

A l'ombre de la pierre

Mémoire d'un caillou

Sonia Martins

“Cette maison était en quelque sorte doublée. Je savais que derrière le



Loriol (Drôme) au début du siècle

mur de ma chambre d'enfant (derrière la cheminée où, lorsque le vent soufflait du nord, on entendait le passage des trains, des rapides) se trouvait une autre chambre, mais que pour y accéder, il fallait passer soit par le rez-de-chaussée (domaine du bureau de mon père) soit par le grenier (domaine de la lucarne et de la terrasse). Le jour où je m'en aperçus, il se produisit en mon esprit tout un déroulement de lieux et de temps qui se matérialisa pour moi dans cette présence d'une frontière, le mur, directement infranchissable vu l'absence d'une porte d'accès direct, qui aurait pu être entre la cheminée et la fenêtre - là où ma mère, un jour de l'an, avait dressé un bel arbre de Noël."

Dès le moment où il eut pris conscience de cette structure d'ensemble, l'imagination de l'enfant se mit à errer d'une pièce à l'autre, de celle qu'il connaissait à celle qu'il découvrirait, et le souvenir de ces différentes pièces allait se graver si profondément en lui que, devenu adulte, les images de ces lieux le poursuivraient encore au plus secret de lui-même.



Au dos : *Les demeures-mémoires d'Etienne-Martin*, Dominique Le Buhan, Paris, éditions Hescher, 1982, p.34-35

Toute ma famille – maternelle et paternelle – est originaire d’un même village au centre du Portugal, Perais. Situé dans la région de la Beira Baixa, frontalière de l’Espagne, en deçà de la chaîne de montagnes des Etoiles, ce village est perché au sommet d’un mont creusé par un méandre du Tage, fleuve mythique né de l’épée d’Héraclès, prenant sa source en Espagne et allant se jeter à Lisbonne dans l’océan Atlantique.

Ce village isolé recense aujourd’hui moins de 200 habitant.e.s. Son unique commerce est un café-épicerie qui assure les besoins de première nécessité. C’est aussi le lieu d’une vie communautaire intense. Le supermarché, la gare et la poste, se trouvent à 20 minutes de route, à Vila Velha de Rodao, la ville la plus proche.

Si j’ai choisi ici de commencer par expliquer mes origines et les liens que je peux entretenir avec certains territoires c’est parce que ces éléments forment un tout qui a participé à construire mon imaginaire, ma relation aux formes et au récit. Ce lieu, son architecture, sa culture et ses histoires populaires ont imprégné ma construction psychique. Mon intuition m’a conduite à travailler avec et dans la matière. J’aime que mes mains soient à l’origine de ce qui naît sous mes yeux. Mon intuition m’a amené à travailler avec des matériaux de la construction, de la roche et de la brique au ciment en passant par le mortier, le plâtre et la boue. Elle m’a aussi conduite à penser à l’origine de la présence du noir, de la maison, du domestique dans ma pratique.

Pourquoi ce que je fabrique est parfois en lien avec l’univers et la mythologie des contes ? Pourquoi il y a cette importance de l’intrusion du rêve dans le réel ?

Ces réflexions m’ont amené à me remémorer, à travailler avec mes souvenirs. Etudier et prospecter quelque chose c’est mettre à distance mais en même temps cela me permet de consolider, d’enrichir et d’articuler ces liens.





Le Tage vu des champs d'oliviers de ma famille,
Pérais, Portugal,
Scan de photographie d'archive B&W
Novembre 2002

Loin de l'ambiance urbaine, le territoire de ce mont est recouvert de champs de chênes verts, d'oliviers et d'eucalyptus. La végétation est très spécifique. Les plantes grasses et les cactus s'épanouissent si bien que la région est connue comme le « désert portugais ». La faune y est abondante. Les cerfs et les biches viennent jusque dans les jardins manger les fruits et légumes. Les renards, les lézards, les mantes religieuses, les geckos, les crapauds cracheurs d'encre noire, les grenouilles vertes, les sauterelles et les araignées peuplent ce territoire et jouissent de liberté dans une nature qui reste encore peu contrôlée. Car sur ce territoire rocheux, les accès à certaines parties de la colline sont difficiles voire impossibles. Les pierres jaillissent de la terre : schiste, quartz, calcaire, granite. Noir, brun, blanc, gris, rose, violet, orange.

La présence du Tage a donné naissance à ce village. Aux alentours de l'an 100, Perais n'existait pas encore. Mais l'on trouve encore aujourd'hui la trace de ce qui fût l'origine de la construction physique de ce dernier, un chemin de pierres de schistes romain, allant des berges du fleuve et remontant vers le village, témoin de l'importance de l'accès à l'eau.

Les habitations de ce village sont propres aux constructions portugaises. Des tuiles d'argile cuites emboîtées, ornent les toits. Les revêtements des murs extérieurs sont parfois peints en blanc avec de la poudre de calcaire formant ainsi une couche épaisse semblable à une pâte de sucre qui recouvre un gâteau. Les seules autres maisons avec de la pâte de sucre sur les façades, je les rencontrais dans les contes que je lis depuis l'enfance. Les murs extérieurs sont d'autres fois peints dans des couleurs vives, jaunes, rouge parme, bleu cyan, ocre et vert.

Les Portugais ont le goût du baroque : les maisons sont chargées d'éléments décoratifs exagérés. On trouve par exemple des céramiques en forme de lions ou d'aigles qui surplombent les poteaux de portail, des pointes en céramique qui ornent les toitures ou encore des balconnets avec des piliers torsadés. Par ailleurs, ces piliers torsadés sont inspirés des cordages des bateaux, trace dans l'architecture de l'histoire des conquêtes coloniales.



*Plante Grasse sur le chemin du Tage,
Perais, Portugal
Photographie B&W,
Novembre 2017*



*Les toits de Rua da Fonte Nova vue du clocher de l'église
Perais, Portugal
Photographie B&W,
Novembre 2017*

A Perais, cette forme d'architecture et d'ornement portugais coexiste avec une autre tradition locale, qui s'est construite parallèlement grâce aux savoirs, aux goûts et aux migrations des habitant.e.s.

Dans les années 1960, mon grand-père maternel est venu en France avec des amis de ce village. Ils ont tous choisis de quitter ce village et ont passé la frontière laissant derrière eux leurs femme et enfants afin d'aller voir si le travail était moins une denrée rare ailleurs que dans ces terres rurales. En passant la frontière clandestinement ils savaient qu'ils allaient jusqu'à Salamanca où ils attrapèrent un train qui les conduisit jusqu'à Paris. Selon les souvenirs de mon grand-père, ils se sont retrouvés dans un grand hangar où on leur avait dit d'aller avec des centaines d'autres hommes. Des hommes sont venus et leur ont dit les villes où il y avait nécessité de main d'œuvre. J'ai demandé à mon grand-père qui étaient ces hommes mais il n'a pas su me répondre : «tu sais quand je suis arrivé je ne parlais pas le français, j'ai suivi comme j'ai pu». Il a donc suivi le mouvement. À partir de là, lui et ses amis sont arrivés en Normandie avec comme zone de travail le grand ouest (Haute et Basse-Normandie - Banlieue Ouest de Paris) et se sont pour la plupart installés à Caen ou dans ses alentours. Un an après son installation, il est revenu au village pour venir chercher ma grand-mère et leurs quatre enfants : ma mère âgée de 6 ans et ses trois petits frères.

Mes grands- parents paternels eux sont partis dans un pays qui n'existe plus, un pays imaginaire pour moi. Le territoire est toujours là, mais les frontières et le nom du pays ont changé. Le Zaïre a existé entre 1971 et 1997 et est devenu RDC : république démocratique du Congo. Mon père et son frère y sont nés. Ma grand-mère maternelle me racontait qu'elle travaillait dans les champs de coton et de tabac avec les zaïroises. Ils ont dû quitter le pays pour retourner au Portugal pour des raisons politiques et se sont réinstallés au Portugal, à Lisbonne. Mon grand-père est mort peu de temps après leur retour et ma grand-mère est retournée dans son village d'origine non loin de Perais. Elle est finalement venue s'installer à Perais lorsqu'elle a rencontré celui qui fût mon grand-père, o tio Amavel. Ainsi, ce village est connecté à d'autres lieux et d'autres réalités politiques. Son architecture est influencée par ces connexions.

Gata e gatos salvagés, chatte et chatons sauvages,
Perais, Portugal
photographie 4x5" B&W
Août 2018



« On habite ici aussi », disent encore aujourd'hui mes grands-parents maternels qui n'ont cessé malgré leur départ du village d'y revenir chaque année pour voir notre famille restée sur place et aussi continuer d'en être. Mes parents se sont rencontrés dans ce village, mais je suis née à Caen. Depuis que je suis enfant, nous descendons et remontons les autoroutes qui nous lient d'un lieu à l'autre. Chaque année depuis ma naissance, loin du goudron urbain et des tours de bétons dans lesquelles j'ai grandi, je vais passer mes temps de vacances à Perais. Ses rues pavées, en montée et descente, devenaient mon terrain de jeu ; les pierres et la faune devenaient ma distraction.

Là-bas, ici et ailleurs

« Ibiza est par excellence le pays de l'architecture sans architecte. Les maisons construites par les paysans ont un style si pur et harmonieux qu'elles soutiennent parfaitement la comparaison avec les œuvres réfléchies et calculées de l'architecture moderne. Dès que vous quittez la ville et que vous allez à l'intérieur de terres, vous allez de surprise en surprise : partout la même perfection plastique partout la même noblesse dans la forme de maisons. À première vue, elles rappellent les maisons algériennes et aussi celles des îles grecques, mais très vite vous réalisez être en présence d'une conception plus pure, infiniment plus intuitive de l'art de bâtir. »

Raoul Hausmann, *Ibiza et l'architecture sans architecte*, D'Acì i d'Allà, n° 184, 1936.

Etudier l'architecture de ce village, c'est aussi connaître ses habitants.e.s. Habiter vient de *habitare* « faire sa demeure, y vivre par habitude » mais se lie également au fréquentatif *habere* voulant dire « avoir, posséder ». J'y habite autant qu'elle m'habite. J'ai un réel lien avec cette architecture.

Depuis que les gens du village savent que je m'intéresse à son architecture, j'ai beaucoup de discussions avec eux au café, dans les rues, chez eux. Pour certains d'entre eux, cette architecture appartient au passé et « n'a rien de moderne », autrement dit elle n'est plus d'actualité. Pourrait-on dire de quelque chose d'encore tangible au présent qu'il appartient seulement au passé ? Comme si le passé, révolu, devait disparaître sans laisser de traces ?

