 x 4 x 3,5 cm © Sarah Tollec



Doc. 95 : Sarah Tollec, *Maison-Reliquaire de soi*, 2022, cloche en verre, socle en acier, cire végétale, cire végétale effet givre, perles Swarovski, perles de verre, perles de rocaille, épingles, mèche à bougie, tissu, fil argenté, cheveux de l'artiste, fibres textiles d'un doudou de l'artiste, terre de la maison d'enfance de l'artiste, 26,3 x 16 x 16 cm © Sarah Tollec

son propre corps et sa propre existence. Paul Valéry écrit « L'architecture est la projection de mon corps¹⁰⁰ ».

b. Le corps et la maison : une analogie face au textile

L'habitat et le vêtement sont tous les deux créés pour accueillir un corps. Dans *L'Art d'édifier*, Léon Battista Alberti explique que selon lui, tout édifice est un corps : « [De fait,] j'ai remarqué qu'un édifice est une sorte de corps qui, comme les autres corps consiste en linéaments et en matière¹⁰¹ ». L'architecture est pensée en fonction des déplacements humains, un principe que le Modulor inventé par Le Corbusier met en exergue. Nous parlons ainsi de l'ossature ou du squelette d'un bâtiment. Il en est de même pour le vêtement qui ne saurait être pensé autrement que pour venir recouvrir un être. Le philosophe et sémiologue Roland Barthes y ajoute une fonction de langage, où le vêtement comme objet social serait en mesure d'exprimer une personnalité.

L'habitat et le vêtement sont parfois conçus du même matériau, le tissu par exemple. Ils emploient un vocabulaire proche, tel que « habiller » un mur ou « bâtir » un vêtement. Nous habitons différemment dans chacun d'eux. Historiquement, l'architecture et l'habillement ont commencé simultanément. Selon l'architecte Gottfried Semper, l'habit est la première architecture. Cette pensée est appuyée par un second architecte, Adolf Loos : « Au commencement il y eut le vêtement. L'homme était en quête d'une protection contre les rigueurs du climat, cherchait protection et chaleur durant le sommeil. Il avait besoin de se couvrir. La couverture est la plus ancienne expression de l'architecture¹⁰² ».

Cette recherche a été pensée en lien avec l'exposition « Cette terre sienne », que j'organisais en juin 2022 avec la HCE Galerie de Saint-Denis (93200). L'exposition interroge notre manière d'habiter l'espace à travers des créations textiles. Elle s'attarde sur la relation que chacun des artistes présenté.e.s entretient avec un lieu rendu unique à travers ses yeux. Elle donne à voir des fragments d'histoire personnelle et de mémoire commune à travers une appropriation singulière du territoire.

Si je présente mon travail durant cette exposition, j'ai souhaité également faire appel à des étudiants en art rencontrés lors de mon parcours universitaire entre la France et les États-Unis (Ann. 2 à Ann. 8). Ainsi, certaines œuvres viendront des États-Unis comme *What is your*

¹⁰⁰ Paul Valéry, *Eupalinos, l'âme et la danse, dialogue de l'arbre*. Paris : Gallimard, 1944. p. 44.

¹⁰¹ Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier*. Paris : Éditions du Seuil, 2004 (la version originale datant de 1485). p. 51.

¹⁰² Adolf Loos, *Paroles dans le vide*. Paris : Editions Ivrea, 1994. p. 72.

name ? Say it again (Doc. 88) de Claudia Huenchuleo Paquien, *Reimagined Memory* (Doc. 89) d'Izzy Davis, *House* (Doc. 90) de Cole Montminy. L'exposition aura également une participation française avec les œuvres *Il a plu sur le terreau de la misère* (Doc. 91) d'Astrid Bourquin, *Le Matin* (Doc. 92) et *Les pertes* (Doc. 93) de Thibaud Leplat, la série *Mousse* (Doc. 94) et *Maison-Reliquaire de soi* (Doc. 95) de Sarah Tollec, ainsi que mes productions personnelles (Doc. 78). Le travail de chaque étudiant ou jeune diplômé présenté dans cette exposition questionne notre façon d'appréhender notre environnement. L'habitat est un élément essentiel à la survie de tout être vivant, qu'il soit temporaire ou permanent. Il est un thème universel, lié à la domesticité et à l'identité. En faisant dialoguer des œuvres états-uniennes et françaises, cette exposition tend à interroger la perception singulière et collective de notre *écosystème* par-delà les frontières. Vivre quelque part, ce n'est pas seulement occuper un espace. C'est également se laisser submerger par lui. A travers des expérimentations textiles, ces jeunes artistes présentent une vision poétique liée à leur vécu.

J'aborde à travers cette exposition les réflexions issues de ce mémoire. J'ai néanmoins choisi de l'orienter vers une réflexion sur la politique locale, liée à l'actualité du projet Oakland/Saint-Denis¹⁰³. Ce projet de coopération internationale met en parallèle la ville états-unienne d'Oakland et la ville française de Saint-Denis. Ces villes sont respectivement les banlieues de San Francisco et de Paris, situées respectivement à environ quarante-cinq minutes en transport en commun souterrain de leur centre-ville. Elles font parties de programmes étendus comme la Silicon Valley ou le Grand Paris auquel s'ajoute les Jeux Olympiques de 2024. Elles ont connu des histoires similaires, liées aux flux migratoires et à la *gentrification*. Jusqu'alors, le coût moindre des loyers avait permis à de nombreux artistes et collectifs de pouvoir se payer un atelier. Elles sont alors devenues des pôles de création, et le coût de l'immobilier a peu à peu commencé à augmenter. Les politiques de ces villes défendent l'inclusion et l'équité sociale. Le projet Oakland/Saint-Denis a pour but avoué de créer par le dialogue artistique des moyens de revaloriser ces zones périurbaines en une diversité culturelle éclatante et tournée vers le collectif. C'est pourquoi la ville de Saint-Denis entend mettre en avant ce projet dans le cadre de sa candidature pour devenir la Capitale de la culture européenne en 2028. Des conférences sont organisées et prévues, ainsi que des documentaires et des publications. Ce projet permet également le financement de résidences qui s'adressent aussi bien à des artistes qu'à des urbanistes, architectes ou chercheur.e.s. Il est réalisé en coopération avec différentes structures comme la French American, la Cultural

¹⁰³ J'avais rencontré sur place Elodie Vidal Masson, Responsable de développement (*Chief Development Officer*) à la Villa San Francisco, qui m'avait informée du projet.

Society, la California Humanities, les Légendes Urbaines, l'Institut Français et la Villa San Francisco qui en est à l'initiative.

Je souhaitais à travers l'exposition « Cette terre sienne » engager un dialogue entre des productions artistiques californiennes et françaises face à l'appréhension de notre habitat. Il s'agit de voir différentes propositions liées à la sensibilité de chacun, mais également à la représentation de l'espace domestique dans chacun des deux pays.

En m'impliquant localement, je tente de comprendre les spécificités d'un lieu par ses dimensions historiques, sociales, géographiques et environnementales. Si j'interroge mon environnement directement à travers ma recherche, je souhaite l'impliquer véritablement dans le paysage sociopolitique avoisinant et entamer un dialogue avec des habitants. C'est pourquoi j'ai décidé de réaliser une exposition à la HCE Galerie issue de cette recherche. Dirigée par Suzanne Hubert et Georges Quidet, cette galerie a ouvert ses portes en 2012. Elle est située au 7 rue Gibault à Saint-Denis (93200), près de la Basilique. Il s'agit d'une galerie spécialisée en Art contemporain et fortement impliquée dans le dialogue des cultures et leur valorisation. A l'image de son acronyme HCE, la galerie cherche à ce que « Here come everybody ». Impliquée dans le paysage social de la ville, elle favorise les expositions à ciel ouvert, en dialogue avec les plantations végétales des rues. En cela, cette galerie répondait parfaitement à ma volonté de m'inscrire dans un discours local. J'avais déjà précédemment amorcé cette volonté d'action dans la ville dans laquelle je vivais. Car depuis cinq ans, la notion de territoire se trouve au cœur de mes réflexions. Elle est apparue suite à mes premiers déménagements, ouvrant des questionnements sur la singularité de chaque nouvel espace occupé. J'ai cherché à impliquer mon travail dans ces villes inconnues, en suivant une approche sensible tournée vers l'humain. En Licence d'Arts plastiques, j'ai mené un projet de fin d'études sur l'accessibilité des musées angevins à travers la création d'une série de performances dans les rues d'Angers. Une restitution photographique fut présentée dans l'espace public, lors du programme estival *Echappée d'art*, organisé par la Mairie d'Angers. L'année suivante, j'ai clôturé ma Licence d'Histoire de l'art par l'élaboration d'une exposition immersive dans les rues angevines, sur l'engagement sociopolitique à travers la performance. Mes études à Angers m'ont permis de découvrir l'art textile, en étant saisie dès mon arrivée dans la ville par l'extraordinaire collection de tapisseries qu'elle abritait. Ses multiples musées comportaient de formidables œuvres, telles la *Tapisserie de l'Apocalypse* (fin du XIV^{ème} siècle) conservée dans le Château d'Angers, ou *Le Chant du Monde* (1956-



Doc. 96 : Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1994
marbre blanc 12,7 x 31,75 x 6,98 cm
© Xavier Bufkens



Doc. 97 : Jordi Colomer, *Anarchitecton*, 2002-2004,
vidéo, 3 minutes © Jordi Colomer



Doc. 98 : Franco Raggi, *La Tenda rossa*, 1974, tissu,
corde, fibres végétales, bois, 275 x 350 x 290 cm,
Collection FRAC Centre, Orléans © FRAC Centre



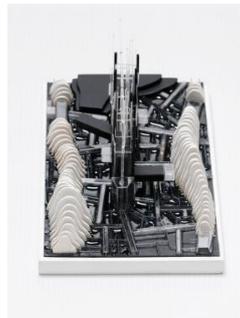
Doc. 99 : Hugues Reip, *Building*, 1993, étendoir
métallique, marqueur sur tissu, pinces à linge, 156 x
66 x 66 cm, Collection FRAC Centre, Orléans
© FRAC Centre



Doc. 100 : Rachel Whiteread, *Fantôme*, 1990, 683,3 x
903 x 806,4 cm © Rachel Whiteread



Doc. 101 : Yin Xiuzhen, *Portable City: Hangzhou*,
2011, valise, vêtements, loupe, carte, élément sonore,
28 cm x 152 cm x 88 cm © Pace Gallery



Doc. 102 : Clément Bagot, 2018, bois, plexiglas, carton, résine, n. c. © Clément Bagot

1965) créé par Jean Lurçat et exposé au Musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine.

c. Art et architecture

La sculpture et l'installation partagent avec l'architecture ce même intérêt pour le volume ; elles sont toutes les trois des arts de l'espace. Selon l'auteur Jean Frémon : « Une sculpture, on ne fait pas que la regarder. L'espace qu'elle occupe, sa densité, sa transparence ou son opacité, ses proportions, la matière dont elle s'élève, ou s'étale, ou est suspendue, imposent une relation physique au regardeur¹⁰⁴ ».

Dans le cadre de sculptures produites à l'échelle un représentant des habitations, comme celles de Heidi Bucher, Do-Ho Suh et Carmen Argote, il est difficile de les décrire formellement sans frôler la frontière de l'architecture. Il existe alors une frontière poreuse entre ces deux arts. Nous pourrions les différencier par rapport à leurs locataires, seulement un logement peut être inhabité. Nous pourrions alors dire que ces œuvres n'ont pas vocation à accueillir des êtres humains. Cependant, Do-Ho Suh offre un contre-exemple en offrant la possibilité au regardeur d'arpenter l'œuvre. L'art contemporain, qui ne cesse de jouer avec les codes et les catégories établis, s'empare d'autres disciplines pour offrir un regard nouveau. L'habitat est un très grand sujet de l'Histoire de l'Art, qui ne cesse d'être traité depuis des siècles à travers une variété de supports¹⁰⁵. En France, le FRAC Centre¹⁰⁶ collectionne spécifiquement les œuvres en relation avec l'architecture. Nous pourrions citer de nombreux autres sculpteurs contemporains travaillant sur ce même sujet : Louise Bourgeois fabrique des « cellules » habitables et des « femmes maisons » (Doc. 96), Jordi Colomer s'inspire de grandes constructions pour dénoncer des conditions d'hébergement déplorables (Doc. 97), Franco Raggi s'amuse de l'instabilité des temples (Doc.98), Hugues Reip fait une maison sur étendoir (Doc. 99), Rachel Whiteread réalise comme Heidi Bucher des moulages en négatif de bâtiments (Doc. 100), Yin Xiuzhen conçoit des villes dans des valises (Doc. 101). Si nous avons précédemment étudié des artistes réalisant des sculptures reprenant des habitations à l'échelle, il est également intéressant de souligner que d'autres artistes s'intéressent à la représentation réduite d'habitations. Ainsi, la maquette permet par exemple de créer des microcosmes. Elle est un sujet spécifique, à cheval entre l'art et l'architecture. Les petites

¹⁰⁴ Jean Frémon, *Louise Bourgeois, femme maison*. Tusson : L'Échoppe, 2008. p. 13.

¹⁰⁵ Nous pouvons évoquer en photographie le travail récent de Sharon Lockhart, Jun Nguyen-Hatsushiba, Fiona Tan ou Jin-me Yoon. Les années 1960 voient l'essor de l'art d'intervention, de l'art paysager et de l'art contextuel. L'art engagé offre une pratique politique de la ville, s'éloignant de l'autonomie esthétique.

¹⁰⁶ Le Fond régional d'Art contemporain de la région Centre-Val de Loire.

structures d'habitations futuristes de Clément Bagot (Doc. 102) sont également proches du langage formel du design.

Une sculpture de maison porte un aspect fictionnel, une distance volontairement établie avec le réel dans sa conscience de représentation par l'emploi notamment de matériaux. La sculpture textile, molle, s'éloigne de la stabilité architecturale des grands ensembles. L'architecte Hans Hollein offre une autre réponse : « Tout est architecture [...] Architecture, sculpture et peinture ne font plus qu'un. La totalité de l'espace, gouvernée par les choses ¹⁰⁷ ». Il existerait ainsi une fusion entre le paysage, l'architecture et le corps. Nous pourrions alors penser une architecture sans architecte, pour reprendre le titre de l'exposition de Bernard Rudofsky au MoMA de New York en 1964¹⁰⁸.

d. La fragilité de l'habitat

L'architecture d'un habitat est pensée pour être solide et résistante afin de protéger son hôte. Cependant, il est plus fragile que nous le pensons. C'est un bien précieux qui n'est pas acquis. Nous avons un paradoxal sentiment de stabilité vis-à-vis du logement, alors que celui-ci peut nous être retiré pour des raisons économiques, politiques, naturelles et environnementales.

d.1. Raisons économiques et politiques

Il est possible de perdre son logement suite à de multiples facteurs : problèmes financiers, expulsions, destructions, bombardements, etc. Les phénomènes de *gentrification* ou de spéculation immobilière peuvent entraîner l'expropriation de certaines personnes. En France, le droit de propriété oblige l'État à reloger ou indemniser pécuniairement un individu s'il a été chassé de son habitat par celui-ci. Le système français offre également des droits aux locataires qui peuvent également exiger un relogement en faisant valoir leur droit de jouissance. Dans les deux cas, l'État pourra offrir une compensation mais aura le droit d'expulser le propriétaire ou le locataire.

Se reloger peut être difficile. Si beaucoup ont la chance de vivre sous un toit, de nombreuses personnes sont sans domicile ou vivent dans des conditions de logement précaire. Les procédures ou le prix trop élevé de certaines habitations peuvent les rendre inaccessibles.

¹⁰⁷ Hans Hollein in FRAC Centre, *Art & architecture, Collection du FRAC Centre*. Orléans : Éditions HYG, 2013. p. 13.

¹⁰⁸ L'exposition, nommée "Architecture without Architects", montrait la pluralité d'architectures existant à travers le monde. Elle présentait une grande quantité de photographies présentant des habitations vernaculaires.

L'État français offre une aide relative face au logement, dont le système états-unien souffre largement. Par exemple, durant « La trêve hivernale » (une période du 1^{er} novembre au 31 mars), l'article 226-4-2 du Code Pénal empêche l'expulsion par le propriétaire d'un locataire : « Le fait de forcer un tiers à quitter le lieu qu'il habite sans avoir obtenu le concours de l'Etat dans les conditions prévues à l'article L. 153-1 du code des procédures civiles d'exécution, à l'aide de manœuvres, menaces, voies de fait ou contraintes, est puni de trois ans d'emprisonnement et de 30 000 € d'amende¹⁰⁹ ». Cependant, ce soutien est peu à peu remis en question. La loi ASAP (Loi d'Accélération et de simplification de l'action publique) permet depuis le 7 décembre 2020 de faciliter l'expulsion des squatteurs. Jusqu'alors, si un propriétaire ne s'était pas aperçu dans les quarante-huit heures que son logement était squatté, il ne pouvait plus faire appel à la police pour les déloger ; il devait avoir une autorisation judiciaire.

d.2. Raisons naturelles et environnementales

Des raisons naturelles et environnementales peuvent conduire à la destruction partielle ou totale de son habitat.

Elles peuvent être animales. Un nuisible peut envahir un logement. Les termites sont par exemple capables d'effondrer un bâtiment. Il en est de même pour les végétaux invasifs, comme la mousse, qui peuvent rendre insalubre un lieu. De nombreuses destructions peuvent également être conduites par le feu (les incendies notamment), l'eau (les dégâts des eaux, les inondations, les tsunamis, etc.), la terre (les éruptions volcaniques, les tremblements de terre, l'érosion, etc.) et le vent (les ouragans, les anticyclones, etc.). Certaines d'entre-elles sont le produit de dérèglements climatiques, de plus en plus fréquents. De nombreux chercheurs attribuent la paternité de ces bouleversements environnementaux à l'activité humaine, critiquant principalement les gaz à effets de serre et les polluants produits par l'industrie. De ce fait, nous pourrions interroger le fondement de la responsabilité humaine dans les catastrophes écologiques que subit et subira notre planète, ou l'étonnante implantation d'habitations dans des zones où les forces naturelles sont cycliquement violentes¹¹⁰.

¹⁰⁹ Légifrance, « Code Pénal, Article 226-4-2 », *Légifrance*, 2014, [disponible en ligne :] https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000028776961 (consulté le 28/03/2022).

