

RADICULE DE BASALTE

HÉLOÏSE THIBURCE



Mémoire de recherche

École Supérieure d'Art de La Réunion

Sous la direction de Diana Madeleine

Radicule de basalte
La valorisation des environnements
naturels révélatrice de mémoire(s)

Héloïse Thiburce

Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique

Année universitaire : 2023-2024

Sommaire

Introduction	7
I- Habiter l'insularité : l' <i>hortus conclusus</i> fantasmé	14
A- Identité d'identités	17
a. Diasporas insulaires et ethnobiologie	18
b. Les spécificités du paradomestique réunionnais	22
B- La terre derrière l'horizon	33
a. Le foyer d'Hestia.....	35
b. Un fragile nid d'Eden	47
c. Une possession	50
d. Une homonyme	56
II- La Transmission d'un patrimoine : de l'humain au végétal, et inversement	62
A- Anthropomorphisme.....	65
a. Quelle durabilité et quelle éthique écologique pour la création artistique ?.....	65
b. Placer le masque du végétal	73
c. Des correspondances linguistiques.....	75
B- Une maison-océan : (re)voir la terre de l'enfance ..	76
a. Les mémoires séniles.....	77
b. La peur de l'oubli	80
c. La force du manque	83

III- La dissolution des savoirs : de nouveaux modes d'existence hybrides	89
A- Apprendre grâce à l'Autre	93
a. Le travail de la terre.....	94
b. Le travail de la feuille.....	98
c. Le travail du textile et sa soustraction	101
B- La création textile comme preuve d'une histoire commune : ouverture vers Madagascar et Okinawa.....	106
a. Madagascar.....	107
b. Okinawa.....	122
c. Ouverture vers une future recherche	128
Conclusion.....	132
Remerciements	135
Sources	138

Introduction

Le mois de septembre 2022 a marqué ma découverte de La Réunion. Je venais de clôturer un mémoire de Master 2 Arts plastiques Parcours Art contemporain et sciences humaines, dispensé par l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis. Motivée par un échange international à la San Francisco State University, j'avais mené l'année précédente une réflexion sur la représentation textile de l'habitat comme catalyseur d'une histoire collective liée à la migration vers les États-Unis. Mêlant recherches plastiques et théoriques issues de la philosophie bachelardienne, ce mémoire prenait appui sur les œuvres de Carmen Argote, Heidi Bucher, Do-Ho Suh et mes propres créations. J'avais mené une réflexion approfondie sur la précarité de l'habitat aux États-Unis à travers mon mémoire de Master 1 ; j'étudiais alors les œuvres issues de l'art contextuel questionnant les problèmes de logements aux États-Unis à partir de 1988¹. Dès mes premières années de Licence, j'interrogeais déjà invariablement la dimension sociopolitique de l'art à travers une appartenance au territoire. Sans pour autant systématiser ma pratique du volume, celle-ci a été accrue par une volonté d'entrer en relation directe avec mon environnement.

¹ Il s'agissait d'une recherche théorique, prenant appui sur les créations de Michael Rakowitz, Martha Rosler et Krzysztof Wodiczko.

Progressivement, ces réflexions évoluèrent vers la définition même de la « maison », bien au-delà de ses quatre murs. Ma pensée fut guidée par Paul Ardenne, Félix Guattari et Gilles Clément, dont les écrits proposent des visions particulièrement singulières sur l'habitat et son écosystème.

L'inclusion des végétaux dans ma pratique artistique à partir d'octobre 2020 ne s'oppose pas aux recherches sociopolitiques que je menais jusqu'alors, bien au contraire. Il existe bien une homologie entre les végétaux et les êtres humains, au-delà de caractéristiques anatomiques². Chacun des organismes peuplant notre planète est soumis à un principe de survie. Habitant parmi une multitude d'entités contraire, il.elle est conduit.e à trouver sa place entre eux, interagir avec ses pairs, se reproduire, se nourrir, s'accaparer un territoire le temps de son existence, se défendre de prédateurs, etc. quelque soit sa nature. Ainsi, je ne m'appuie pas innocemment sur la migration - voire la colonisation - de certaines plantes, pour certaines surnommées « pestes végétales ». Les débats éthiques soulevés par ces dernières s'orientent fortement vers des enjeux anthropiques d'ampleur ; la question des conquêtes de territoires engendrant de tout temps les conflits humains. Cette assimilation entre végétaux et êtres humains se voit nuancée dans mon travail par des inquiétudes

² Nous pouvons citer les organes destinés à la respiration, l'alimentation, la reproduction, etc.

contemporaines, en raison du paroxysme de l'anthropocène actuel. L'implication de l'humain sur son environnement est telle qu'elle dépasse les forces géophysiques. De nombreux chercheurs attribuent la paternité de bouleversements environnementaux à l'activité humaine, critiquant principalement les gaz à effet de serre et les polluants issus de l'industrie. L'habitat, humain et non-humain, se bouleverse.

Si l'action humaine a une incidence sur l'environnement naturel, la réciproque s'applique également. Notre relation au territoire à travers les sols, les climats et les végétaux ne cesse d'évoluer. La fabrication d'objets, emblématisée à travers les œuvres d'arts plastiques, est universellement humaine dans le temps et dans l'espace. Elle est permise grâce à certains matériaux spécifiques aux milieux dans lesquels nous nous trouvons ou rendus accessibles grâce aux échanges (troc, commerce). Les végétaux qui constituent notre habitat de proximité représentent une richesse formidable. Pour autant, quelle attention portons-nous à notre environnement paradomestique ? Comment disparaît-il progressivement sous nos yeux, ou comment le mettons-nous en valeur ? Plus précisément, comment la création humaine peut-elle être révélatrice de nos interactions avec le non-humain ? Je trouvai dans les pratiques dites artisanales des éléments de réponses à mes interrogations. Ces derniers prenants lieux sur des territoires spécifiques, elles en sont parfois une

incarnation physique dont l'étranger s'empressera d'admirer la singularité. Elles sont une clef de réponses aux raisons historiques et géographiques qui ont poussé les êtres humains à s'implanter sur des territoires disparates qu'il conviendra de développer à travers cet écrit.

Cependant, comment aborder un sujet aussi vaste ? Il semble impossible d'analyser l'environnement parodomestique des 8 milliards d'êtres humains qui peuplent la Terre, et la relation personnelle que chacun entretient avec celui-ci. Chacun de nous habite différemment le Monde, bien qu'il existe des similitudes en fonction des familles, civilisations, pays, etc. J'étais donc en quête pour cette recherche d'un microcosme réunissant une multitude d'environnements naturels différents, couplé à une histoire sociopolitique forte. L'île de La Réunion s'est imposée comme un cadre de recherche particulièrement intéressant pour ce projet. Sa complexité géologique dessine une large variété de paysages, offrant à elle seule une multitude de possibilités d'études. L'île abriterait plus de deux cents espèces végétales endémiques. En outre, ce microcosme insulaire français est riche d'un formidable multiculturalisme issu de diasporas mondiales dont les spécificités rejoignent mes précédentes réflexions sur l'histoire de la migration.

Connaissant la spécialisation de l'ESA de La Réunion dans le domaine environnemental, j'intégrai

l'École Supérieure d'Art de l'île afin d'y préparer un DNSEP³.

Ce territoire m'attirait aussi pour d'autres raisons plus intimes peut-être. Je suis née aux Sables d'Olonne en Vendée, un port ouvert sur l'Océan Atlantique. J'y suis liée par une histoire familiale profondément ancrée sur ce territoire. Se construire près de l'océan semblerait développer un rapport particulier à l'espace, au déplacement. Une autre particularité, mon patronyme Thiburce, très rare en Métropole, est étonnamment répandu à La Réunion. J'étais curieuse de découvrir cette étonnante coïncidence.

Afin d'émettre une réponse au rôle de l'art dans la valorisation du patrimoine naturel de proximité, nous nous interrogerons tout d'abord la singularité du paradomestique dans l'habitat réunionnais. Nous retracerons à travers l'aménagement des jardins créoles les éléments marquants des flux migratoires vers l'île. Nous soulèverons ses spécificités passées et contemporaines. Une seconde partie se consacrera à notre assimilation au territoire à travers les constituantes de l'habitat ; j'y apporterai mon expérience personnelle liée à l'intime.

Nous poursuivrons sur l'impact que l'environnement naturel de proximité peut avoir sur notre être, et ce, dès notre naissance. Selon une pensée

³ Diplômes Nationaux Supérieurs d'Expression Plastique.

bachelardienne, nous constituons notre esprit en fonction de notre habitat. Le territoire sur lequel nous sommes nés et avons grandi marque notre identité. La valorisation de ce dernier peut s'exprimer à travers des savoir-faire marqueurs de transmissions. Je développerai alors ma prise de conscience patrimoniale suite au contact de la réflexion identitaire réunionnaise. Il sera question de mon positionnement éthique et de son application dans ma pratique artistique.

Dans un troisième temps, nous étudierons les pratiques artistiques pouvant mettre en avant la richesse végétale d'un territoire. J'y expliciterai mes choix concernant les matériaux et les ornements présents dans mes créations. J'aborderai également mes expériences de recherche à Madagascar et Okinawa, venues élargir ma réflexion.

Sur un plan théorique, cette recherche fera intervenir de nombreuses disciplines scientifiques *a priori* éloignées du champ esthétique : biologie et agrobiologie, géographie, géologie, pharmacologie, psychologie, sociologie, urbanisme, etc. Les éléments récoltés seront croisés à des observations – personnelles ou issues de témoignages. Le travail plastique qui résulte de cette recherche est une restitution visuelle des réflexions et problématiques abordées dans cet écrit, nourries de mes lectures et observations. Cette recherche

renferme donc une dimension autobiographique que je tacherai de rendre accessible.

I- Habiter l'insularité : l'*hortus conclusus* fantasmé

Avant mon départ pour l'île, je cherchais à me familiariser avec sa géographie, son histoire et sa scène artistique. J'étais en permanence interpellée par des visuels publicitaires vantant les qualités paradisiaques de La Réunion. Elle y était présentée comme un nouvel Eden où une bienfaitrice nature avait donné naissance à une profusion de plantes et à un climat enchanteur. J'appris qu'un officier de la marine française, Henri Quesne l'avait ainsi décrite en 1689 dans son *Recueil de quelques mémoires servant d'instruction pour l'établissement de l'isle d'Eden* :

« Et quoi qu'elle soit située entre le 21 et le 22 degré de latitude, la chaleur y est néanmoins fort modérée, et les petits vents frais qui y règnent ordinairement, en rendant le Climat si tempéré qu'il y a des fleurs toute l'année [...] Il n'y a dans les Eaux ni sur Terre de cette Isle, aucun Animal ni aucuns Fruits venimeux ; et quoi qu'il y aye quelques petits Scorpions, ils ne font point du tout de mal, et l'on peut manger et boire sans crainte, de tout ce qu'elle produit, rien n'y étant contraire à l'homme⁴. »

⁴ Henri Du Quesne, *Recueil de quelques mémoires servant d'instruction pour l'établissement de l'isle d'Eden*, Paris : Librairie ancienne et moderne de E. Dufossé, 1689 (1887). pp. 98-99.

Ce récit semblait être corroboré par les multiples illustres représentations de la nature réunionnaise, issues de la peinture romantique des deux siècles suivants. Ainsi, les œuvres d'Adolphe Martial Potémont ou d'Adolphe Le Roy sont une ode à la grandeur de l'île empreinte de curiosités exotiques. Au XXI^{ème} siècle, les annonces publicitaires ne semblent pas s'écarter d'avantage de cette mythification du paysage réunionnais. L'île est un véritable paradis selon ces dernières, un unique décor luxuriant. Elle serait un immense jardin (*paradeisos* en grec) clôturé par l'océan, comme l'Eden l'était par ses quatre fleuves. Largement comparée au Paradis dans les slogans des annonceurs publicitaires, La Réunion est présentée aux visiteurs comme un *hortus conclusus*⁵ paisible et accueillant, à l'abri de toutes menaces. Les vertus thermales de ses eaux sont louées, mais aussi la qualité de son climat et l'absence de maladies communes dans l'Océan Indien (le paludisme notamment).

Ces visions idylliques de l'île tranchaient nettement avec les premières lectures par lesquelles je m'étais intéressée à celle-ci, découvertes à l'occasion de recherches sur les questions postcoloniales françaises effectuées durant mon Master 2. Aux antipodes d'un fantasme paradisiaque, la documentation à laquelle

⁵ L'*hortus conclusus* (signifiant « jardin clos » en latin) est une représentation du jardin de la Vierge, associé au jardin d'Eden. Il s'agit d'un thème iconographique particulièrement courant durant la période médiévale.

j'avais eu accès mettait en lumière une histoire tragique et brutale. Consciente de l'intérêt social sous-jacent de cette dichotomie, je décidai d'en approfondir le sujet par le biais du végétal.

Il est important de souligner dès à présent la dimension identitaire du paysage, quel qu'il soit. Le paysage renvoie étymologiquement au terme « pays », et donc aux notions de territoire, de nation et de frontières. La sociopolitique se trouve au centre du paysage.

Dans ce chapitre, nous reviendrons succinctement sur le contexte sociohistorique et géographique de l'île. Une première partie sera axée sur les correspondances entre les migrations humaines et végétales, leur application au sein du jardin créole et mon propre regard à ce sujet. Une seconde partie traitera de mon rapport au territoire et présentera des pièces en ayant directement découlées.

J'ajoute présentement des clarifications concernant le vocabulaire utilisé. En ce qui concerne le terme « exotique », je l'utilise dans son registre botanique, et non comme synonyme de tropicalité. Il désigne ici une plante introduite par la présence humaine (accidentellement ou volontairement) en dehors de son milieu naturel. Il en est de même pour le terme « endémique » désignant ici des végétaux n'existant que dans une aire restreinte, en raison de mutations uniques

nécessaires à leur survie ; nous connaissons l'importance du patrimoine naturel réunionnais au sujet de la spéciation. Le terme « indigène » signifie quant à lui une espèce se développant naturellement dans une région, sans intervention humaine. Ces différenciations sont primordiales en milieu insulaire, en raison des échanges rendus difficiles par l'enceinte océanique.

A- Identité d'identités

Tout d'abord, faisons un point sur la géographie de l'île. Il s'agit d'un territoire insulaire volcanique, situé dans l'aire australe. Localisée au Sud-ouest de l'Océan Indien, elle appartient à l'archipel des Mascareignes comprenant également l'Île Maurice et Rodrigues. Selon le néologisme créé par l'auteur mauricien Camille de Rauville (1910-1986), elle fait partie d'un ensemble plus vaste d'îles regroupées selon des liens de parenté : les Mascareignes, l'archipel des Comores (Anjouan, Grande-Comore, Mayotte et Mohéli), Madagascar et les Seychelles. Elles forment « l'Indianocéanie ». Certaines de ces îles voisines se sont regroupées sous l'appellation « Commission de l'océan Indien⁶ ».