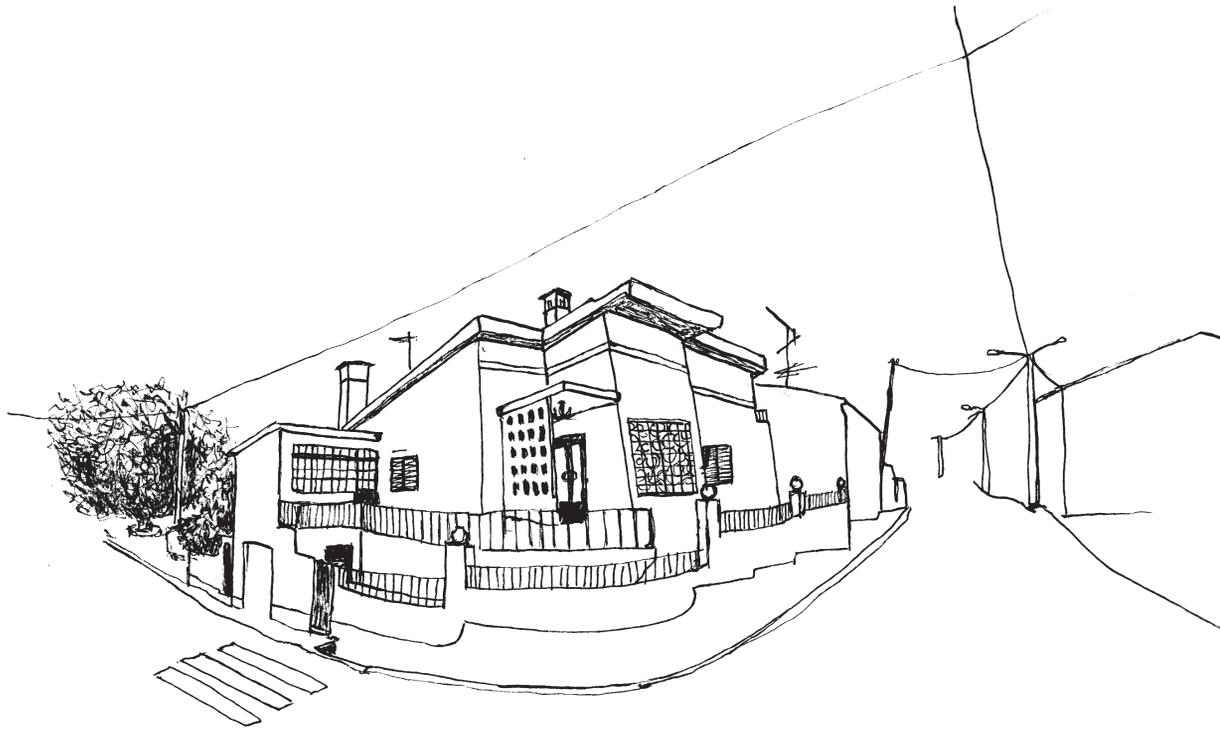
Dans *Construire avec le peuple - le changement dans la constance*¹, Hassan Fathy parle de la relation entre l'architecte, personne qui a autorité sur la construction, et des personnes qui l'habitent : « l'architecte a le pouvoir unique de ranimer la foi du paysan en sa propre culture si, comme un critique autorisé, il montre ce qui est admirable dans les normes locales, et s'il va jusqu'à les utiliser lui-même, alors les paysans se mettront immédiatement à considérer leurs produits avec orgueil. Ce qui était ignoré ou même méprisé auparavant deviendra soudain un motif de juste fierté pour les villageois ». Dans certaines formes architecturales de ce village je vois tout un patrimoine en sommeil. Des gestes sans règle imposée gardent en mémoire le fait main, l'essence du lien entre l'humain et l'action de construire. Je n'ai pas pour but de satisfaire une mémoire collective qui se limiterait à décrire mais je veux transmettre dans mon travail une liberté du geste, inspirée de cette architecture. C'est une manière de la revaloriser cette architecture dépréciée.

Ce village était mon terrain de jeu enfant et je continue aujourd'hui d'y habiter partiellement deux maisons.

¹ Hassan Fathy, *Construire avec le peuple, Histoire d'un village d'Égypte : Gourma*, «Le changement dans la constance» Paris, Actes Sud, 1999, p.87.

Toits vu de la terrasse - maison de mes grands-parents maternels,
photographie 4x5" B&W
Août 2018





L'une d'elle appartient à la famille de mon père. La première partie de cette maison fût construite à l'initiative du grand-père paternel que j'ai connu, o tio Amavel, deuxième mari de ma grand-mère, Maria do Ceu qui elle, était d'un village voisin. Parti au Brésil, il s'était installé à Niteroi, quartier aisé de Rio de Janeiro et s'était enrichi en devenant propriétaire de magasins. Revenu au village, il a fait construire dans les années 1960 la première partie de cette maison. Elle a été construite par des bâtisseurs du village (dont José Antao Mateus, mon grand-père maternel) à partir de plans intérieurs conçu par un bâtisseur du village et des plans extérieurs ramené de Niteroi.

Cette partie extérieure a détonné dès son premier jour dans le paysage architectural du village. C'était un héritage post colonial ramené par le retour de tio Amavel, une maison moderne conçue par un architecte. La charpente du toit est construite en oblique, imitant l'axe sol-ciel. Cet axe permet d'avoir une grande façade murale extérieure sur un côté de la maison, amplifiée par le rétrécissement des murs vers le côté opposé. Cette façade en béton est peinte à la cal (peinture, proche de la chaux, directement issue d'une pierre calcaire que l'on mélange avec de l'eau) et à des bordures jaune ocre. Elle a des vitres de 30cm, positionnées en longueur du sol au plafond. Des fers entrecroisés rythment l'espace de ces vitres. Une large terrasse faite en dallage de pierres d'ardoises, construite en descente circulaire, mène à une porte d'entrée donnant sur rue. Les éléments qui constituent cette façade extérieure rendent hommage à une architecture brésilienne. On retrouve les mêmes éléments de bâtiments présents dans la Cidade das Artes conçu par l'architecte Christian de Portzamparc et inaugurée en 2013. Conçue comme une véranda surélevée avec vue sur la mer et les montagnes, sa façade est constituée de béton et d'une longue vitre ouvrant l'espace de la façade. Des poutres croisées en oblique enchâssées rythment la forme des vitres. Cette partie de la maison est reliée à une extension qu'il a construite des années plus tard. Cette partie est quant à elle similaire à la construction du village et au savoir de ses bâtisseurs.

Cette maison est unique dans ce village et dans cette région. Elle est une jonction physique entre un art de bâtir sans architecte et une habitation moderne créée par un architecte. A l'autre extrémité de cette maison se trouve l'une des rue les plus anciennes du village, rua da estalagem, « rue de l'auberge ».



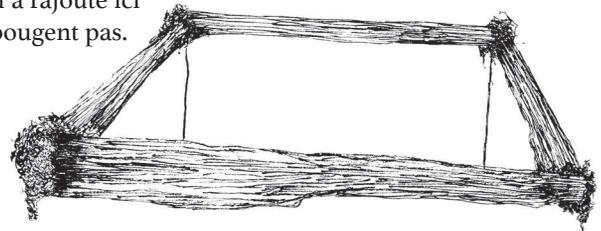
*La terrasse, jonction des deux maisons de mes grands-parents maternels,
Perais, Portugal,
Scan de photographie d'archive B&W
Décembre 2008*

Certaines de ses fondations et murs de pierres de schiste remontent à la naissance du village, à l'époque romaine. Eugenia et José Antao Mateus, mes grands-parents maternels y ont deux maisons reliées qui n'en forment qu'une grâce à la liaison par la terrasse et le jardin.

Assise sur la terrasse faite de ciment, j'observe les murs : leur positionnement et leurs formes. À côté, de l'ouverture de la porte qui mène à la cuisine, mon grand-père a construit un abri, sorte de petite annexe pour entreposer les outils de ménage et le matériel agricole. Il l'a construite de manière intuitive pour les protéger du temps et principalement du soleil. Ces gestes de construction renouent avec l'essence même de l'architecture. Selon sa racine étymologique, elle se distingue de la construction-sculpture par le positionnement d'une toiture, qui est présente pour protéger (archi-tectura). Le sol est fait d'une dalle de ciment faisant entre 5 et 6 m². Afin de faire tenir le tout, il s'est servi des deux murs déjà existants (le mur de la cuisine et celui de l'habitation voisine) et en a érigé un autre en brique rouge afin d'obtenir un support pour faire tenir le petit toit. Il n'a pas couvert le mur de peinture, les coulures de mortiers restent apparentes. Il a assemblé quatre poutres de chêne vert non traitées, cimentées en leurs jointures, formant un rectangle. Il y a en premier déposé des planches de bois irrégulières sur lesquelles il a assemblé les tuiles. Il a rajouté ici et là des pierres de schistes afin que les tuiles ne bougent pas.



La façade de l'une des maisons de mes grands-parents maternels avant rénovation, Pérais, Portugal, Scan de photographie d'archive B&W Août 2000



Sur le côté du toit de l'abri relié au jardin voisin, il a ajouté en guise de barrière un grillage déjà bien usé, gondolé et rouillé pour empêcher autant les humains que les animaux de s'aventurer sur la toiture. Des fils électriques gris, bleu et rouge, détournés de leur fonction première traversent l'espace de la terrasse. Tendus entre cet abri, un olivier et un oranger, ils permettent d'étendre le linge et d'accrocher une toile de tissu pour protéger du soleil. On retrouve ce genre de constructions à chaque coin de rue.

Maison paysanne (Can Rafal),
Raoul Hausmann, 1934, 30x39cm
Musée départemental
d'art contemporain de Rochechouart



Vieille cuisine, Can Palerm, Sant Josep,
Raoul Hausmann, 1936, 29x41,5cm
Musée départemental
d'art contemporain de Rochechouart



Maison près de Cala Llonga, Santa Eulària des Riu,
Raoul Hausmann, 1935, 30x39cm
Musée départemental
d'art contemporain de Rochechouart

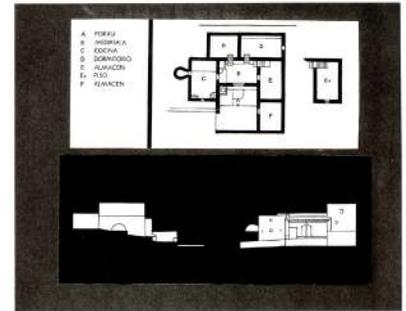


L'architecture de ce village est majoritairement vernaculaire. Une architecture du fait main, assemblée pièce par pièce, sans plan, « une architecture sans architecte », qui garde en mémoire les gestes humains de fabrication. Les détournements des matériaux de leurs fonctions ou encore le non revêtement des murs laissant apparaître les coulures de mortier : ces manières de faire sont une rencontre entre le caractère de la personne qui construit, les matériaux dont il dispose et les nécessités de la situation qui l'a poussé à construire.

Un des modèles de ma recherche fût ma découverte à l'automne 2017, du travail artistique de Raoul Hausmann sur l'archipel ibérique Ibiza. Dans une approche quasiment anthropologique du territoire, il étudia, entre 1927 et 1936, les habitations et les us et coutumes de ses habitant.e.s, au moyen de photographies, de relevés de plans de structures habitables et de récits d'observations. Raoul Hausmann était connu pour être un fervent actif, excentrique et révolutionnaire du mouvement Dada du début du XX^e siècle. Je voyais dans ces photographies de paysages habités, sorte de paysage-maison, de nouveaux assemblages Dada. À travers l'éloge de ces habitations, il critiquait implicitement les architectes modernes de son époque.