¹¹⁰ Cette réflexion sera le sujet central de ma recherche l'an prochain dans le cadre de mon DNSEP aux Beaux-arts de la Réunion (une école supérieure d'art spécialisée dans les enjeux environnementaux et l'implication humaine sur le territoire).

L'humain entretient un rapport significatif avec l'habitat. Il y est lié pour des raisons de survie. Il s'accapare ainsi un espace qui pourra assurer sa protection. Comme de nombreux autres animaux, il recherche à défendre son territoire. Cependant, l'humain possède une relation singulière avec sa demeure. À la manière d'un vêtement, elle tend à être le prolongement de lui-même.

Afin de pouvoir se l'approprier, il est important pour l'humain d'explorer son territoire pour en avoir une connaissance accrue. L'étude, la recherche et la documentation de mon nouvel espace de vie américain ont permis mon assimilation progressive. Elles ont également indubitablement nourri mes réflexions plastiques. *Spy Room*, *Home Playground* et *San Francisco/Paris* en sont le fruit. Mais ces travaux m'ont permis de concrétiser, de m'accaparer et de donner une dimension personnelle à mes lectures.

Nous étudierons dans la partie suivante la place accordée à l'art dans ces réflexions comme un outil d'expression d'une intériorité. Nous la confronterons au collectif, qui peut accepter ou s'opposer à son discours. Les sujets sociaux et politiques induits par la question de l'habitat sont encore aujourd'hui sensibles. Ils peuvent entraîner de vives réactions, exacerbés à travers les médias.

III- Légitimité artistique : singularité et multitude

Les œuvres que nous avons précédemment étudiées sont intimement liées aux êtres humains qui les ont pensées. Elles portent donc une dimension personnelle. Nous nous interrogerons dans cette partie sur leur résonance auprès d'autres êtres humains. Les œuvres d'Heidi Bucher, de Do-Ho Suh et de Carmen Argote avaient vocation à être présentées au public. Pourtant très personnelles, elles s'offrent à des regards pluriels. Nous pouvons nous demander comment ces œuvres et plus généralement les sujets qu'elles abordent ont été reçus par le critique et si elles ont fait l'objet de validation ou de rejets collectifs.

Cette dernière partie ne peut prétendre réunir l'ensemble des innombrables visions portées par chaque individu sur les questions politiques que l'habitat soulève. Nous nous recentrerons sur les débats médiatiques qui permettent, en étant diffusés à travers le monde, de révéler une pensée globalisée bien qu'elle ne puisse aspirer à représenter la réalité de chacun.

A. Transmettre une mémoire

a. Penser l'œuvre comme un témoin de son temps

En partageant son intériorité ou ses expériences de vie, un artiste peut donner à voir une pensée et un mode de vie de son époque. Son discours singulier peut être perçu par tous et analysé par le regardeur en fonction de ses propres aspirations. L'œuvre d'art donne une forme visuelle à une mémoire immatérielle, elle est la trace d'une histoire personnelle.

Selon Do-Ho Suh, la mémoire est un espace au même titre qu'un espace physique. Il explique : "I am interested in the space that surrounds me and moves with me both physically (clothing, house) and mentally (space of memory). My desire to guard and carry around my very own intimate space makes me perceive space as infinitely movable¹¹¹".

La mémoire est une faculté des êtres vivants, y compris les végétaux, initialement conçue pour permettre leur survie. Elle permet d'enregistrer différentes informations et de pouvoir réutiliser ces connaissances ensuite. En tant qu'homo sapiens, « Hommes sages », nous nous sommes auto-désignés comme les êtres les plus intelligents du règne animal. Les scientifiques s'accordent pour dire que l'ampleur des facultés cérébrales humaines est une

¹¹¹ « Je m'intéresse à l'espace qui m'entoure et se déplace avec moi, tant physiquement (vêtements, maison) que mentalement (espace de la mémoire). Mon désir de garder et de transporter mon propre espace intime me fait percevoir l'espace comme infiniment mobile ». Propos recueillis à la page 209 du catalogue de la Biennale de Sydney "(The World May Be) Fantastic" de 2002.

exception, et qu'il serait le seul animal à pouvoir se souvenir sur le long terme d'évènements arbitraires¹¹². Cependant, les souvenirs que la mémoire permet de créer ne correspondent pas nécessairement à la réalité des faits ; passé et présent s'hybrident et se contredisent parfois. L'invention de l'écriture a permis de garder une trace fixe d'un évènement passé. Mais les objets permettent eux aussi de garder en mémoire le passé. L'être humain a alors créé une discipline scientifique consacrée à leur recherche : l'archéologie. Cette discipline s'applique désormais au présent. L'apparition de la photographie et de la vidéo a permis également de simplifier l'archive visuelle¹¹³. Nous pouvons ainsi percevoir les œuvres d'art comme des témoins de leur temps. Elles gardent trace d'une mémoire passée.

Certains artistes font un travail de recherche et de valorisation de patrimoines matériels et immatériels. Lorsqu'il.elle s'intéresse aux enjeux sociaux, il.elle se rapproche de l'étude de l'anthropologue. Pour François Le Gris : « Tous deux voyageurs, ils vont toujours à la recherche de l'Autre, d'un Ailleurs, d'un lointain territoire à explorer. Mais ils ont tout de même deux façons fondamentalement différentes de voyager. L'anthropologue ne voudrait rien laisser au hasard ; l'artiste, quant à lui, laisse toutes les chances au hasard de se produire. Le premier cherche partout l'exactitude, le second découvre en tout l'inexactitude. L'un produit des catégories, l'autre recherche des sympathies. L'un cherche à comprendre par les outils relationnels, l'autre veut sentir et ressentir sur des plateaux d'intensité. Dans tous les rapports croisés de ces deux types de voyageurs, il demeure toujours que la découverte de l'Autre, dans sa différence, est la condition de la découverte de sa propre altérité à soi, de sa propre identité¹¹⁴ ». En ce sens, l'artiste et l'anthropologue partagent tous les deux une curiosité exacerbée et un goût pour l'expérimentation. Tous deux ramèneront des documents, des archives, de leurs découvertes. L'éloignement créé avec le groupe majoritaire peut permettre une meilleure étude de celui-ci, en considérant qu'il est plus facile d'observer et d'analyser quelque chose qui nous est étranger.

b. Agir sur son époque

Transmettre ses souvenirs, c'est donner à voir une part de la culture et du mode de vie de son temps. Dans l'écriture d'une histoire collective, ces témoignages sont précieux ;

¹¹² Johan Lind, "Many Animals—including Your Dog—May Have Horrible Short-Term Memories", *National Geographic*, publié le 26/02/2015, [disponible sur :] <https://www.nationalgeographic.com/animals/article/150-225-dogs-memories-animals-chimpanzees-science-mind-psychology> (consulté le 20/07/2022).

¹¹³ Ces deux médiums ont uniquement un rôle d'archives dans mon travail, comme des outils de documentation. En effet, la captation instantanée de la réalité qu'ils permettent est selon moi trop directe pour exprimer mes réflexions artistiques à l'heure actuelle.

¹¹⁴ François Le Gris, *op. cit.*, p. 55.

lorsqu'ils sont regroupés, ils permettent de donner une vue globale d'une époque. Cette mémoire personnelle tend alors vers une histoire plurielle, une mémoire collective qui tend à être partagée. Pour l'historien de l'art Erwin Panofsky : « tout ce qui est "monument" pour quelqu'un sert de "document" à quelqu'un d'autre, et inversement¹¹⁵ ». La mémoire collective implique des principes de transmission et de filiation.

L'artiste contemporain peut prendre une place dans la restitution de ce passé et ce présent. Contrairement à l'inertie de l'archive, l'acte de création permet de transmettre une mémoire vive. L'artiste peut avoir une action de sensibilisation et de médiation à travers ses œuvres grâce à son langage singulier. Selon le poète Octavio Paz, l'œuvre cristallise un renouveau cyclique inspiré continuellement du passé : « L'ancien le plus ancien peut accéder également à la modernité : il suffit qu'il se présente comme une négation de la tradition et qu'il nous en propose une autre. [...] Tous ces objets, qu'il s'agisse de peintures et de sculptures ou de poèmes, ont ceci de commun que quelle que soit la civilisation à laquelle ils appartiennent, leur apparition à notre horizon esthétique a signifié une rupture, un changement. Ces nouveautés centenaires ou millénaires ont périodiquement interrompu notre tradition, au point que l'histoire de l'art moderne occidental est également celle des résurrections de l'art de nombreuses civilisations disparues¹¹⁶ ». Étudier ces variations artistiques permet de rendre compte de prises de conscience plus globales influencées par la société dans laquelle vit l'artiste. Certains groupes de recherches théoriques sont également particulièrement attachés à la transmission d'une mémoire comme ceux de la *French Theory*, de l'ensemble des *Subaltern* et *Cultural Studies*, du post-structuralisme ou plus généralement des mouvements de valorisation des minorités. Ils cherchent à (re)penser l'histoire à travers le prisme de l'humain, se liant étroitement aux domaines de l'anthropologie et de la sociologie.

Carmen Argote, Heidi Bucher et Do-Ho Suh sont chacun les défenseurs d'une cause en faveur des droits sociaux. Ils portent un message d'acceptation de l'autre, de l'étranger. Carmen Argote cherche à sensibiliser le public états-unien à la dureté du racisme envers les *Latinxs*, Heidi Bucher dénonce le patriarcat occidental, et Do-Ho Suh attire l'attention sur la violence émotionnelle de la migration. Ces revendications ont un lien évident avec leur identité ; Carmen Argote est née au Mexique ; Heidi Bucher est une femme aux origines familiales empreintes de machisme ; Do-Ho Suh est Sud-Coréen. S'ils rencontrent peu d'opposition lorsqu'ils parlent au nom de « leur communauté », nous avons vu précédemment

¹¹⁵ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations / Essais sur les arts visuels*. Paris : Gallimard, 1969. p. 38.

¹¹⁶ Octavio Paz, *Point de convergence, La tradition de la rupture*. Paris, Gallimard, 1976, p. 17.

qu'ils peuvent rapidement être publiquement attaqués s'ils deviennent les porte-parole d'un groupe identitaire auquel ils n'appartiennent pas.

En fonction des aires géographiques, certains sujets restent sensibles notamment ceux liés aux études postcoloniales en France ou à la ségrégation raciale aux États-Unis. Ils impliquent tous les deux des systèmes polarisés de domination, qui ont pu conduire à de terribles gestes. Ils soulèvent des problèmes politiques, linguistiques et identitaires encore douloureux. Cela peut entraîner des sentiments de culpabilité et de tensions sociales. De plus, il ne s'agit pas d'une pensée unifiée, monolithique, en raison de leur diversité socioculturelle et elle évolue en diverses ramifications. Selon le Collectif Write Back : « [Par ailleurs,] elles [les *Postcolonial Studies*] s'insèrent dans des contextes et des réseaux scientifiques spécifiques : de l'Inde à la France, en passant par l'Angleterre, le continent américain et l'Afrique, les *Postcolonial Studies* présentent nécessairement des visages très différents selon les lieux où elles sont mobilisées¹¹⁷ ». Il est possible de reprocher aux *Postcolonial Studies* d'être pensées dans un monde contemporain déconnecté de leur époque, d'être trop tournées vers une pensée anglophone¹¹⁸ ou de créer des identités fantasmées¹¹⁹.

B. L'autocensure et la censure publique

a. Devenir une minorité

La nationalité est un droit international. Elle nous est accordée à notre naissance et peut être plurielle. Nous vivons généralement dans le pays de notre nationalité, bien qu'il existe de très nombreuses exceptions. Dans ce cas de figure, nous appartenons à une majorité d'identités portant la même nationalité. Si nous quittons cette nation pour nous rendre dans un autre pays, nous appartenons alors à une minorité. Cette migration, qui peut être transitoire, peut entraîner un sentiment d'infériorité ou d'infantilisation dans un pays où nos repères sont bousculés. Nous ne savons plus parler, nous exprimer ou lire si nous ne connaissons pas la langue. Les interactions sociales sont bousculées. Notre rapport à l'espace et à la signalétique est bouleversé. Également, l'argent que nous pensions posséder dans notre porte-monnaie n'a plus aucune valeur s'il n'est pas converti dans la monnaie du pays. Il faut se plier aux

¹¹⁷ Collectif Write Back, *Postcolonial studies : modes d'emploi*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2013. p. 9-10.

¹¹⁸ Histoire coloniale et postcoloniale, « À propos de *La fracture coloniale*, un entretien avec Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire », *Histoire coloniale et postcoloniale*, publié le 01/11/2005, [disponible sur :] <https://histoirecoloniale.net/A-propos-de-La-fracture-coloniale-La-question-coloniale-longtemps-occultee-peut.html> (consulté le 18/08/2022).

¹¹⁹ Collectif Write Back, *op. cit.*, p. 52.

standards, aux lois et aux codes de la destination. Des produits que nous avons l'habitude de consommer ne seront pas nécessairement sur le marché. Ce manque de repères peut entraîner l'impression de ne pas être à sa place, d'être un intrus dans cette nation inconnue. Cela peut engendrer une modification du rapport à l'autre et au groupe qui nous percevra désormais instinctivement comme le représentant de notre pays, résumé à un accent et quelques stéréotypes. Il faut alors apprendre à intégrer sa nationalité d'origine à ses spécificités, modifiant la définition de son identité. Cela peut renforcer le sentiment d'appartenance patriotique à son pays d'origine. À l'inverse, une réaction d'hybridation peut s'opérer, entraînant une évolution de l'identité culturelle. Selon la théoricienne de l'art Françoise Le Gris : « fouiller la mémoire d'une culture autre révèle sa propre identité culturelle. Le lieu et le hors-lieu, les frontières, les bornes et les bordures, en se déplaçant, permettent des pénétrations, des intrusions, des agencements, des échanges¹²⁰ ». Des phénomènes d'assimilation et d'acculturation peuvent peu à peu avoir lieu afin de nous permettre de nous adapter à ces changements. Devenir une minorité, c'est également avoir conscience d'être à l'écart de l'hégémonie de la majorité, pouvant malheureusement véhiculer des discours discriminants, racistes ou xénophobes. À l'inverse, cette différence peut être appréciée et encouragée. Elle se mu en une fascination curieuse pour l'inconnu, le fantasme d'un ailleurs ou d'une originalité exotique¹²¹.

b. Les *haters* et le rejet de la part du public à l'aire des *social media*

Nombreux sont les ouvrages interrogeant le rôle et la place de l'artiste dans la société. Son statut n'a cessé d'être ouvertement remis en question depuis la Renaissance. Il est complexe d'en donner une limite exacte tant le nombre d'exception viendrait remettre en question sa définition. Est-il un simple créateur ? Un intellectuel mondain ? Un amateur passionné ? Un chef d'entreprise ? Aucune de ces propositions ne peut correspondre à l'ensemble des artistes qui ont pu exister à travers les siècles, et le but n'est pas ici d'en clarifier les contours. Les artistes sont acteurs du monde dans lequel ils se trouvent. Cependant, l'inconscient collectif pose l'artiste en retrait de la société, qui devient une figure atypique voire marginale aux yeux du plus grand nombre. Ce statut fait de l'artiste un témoin privilégié de son temps ; notons qu'il est commun d'associer une œuvre d'art à la civilisation

¹²⁰ Françoise Le Gris, *Mémoire et antimémoire*. Québec : Editions d'art Le Sabord, 2000. p. 68.

¹²¹ Un exotisme entendu ici au sens de « la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même », une définition donnée par l'ethnologue Victor Segalen dans son ouvrage *Essai sur l'exotisme/une esthétique du divers* (Paris : Editions Fata Morgan, 1978, p. 25).

qui l'a vu naître. Il porte un propos, parfois inconsciemment, sur son époque à travers des objets qui deviennent parfois des reliques du passé conservées en héritage avec une vive attention.

La singularité du statut d'artiste entraîne pour certains une implication sociale voire politique. On notera un essor des publications sur l'art politique dans les années 1960, puis leur quasi disparition jusqu'au milieu des années 2000 où l'on perçoit de nouveau un élan vers ce sujet ; notons par exemple les ouvrages *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire* (2004) de Dominique Baqué, *Art et politique – la représentation en jeu* (2011) de Lucille Beaudry, *Un nouvel art de militer* (2009) de Cyril Cavalié et Sébastien Porte, *L'art et politique interloqués* (2005) de Jacques Cohen, *Art et pouvoir* (2007) de Marc Jimerez, *Art et politique* (2006) et *Changer l'art, transformer la société* (2009) de Jean Marc Lachaud, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle* (2011) de Stéphanie Lemoine. Selon le critique d'art Dominique Berthet : « Un artiste est particulièrement sensible aux événements et aux échos du réel. La marche du monde ne l'indiffère pas. Ce qu'il voit, vit, reçoit, perçoit, éprouve, suscitent une réaction, un positionnement, un engagement, alimentent sa réflexion et sa pratique. [...] L'artiste est un être social engagé dans l'histoire dont la production est elle-même un objet social. Ce qui revient à dire que l'art et l'artiste ont une fonction sociale¹²² ». À travers cette valorisation de l'artiste engagé.e se cache la volonté d'en faire le fer de lance d'une cause en faveur de ceux qui ne peuvent faire entendre leur voix, et il est presque nécessaire qu'il ou elle défende une cause. Les artistes seraient des ambassadeurs capables d'exprimer par leurs créations un message resté inaudible. S'il convient de remettre en doute certains discours – pensons aux dérives idéologiques dont la propagande a pu être conduite par l'art – le rôle de l'artiste est alors essentiel dans la création d'une Histoire commune.

Dans cette configuration se pose alors le problème de la légitimité artistique ; un point non négligeable en Occident, où les réseaux sociaux et machinalement la jeune génération sont dirigés depuis le début des années 2010 par une intolérance générée malencontreusement par le mouvement *woke*. Ces bons sentiments en faveur des droits sociaux connaissent de violentes dérives. Le principal risque pour une célébrité ou une entreprise est de se faire « supprimer¹²³ » à la suite d'un faux pas, c'est-à-dire d'être condamnée par la justice populaire

¹²² Dominique Berthet, « Bruno Pédurand, au risque de l'imprévisible », *Recherches en Esthétique*, n°15, octobre, Fort-de-France, 2009. p. 153.