Malgré cette proximité, il est important de noter que ces îles sont séparées entre elles par des centaines de

⁶ Organisation internationale créée en 1984, composée de l'Union des Comores, La Réunion, Madagascar, Maurice et les Seychelles.

kilomètres ; il est impossible de distinguer le territoire voisin derrière l'océan. De ce fait, La Réunion est une région géographiquement isolée. Cet isolement insulaire défavorise l'introduction d'espèces extérieures. Cela entraîne des mutations et des hybridations uniques. Ainsi, de nombreuses espèces végétales réunionnaises sont endémiques. Par ses climats variés et la pluralité de ses apports, le sol réunionnais abrite un patrimoine naturel exceptionnel. Classé à l'UNESCO en 2010, le Parc National de La Réunion accueille chaque année de nombreux touristes curieux. Il est le lieu d'études scientifiques de premier ordre, liées à la pharmacopée notamment ; en effet, la flore réunionnaise est une richesse capitale dans le développement médicamenteux. Le cœur de cette île, image d'un paradis terrestre perdu, cache pourtant une histoire troublante.

a. Diasporas insulaires et ethnobiologie

Malgré des preuves antérieures de sa découverte⁷, la colonisation humaine de l'île ne remonterait qu'à la seconde moitié du XVII^{ème} siècle. Elle fait suite aux

⁷ La présence de l'île a été signalée par des navigateurs arabes sur une carte réalisée en 1153. Elle est alors dénommée « Dina Morgabine ». Au début du XVI^{ème} siècle, des explorateurs portugais évoquent son existence. Dans la première moitié du XVII^{ème} siècle, les Hollandais convoitent également l'île et y introduisent le cocotier, le bananier, l'ananas et le palmier dattier issus de leurs précédentes explorations. Ils abandonnent cependant l'île.

expéditions françaises de 1654 et 1663. L'île, nommée alors Île Bourbon, est située sur la Route des Indes : elle est un lieu de ravitaillement et d'entrepôt stratégique. Suite à l'expansion du comptoir de Pondichéry de 1700 à 1760, la Compagnie française des Indes orientales aménage l'île pour y construire des bureaux pour les administrateurs coloniaux et des structures destinés aux échanges commerciaux. Afin de fournir la main-d'œuvre nécessaire à ces aménagements, des esclaves malgaches ainsi que des ouvriers indiens et français - vraisemblablement sous contrat - arrivent sur l'île. Les premières villes se créent alors, autour de Saint-Paul, Saint-Denis et Sainte-Suzanne. L'île prospère. Les plantations de café commencent à se multiplier. De nombreux esclaves venus de Madagascar et du Sud-Est de l'Afrique viennent travailler dans les « habitations »⁸. À l'initiative du gouverneur et botaniste Pierre Poivre (1719-1786), la production d'épices se développe, notamment grâce à l'introduction du giroflier et du muscadier. On attribue cet apport au botaniste Joseph Hubert (1747-1825) qui diffusa également vraisemblablement l'avocatier, l'arbre à pain, le jamalac, le jam rosat, le longani, le mangoustanier, l'arbre de

⁸ Nom donné aux grandes plantations de La Réunion ; elles comprennent la maison du maître, les logements des esclaves, l'exploitation agricole et les bâtiments d'exploitation. Parfois, elles peuvent également présenter une église ou un hôpital.

Cythère (dont le fruit est l'évi) et le cacaoyer⁹. Son père, Henri Hubert (1717-1752), avait précédemment planté le premier cannellier bourbonnais. Joseph-François Charpentier de Cossigny (1736-1809), botaniste et ingénieur de la Compagnie française des Indes orientales, introduit quant à lui le letchi.

En 1807, de difficiles conditions climatiques secouent l'île et ravagent les champs de café. Ils vont peu à peu être remplacés par la culture de la canne à sucre. Le commandant Pierre-Henri Philibert (1774-1824) rapporte la vanille de Guyane qui ne commencera à être exploitée qu'à partir de 1841, date à laquelle le jeune esclave Edmond Albus (1829-1880) découvre le procédé manuel de pollinisation de l'orchidée.

Suite à l'abolition de l'esclavage dans la colonie, le 20 décembre 1848, les riches propriétaires terriens doivent trouver une nouvelle main-d'œuvre peu coûteuse et nombreuse. Alors définitivement nommée Ile de La Réunion, l'île va accueillir un grand nombre « d'engagés » jusqu'à 1930. Ces travailleurs libres, sous contrat de travail, sont majoritairement originaires du Sud de l'Inde, de la Chine¹⁰, du continent africain et des

⁹ ACADÉMIE DE LA RÉUNION, « Joseph Hubert (1747-1825) », *ACADÉMIE DE LA RÉUNION*, publié le 27/03/2023, [disponible en ligne] <https://etab.ac-reunion.fr/clg-joseph-hubert/joseph-hubert/> (consulté le 20/06/2023).

¹⁰ Cette vague de migration chinoise fait suite au Traité de Pékin (1860) permettant aux Européens de faire appel à la main-d'œuvre chinoise dans leurs colonies.

îles voisines. Ce sont des dizaines de milliers d'individus qui viennent rejoindre les côtes réunionnaises, emportant avec eux des plantes familières tels le banian ou l'œillet venus d'Inde. Ils sont accueillis dans les lazarets de la Grande Chaloupe situés dans le Nord-Ouest de l'île, qui leur délivrent un livret d'engagement certifiant leur bon état de santé à leurs futurs employeurs. Ces nouveaux migrants subissent des conditions de travail extrêmement difficiles et vivent dans une grande précarité. Certains choisissent de rejoindre « les Marrons », d'anciens esclaves réfugiés dans les Hauts de l'île.

À la fin du XIX^{ème} siècle, la production de canne à sucre diminue drastiquement ; la betterave nouvellement cultivée en Europe pour son sucre lui étant préférée pour des raisons économiques. Les plantations se convertissent alors vers les huiles essentielles. Les alambics des distilleries de sucreries et de rhumeries servent désormais à la parfumerie. Le géranium « rosat », le vétiver et l'ylang-ylang sont introduits sur l'île.

La création du Canal de Suez (1869), suivi du développement du réseau d'aviation, favorise les échanges entre la France métropolitaine et La Réunion. Celle-ci devient département français en 1946. À partir des années 1950, l'île connaît une très forte augmentation démographique. En 1954, la population de l'île est

estimée à 274 400 individus¹¹. En 2020, 863 100 habitants sont dénombrés sur l'île¹². En soixante-six ans, la population réunionnaise a triplé.

Comme nous l'avons vu, de nombreuses plantes sont arrivées sur l'île à travers le facteur anthropique. Exotiques, elles se sont acclimatées à leur nouveau territoire. Leur migration, accidentelle ou souhaitée, a accompagné les cycles de peuplement. Ainsi, les êtres humains voyagent avec leurs plantes familières.

b. Les spécificités du paradomestique réunionnais

Comme nous l'avons vu précédemment, le territoire réunionnais offre une pluralité de paysages et d'environnements contrastés. Son sol, majoritairement basaltique, est une matrice favorable à l'enracinement des végétaux. Arrivées par divers facteurs (anthropiques, climatiques, etc.), les plantes étrangères s'adaptent facilement à ce nouveau terrain. L'isolement de l'île conduira certaines à muter, entraînant des spéciations parfois endémiques.

¹¹ Frédéric Sandron (dir.), « Dynamique de la population réunionnaise (1663-2030) », *La population réunionnaise, Analyse démographique*, Marseille : IRD Éditions, 2007. pp. 27-41.

¹² INSEE, « L'essentiel sur... La Réunion », *INSEE*, publié le 16/02/2023, [disponible en ligne] <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4482473> (consulté le 20/06/2023).

1.b. Le jardin créole

Le jardin créole incarne cette grande diversité biologique. Devenu l'un des emblèmes de l'île, ce type de jardin traditionnel est ponctué de codes évoluant au gré de son sa jardinier.ère. Je m'appuie principalement ici sur l'ouvrage *L'art du jardin créole* (2002) de l'ethnobotaniste Isabelle Hoarau. Ces recherches théoriques sont appuyées de mes propres observations.

Le jardin créole serait apparu sur l'île avec ses premiers habitants. Il est le reflet d'une hybridation des cultures.

Il a pu être historiquement rapproché du « jardin de curé » européen : décoratif et utilitaire, il est destiné à accueillir des herbes et plantes aromatiques, des herbes médicinales et des épices. Le jardin créole est rarement agrémenté d'ornements¹³, malgré la présence de *guétali*¹⁴ dans les demeures les plus riches. Notons d'importantes différences dans les anciennes demeures coloniales ; l'aménagement de celles-ci suit majoritairement « l'œil du prince ». Ce terme artistique est utilisé à partir de la Renaissance pour désigner une composition destinée à être observée selon un axe central précis. Afin de contempler au mieux l'ensemble, le regard doit être placé

¹³ Je pense ici aux fontaines, aux bassins artificiels, aux ponts, aux pergolas, aux statues, aux lanternes, etc.

¹⁴ Il s'agit d'un petit abri situé dans un coin avant du jardin permettant d'observer les passants de la rue sans être vu.

sur ce point. Cette place était historiquement réservée au membre le plus respecté de l'assemblée. Cette composition classique était largement utilisée dans la composition des riches jardins coloniaux réunionnais. Ceux-ci s'axaient sur une allée triomphale, souvent bordée de pelouses et de palmiers majestueux. Elle amenait le visiteur vers un bassin ou un parterre rond surmonté d'un élément décoratif. Cette mise en scène constitue un héritage des jardins à la française du XVII^{ème} siècle, adapté à un climat tropical.

Influencée par la médecine populaire malgache, ces plantes domestiquées ont traditionnellement un rôle et une signification dans la vie de ses jardiniers. Nombre d'entre-elles ne doivent pas franchir le seuil de la maison, ni être offertes en bouquets (c'est le cas notamment du bougainvillier) ; à l'inverse on installe presque systématiquement sous la varangue les orchidées, les fougères et les anthuriums. On leur attribue une place spécifique, en lien avec leurs propriétés et leurs significations. Des rites de transmission y sont associés ; c'est le cas de la verveine citronnelle pour laquelle il faut offrir une pièce à qui vous en fait présent.

Certaines plantes servent à protéger la maison du « mauvais œil » et des visiteurs malvenus. Ainsi, les plantes épineuses servant de rempart naturel contre les intrusions sont également un symbole apotropaïque. L'odeur du ylang-ylang et celle de l'œillet d'Inde éloignent les mauvais esprits. Le bois de senteur détourne

le mauvais sort. Les feuilles bénies¹⁵ servent à éloigner les attaques des forces maléfiques envers le logement, pouvant prendre la forme d'incendies ou d'inondations.

Certaines plantes apportent la chance dans la maison. Nous citons notamment la cordyline (ou « zarbre rouge ») fréquemment plantée dans les jardins créoles. Mais également le jaquier offert aux jeunes mariés pour qu'ils puissent récolter chaque année plusieurs fruits capables de nourrir leur famille durant de nombreux jours et ainsi assurer leur bonheur. La colocasia (ou « songe papangue ») est traditionnellement la première espèce plantée dans le jardin pour porter chance aux nouveaux arrivants.

Traditionnellement, certaines plantes ne doivent pas être plantées dans les jardins. Ainsi, le frangipanier blanc symbole des morts est réservé aux cimetières. De même pour le banyan, réceptacle des âmes errantes. Durant la période de l'Avent, la canne à sucre et le bambou peuvent abriter l'esprit des morts (surnommés *bébèt zavan*).

Le bois de chandelle est quant à lui limité aux marquages des clôtures.

Au-delà de leurs qualités esthétiques, voire alimentaires, certaines des plantes sont cultivées pour

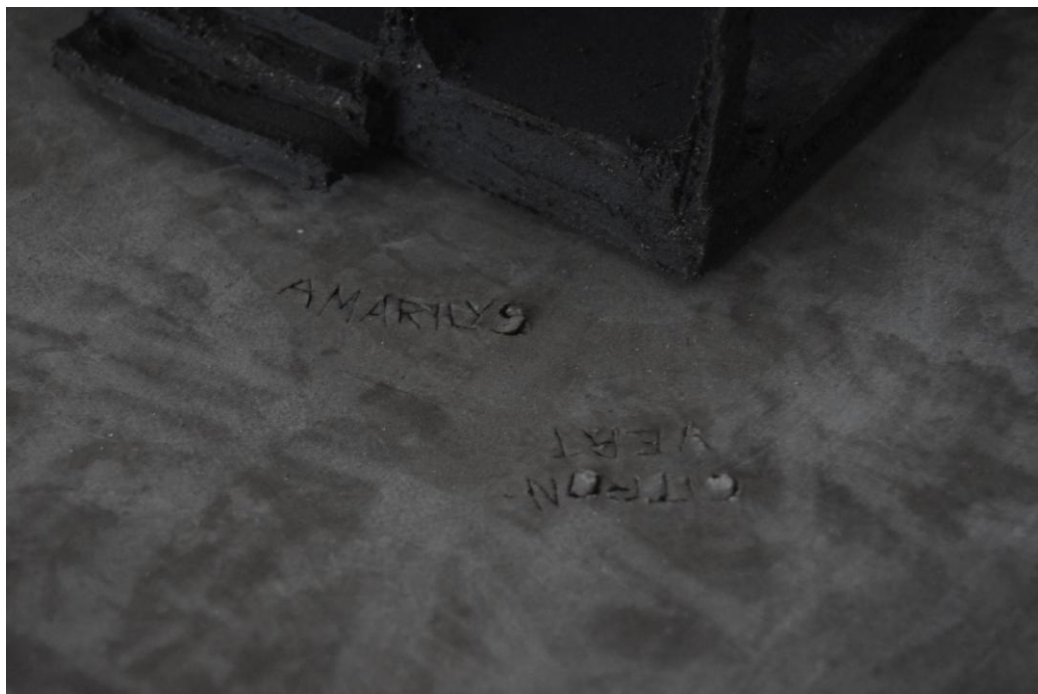
¹⁵ Comme les palmes et buis pour la religion chrétienne ou les manguiers dans la religion indoue.

leur rôle médicinal. La pharmacopée réunionnaise joue un rôle essentiel dans le traitement médical français. Vingt-sept espèces utilisées à La Réunion ont rejoint la liste des plantes médicinales de la Pharmacopée nationale française. Nous soulignons également l'important rôle des tisaneurs sur l'île.

Si les plantes soignent, elles peuvent également tuer. Des archives témoignent de la crainte de certains esclavagistes d'être empoisonnés en représailles des maltraitances infligées aux esclaves ; c'est le cas notamment en 1832 du sieur Boursault¹⁶. Ces archives sont parfois porteuses de magie occulte. Selon la légende, le poison du datura aurait été utilisé par Sitarane¹⁷ pour s'introduire dans la demeure de ses victimes pour ensuite les voler et les tuer.