Dans, « Raoul Hausmann, architecte? », Jean-Paul Midant voit plus généralement cette recherche de Raoul Hausmann comme « la volonté de perpétuer un certain esprit révolutionnaire Dada; une forme Dada, fondée sur l'action, cette fois-ci non plus essentiellement critique, nihiliste ou dilettante, mais constructive, attachée à énoncer les conditions nécessaires pour bâtir dans le réel une société nouvelle »².

Décrire et essayer de comprendre l'architecture vernaculaire est une manière de contester la standardisation de l'architecture qui exclut l'habitant.e de toutes les phases de conception et de construction de son habitation. C'est aussi valoriser un autre patrimoine que celui relevant de la conservation de la trace des puissants, un patrimoine des pratiques populaires.



Sans titre (Plan d'une maison rurale à Ibiza),
Raoul Hausmann,
Encre sur papier monté sur papier fort,
24x 30 cm,
entre 1933 et 1936

² *Raoul Hausmann - Architect - IBIZA 1933 - 1936*, Jean-Paul Midant, « Raoul Hausmann, architecte? », Bruxelles, Fondation pour l'architecture, 1990.

« Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec « les moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet en particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de déconstructions antérieures. L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable pour un projet (ce qui suppose d'ailleurs comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensemble instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie) ; il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer même le langage du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que « ça peut toujours servir. » »

Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, 1960, p.31

Je rassemblais toutes les informations liées à la construction de ces différentes architectures du village. Je les récoltais au cours d'échanges au café du village ou dans des discussions avec des proches.

Victor vit avec sa femme Ingrasia dans une maison construite en contrebas du chemin qui mène au cimetière. J'aime discuter avec lui et voir ce qu'il bricole, car c'est une de ses activités quotidiennes. Comme sortie d'un conte, sa maison est reconnaissable de l'extérieur. Une dizaine de bâtons et de tiges métalliques de différentes tailles sont fixés sur la toiture et les murs d'enceintes du terrain. Ils supportent des girouettes construites avec des bouteilles en plastiques.

Lorsqu'on passe l'entrée de leur terrain, on arrive directement à gauche dans une extension de la maison construite à différentes époques de sa vie. Elle abrite toutes sortes d'outils et d'objets. Elle est faite de « bricolages » selon ses mots. Comme toujours, je le trouve dans ce cabanon, derrière ses rideaux récemment construits avec des fils rouge et bleu, occupé à raccommoder un bout de caoutchouc. Alors que je lui raconte mes déambulations dans le village, mon intérêt pour l'architecture et même mon envie de construire des murs, il me parle de son passé. « J'ai commencé à travailler dans le barrage au Monte Fidalgo, un village voisin et après ça j'ai aidé à la construction des routes dans les alentours puis je suis retourné travailler en Espagne sur un autre barrage. Après mon mariage, je me suis mis à mon compte pour faire de la maçonnerie. J'ai construit une des maisons du village, celle où habite le postier et d'autres dans les villages avoisinant. Tout ça c'était du bricolage. » Il y a des temps de silence quand il me parle. Il trouve ses mots en même temps qu'il continue de manipuler et de réparer son bout de caoutchouc.

« Pendant 26 ans de ma vie j'ai travaillé avec une entreprise. Toujours dans la construction mais là, chaque chose était à sa place (...) tout était séparé, les architectes, les dessinateurs (...) c'était bien réglé tout ça. »

Il se met à me parler de sa maison : « Tu vois ma maison ce n'est pas moi qui l'ai construite c'est mon oncle. C'est lui qui m'a tout appris. J'suis polyvalent. J'ai appris comme ça, sur le



*L'entrée de la maison de Victor et Ingrasia (détail),
photographie B&W,
Novembre 2017*

tas. La vie nous apprend à faire toutes ces choses et pourtant je n'ai pas le temps de faire ma barbe. »

Il attrape un bout de ficelle dans son tas de ficelles sur l'étagère. Il l'attache à son bout de caoutchouc et continue de me parler de bricolage. « J'ai la main-d'œuvre : c'est moi. Je suis à la retraite. Ça passe le temps. » En parlant, il fait un mouvement en spirale partant de sa tête vers le ciel qu'il répète plusieurs fois. « Il faut seulement le faire sortir de sa tête. » Il me sourit. « Ah, tu regardes mes rideaux de fils, (il rigole) c'est pour les mouches ! J'ai pris les fils des bottes de pailles pour les animaux ! » Il tire assez fort sur la ficelle pour être sûr que le tout soit suffisamment attaché. « Cette manière de faire c'est avant tout pour passer le temps, me divertir (...) c'est bon, c'est fini pour aujourd'hui. Maintenant il faut que j'aille cueillir les raisins dans le fond du jardin avec ma femme (...) Profiter de la fraîcheur parce que les abeilles sont parties. Elles ne sont plus là ». Il enfle ses bottes et me dit au revoir. Sa femme arrive au même moment.

Elle est plus petite d'une tête que lui et très souriante. Elle me dit : « Oh tu es venu parler du travail, c'est bien !

Tu reviendras tout à l'heure et je te donnerais du raisin ! ».

Ma main s'agite dans l'air au-dessus de ma tête en les regardant descendre la pente de leur jardin, tous deux allant au ramassage de ces vignes surchargées dont les bois s'étendaient sur le sol tels des serpents frayant leurs chemins.

Ci contre : *La caisse vide et le serpent*,
Perais, Portugal,
Photographie B&W,
Novembre 2017





*L'entrée du vieux four,
Perais, Portugal,
photographie 4x5" B&W
Août 2018*

Peu de jour après cette discussion, une vieille amie me dit :
« il faut absolument que je te montre quelque chose tu vas adorer, ça va te parler ».

Sans trop savoir à quoi m'attendre je me rends sur place et nous marchons vers une petite construction de pierres de schistes assez anciennes. Elle n'avait pas de fenêtre mais une simple porte rajoutée récemment par leur soin. Je me souviens avoir vu cet endroit quand je jouais enfant mais il n'y avait là qu'un éboulis assez impressionnant. En ouvrant la porte, je découvre l'endroit déblayé qui laisse apparaître un vieux four pour cuire à l'étouffée. C'est une construction abandonnée faite à la main il y a plus d'un siècle. Elle est encore là après avoir traversé le temps, recouverte puis découverte à nouveau.

J'observe sa composition : majoritairement en pierres de schistes, les plus petites tailles sont enchevêtrées dans les grandes pour la partie basse et pour le cœur du four. Elles sont jointes par la boue. Quatre grosses pierres de granite créent l'entrée du four. Le toit est fait de boue et de céramique. À l'intérieur, la suie d'un noir très dense, signe d'un usage intensif, accentue le dessin formé par la disposition des céramiques du dôme. On dirait qu'une colonie de moules vit encore dans ce plafond. Inutilisé depuis au moins une cinquantaine d'années, la nature a repris ses droits et des touffes d'herbes sauvages poussent sur ce dôme de boue séchée.

Suite à cette découverte, je décide d'aller voir mon grand-père, José Antao Mateus, et de lui montrer ce four. Il me parle de ses souvenirs associés à ce type de constructions. Dès son arrivée, je vois son sourire. « Tu as retrouvé un vieux four ! ». Ses mains touchent déjà les murs de schistes pour tâter la boue. Il pose sa main sur le dôme. « Il y en avait plein des comme ça avant, mais ce n'est plus comme ça. » Après un temps de silence, il me dit :

« Ça c'était avant. La boue c'est le ciment maintenant, et les pierres, c'est le béton. »

Je lui demande pour les charpentes : « comment étaient-elles faites ? »

« Bah, maintenant c'est du béton et puis c'est tout. C'est comme ça maintenant. »

La charpente do tio Amavel,
Perais, Portugal,
photographic 4x5'' B&W
Août 2018





Un chantier habité,
Perais, Portugal,
Photographie 4x5" B&W,
Août 2018

Dans toutes ces formes, de l'abri de jardin de mon grand-père au four, ces gestes ne se préoccupent pas de répondre à une norme ou à une tradition. L'intuition pousse ces bâtisseurs à voir le matériau au-delà de sa seule fonction, dans toutes ses possibilités. Ces assemblages produisent un effet poétique du chantier habité, de la maison en construction perpétuelle. Cette architecture produit aussi une « épaisseur du temps »³. Elle produit une poésie de la construction infinie. Les éléments construits s'additionnent et se juxtaposent. Cela produit des couches de différentes époques assemblées et contenues dans un ensemble.

Dans mes recherches je m'intéresse à des architectes et artistes comme Yona Friedmann et ses auto-constructions ou encore Gordon Matta-Clark et ses découpes de bâtiments. Ces travaux questionnent l'architecture, sa fonction, son élaboration individuelle et/ou collective. Un groupe d'anti-architectes expérimentaux actifs de la fin des années 1920 jusqu'au début des années 1980 qui comprenait Buckminster Fuller, Frei Otto ou encore Konrad Wachsmann a mené une réflexion sur la dissolution de la solidité des bâtiments au profit de réseaux de toile diaphanes, de réseau de « presque rien » dans lesquels ils imaginaient des sociétés suspendues. Ces réseaux évoquent la relation entre les structures habitables, leurs jonctions, les énergies, la circulation. « Ces non-villes du futur n'étaient pas envisagées comme de la science-fiction, mais plutôt comme une sorte de réalisme documentaire, un portrait de flux d'information invisibles qui formaient déjà des environnements habités. »⁴. Ces influences m'ont conduite à penser l'architecture non plus seulement dans la rigidité des infrastructures mais plutôt sous l'axe de la relation et du réseau. Dans un article sur l'artiste Tomas Saraceno, l'architecte néo-zélandais Marc Wigley écrit : « Tout comme pour Gordon Matta-Clark et ses collègues, le terme « architecture » est pour eux synonyme de ce qui réprime l'humanité. L'architecture sera notre

3 *Raoul Hausmann, photographies 1927 - 1936*, Le Point du Jour, centre d'art/éditeur - Jeu de Paume - Musée Départemental d'art contemporain de Rochechouart, Paris, 2017, p. 167.

4 *On air - Carte Blanche à Tomas Saraceno (exposition du 17.10.2018 au 06.01.2019)*, Marc Wigley, « Dans la toile de Tomas Saraceno : les jeux aériens de l'anti-architecture », Paris, le magazine du Palais de Tokyo, 2018, p.46.