¹²³ Cancel en version originale.

et les *haters*¹²⁴ à un *boycott* collectif¹²⁵ pouvant conduire à l'effondrement de leur réputation. Un paradoxe au sein de la liberté d'expression se crée, entre la valorisation nécessaire de « la parole des concerné.e.s¹²⁶ » et l'exclusion de toute opinion lorsqu'elle n'est pas énoncée par un membre de la communauté impliquée. Nous ne pouvons pas nier le prolongement et l'impact de ces discours sur notre société occidentale actuelle ; pensons notamment au *Greenwashing* et au *Woke washing*¹²⁷ et leur emploi systématisé à travers la grande distribution afin de satisfaire les exigences d'un nouveau public.

Ces répercussions ont-elles atteint l'art et son marché ? Car nous savons que la logique commerciale est également l'un des moteurs de la création artistique. Notons également qu'aujourd'hui de nombreux artistes sont actifs sur les réseaux sociaux, et sont donc soumis à travers le contenu de leurs publications aux règles énoncées par ces entreprises¹²⁸. La peintre Laina Hadengue a par exemple été bannie des réseaux sociaux Instagram et Facebook pour « contenu à caractère sexuel » après la publication de la photographie de son œuvre *Le Fils des jours* (Doc. 103) montrant une femme le sein droit dénudé. Le risque encouru de telles sanctions est de créer un lissage du discours des œuvres, éloignant les artistes de sujets « sensibles ». La philosophe Dominique Baqué est particulièrement critique à l'égard de ces nouvelles pratiques artistiques dépolitisées qu'elle perçoit comme peureuses¹²⁹. Dans une mesure extrême, il est nécessaire de souligner le réel danger physique auquel peuvent être exposés les artistes dont les créations dérangent. Certains sont menacés d'emprisonnement, de violence physique voire d'assassinat. Le tragique évènement du 7 janvier 2015¹³⁰ rappelle à

¹²⁴ Terme désignant des personnes, le plus généralement des internautes, délivrant des messages de haine visant à rabaisser une ou des autres personnes. Ces pratiques, pouvant être qualifiées dans de nombreux cas de harcèlement, peuvent être difficiles à supporter pour la ou les victimes. Les haters agissant le plus souvent anonymement derrière leur écran d'ordinateur, il est particulièrement difficile d'entamer des poursuites judiciaires contre eux, notamment en cas de délit de provocation au suicide.

¹²⁵ Par exemple, en 2020 le scandale autour de l'autrice J.K. Rowling à la suite de ses propos jugés insultants pour la communauté transgenre, a donné lieu à un appel à ne plus acheter ses livres (dont les conséquences ont été la diminution de 27,5% de leur vente par rapport à l'année précédente, soit deux millions de dollars de bénéfices supprimés) et également un bannissement de l'autrice lors de l'émission consacrée par HBO Max au vingtième anniversaire de la saga Harry Potter.

¹²⁶ Terme fréquemment utilisé dans les médias pour désigner le déplacement des minorités

¹²⁷ Termes désignant l'implication de certaines entreprises auprès de mouvements écologiques ou sociaux.

¹²⁸ N'existant actuellement aucune législation spécifique aux réseaux sociaux en France, ce sont les entreprises qui appliquent elles-mêmes la censure. L'utilisateur.trice de ces réseaux doit se soumettre à leurs conditions d'utilisation et donc à leur éthique. Par exemple, il est interdit de présenter sur une majorité des réseaux sociaux américains des publications contenant de la nudité ou faisant référence à des faits historiques pouvant choquer un public sensible ; l'attentat du 11 septembre 2011 notamment.

¹²⁹ « Dans le contexte contemporain d'une déréliction du politique, la plupart des artistes – et notamment ceux de la jeune génération – ont fait le choix d'un repli fortement dépolitisé ; d'un art de l'entertainment qui n'est sans doute qu'une façon de se situer à côté, en deçà du politique ; ou encore de procédures mimétiques du capitalisme avancé, oscillant sans cesse, on l'a vu, entre collusion et résistance. » Dominique Baqué, Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire. Paris : Flammarion, 2004. p. 99.

¹³⁰ Attentat contre Charlie Hebdo.

quel point les conséquences engendrées peuvent prendre une terrible ampleur. Il est compréhensible, bien que regrettable, que l'autocensure parfois soit une mesure nécessaire à la protection des artistes dans notre société démocratique française.

Selon le théoricien Jean-Pierre Saez, nous traversons actuellement un nouvel âge de la censure qui touche de plein fouet les artistes. Cette théorie est confirmée par le chercheur Philippe Roussin qui exprime ainsi ces nouveaux interdits : « De fait, la censure, sous sa forme préventive et répressive, semble aujourd'hui avoir quasiment disparue des sociétés démocratiques libérales. Elle s'est en fait déplacée, de la littérature et de l'écrit, des médias traditionnels qui ont perdu leur position dominante, vers d'autres supports plus immédiats de la communication sociale, ceux des médias visuels, de l'Internet et des réseaux sociaux. [...] Plutôt que sur les opérations les plus visibles de contrôle de la communication et de la culture par la censure d'État, elles mettent l'accent sur les structures implicites et sur les formes multiples de la censure sociale¹³¹ ».

Dans notre démocratie française, la liberté d'expression est un droit constitutionnel. L'article 19 de la Constitution du 4 octobre 1958 annonce : « Tout individu a droit à la liberté d'opinion et d'expression, ce qui implique le droit de ne pas être inquiété pour ses opinions et celui de chercher, de recevoir et de répandre, sans considérations de frontières, les informations et les idées par quelque moyen d'expression que ce soit ». Cependant, l'article 10 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen ajoute : « Nul ne doit être inquiété pour ses opinions, même religieuses, pourvu que leur manifestation ne trouble pas l'ordre public établi par la Loi » ; l'article 11 poursuit : « La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme : tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi ». Une liberté de parole relative donc, à laquelle s'ajoute la loi de 1972 luttant contre l'incitation à la haine raciale. Ces nuances confirment le vieil adage : « La liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres ». Les Français sont donc libres d'exprimer leurs opinions, tant que celles-ci ne viennent pas défier l'éthique entendue par l'État dont le rôle est de protéger chaque individu. Un rôle louable, s'il n'était sans cesse remis en question. Amnesty International est l'une des organisations les plus véhémentes à son égard. Elle déclare sur son site internet : « Le discours des autorités françaises sur la liberté d'expression

¹³¹ Philippe Roussin, « Liberté d'expression et nouvelles théories de la censure », *Communications*, n°106, janvier, Paris, 2020, [disponible sur :] <https://www.cairn.info/revue-communications-2020-1-page-17.htm> (consulté le 19/07/2022).



Doc. 103 : Laina Hadengue, *Le Fils des jours*, 2018, huile sur toile, 120 x 120 cm © Laina Hadengue



Doc. 104 : Do-Ho Suh, *Unsung Founders*, 2005, marbre, bronze, n. c. © Sarah Arneson

ne suffit pas à masquer leur hypocrisie éhontée¹³² ». L'organisation revient sur l'utilisation abusive depuis 2015 des mesures autorisées par « l'état d'urgence ». Également, l'infraction pénale nommée « outrage à personne dépositaire de l'autorité publique », à laquelle sont condamnées massivement chaque années des milliers de personnes, confère une large supériorité aux forces de l'ordre et aux autorités judiciaires françaises. Cette querelle entre la liberté d'expression citoyenne et les mesures de protections déployées par les institutions veillant à l'ordre public n'est pas nouvelle et n'est probablement pas terminée ; elle est révélatrice des difficultés du politique et du vivre ensemble où chacun tente de faire valoir ses propres droits. Bien que la France soit une démocratie qui s'enorgueillit de son passé et des avancées humanistes que le Siècle des Lumières avait conduites, nombreux sont les faits divers qui remettent en question le respect des libertés individuelles. Nous pourrions nous demander si les conditions sont meilleurs ailleurs ; ce difficile sujet est à mettre en parallèle des démonstrations de force à l'encontre de la liberté d'expression dans d'autres pays. Les États-Unis, le pays autoproclamé de la liberté, sont-ils davantage respectueux des opinions de chacun ? La liberté d'expression apparaît dès la première ligne du premier amendement sur lequel repose les droits des États-Unis : “Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the government for a redress of grievances”¹³³. Ainsi, chacun est libre de se vêtir (ou non) comme il le souhaite, d'adhérer au parti politique auquel il aspire, de se rassembler et de revendiquer de ce qui lui semble juste. Le risque étant alors de voir apparaître des groupes extrémistes et des mouvements sectaires. Si cette « liberté totale » n'est pas une solution, les gouvernements extrémistes ou les régimes totalitaires sont-ils mieux adaptés à la valorisation d'opinions divergentes risquant de fragiliser l'unité du groupe dominant ? Le but n'est évidemment pas ici de débattre des difficultés du monde politique ni d'offrir une solution miraculeuse à ces enjeux sociétaux démesurément complexes. Il est néanmoins important de souligner les fragilités de tout gouvernement, au-delà des innovations et des améliorations qu'il porte.

La liberté artistique - étroitement liée à la liberté d'expression dans son application pratique – comporte un ensemble de droits protégés en droit international : le droit à la

¹³² Amnesty International, « La France n'est pas la championne de la liberté d'expression qu'elle affirme être », *Amnesty International*, publié le 12/11/2020, [disponible sur :] <https://www.amnesty.org/fr/latest/press-release/2020/11/france-is-not-the-free-speech-champion-it-says-it-is/> (consulté le 28/07/2022).

¹³³ « Le Congrès ne fera aucune loi concernant l'établissement d'une religion ou en interdisant le libre exercice ; ou restreignant la liberté d'expression ou de la presse ; ou le droit du peuple de s'assembler pacifiquement et de demander au gouvernement de réparer ses torts ». Traduction personnelle.

création sans censure ni intimidation / le droit au soutien, à la rémunération et à la rémunération des activités artistiques / le droit à la liberté de circulation / le droit à la liberté d'association / le droit à la protection des droits sociaux et économiques / le droit à la participation à la vie culturelle¹³⁴. Le 7 juillet 2016, le gouvernement français vote une loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine ; le premier article qui la compose annonce distinctement « La création artistique est libre ». Cette loi innovante définit les œuvres artistiques comme « des biens publics », c'est-à-dire que leur consommation par plusieurs individus peut être identique (relatif au critère de la non-rivalité) et que l'on ne peut être privé de l'accès à ce bien (relatif au critère de la non-exclusion). Comme l'énonçait Philippe Roussin, elle n'est pas limitée en France par une censure définie et établie par l'État. Cependant, pour le théoricien, le contrôle et les interdictions seraient exercés de manière insidieuse par la censure sociale. Développée ostensiblement par les réseaux sociaux, cette « justice du peuple » pourrait avoir un impact sur la création artistique. Nombreux sont les artistes qui de tout temps ont déplu à l'opinion publique. Nous pourrions en citer des milliers, dont des artistes aujourd'hui célébrés tels le Titien, le Caravage, Francisco de Goya, Gustave Courbet, Édouard Manet, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, etc. Ce serait alors dérouler la longue Histoire de l'Art et des scandales qui l'ont construite. Que penser de la place de ces critiques guidées par l'opinion populaire à l'encontre des avant-gardes, au reflet des avancées esthétiques et conceptuelles ? Faut-il pour autant accepter tout discours, même s'il va à l'encontre de notre éthique et nos valeurs profondes ? Selon la sociologue Farida Shaheed : « L'expression artistique n'est pas un luxe, c'est une nécessité – un élément essentiel de notre humanité et un droit fondamental permettant à chacun de développer et d'exprimer son avis¹³⁵ ». Emettre une critique, positive ou négative, est un droit qu'il convient d'exprimer judicieusement et en conscience des conséquences qu'il pourrait impacter.

S'intéresser au sujet de la migration ou aux problèmes de logement s'accompagne d'une réflexion sur l'éthique et la légitimité artistique. En effet, lorsque l'on aborde des sujets sociétaux aussi vastes et sensibles à travers le regard d'artistes contemporains, on perçoit inévitablement la difficulté déclenchée face à la mise en place d'un discours sur ces thématiques. Il porte inévitablement des enjeux humains, relayés positivement ou négativement à travers des groupes extérieurs ; l'intention n'était évidemment pas la même en

¹³⁴ UNESCO, *Liberté artistique*. Paris : UNESCO, 2019. p. 2.

¹³⁵ UNESCO, op. cit., p.3.

fonction des orientations politiques de chacun¹³⁶. Si l'œuvre dérange l'opinion politique du regardeur, celui-ci peut réagir de manière particulièrement violente et il n'hésitera pas à formuler des critiques particulièrement agressives. On notera que si certaines critiques sont constructives, d'autres ne sont que des déferlements de haine de la part des détracteurs.

Do-Ho Suh en a fait les frais lors de l'inauguration de son œuvre *Unsung Founders* (Doc. 104) en 2005. Cette sculpture est un mémorial dressé sur la place McCorkle dans l'University of North Carolina (UNC) de la ville de Chapel Hill. Comme l'indique son titre, « Les fondateurs méconnus » en français, elle commémore le travail passé sous silence des esclaves noirs lors de la construction de l'université. Cherchant à asseoir symboliquement et métaphoriquement le regardeur au sein de cette Histoire, Do-Ho Suh a réalisé une table en bronze composée dans sa partie inférieure de centaines de petits personnages montrant le poids du collectif, autour de laquelle se trouvent quatre sièges sommairement esquissés. L'ensemble, réalisé à taille humaine, invite les visiteurs à s'y asseoir. Do-Ho Suh n'appartenant pas à la communauté afro-américaine, les critiques furent particulièrement virulentes envers sa couleur de peau et celles des commanditaires. Un élève de l'université récemment diplômé d'un doctorat en Histoire des États-Unis, Yonni Chapman, écrit par exemple ceci : « Le mémorial aux esclaves est attendu depuis longtemps et est le bienvenu, mais sa mise en œuvre est pathétique [...] Le plus gros problème est qu'une fois de plus, les Blancs ont parlé au nom des Noirs et se sont trompés. Les descendants - au sens propre et figuré (les travailleurs noirs du campus) - n'ont pas été consultés pendant le processus de planification. Un ou deux étudiants noirs ont été impliqués, mais tous les autres étaient des professionnels blancs. La diversité à l'UNC est tout à fait superficielle¹³⁷ ». La forme de table assignée au mémorial a été particulièrement mal reçue : elle a été perçue comme une marque d'irrespect en raison de son caractère usuel et donc trivial. Également, ses petites dimensions n'étaient pas à la hauteur des autres mémoriaux présents sur le campus, commémorant des personnalités « blanches ». En opposition, en 2019 Ryan Barnett et Nancy McCorkle ont uriné et peint des insultes sur l'œuvre telles que « Nique ce monument !!! », « Les vies des confédérés comptent !!! », « Rentre à la maison le Yankee, l'antifasciste est naze¹³⁸ ». Ils sont

¹³⁶ Par exemple, entre une association solidaire en faveur de l'arrivée de migrants et un média xénophobe.

¹³⁷ “The memorial to slaves is long overdue and welcome, but the implementation is pathetic [...] The biggest problem is that, once again, white people spoke for black people, and got it wrong. The descendants--actual and figurative (black campus workers)--were not consulted during the planning process. One or two black students were involved, but everyone else was a white professional. Diversity at UNC is quite superficial”. Yonni Chapman, « Unsung Founders discussion », *Orangepolitics*, publié le 03/10/2006, [disponible sur :] <https://orangepolitics.org/2006/10/unsung-founders-discussion> (consulté le 01/08/2022).

¹³⁸ “Fuck this monument!!!”, “Confederate lives matter!!!”, “Yankee go home, antifa sucks”.

membres de l'organisation néo-confédérée « Heirs to the Confederacy¹³⁹ », revendiquant ouvertement un nationalisme du Sud empreint de racisme. Nous voyons ici que les critiques dépassent l'appréciation ou le rejet des qualités formelles de l'œuvre pour devenir une opportunité d'attaque politique.

Je souhaite parler un instant de mon rapport personnel à ce sujet. À mon échelle, j'ai bien entendu eu des retours sur mon travail tout au long de ma formation et du développement de ma pensée. Si la critique formelle de mes productions écrites et plastiques me semblait inhérente à l'apprentissage, j'ai été surprise de voir apparaître auprès de certains de mes camarades de classe, mais également d'un nombre non négligeable des professionnels du monde de l'art que j'ai rencontrés durant mes études, une véritable mise en garde autour de sujets jugés inappropriés. Le summum arriva durant mon séjour aux États-Unis où l'assistante de l'un de mes professeurs m'expliqua que je ne devais parler en aucun cas de préoccupations qui n'appartenaient pas à « ma communauté ». Effarée et désormais certaine de voir là quelque chose qui méritait de s'y attarder, je me documentais pour mieux comprendre ce phénomène. Je constatais qu'il y avait un écart entre ce qui était discuté à grande échelle par les théoriciens et les échanges que je pouvais avoir auprès de jeunes personnes de mon âge. M'essayant à la diffusion de mon travail sur les réseaux sociaux, je reçus là aussi des critiques moralisatrices sur mon travail¹⁴⁰. La notion de « réappropriation culturelle » revient à plusieurs reprises. Portée par ce qui me semblait pourtant être des valeurs de tolérance, je ne comprenais pas ce que l'on reprochait à mes sujets de recherche. Je ne pensais blesser en aucun cas et j'imaginai être guidée par de bonnes intentions. Le problème venait probablement de mon incapacité à être parfaitement objective envers mon travail et de ce qu'il pouvait dégager. À la suite de mes recherches, je constatais que « l'identité » et le « vécu » de l'artiste étaient deux éléments particulièrement significatifs dans l'acceptation de ses œuvres.

Selon Jean-Paul Sartre, l'engagement est incontournable et indispensable dans la création artistique. Il en fait un pilier de ses écrits sur l'existentialisme. Tout individu, et donc tout artiste, doit faire des choix et répondre de ses actes ; rester passif étant également

¹³⁹ « Les héritiers de la Confédération ».