¹⁶ Bruno Maillard, « L'impossible baigne : les "envoyés" de l'île Bourbon à Sainte-Marie de Madagascar », *Annales historiques de la Révolution française*, n°375, janvier, Paris, 2014, [disponible en ligne] <https://www.cairn.info/revue-annales-historiques-de-la-revolution-francaise-2014-1-page-115.htm> (consulté le 15/01/2024).

¹⁷ Sitarane (1858-1911) de son vrai nom Simicoudza Simicourba, est un célèbre assassin réunionnais. De nombreux mythes entourent sa vie, mais également sa tombe ; en échange d'offrandes sur sa pierre tombale, le fantôme de Sitarane serait en mesure de réaliser des souhaits souvent obscurs.



Img. 1 et 2 : *Eben* (vue d'ensemble et détail), 2023, grès, 44 x 61 x 20 cm



Img. 3 : *Eben* (détail), 2023, grès, 44 x 61 x 20 cm

Inspirée de mes observations de jardins créoles, je réalisai *Eben* en 2023 (Img. 1 à 3). Il s'agit d'une sculpture de grès chamotté mesurant 44 x 61 x 20 centimètres. Souhaitant « travailler la terre¹⁸ », j'utilisai une argile évoquant la terre sombre de l'Ouest de l'île. Mon attention se porta sur un grès marron associé à de la chamotte ; il se noircirait après la cuisson et évoquerait alors le basalte de la terre volcanique dont la porosité et la richesse servent de substrat à de nombreuses espèces végétales. Si la qualité de l'argile est identique pour les deux éléments, leur teinte est différente en raison de leur mode de cuisson respectif ; la partie inférieure a été cuite à basse température et la partie supérieure à haute température. Je réalisai l'ensemble selon la technique de « la plaque » que j'appris grâce ma professeure de céramique Migline Paroumanou. Les deux parties sont ensuite traitées différemment afin d'obtenir des effets. Le socle est lissé afin d'y inscrire en caractères majuscules le nom de végétaux communément plantés dans les jardins créoles ; cette disposition s'inspire de plans à destination des paysagistes. Pour la demeure, je me suis inspirée d'un modèle répété dans un lotissement à proximité de mon logement : des maisons blanches de plain-pied aux toits aplatis de tôles vert clair. On y reconnaît facilement le style traditionnel réunionnais

¹⁸ Voir « III- A. a. Le travail de la terre »

avec leur varangue, leurs lambrequins et leurs losanges¹⁹, issus d'hybridations coloniales inspirées des architectures indiennes²⁰. J'ai griffé le grès afin d'en faire ressortir le grain. Je souhaitais donner un aspect froid et maîtrisé au jardin, et une apparence minérale et volcanique à la maison.

Ne pouvant accueillir qu'une poupée, cette minuscule habitation est une représentation (calcinée) du logement que mon compagnon et moi avions rêvé d'occuper en nous installant à La Réunion. Fantasmant notre nouvelle vie à deux, nous espérions vivre dans une de ces petites maisons de carte postale. La crise du logement réunionnais nous rappela vite à la réalité et nous rencontrèrent de grandes difficultés à trouver un toit viable. Cet Eden espéré se transformait en espoir incinéré. Il devenait une pierre ; *eben* en hébreux²¹.

b.2. Son évasion dans la nature

Les prises de conscience sont récentes sur la perturbation des écosystèmes par l'introduction d'espèces

¹⁹ Ce motif apparaît à La Réunion pour la première fois au début du XIX^{ème} siècle, vraisemblablement sur la maison de Canonville à Saint-Pierre.

²⁰ Pondichéry est alors une colonie française.

²¹ Ce mot donnera le terme « ébène » pour désigner le bois d'une grande dureté des ébéniers. En raison de sa couleur noire, il sera tristement associé au XVIII^{ème} siècle au commerce des esclaves africains.

végétales extérieures. La convention de Washington encadrant les transports internationaux des végétaux ne date que de 1973. Des arrêtés ministériels français interdisent fréquemment le transport de certaines plantes sur le territoire réunionnais ; le dernier, daté du 11 avril 2019, défend l'introduction de 153 plantes²². En effet, près de 80% des espèces végétales à La Réunion sont endémiques ; cela signifie qu'elles ont connu une spéciation en raison de cet environnement insulaire mais également qu'elles n'ont pas été confrontées à des adversaires extérieurs et qu'elles ne seront donc pas en mesure de s'en protéger. Comme nous l'avons vu précédemment, les végétaux s'adaptent relativement facilement au climat réunionnais. L'introduction de nouvelles espèces sur le territoire réunionnais n'est donc pas anodine. Si aujourd'hui elle est minutieusement contrôlée, cela n'a pas toujours été le cas. Amenées et cultivées par l'humain, sans discernement dans un premier temps, de nombreuses plantes se sont évadées des jardins pour coloniser chaque recoin de l'île. Certaines d'entre-elles ont été classées comme espèces invasives et surnommées « pestes végétales ». Les propriétaires privés et publics ont maintenant l'obligation ministérielle de les éradiquer de leurs propriétés et de

²² Ce chiffre comprend quatre-vingt-quatorze plantes n'ayant jamais été observées sur le territoire réunionnais mais comportant un risque très élevé de perturbation de l'écosystème, et cinquante-neuf déjà signalées.

lourdes campagnes d'arrachage sont lancées en milieu naturel. C'est notamment le cas du Sénéçon faux-tamier, introduit sur l'île comme plante ornementale mais que l'on retrouve largement dans les forêts des Hauts.

L'exemple le plus probant est certainement celui du Raisin marron. Originnaire de Java, cette vigne marronne aurait été introduite en 1840 comme curiosité horticole. Ne connaissant aucun prédateur sur ce nouveau territoire, elle s'est rapidement développée au détriment des espèces endémiques. Afin de réduire son expansion, des chercheurs ont introduit en 2008 la « mouche bleue » (Tenthède de la ronce). Originnaire elle aussi d'Asie du Sud, elle s'est facilement adaptée aux Hauts de l'île et s'est multipliée très rapidement. Mais ne se contentant de s'en prendre aux Raisins marron, les larves de la mouche bleue se sont rapidement régalingées d'espèces protégées conduisant à un désastre écologique.

Le développement des espèces végétales en dehors des jardins est également lié à une pratique traditionnelle réunionnaise : celle de semer des graines le long des chemins. Liée au travail des champs, elle témoigne d'une agriculture et d'une arboriculture pratiquées par « les Marrons » dans le cœur de l'île. Sur la côte Est, on parle de « nature jardinée » tant le cadre de l'agriculture et de l'arboriculture dépasse celui des délimitations des terrains exploités.

La ravine joue un rôle très singulier dans ce paysage. C'est elle qui permet de s'engouffrer vers l'intérieur de l'île. La Réunion en compterait plus de sept cent cinquante. Elles sont des voies tracées par les éléments et permettent le déplacement des espèces notamment végétales. Son rôle dans la dissémination des plantes est important, notamment en période cyclonique.

B- La terre derrière l'horizon

Née face à l'océan Atlantique, j'ai toujours aspiré dès l'enfance à découvrir le vaste monde que l'horizon m'invitait à parcourir. Bien que certains de mes ancêtres paternels aient été marins pêcheurs, je n'ai pas le pied marin et je me suis résolue à ne pas vivre les pas de Marius²³. Mais l'envie de l'ailleurs était toujours gravée en moi.

Cette recherche prend forme dans un contexte personnel précis. L'affectif y tient une large part.

Suite à de tristes évènements survenus au début de l'année 2022, je décidai de prendre du recul et de m'éloigner de la Métropole. Dans le même temps, je participai à une exposition, à la fois en tant qu'artiste et commissaire d'exposition, à la HCE Galerie à Paris par le

²³ Personnage de la *Trilogie marseillaise* de Marcel Pagnol souvent cité par mon père durant mon enfance.

biais de laquelle j'ai découvert le travail de l'artiste réunionnaise Sonia Charbonneau et, à travers elle, l'existence de l'ESA Réunion. Je terminais alors un Master d'Arts plastiques à l'Université Paris 8. Aspirant à me recentrer professionnellement sur ma pratique artistique, je désirais obtenir un diplôme en École Supérieure d'Art. Spécialisé sur le paysage, le DNSEP réunionnais cumulait cette opportunité avec la possibilité d'une continuité voire du dépassement de mon sujet de mémoire de Master 2, alors axé sur l'impact de l'environnement domestique. Déménager à La Réunion poursuivait cette logique. Bien que n'ayant alors aucune connaissance de ce territoire et une défiance à l'égard des fortes chaleurs, cet attrait nouveau se conjugait bien avec l'appétence de mon compagnon pour l'Outre-mer, qui raisonnait avec sa propre histoire.

Nous sommes arrivés à La Réunion en septembre 2023. Je rêvais notre emménagement sur l'île ; une sorte d'Eden où nous nous souhaiterions une fin plus heureuse que celle d'Adam et Ève, ou de Paul et Virginie. Les complications successives de logements, le coût élevé de la vie et les exigeantes conditions climatiques malmenèrent ma vision fantasmée de ce que serait cette première vie à deux. Parallèlement, mes créations évoluèrent peu à peu, révélant tout d'abord une fascination pour un lieu nouveau qui deviendra ensuite celui de l'espace du manque.

a. Le foyer d'Hestia

Je ne m'étais pas préparée à la crise immobilière réunionnaise. Depuis les années 1960 puis de manière brutale à la suite de la pandémie mondiale de 2019, l'augmentation rapide du nombre d'habitants sur l'île avait entraîné une raréfaction des logements disponibles. Malgré nos efforts, nous n'avons pas trouvé de domicile avant notre arrivée sur l'île²⁴ et décidâmes de tenter notre chance une fois sur place. Mais nos recherches restaient infructueuses, le temps passait, rognant nos modestes économies semaines après semaines dans des gîtes de ville en ville. Mes cours avaient commencé et je n'avais aucun espace de travail. Nous ne pouvions nous ancrer, car nous nous trouvions dans l'incapacité d'effectuer une identification, une spécification et un marquage de ces nouveaux lieux. Notre abri n'était que temporaire. Je ne me sentais jamais nichée ni protégée.

Enfin, le 15 octobre 2022, nous emménagions dans un appartement, situé dans une résidence au 68 Bis rue Raymond Mondon à la Possession. Il était vétuste, presque insalubre et à un prix exorbitant pour notre petit budget, bien loin de nos espérances. Le logement se trouvait sur la côte, à proximité de la route du littoral. Il était encadré par la Ravine à malheur (guidant vers les falaises historiques du Chemin des Anglais), et le Parc

²⁴ Voir la pièce *Eben* citée précédemment (I- A. b. Les spécificités du paradestique réunionnais).

Rosthon-Latanier (abritant des Manguiers centenaires), un axe routier passant et bruyant reliant l'ensemble.

Au cours d'une promenade matinale, j'observai un pêcheur s'enfonçant dans un passage souterrain dissimulé par une entrée de ravine. Un graffiti indiquant « La Grotte bleue » accueille les visiteurs. Initialement destiné à l'écoulement des eaux de la ravine, un boyau de ciment permet de rejoindre un oratoire dédié à la Vierge. Il donne sur une plage de galets.

Cette plage fut le premier lieu réunionnais où je me suis sentie chez moi. J'y suis retournée tous les jours, en matinée et en soirée. C'était devenu un rituel. Assise sur ces pierres arrondies par l'eau, je me sentais à la maison.

Habitée enfant au grondement quotidien de la mer, j'ai déjà ressenti une fois cette sensation d'ancrage face à l'océan dans un environnement étranger. C'était à San Francisco en 2021, à l'occasion d'un échange universitaire en Master 2. Cette expérience états-unienne a été un tournant décisif dans ma perception de l'écosystème et ce d'autant plus qu'elle faisait suite aux confinements successifs liés à la pandémie COVID-19 ; ceux-ci avaient entraîné une prise de conscience collective sur les modes d'habiter et les inégalités face à ceux-ci. Célèbre pour sa baie enjambée par le Golden Gate, San Francisco possède de longues plages aménagées mais aussi des plages sauvages. La végétation



Img. 4 : *M*, 2023, raphia croché, 30 x 60 x 180 cm, Plage de la Grotte bleue,
La Possession, LA RÉUNION



Img. 5 et 6 : *M* (détails), 2023, raphia croché, 30 x 60 x 180 cm, Plage de la Grotte bleue, La Possession, LA RÉUNION

côtière californienne me rappelait les forêts de mon enfance²⁵. L'expérience réunionnaise fut semblable.

Au-delà de correspondances végétales, je remarquai également la présence d'oiseaux marins faisant de longues rondes blanches dans le ciel avant de se poser sur les rochers. En effet, la plage de la Grotte Bleue permet d'observer des pétrels et des pailles-en-queue. Leur vol me rappelait celui des mouettes et des goélands sur le littoral vendéen.

Ce nouvel ancrage au territoire fut symbolisé par la création de *M* (Img. 4 à 6), une installation présentée sur cette plage de la Grotte bleue en 2023. Une branche récoltée dans une ravine à proximité sert de support au raphia tressé, crocheté et noué. L'ensemble est grandeur nature (30 x 60 x 180 cm).

Cette pièce est née de la volonté de créer un marqueur de foyer. Il a pris diverses formes, notamment celle de l'épouvantail. Il devait être une figure apotropaïque, protectrice par la crainte et la mise en garde que son physique exprimait, agissant comme un repoussoir et faisant écho aux Gorgones de l'antiquité grecque qui figuraient sur les antéfixes et les linteaux des portes hellénistiques. Au final, cette figure deviendrait

²⁵ Chargées d'air salin, les côtes océaniques abritent fréquemment des forêts de conifères maritimes et des entendues de graminées.

celle d'Hestia²⁶, déesse gardienne du foyer ; un personnage mythologique puissant que l'artiste Anaïs Lelièvre m'avait amenée, un an plus tôt, à repenser par la lecture de *Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs* écrit par Jean-Pierre Vernant en 1963. Dans cet ouvrage, le théoricien analyse la perception de l'espace dans la Grèce antique. Il avance l'hypothèse selon laquelle le concept maison était alors pensé selon deux mouvements : un premier intérieur et central comme une racine (symbolisée par Hestia), et le second attaché à la porte ouverte vers ce qui nous est étranger (symbolisé par le dieu voyageur Hermès). Si les représentations de l'antique déesse la plaçaient le plus souvent auprès de l'âtre, elle était également symbolisée par un passereau. En effet, les oiseaux bâtissent leur nid.

J'aimais la figure paradoxale de la gardienne : la protection et la répulsion en un même corps. *M* soutenait pour moi cette opposition. Un oiseau qui en effraierait d'autres, un être-enceinte, à la fois mère et guerrière protectrice. Un être hybride fictionnel et tangible.

²⁶ Hestia peut s'apparenter à la déesse romaine Vesta dont la flamme du célèbre temple du Forum était perpétuellement gardée par les Vestales.