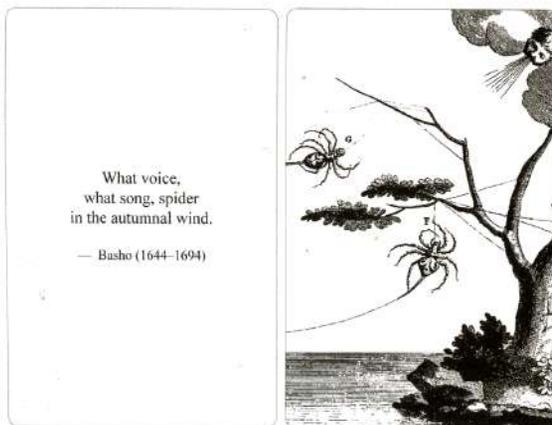


FIG. 4

Tomás Saraceno, *The Stories Spiders Tell with Basho (1644-94) and A Discourse upon the Usefulness of the Silk of Spiders (1753) by Monsiour Bon, President of the Court of Accounts, Aydes and Finances, and President of the Royal Society of Sciences at Montpellier in Philosophical Transactions (1683-1775) (2018)*

Courtesy de l'artiste / of the artist

© Studio Tomás Saraceno, 2018

Nos représentations des non-humains qui sont nos proches ne sont pas qu'une affaire culturelle ; elles influencent, et sont influencées par, notre manière d'interagir avec et de nous intéresser à d'autres espèces. En déployant le réseau complexe des représentations culturelles des araignées, nous essayons de faire proliférer les possibilités de relation et d'entraide interspécifiques, en collectionnant diverses représentations d'araignées et de toiles, y compris des images et des histoires qui circulent hors des récits hégémoniques de la culture « occidentale » et de la science héritée du Siècle des Lumières. Au Cameroun, au Nigeria et au Gabon existe encore une pratique de divination – *nggâm* – basée sur l'observation des araignées, dans laquelle une araignée de terre assume le rôle d'oracle, consulté pour des questions d'ordre anthropocentrique. Des feuilles, utilisées comme cartes divinatoires, deviennent les totems physiques à travers lesquels l'oracle peut communiquer: en déplaçant les cartes, l'araignée livre son message.

tombeau, elle l'est déjà. Nous sommes ses victimes, et pas uniquement du fait du gaspillage des ressources, de la toxicité, des injustices sociales et économiques ou de la non-durabilité, mais également du fait de sa tentative constante de restreindre la plasticité, de limiter la connectivité et de freiner la pensée. La précision, la stabilité et l'immobilité apparentes de l'architecture ne sont rien d'autre que des ruses mortifères. L'objectif de l'œuvre anti-architecturale n'est pas de résoudre des problèmes par des aménagements spatiaux particuliers, mais plutôt de poser des questions urgentes dont les réponses ne sont ni simples ni directes, ni même possibles ou désirables⁵. Ces réflexions autour de l'architecture me conduisent à penser aux « épuisements de l'architecture ». J'imagine alors des structures absurdes inhabitables, des espaces clos, ou les ouvertures – portes et fenêtres – sont emmurées.

Tomas Saraceno s'inscrit dans cette dynamique d'anti-architecture et a récemment proposé au Palais de Tokyo des installations avec des araignées vivantes qui modulent des architectures suspendues grâce à leurs toiles. L'araignée est une figure quotidienne et obsédante de mon imaginaire. Lorsque, enfant, je jouais dans mon village, je les observais. Je leur jetais des insectes afin de comprendre leurs déplacements vis-à-vis de leurs proies. Pour ces êtres non-humains, à la fois fascinants et repoussants, la construction est indissociable de l'existence quotidienne.

Dans mes productions, l'araignée est la figure de la constructrice, qui fabrique sa toile et ses pièges. Ses fils lui permettent de traverser l'espace et de se déplacer. Elle tisse et retisse. « Cela n'a aucun sens de séparer l'araignée et sa toile. L'araignée est impensable sans elle, cette dernière n'est jamais un simple outil ou seulement un mécanisme sensoriel. Des scientifiques se demandent actuellement si la toile n'est pas une machine pensante, un cerveau. Ce serait même un cerveau social, non seulement au sens où les araignées des espèces sociales ou semi-sociales collaborent afin d'utiliser la même toile, mais aussi au sens de l'étrange mais nécessaire collaboration forcée entre l'araignée et sa proie. Le cerveau-toile est façonné par sa victime. L'araignée ne peut voir l'insecte qu'elle capture, mais le piège semble être conçu selon le comportement de l'insecte.

5 Idem

Ce dernier ne voit pas non plus la toile. L'intersection de différentes formes de cécité produit finalement un lien collaboratif, une sorte de partenariat de conception. Ce partenariat paradoxal dans lequel une cécité mutuelle conditionne les partenaires respectifs et les harmonise n'est pas limité au duo araignée-insecte. Nous non plus ne pouvons pas nous extraire de la toile dont nous pensons n'être que des observateurs.»⁶ En ce sens, la figure de l'araignée constitue un modèle pour penser les choses dans un ensemble plutôt que de les dissocier et de les cloisonner. Elle me permet aussi de me positionner simultanément comme observatrice et actrice, les deux positions devenant indissociables.

J'associe mon travail au territoire et à une toile de souvenirs que je tisse, que je construis, déconstruis et reconstruis. À propos de son travail, Louise Bourgeois disait « I do, I undo, I redo. » Je m'inspire de cette manière de faire qui m'ouvre des portes dans la manière d'envisager toutes les possibilités dans l'acte de créer.

J'emprunte des gestes issus de techniques artisanales et de bricolage qui viennent de mon village et de ses alentours. Comme les bâtisseurs de mon village, j'aime reconstruire à partir de l'existant ou de ce qui a déjà servi pour mettre en lumière ce qui est détruit et abandonné. Par exemple, déplacer des éléments de murs ou de trottoirs détruits et des objets de consommations abandonnés, cassés, qui ont déjà une histoire, pour re-fabriquer quelque chose, pour continuer de les faire exister autrement. Selon Gilles Deleuze, « plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher et lui arracher cette petite différence qui joue d'autre part et simultanément entre d'autres niveaux de répétition, et même faire résonner les deux extrêmes des séries habituelles de consommation avec les séries instinctuelles de destruction et de mort, joindre ainsi le tableau de la cruauté à celui de la bêtise, découvrir sous la consommation un claquement de mâchoire hétérophérique, et sous les plus ignobles destructions de la guerre, encore des processus de consommation, reproduire esthétiquement les illusions et mystifications qui font l'essence réelle de cette civilisation, pour qu'enfin la Différence

6 Idem, p. 47



Eat Meat,
Lynda Benglis,
aluminium, 61 × 203,2 × 137,2 cm,
Courtesy Cheim & Read, New York,
1969-1975

s'exprime, avec une force elle-même répétitive de colère, capable d'introduire la plus étrange sélection, ne serait-ce qu'une contraction ici ou là, c'est-à-dire une liberté pour la fin d'un monde»⁷.

Prendre des éléments déjà existants du réel, les déplacer et m'en servir pour fabriquer des sculptures, c'est parler de la vie de ces matériaux, c'est réfléchir à leurs histoires.

En tant que luso descendante, j'aime les formes exagérées empruntées à l'art baroque très répandues au Portugal. Comme l'artiste contemporaine portugaise Joana Vasconcelos, j'aime exagérer les formes dans mes constructions en utilisant beaucoup de matière. Dans son œuvre *It's raining men*, issue de la série « Les valkyries » (2018), l'artiste a réalisé, avec la technique du crochet, une sculpture tentaculaire composée d'une grande quantité de vêtements d'hommes : pantalons, vestes, gilets de costume, ceintures, cravates etc. Ces matériaux sont cousus entre eux pour former une œuvre proliférante et extravagante qui traverse l'espace d'exposition, du rez-de-chaussée à l'escalier jusqu'au 1er étage. Cette valkyrie se « masculinise » ainsi et subvertit le concept de genre. Ce qui m'intéresse ici, c'est sa manière de faire : utiliser un matériau en grande quantité pour le faire déborder et imposer sa présence dans l'espace.



It's Raining Men, As Valkyrias,
Joana Vasconcelos,
Crochet en laine, tissu, ornements, polyester, structure gonflable, soufflerie, acier,
1200 x 640 x 2300 cm,
2018

L'observation des techniques de maçonnerie de mon village m'a conduit à utiliser les coulures de mortier, de plâtre et de liquide divers pour elles-mêmes. Ces coulures sont le résultat d'un surplus de matière, d'un excès, d'une gourmandise de matière qui débordé et produit une exagération, j'ai retrouvé ces coulures dans le travail de Lynda Benglis, artiste post minimaliste de la seconde moitié du XX^e siècle qui s'empare de ces formes molles. Très imposantes et dégoulinantes, au mur, sur un socle ou à même le sol, dans un coin ou au centre d'une pièce, ces coulures s'entassent les unes sur les autres. Elles forment des couches épaisses. La matière est libre de se répandre, en suivant la gravité, vers le sol, ou, pressée entre des éléments, elle ressort grossièrement de tous côtés, créant des boursouflures. La matière dégueule sa propre matière.



Quartered Meteor,
Lynda Benglis,
Plomb et acier, 150 x 168 x 158 cm,
Tate Moderne, 1969

7 Gilles Deleuze, *Différences et répétition*, Paris, Presse Universitaires de France, 2011, p.375

Depuis quelques temps, j'investis un autre territoire familier dans mon travail qui est aussi le lieu d'une forte histoire ouvrière. La pointe de la presqu'île, où est implantée l'ESAM, est le cœur d'importants travaux, liés aux réaménagements de ce territoire. Cet ancien marécage, situé entre deux courts d'eaux s'est fortement industrialisé depuis le début du XX^e siècle grâce à l'apparition de la société métallurgique de Normandie pour devenir un lieu prospère de production d'acier pendant des décennies. Mais l'usine n'échappe pas à la crise qui touche le secteur de la métallurgie en Europe occidentale au milieu des années 1970. Un groupe luxembourgeois rachète le site mais l'usine ne s'en sortira pas et fermera ses portes le 5 novembre 1993, jour de la dernière coulée. Le site est resté à l'état de terrain vague et de nombreux bâtiments liés à l'activité de la métallurgie ont été abandonnés. Depuis plus de 15 ans, ce territoire est en mutation. Laissé en jachère immobilière pendant des années, des bâtiments sont squattés puis expulsés de ses habitant.e.s par les autorités, enfin emmurés. Ces bâtiments sont finalement devenus des ruines traversées.

La mutation de ces lieux est devenue gênante dans une politique d'aménagement du territoire en recherche de modernisation. Trois d'entre eux ont récemment été détruits après une succession d'occupations illégales et d'expulsions qui ne sont pas que des anecdotes mais des événements qui font pleinement partie de l'histoire de ces lieux. L'un d'entre eux, un ancien hangar de réparation de bateaux a longtemps été squatté par des personnes sans adresse ni papiers. Le 25 avril 2016, un incendie expulse ces populations et brûle l'intégralité du bâtiment. Deux autres ont également été squattés et expulsés plusieurs fois. Les autorités de la ville ont finalement muré les accès principaux jusqu'au deuxième étage, de sorte que le lieu soit inaccessible. Depuis deux ans que je passe devant ces bâtiments bloqués en jachère immobilière, je contemple le sommeil de leurs espaces, comme des boîtes de chaussures sans chaussure.



La façade en décomposition,
Caen, France
photographies de recherches B&W,
Novembre 2018.

Début novembre 2018, les travaux de démolition ont commencé. Un panneau annonce le futur : « Le Norway, logement 5 étoiles ». Le classement de qualité préexiste à toute construction. Quand je suis passée devant, un tractopelle était littéralement en train de manger la maison. Chaque bouchée du dévoreur de murs recomposait un nouvel espace éphémère, un autre intérieur à ciel ouvert entre les découpes anarchiques des pièces.