¹⁴⁰ J'ai par exemple reçu le 13 décembre 2021 sur Instagram un commentaire réprobateur sur mon travail. L'utilisateur Drawgus m'écrivait : « Tu fais des tipis maintenant... je trouve que c'est pas très intelligent ; tu as pensé aux Amérindiens ? ». Ce commentaire public se trouvait sous un post contenant une photographie de *I miss my home*.

considéré comme une action. Le philosophe français, en tant qu'auteur et donc créateur, exhorte tout artiste à s'impliquer entièrement dans sa création et à entrer en combat avec elle. Il distingue néanmoins l'œuvre engagée de l'œuvre politique, les deux n'étant pas nécessairement concomitantes. L'artiste doit dévouer tout son être à l'élaboration de ses œuvres et exprimer une pensée singulière dans un langage qui lui est propre. Face à cette grande liberté de l'existence, nous ne pourrions nous plaindre d'échecs liés à un facteur extérieur : chacun est responsable de ses propres choix.

La personnalité et la biographie de l'artiste seraient alors une part essentielle de l'appréhension de son œuvre, qui ne devrait être regardée qu'au regard de celles-ci. Ainsi, un.e artiste ayant commis un acte reprochable ou condamnable par une collectivité serait désinvesti.e de son rôle de témoin de son époque. La censure publique serait en droit de bannir son œuvre afin qu'elle ne puisse avoir une place dans la mémoire collective.

Je reste personnellement en retrait d'une posture aussi tranchée sur la nécessité de réactions catégoriques. Je me considère encore incapable de prendre une décision tranchée sur la politique (médiatique) française actuelle. Mes connaissances et réflexions sont à leur début. Les questions sociales, principalement locales, me tiennent cependant beaucoup à cœur ; des espaces de liberté tels que ce mémoire et la création d'objets qui l'accompagne sont un cadre privilégié au développement de mes jeunes réflexions. Il est certainement commun à tout étudiant de se questionner sur ses motivations et les raisons qui le poussent à entreprendre le type d'étude qu'il ou elle a choisi ; d'autant plus lorsque la dimension créatrice est impliquée, en raison de l'introspection propice à l'élaboration d'un discours singulier.

Étudier une maison, c'est étudier l'être humain qui l'occupe. Elle témoigne de notre animalité, de notre besoin de survie. Nous protégeons ce territoire qui se révèle être un lieu de l'intime. Il est le sanctuaire de notre vie privée, un indicateur de notre psychologie personnelle. Pour Gaston Bachelard, la maison est le coffre de nos souvenirs. Elle est, comme la mémoire, un thème universel lié à l'identité. Cela en fait un sujet révélateur d'une histoire personnelle, pouvant s'étendre au collectif. Les œuvres que nous avons précédemment étudiées donnent à voir le rôle de l'art dans l'élaboration d'une mémoire collective ; elles sont les témoins d'une époque rendue accessible par le prisme de l'esthétique. Pour autant, si elles ne sont pas considérées représentatives ou légitimes par un groupe de personnes, elles peuvent être vivement rejetées afin qu'elles n'en fassent plus partie.

Les œuvres réalisées par Heidi Bucher, Do-Ho Suh et Carment Argote vont au-delà du témoignage de vie en révélant une histoire collective liée à la migration vers les États-Unis. S'il existe une variété de raisons pour lesquelles ces abris inhabités ont été créés, ils sont le fruit d'une perte de repères liée à la migration. L'emploi du médium textile dans leur travail fait écho aux traditions nomades liées au tissu.

La maison, l'art et leur rencontre, ne sont évidemment pas les seuls moyens permettant d'étudier l'histoire issue des mouvements de population. Cependant, la maison offre un paradoxe de stabilité instable. De même, la subjectivité inhérente et inévitable du travail artistique permet d'appréhender avec distance une réalité parfois douloureuse ; la confrontation avec l'œuvre ne sera pas forcément facile, mais elle se fera par transfert.

La maison pourrait s'apparenter à un sujet trivial, tellement il peut nous sembler commun de disposer du luxe de l'habitat. Faite de matériaux anthropologiquement riches, elle peut sembler éloignée du mouvement de la vie des êtres organiques. Pourtant, elle est selon moi le lieu même de notre humanité. Cette recherche, tant théorique que plastique, souhaitait porter une analogie entre la singularité des parcours des artistes étudiés et une expérimentation personnelle. Ma pratique de l'écriture et celle des arts visuels étaient imbriquées, l'une faisant avancer l'autre et inversement. Je ne peux remettre en question l'ouverture d'esprit que m'a permis cet échange universitaire, et les découvertes anthropologiques et artistiques qu'il m'a apporté. La région de la Bay Area est particulièrement attachée aux *Postcolonial Studies* pour des raisons sociohistoriques. Oakland voit la création du Black Panther Party en 1966, et la grève étudiante en 1968 à la San Francisco State University permet la création du premier département national des *Ethnic Studies*. Durant mes cours d'Histoire de l'art à la SFSU, j'ai été saisie par ma méconnaissance de l'histoire coloniale de mon pays. On m'interrogeait sur les rapports de force asymétriques

et les missions civilisatrices visant à enseigner la culture française à la population colonisée. Intriguée, je fis des recherches et découvris une part de l'histoire de mon pays. Je constatai ma méconnaissance de la formation des régions d'outre-mer. J'étais partagée entre un sentiment d'incompréhension et de honte envers mon pays, l'impression d'avoir été trahie alors que tout était devant mes yeux. J'étais confrontée à cette mémoire lourde que je comprenais à peine. J'essaie depuis lors d'approfondir mes connaissances à ce sujet, notamment à propos des insularités. Ma candidature au DNSEP de l'École supérieur d'art de la Réunion a été retenue, ce qui me permettra de prolonger ces réflexions en suivant un enseignement artistique spécialisé dans le paysage et la mémoire. Ma recherche se recentrera sur les raisons historiques et géographiques qui ont poussé les êtres humains à s'implanter sur des territoires si différents. Centrée sur ce microcosme insulaire, j'analyserai les interactions que nous établissons avec notre écosystème paradomestique.

Annexes

Ann. 1 : Observations – *Spy Room*

Le texte ci-dessous correspond à celui relevé dans mon carnet de notes lorsque j'étais à mon poste d'observation dans la sculpture Spy Room (Doc. 48 à 61) sur le toit de mon immeuble à San Francisco.

7h27. Un homme nettoie sa terrasse. La même maison vert foncé. Le reste est calme. Bruit du camion des ordures ménagères.

Des oiseaux ce matin. Probablement des goélands.

Flot de voitures qui partent pour le travail.

7h32

Je m'ennuie un peu. Rien ne bouge de ce côté ci.

Les nuages apparaissent tranquillement. Plus tard dans la journée, la vue sera voilée. Il fait si froid ici. Le soleil perce à peine sur ma gauche.

Le bruit des voitures fait comme la mer.

Tien, une accélération.

J'attends que quelque chose bouge dans mon paysage.

7h58

Comme tous les matins, il y a le bruit d'un coq. Je crois qu'il vient de la maison bleue. Personne aux fenêtres.

Il y a encore ce bruit de jet d'eau. Une voiture grise tourne.

J'entends le portail du parking qui se referme.

Il y a un corbeau dans l'arbre. Je le vois et je l'entends. Une femme marche avec la main gauche sur la tête. Elle ne l'enlève pas. Est-ce qu'elle tient son chignon ?

La grille du garage est fermée. Il y a une pub Pepsi à l'entrée.

J'entends le bruit d'un skateur, mais je ne le vois pas.

Le corbeau marche sur la route.

Il y a des horodateurs sur Mission Street.

Il n'y a plus personne dans la rue. A part le corbeau.

Les feux tricolores gèrent la circulation.

Un petit garçon saute par-dessus ce qui me semble être une assiette de pâtes à la sauce tomate. Il est habillé exactement comme

son frère. Même sac, même coupe de cheveux. Ils sont probablement jumeaux.

Il y a les goélands qui crient en faisant des cercles autour de moi. Ca me rappelle la maison.

Un « tut » de klaxon car elle vient de fermer sa voiture. Ca n'existe pas chez moi.

Le goéland se pose sur le lampadaire.

Une fille marche les yeux rivés sur son téléphone.

10h36

Camion blanc. Voiture jaune. La maison bleue est bien celle qui abrite les poules. Il y en a une noire, et une rousse. Maintenant je sais d'où vient ce chant tous les matins. La zone nord-est est complètement inactive. Il n'y a que le mouvement des arbres.

La brume empêche mon regard de voir plus loin, vers le sud. Mon observatoire bouge beaucoup à cause du vent. J'ai vraiment peur qu'il s'envole.

Des hommes parlent sous le garage.

J'entends mon voisin faire la cuisine, je reconnais sa voix.

12h14

La structure bouge beaucoup, j'ai vraiment peur que le vent l'emporte.

La vie s'est accélérée. Les bus passent. C'est le numéro 14. Dans les deux sens. Il y a un arrêt juste à côté du garage. Il y a le 14 et le 14R. Le dernier est un rapide.

En tout cas, il ne s'arrête pas à l'arrêt du garage. Il s'arrête juste avant, à droite. Il y a toujours des personnes qui en sortent ou qui l'attendent. Toujours. Une ou deux, voire trois. J'ai compris que le trait rouge sur le trottoir signale l'arrêt.

J'ai déjà pris ce bus. Plusieurs fois. Il traverse le quartier de Mission pour rejoindre l'Embarcadero. Mais dans l'autre sens, vers la droite, je ne sais pas vraiment jusqu'où il va. Il y a un arrêt à côté du SAFEWAY. Je me demande si le camion de livraison est encore arrêté.

Les oiseaux font des cercles. Ils s'attaquent aux déchets laissés sur le sol.

Ils piétinent vite. Pourtant, aucun humain sur le trottoir. De quoi ont-ils peur ?

Une femme sort du parking. Je l'ai vu hier à la même heure. Une voiture blanche, une Honda. Elle ferme péniblement le portail.

Il y a une caravane dans le parking. Et une Jeep noire qui ressemble davantage à un corbillard.

La même vient de rouler à l'instant sur la route.

Personne sur les trottoirs. Que des voitures.
Il y a un avion dans le ciel.

Une voiture de sport rouge. Une voiture
familiale rouge. Le bus 14R arrêté au feu
rouge.

Une Jeep avec une échelle dans le coffre.
Le vieux monsieur beige. Cette fois avec
son journal, et avec un k-way bleu foncé. Il
fait froid aujourd'hui, mais il ne pleut pas.

Encore le bus. Ils ne viennent jamais au
même horaire.

Un vieil homme et une petite femme en
sortent. Ils se tiennent la main. Ils ont de la
chance.

Une fille marche d'un pas énergique. Son
pantalón est troué. Elle a un gros sac rose
et passe sa main dans les cheveux pour les
lisser.

Un type la suit. Son pas est lent, presque
dansant. Il a son téléphone dans la main
droite mais ne le regarde pas. Il flâne.

Silence d'un coup. Puis une vague de
voitures. Le bus qui repasse. Silence
encore. Ca me fait une drôle d'impression.
Presque de la peur. Je n'aime pas ça. Je
veux que les voitures reviennent.
Le feu est passé au vert. Il y a deux
voitures blanches, puis plus rien.

Où est passée la vie ? Il n'y a que des
cages métalliques roulantes.

Ah enfin. Une dame d'une cinquantaine
d'année. Elle regarde son téléphone. Elle
porte un sac Target. Pourtant, il n'y a pas
d'enseigne Target à proximité. Son
manteau est fuchsia et son pantalon noir.
J'aime comme elle se déplace lentement.

16h37

musique latino
un homme fume à sa fenêtre.
Les klaxons.
Le soleil est bas.
Bruit d'accélération.

16h39

Le soleil décline.
Musique entraînant.
Une femme a ouvert sa fenêtre.

On marche dans la rue.
Bruit de voiture qui pétarade.
Un homme nettoie au jet d'eau sa terrasse.
Ces fenêtres sont toutes identiques. Sauf
une, qui porte le drapeau de la fierté.

Une voiture a le coffre ouvert. Chemise à
carreaux, jean, il rentre dans une grande
voiture noire, portière arrière gauche. C'est
étrange, ils ne partent pas.
J'entends la police.
Il y a un homme sur un toit pentu.

17h03

Je n'aime pas franchement venir à cette heure. Car tout le monde est à sa fenêtre à m'observer. Qui voit qui, qui espionne qui? En tout cas, je n'arrive pas à supporter tous ces regards.

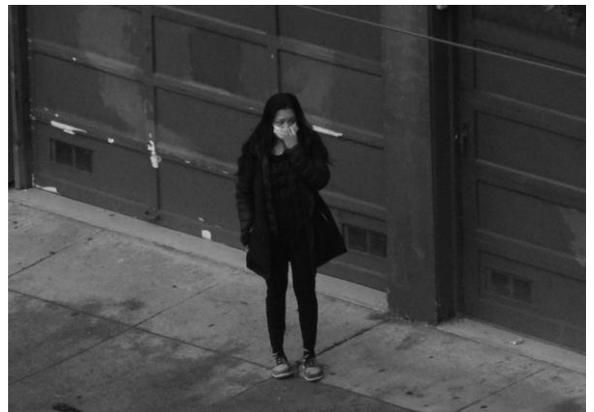
J'ai changé de place, je suis allée dans le coin près de la porte. Là je suis vraiment cachée. Il y a une enseigne verte et jaune, celle de la pizzeria je pense. Mais j'ai l'impression qu'elle n'est jamais allumée.

Il y a les collines au loin. Un vieil homme se promène avec les mains dans le dos. Je crois que je l'ai déjà vu. Il porte une sorte de doudoune molletonnée beige-kaki. Il est habillé tout en clair. Avec ses cheveux blancs, je le vois à peine.

Il y a un toit avec des bouches d'aérations tout près. Ca fait un peu de bruit. Mais moins que le flux des voitures. Et il y a un bruit de vaisselle, quelqu'un doit préparer à manger. Pourtant, il est 17h.

Les photographies ci-dessous ont été réalisées lorsque j'étais à mon poste d'observation dans la sculpture Spy Room (Doc. 48 à Doc. 61) sur le toit de mon immeuble à San Francisco. Elles ont été traitées numériquement en noir et blanc.







Ann. 2 : Communiqué de presse de l'exposition « Cette terre sienne »

Cette terre sienne

Commissaire : Héroïse Thiburce

Exposition du 25 au 29 juin 2022, à la HCE Galerie (Saint-Denis)

Vernissage le samedi 25 juin, à partir de 18h30

Habiter le monde, s'approprier un espace pour en faire un « chez soi », s'inscrire dans la familiarité d'une demeure, toute cette identification au lieu dont Bachelard a fait une description intimiste et symbolique dans la « *Poétique de l'espace* », tout cela reste une expérience muette, inépuisable, tant l'idée qu'on se fait de la maison oscille entre l'ancrage, l'enracinement et la fixité d'un côté et de l'autre une ouverture inachevable sur le monde et une surprise permanente. La demeure de l'être humain n'est pas seulement une architecture de murs, portes, fenêtres, elle est surtout constituée de manières d'être, de gestes, de postures, de déplacements, de récits de vie, elle est à son image.

Cette très belle expression d'Aimé Césaire dans son « *Cahier d'un retour au pays natal* » introduit cette exposition qui questionne l'expérience intime de ce rapport à la « demeure » ou au « séjour » de l'humain dans le monde. Une expérience qui en devient plus cruciale quand on en a été dépossédé par l'exil et les violences du monde. Les jeunes artistes abordent cette question à travers un dialogue entre la France et les Etats-Unis, avec un leitmotiv, celui du textile : notre rapport au monde est à l'instar du textile, il est brodé, noué, tissé, tricoté, il y a beaucoup de fils à assembler, à renouer. Par ailleurs tous les textiles, tout ce qui est tissé par la main humaine, sont inhérents à notre quotidien, au corps, à l'intimité et deviennent dans l'art des supports pour un engagement : ce sont, un peu comme les éléments sécurisants de l'architecture, des écrans sensibles et tactiles où se reflètent les sociétés ; issus de traditions culturelles différentes, ils portent une régénération de l'imaginaire collectif, le réinventent en incarnant dans leurs fibres la mémoire, l'émotion ; ils ont le pouvoir de réparer les identités déchirées, de rendre visibles des histoires réprimées, de dépasser les oppressions et les violences subies, de reconstruire et transmettre des récits de vie.

Voilà les idées qui portent cette exposition de jeunes artistes enthousiastes, rassemblés à la fin de leurs études et recherches, prêts à mobiliser l'art dans des expérimentations exigeantes et à réenchanter le monde avec toutes les promesses de beauté inhérentes au lien que nous avons avec le sol, avec la Terre où nous habitons.

Ouvres présentées



Astrid Bourquin. *Il a plu sur le terreau de la misère*, 2022, tapis tissé, céramique, plante (Tradescantia), 65 x 100 cm



Izzy Davis. *Reimagined Memory*, 2021, Vidéo, 07:55 minutes



Claudia Huenchileo Paquén. *What is your name? Say it again*, 2018, impression pigmentaire, 122 x 43 cm



Thibaud Leplat. *Les pertes*, 2021-2022, tissu, amidon, plâtre, dimensions variables



Cole Montminy. *Untitled*, 2022, Vidéo, 13 secondes



Héroïse Thiburce. *Home Playground*, 2021 – 2022, tissu, qalon, fils, ruban adhésif, 208 x 310 cm



Sarah Tollec. *Précieux éphémères*, 2019 – 2021, matériau de rebus, perle, fil, dimensions variables

Cette terre sienne

Commissaire : Héloïse Thiburce

Exposition du 25 au 29 juin 2022,    la HCE Galerie (Saint-Denis)

Vernissage le samedi 25 juin, à partir de 18h30

Habiter le monde, s'approprier un espace pour en faire un « chez soi », s'inscrire dans la familiarité d'une demeure, toute cette identification au lieu dont Bachelard a fait une description intimiste et symbolique dans la « *Poétique de l'espace* », tout cela reste une expérience muette, inépuisable, tant l'idée qu'on se fait de la maison oscille entre l'ancrage, l'enracinement et la fixité d'un côté et de l'autre une ouverture inachevable sur le monde et une surprise permanente. La demeure de l'être humain n'est pas seulement une architecture de murs, portes, fenêtres, elle est surtout constituée de manières d'être, de gestes, de postures, de déplacements, de récits de vie, elle est à son image.