Img. 7 : *Hestia*, 2023, roche volcanique, 140 x 190 cm, Piton de la Fournaise, LA RÉUNION



Img. 8 et 9 : *Hestia* (détails), 2023, roche volcanique, 140 x 190 cm, Piton de la Fournaise, LA RÉUNION

L'ordre des passereaux comprend de nombreuses familles, comme celle des tisserins. La Réunion abrite de nombreux oiseaux belliers (tisserins gendarmes) qui réalisent des nids remarquables. Admiratrice de ces constructions suspendues, je souhaitais évoquer ces nids en nouant à mon tour des fibres végétales. Je choisis le raphia pour ses qualités de souplesse, de résistance et la longueur de sa fibre. La réalisation de l'ensemble du personnage a nécessité huit mois de travail, de novembre 2022 à juin 2023. Je ne connaissais alors ni la technique du crochet ni l'utilisation du raphia ; j'ai dû me former pendant plusieurs semaines avant de pouvoir réaliser un patron puis les pièces à assembler. J'adaptai mes connaissances en couture à ce nouveau matériau. Mes propres mensurations servirent de gabarit. Le tout fut assemblé à l'aiguille sur une branche sèche récoltée dans la ravine à proximité de la Grotte bleue.

La réalisation technique de *M* se déroula principalement dans le cadre domestique. Mais la finalité de celle-ci devait être sa rencontre avec le lieu ayant guidé sa création. Elle fut donc installée sur la plage de galets le mercredi 28 juin 2023. Malmenée par le vent, prête à s'envoler, elle semblait surveiller et protéger la côte.

La figure de cette déesse du foyer me suivit à travers une seconde pièce que je prénommiai *Hestia* (Img. 7 à 9). Il s'agit d'une sculpture de roches basaltiques

noires, réalisée dans l'enclos du Piton de la Fournaise à La Réunion en 2023. Elle mesure environ 190 centimètres de diamètre par 140 centimètres de haut. Cette pièce est née d'une collaboration avec la jeune artiste espagnole Maria Esteve Trull. Nous nous étions rencontrés durant cette première année à l'ESA où elle était venue quelques mois dans le cadre d'un échange ERASMUS. Nous avons rapidement sympathisé notamment en raison de notre intérêt commun pour la marche. C'est à l'occasion d'une randonnée au pied du volcan réunionnais que nous avons imaginé un abri de pierres volcaniques prenant la forme d'une grotte à taille humaine. Nous sommes revenues quelques jours plus tard réaliser la pièce *in situ*.

La rencontre avec le matériau a été marquante. Il s'agit d'une roche volcanique, parfois utilisée comme pierre ponce. Les grains de la pierre sont particulièrement blessants et saisir les blocs nous coupaient les mains rendant le montage éprouvant. Cependant, ses qualités d'accroche permettaient aux blocs de tenir entre eux.

Après la réalisation d'archives photographiques, la pièce est laissée sur place et a disparue peu à peu par l'action du temps.

Si nous l'avons réalisée à quatre mains, notre intention de réalisation était tout à fait différente ; comme preuve nous ne lui donnerons pas le même nom²⁷. Maria

²⁷ Elle sera nommée « Sculpture de paysage I: Roche volcanique » par Maria Esteve Trull.



Img. 10 et 11 : *Twa*, 2023, branches et feuilles ramassées dans les rues du Port ("mât" d'agave, bambou, feuilles de palmier, feuilles de latanier), feuilles avec empreintes de fougères à la mine de plomb, raphia, corde, 165 x 210 cm, Rues du Port, LA RÉUNION



Img. 12 et 13 : *Twa* (détails), 2023, branches et feuilles ramassées dans les rues du Port ("mât" d'agave, bambou, feuilles de palmier, feuilles de latanier), feuilles avec empreintes de fougères à la mine de plomb, raphia, corde, 165 x 210 cm, Rues du Port, LA RÉUNION

y voyait une sculpture de paysage, un rapport direct à la matière volcanique. Pour moi, il s'agissait d'une représentation du Piton de la fournaise dans lequel je voyais la déesse Hestia. Le volcan incarne le foyer, tant dans son feu que dans sa capacité à devenir un habitat. Il est le centre géologique de l'île, le point référent fondateur. Il est le gardien du foyer.

b. Un fragile nid d'Eden

Riches de ce partenariat, nous avons collaboré sur une seconde pièce : *Twa* (Img. 10 à 13). Cette pièce a donc été réalisée en 2023 avec l'artiste espagnole Maria Esteve Trull. Il s'agit d'une cabane de branches et de feuilles ramassées dans les rues de la ville du Port. La structure est construite à l'aide de hampes florales d'agaves (surnommées « mats de choca ») et de tiges de bambous. Elles sont assemblées à l'aide de brins de raphia et de cordes d'agave. Les pans de la cabane sont majoritairement constitués de feuilles de lataniers et de cocotiers. Dessinées par frottage à la mine graphite sur papier, des empreintes de fougères parsèment l'ensemble.

À l'approche d'épisodes cycloniques, nous avons remarqué l'apparition d'amoncèlements de branches et de feuilles devant les maisons de nos quartiers. Les trottoirs étaient jonchés de déchets végétaux. Au regard des débris jetés, nous pouvions connaître les espèces présentes dans les jardins de leurs propriétaires. Nous en

déduisons les plantes avec lesquelles ils vivaient, et leur relation à celles-ci ; en effet, leur entretien témoignait de leur préciosité mais également des risques potentiels qu'elles pouvaient présenter.

Intéressées par les qualités plastiques de ces matériaux de rebut, nous avons récupéré tout ce qui nous serait utile en vue de bâtir un abri sommaire à partir de ces débris : faire un logement avec ce qui avait appartenu puis rejeté de l'environnement parodestique des habitants de ce quartier.

Afin de pouvoir travailler à l'atelier (situé dans La Friche²⁸), notre sujet d'étude se focalisa sur la ville du Port pour des questions pratiques. Nous nous sommes inspirées de reproductions historiques des habitations des premiers habitants de l'île, caractérisées par leur forme de prisme triangulaire. La toiture de ces paillottes était traditionnellement réalisée à partir de vacoa et de latanier, puis de paille de canne à sucre ou de vétiver ; les matériaux provenaient des plantes à disposition à proximité. Ces ressources locales ne résistaient malheureusement pas aux insectes xylophages, pas plus qu'aux cyclones ravageant l'île. Des preuves écrites témoignent de leur existence passée, mais elles ne sont pas les seules : un savoir traditionnel reste maintenu par

²⁸ L'un des centres d'art de la ville du Port. Il accueille chaque année plusieurs artistes en résidence. Des espaces ont été mis à la disposition des étudiant.es de l'ESA Réunion pour y installer leur atelier.

des associations de conservation patrimoniale. Bien que leur forme ait largement évoluée au fil du temps, notamment avec les ajoupas des esclaves, ces paillottes demeuraient l'une des formes les plus communes de l'habitat populaire réunionnais jusque dans les années 1960²⁹. Les logements ne sont alors rattachés ni au réseau électrique ni à celui de l'eau potable. Entre 1961 et 1967, l'architecte Louis Dubreuil réalise avec l'industriel Maurice Tomi des modèles de maisons peu coûteuses³⁰ et rapidement constructibles grâce à des éléments préfabriqués. Surnommées « cases Tomi », ces habitations suivaient un plan carré composé de deux chambres, un salon et une salle à manger auxquels était associée une petite dépendance extérieure comprenant la cuisine et la salle de bains. Les « cases Tomi » furent concurrencées par les « cases SATEC³¹ » puis par les « cases bétons » dans les années 1970 : l'accroissement considérable de la population réunionnaise entraînant un besoin considérable de nouveaux logements. Ce développement démographique est accentué par la popularisation des transports aériens et l'essor économique du nouveau département (depuis 1946). Afin

²⁹ CRDP de La Réunion, *Cases créoles de La Réunion*, Saint-Denis : CRDP de La Réunion, 2011.

³⁰ Le Crédit agricole proposait des prêts à long terme pour l'achat de ces logements, avec pour célèbre slogan : « une case pour le prix de trois œufs par jour ».

³¹ Société d'Aide Technique et de Coopération mise en place par l'État pour favoriser l'accès à des logements résistants aux conditions cycloniques.

de loger ces arrivants, majoritairement venus de métropole, l'île se met à construire activement des immeubles et des lotissements.

Aujourd'hui, nous entretenons un rapport avec l'architecture de notre logement majoritairement éloigné du végétal. Celui-ci ne constitue plus, face au béton, un matériau assez solide pour assurer sa durabilité dans le temps.

Lors de la réalisation de cette pièce, Maria et moi-même vivions à des milliers de kilomètres de nos proches et de nos lieux de naissance. Nous souhaitons mettre en exergue la fragilité de la notion de « chez soi » se fragilisant à travers les déplacements. Afin de symboliser cette migration, nous avons décidé de faire une procession dans le centre-ville du Port. Notre abri de branches s'est peu à peu démantelé pendant son transport, jusqu'à se réduire en miettes à la fin du parcours.

c. Une possession

Comme énoncé précédemment, j'emménageai en octobre 2022 dans la ville de la Possession. Je vivais à proximité du Camp Magloire, un quartier populaire situé entre le Parc Rosthon-Lataniers et le Chemin des Anglais. L'Océan Indien est à quelques pas et l'on aperçoit au loin les remparts du Cirque de Mafate.

Dès mon installation, je commençai une recherche historique sur ce nouveau quartier et la ville qui l'entourait. J'étais intriguée par le nom même de cette dernière, « La Possession », qui renvoyait indubitablement à une appropriation du territoire. J'appris que cette zone de l'île avait été baptisée « La Possession du Roy » au XVII^{ème} siècle par le gouverneur français Étienne de Flacourt en l'honneur de Louis XIV. Elle est devenue une commune à partir de 1890 et concentre aujourd'hui environ 32 720 habitants³².

À l'inverse d'une majorité des zones urbaines des Bas de l'île, le quartier du Camp Magloire n'a pas été construit selon un plan en damier, habituel sous le système colonial français³³. Cela s'explique probablement à la fois par la construction tardive de cette zone de l'île (à partir du XIX^{ème} siècle) et par le relief inégal complexifiant l'élaboration d'un quadrillage.

Au gré de l'exploration de mon quartier, je découvrais des lieux chargés d'une mémoire souvent brutale.

³² Anne Chopin, Florent Plasse (dir.), *Le Patrimoine de La Réunion*. Paris : Éditions Hervé Chopin, 2019.

³³ Il est possible de constater la construction quasiment systématique de plans d'urbanisme en damier dans les anciennes colonies européennes. Nous pouvons l'observer de manière significative dans les grandes villes des Amériques (Vancouver, New York, Mexico, Buenos Aires, Lima, etc.). Elles témoignent d'une résurgence de l'urbanisation gréco-romaine antique à partir du XVI^{ème} siècle, car l'Europe redécouvrait alors de nombreux sites archéologiques basés sur ce « plan hippodaméen ».

Située à quelques dizaines de mètres de mon logement, l'entrée du Chemin des Anglais déroule une longue voie pavée de basalte datant du XVIII^{ème} siècle. D'abord appelé Chemin Crémont en l'honneur de l'un des ses ordonnateurs, cet axe permit en 1810 aux troupes anglaises de rejoindre Saint-Denis et d'y remporter une bataille décisive ; la voie fut ainsi renommée. En direction du célèbre plateau de La Redoute³⁴ où se déroula cet affrontement historique, le Chemin des Anglais longe la Ravine à Jacques. Celle-ci porte le nom du héros d'une histoire tragique ; en 1716, un esclave dénommé Jacques Vol s'enfuit de Saint-Paul avec sa maîtresse Jeanne Lépinay pour rejoindre Saint-Denis par l'actuel Chemin des Anglais. Mais la jeune femme est mariée à Pierre Lebon, dit « La Joie », qui se lance à sa poursuite. Les deux amants sont traqués. Espérant que Jeanne soit épargnée en raison de sa couleur de peau blanche, Jacques poursuit sa cavale seul. Se retrouvant acculé, il finit par se jeter dans la ravine. Jeanne aura certes la vie sauve, mais sera humiliée et torturée sur la place publique.

La Grotte bleue, où je me rendais quotidiennement³⁵, abrite un oratoire dédié à la Vierge à la forme singulière. Il s'agit des traces de la dernière des quatre batteries côtières construites par la Compagnie des

³⁴ Largement médiatisé à travers le monde lors de l'arrivée chaque année des coureurs du Grand Raid.

³⁵ Voir « I- C. a. Le foyer d'Hestia ».

Indes entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle. Abritant des pièces d'artilleries, ces batteries servaient à défendre l'île contre d'éventuels envahisseurs étrangers. Celle encore visible aujourd'hui aurait vraisemblablement été bâtie vers 1820 avec les pierres de la ravine y conduisant.

Ma visite de la Grande Chaloupe me marqua particulièrement, probablement en raison de mon intérêt pour les flux migratoires. En effet, son lazaret était un lieu particulièrement important dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Tout.e nouvel.le arrivant.e devait se plier aux mesures d'hygiène du Second Empire³⁶. Juste après son débarquement, il.elle était confiné.e et puis vacciné.e. Il. Elle recevait ensuite un document officiel attestant de son bon état de santé. À cette période, l'île accueillait de nombreux engagés qui ne pouvaient intégrer une plantation sans ce document. Les conditions de mise en quarantaine des plus pauvres et des engagés étaient très inégales face à celles des riches voyageurs (les grands propriétaires terriens, les personnages politiques, etc.). Le lazaret fut utilisé pour la dernière fois en 1933, avant de devenir un site commémoratif ouvert au public depuis 2011.

En dehors des informations historiques liées à mon nouvel environnement, j'étais également curieuse de découvrir les espèces végétales entourant mon logement.

³⁶ *op. cit.* p. 214.

Un nombre important d'entre-elles étaient caractéristiques du type de forêt « semi-sèche », comme au Parc Rosthon-Lataniers et sur le Chemin des Anglais. Les plus notables d'entre-elles sont probablement les tamarins, les chokas et les albizias. Je constatais également la présence d'autres espèces caractéristiques des zones urbaines des Bas de l'île : la liane de Saint Jean, l'hibiscus, la « fleur jaune » (ou allamanda), etc.

Je décidais de tester leurs propriétés tinctoriales. Influencée par mes récentes expériences à l'étranger³⁷, j'orientais à ce moment mes questionnements sur la valorisation textile du végétal et j'avais découvert que la teinture végétale y occupait une place non négligeable bien que spécifique. Curieuse, je souhaitais expérimenter la technique de « l'ecoprint » sur les plantes de mon voisinage. Je récoltais la majorité d'entre-elles autour de mon logement, sur le parking puis sur les trottoirs jusqu'à la Grotte bleue. Il s'agissait aussi bien de plantes rudérales que de plantes cultivées. Je préparais mon tissu afin de permettre une teinture par contact ; je le plongeais plusieurs heures dans du lait de soja puis le faisais sécher. Une fois ce mordantage réalisé, je posais des échantillons végétaux sur le tissu préparé. Je roulais et serrais le tout vivement, puis le plaçais sous la vapeur

³⁷ J'étais alors riche d'expériences à Madagascar et à Okinawa qui m'avaient introduite à ces préoccupations (voir III- C. La création textile comme preuve d'une histoire commune : ouverture vers Madagascar et Okinawa).

durant une heure. Une fois le bain de vapeur réalisé, je retirais les échantillons, rinçais le tissu teint à l'eau puis fixais les colorants à l'aide de vinaigre. J'avais appris cette technique lors d'une formation en décembre 2023 auprès d'Aurélia Wolff, experte en teinture végétale et fondatrice de l'entreprise Our Whole Concept.