Après une semaine, il ne restait plus qu'une façade qui cachait des restes du bâtiment détruit : pierres, briques, bois et morceaux de vitres. Je suis allée trainer devant cette façade pour la prendre en photographie. J'en ai finalement littéralement pris des morceaux. Je trouvais le paysage tellement quotidien mais toujours aussi peu banal. Le bâtiment avait commencé à disparaître. Très vite je me suis retrouvée à parler avec les ouvriers du chantier. « Ah, vous voulez des pierres ? Mais allez-y ça ne vous dérange pas ! Tout est broyé après vous savez ! » Je ne savais pas encore ce que j'allais en faire de ces pierres mais je savais que je voulais démarrer quelque chose avec elles. Je leurs demandais si détruire était leurs quotidiens, ils me répondirent : « on fait ça tout le temps oui. Casser, démolir, remplir, vider. Les bennes on les emmène à deux heures de route, au broyeur. Vous n'imaginez pas des fois ce qu'on détruit. Ça peut être des églises ou encore des manoirs qui ne datent pas d'aujourd'hui. Tout ça se retrouve en tas de cailloux, c'est dingue, » Je leurs demandais ce qu'ils ressentaient quand ils démolissaient ces endroits, ils continuèrent : « On fait ça tous les jours. On a l'habitude. Pour nous c'est déjà plus. Enfin de toute façon, on va tout casser (rires). »

La façade est restée là 15 jours durant, et derrière elle les tas de cailloux attendaient leurs bennes. Elle n'était plus la façade du bâtiment. Elle était devenue quoi pendant ces quinze jours ? Peut-être simplement l'autre sens d'une façade, une « apparence trompeuse ».

Je n'avais rien pour transporter autant de pierres alors j'ai décidé d'utiliser un caddie de supermarché. Je trouvais assez drôle d'aller chercher ma matière première et de la transporter avec ça. Je devais faire plusieurs allers-retours car le poids des pierres risquait d'endommager les roues. Je commençais à accumuler tout un tas de briques rouges, entières ou brisées,



Caddie de pierres,
Caen, France,
photographie de recherches B&W,
Novembre 2018



avec ou sans mortier ou ciment enrobé, de la pierre de Caen, de toutes tailles. Parfois je réussissais à porter des assemblages encore existant de la vie antérieure de ce bâtiment, des sortes de fragments de vie passée. Certaines de ces pierres et de ces briques portaient les stigmates des instruments de démolition. J'imagine les réassembler dans une construction en vissant les pierres et les briques entre elles, en les assemblant avec du mortier mélangé à du goudron liquide. Je laisserais apparaître les coulures noires dégoulinantes. Elle aurait des fenêtres que je viendrais emmurer. J'ai envie de créer une construction désenchantée.

Créer et construire quelque chose à partir de ces pierres et de ces briques qui ont déjà eu une première vie, est une façon d'évoquer l'histoire de ces lieux devenus gênants et que la ville a fini par détruire. C'est aussi une façon de parler de l'histoire de ces cailloux qui ne seront plus qu'un souvenir.

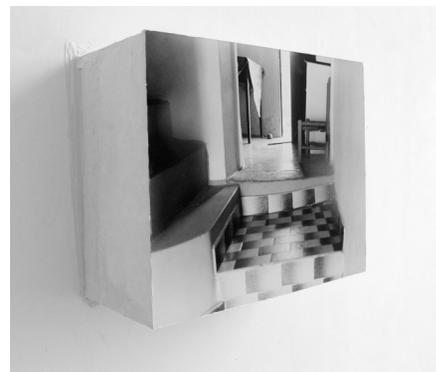
Dans ma pratique, discuter sur des chantiers avec des ouvriers est une façon de me référer à celui qui construit plutôt qu'à celui qui projette la construction, la finance ou encore l'orchestre. C'est une manière pour moi d'interroger cette recherche de nouveauté qui envahit le paysage.

Sur le fil

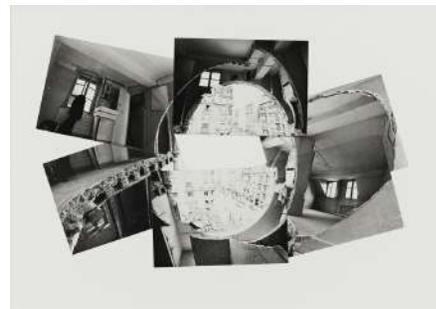
J'ai fait une photographie à l'intérieur de la maison de mes grands-parents maternels. Elle représente un endroit de la maison où s'asseyait mon arrière-grand-mère.

J'ai décidé de tirer cette photographie en 50 x 60 cm et de la présenter à hauteur du regard de sorte que le spectateur soit directement dans l'espace intime de l'image. Elle est fixée sur un coffre de 25 cm de profondeur couvert de plâtre pour qu'il ne fasse qu'un avec le mur. J'exagère les jointures de sorte que les coulures fassent apparaître mes gestes. Je défais les jointures en brisant le plâtre chaque fois que je l'enlève du mur. Je continue cette construction car, bien que mon souhait initial était de créer une sorte de forme exagérée qui sorte du mur avec en son extrémité la photographie contrecollée, je me suis rendu compte que la forme du coffre reste très rigide. Je décide alors de prolonger la forme pour créer une exagération de ce coffre qui ne doit plus en être un. Cette forme pourrait même venir perturber le cadrage rectangulaire de l'image. J'aime que le cadre rectangulaire soit mis à mal. Pour reprendre les mots de Gordon Matta Clark sur ces photographies, « j'aime beaucoup que l'on puisse briser, casser une image. » Mais là, je ne voulais pas briser cette photographie, seulement le cadre qui la supporte. L'exagération par la présence importante du plâtre sec mais dégoulinant sur les quatre parois du coffre et les jointures créent un dialogue entre la rigidité du format rectangulaire de l'image et son support.

Par le passé, j'ai déjà joué avec le tirage de mes photographies de scènes d'intérieurs domestiques. À cette époque, je lisais beaucoup Georges Perec. Ses écrits m'ont aidé à questionner le quotidien. J'avais l'habitude de les tirer, de les froisser et les appeler « mes chiffonnades du temps présent ».



Croisement, premier essai de la photographie-sculpture
50 x 60 cm,
mai 2018



Conical Intersect,
Gordon Matta-Clark
collage photographique.
22.9 x 34.3 cm, 1975

Croisement,
Perais, Portugal,
Photographie 4x5" B&W,
Novembre2018



Mon arrière-grand-mère s'asseyait là sur les marches qui montent au premier, à gauche de l'image. Elle y caressait le temps. Elle y travaillait, à la main, les tissus faits d'assemblages de fils et de vieux habits déchirés. Les tissus descendaient lourdement les marches le long du couloir dans lequel je me tiens pour prendre cette photographie.

« Mantas de farappos », littéralement, « couvertures de chiffons ». Drôle d'objet le chiffon. Le plus bas dans l'échelle des tissus, le plus utile et le plus déprécié des tissus. Celui qui sert à tout ramasser, à tout nettoyer et qui n'est jamais assez sale tant sa fonction même est d'être usé de l'usure, qu'on trouve « sous la main ». Je repensais aussi à l'expression familière « être chiffonné par quelque chose, » « ça me chiffonne cette affaire-là ». Chiffonner, comme froisser d'ailleurs, s'applique ainsi autant aux hommes qu'aux choses. On est chiffonné par une pensée comme un papier peut être froissé par la main. Mon arrière-grand-mère chiffonnait sans doute le temps.

J'aimais ces histoires de fil et de tissu. Ce fil continu qui me rappelait la notion du temps qui déroule comme une bobine de fil. Enfant je lisais les histoires mythologiques des trois Parques. Ces divinités qui décident de la destinée humaine. Elles sont généralement représentées comme des fileuses. L'une fabrique le fil, la seconde le tient et la troisième le coupe. Elles n'ont à elles trois qu'un œil qu'elles utilisent successivement, ne pouvant ainsi voir tout à la fois ni chacune la même chose. J'aime la présence du fil dans mes recherches et j'ai commencé à tisser le temps comme dans le souvenir de mon arrière-grand-mère avec du papier journal. Le papier journal a toujours fait partie des matériaux que j'utilise.

Dessiner dessus, emballer des cadeaux, en faire du papier mâché, le tordre, le déchirer ou le rouler. J'aime la qualité de ce papier, sa rugosité et sa fragilité. C'est un objet de la « banalité journalière du quotidien. »

J'utilise le papier journal car il évoque l'univers des nouvelles et des medias papiers. En le tissant, je déplace le geste appris de mon arrière-grand-mère. L'assemblage de chiffons devenus



Journal,
Sérigraphies - papiers journaux imprimés -

bois,
avril 2017



tissu devient un assemblage de journaux tortillés devenu tissu. Je n'utilise pas le papier journal pour protéger une surface de travail mais comme matière première pour fabriquer quelque chose.

Je roule chaque feuille jusqu'à en faire un rouleau dur. Lorsqu'il est assez rigide, je le tords et le plie légèrement au centre pour empêcher le papier de se dérouler. Ces gestes je les fais depuis l'enfance à Perais. Il viennent d'une activité collective qui consiste à confectionner « as rifas », une sorte de tombola faite à partir de carrés de papier de 5cm qui a lieu lors de la fête de village annuelle, au mois d'août, en l'honneur du saint patron du village, Saint-Antoine, saint des objets perdus.

J'ai commencé à assembler ces tiges rigides en les croisant, comme la trame d'un tissu. Je me suis inspiré de techniques de cannage et de paillage de chaise dans la région de mon village pour assembler les tiges.

J'avais commencé par construire des paniers de tailles différentes. Ils ressemblaient à des sortes de nids ou à des cocons d'insectes.

J'aimais ces gestes répétitifs de rouler du papier journal, de les assembler, de tisser. Ces mouvements chronophages provoquent un état où le temps se cristallise dans l'action de faire et de penser le geste à la fois, en même temps que je regarde. Pour Hassan Fathy, « il est intéressant d'observer que l'habitude peut en fait dégager l'homme de la nécessité de décisions mineures et lui permettre de se concentrer sur celles qui sont réellement importantes pour son activité. Un cerveau ne peut produire plus d'un certain nombre de décisions dans un laps de temps donné, il est donc aussi bien de pouvoir en reléguer un certain nombre dans l'inconscient. Ainsi une tisseuse à appris à faire travailler ses mains avec tant de sûreté qu'elle ne pense plus à chaque geste séparément mais peut se concentrer sur le dessin qui naît sous ses doigts comme un musicien qui porte son attention à l'interprétation et suit à peine les doigts qui produisent les mots »⁸.

Mes gestes s'organisent et construisent. L'association des techniques produit une esthétique anarchique où les éléments tiennent les uns aux autres par de l'assemblage et du rafistolage de nœuds de papier.

⁸ Hassan Fathy, *Construire avec le peuple, Histoire d'un village d'Égypte : Gourma*, « Le changement dans la constance », Paris, Actes Sud, 1999, p.57



Fagot (détail)
papier journeaux imprimés tissés,
240 x 150 cm
Mars 2018.

De là est né mon premier fagot. Un tissage de papier roulé de 2m40 de long et 1m50 de large. Le tissage est rigide et m'a donné envie de le faire tenir debout, de le dresser sur lui-même. L'objet tenait debout, seul en tension. Cet objet me rappelle les fagots de bois servant à allumer les feux.