Cette très belle expression d'Aimé Césaire dans son « *Cahier d'un retour au pays natal* » introduit cette exposition qui questionne l'expérience intime de ce rapport à la « demeure » ou au « séjour » de l'humain dans le monde. Une expérience qui en devient plus cruciale quand on en a été dépossédé par l'exil et les violences du monde. Les jeunes artistes approchent cette question à travers un dialogue entre la France et les Etats-Unis, avec un *leitmotiv*, celui du textile : notre rapport au monde est à l'instar du textile, il est brodé, noué, tissé, tricoté, il y a beaucoup de fils à assembler, à renouer. Par ailleurs tous les textiles, tout ce qui est tissé par la main humaine, sont inhérents à notre quotidien , au corps, à l'intimité et deviennent dans l'art des supports pour un engagement : ce sont, un peu comme les éléments sécurisants de l'architecture, des écrans sensibles et tactiles où se reflètent les sociétés ; issus de traditions culturelles différentes, ils portent une régénération de l'imaginaire collectif, le réinventent en incarnant dans leurs fibres la mémoire, l'émotion ; ils ont le pouvoir de réparer les identités déchirées, de rendre visibles des histoires réprimées, de dépasser les oppressions et les violences subies, de reconstruire et transmettre des récits de vie.

Voilà les idées qui portent cette exposition de jeunes artistes enthousiastes, rassemblés à la fin de leurs études et recherches, prêts à mobiliser l'art dans des expérimentations exigeantes et à réenchanter le monde avec toutes les promesses de beauté inhérentes au lien que nous avons avec le sol, avec la Terre où nous habitons.

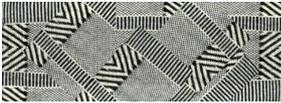
Œuvres présentées



Astrid Bourquin, *Il a plu sur le terreau de la misère*, 2022, tapis tissé, céramique, plante (Tradescantia), 65 x 100 cm



Izzy Davis, *Reimagined Memory*, 2021, Vidéo, 07:55 minutes



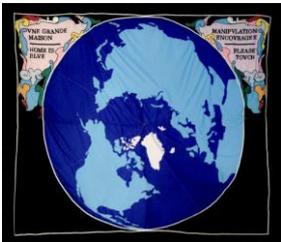
Claudia Huenchuleo Paquien, *What is your name? Say it again*, 2018, impression pigmentaire, 122 x 43 cm



Thibaud Leplat, *Les pertes*, 2021-2022, tissu, amidon, plâtre, dimensions variables



Cole Montminy, *Untitled*, 2022, Video, 13 secondes



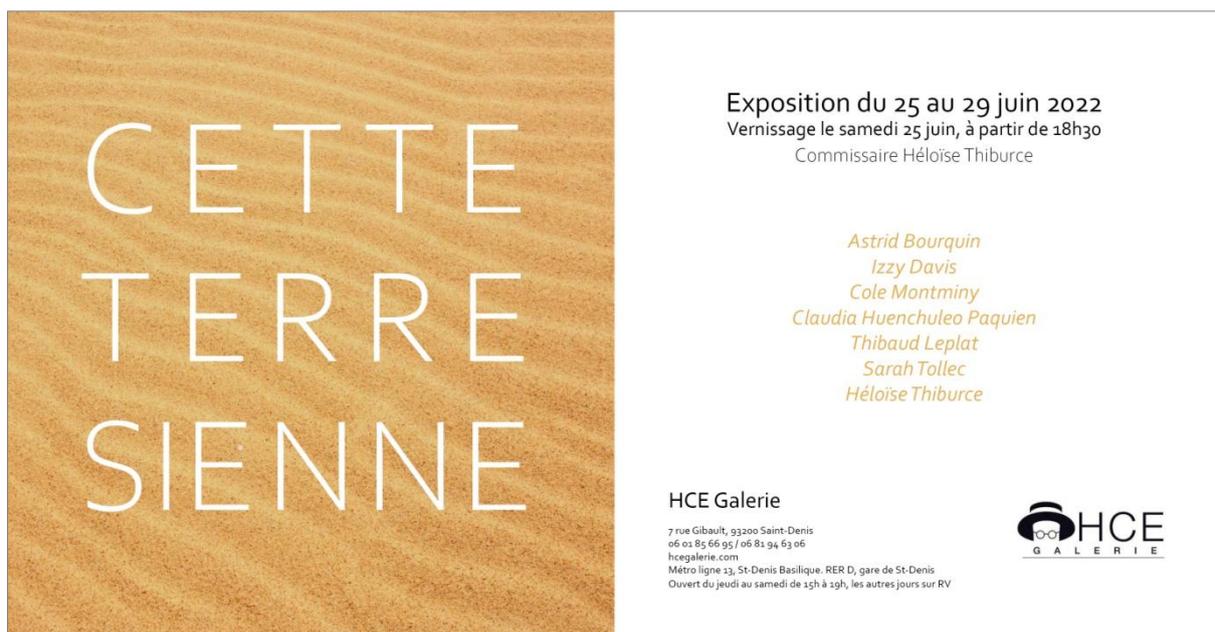
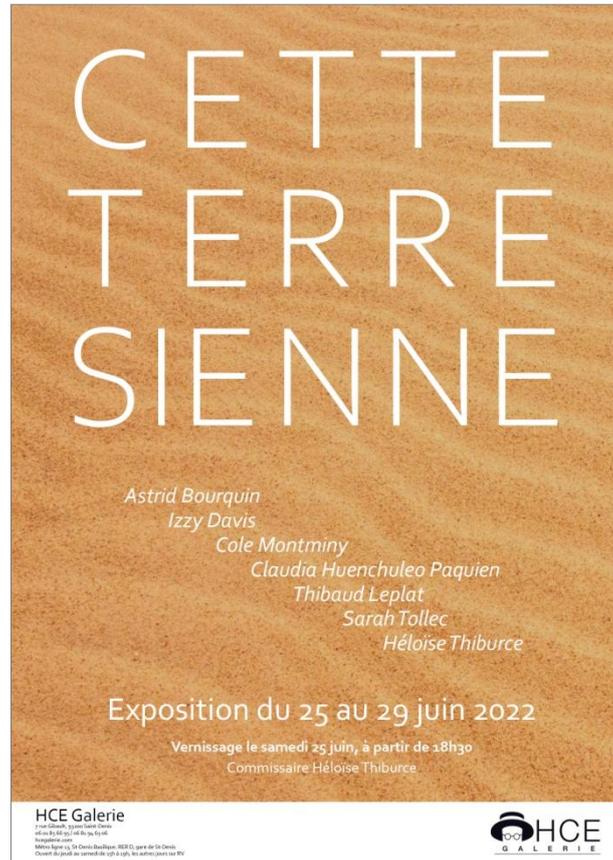
Héloïse Thiburce, *Home Playground*, 2021 – 2022, tissu, galon, fils, ruban adhésif, 208 x 310 cm



Sarah Tollec, *Précieux éphémères*, 2019 – 2021, matériau de rebus, perle, fil, dimensions variables

Ann. 3 : Affiche et carton d'invitation de l'exposition « Cette terre sienne »

L'affiche et le carton d'invitation de l'exposition ont été réalisés par mes soins, sur le logiciel informatique InDesign.



Ann. 4 : Cartels développés de l'exposition « Cette terre sienne »

Cole Montminy, *House* (2022)

Dans cette vidéo réalisée en stop motion, Cole Montminy explore les qualités formelles et esthétiques de la laine. Composant comme un peigne ses couleurs, il mélange les fibres de la laine afin d'obtenir des brins colorés diversifiés. À l'aide d'une pique, il applique des fragments laineux sur un support en mousse et construit peu à peu son image. La laine étant facilement manipulable, il peut la déplacer aisément et fabriquer ainsi une série d'images qu'il met ensuite en mouvement.

À travers cette œuvre, l'artiste nous donne à voir une maison imaginaire bâtie en haut d'une colline. Elle donne le paysage qu'elle voit. Son jardin abrite un coq qui se met à chanter au lever du soleil. Le cycle journalier qui est ici représenté n'est pas l'habitation qui reste éternellement stable. La présence de locataires invisibles anime ses fenêtres chaque nuit.

L'artiste utilise ici un registre visuel lié au monde de l'enfance et d'amuse des représentations architecturales de la maison idéale. Cette habitation bucolique est située dans un superbe cadre naturel où la météo est éternellement agréable. Épargnée de la pollution des villes, elle incarne une utopie stylistique.

Claudia Huenchuleo Paquien, *What is your name? Say it again* (2018)

What is your name? Say it again combine la structure de l'imagerie textile mapuche avec un texte subtilement entrelacé en anglais-espagnol. La sensation de chaleur exotique dans le textile en laine contraste avec le texte, qui est masqué par le tissage numérique, et affiche une question, répétée à l'infini : « What is your name? Say it again ».

Cette impression textile est une expérimentation conceptuelle qui reflète sur les sentiments qui découlent de l'expérience d'être adressé ou catégorisé de façon répétée comme un étranger. Cette expérience s'étend au-delà du séjour aux États-Unis de l'artiste, jusqu'au pays où elle est née et où elle a grandi, le Chili. L'usurpation des terres ancestrales et l'extractivisme permanent ont conduit à l'effacement des peuples indigènes de leurs territoires et ont créé de multiples récits de diaspora. Face à l'assimilation culturelle et à l'adoption d'une identité nationale chilienne homogénéisante, l'artiste a été ébranlée dans l'oubli et le regret de son héritage mapuche. La demande fréquente de répétition de son nom de famille est devenue un puissant exercice de mémoire dans ce tissage numérique pour se rappeler qui elle est, d'où elle vient et tant que transition, contre-mouvement et diaspora multiple.

Astrid Bourquin, *Il a plu sur le terreau de la misère* (2022)

L'esprit est chargé d'histoires. Celui d'Astrid Bourquin porte comme un récit fondateur celle de ses grands-parents turinois migrant vers la France dans le milieu des années 60. Elle ignore si elle porte cette histoire ou si cette histoire la porte. C'est cette dualité qui figure cette installation au titre évocateur et à la configuration simple et poétique.

Un tapis bleu tissé aux symboles berbères devient le socle de deux éléments en céramique : un anverso dont l'inscription sur une Meisne mise en pot au sein d'une sculpture anthropomorphe active l'œuvre. Ce geste témoigne d'un rituel vital pour le plante, celui de recevoir l'eau dont elle a besoin pour vivre et s'épanouir. Proxie de son environnement originel, elle possède dans ce pot qui l'abrite mais qui également la conditionne. Le tapis raconte l'origine et son territoire, l'autoprotecteur en céramique la descendance, le terreau la filiation. La Meisne quant à elle devient la métaphore de ce qui a été fait mais aussi de ce qui a été emporté dans l'exil les graines de la mémoire. Ces graines germent dans l'esprit de celui qui les sème et à qui il appartient de les faire pousser. Il pourrait en fleurir bien des choses. Les bourgeois de qui l'on a reçu par le sang, par la voix et par les mots, par les regards, par le jargon des maîtres, par les odeurs empuissant, par les saveurs épicées, par les couleurs intenses. Par les silences de ceux qui comptent, de ceux qui savent, de ceux qui sont partis. Par la langue, par les rituels, les croyances et les rituels, par les sorts et les superstitions. Par les symboles, les ruines et les motifs. Par ce qui débordé et par ce qui trahit, par ce qui recouvre et par ce qui décore. Par ce qui existe et par ce qui n'est plus, par ce qui reste et par ce dont on se souvient. Un cadeau? Un fardeau? Quelque chose est bel et bien transmis, légué, dans le terreau de la Meisne l'identité.

Izzy Davis, *Reimagined Memory* (2021)

Reimagined Memory est une site-specific installation en souvenir d'une amie de l'artiste décédée. Cette installation a pour but d'amener le spectateur sur ce lieu de mémoire à travers son imagination. Aujourd'hui, ce site n'est plus accessible en raison des restrictions mises en place. L'artiste peut continuer à le voir de loin, lorsqu'elle roule sur l'autoroute en contrebass.

Les images pérorées sont celles d'un moment où l'artiste était allée visiter le site avec son amie. L'audio n'est pas d'origine, il a été enregistré dans un lieu qui lui évoquait ce souvenir. Ce souvenir date de 2017, chaque année qui passe rend ce souvenir plus flou. En faisant de fait à partir de ces images, Izzy Davis essaie de protéger et de s'accrocher à ce souvenir dans l'espoir de ne jamais l'oublier. Pour symboliser la cristallisation des souvenirs, l'artiste fait habituellement de cette vidéo dans une installation en lui associant un appareil photo polaroid qu'elle dépose sur un banc.

Sarah Tollec, série *Mousse 1-7* (2019 - 2022)

Cette série de mousses végétales brodées fait parti d'une série nommée Précieux Éphémères qui rassemble divers morceaux végétaux extraits de la nature ou de l'espace urbain où ils ont poussé pour être brodés. Ces mousses peuvent être considérées telles que cartographie végétale du quotidien puisqu'elles ont toujours été récoltées autour des lieux de vie de l'artiste. Elles témoignent d'un attachement aux lieux de vie proches et à la nature environnante. Qu'il s'agisse de lieux de vie ponctuels, durables ou récurrents où l'artiste instaure l'idée de maison.

et de foyer et donc d'attachement. Transformés en bijoux à l'aide de sequins de couleur ou de perles brodées, ces fragiles tridors appellent à être préservés et à voir la nature comme un bijou dont il faut prendre soin. Ces mousses sont aussi proches du bijou que d'une forme d'imbrication de la nature et de ses parties de rosée, ses microscopiques champignons et insectes jusqu'à atteindre parfois les limites du réel.

Héloïse Thiburce, *Home Playground*, (2021 - 2022)

Lors d'une d'une randonnée dans un parc naturel du Sud de San Francisco, Héloïse Thiburce note une série de panneaux de sensibilisation aux forêts d'eucalyptus. Cette espèce invasive de la région de la Bay Area nécessite de déclencher des feux de forêt préventifs sur des hectares entiers, dans le but de freiner son essor. Sa progression est rapide, et le risque pour les habitants de la région sienne. Des incendies incontrôlés se déclenchent régulièrement autour de San Francisco. Les feux de forêt d'eucalyptus en Californie sont l'une des conséquences d'une appropriation imprudente et irréversible d'un territoire, liée à la ruée vers l'or.

Les déplacements arbitraires des végétations et les conséquences terribles qui en résultent ont poussé Héloïse Thiburce à s'interroger sur les espèces végétales américaines qui se trouvent aujourd'hui en Europe. Elle étendit sa conception de l'habitat au paradigmatique - il s'agit de penser l'écosystème étendu à l'environnement dans lequel s'inscrit notre demeure. Elle décide alors de créer une maquette en croquis qui parlerait de la manipulation des espèces végétales par la main humaine. En s'appropriant des tapis à histoires pour enfants, elle cherche à faire une analogie entre le geste de manipulation des colon et celui des regards.

Elle souligne que le texte anglais ne soit pas une traduction exacte des mots français. En jouant sur des habitudes de rapprochement, elle insiste sur ce que l'on perd, altère, transforme, détraque ou crée comprendre lorsque qu'on écoute une langue étrangère.

Thibaud Leplat, *Le matin et Les pertes* (2022)

Le matin est une série de cinq photographies digitales accompagnées d'un texte éponyme. Construite en parallèle avec des lectures comme La première gorge de baine de Philippe Delerm ou La Vie médiévale de Marguerite Duras, je m'interroge sur ce qui peut faire récit dans mon environnement proche. Attaché à construire mais sérieux autour de l'anthrocinétique quotidienne, j'ai documenté pendant plusieurs semaines le moment du premier café du matin. Pour moi, cette série, tant dans la forme que dans le fond, vient ré-écrire une narration triviale, impalpable tant que l'on décide pas de la montrer, et nous invite à porter un regard différent sur nos gestes les plus banals.

Les pertes sont un corpus sculptural qui a débuté en 2021. Cette série évolutive inclut des expérimentations sur du tissu, du plâtre, de l'argile ou de la fonte, je reprends le motif du vêtement jeté par terre à la fin d'une journée. Pour « Cette terre sienne », je polierais trois chaussettes et un pant collés en fonte dans les ateliers de la section fondrière du lycée Gustave Eiffel d'Armentières.

Sarah Tollec, *Maison-Reliquaire de soi* (2022)

Sous une cloche de cabinet de curiosité repose une maison de cire, posée sur une feuille de la même matière faisant penser à une banquette. À la façon d'un linéaire, un manteau de cire se pose sur l'invisible reliquaire qu'est la maison. Maison ou foyer? Elle se distingue par sa fragilité et son aspect extérieur creux, brillant par endroits, où des perles de rocaille et de verre transparentes, irisées, opaques ou à l'aspect de perles de culture ou de cristal (rappelant des cristaux de sélénite) sont posées sur la surface comme une matière qui profère. La maison de cire où domine une mèche de bougie est percée d'ornements à l'aide de perles et d'épingles de couture. Les pointes des épingles sont visibles dans le miroir d'au-dessus de la cloche, ce qui permet de distinguer l'intérieur de la maison depuis le dessous. On peut y voir une relique confectionnée entre les pointes des épingles. Cette relique en tissu coupe uniformément des cheveux, des fibres tendues d'un double anse que de la terre de la maison d'enfance de l'artiste. La fragilité de la cire mise en regard avec la solidité des perles et épingles qui la transparent permettent de créer un dialogue entre intimité et contour, une subtile interprétation de la notion d'intimité, dont témoigne notamment la relique.

Astrid Bourquin, *Il a plu sur le terreau de la misère* (2022)

L'esprit est chargé d'histoires. Celui d'Astrid Bourquin porte comme un récit fondateur celle de ses grands-parents tunisiens migrant vers la France dans le milieu des années 60. Elle ignore si elle porte cette histoire ou si cette histoire la porte. C'est cette dualité que figure cette installation au titre évocateur et à la configuration simple et poétique. Un tapis bleu tissé aux symboles berbères devient le socle de deux éléments en céramique: un arrosoir dont l'utilisation sur une Misère mise en pot au sein d'une sculpture anthropomorphe active l'œuvre. Ce geste témoigne d'un rituel vital pour la plante, celui de recevoir l'eau dont elle a besoin pour vivre et s'épanouir. Privée de son environnement originel, elle pousse dans ce pot qui l'abrite mais qui également la conditionne. Le tapis raconte l'origine et son territoire, l'autoportrait en céramique la descendance, le terreau la filiation. La Misère quant à elle devient la métaphore de ce qui a été fui mais aussi de ce qui a été emporté dans l'exil: les graines de la mémoire. Ces graines germent dans l'esprit de celui qui en hérite et à qui il appartient de les faire pousser. Il pourrait en fleurir bien des choses. Les bourgeons de que l'on a reçu par le sang, par la voix et par les mots, par les regards, par le jargon des mains, par les odeurs imprégnantes, par les saveurs épicées, par les couleurs intenses. Par les silences de ceux qui comptent, de ceux qui savent, de ceux qui sont partis. Par la langue, par les fêtes, les croyances et les rituels, par les sorts et les superstitions. Par les symboles, les ruines et les motifs. Par ce qui déborde et par ce qui trahit, par ce qui recouvre et par ce qui décore. Par ce qui existe et par ce qui n'est plus, par ce qui reste et par ce dont on se souvient. Un cadeau? Un fardeau? Quelque chose est bel et bien transmis, légué, dans le terreau de la Misère: l'identité.