Certaines plantes ne laissèrent aucune empreintes : les feuilles de bambou, de trompes d'or, de buis de Chine et de jasmin, et les fleurs de ruellia, de liane de Saint Jean, d'hibiscus et d'allamanda. J'obtins de meilleurs résultats avec les feuilles d'acalyphe d'Inde, de pithecellobium, de liseron bleu, de laurier jaune, de lait de la Vierge et de bignone. Si elles ne dégageaient pas de couleurs aussi éclatantes que les plantes célébrées pour leur propriété tinctoriales (l'indigo, le safran, la camomille, etc.), elles dévoilaient une pluralité d'effets insoupçonnés.

Renouvelant l'expérience, j'appris à percevoir différemment les plantes qui m'entouraient. Je leur apportais une attention nouvelle, qui ne se limitait plus à leurs caractéristiques esthétiques³⁸. Je connaissais désormais leur particularité tinctoriale, insoupçonnée avant d'avoir été expérimentée. Certaines d'entre-elles étaient d'une grande richesse de couleurs intérieures. J'opérais ainsi une valorisation de mon quotidien qui me poursuivit par la suite.

³⁸ Je n'avais aucun rapport usuel, alimentaire ou médical avec ces plantes (bien qu'ils puissent être applicables).

d. Une homonyme

Un jour, adolescente, j'avais tapé mon nom sur Internet. Nous étions plusieurs collégiennes autour de l'ordinateur, durant une session scolaire d'accompagnement vers le numérique. Chacune voyait apparaître sur l'écran la signification de son prénom et de son nom de famille, riant de l'étymologie et des symboles s'y rattachant. Certains sites Web montraient la répartition de ces noms en fonction des régions françaises. Je découvris avec étonnement que mon patronyme Thiburce était largement porté à La Réunion. J'appris également que je n'avais qu'une seule homonyme recensée sur le Net et que celle-ci était décédée quelques jours seulement avant ma naissance. Si j'étais persuadée du hasard d'une telle coïncidence, j'en demeurai néanmoins très intriguée.

À l'exception de ma famille proche et même éloignée, essentiellement vendéenne, je ne connaissais personne portant ce nom de famille. Fille unique, mes parents voyaient en moi « la dernière des Thiburce » en raison de l'usage officiel qui veut que le nom, enregistré en Mairie lors de la déclaration suivant la naissance de l'enfant est celui du père, il n'avait jamais été envisagé que je puisse transmettre mon nom de famille à mon (mes) enfant(s) le jour venu. Mon père étant lui-même le dernier homme de sa lignée, sa fille unique serait le point final de la transmission de ce nom. Un nom qui

symbolisait à mes yeux la maison familiale, surnommée par ma mère avec humour « La Thiburcière » comme le nid de la famille THIBURCE parce que la maison de mes parents et celle de mes grands-parents paternels, voisines l'une de l'autre, sont bâties sur le terrain familial comme une terre commune et partagée par les membres d'une même généalogie.

J'avais connaissance de ces informations avant de me décider à poursuivre cette nouvelle formation à La Réunion. Si j'étais poussée par une logique inhérente à ma recherche artistique, j'avais aussi l'intention personnelle d'en apprendre plus sur mon homonyme et les raisons de la fréquence du nom Thiburce à la Réunion.

En arrivant sur l'île, j'ai été interpellée gentiment : « Thiburce, c'est un nom de chez nous. Vous avez de la famille ici ? », « Vous venez rejoindre votre famille ? », « Je connais bien la famille Thiburce. Vous êtes la fille d'*untel* ? », « Vous étiez en vacances en France ? », etc. Ces questions me déstabilisaient autant qu'elles me réconfortaient. Loin des miens, on me liait volontiers à une nouvelle famille. Je n'étais plus considérée comme une étrangère après avoir donné mon nom. Un sentiment contradictoire se jouait en moi : l'impression de revenir sur une terre connue et aimée, que je découvrais pourtant.

Quant au nom Thiburce, écrit parfois Tiburce ou Tiburs, j'appris qu'il était largement porté dans le Nord-Ouest de l'île et de manière significative dans le Cirque de Mafate³⁹. Je lisais avec entrain les aventures de la famille Tiburce relatées dans la bande dessinée éponyme créée par Téhem⁴⁰.

Dès les premières semaines, j'entamais une recherche intime parallèle à celle que je présentais ouvertement en école d'art. Je contactais les archives départementales, les associations de généalogie et les mairies de l'île. J'obtins l'état civil d'Héloïse Thiburce qui me transmet d'importantes informations à son sujet : elle était née le 15 juillet 1925 à La Possession et était décédée le 21 mai 1998 à Saint-Denis ; elle était la fille de Victor Thiburce (1895-1969) et de Marie Lucie Louise (1904-1982), et se maria à Louis Raphael Larchimy Amandy (1923-2001). Concernant sa descendance, il ne m'était pas permis légalement d'accéder à ces informations. Je n'en sus pas plus.

Peu à peu, je fus prise d'une quête morbide : retrouver sa dernière demeure et voir écrit sur une pierre tombale mes propres nom et prénom suivis de mai 1998, sa disparition intervenant 8 jours, jour pour jour, avant

³⁹ C'est le cas du célèbre facteur de Mafate, Angelo Thiburce.

⁴⁰ Il s'agit de la bande-dessinée *Tiburce*. Depuis 1996, il existe à ce jour six albums publiés qui connurent un large succès auprès du jeune public réunionnais.

ma propre naissance. Je reculais et j'avanciais dans le même temps, tourmentée par cette fascination malsaine. Jusqu'à me terrifier complètement. Je me refusai alors à poursuivre ma recherche durant plusieurs mois. Mais je ne cessais de penser à cette autre femme, cette autre moi qui ne l'avait jamais été. Je commençais à arpenter les cimetières à la recherche de son nom. Chaque visite me bouleversait : si je ne trouvais jamais sa tombe, je découvrais celles de dizaines de Thiburce. Je revenais dans mon logement avec la sensation d'avoir rendu visite aux dépouilles des membres de ma propre famille. Comme je l'ai dit précédemment, ce patronyme n'est pas habituel en France métropolitaine et les seules tombes que j'avais vu afficher ce nom étaient celles de mes ancêtres. Vivant, me semblait-il, par hasard à La Possession, je découvrais qu'un grand nombre de Thiburce habitaient dans mon quartier. Je vivais proche d'une famille étrangère. À la fin de l'année 2023, je vécus une période embrouillée et agitée, développant une croyance pour les fantômes et les esprits. J'étais profondément perturbée et me mettais en quête de me recueillir sur cette tombe pour calmer ma pensée habituellement rationnelle. Mes échanges avec les institutions administratives s'étant révélées infructueuses, j'en vins à contacter des internautes sur des sites de généalogie en ligne. La recherche la plus féconde fut une conversation sur le réseau social Facebook avec les

membres d'un groupe de généalogie amateur nommé « GENEALOGIE FAMILLES REUNIONNAISES ».

Un anonyme m'apprit que le père d'Héloïse, Victor Thiburce, était l'un des neufs enfants d'Henri Michel Modeste (1805-1861). Celui-ci porte le matronyme de Modeste Tiburce, née vers 1760 à Saint-Paul, décédée en 1850 à La Possession de même que ses dix frères et sœurs. La mère de cette dernière se prénomait Thiburce ; c'est la première de la lignée. Née à Sainte-Marie sur la propriété de Louis Tessier et fille de deux parents originaires de Madagascar, elle fut esclave chez René Cousin avant qu'il ne l'affranchisse le 13 avril 1776 à Saint-Paul. Devenue « libre de couleur », elle put transmettre son prénom en tant que matronyme à ses deux filles suivant l'usage de l'époque. Il était fréquent de donner aux enfants trouvés le prénom du saint ou de la sainte fêté.e le jour de leur découverte⁴¹, et de transmettre ensuite leur prénom comme nom de famille à leur descendance. Ce fut le cas pour une majorité d'esclaves à partir de 1848. Après cette date seulement, ils furent enfin autorisés à en porter un. Ils transmirent ainsi comme nom de famille à leur.s enfant.s le prénom qui leur avait été donné arbitrairement par le système esclavagiste. Thiburce et ses filles étant libres soixante-douze ans avant l'abolition de l'esclavage, elles purent

⁴¹ Par exemple, le nom de famille Thiburce (Tiburce ou Tiburs) pouvait être transmis par un.e ancêtre trouvé.e le 14 avril, date de la Saint Tiburce.

transmettre plus largement ce matronyme. La famille déménagea peu avant 1800 à La Possession, ce qui explique la prépondérance géographique des porteur.ses du nom de famille Thiburce dans le Nord-Ouest de l'île.

Malgré l'ensemble de ces informations, je ne suis toujours pas en mesure de retrouver la tombe d'Héloïse Thiburce. Elle me reste inaccessible.

II- La Transmission d'un patrimoine : de l'humain au végétal, et inversement

La place du non-humain est amoindrie dans notre univers numérique et digitalisé. Et selon moi, le végétal n'y occupe qu'une faible part, relégué à sa consommation. Le nombre de personnes travaillant directement auprès des plantes diminue. Selon le site internet du Sénat, le nombre d'agriculteurs en France a été divisé par quatre en quarante ans⁴² ; cette diminution pourrait lourdement pénaliser le pays. La charge trop importante de travail, l'absence de congés annuels, l'instabilité et les faibles revenus ont entraîné un désintérêt de la jeune génération pour les métiers agricoles. Cette dernière s'est majoritairement tournée vers les métiers du tertiaire. Selon l'INSEE, en 2018, la part du secteur tertiaire était de 87,8% pour les femmes (contre 2,5% pour l'agriculture) et 65,1% pour les hommes (3,5% pour l'agriculture)⁴³. Malgré un regain

⁴² SENAT.FR, « Baisse préoccupante du nombre d'agriculteurs en France », *SENAT.FR*, publié le 19/12/2023, [disponible en ligne] [https://www.senat.fr/questions/base/2022/qSEQ221204544.html#:~:text=Le%20nombre%20d'agriculteurs%20%C3%A0,y%20compris%20le%20week%2Dend.\(consulté%20le%2017/01/2024\).](https://www.senat.fr/questions/base/2022/qSEQ221204544.html#:~:text=Le%20nombre%20d'agriculteurs%20%C3%A0,y%20compris%20le%20week%2Dend.(consulté%20le%2017/01/2024).)

⁴³ INSEE, « Tableau de l'économie française », *INSEE*, publié le 28/02/2020, [disponible en ligne] [https://www.insee.fr/fr/statistiques/4277675?sommaire=4318291#:~:text=La%20part%20du%20secteur%20tertiaire,seuls%2041%2C8%20%25%20des%20femmes\(consulté%20le%2017/01/2024\).](https://www.insee.fr/fr/statistiques/4277675?sommaire=4318291#:~:text=La%20part%20du%20secteur%20tertiaire,seuls%2041%2C8%20%25%20des%20femmes(consulté%20le%2017/01/2024).)

d'intérêt médiatique, les professions rurales disparaissent peu à peu.

Surnommée « génération Z⁴⁴ » dans les médias, ma génération semble être un sujet d'étude comportementale face à l'omniprésence des écrans dans nos modes de vie actuels. Une génération née avec internet, ayant grandi avec les *Smartphones* et les réseaux sociaux mais également avec la crise climatique. Le nombre de *burnout* et de dépressions est en constante augmentation. Les journaux télévisés nous assènent que notre monde n'est pas viable, que la nature ne sera jamais en mesure de rattraper le tort que nous lui avons fait. Nous sommes les successeurs d'un monde capitalisé et dominé par le modèle économique capitaliste occidental, et nous en sommes déjà les fautifs. Alors la jeune génération se met à la recherche de modèles plus « éthiques » : certains deviennent végétariens ou végans⁴⁵, prennent les transports en commun ou succombent au *green washing*. Des solutions partielles qui traduisent une modification progressive des préoccupations de notre société.

⁴⁴ Terme désignant les enfants nés entre 1996 et 2010.

⁴⁵ Selon un article du Parisien : « 12 % des répondants âgés entre 18 et 24 ans se disent végétarien ou végane — soit deux fois plus que la population générale (5,6 %) ». in Axelle Playoust-Braure, « La sensibilité à l'éthique animale, un marqueur de la génération Z ? », *Le Parisien*, publié le 04/11/2023, [disponible en ligne] <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4277675?sommaire=4318291#:~:text=La%20part%20du%20secteur%20tertiaire,seuls%2041%2C8%20%25%20des%20femmes> (consulté le 17/01/2024).

J'ai grandi avec ce sentiment de culpabilité, dominé par des enjeux planétaires impossibles à résoudre à une échelle individuelle. Je n'arrivais pas à trouver un mode de vie adéquat, ayant toujours l'impression de ne jamais faire assez.

Aujourd'hui, nous sommes exposés à des contraintes éthiques en opposition aux logiques de production et de rentabilité. Le temps dédié aux tâches quotidiennes et professionnelles semble diminuer à mesure que l'espérance de vie augmente. Il faut agir vite et produire rapidement. On observe ainsi logiquement chez la génération Z des problèmes d'hyperstimulation et de diminution du temps d'attention en comparaison de leurs aînés.

Un enfant états-unien serait capable de reconnaître environ mille logos de grandes marques, mais serait difficilement capable de nommer une plante⁴⁶. Malgré mon intérêt précoce dès l'enfance pour la biologie, il me faut constater que c'est également mon cas. En pleine prise de conscience adolescente du monde qui m'entourait, je me souviens avoir eu des difficultés à différencier un produit manufacturé par l'industrie, de celui produit par une main humaine ou bien issu de la nature. Était-il possible de trouver *untel* à l'état naturel ?

⁴⁶RADIO FRANCE, « Comment vivre parmi les autres ? », *FRANCE CULTURE*, publié le 04/02/2020, [disponible en ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/comment-vivre-parmi-les-autres-7837171#Echobox=1580819670> (consulté le 17/01/2024).

Si non, quelle était la part de la machine dans sa création ? À cela se rajoute des designs de plus en plus épurés qui se confondent avec les matières naturelles. Les rouages de la machine ne sont plus clairement visibles, dissimulés derrière un écran noir.

A- Anthropomorphisme

- a. Quelle durabilité et quelle éthique écologique pour la création artistique ?