Le papier journal tissé présente quelques difficultés : son poids augmentait au fur et à mesure du tissage et malgré sa rigidité, le tissage était de plus en plus fragile. Ainsi, plus je le construis, plus il se défait. La fragilité de cette pièce parle de la difficulté de re-naître rigide alors que par nature cette matière se déchire, se casse et se brise. Cette construction évoque ces cailloux et pierres sur lesquels on trébuche dans le chemin. Elle parle de la vulnérabilité des corps et des choses.

Histoires de sorcières

La force qui se dégage des histoires de sorcières a fortement influencé ma pratique. J'écris des contes et mes sculptures se réfèrent souvent à cet univers. Les histoires qu'on me racontait dans mon enfance se mêlaient à la réalité ; elles impliquaient des personnes que je connaissais ou qui avaient habité ou traversé le village. Et ces figures du monde réel étaient reliées à des personnages de mythologie des contes, des sorcières au loup garou. Une de ces histoires m'a été racontée par un des membres de ma famille :

« J'étais assis dans le jardin. Je regardais au loin et je la vis sur la colline d'en face, toute en noir. Un frisson me parcourut le dos. Elle s'arrêta, et tourna sa tête dans ma direction. Je ne sais si elle me vit. Je courus et traversai la maison pour rejoindre les autres qui étaient assis sur le palier de l'autre côté. Quand je voulus parler, je restai bouche bée car elle était là, quasiment au seuil de la maison, en train de remonter la rue. Mais c'était impossible : je venais de la voir sur la colline d'en face ! Je n'ai jamais rien dit. Bon là, ce n'est pas pareil, elle est morte, je peux le dire. »

Jeanne Favret-Saada a écrit et fait une étude de terrain sur la persistance de la sorcellerie dans le bocage français, particulièrement en Mayenne et en Normandie. Dans *Les mots, la mort, les sorts*, cette anthropologue rapporte l'importance et la place du langage : « Sur le terrain, je n'ai pourtant rencontré que du langage. Pendant de longs mois, le seul fait empirique que j'aie pu noter, c'est de la parole »¹. À la différence de cette chercheuse en sciences humaines, je ne suis pas anthropologue faisant une étude sur l'existence de la sorcellerie dans la campagne portugaise. Originnaire de ce village sans y être née, j'ai une connaissance intime de ses histoires et de ses traditions. Ce qui peut n'être qu'un tas de bois pour l'un peut être en fait un objet-symbolique pour l'autre. Dans mes nombreuses balades, j'ai souvent découvert des objets-symbolique. Ces objets

¹ Jeanne Favret-Saada, *les mots, la mort, les sorts*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p.25

ont leur propre langage et leur matérialité s'est adaptée à notre époque. Il peut y avoir la présence d'assemblages de bois à du plastique, de pierres d'ardoises à une brique de jus d'orange individuel coupé en deux ou encore d'objets inaltérés issus de la consommation comme des nounours ou des poupées.

J'ai déjà vu par le passé ces formes d'adaptation des objets-symboliques à la société de consommation. C'était le cas par exemple en janvier 2009, lors d'un voyage à Ségou, à l'ouest du Mali, destination initialement prévue pour y voir des techniques de cuisson de céramique à l'étouffée, tradition locale d'un petit village où on ne peut accéder que par la rivière. Les rencontres sur place m'avaient amenée nez-à-nez avec un shaman qui utilisait un objet symbolique fait de papier millimétré, de stylo Bic et de fil noir.

Ces constructions, personne ne les sortait d'un placard pour me les montrer. Elles étaient dans la rue, le plus souvent à des croisements ou des intersections. Le fait que ces constructions soient dans la rue, imposait un cadre et définissait l'espace de monstration de l'objet. Elles étaient à la vue de tout le monde, mais seuls celles et ceux qui en connaissaient les codes les voyaient dans leurs vraie nature et fonctions. L'une des caractéristiques qui lient ces histoires et ces objets-symboliques, c'est le mystérieux.

Mystère, vient du grec ancien *mustês* « initié » et de *muô* « fermer ». En ce sens, son usage à donner son sens figuré de ce qu'il y a de caché, de secret dans les phénomènes de la nature et dans les sentiments de l'homme. Le mystérieux est omniprésent dans ces histoires et objets-symboliques.

Une « inquiétante étrangeté »² se dégageait de ces scénographies : Ces objets-symboliques installés le plus souvent au croisement de deux chemins sont une effraction du fantastique, du rêve et de l'imaginaire dans le réel.

Dans la veine de la conteuse, j'aime ce personnage de sorcière très présent dans la mythologie des contes de mon village symbolique de la femme puissante et insoumise. Cette figure a un caractère à la fois distant et impliquée comme la sorcière *Floopy*, personnage du roman de jeunesse de l'autrice suédoise Maria Grippe cité par Mona Chollet dans son dernier ouvrage *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*.

La représentation de la sorcière est toujours liée aux femmes.

2 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, éditions Gallimard, 1985

Ce personnage mythologique porte un héritage et un patrimoine de l'histoire réelle des femmes, un dépassement du mythe sur la réalité : les mythes de sorcières sont devenus des accusations et condamnations à mort pour des milliers de femmes dans cette chasse aux sorcières qui commença vers 1400 et prit de l'ampleur à partir de 1560 jusqu'en 1670. Je ne vais pas étayer ici l'histoire de cette période où le conte a servi à maquiller et dissimuler une vague irrépressible de misogynie.

Je m'inspire de la mythologie des sorcières de mon village pour créer. Comme Starhawk, écrivaine et militante féministe américaine contemporaine qui se réapproprie la figure de la sorcière par des rondes et l'utilisation d'objets liés à cette figure lors de manifestations politiques ou Annette Messenger qui, en détournant des proverbes et des citations philosophiques se réapproprie la symbolique de la fatalité de l'histoire des femmes, je me réapproprie dans mes contes la figure de la sorcière et la culture qui s'y rattache à travers mes personnages de femmes puissantes et exclues. Je dessine et sculpte des araignées et serpents ou encore j'utilise la flamme des bougies pour noircir des céramiques, du bois ou du papier.

J'aime le conte en tant que récit car sa forme est brutale et qu'elle permet très facilement d'« objectiver » le texte. C'est Francis Ponge dans *My Créative Method* qui m'a le plus influencé dans ma méthode. Il m'a permis de voir le texte comme un élément physique, que je peux construire comme si j'érigeais un mur. Dans mes contes, les personnages et leurs rebondissements sont les briques ; l'univers du merveilleux est le liant qui permet au tout de tenir. Vladimir Propp parle de « morphologie du conte » : « Le mot de morphologie signifie l'étude des formes. En botanique, la morphologie comprend l'étude des parties constitutives d'une plante, de leurs rapports les unes aux autres et à l'ensemble ; autrement dit, l'étude de la structure d'une plante. Personne n'a jamais pensé à la possibilité de la notion du terme de morphologie du conte. Dans ce domaine du conte populaire, folklorique, l'étude des formes et l'établissement des lois qui régissent la structure est pourtant possible, avec autant de précision que la morphologie des formations organiques. »³



Araignée II,
Céramique,
2017

3 Vladimir Propp, *la morphologie du conte*, Paris, éditions Le Seuil, 1965 et 1970, p.6



Caixa (premier plan) & *paniers*,
Alluminium, pierres d'ardoise,
papiers journeaux imprimés,
avril 2018

Dans mes contes, les personnages sont essentiellement des femmes des trois âges, et des animaux. Il y a des villageois, symboliques du groupe, une masse indistincte, sans personnage singulier. Il y a la présence du dehors et du dedans, de l'intime et du public, du privé et du politique. Il y a du merveilleux. Les animaux parlent avec ces femmes. Ils apparaissent « comme par magie » et viennent d'éléments naturels, comme l'eau, le bois ou la roche. Ces animaux sont liés à ceux que l'on rencontre dans mon village, mais ils sont transformés par un caractère magique, comme par exemple la grenouille aux pattes d'or qu'une fillette rencontre dans un de mes contes.

La morale est une des caractéristiques du conte. C'est la figure de la sorcière qui assoit la morale comme dans mon conte de « la petite fille qui rêvait de manger des maisons ». La sorcière énonce la morale de l'histoire. Si la petite fille mange la maison, elle sera maudite. Juste avec ces mots, la sorcière hante les gestes et la pensée de la fillette qui fait le choix de ne pas y goûter. Ce conte s'inspire évidemment d'Hansel et Gretel, un des contes les plus populaires des frères Grimm mais plutôt que de le réécrire, je préfère l'acte de le transformer en en créant un nouveau. La morale de mon conte questionne sans doute différemment le geste de la transgression. La fillette n'a pas la naïveté d'Hansel et Gretel qui malgré les dires de la sorcière, mange la maison et se font manger. Ils se font libérer du sort mais par quelqu'un d'autre qui vient déjouer les plans de la sorcière. De ce fait les enfants agissent mal, sont libérés quand même et la moral de l'histoire leur dit : attention, prenez garde, il n'y aura pas toujours quelqu'un pour vous libérer. Mon personnage de petite fille est véritablement hanté par les mots de la sorcière et eux seuls permettent à la fillette de faire le choix de ne pas en manger. Réfléchir avant d'agir. Si ce n'est pas à travers la figure de la sorcière, la morale et la chute de l'histoire laisse planer une « histoire sans fin ».

Le chiffre trois est omniprésent dans mes contes. Le trois évoque une symbolique très riche dans nos cultures indo-européennes. C'est la trinité chrétienne dans la religion catholique avec la représentation du père, du fils et du saint esprit. C'est également le Trimurti hindouiste, représenté par les trois dieux : Brahmâ, Vishnou et Shiva symbolique de la création, la préservation et la destruction .C'est enfin le temps de l'être

humain : passé, présent, futur / naissance, vie, mort / Le corps, l'esprit et l'âme / Le matériel, le mental, le spirituel / Le matin, l'après-midi, le soir, les trois mesures : petit, moyen, grand / longueur, largeur, hauteur.

Ce chiffre est présent dans certains mythes liés à la représentation des femmes : « les trois parques », « les trois grâces », mais aussi dans les personnages des fictions « les trois mousquetaires », « les trois petits cochons », « Boucles d'or et les trois ours », « Les trois lois de la robotique » de Isaac Asimov, « Les trois sœurs de Tchekhov » en sont des exemples.

C'est aussi un chiffre très présent dans les jeux d'enfant : « un, deux, trois, soleil », « un, deux trois, trois petits chats. », « un, deux, trois, pierre, feuille, ciseau ».

C'est aussi le symbole de l'autorité de l'adulte, le revers du trois présent dans les jeux d'enfants :

« attention je compte jusqu'à trois ! Un, deux, trois ! ». C'est enfin le compte à rebours d'un départ ou d'une détonation
« trois, deux, un, feu ! »

I

- Dis ! On dirait des petites pâtisseries ces maisons. Je peux en manger une tu crois ?
– Non ! Surtout pas ! Ou le mauvais sort s’abattra sur toi !

La petite fille aux cheveux de mouton tourna des talons et s’en alla.
Le jour suivant elle revint voir la sorcière et lui dit :

- Dis-moi sorcière, ai-je le droit de goûter à ces maisons ? On dirait des petites pâtisseries.
– Non, surtout pas, répondit-elle, ou le mauvais sort s’abattra sur toi et toute ta descendance !

Alors la petite fille retint sa main une deuxième fois,
tourna des talons et s’en alla d’où elle venait.