Izzy Davis, *Reimagined Memory* (2021)

Reimagined Memory est une *site-specific installation* en souvenir d'une amie de l'artiste décédée. Cette installation a pour but d'amener le spectateur sur ce lieu de mémoire à travers son imagination. Aujourd'hui, ce site n'est plus accessible en raison des restrictions mises en place. L'artiste peut continuer à le voir de loin, lorsqu'elle roule sur l'autoroute en contrebas. Les images projetées sont celles d'un moment où l'artiste était allée visiter le site avec son amie. L'audio n'est pas d'origine ; il a été enregistré dans un lieu qui lui évoquait ce souvenir.

Ce souvenir date de 2017, chaque année qui passe rend ce souvenir plus flou. En faisant de l'art à partir de ces images, Izzy Davis essaie de protéger et de s'accrocher à ce souvenir dans l'espoir de ne jamais l'oublier. Pour symboliser la cristallisation des souvenirs, l'artiste fait habituellement de cette vidéo dans une installation en lui associant un appareil photo polaroid qu'elle dépose sur un banc.

Cole Montminy, *House* (2022)

Dans cette vidéo réalisée en *stop motion*, Cole Montminy explore les qualités formelles et esthétiques de la laine. Composant comme un peintre ses couleurs, il mélange les fibres de la laine afin d'obtenir des brins colorés duveteux. A l'aide d'une pique, il applique des fragments laineux sur un support en mousse et construit peu à peu son image. La laine étant facilement malléable, il peut la déplacer aisément et fabriquer ainsi une série d'images qu'il met ensuite en mouvement. A travers cette œuvre, l'artiste nous donne à voir une maison imaginaire bâtie en haut d'une colline. Elle domine le paysage qui l'entoure. Son jardin abrite un coq qui se met à chanter au levé du soleil. Le cycle journalier qui est ici représenté n'ébranle pas l'habitation qui reste éternellement stable. La présence de locataires invisibles anime ses fenêtres chaque nuit. L'artiste utilise ici un registre visuel lié au monde de l'enfance et s'amuse des représentations archétypales de la maison idéale. Cette habitation bucolique est située dans un superbe cadre naturel où la météo est éternellement agréable. Epargnée de la pollution des villes, elle incarne une utopie idyllique.

Claudia Huenchuleo Paquien, *What is your name ? Say it again* (2018)

What is your name ? Say it again combine la structure de l'imagerie textile mapuche avec un texte subtilement entrelacé en arrière-plan. La sensation de chaleur encodée dans le textile en laine contraste avec le texte, qui est masqué par le tissage numérique, et affiche une question, répétée à l'infini, « What is your name ? Say it again ». Cette impression textile est une expérimentation conceptuelle qui réfléchit sur les sentiments qui découlent de l'expérience d'être adressé ou catégorisé de façon répétée comme un étranger. Cette expérience s'étend au-delà du séjour aux États-Unis de l'artiste, jusqu'au pays où elle est née et où elle a grandi, le Chili. L'usurpation des terres ancestrales et l'extractivisme permanent ont conduit à l'exil des

peuples indigènes de leurs territoires et ont créé de multiples récits de diasporisation. Forcé à l'assimilation culturelle et à l'adoption d'une identité nationale chilienne homogénéisante, l'artiste été élevé dans l'oubli et le rejet de son héritage mapuche. La demande fréquente de répétition de son nom de famille est devenue un puissant exercice de mémoire dans ce tissage numérique pour se rappeler qui elle est, d'où elle vient en tant que transmission, contre-mouvement et diaspora multiple.

Thibaud Leplat, *Le matin* et *Les pertes* (2022)

Le matin est une série de cinq photographies digitales accompagnées d'un texte éponyme. Construite en parallèle avec des lectures comme *La première gorgée de bière* de Philippe Delerm ou *La Vie matérielle* de Marguerite Duras, je m'interroge sur ce qui peut faire récit dans mon environnement proche. Attaché à construire mes séries autour de l'anecdote quotidienne, j'ai documenté pendant plusieurs semaines le moment du premier café du matin. Pour moi, cette série, tant dans la forme que dans le fond, vient ré-écrire une narration triviale, impalpable tant que l'on décide pas de la montrer, et nous invite à porter un regard différent sur nos gestes les plus banales. Les pertes sont un corpus sculptural qui a débuté en 2021. Cette série évolutive inclue des expérimentations sur du tissu, du plâtre, de l'amidon ou de la fonte, je reprends le motif du vêtement jeté par terre à la fin d'une journée. Le vêtement par ses plis fixés, plié, figé devient une pièce archéologique doté d'une narration abstraite. Pour « Cette terre sienne », je présente trois chaussettes et un gant coulées en fonte dans les ateliers de la section fonderie du lycée Gustave Eiffel d'Armentières.

Héloïse Thiburce, *Home Playground*, (2021 - 2022)

Lors d'une randonnée dans un parc naturel du Sud de San Francisco, Héloïse Thiburce note une série de panneaux de sensibilisation aux forêts d'eucalyptus. Cette espèce invasive de la région de la Bay Area nécessite de déclencher des feux de forêt préventifs sur des hectares entiers, dans le but de freiner son essor. Sa progression est rapide, et le risque pour les habitants de la région sérieux. Des incendies incontrôlés se déclenchent régulièrement autour de San Francisco. Les feux de forêt d'eucalyptus en Californie sont l'une des conséquences d'une appropriation imprudente et irréfléchie d'un territoire, liée à la ruée vers

l'or.

Les déplacements arbitraires des végétaux et les conséquences terribles qui en résultent ont poussé Héloïse Thiburce à s'interroger sur les espèces végétales américaines qui se trouvent aujourd'hui en Europe. Elle étendit sa conception de l'habitat au paradomestique : il s'agissait de penser l'écosystème étendu à l'environnement dans lequel s'inscrit notre demeure. Elle décide alors de créer une mappemonde eurocentrée qui parlerait de la manipulation des espèces végétales par la main humaine. En s'inspirant des tapis à histoires pour enfants, elle cherche à faire une analogie entre le geste de manipulation des colons et celui des regardeurs. Elle souhaitait que le texte anglais ne soit pas une traduction exacte des mots français. En jouant sur des habitudes de rapprochement, elle insiste sur ce que l'on perd, altère, transforme, détruit ou croit comprendre lorsque qu'on écoute une langue étrangère.

Sarah Tollec, série *Mousse 1-7* (2019 - 2022)
et *Maison-Reliquaire de soi* (2022)

Cette série de mousses végétales brodées fait parti d'une série nommée *Précieux Éphémères* qui rassemble divers morceaux végétaux extraits de la nature ou de l'espace urbain où ils ont poussé pour être brodés. Ces mousses peuvent être considérées telles une cartographie végétale du quotidien puisqu'elles ont toujours été récoltées autour des lieux de vie de l'artiste. Elles témoignent d'un attachement aux lieux de vie proches et à la nature environnante. Qu'il s'agisse de lieux de vie ponctuels, durables ou récurrents où l'artiste instaure l'idée de maison et de foyer et donc d'affect. Transformés en bijoux à l'aide de sequins de calque ou de perles brodées, ces fragiles trésors appellent à être préservés et à voir la nature comme un bijou dont il faut prendre soin. Ces mousses sont aussi proches du bijou que d'une forme d'imitation de la nature et de ses gouttes de rosée, ses microscopiques champignons et insectes jusqu'à atteindre parfois les limites du réel. Sous une cloche de cabinet de curiosité repose une maison de cire, posée sur une feuille de la même matière faisant penser à une banquise. À la façon d'un linceul, un manteau de cire se pose sur l'invisible reliquaire qu'est la maison. Maison ou Foyer ? Elle se distingue par sa fragilité et son aspect extérieur cireux, brillant par endroit, où des perles de rocaille et de verre transparentes, irisées, opaques ou à l'aspect de perles de culture ou de cristaux (rappelant des cristaux de sel) ponctuent la surface comment une matière qui prolifère. La maison de cire où domine une mèche de bougie est percée d'ornements à l'aide

de perles et d'épingles de couture. Les pointes des épingles sont visibles dans le miroir doré du socle de la cloche, le reflet permet de distinguer l'intérieur de la maison depuis le dessous. On peut y voir une relique coincée entre les pointes des épingles. Cette relique en tissu cousu renferme des cheveux, des fibres textiles d'un doudou ainsi que de la terre de la maison d'enfance de l'artiste. La fragilité de la cire mise en regard avec la solidité des perles et épingles qui la transpercent permettent de créer un dialogue entre intériorité et contours, une subtile interprétation de la notion d'intimité, dont témoigne notamment la relique.

Ann. 5 : Textes de salle de l'exposition « Cette terre sienne »

« Le monde attend derrière la porte »

Ce titre, rencontré enfant au détour d'une lecture, s'est gravé dans ma mémoire. L'histoire s'est envolée, seuls ces six mots sont restés. Ils dessinaient une fracture entre l'intimité protectrice de la maison, et le vaste monde inexploré. Grandissant peu à peu, j'ai quitté le chaleureux domicile familial pour construire mon propre nid dans des villes de plus en plus grandes. Les déménagements successifs et mes constants va-et-vient ont fragilisé ce que j'appelais « ma maison ». Étant chez moi partout, et donc véritablement nulle part, mes interrogations sur l'instabilité de l'habitat et sur l'appartenance à un territoire se sont faites de plus en plus nombreuses. Pendant mon séjour à San Francisco, elles se sont significativement amplifiées.

Ces questions prenaient une place telle que je décidai d'en faire mon sujet de mémoire de Master 2 à l'Université Paris 8. Accompagnée dans ma pensée par la sociologue Anna Seiderer et l'historien de l'art Paul-Louis Rinuy, je développai une recherche guidée par la « poétique de l'espace » et sa résonance à travers l'art textile.

A travers une pluralité de regards, cette exposition a été conçue comme une opportunité de dialogue et de réflexion autour de l'attachement à ce que nous pouvons appeler « notre maison », « notre terre » ou bien même « notre pays ». Son titre, « Cette terre sienne », est tiré de superbes vers d'Aimé Césaire au travers desquels le poète raconte l'affection qu'il porte à son pays natal. Ils résonneront je l'espère chez tous ceux et celles qui ont, un jour, abandonné leur habitat le plus précieux et sont allés s'approprier un nouveau territoire incertain.

Je tiens à remercier chaleureusement la HCE Galerie pour son aide et sa confiance tout au long de ce projet ; les artistes Astrid Bourquin, Izzy Davis, Cole Montminy, Claudia Huenchuleo Paquien, Thibaud Leplat, Sarah Tollec pour leur implication et leur amitié ; Zoé Jean-Toussaint pour son écoute et sa bienveillance ; Manon Laverdure pour son superbe texte et ses conseils.

Je tiens également à remercier Marie Preston et le service reprographie de l'Université Paris 8 pour leur gracieuse contribution à l'impression de ce document.

Héloïse THIBURCE

De la Terre à la terre

« Dans cette ville éternelle, cette foule désolée sous le soleil,
ne participant à rien de ce qui s'éprouve, s'effrime,
se libère au grand jour de cette terre sienne. »

Non sans trouver sa source dans les incantations poétiques d'Aimé Césaire telles que retranscrites dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, Cette terre sienne est le lieu d'un questionnement symptomatique d'une époque réglée à l'heure des migrations, consenties ou non. Si les vers libres de l'écrivain martiniquais laissent transparaître les pulsations d'un véritable grand récit, l'exposition se propose quant à elle d'explorer ce sentiment d'appartenance au territoire à travers les expérimentations textiles de sept artistes français et américains. Réunies au sein de la HCE Galerie, les productions d'Astrid Bourquin, Izzy Davis, Claudia Huenchuleo Paquien, Thibaud Leplat, Cole Montminy, Héloïse Thiburce et Sarah Tollec révèlent autant d'attitudes singulières à l'égard du « chez soi ».

Cette formule plurielle prend d'abord racine dans l'héritage identitaire reçu par Astrid Bourquin de ses grands-parents, quittant la Tunisie pour la France dans le milieu des années 60. Il a pu sur le thème de la maison (2022) se confondre dès lors en autoportrait de l'artiste au jour de son histoire familiale : un tapis ponctué de motifs barbares, marqueur de l'habitat originel, accueille en son centre un vase anthropomorphe où loge une machine, patientant jusqu'au prochain arrosage. Ce rituel lui accorde la survie dans un environnement qui n'est pourtant pas le sien, l'artiste faisant tout en son pouvoir pour que jamais la mémoire du passé ne taise.

Avec *What is your name ? Soy il ogan* (2018), Claudia Huenchuleo Paquien poursuit quant à elle une quête amorcée par son père : trouver un sens aux notions de « chez-soi » et d'« appartenance » dans un monde régi par des carcans coloniaux qui forcent l'individualisation des populations indigènes. Refusant d'être la victime d'un élanisme mouvement diasporique abolissant les identités culturelles, l'artiste revendique son héritage mapuche – terme signifiant « gens de la terre » en mapudungun et qualifiant entre autres les peuples autochtones du Chili – par l'usage d'un textile traditionnel qui, mêlé au titre de l'œuvre, permet à la fois d'éprouver les difficultés d'intégration rencontrées et la disposition à (se) répéter constamment d'où l'on vient afin de combattre l'oubli.

Les espaces laissent des traces au creux de l'esprit qu'Izzy Davis cherche aussi à perpétuer dans *Remained Memory* (2021). Une projection offre la possibilité aux visiteurs de se plonger dans les souvenirs de l'artiste, celle-ci matérialisant par l'image et par le son les fragments d'instantanés passés dans un parc en 2007 avec une amie aujourd'hui disparue. Bien que cet espace de verdure ne soit plus accessible et que son empreinte s'efface petit à petit de ses pensées, Izzy Davis marque son attachement à ce paysage en le maintenant en vie grâce à la captation d'éléments bien spécifiques : les ramifications des arbres, en particulier, donnent la sensation de s'enfuir du cadre pour mieux répandre l'essence du lieu dans l'exposition.

Le vêtement, lui, permet à Thibaud Leplat d'activer une mémoire des plus familières : celle de la chaussette jetée négligemment au pied du lit à la fin de la journée ou de la chemise reposant sur l'accoudoir d'une chaise dans l'attente d'être portée à nouveau. Les pentes (2022) rassemblent des artefacts multiples, produits d'une véritable archéologie du quotidien. À l'instar d'une membrane apportant sécurité et réconfort, ils nourrissent l'imaginaire collectif quant à l'identité de leurs potentiels propriétaires.

Cet imaginaire est également de mise dans *Maison* (2022) de Cole Montminy. L'artiste y emploie la laine pour donner forme à un paysage enfantin : une maison trône sur les hauteurs d'une colline tandis qu'un coq signale de son chant le passage du jour à la nuit, et de la nuit au jour. Par l'entremise de l'animation, Cole Montminy donne à son œuvre un caractère double qui se partage dans un dialogue entre extérieur et intérieur du foyer. La fiction se mêle ici à l'histoire car si au dehors les visiteurs peuvent étudier la maison sous toutes ses coutures, ils doivent laisser libre cours à leur imagination pour deviner ce qui se cache derrière sa porte.

Dans *Home Playground* (2021-2022), Héloïse Thiburce déploie au sol sa vision de l'habitation à l'échelle d'un planisphère manipulable par le public – au fond, n'existe-t-il pas plus grande maison que la planète bleue elle-même ? En partant de l'hémisphère nord, l'artiste interroge la « colonisation » des espèces végétales et des espaces naturels par l'être humain à travers le monde. Cette approche géologique, qui met notamment en lumière l'introduction de *Yucca alpestris* sur le territoire américain au temps de la route vers l'or, préfigure les recherches de l'artiste à l'île de La Réunion.

Enfin, la série *Mousse* (2019-2021) et la *Maison-Réliquaire* (2022) de Sarah Tollec nous rappellent que si nos actions ne sont pas sans conséquences sur l'écosystème au sein duquel nous évoluons, certaines entreprennent néanmoins de fonder une réelle intimité avec ce dernier. Aussi, la « trifonctionnalité » d'éléments organiques que l'artiste récolte sur son chemin et qui interviennent par l'appât de matériaux précieux lui permet d'offrir une certaine pérennité à ce qui possède toutefois des propriétés passagères.

Par le biais de l'installation, de la vidéo ou encore de la sculpture, les artistes de « Cette terre sienne » se font les témoins de nos interactions multiples avec les territoires qui nous sont propres. Et leurs œuvres les réceptacles tangibles d'une histoire des corps et des esprits, rapportant à nos consciences qu'il n'y a très souvent qu'un pas de la Terre à la terre.

Manon LAVERDURE

1 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Bordas, 1947 [1939]

« Le monde attend derrière la porte »

Ce titre, rencontré enfant au détour d'une lecture, s'est gravé dans ma mémoire. L'histoire s'est envolée, seuls ces six mots sont restés. Ils dessinaient une fracture entre l'intimité protectrice de la maison, et le vaste monde inexploré. Grandissant peu à peu, j'ai quitté le chaleureux domicile familial pour construire mon propre nid dans des villes de plus en plus grandes. Les déménagements successifs et mes constants va-et-vient ont fragilisé ce que j'appelais «ma maison». Étant chez moi partout, et donc véritablement nulle part, mes interrogations sur l'instabilité de l'habitat et sur l'appartenance à un territoire se sont faites de plus en plus nombreuses. Pendant mon séjour à San Francisco, elles se sont significativement amplifiées. Ces questions prenaient une place telle que je décidai d'en faire mon sujet de mémoire de Master 2 à l'Université Paris 8. Accompagnée dans ma pensée par la sociologue Anna Seiderer et l'historien de l'art Paul-Louis Rinuy, je développai une recherche guidée par la «poétique de l'espace» et sa résonance à travers l'art textile. A travers une pluralité de regards, cette exposition a été conçue comme une opportunité de dialogue et de réflexion autour de l'attachement à ce que nous pouvons appeler « notre maison », « notre terre » ou bien même « notre pays ». Son titre, « Cette terre sienne », est tiré de superbes vers d'Aimé Césaire au travers desquels le poète raconte l'affection qu'il porte à son pays natal. Ils résonneront je l'espère chez tous ceux et celles qui ont, un jour, abandonné leur habitat le plus précieux et sont allés s'approprier un nouveau territoire incertain.