Au-delà des réflexions sur nos modes de consommation, nous pouvons nous poser la question de nos modes de production artistique. Dans un monde ultra-mécanisé et pollué de superflu, se consacrer à la création artistique n'est pas un acte sans conséquence. Produisons-nous à nouveau ? Pillons-nous des ressources déjà rares ? Ajoutons-nous de nouvelles productions dans un monde déjà saturé ?

Il y a maintenant quatre ans, ma lecture de *L'art contextuel* (2002) de Paul Ardenne⁴⁷ m'avait amenée à lire son récent ouvrage : *L'art écologique* (2019). Il y

⁴⁷ Je réalisais alors un mémoire de Master 1 en lien avec cette lecture, intitulé *Errance invisibles, La pauvreté urbaine à travers l'art contextuel new-yorkais* (disponible en ligne sur mon site internet : https://www.heloisethiburce.com/_files/ugd/66bade_40896f74f37f40a7b9054e70144afd24.pdf) .

convoquait de nombreux artistes concernés par ces préoccupations, certains fortement mobilisés et engagés politiquement dans la préservation de l'environnement. Je travaillais jusqu'alors sur les notions d'habitat, de migration et d'environnement ; cette lecture m'amena à réfléchir davantage à la notion « d'écologie » dans ses définitions les plus larges, entendues notamment étymologiquement comme science de la maison⁴⁸.

C'est à cette période que j'intégrai peu à peu mon intérêt pour la biologie dans mon travail artistique, avec une pièce telle que *I miss my home* (Img. 14 à 16). J'ai réalisé cette sculpture d'octobre à décembre 2021, lors d'un échange universitaire à San Francisco. Elle mesurait 160 cm de haut et 140 cm de diamètre, soit les dimensions d'une cabane destinée à accueillir mon corps. Il s'agissait d'un assemblage de feuilles cousues manuellement, tendu sur une armature de branches d'eucalyptus et de bambou stabilisée par des nœuds de corde. Les feuilles ont été collectées une à une autour de mes lieux de vie d'alors : le sol de mon quartier, le parking du supermarché, le jardin public ou encore le campus de la San Francisco State University. 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 appelée aubépine d'Amérique), de bouleaux, de cerisiers du Japon, d'érables, d'eucalyptus,

⁴⁸ Du grec *oikos* (la maison) et de *logos* (la science).



Img. 14 et 15 : *I Miss My Home* (vue d'ensemble et détail), 2021, feuilles trouvées près de ma maison en Californie, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm, San Francisco, ÉTATS-UNIS



Img. 16 : *I Miss My Home* (détail), 2021, feuilles trouvées près de ma maison en Californie, branches d'eucalyptus et de bambou, cordes, 140 x 140 x 160 cm, San Francisco, ÉTATS-UNIS

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 laquelle viendrait se poser des feuilles plus fragiles. C'était un défilé de couleurs ; rouge, jaune, vert, 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 comme de grandes peaux végétales que je venais tendre sur une structure en bois à l'aide des mêmes fils. Ce support, évoquant un habitat nomade, avait été réalisé en amont à partir de branchages récupérés 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 comme un cocon protecteur. Cette création a duré trois mois, ce qui a entraîné une évolution de son aspect esthétique et de l'atmosphère qu'elle dégageait. Des feuilles ont flétri et/ou ont modifié leurs coloris, d'autres n'ont pas changé d'apparence.

La vocation de ce travail était de se désintégrer 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 internationaux⁴⁹. 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. 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 migrant.es ont besoin de bois pour construire des habitations, des meubles, des lignes de chemins de fer mais également pour se chauffer. Progressivement, ils introduisent l'eucalyptus dans la région, dont le climat adapté à ses besoins permet un développement rapide. Au début des années 1900, l'État organise même 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 involontairement engendrées. L'hybridation

⁴⁹ Hors plantes interdites car classées comme « stupéfiants ».

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. L'eucalyptus est un arbre à croissance rapide et invasive. Il vient soudainement recouvrir des territoires entiers. Maintenant, 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 conséquences⁵⁰. 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 dans lequel périrent 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 n'ont commencé à être légiférées que depuis les années 1970. Ces réglementations sont encore loin d'être appliquées dans tous les pays.

⁵⁰ Pensons aux feux de brousse qui ont ravagé l'Australie de 2019 à 2020.

Consciente que cette pièce était vouée à disparaître, 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, leur singularité, de créer un dialogue avec elles avant qu'elles ne viennent nourrir la terre. Le temps passé avec chacune d'elles 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 en fonction des ressources disponibles à chaque moment de l'année. J'ai repensé aux cabanes que je faisais enfant dans la forêt littorale voisine avec des matériaux trouvés dans la nature. J'imaginai ainsi une petite habitation, à 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 dakota⁵¹, 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

⁵¹ Les Dakotas représentent la plus large nation sioux.

nomades natifs américains. Je souhaitais davantage 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 et d'introspection s'accompagnaient de pensées vers ceux qui me manquaient et du terrible sentiment de les délaiss⁵². *I miss my home* correspond à ce manque profond.

b. Placer le masque du végétal

I miss my home fut une étape importante dans mon chemin artistique. Le déplacement des plantes – ici principalement l'eucalyptus – associé à celui des humains me semblait passionnant. Ils étaient reliés par une histoire commune. Ce que j'apercevais de ces migrations végétales était selon moi en adéquation parfaite avec ma perception de la société humaine : constituée d'une multitude d'identités hybrides, enracinées en un lieu, ou se déplaçant en rhizome, par les airs ou la mer, de

⁵² L'état de santé de mon grand-père maternel s'était gravement détérioré à partir du mois d'octobre 2021.

territoire en territoire pour de multiples raisons, accidentellement ou sous la contrainte de facteurs anthropiques ou climatiques, cohabitant entre elles ou se livrant des guerres sans merci.

Depuis l'adolescence, mes préoccupations sont majoritairement tournées vers les enjeux sociaux, des sujets particulièrement sensibles et clivants. Lucide quant à leurs complexités et leurs réponses plurielles, je n'ai jamais souhaité les évoquer frontalement. J'ai longtemps cherché un moyen de les convoquer de manière détournée, sans pour autant les amoindrir et les invisibiliser.

Révélee par mon expérience californienne, je trouvais dans le végétal une réponse à ma problématique. En abordant des thèmes sociopolitiques à travers la flore, ces sujets partiellement masqués étaient relégués au rang de « plantes vertes » devenant à première vue inoffensifs tant notre société considère la végétation comme naïve et consensuelle. Selon moi, humains et végétaux sont semblables par de nombreux aspects, notamment ceux relatifs à la survie et à leur appropriation du territoire ; seules des échelles de temps séparent le règne humain du règne végétal.

Ainsi, il m'est important de souligner que le végétal dans mon travail est intrinsèquement lié à des préoccupations sociopolitiques. J'adresse une vision anthropocentrée. Je ne peux m'empêcher de comparer une multitude d'espèces à une seule. Malgré ma passion

pour la flore, mon intérêt artistique pour celle-ci n'a pas pour objet de se détacher du rapport qu'elle entretient avec l'humain.

Il m'est difficile de définir mon travail comme « écologiste », entendu comme militant de la préservation de l'environnement. Le végétal, sa défense et sa valorisation sont des enjeux importants de mon discours. Mais ils ne sont pas les seuls. Si mon envie de m'éloigner d'un monde exclusivement centré sur l'industrie est profonde, la rejeter complètement ne me semble pas être une solution viable pour la survie de l'humanité. À l'heure actuelle, l'humain reste ma préoccupation majeure : c'est de sa relation aux plantes dont il est question ici, et non des plantes elles-mêmes.

c. Des correspondances linguistiques

Je perçois les trajectoires humaine et végétale comme des droites géométriques. Elles peuvent être sécantes quand elles se nourrissent mutuellement. Mais au-delà des phénomènes d'interdépendance, elles sont également parallèles car elles suivent des lignes semblables de survie. Nous avons précédemment mis en avant les corrélations possibles entre les déplacements des végétaux et ceux des êtres humains, ainsi que leur acclimatation mutuelle à un nouvel environnement. Ces droites peuvent être confondues tant les similitudes sont proches.

La langue française use largement de métaphores végétales. Nous retrouvons ainsi un vocabulaire commun entre l'humain et le non-humain. Les termes « culture » ou « racine » en sont quelques exemples. La langue créole fait également abondamment référence à ces analogies ; « bois de rein » désigne notamment la colonne vertébrale. Ces assimilations sont généralement le fait de correspondances physiques. Ne parle-t-on pas de brins et de branches d'ADN ? d'arbre généalogique ? Ces exemples ne sont pas anodins. Comme les humains, les plantes transmettent également un patrimoine⁵³ (génétique). Soumise à l'évolution, cette transmission permet la survie des espèces.

La transmission du patrimoine humain est liée à de nombreux affects. N'en serait-il pas de même pour les plantes ?

B- Une maison-océan : (re)voir la terre de l'enfance

Je ne peux introduire ce que je nomme « maison-océan » sans revenir sur ma conception affective du logement. Je tâcherais de rendre accessible différents éléments biographiques déclencheurs de ce positionnement. La présentation de ces fragments intimes n'est pas un exutoire, mais un travail anthropologique sur

⁵³ La notion du matrimoine est ici évidemment associée à celle de patrimoine.

ma propre famille. Cette démarche, inconsciente d'abord, est devenue progressivement concrète au fur et à mesure de ma recherche à La Réunion. Ce que j'y découvrais me ramenait sans cesse vers mon histoire familiale. Ce qui aurait dû me paraître étranger, à des kilomètres de mon lieu de naissance, me paraissait familier. Je ne saisisais pas ce paradoxe. Puis il prit sens progressivement, au fur et à mesure des rencontres et des discussions.

a. Les mémoires séniles

Ma grand-mère maternelle ainsi que mon grand-père paternel sont décédés alors que je n'étais âgée respectivement que de 17 mois et 2 ans et demi ; je n'ai eu la chance de connaître que deux de mes grands-parents : la mère de mon père, Irène Thiburce (couturière), et le père de ma mère, Hilaire Ferré (agriculteur puis paysagiste).

Née aux Sables d'Olonne⁵⁴, j'ai vécu toute mon enfance dans une maison pensée par mes parents, sur la terre de mes ancêtres paternels. Ma grand-mère avait donné à mon père le bas de la parcelle qu'elle tenait elle-même de ses parents qui la tenait eux-aussi de leurs parents. Elle vivait à quelques mètres, dans une maison blanche de plain-pied aux tuiles alignées sagement

⁵⁴ Station balnéaire vendéenne sur la côte Atlantique.

comme il est coutume à la Pironnière⁵⁵. Nous habitons tous les quatre (elle, mon père, ma mère et moi) de part et d'autre du potager central de ce grand terrain. L'ancien garage faisant office d'atelier / forge de mon grand-père décédé, Gabriel Thiburce (forgeron de formation), et le poulailler nous séparaient des voisins de notre fond d'impasse. J'avais l'habitude de me rendre chaque jour chez ma grand-mère et de l'entendre parler de l'ancien temps. J'étais heureuse ainsi de pouvoir rencontrer les êtres aimés disparus à travers ses histoires.

À l'inverse, mon grand-père Hilaire souffrait d'une forme de sénilité précoce. Né en 1928, sa mémoire avait progressivement décliné dès l'âge de 60 ans à peine. Ses problèmes d'audition n'aidaient en rien nos échanges, mais nous communiquions grâce aux chansons – souvent chantées affreusement faux par ailleurs. Il ne put me transmettre que des bribes du passé. Quelques photographies de famille me donnaient à voir des portraits jaunis de son frère et ses parents. Ma mère se chargea de me transmettre ce qu'avait été le monde de son enfance. Par cette passation de mémoire, elle s'appliquait à maintenir en vie ce que mon grand-père ne pouvait plus me partager. Elle me parlait longuement de

⁵⁵ Bourg faisant anciennement parti du Château d'Olonne. Située sur la côte sauvage et à seulement un kilomètre d'une plage, la Pironnière est devenue depuis 1936 un lieu important de villégiature. Aujourd'hui réputée pour ces nombreux campings construits à partir de la fin des années 1960, elle accueille chaque été de nombreux touristes.

la générosité de sa mère, Aline Ferré (agricultrice), et s'efforçant de m'apprendre un peu du patois vendéen⁵⁶ dans lequel ma grand-mère Aline s'exprimait le plus souvent comme par fidélité à ses propres racines paysannes.

Lorsque nous avons enterré mon grand-père l'année dernière, des souvenirs sont réapparus ; ceux de ma mère, sa sœur Marie-Anne (passionnée de travaux d'aiguille) et de son frère Christian (paysagiste, successeur de l'entreprise de mon grand-père). Ils décrivaient une personnalité bien différente de celle du vieil homme que je connaissais, fragilisé par l'âge et passionné d'une musique qu'il ne pouvait jouer. Je découvrais l'histoire d'un homme qui avait travaillé durement la terre dès l'adolescence, qui s'attachait à parler « un bon français », à s'habiller avec attention malgré ses revenus modestes, un homme à l'affût des innovations et qui avait acheté le premier tracteur du village, qui avait repris ses études devenu père afin de monter une entreprise familiale d'horticulture puis de paysagisme.

Je fus prise alors d'une crainte terrible, celle de voir disparaître mon histoire familiale sans jamais l'avoir connue.

⁵⁶ Plus précisément celui de la région de Commequiers, ma famille maternelle étant originaire du lieu-dit Le Cloucq (situé entre Apremont et Dolbeau, le long de la rivière La Vie).

b. La peur de l'oubli

Issue de milieux modestes, nés dans les années 60, mes parents possèdent peu de photographies de leurs ancêtres, exceptés leurs propres parents, et aucune traces écrites - si ce n'est celles présentes dans leur livret de famille. L'arbre généalogique comporte de nombreuses branches manquantes. Les noms ont disparu et les récits qui les accompagnaient ne feront plus jamais surface.

De panique, j'interrogeais avec empressement ma grand-mère Irène. Je lui emmenais de vieux albums photographiques empruntés aux archives du Musée des Sables d'Olonne. Elle me parlait de l'occupation allemande⁵⁷. Des jeux avec son frère Claude sur des terrains minés. De sa mère Yvonne qui vendait des coquillages, fruits de sa pêche à pied. Du retour de son père Xavier, fait prisonnier pendant la guerre et envoyé travailler sur les terrains agricoles en Allemagne durant l'occupation. De sa rencontre avec Gabriel, de l'amour qu'il avait pour les maquettes de bateaux qu'il concevait lui-même de A à Z. De la naissance de ma tante Danièle (institutrice, vivant à côté de son oncle Claude et à une dizaine de minutes à pied de notre maison) et de mon père. De leurs vacances à travers la France. Des visites

⁵⁷ Situés sur la côte atlantique, Les Sables d'Olonne étaient un lieu instamment surveillé par l'armée allemande qui redoutait le débarquement des alliés sur les côtes françaises et notamment toute la façade Atlantique. De nombreux blockhaus furent construits ; ils marquent encore le paysage et les mémoires.

des cousins du Béarn : Marcel et Marie, dont j'associais l'accent chantant, lorsque j'étais enfant, aux histoires de Marcel Pagnol.