Le troisième jour, la petite fille revint voir la sorcière mais elle n’était plus là.
À sa place habituelle, sur le vieux tabouret de liège, elle trouva un lézard, et sa queue était si grande que le liseré rouge saillant en son centre descendait tout le long du tabouret.
Les yeux fermés, il ne bougeait pas tant il était caressé par le soleil.

Pensant être seule, elle passa son doigt sur la paroi et retint une infime partie du mur.
Elle l’emmena jusqu’à sa bouche mais d’un geste brusque elle recula.
Les yeux écarquillés, elle repensa à ce qu’avait dit la sorcière.

II

Il était une fois une fillette. Abandonnée par son père, elle vivait avec sa mère et sa tante et avait pour habitude d'aller s'asseoir tous les jours près de la fontaine, à l'extérieur du village.

Elle rêvait de partir dans un endroit différent.

Un matin, alors qu'elle arrivait près de la fontaine, elle entendit un bruit de grenouille.

En s'approchant, elle l'a vit sauter dans le petit bassin.

-Attends ! D'où viens-tu toi ? Je ne t'ai jamais vu par ici.

La grenouille était noire avec des marbrures bleues.

Elle avait les yeux verts et ses quatre pattes étaient dorées.

-Je viens d'aussi loin que tu puisses imaginer.

J'ai remonté les courants du fleuve qui m'ont amené jusqu'ici pour t'attendre.

-Moi ?, s'écria la petite fille, mais je n'ai rien à t'offrir et je ne peux partir de ces terres.

- Tu le pourras si tu écoutes ce que j'ai à te dire. Dans onze ans tu voudras t'enfuir.

Mais au même moment, un homme voudra te marier.

De cette union, naîtra deux enfants, le feu et le vent.

Et grâce à ce mariage seulement, tu accèderas à ta liberté au jour où cet homme voudra t'abandonner.

- Mais je ne veux pas me marier, dit la fillette.

- Tu seras libre si tu acceptes ta destinée.

La fillette écouta la grenouille logée dans la paume de sa main. Elle l'a vit faire une danse étrange sur ses deux pattes arrières devenues blanches. Et d'un seul bond, elle sauta dans la mare et disparut.

La fillette releva la tête et soupira.

En rentrant chez elle, elle vit sa grand-mère en train d'assembler de vieux vêtements avec des bobines de fils noirs.

Elle lui sourit et lui dit :

- Viens faire avec-moi si tu veux.

La fillette enroula quelques longueurs de fils entre son poignet et son coude et se mit à l'ouvrage.

-Tu verras, un jour si tu es sage, un homme viendra te marier et tu pourras partir loin d'ici.

La fillette resta sans voix et elle soupira.

III

Il était une fois une femme qui vivait seule en haut d'un mont. Au pied de ce mont, il y avait un village. Les villageois ne la voyaient presque jamais. Certains racontaient qu'ils l'avaient aperçu nue dans les bois, avec pour seul habit, une grande couverture de chiffons qui l'enveloppait. Ils racontaient même que si elle s'emmitouflait dans sa couverture jusqu'à la tête, elle pouvait se volatiliser. D'autres racontaient qu'elle pouvait guérir le feu ou encore qu'elle pouvait apparaître dans vos rêves, signe de mauvais présage.

Un jour, une fillette alla jusqu'en haut de la colline et frappa à la porte de la femme. Elle frappa trois fois mais n'obtint pas de réponse. Déterminée à voir cette femme de ses propres yeux, elle finit par s'endormir au pied de la porte, à l'attendre. Elle se réveilla à la chaleur du feu sur un tapis. En regardant autour d'elle, elle comprit qu'elle était dans sa maison. Une femme aux grands yeux noirs la regardait. Elle était d'ailleurs tout en noir.

- Que viens-tu faire ici ? lui demanda la femme en lui tendant une boisson chaude.

- Tu es bien loin de ce que j'imaginai, répondit la fillette. Les histoires du village racontent que tu peux d'un seul regard jeter le mauvais œil et que si l'on ose s'aventurer sur tes chemins, une vie pleine de malheurs sera notre futur !

- En voilà des paroles bien arrêtées pour une fillette de ton âge !

La femme regardait les mouvements du feu sans dire un mot. La fillette but sa boisson chaude. Blottie dans une couverture épaisse de chiffons, elle s'endormit. Le lendemain matin, elle se réveilla chez elle, sans comprendre comment elle avait pu se déplacer jusqu'ici. Elle se dit alors que tout cela n'était qu'un rêve.

Au second jour, elle décida d'aller en haut de la colline. En arrivant, elle vit la maison de la femme. Elle alla jusqu'à sa porte et frappa. Elle resta sans réponse et décida de l'attendre, assise sur une pierre de granite rose.

Ses yeux se perdaient dans les bois tout autour de la maison. Dans l'attente, elle entendit un bruit de sifflements. Un serpent noir vint auprès d'elle.

- Qu'est-ce qu'une fillette comme toi fait par ici ? Tu viens voir la femme qui habite cette maison, mais elle n'est pas là. Il reprit : - Que lui veux-tu à cette femme ?

- Je ne sais pas vraiment, je voudrais juste la voir.

- Nombreux sont ceux qui l'ont vu sans la voir, et ceux qui ont croisé son chemin ne sont jamais revenu.

Fais attention à toi petite, il vaut mieux ne pas la croiser !

Au même moment une masse noire gigantesque sortit d'une faille entre deux roches du mur à côté de la porte.

- Mais qu'est-ce que tu racontes-là ? La femme qui habite ici n'est pas plus méchante que moi ! Va-t'en d'ici au lieu de raconter des sornettes !

Sur ces mots, le serpent s'éloigna en sifflotant dans les bois.

- Elle devrait revenir sous peu. Elle ne part jamais très loin tu sais, souvent elle va jusqu'à la rivière au fond du bois et revient lorsque le soleil est au zénith. Elle ne devrait plus tarder.

- Sur ses huit pattes, la créature raconta ses déboires de la veille avec un oiseau qui avait cru bon d'en faire son repas. La fillette riait en la voyant mimer la scène. Pendant ce temps, la femme à la couverture de chiffons sortit des bois et revint vers la maison. Elle avait ramassé toutes sortes d'orchidées ouvertes que l'on ne trouve que près des ruisseaux.

- Tiens, te revoilà ! Tu n'as pas peur de venir jusqu'ici ?

- Non pourquoi j'aurais peur ? Des mots m'ont mise en garde contre toi, mais je me dis que si tu avais voulu me faire quelque chose, ce serait déjà fait.

La femme sourit.

- Et que me veux-tu ?

- Je veux que tu m'apprennes à être comme toi. Moi aussi je veux être seule. En bas, on ne peut pas faire ça. Il y a d'ailleurs toujours quelques chose à faire, mais ce n'est jamais pour nous c'est toujours pour eux. Et puis, il faut toujours se taire, ne rien dire, et se taire encore. J'en ai assez de me taire. Moi aussi je suis née avec une bouche et j'ai le droit de dire ce que je veux. Mais là-bas, non. Il ne faut jamais rien dire. Il faut se taire et faire ce qu'on doit faire. La femme éclata de rire.

- Ah ah ah ! Tu m'as l'air bien décidée ! C'est une bonne chose !

La fillette regarda la femme qui lui passait sa main dans les cheveux. Ce geste révéla son avant-bras qui était couvert de brûlures.

- Que t'est-il arrivé pour que tu sois si loin d'eux ?

- Ne t'en fais pas pour ça. Les histoires sont là pour que l'on ne les oublie pas, mais celle-ci n'est pas à raconter à une fillette de ton âge. Mais je vais t'apprendre ce que tu veux savoir.

Elles rentrèrent ensemble dans la maison et la fillette ne redescendit plus jamais au village.

Noir de noir

Aussi loin que remontent mes souvenirs, le noir est une couleur qui m'est familière. Elle était bien plus présente dans mon quotidien au Portugal qu'en France. Depuis petite, je voyais des personnes habillées en noir pour certaines de la tête aux pieds. À ce moment-là, le noir n'avait pas de signification morale et/ou symbolique dans mon entendement. Je le voyais comme les autres couleurs, à l'exception du fait que je la trouvais plus présente que les autres, plus forte et plus lourde dans l'espace physique. Je me souviens penser innocemment que ces personnes s'habillaient de noir pour se protéger de la chaleur du soleil et qu'elle avait donc une fonction protectrice.

Je me souviens d'un après-midi ensoleillé où je suis sortie en ballade avec ma mère et mes grands-parents, cette fois-ci, à Caen. À l'extrémité de mon quartier d'enfance, on trouve une sorte de grande étendue d'herbe un peu vallonnée. Nous y allions nous balader souvent. Ce jour-là nous étions tous les quatre à cet endroit où le printemps faisait don de ses fleurs et de la douceur de son air. Je me souviens courir dans tous les sens, de mes allées-venues entre les arbres et ma famille afin de leur offrir toutes sortes de choses que j'avais récoltées dans mes déambulations. Ils semblaient tous soucieux de quelque chose que je ne comprenais pas encore. Je me souviens d'une pesanteur, de la lourdeur et du silence.

Ils s'habillaient tous en noir depuis peu, excepté mon grand-père qui portait toujours des couleurs sombres dans tous les cas. La seule nuance que je pouvais voir sur leurs habits en dehors du noir c'était le blanc parfois porté par ma mère. Je me souviens voir leurs visages. J'étais très souvent chez mes grands-parents à cette période. Ma grand-mère me regardait souvent avec des larmes coincées dans les yeux. Elle me frottait la joue à plusieurs reprises comme si elle tentait d'effacer mes larmes qui n'étaient pas là.

J'étais la seule habillée avec des couleurs. Je ne comprenais pas pourquoi ils ne portaient que du noir.

Je voulais en porter aussi. Ma mère me dit ce jour-là, que ce n'était pas pour moi, que moi je pouvais porter des couleurs car j'étais une enfant.

J'avais six ans cette année-là, où mon arrière-grand-mère est décédée. Le noir je le connaissais déjà sur elle. Je ne l'ai d'ailleurs connue qu'en noir. Lorsque je suis née, elle était déjà âgée mais les démences séniles ont très vite emporté sa tête puis son corps. Dans mon village, les démences séniles ou formes d'Alzheimer sont très courantes. On dit là-bas que ce sont « les ténèbres qui s'abattent sur les gens » ou encore qu'ils ont été « maudits par le mauvais œil ». Dans mes réflexions d'enfant, je me plaisais à croire que les sorcières capturaient la mémoire des gens.

Sa mort a répandu le noir sur ma famille. Je compris alors que le noir était lié à la mort. Je ne comprenais pas bien pourquoi et je ne savais pas si c'était le cas pour tout le monde.

J'ai conservé une photographie de cette journée. On nous y voit tous les quatre. Je pense qu'il y avait une autre personne lors de cette ballade car cette même personne prend la photographie mais je l'ai occultée de mes souvenirs.

Mon sourire de poser avec eux sur la photo dépasse le leur.

Trois masses noires et une enfant.