Je tiens à remercier chaleureusement la HCE Galerie pour son aide et sa confiance tout au long de ce projet ; les artistes Astrid Bourquin, Izzy Davis, Cole Montminy, Claudia Huenchuleo Paquien, Thibaud Leplat, Sarah Tollec pour leur implication et leur amitié ; Zoé JeanToussaint pour son écoute et sa bienveillance ; Manon Laverdure pour son superbe texte et ses conseils.

Je tiens également à remercier Marie Preston et le service reprographie de l'Université Paris 8 pour leur gracieuse contribution à l'impression de ce document.

Héloïse THIBURCE

« *Dans cette ville inerte, cette foule désolée sous le soleil,
ne participant à rien de ce qui s'exprime, s'affirme,
se libère au grand jour de cette terre sienne.* »¹⁴¹

Non sans trouver sa source dans les incantations poétiques d'Aimé Césaire telles que retranscrites dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, *Cette terre sienne* est le lieu d'un questionnement symptomatique d'une époque réglée à l'heure des migrations, consenties ou non. Si les vers libres de l'écrivain martiniquais laissent transparaître les pulsations d'une révolte grandissante, l'exposition se propose quant à elle d'évoquer ce sentiment d'appartenance au territoire à travers les expérimentations textiles de sept artistes français.e.s et américain.e.s. Réunies au sein de la HCE Galerie, les productions d'Astrid Bourquin, Izzy Davis, Claudia Huenchuleo Paquien, Thibaud Leplat, Cole Montminy, Héloïse Thiburce et Sarah Tollec révèlent autant d'attitudes singulières à l'égard du « chez soi ».

Cette formule plurielle prend d'abord racine dans l'héritage identitaire reçu par **Astrid Bourquin** de ses grands-parents, quittant la Tunisie pour la France dans le milieu des années 60. *Il a plu sur le terreau de la misère* (2022) se confond dès lors en autoportrait de l'artiste au jour de son histoire familiale : un tapis ponctué de motifs berbères, marqueur de l'habitat originel, accueille en son centre un vase anthropomorphe où loge une misère, patientant jusqu'au prochain arrosage. Ce rituel lui accorde la survie dans un environnement qui n'est pourtant pas le sien, l'artiste faisant tout en son pouvoir pour que jamais la mémoire du passé ne tarisse.

Avec *What is your name ? Say it again* (2018), **Claudia Huenchuleo Paquien** poursuit quant à elle une quête amorcée par son père : trouver un sens aux notions de « chez-soi » et d'« appartenance » dans un monde régi par des carcans colonialistes qui forcent l'invisibilisation des populations indigènes. Refusant d'être la victime d'un énième mouvement diasporique abolissant les identités culturelles, l'artiste revendique son héritage mapuche – terme signifiant « gens de la terre » en mapudungun et qualifiant entre autres les peuples

¹⁴¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Bordas, 1947 [1939]

autochtones du Chili – par l’usage d’un textile traditionnel qui, mêlé au titre de l’œuvre, permet à la fois d’éprouver les difficultés d’intégration rencontrées et la disposition à (se) répéter constamment d’où l’on vient afin de combattre l’oubli.

Les espaces laissent des traces au creux de l’esprit qu’**Izzy Davis** cherche aussi à perpétrer dans *Reimagined Memory* (2021). Une projection offre la possibilité aux visiteur.se.s de se plonger dans les souvenirs de l’artiste, celle-ci matérialisant par l’image et par le son les fragments d’instant passés dans un parc en 2017 avec une amie aujourd’hui disparue. Bien que cet espace de verdure ne soit plus accessible et que son empreinte s’efface petit à petit de ses pensées, Izzy Davis marque son attachement à ce paysage en le maintenant en vie grâce à la captation d’éléments bien spécifiques : les ramifications des arbres, en particulier, donnent la sensation de s’enfuir du cadre pour mieux répandre l’essence du lieu dans l’exposition.

Le vêtement, lui, permet à **Thibaud Leplat** d’activer une mémoire des plus familières : celle de la chaussette jetée négligemment au pied du lit à la fin de la journée ou de la chemise reposant sur l’accoudoir d’une chaise dans l’attente d’être portée à nouveau. *Les pertes* (2021-2022) rassemblent des artefacts multiples, produits d’une véritable archéologie du quotidien. À l’instar d’une membrane apportant sécurité et réconfort, ils nourrissent l’imaginaire collectif quant à l’identité de leurs potentiel.le.s propriétaires.

Cet imaginaire est également de mise dans *House* (2022) de **Cole Montminy**. L’artiste y emploie la laine pour donner forme à un paysage enfantin : une maison trône sur les hauteurs d’une colline tandis qu’un coq signale de son chant le passage du jour à la nuit, et de la nuit au jour. Par l’entremise de l’animation, Cole Montminy donne à son œuvre un caractère double qui se prolonge dans un dialogue entre extérieur et intérieur du foyer. La fiction se mêle ici à l’intime car si au dehors les visiteur.se.s peuvent étudier la maisonnée sous toutes ses coutures, iels doivent laisser libre cours à leur imagination pour deviner ce qui se cache derrière sa porte.

Dans *Home Playground* (2021-2022), **Héloïse Thiburce** déploie au sol sa vision de l’habitation à l’échelle d’un planisphère manipulable par le public – au fond, n’existe-t-il pas plus grande maison que la planète bleue elle-même ? En partant de l’hémisphère nord, l’artiste interroge la « colonisation » des espèces végétales et des espaces naturels par l’être humain à travers le monde. Cette approche géologique, qui met notamment en lumière

l'introduction de l'eucalyptus sur le territoire américain au temps de la ruée vers l'or, préfigure les recherches de l'artiste à l'île de La Réunion.

Enfin, la série *Mousse* (2019-2021) et la *Maison-Reliquaire* (2022) de **Sarah Tollec** nous rappellent que si nos actions ne sont pas sans conséquences sur l'écosystème au sein duquel nous évoluons, certaines entreprennent néanmoins de fonder une réelle intimité avec ce dernier. Aussi, la « trésorification » d'éléments organiques que l'artiste récolte sur son chemin et qui intervient par l'ajout de matériaux précieux lui permet d'offrir une certaine pérennité à ce qui possède toutefois des propriétés passagères.

Par le biais de l'installation, de la vidéo ou encore de la sculpture, les artistes de « Cette terre sienne » se font les témoins de nos interactions multiples avec les territoires qui nous sont propres. Et leurs œuvres les réceptacles tangibles d'une histoire des corps et des esprits, rapportant à nos consciences qu'il n'y a très souvent qu'un pas de la Terre à la terre.

Manon LAVERDURE

Ann. 7 : Plan de salle de l'exposition « Cette terre sienne »

1- Arnel Bourgan, *Il n'y a plus de terre au monde*, 2022, installation, tapis tissé (100 x 62cm), céramique (35 x 35 x 20 cm), arroseur en céramique, plante verte. Tridimensionnel ou plus communément appelée « Mètre »

2- Izzy Davis, *Remagned Memory*, 2022, vidéo extraite d'une installation éponyme, 05:55 minutes

3- Cole Montgomery, *House*, 2022, Vidéo, 13 secondes

4- Claudia Huanchocho Paquari, *What a your name? Soy it again*, 2022, collage numérique, impression au jet d'encre pigmentaire, 43 x 122 cm, 43

5- Thébaud Lepetit, *Le mètre*, 2022, cinq photographies sur papier mat 250x 300x 5 cm (pièce), environ 230 cm (installation)

6- Thébaud Lepetit, *Les portes*, 2022, fonte, dimension variable

7- Hildebe Thibautou, *Home Polygami*, 2022 - 2021, 180x, galles, fil, ruban adhésif (Velcro), 208 x 310 cm

8- Sarah Tolle, *Mousse 1*, 2022, mousse origine Argès, perles et tubes de rocaïlle, H/doré, 5,4 x 3,5 cm

9- Sarah Tolle, *Mousse 2*, 2022, mousse origine Paris, sequin de calque, H/argenté, 5,2 x 3 x 2 cm

10- Sarah Tolle, *Mousse 3*, 2022, mousse origine Paris, épingle, sequin de calque, 6,4 x 3,5 cm

11- Sarah Tolle, *Mousse 4*, 2022, mousse origine Paris, épingle, sequin de plastique, perles de rocaïlle, 6,5 x 3,5 cm

12- Sarah Tolle, *Mousse 5*, 2022, mousse origine Lyon, épingle, perles de rocaïlle, 5,4 x 3,5 cm

13- Sarah Tolle, *Mousse 6*, 2022, mousse origine Lyon, épingle, sequin assis en plastique recyclé, 6,4 x 3,5 cm

14- Sarah Tolle, *Mousse 7*, 2022, mousse origine Cergy, épingle, perles de verre, perles de rocaïlle, perles Swarovski, 10,5 x 5,5 x 3,2 cm

15- Sarah Tolle, *Mousses-Révolutions de laq*, 2022, cloche en verre, socle en acier, cire végétale, cire végétale et fil coton, perles Swarovski, perles de verre, perles de rocaïlle, épingle, mèche à bougie, tissu, fil argenté, cheveux de fantaisie, filasse tissée d'un double de fantaisie, terre de la maison d'enfance de Tartassou, 24,3 x 16 x 16 cm

Ann. 8 : Photographies de l'exposition « Cette terre sienne »









Bibliographie

ALBERTI, Leon Battista. *L'Art d'édifier*. Paris : Éditions du Seuil, 2004 (la version originale datant de 1485).

AMAR, Corinne, BERGER, Nicolas, MALONDA, Laurence, WORMS, Frédéric. « Pourquoi faut-il lire "L'enracinement", de Simone Weil ? », *France culture*, publié le 27/05/2022, [disponible sur :] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-pourquoi-du-comment-philosophique/pourquoi-faut-il-lire-l-enracinement-de-simone-weil-6327301> (consulté le 15/08/2022).

AMNESTY INTERNATIONAL. « La France n'est pas la championne de la liberté d'expression qu'elle affirme être », *Amnesty International*, publié le 12/11/2020, [disponible sur :] <https://www.amnesty.org/fr/latest/press-release/2020/11/france-is-not-the-free-speech-champion-it-says-it-is/> (consulté le 28/07/2022).

ARDALAN, Ziba, GODFREY, Mark, YAU, John. *Hedi Bucher*. Londres : Parasol Unit, 2018.

ARGOTE, Carmen. « Artist statement », Site internet de l'artiste, 2020, [disponible en ligne :] <http://carmenargote.com/artist-statement/> (consulté le 03/03/2022).

ARTPRESS. « Biennale de Venise : Do-Ho Suh Who Am We ? », *artpress*, publié le 01/06/2001, [disponible sur :] <https://www.artpress.com/2001/06/01/biennale-de-venise-do-ho-suh-who-am-we/> (consulté le 01/07/2022).

ASSOCIATED PRESS. « 2 found guilty of vandalizing monument to black workers », *abc13*, publié le 11/09/2019, [disponible sur :] <https://wlos.com/news/local/2-found-guilty-of-vandalizing-monument-to-black-workers> (consulté le 28/07/2022).

BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion, 2004.

BALLAGER, Franck, FOUR, Jean-Marc. « Malgré les apparences, les États-Unis restent une terre d'immigration », *France culture*, publié le 08/11/2020, [disponible en ligne :]

<https://www.franceculture.fr/societe/malgre-les-apparences-les-etats-unis-restent-une-terre-dimmigration> (consulté le 26/03/2022).

BACHELARD, Gaston. *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1937.

BARRAGAN, Paco. *Do-Ho Suh : del 27 de enero al 26 de febrero*. Madrid : Galería Soledad Lorenzo, 2004.

BEAULIEU, Pierre. « Rendre visible et légitime la parole des concerné.es », *Politique*, publié le 03/01/2022, [disponible en ligne :] <https://www.revuepolitique.be/rendre-visible-et-legitime-la-parole-des-concerne%C2%B7es/> (consulté le 17/06/2022).

BECKER, Howard. *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1988.

BERNATEAU, Isée. *Vue sur mer*, 2018, [disponible sur :] <https://www.cairn.info/vue-sur-mer--9782130811169-page-9.htm> (consulté le 10/06/2022).

BERTHET, Dominique. « Bruno Pédurand, au risque de l'imprévisible », *Recherches en Esthétique*, n°15, octobre, Fort-de-France, 2009.

BERTHET, Dominique. *Création et engagement*. Paris : L'Harmattan, 2018.

BRONWASSER, Sacha, HUEI-HUA CHENG, Amy, KEE, Joan, GRENVILLE, Bruce. *Home and away*. Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2003.

BUCHER, Indigo, BUCHER, Mayo, MUNDER, Heike, URSPRUNG, Philip. *Heidi Bucher: Mother of Pearl*. Zürich : Heike Munder, 2004.

BUQUET, Benoît. « Art, graphisme et féminisme à Los Angeles autour de Sheila Levrant de Bretteville », *Histoire de l'art*, n° 63, novembre, Paris, 2008, p. 123-132.

BURGELIN, Olivier. « Barthes et le vêtement », *Communications*, n°63, novembre, Paris, 1996.

BUSUTTIL, Thomas. « Pourquoi il faut (re)découvrir les "trois écologies" de Félix Guattari », publié le 18/01/2021, [disponible sur :] <https://usbeketrica.com/fr/pourquoi-il-faut-redécouvrir-les-trois-ecologies-de-felix-guattari> (consulté le 10/06/2022).

CAMPBELL, Andy. « Carmen Argote », *Artforum*, publié le 20/10/2020, [disponible sur :] <https://orangepolitics.org/2006/10/unsung-founders-discussion> (consulté le 01/08/2022).

CAZALAS, Inès, FROIDEFOND, Marik. *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2014.

CAZALAS, Inès, RUMEAU, Delphine (dir.). *Epopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*. Paris : Classiques Garnier, 2020.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 1939.

CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence africaine, 1955.

CHAPMAN, Yonni. « Unsung Founders discussion », *Orangepolitics*, publié le 03/10/2006, [disponible sur :] <https://orangepolitics.org/2006/10/unsung-founders-discussion> (consulté le 01/08/2022).

CHAR, René. *Sur la poésie*. Paris : Éditions GLM, 1967.

CHCHERDLOVSKAIA, Marina. « Appropriation/Hybridity », *Academia*, non daté, [disponible en ligne :] https://www.academia.edu/1214125/Appropriation_Hybridity (consulté le 02/02/2022).

CHENEL, Marie. « Heidi Bucher – Centre culturel suisse », *Slash*, publié le 13/11/2013, [disponible en ligne :] <https://slash-paris.com/critiques/heidi-bucher-centre-culturel-suisse> (consulté le 29/04/2022).

CITY DATA. "Excelsior neighborhood in San Francisco", *City Data*, non daté, [disponible en ligne :] <http://www.city-data.com/neighborhood/Excelsior-San-Francisco-CA.html> (consulté le 26/03/2022).

CLORIS, Jules. « Municipales : Paris est-elle vraiment "plus dense" que New York et New Delhi ? », *Le Parisien*, publié le 20/01/2020, [disponible en ligne :] <https://www.leparisien.fr/elections/municipales/municipales-paris-est-elle-vraiment-plus-dense-que-new-york-et-new-delhi-20-01-2020-8239902.php> (consulté le 26/03/2022).

COLLECTIF WRITE BACK. *Postcolonial studies : modes d'emploi*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2013.

CONSEIL D'ÉTAT. « Droit au logement, droit au logement », *Conseil d'État*, publié le 10/06/2009, [disponible en ligne :] <https://www.conseil-etat.fr/publications-colloques/etudes/droit-au-logement-droit-du-logement> (consulté le 15/03/2022).

DAMAS, Léon-Gontran. *Black – Label*. Paris : Gallimard, 1956.

DAMAS, Léon-Gontran. *Pigments – Névralgie*. Paris : Présence africaine, 1972.

DE COHAN, Graciela Grashinsky. « Histoire, migration et déracinement : le legs de Marie Langer », *Tropicque*, n°80, Paris, 2002.

DECORSE, Johanna. « Toulouse. Polémique : la peintre toulousaine Laina Hadengue censurée par Facebook », *Ladépêche.fr*, publié le 12/11/2018, [disponible sur :] <https://www.ladepeche.fr/article/2018/11/12/2904838-polemique-la-peintre-toulousaine-laina-hadengue-censuree-par-facebook.html> (consulté le 03/07/2022).

DELVALLÉE, Julie. « La livraison à domicile alimentaire pèse désormais plus que le drive! », *LSA*, publié le 15/12/2021, [disponible sur :] <https://www.lsa-conso.fr/la-livraison-a-domicile-alimentaire-pese-desormais-plus-que-le-drive,399526> (consulté le 06/08/2022).

DE WITTE, Marguerite. « Enquête autour d'une déception : la maison rêvée de Gaston Bachelard », *A l'épreuve*, 2018. [disponible en ligne :] https://www.academia.edu/38403435/Enqu%C3%AAte_autour_d_une_d%C3%A9ception_la_maison_r%C3%AAv%C3%A9e_de_Gaston_Bachelard (consulté le 07/03/2022).

DI LISCIA, Valentina. « How Latinx Artists Were Shut Out Of Art History », publié le 18/08/2020, [disponible sur :] <https://hyperallergic.com/574013/arlene-davila-latinx-art-duke/> (consulté le 02/07/2022).

DIOUF-KAMARA, Sylviane. « Les Coréens aux USA : histoire d'une réussite », *Hommes & Migrations*, n° 1149, décembre, Paris, 1991.

DUARTE BERNADES, Joana. « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles*, n°7, avril, Québec, 2010.