Mon départ à La Réunion ne fit qu'accroître ma nostalgie. Je quittais pour un temps non-déterminé La Pironnière. Il y avait son bourg où mes grands-parents paternels avaient fêté leur mariage, au bar de l'Acacia. Le chemin de Bourdigal où j'accompagnais Mamie en promenade. Il y avait aussi mon école maternelle et primaire, où ma tante et mon père étaient enseignants. Le Puits d'Enfer où nous allions voir les embruns éclater contre les falaises lors des tempêtes. La rue du Pré Etienne où était située la maison de « tonton Claude » (le frère de Mamie) et celle de ma tante, et, à peine plus loin, dans le bourg de « tata Léone » (la sœur de Papy) et de « pépé Marius » (un lointain cousin de mamie). Tout cela dans un périmètre restreint où les distances se parcourent à pied. Certains, ceux de la génération de mes grands parents, sont décédés aujourd'hui, leur maison revendue et leurs souvenirs dissipés. Le prix de l'immobilier à La Pironnière est en constante augmentation, le phénomène de gentrification ayant pris d'affection ces maisons basses, construites à la manière des longères, recouvertes de crépi blanc et de tuiles ocres, avec de grands terrains faits de sable et d'argile, où autrefois seule la mauvaise vigne poussait. Ils ne valaient rien avant d'attirer les gens des villes. Des terrains incultivables, dont on ne pouvait

tirer qu'une mauvaise « épine⁵⁸ ». J'ai su dès l'enfance que je ne serais jamais en mesure de m'acheter un terrain dans mon quartier d'enfance, devenu financièrement inabordable pour le quidam moyen. J'ai vu les champs disparaître pour construire des maisons secondaires inhabitées. Les campings autrefois spartiates sont devenus des « hôtels de plein air », les modestes toiles de tentes remplacées par de luxueux *mobile homes* et l'on entend aujourd'hui parler anglais et hollandais sur la place de l'Acacia. À travers mes quelques vingt ans d'existence, j'ai vu ce territoire se bouleverser. Pourtant, petite je rêvais de la « grande-ville », de son agitation, de son modernisme, des beaux vêtements et des commerces facilement accessibles. La solastalgie est arrivée ensuite, quand j'ai perçu la réalité des mégalofoles. Que le ciel me manquait, que les immeubles arrêtaient mon regard. Je suis revenue dans un bourg changé, incapable de m'identifier à nouveau à ce territoire. Depuis, j'ai peur de ne plus avoir à mon retour de repères - éléments d'architecture détruits ou de commerces fermés - pour me rappeler ces moments passés.

⁵⁸ « L'épine » est le nom communément employé au Château d'Olonne pour parler de la Trouspinette, un alcool réalisé à partir des feuilles d'un prunelier sauvage macérées dans le vin.

c. La force du manque

En cela, le manque a quelque chose de fantastique : la capacité à valoriser ce qui nous semblait acquis, commun ou allant de soi. Avoir peur de manquer, c'est faire attention aux petits détails. Le manque est par essence désagréable et douloureux, parfois jusqu'à l'anxiété malade, car il s'exerce sous la contrainte. Mais il peut être une force.

L'éloignement géographique avec ce/ceux que nous aimons entraîne l'évolution de notre regard sur celui/ceux-ci. Durant ma séparation géographique à La Réunion, j'essayais d'adopter une attitude positive face au manque de mes proches durant cette longue période. À l'approche des premières fêtes de fin d'année, souffrant de la distance, je demandai à mes parents de m'envoyer des archives de nos albums de famille.

Je commençais à partir de décembre 2022 une série de trois gouaches inspirées de ces photographies. Si les dimensions des feuilles Canson pouvaient varier de quelques millimètres, la réalisation de l'ensemble des pièces restait identique. Un rectangle central accueillait un double portrait : *Est-ce que ce jour existe encore ?* (Img. 17) me représentait avec mon père, *Le jour* (Img. 18) avec ma grand-mère Irène et *Ce jour* (Img. 19) avec ma mère. Les visages étaient réalisés à la mine graphite et à la gouache, utilisée comme aplat mais aussi très diluée à la manière d'une aquarelle. J'utilisais un procédé

d'assimilation de valeurs lumineuses aux couleurs ; le jaune recouvrant la zone la plus éclairée et le bleu la plus sombre. Les vêtements et environnements étaient esquissés à la peinture à l'huile noire. L'arrière-plan était séparé des personnages par une réserve blanche et était composé d'un unique aplat d'huile noire. L'élément central était encadré par différents travaux de découpe. Le haut était systématiquement occupé par une frise inspirée de la broderie de Cilaos. Les côtés gauche et droit étaient occupés par un motif de broderie vendéenne. En bas, un court poème ajouré retraçait un souvenir marquant. Ce texte et l'image centrale faisaient référence à mon enfance, mais également au travers des matériaux que j'avais utilisés et de la technique. Durant l'enfance, mes premiers pas artistiques avaient été centrés sur le dessin et la peinture. Je pratiquais très peu le volume ; par contre je dessinais en permanence. Et c'était justement cette omniprésence du tracé, qui me poussait maintenant à renouer avec ces techniques. J'en avais besoin, comme de retrouver un être cher et renouer sentimentalement avec lui. Également, j'utilisais la feuille Canson et la gouache, tous les deux emblématiques des cours d'arts plastiques à l'école primaire. L'huile correspondait quant à elle, à mes premières expérimentations de peinture sur chevalet quand j'avais onze ans. Le tout est un maillage de souvenirs et de textures entre deux densités de peinture, le grain du papier et ses vides.



Img. 17 : *Est-ce que ce jour existe encore ?*, 2023, gouache, huile sur papier Canson ajouré, 29,7 x 42 cm



Img. 18 et 19 : *Le jour et Ce jour*, 2023, gouache, huile sur papier Canson ajouré, 29,7 x 42 cm

Chaque pièce était chargée de détails. Ils n'étaient pas anodins. Ils existaient pour exercer une contrainte temporelle. Chronophage, ils incarnaient un temps passé en compagnie de l'image de chacun des protagonistes. Lorsque j'avais commencé à peindre ces portraits, je pensais les exécuter rapidement, spontanément, selon une sorte d'impulsion du moment. Mais, passer du temps avec l'image de mes proches, c'était comme passer du temps avec mes proches eux-mêmes. Je me réconfortais auprès d'elles. C'est ainsi que la découpe du papier au cutter est apparue. La perforation millimètre par millimètre était extrêmement longue mais inconsciemment voulue. De plus, elle fragilisait la pièce. Le papier était devenu un squelette de dentelles. Cela fragilisait un matériau déjà vulnérable à la conservation, sensible aux dégâts des eaux, aux moisissures et au soleil. C'est une pièce dont je dois prendre extrêmement soin pour ne pas la détruire, comme les souvenirs qu'elle porte.

Je n'ai pas l'habitude d'utiliser des images intimes dans mon travail, et n'y fait jamais ouvertement référence à ma famille ou à mes sentiments. Une pudeur que l'écriture libère plus facilement. La série des « jours » est donc particulière dans mon corpus et réagit à un besoin significatif à un moment donné. Selon l'artiste Jean-Baptiste Farkas, la soustraction n'est pas contraire à la création. Car en soustrayant, il est possible d'ajouter. Ainsi, la découpe dentelée réalisée dans la feuille Canson

est d'une grande importance. Elle évoque le temps passé : celui de la réalisation de la pièce, mais surtout celui du souvenir qu'elle convoque. La juxtaposition d'éléments inspirés de la broderie de Cilaos et de la broderie vendéenne⁵⁹ renforce cette perméabilité.

Cette série est plastiquement nettement différente des autres pièces que j'ai pu produire à La Réunion. Mais peut-être est-ce parce qu'elle a fait ressurgir des références artistiques de mon jeune âge ? En effet, les collections du MASC⁶⁰ des Sables d'Olonne ont bercé mon enfance⁶¹. Les gouaches de Gaston Chaissac ou les cadres omniprésents de Victor Brauner m'ont certainement influencée. Plus surprenant, mon plus ancien souvenir remonte à ma rencontre avec l'œuvre *Velvet Jungle n°13* (1971) lors d'une exposition de Jacques Monory ; j'avais ressenti une peur terrible, présentant l'attaque du fauve au premier plan sur l'enfant et son père. En dehors d'une influence probable de la publicité, je reste persuadée que ma prédilection à inscrire du texte sur mes dessins est intimement liée à mon attachement pour son travail⁶².

⁵⁹ Ils ont été réalisés à partir d'archives du MASC des Sables d'Olonne et de la Maison de la broderie de Cilaos.

⁶⁰ Le Musée de l'Abbaye Sainte-Croix.

⁶¹ J'étais également engagée comme médiatrice dans le musée durant les quatre mois qui précédèrent mon départ à La Réunion.

⁶² L'œuvre *Pompéi* (1974) particulièrement.

III- La dissolution des savoirs : de nouveaux modes d'existence hybrides

Inévitablement, le temps fait surgir et disparaître des modes de pensées parfois cycliques. Les générations choisissent, consciemment ou non, de garder et transmettre certains de ceux de leurs ancêtres en les gravant à travers l'Histoire (qu'elle soit individuelle ou collective) là aussi pour un temps seulement. Afin de les faire perdurer dans le temps, la jeune génération s'approprie ces connaissances. Elle s'en éloigne parfois, l'hybridant et la transformant vers des pratiques nouvelles. Mais à l'inverse, elle le fait aussi scrupuleusement, de la manière qui lui semble la plus fidèle possible à l'application de leurs ainé.es. Elle se fait un devoir de conserver cette part d'histoire. L'exemple le plus signifiant est probablement celui du musée tel qu'il est conçu en France, dont la mission première est la conservation du patrimoine. Il est attentivement gardé et sauvegardé afin de le rendre le plus immuable possible. Le musée possède une collection qu'il lui incombe de faire perdurer à travers les âges, nécessitant parfois l'aide de restaurateur.rices. Cette notion d'immortalité du patrimoine liée à sa sauvegarde attentive par le biais d'une « protection » de toute altération n'est selon moi pas strictement applicables aux pratiques créatrices. Je la comprends et ne la rejette pas dans sa totalité, étant consciente de l'importance de garder des traces du passé.

Nous connaissons les enjeux politiques extrêmement puissants de ces dernières et l'importance pour une nation d'y prendre appui. Nous ne pouvons négliger l'instrumentalisation des reliques devenues les symboles d'un gouvernement ou agissant à sa valorisation. Mais ce n'est pas le point vers lequel j'aimerais tendre dans cet écrit. En effet, je souhaite parler ici des savoirs et non des objets en eux-mêmes. Car nous pourrions suivre la célèbre vision du poète Alphonse de Lamartine qui voyait à travers le musée « un cimetière de l'art⁶³ ». Mais après tout, si le musée était destiné à être un mausolée d'objets, il ne serait pas voué pour autant à être celui des gestes. Il n'est pas le lieu de la pratique artistique, celle-ci prenant d'avantage naissance dans les écoles et les lieux d'enseignement. J'en viens ici à mon propos : bien que pluriels, les disciplines valorisées comme relevant d'une École supérieure d'art française restent encore intrinsèquement liées à une conception souvent philosophique faisant la part belle à la technicité. Cette dernière semble être mise de côté pour être l'apanage des écoles d'arts appliqués et des formations professionnelles. Ces techniciens seront nommés « artisans » ou « ouvriers⁶⁴ », pouvant rarement prétendre au statut « d'artiste » (socialement hautement valorisé

⁶³ Alphonse de Lamartine, « Voyage en Orient », *Œuvres complètes. Tome 6*, Paris : Hachette BNF, 2017 (1842). p. 125.

⁶⁴ Pouvant aller jusqu'à la distinction honorifique de « meilleur ouvrier de France ».

semblerait-il). Pire encore, les pratiques vernaculaires issues de ce que l'on nomme négligemment « loisirs créatifs » n'occupent qu'une infime place au sein de l'enseignement des écoles d'art françaises. Par exemple, l'ESA Réunion n'offre aucun atelier pour la pratique textile (couture, broderie, dentelle, tricot, crochet, tissage, teinture, etc.) ne mettant même pas à la disposition des élèves une simple machine à coudre. En comparaison, les ateliers de gravure, de céramique, de photographie et de multimédia sont plus largement pourvus. Ces choix d'enseignements révèlent une distance souhaitée avec certains savoir-faire souvent relégués au rang du kitsch. « Le Grand art » demeurerait ainsi le terrain de jeux de ce qui serait une élite intellectuelle et qui ne peut donc pas être accessible aux « artistes du dimanche ». J'y vois personnellement un risque important : celui de voir disparaître des pratiques populaires pourtant porteuses d'enjeux sociohistoriques majeurs⁶⁵ et présentant des chefs d'œuvre d'ingéniosité.

Il ne faut pas réduire les productions exclues du champ du « Grand art » à de simples artéfacts anthropologiques, incapables d'innovations et de créativité. Car c'est là un point d'achoppement et de réflexion majeur selon moi : opposées aux « Beaux arts », les pratiques usuelles et artisanales seraient

⁶⁵ Je pense ici notamment aux marques de la révolution industrielle, celles des luttes pour l'égalité des genres ou celle de la mondialisation.

associées à une application bête et disciplinée d'un motif passéiste. Cela peut-être le cas de certaines d'entre-elles, relevant du principe de conservation proche de celui du musée. Mais dans le cas de pratiques créatives, il est essentiel de les faire vivre en les enseignant à une nouvelle génération pour les faire perdurer et évoluer dans le temps. Cette passation entraîne nécessairement une appropriation ponctuée de possibles métissages ; même dans le cas de la répétition d'un modèle, chaque ouvrage possède indubitablement la subjectivité de son créateur.⁶⁶ Mais sa singularité peut également être encouragée afin de permettre l'évolution de la discipline et son application contemporaine. Cependant, nous avons vu précédemment que ces pratiques étaient souvent négligées par les « Beaux arts » tels qu'ils s'appliquent en Europe et notamment en France, entraînant leur dévalorisation (financière notamment) et le désintérêt de la jeune génération (pour des raisons pécuniaires parfois aussi). Leur délaissement entraîne leur difficile conservation mais également leur impossible évolution vers de nouvelles formes de créations.