Le noir est une couleur qui m'habite. La couleur devenue non-couleur redevenue couleur à travers les siècles. La couleur de toutes les couleurs ensemble. Celle qui est présence et absence. C'est « l'origine de toutes les choses créées »¹. On ne connaît pas l'origine de la naissance des êtres vivants, ni du système solaire, ni de l'univers. Nous savons juste qu'au commencement il y a le noir. C'est l'une des caractéristiques qui relie toutes les civilisations dans toute l'histoire. La non-couleur de toutes les couleurs ensemble. La couleur qui habite. Celle qui existe dans l'ombre et dans la lumière. De l'une à l'autre.

Dans *Noir*, histoire d'une couleur, Michel Pastoureau rappelle que les êtres humains ont toujours eu peur du noir. Et bien que nous ayons su, au fil des siècles, dompter l'obscurité et la nuit par le feu, nous restons des « êtres de lumière ». Cette peur est selon lui universelle et transcende les âges. « Le noir devient la nuit, l'ombre, l'obscurité, le monde souterrain, l'absence de lu-



Noir (épreuve d'atelier)
Manière noire,
Novembre 2017



An Historical Romance of a Civil War as It Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart,
Kara Walker,
papiers noirs découpés,
1994

mière et par extension il devient la mort, les ténèbres, l'enfer »². C'est aussi la couleur de la souillure, le noir charbon né du feu après l'avoir éteint donne naissance à la trace, prémisse du dessin.

La symbolique de la couleur noire est différente à travers les siècles et elle varie en fonction des symboliques socio-culturelles de chaque territoire à travers le monde. Elle a pu être liée au symbole de la fertilité, du prestige, de la réussite, de la création mais aussi du deuil, de la commémoration, de la mort. En Occident, Aristote a été le premier à faire un classement des couleurs. Le prisme allait du blanc au noir. À la découverte du prisme de Newton en 1666 et devenant valeur empirique par l'expérience, le blanc et le noir deviennent des non-couleurs. Elles sont chassées du classement. Les artistes vont s'emparer de ces couleurs comme une transgression. Manet puis Renoir en France, Velázquez en Espagne, Malevitch en Russie. Au xx^e siècle, le noir est largement redevenu une couleur.

Le noir fait écho à plusieurs époques. Au temps de la chasse aux sorcières, à celui des usines de charbons, à celle du pétrole. Le noir réunit les tendances les plus extrémistes : le fascisme et l'anarchisme. C'est aussi la couleur de la révolte. Des fumées noires qui s'échappent des blocages d'insurgés en lutte au mouvement des Black Panthers. C'est une couleur de la dénonciation, comme dans les œuvres grinçantes faites de papiers noirs découpées de Kara Walker. On parle d'ailleurs de l'humour noir d'Annette Messenger à propos de certaines de ses créations.

Pierre Soulages distingue quant à lui plusieurs sortes de noirs, le noir étant « la seule couleur utilisée dans son travail. Pour lui c'est la texture du noir qui dynamise la surface qui est matière, reflets de valeurs »³. J'utilise des matières noires diverses : l'encre noire en pointe fine ou au pinceau, l'encre de Chine, la peinture noire (gouache acrylique, huile), le goudron liquide et sec, la roche noire (ardoise, schistes, granite aux éclats de noirs), des fils électriques noirs, des cordes noires, du papier noir. Aucun noir ne se ressemble, il est multiple et un à la fois.

Je dessine au scalpel sur du papier noir, geste brutal contre la

² Michel Pastoureau, *Le petit guide des couleurs*, Paris, Le Seuil, 2008

³ *Des goûts et des couleurs avec Michel Pastoureau (3/5) - Le Noir, France Culture* : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/des-gouts-et-des-couleurs-avec-michel-pastoureau-le-noir-et-le-blanc-35>, 2019



Rions Noir,
Annette Messenger,
éditions Quiquandquoi,
2003,
p.19-20



Suspendu,
Perais, Portugal,
Photographie 4x5" B&W,
Août 2018

matière. Il n'y a pas d'intermédiaire entre la main et le support. J'utilise différentes lames : scalpels à différentes lames, rasoirs, couteaux, scies. J'arrache avec la lame des fibres de papiers et ces gestes d'incision font naître le dessin. Avec cette technique, je ne peux effacer ce qui est fissuré et arraché. Les incisions arrachent et écorchent la matière, ce qui produit un relief velouté dans le papier. Mes premiers essais représentent un ciel de nuages. Les nuages flottent dans un velours pesant en nuances de noirs.

Le noir et blanc sont des couleurs liées à la symbolique du souvenir. Les représentations « flash-backs » pour représenter le passé au cinéma se font majoritairement en noir et blanc. Dans un extrait de *Radioscopie* (1978), François Truffaut fait l'éloge du noir et blanc dans le cinéma : « le noir et blanc est la transfiguration de la vie, il assure une poétisation de fait ». Le Noir et Blanc s'imposent et s'ancrent dans la mémoire.

Dans mon travail j'utilise des valeurs chromatiques organiques, les couleurs présentes dans les roches et dans la terre, le noir et le blanc. Mes photographies sont en noir et blanc. Les non-couleurs de la mémoire. L'utilisation du noir et blanc me permet de créer des images qui évoquent une poésie de la mélancolie, un espace mental où la tristesse est bercée par la rêverie. En portugais il renvoie à la « Saudade », cette émotion où la tristesse lourde et la joie sont concomitantes. Le noir et blanc permet dans mes photographies une immersion dans des scènes du domestique, des scènes intérieures avec très peu sinon pas de figures humaines. Le noir et blanc est une figure de l'intemporel tout en renvoyant au passé.

J'ai recherché des noirs intenses proches du velours. J'ai appris au cours de ces trois dernières années des techniques liées à l'estampe et plus spécifiquement celle de « la manière noire ». C'est selon Gérard de Laraisse, un peintre, graveur et théoricien de l'art néerlandais d'origine liégeoise du XVII^e siècle, « un art fort propre à représenter le portrait, les effets de nuit et de lumière artificielle, les phantômes, les enchantements, les plantes, les fleurs, les fruits, [...] qu'il est impossible de rendre aussi parfaitement par le burin ou la pointe, que par le racloir. C'est aussi de toutes les gravures celle qui colore le plus, et qui est capable du plus grand effet par l'union et l'obscurité qu'elle laisse dans les masses. ». Dès mes premières manières noires,





Explosion (cinq épreuves d'atelier),
manière noire,

2017
87

j'avais des valeurs de noirs intenses, proche du velours. Ce noir intense est aussi vapoureux et brumeux. C'est une technique qui connecte l'acte de dessiner avec le médium de l'ombre et de la lumière comme en photographie. Ayant appliqué le berceau sur l'intégralité de la plaque de cuivre, l'obscurité s'abat sur la plaque. Ma main, à l'aide du brunissoir écrase le grain. Par ce geste, elle dépose de la lumière et forme le dessin. L'une de mes dernières recherches liée à l'estampe a été le dessin d'une explosion nucléaire sur cinq tirages distincts inspiré de « 100 Suns », un livre de photographies et d'archives militaires sorties de la confidentialité qui documente l'ère des essais nucléaires visibles avant 1963, date du traité de l'interdiction des essais nucléaires conclu entre les Etats-Unis et l'Union soviétique qui font entrer les essais nucléaires dans la clandestinité. Ces photographies représentent des explosions nucléaires hétéroclites dans la nuit noire.

J'ai repris cette idée de l'explosion nucléaire car ce sujet venait jouer directement avec la technique de la manière noire. Pour représenter l'explosion, j'ai accentué l'essuyage de la première à la cinquième plaque. Ainsi avec une plaque de cuivre gravée, j'ai simulé l'explosion simultanément à l'effacement du dessin, en essuyant de plus en plus l'encrage de la plaque jusqu'à détruire le dessin.

Ma pratique de l'estampe se rapproche de ma pratique photographique analogique de prise de vue. Je prends mes photographies fréquemment avec une chambre de grand format. Ce n'est pas par purisme de la technique mais plutôt parce que j'aime cette machine car elle me permet de prendre le temps de composer une image dans un quotidien où on me demande d'aller toujours plus vite. Elle me permet de faire écho à l'art de la lenteur et de composer mon cadrage sous un grand drap noir. En positionnant la chambre photographique, en intérieur ou extérieur, la présence de l'objet-machine est telle qu'elle suscite la conversation avec les personnes qui m'entourent s'il y en a.

Utiliser la chambre photographique me permet d'avoir une profondeur dans l'image. On voit par exemple, dans mes photographies la porosité du ciment, les fissures du schiste, les veines de l'écorce dans leurs détails. La lumière captée par la profondeur de la chambre photographique alimente les détails des ombres et des lumières. La profondeur produit une matière généreuse qui donne envie de la toucher.

Le fou,c'est celui qui ne soulève pas la pierre pour regarder ce qu'il y a dessous.

Photographies

















Bibliographie :

- Annette Messenger, *Rions Noir*, Genève, éditions Quiquandquoi, 2003.
- Claude Levi-Strauss, *la pensée sauvage*, Paris, éditions Le Seuil, 1960.
- Dominique Le Buhan, *Les demeures-mémoires d'Etienne-Martin*, Paris, éditions Hescher, 1982.
- Francis Ponge, *Le Grand Recueil, My créative Method*, Paris, éditions Gallimard, 1961.
- Gilles Deleuze, *Différences et répétition*, Paris, Presse Universitaires de France, 2011.
- Hassan Fathy, *Construire avec le peuple, Histoire d'un village d'Égypte : Gourma*, Paris, Actes Sud, 1999.
- Jeanne Favret-Saada, *les mots, la mort, les sorts*, Paris, Éditions Gallimard, 1977.
- Joana Vasconcelos, *Exagérer pour inventer*, Paris, Éditions courtes et longues, 2018.
- Mona Chollet, *Sorcières, la puissance des femmes invaincue*, Paris, éditions Zone, 2018.
- On air - Carte Blanche à Tomas Saraceno (exposition du 17.10.2018 au 06.01.2019)*, Paris, le magazine du Palais de Tokyo, 2018.
- Michel Pastoureau, *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2011.
- Michel Pastoureau, *Le petit guide des couleurs*, Paris, Le Seuil, 2008.
- Raoul Hausmann - Architect - IBIZA 1933 - 1936*, Bruxelles, Fondation pour l'architecture, 1990.
- Raoul Hausmann, photographies 1927 - 1936*, Le Point du Jour, centre d'art/éditeur - Jeu de Paume - Musée Départemental d'art contemporain de Rochechouart, Paris, 2017.
- Silvia Federici, *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulations primitives*, 2014.
- Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, éditions Gallimard, 1985.
- Vladimir Propp, *la morphologie du conte*, Paris, éditions Le Seuil, 1965 et 1970.

Liens Webographiques :

- Sorcières, France culture* : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/sorcières>
- L'intimité de Louise Bourgeois, France culture* : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/dans-lintimite-de-louise-bourgeois>
- Des goûts et des couleurs avec Michel Pastoureau (3/5) - Le Noir* : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/des-goûts-et-des-couleurs-avec-michel-pastoureau-le-noir-et-le-blanc-35>

Un grand merci à mon tuteur Maxence Rifflet pour son aide, son écoute et ses nombreuses relectures.
Je tiens à remercier les habitant.e.s de Perais, mes proches et ami.e.s, ma famille,
et tout particulièrement mes grands-parents qui m'ont transmis l'amour pour la terre et la pierre.