DUBAC-LEMAINQUE, Ingrid. « Heidi Bucher l'écorcheuse (des lieux) », *Le Journal des arts*, publié le 17/06/2022, [disponible sur :] <https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/heidi-bucher-lecorcheuse-des-lieux-161148> (consulté le 01/08/2022).

DUFOURNET, Hélène, LAFARGUE DE GRANGENEUVE, Loïc, SCHVARTZ, Agathe, VOISIN, Agathe. « Art et politique sous le regard des sciences sociales », *Terrains & travaux*, n°13, février, Paris, 2007.

DUMONT, Étienne. « Le Kunstmuseum se tire la peau avec Heidi Bucher », *Bilan*, publié le 27/04/2022, [disponible sur :] <https://www.bilan.ch/story/le-kunstmuseum-se-tire-la-peau-avec-heidi-bucher-279873119245> (consulté le 01/07/2022).

DURON, Maximiliano. « Economics of Art and Avocados: Carmen Argote Transplants the World to the New Museum in New York », *ARTnews*, publié le 03/01/2020, [disponible sur :] <https://www.artnews.com/art-news/artists/carmen-argote-new-museum-interview-1202674249/> (consulté le 01/08/2022).

ELER, Alicia. « Carmen Argote: Making Order Out of Sisterly Chaos », *Mandatory*, publié le 20/06/2016, [disponible en ligne :] <https://www.mandatory.com/living/1000765-carmen-argote-sisterly-chaos> (consulté le 06/05/2022).

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.

FELIX-FROMENTIN, Clothilde. *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'envelopper, vers un paradigme de la textile*. Lille : Université Lille 3, 2013.

FIRE SAFE MARIN. « Eucalyptus », *Fire Safe Marin*, non daté, [disponible en ligne :] <https://firesafemarin.org/plant/eucalyptus/#:~:text=In%20the%201850s%2C%20Eucalyptus%20trees,encouragement%20of%20the%20state%20government>. (consulté le 26/03/2022).

FRAC CENTRE. *Architectures expérimentales 1950-2000, Collection du FRAC Centre*. Orléans : Editions HYX, 2003.

FRAC CENTRE. *Art & architecture, Collection du FRAC Centre*. Orléans : Editions HYX, 2013.

FRAGOZA, Caribbean. « Migrant Blueprint: Carmen Argote and the Perpetual Construction of Home », *KCET*, publié le 31/07/2014, [disponible en ligne :] <https://www.kcet.org/shows/artbound/migrant-blueprints-carmen-argote-and-the-perpetual-construction-of-home> (consulté le 03/03/2022).

FRÉMON, Jean. *Louise Bourgeois, femme maison*. Tusson : L'Échoppe, 2008.

GAUDIAUT, Tristan. « Livraison à domicile : la concurrence fait rage », *Statista*, publié le 28/01/2022, [disponible sur :] <https://fr.statista.com/infographie/23057/services-de-livraison-de-repas-les-plus-utilises-en-france/> (consulté le 06/08/2022).

GENET, Jean. *Chants secrets*. Lyon : L'arbalète, 1945.

GENET, Jean. *Les Nègres*. Paris : Gallimard, 1958.

GÉRARD, Mathilde. « Quant l'État expulse des familles qu'il doit reloger », *Le Monde*, publié le 16/03/2010, [disponible sur :] https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/03/16/quand-l-etat-expulse-des-familles-qu-il-doit-reloger_1320154_3224.html (consulté le 15/03/2022).

GERWIN, Daniel. « An Artist Asserts Control Over The Commodification of Her Work », *Hyperallergic*, publié le 02/08/2018, [disponible sur :] <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000032854341/> (consulté le 13/07/2022).

GIRARD, Mélanie. « Habit(at) : espace du corps dans la textilité », *HAL*, publié 28/01/2019, [disponible en ligne :] <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01996432/document> (consulté le 10/02/2022).

GOETZ, Benoît. *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*. Lagrasse : Verdier, 2011.

GOURDON, Hugo. « Essor des créations d'entreprises de vente à distance et livraison à domicile pendant la crise sanitaire », *Insee focus*, publié le 03/09/2021, n°247, [disponible sur :] <https://www.insee.fr/fr/statistiques/5417312#:~:text=Insee%20Focus%20%C2%B7%20Septembre%202021%20%C2%B7%20n,domicile%20pendant%20la%20crise%20sanitaire&text=En%202020%2C%20848%2000%20entreprises,record%20malgr%C3%A9%20la%20crise%20sanitaire.> (consulté le 06/08/2022).

GOUZI, Christine. « Migrations et identités artistiques », *EHNE*, publié le 06/04/2006, [disponible en ligne :] <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/les-arts-en-europe/migrations-et-identit%C3%A9s-artistiques/migrations-et-identit%C3%A9s-artistiques> (consulté le 07/04/2022).

GRADDY, Kathryn, JAN BOROWEICKI, Karol. « Immigrant Artists: Enrichment or Displacement? », *Working Paper Series*, publié le 21/07/2018, [disponible en ligne :] https://www.brandeis.edu/economics/RePEc/brd/doc/Brandeis_WP122.pdf (consulté le 03/05/2022).

GRENIER, Catherine. *Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique*. Paris : Centre Pompidou, 2006.

HAESBAERT, Rogerio. « Hybridité culturelle, "anthropophagie" identitaire et transterritorialité », *Géographie et cultures*, n°78, juillet, Paris, 2011.

HAMMER MUSEUM. « Carmen Argote », *Hammer Museum*, 2018, [disponible en ligne :] <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2018/made-in-la-2018/carmen-argote> (consulté le 03/04/2022).

HAUS DER KUNST. « Heidi Bucher: An Online Symposium of Talks, Screenings and Music », publié le 05/02/2022, [disponible en ligne :] <https://www.youtube.com/watch?v=gNVO73wL2aI> (consulté le 29/03/2022).

HISTOIRE COLONIALE ET POSTCOLONIALE. « À propos de *La fracture coloniale*, un entretien avec Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire », *Histoire coloniale et postcoloniale*, publié le 01/11/2005, [disponible sur :] <https://histoirecoloniale.net/A-propos-de-La-fracture-coloniale-La-question-coloniale-longtemps-occultee-peut.html> (consulté le 18/08/2022).

INSEE. « Populations française, étrangère et immigrée en France depuis 2006 », *Insee*, publié le 13/10/2015, [disponible en ligne :] [https://www.insee.fr/fr/statistiques/1410693#:~:text=Au%20total%2C%20au%20sein%20de,%C3%A9tranger%20\(figure%202\).](https://www.insee.fr/fr/statistiques/1410693#:~:text=Au%20total%2C%20au%20sein%20de,%C3%A9tranger%20(figure%202).) (consulté le 26/03/2022).

KIM, Sun Jung, KYUNGHWA, Ahn, FIRSTENBERG, Lauri, NAN-JIE, Yun, SUH, Do-Ho. *Do-Ho Suh : Artsonje Center*. Seoul : Artsonje Center, 2003.

KISSELEVA, Olga. *Art et territoire. Quartiers d'artistes : l'art comme outil de transformation du territoire*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2018.

KITAYAMA, Kenji. *L'art, excès & frontières*. Paris : L'Harmattan, 2014.

LAFFONT, Juliette. « Livraison de repas : la nouvelle folie des citoyens français », *La tribune*, publié le 01/02/2022, [disponible sur :] <https://www.latribune.fr/entreprises-finance/services/distribution/livraison-de-repas-la-nouvelle-folie-des-citadins-francais-898932.html> (consulté le 06/08/2022).

LAMY, Julien. « *Le berceau de la maison* » : la critique bachelardienne de « l'être jeté dans le monde ». Feira de Santana : Universidade Estadual de Feira de Santana, 2012.

LARMAGNAC-MATHERON, Octave. « Deleuze et le nomadisme », *Philosophie magazine*, publié le 14/06/2021, [disponible sur :] <https://www.philomag.com/articles/deleuze-et-le-nomadisme#:~:text=Le%20nomade%20est%20plut%C3%B4t%20celui,contre%20%C2%BB%20la%20fronti%C3%A8re%20qui%20le> (consulté le 03/06/2022).

LE 1. « Que faire de notre passé colonail ? », *Le 1*, n° 381, janvier, Paris, 2022.

LEE, Lauren. « Carmen Argote, Color in Los Angeles », *Metal*, publié le 07/07/2017, [disponible en ligne :] <https://metalmagazine.eu/en/post/interview/carmen-argote-color-in-los-angeles> (consulté le 03/03/2022).

LÉGIFRANCE. « Code Pénal, Article 226-4-2 », *Légifrance*, 2014, [disponible en ligne :] https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000028776961 (consulté le 28/03/2022).

LÉGIFRANCE. « LOI n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine », *Légifrance*, publié le 13/02/2020, [disponible sur :] <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000032854341/> (consulté le 13/07/2022).

LE GRIS, Françoise. *Mémoire et antimémoire*. Québec : Editions d'art Le Sabord, 2000.

LIGEA, DOSSIER SUR L'ART. « Art & Biotechnologie », *LIGEIA, dossier sur l'art*, n° 189-191, juillet-décembre, Paris, 2021.

LIND, Johan. “Many Animals—including Your Dog—May Have Horrible Short-Term Memories”, *National Geographic*, publié le 26/02/2015, [disponible sur :] <https://www.nationalgeographic.com/animals/article/150225-dogs-memories-animals-chimpanzees-science-mind-psychology> (consulté le 20/07/2022).

LOOS, Adolf. *Paroles dans le vide*. Paris : Editions Ivrea, 1994.

MAAD, Assma. « Qu'est-ce que la pensée "woke" ? Quatre questions pour comprendre le terme et les débats qui l'entourent », *Le Monde*, publié le 23/09/2021, [disponible en ligne :]

https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2021/09/23/quatre-questions-pour-cerner-les-debats-autour-du-terme-woke_6095681_4355770.html (consulté le 29/04/2022).

MALHORTA, Priya. « Space is a Metaphor for History », *Tema Celeste*, n° 83, janvier, Syracuse, 2001.

MARQUES, Lénia. « Lignes de fuite entre mots et images : Henri Michaux et Nicolas Bouvier », *Carnets*, n°2, juin, Paris, 2010.

MARTEL, Frédéric. *De la culture en Amérique*. Paris : Gallimard, 2006.

McBRINN, Maxime, WEBSTER, Laurie. *Archeology without borders - Contact, Commerce, and Change in the Southwest and Northwestern Mexico*. Boulder : University Press of Colorado, 2008.

MINISTÈRE DE LA TRANSITION ÉCOLOGIQUE. « Commerce international des espèces sauvages (CITES) », *Ministère de la transition écologique*, publié le 24/11/2021, [disponible en ligne :] <https://www.ecologie.gouv.fr/commerce-international-des-especes-sauvages-cites> (consulté le 27/03/2022).

MOORE, Alex. « Carmen Argote: Shape seeps through », *Vincent Price Art Museum*, 2013, [disponible en ligne :] https://vincentpriceartmuseum.org/exhibitions_carmen-argote.html (consulté le 03/04/2022).

MOURON, Philippe. « La liberté de création artistique au sens de la loi du 7 juillet 2016 », *revue des droits et des libertés fondamentaux*, publié le 13/11/2017, [disponible sur :] <https://www.ladepeche.fr/article/2018/11/12/2904838-polemique-la-peintre-toulousaine-laina-hadengue-censuree-par-facebook.html> (consulté le 02/07/2022).

MOUSSET, Stéphanie. « La rencontre à l'épreuve de l'exil », *Le Journal des psychologues*, n°290, juillet, Paris, 2011.

MUSEE DU QUAI BRANLY. *Ex Africa*. Paris : Gallimard, 2021.

NICOLET, Marie, PERRET-CLERMONT, Anne-Nelly. « Les rapports entre déracinement et enracinement culturel dans le cadre des phénomènes de migration et de transmission de connaissances », *Migrants : trajets et trajectoires*, n°14, automne, Paris, 1985.

ORLANDO, Sophie. « "L'artiste agent du changement social" ou comment les politiques culturelles britanniques ont annexé la production artistique au profit du programme du New Labour », *Marges*, n°10, avril, Paris, 2010.

PANOFSKY, Erwin. *L'œuvre d'art et ses significations / Essais sur les arts visuels*. Paris : Gallimard, 1969.

PAYAN, Ségolène. « Du déplacement au sentiment d'exil », *Recherches en psychanalyse*, n°9, janvier, Paris, 2010.

PAZ, Octavio. *Point de convergence, La tradition de la rupture*. Paris : Gallimard, 1976.

PINSON, Daniel. « De la maison-mon(a)de à la ville-maison », *Manières d'habiter*, n° 73, 2022.

PRÉVOST, Jules. « 1853 : quand les premiers "coolies" indiens débarquèrent dans les Antilles », *Géo*, publié le 21/03/2019, [disponible en ligne :] <https://www.geo.fr/histoire/1853-quand-les-premiers-coolies-indiens-debarquerent-dans-les-antilles-194997> (consulté le 07/05/2022).

RABATÉ, Dominique, BENOIT, Éric. *Nihilismes ?*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

REGNAULD, Hervé. « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes », *Chimères*, n°76, janvier, Toulouse, 2012.

ROBIN, Maxime. « En Arizona, le mur de Donald Trump existe déjà », *Le Monde diplomatique*, publié le 01/08/2017, [disponible en ligne :] <https://www.monde-diplomatique.fr/2017/08/ROBIN/57766> (consulté le 02/05/2022).

ROLLOT, Mathias. *Critique de l'habitabilité*. Paris : Editions Libre & Solidaire (M.E.C.), 2017.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Écrire l'espace*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

ROUSSIN, Philippe. « Liberté d'expression et nouvelles théories de la censure », *Communications*, n°106, janvier, Paris, 2020.

SABBAGH, Daniel. « Le statut des "Asiatiques" aux États-Unis », *Critique internationale*, n°20, mars, Paris, 2003.

SAEZ, Jean-Pierre. « Un nouvel âge de la censure », *L'Observatoire*, n°52, février, Paris, 2018.

SALIGNON, Bernard. *Qu'est-ce qu'habiter ?*. Paris : La Villette, 2010.

SANS, Jérôme. « Self Help », *Lucy Orta, Refuge Wear*. Paris : Editions Jean Michel Place, 1996.

SAUVÉ, Jean-Marc. « La liberté d'expression à l'âge d'Internet », *Conseil d'État*, publié le 28/05/2017, [disponible sur :] <https://www.conseil-etat.fr/publications-colloques/discours-et-interventions/la-liberte-d-expression-a-l-age-d-internet> (consulté le 27/07/2022).

SECK, Marietou. « Représentation des minorités : la parole aux concernées », *Noise*, publié le 29/03/2017, [disponible en ligne :] <https://www.noise-laville.fr/2017/03/29/representation-minorites/> (consulté le 17/06/2022).

SENGHOR, Léopold Sédar. *Œuvre poétique*. Paris : Editions du Seuil, 1964.

SERFATY-GARZON, Perla. *Le Chez-soi : habitat et intimité, Dictionnaire de l'habitat et du logement*. Paris : Armand Colin, 2003.

SCHIELE, Marie. « Habit et habitat : l'architecture vestimentaire », *Hypothèses*, publié le 22/05/2005, [disponible en ligne :] https://intextus.hypotheses.org/71#_ftn1 (consulté le 11/02/2022).

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. « Deleuze et les minorités : quelle "politique" ? », *Cités*, n°40, avril, Paris, 2009.

STENGERS, Isabelle. « La proposition cosmopolitique », *L'Émergence des cosmopolitiques*, 2007, [disponible sur :] <https://www.cairn.info/l-emergence-des-cosmopolitiques--9782707152008-page-45.htm> (consulté le 03/06/2022).

STIEGLER, Bernard. *Philosopher par accident*. Paris : Éditions Galilée, 2004.

TV5 MONDE. « Incendie en Californie : le bilan passe à 42 morts », *TV5 Monde*, publié le 24/12/2021, [disponible en ligne :] <https://information.tv5monde.com/info/incendie-en-californie-le-bilan-passe-42-morts-270880#:~:text=d'%C3%AAtre%20contenu.-,Le%20bilan%20du%20%C2%ABCamp%20Fire%C2%BB%20en%20Californie%20est%20pass%C3%A9%20%C3%A0,total%20des%20morts%20%C3%A0%2042.> (consulté le 26/03/2022).

UCLA CHICANO STUDIES RESEARCH CENTER. « HOME: Carmen Argote on "720 Sq. Ft.: Household Mutations" – Artist Interview », *UCLA Chicano Studies Research Center*, publié le 26/10/2022, [disponible en ligne :] <https://www.youtube.com/watch?v=-2tpn-Pq230> (consulté le 08/05/2022).

UNESCO, *Liberté artistique*. Paris : UNESCO, 2019.

UNIVERSALIS, « Un "habiter" poétique et pensant », *Universalis*, publié le 09/07/2013, [disponible sur :] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/essais-et-conferences/2-un-habiter-poetique-et-pensant/> (consulté le 02/07/2022).

VALERY, Paul. *Eupalinos, l'âme et la danse, dialogue de l'arbre*. Paris : Gallimard, 1944.

VERNANT, Jean-Pierre. « Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs », *Persée*, non daté, [disponible en ligne :] https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1963_num_3_3_366578 (consulté le 13/03/2022).

WALSH, Savannah. « Analyse : Comment "Les Animaux Fantastiques" est devenu la franchise maudite d'Hollywood », *Vanity Fair*, publié le 14/04/2022, [disponible en ligne :] <https://www.vanityfair.fr/culture/article/comment-les-animaux-fantastiques-est-devenu-la-franchise-maudite-dhollywood> (consulté le 17/06/2022).

WEXLER, Alisha. « Carmen Argote's New Museum Solo Show Will Make You Think of Home », *Observer*, publié le 21/09/2019, [disponible sur :] <https://observer.com/2019/09/carmen-argote-new-museum-as-above-so-below-solo-exhibition/> (consulté le 01/08/2022).

WOESSNER, Géraldine. « Zéro mort, aucun cancer : le vrai bilan de l'accident nucléaire de Fukushima », *Le Point international*, publié le 10/03/2021, [disponible sur :] https://www.lepoint.fr/monde/zero-mort-aucun-cancer-le-vrai-bilan-de-l-accident-nucleaire-de-fukushima-10-03-2021-2417139_24.php (consulté le 03/06/2022).