Vous aurez compris que je ne me place pas en faveur d'une unique sauvegarde de ces pratiques par le biais de leur muséification. Selon moi, l'enjeu est

⁶⁶ Il peut s'agir de préférences stylistiques, mais également de possibilités pratiques et morphologiques. Il s'agit de rendre ces différences les moins visibles possible dans le cas d'une démarche strictement conservatrice.

d'entamer la revalorisation de techniques considérées comme désuètes et chronophages, semblant inadaptées à la création contemporaine. Je suis convaincue qu'elles possèdent une grande richesse et une originalité créative comparable aux « Beaux arts ». Mais aussi, je pense qu'elles les dépassent dans leur portée sociologique. Elles sont témoins d'une mémoire populaire, souvent tristement invisibilisée. Nombre d'entre-elles valorisent également les matériaux de proximité et peuvent entrer en résonance avec les préoccupations écologiques actuelles. Il s'agit de cesser de les dévaluer et de commencer à réfléchir à leurs potentielles évolutions. L'humanité est plurielle et à même de les employer pour offrir de nouvelles créations riches en métissage.

Mon propos s'appuie sur une vision positive de l'hybridation. Je la considère comme étant intrinsèque à la vie, en raison du système même de reproduction. Je considère ces hybridations essentielles à la survie. Et c'est le cas selon moi des mélanges culturels. Ils sont pour moi fondamentaux et je m'inquiète à l'inverse de la catégorisation et de l'exclusivité « identitaire ». Tout est une question d'échelle temporelle et je reste persuadée de l'importance de notre ouverture à l'Autre.

A- Apprendre grâce à l'Autre

Je suis l'idée selon laquelle nous faisons partie d'un écosystème à l'intérieur duquel nous sommes tous

interdépendants. Chacun apporte à l'autre. Chacun peut l'instruire, le conseiller, l'orienter, l'inspirer, le nourrir, etc. Selon moi, la création est l'une des preuves de cette complémentarité. Nous ne pouvons créer *ex nihilo*. Notre culture, notre éducation, notre environnement ou notre accessibilité aux matériaux sont autant d'éléments qui peuvent conduire notre pensée.

Souhaitant profiter au maximum des apprentissages techniques disponibles lors de mon expérience à l'ESA Réunion, je me rapprochais de mes enseignant.es mais également de mes camarades de classe et de créateur.rices (professionnel.les ou non) présent.es sur l'île. Je réalisais la majorité de mes recherches à partir d'études sur le terrain, largement enrichies de rencontres. Je décidais de favoriser les échanges directs dans mon apprentissage de nouvelles pratiques.

a. Le travail de la terre

Peut-être en raison d'une hérédité familiale⁶⁷, je me mis symboliquement à travailler la terre. J'aimais la possibilité de faire germer une pièce.

⁶⁷ Mes grands-parents maternels étaient agriculteurs. Mes grands-parents paternels entretenaient un grand potager et verger que mes parents entretiennent toujours ; je les aidais jusqu'à mon déménagement à l'âge adulte.

J'avais été introduite à la céramique par l'artiste Anaïs Lelièvre, que j'assistais au début de l'année 2022 dans le cadre de mon Master d'Arts plastiques à l'Université PARIS 8. J'étais sensible au lâcher prise obligatoire devant cette matière, difficile à contraindre. Il était impératif de l'écouter et de coopérer avec elle. Il était impossible de lui imposer une vision trop contrainte. Si je décidais de lui associer de l'émail, le résultat était encore plus inattendu, ne sachant pas comment ressortirait la pièce du four. Son travail forçait à l'humilité et la valorisation de l'inattendu. Mais à cette période, j'étais assujettie à mon mode de vie nomade ; le transport présentant des risques de bris pour les céramiques. J'ai dû préférer l'approche du textile à celle de la céramique mieux adaptée à ma manière de vivre de l'époque. La découverte de faïences sur un site archéologique représente le premier indice de la sédentarisation d'une civilisation. En effet, elles sont trop facilement cassables durant les longs trajets et elles nécessitent des infrastructures pérennes pour leur réalisation, leur séchage et leur cuisson. C'est pour ces raisons que la céramique serait apparue au Néolithique, une période caractérisée par l'abandon progressif du nomadisme. Mais des formes plus anciennes du travail de la terre existent. Les premières traces retrouvées de formes modelées seraient apparues entre 25 000 et 22 000 av. J-C. À ces découvertes théoriques s'ajoutait une expérience personnelle : dans le même temps, durant

l'été 2022, je visitai la Grotte du Pech Merle (dans le département du Lot) où je restai stupéfaite devant une empreinte d'un pied figé dans l'argile vieille de 15 000 ans. Sculpter la terre, c'est avant tout faire la marque de son corps.

À compter de septembre 2022, j'allais pouvoir habiter dans un logement fixe durant mes deux années à La Réunion et donc limiter mes déplacements. J'envisageais de nouveau l'apprentissage de la céramique. Je saisis l'opportunité d'intégrer l'atelier de Migline Paroumanou à la rentrée scolaire. La sculptrice m'apprit de nombreuses techniques. Celles ne nécessitant aucun outil me séduisirent particulièrement. J'aimais travailler la terre et appréciais particulièrement les sensations tactiles, annihilées avec l'usage des ustensiles. Afin de comprendre les étapes chimiques, je décidai d'expérimenter la céramique dans ce qu'elle avait de plus humble. J'essayais la cuisson au feu de bois. Je devenais peu à peu consciente de l'importance de maîtriser les quatre éléments pour le travail de l'argile ; le séchage (l'air), la cuisson (le feu) et la malléabilité de la matière (la terre) l'humidité de la terre (l'eau). Je dus me former longuement. J'appris la récolte, le tamisage et la fabrication d'un pain de terre grâce à Florans Félix, artiste et présidente de l'association Kazkabar. En effet,

le sol réunionnais est argileux⁶⁸ bien qu'il soit trop riche en fer pour ne pas se fissurer au séchage. Cette argile est majoritairement brune, rappelant l'aspect du grès noir chamotté. J'appris aussi l'émaillage au lait grâce à ma camarade Nora Ottenwaelder. La caséine contenue dans le lait permet l'étanchéité et donc de remplacer les émaux.

Je réalisais majoritairement de la vaisselle. Ces pièces n'avaient pas la prétention de devenir des œuvres ; elles étaient des supports d'expérimentation, de recherche mais aussi de méditation. Destinées à être utilisées quotidiennement, je gravais à leur revers des mots issus du créole réunionnais afin de me faciliter son apprentissage. Elles ne quittèrent pas l'espace domestique.

La réalisation d'*Eden*⁶⁹ fut un tournant : voulant créer une pièce précise et intellectualisée, je devais soumettre totalement l'argile et non plus me laisser pleinement guidée par elle. Cela ne correspondait plus à la relation que j'avais instaurée avec elle. Si mon attachement à la céramique est particulièrement fort, je n'ai pas encore trouvé un moyen de l'explorer pleinement selon la philosophie que je lui porte. Doit-elle se limiter à mon espace domestique ? Je ne le sais pas

⁶⁸ L'argile provient en partie de la dégradation de roches métamorphiques (résultats de la transformation de roches magmatiques, dont le basalte).

⁶⁹ Voir « I- A. b. Spécificités du paradomestique réunionnais ».

encore. Je souhaite approfondir cette réflexion dans les années à venir.

b. Le travail de la feuille

En 2020, je découvrais le travail de Justin Palermo lors de son exposition dans les locaux du Collectif BLAST d'Angers. Il y présentait une série de feuilles brodées. J'étais saisie par leurs beautés. J'avais depuis longtemps l'habitude d'observer et de récolter des feuilles mortes. J'aimais les herbiers. Mais je n'avais jamais pensé à les présenter en elles-mêmes, comme un matériau de création faisant œuvre.

Je me mis à expérimenter diverses formes du végétal, passant par le dessin et la couture. Mais je n'obtenais rien de concluant. Aucune de mes tentatives ne valorisait la fragilité de ces fragments de vie. En 2021 (lors de mon échange international de cinq mois à San Francisco, pendant l'automne qui voit, en cet état américain, les arbres se parer de couleurs magistrales), je réalisais *I Miss My Home*⁷⁰ à partir de nombreuses feuilles récoltées près de mon logement. Je ressentis un tournant et devins convaincue du potentiel artistique de ce matériau.

⁷⁰ Voir « II- A. a. Quelle durabilité et quelle éthique écologique pour la création artistique ? ».

Il y avait tout d'abord ses qualités esthétiques, chaque espèce offrant une multiplicité de formes et de couleurs. Mon arrivée à La Réunion me révélant qu'il en existait une pluralité de tailles et d'usages ; les plus exemplaires étant probablement les feuilles de palmier, de choca, de vacoa ou de raphia. En raison de leurs grandes dimensions et de leur solidité, les feuilles de ces espèces sont fréquemment travaillées dans l'artisanat traditionnel réunionnais. Je me formai auprès de Florans Felix dans le tissage des feuilles de palmier et l'extraction des fibres de choca. J'appris auprès de la créatrice Sonia Cazaux le tressage de vacoa ; j'expérimentai cette pratique sur les feuilles de bambou et de papyrus. Ma camarade Marion Labouré m'enseigna les bases du crochet avec du raphia, un enseignement que je poursuivis grâce à Madame Arlette au cours de l'été 2023 durant un programme de recherche à la Fondation H d'Antananarivo à Madagascar. J'appris le travail de la teinture végétale avec Aurélia Wolff.

En raison du court temps qui m'était imparti, je ne pouvais récolter les feuilles d'une espèce que j'aurais plantée pour réaliser mes productions. La perspective du travail de la terre, à des fins agricoles et non plus sculpturales, rendait la tâche irréaliste dans le temps de la dernière année universitaire de préparation au diplôme. Je me contentais donc de récupérer au cours de mes promenades les différents végétaux qui m'intéressaient. Je n'avais aucun souci éthique à en couper si besoin. Je

considère que récolter une feuille morte tombée au sol, destinée à enrichir la terre sous forme de paillage, ne dérègle pas d'avantage l'équilibre naturel que la section d'un élément du végétal encore vivant. Je préfère cet acte, barbare pour certain.es, à celui d'utiliser des matériaux issus de la pétrochimie.

Je ne cherchais pas non plus à « figer » les feuilles ; étant des matières organiques, elles sont vouées à se détériorer et disparaître. Réaliser une pièce à partir de ces matériaux entraînera invariablement une évolution de son aspect global. J'aime à penser que les pièces que je réalise seraient majoritairement facilement biodégradables. Le tissu en coton se dégrade en quelques mois, le papier et la feuille en quelques semaines, la céramique en quelques secondes sous une pression mécanique, les installations *in situ* en fonction des aléas climatiques.

Comme les artistes du Land Art avant moi, je suis face à la problématique de la conservation, la diffusion et la commercialisation de mon travail éphémère. Je photographie numériquement et publie ma recherche sur Internet. Je tiens à souligner ici que ma pratique n'est en rien un exemple de sauvegarde de l'environnement. Il s'agit plutôt de n'en laisser que des traces partielles

destinées à une pratique vivante, et qui n'ont absolument pas pour objectif de me survivre⁷¹.

La feuille possède également une forte charge symbolique. Récoltée en nature, elle est gratuite et facilement accessible bien qu'exclusive à son habitat. Elle témoigne d'un environnement précis⁷². Elle permet de convoquer un imaginaire collectif universel, lié à l'humilité et à la fragilité du vivant. Elle est un microcosme forçant l'attention au commun. Elle évoque parfois même la curiosité de l'enfant pour ce qui l'entoure. Mais elle dit aussi beaucoup de la précarité et l'impossibilité parfois de disposer de matériaux plus onéreux. La Nature morte n'est-elle pas un exemple de la complexité symbolique des plantes à travers l'Histoire de l'art ? Et l'attention que nous accordons aux plantes, le témoin de notre relation et celle de notre société à l'environnement, à l'autre et au non-vivant ?

c. Le travail du textile et sa soustraction

Certains tissus sont fabriqués à base de végétaux : c'est notamment le cas du coton ou du lin que j'utilise autant que possible dans la réalisation de mes pièces

⁷¹ Nous connaissons la disparition progressive des données en fonction des évolutions technologiques. Le format numérique de mes photographies et vidéos ne garantit en rien leur pérennité.

⁷² Agricole, forestier, urbain, etc.

textiles. Il existe de nombreux autres matériaux disponibles (d'origine animale, pétrochimique, etc.), mais je leur préfère ceux issus des plantes pour les raisons précédemment évoquées.

Mon intérêt pour le textile trouve certainement sa source auprès de ma grand-mère paternelle Irène. Couturière de métier, elle concevait de multiples vêtements sur la table même de la cuisine. Ainsi, après être revenues ensemble de l'école, elle s'asseyait à sa machine à coudre et un martellement régulier ponctuait le temps de mes goûters d'écolière. J'utilisais ses chutes de tissus pour confectionner de petits objets. J'avais une prédilection pour les cotonnades, ces tissus résistants tissés à partir des fleurs de coton. Elle m'apprit à coudre et penser une pièce. Elle avait l'habitude de fabriquer ses propres patrons et de concevoir un vêtement du début à la fin. J'eus dès l'enfance le sentiment qu'une pièce n'existait que si elle avait été complètement pensée par son créateur, sans nécessairement recourir à des modèles, des gabarits préétablis ou la copie.

L'Histoire de l'art textile⁷³ est particulièrement vaste et mon propos n'est pas ici d'en faire le tour exhaustif. Mais je me dois de citer certaines figures qui ont marquées ma pratique.

⁷³ Au-delà des nombreuses pratiques des Beaux-arts (tels qu'ils sont perçus en France) vient se rajouter notamment le pan considérable de la Mode.

Au cours de mes Licences à Angers (de 2016 à 2020), je découvris le travail de Louise Bourgeois et de Lucy Orta. J'appréciai particulièrement ces deux artistes pour leurs visions de ce que pourrait être l'habitat et la manière dont notre corps pourrait s'y inscrire. Je m'intéressais également à Grayson Perry dont la multitude d'éléments colorés de ses œuvres exprimaient des enjeux sociaux contemporains. Mais c'est ma découverte, au Musée de la Tapisserie Contemporaine d'Angers, de l'œuvre de Jean Lurçat intitulée le *Chant du Monde* (réalisée de 1957 à 1965) qui bouleversa le plus ma perception de l'art textile. Cette immense frise figurant l'Apocalypse me fit entrevoir son envergure. J'étais marquée par la force symbolique et politique de chaque ornement. La collection contemporaine de ce musée ne se réduit pas à l'œuvre de Jean Lurçat et présente notamment le travail de Thomas Gleb ou Wissa Wassef. À noter que la ville d'Angers possède de nombreux trésors textiles ; le plus emblématique étant *La Tapisserie de l'Apocalypse*, un joyau de l'art médiéval de la fin du XIV^{ème} siècle présenté au sein du Château d'Angers.

Arrivée à Paris, en septembre 2020, je choisis d'intituler mon mémoire de Master 2 : « *Migratory Houses*. Appréhender un territoire par la sculpture textile » ; j'y étudiais les rapprochements possibles entre la conception spatiale dans l'art textile et les flux migratoires.

La progression de mes réflexions m'amena à me demander : comment le travail du textile pouvait-il mettre en exergue un attachement au territoire ? Mes recherches me conduisirent vers une technique réunionnaise celle de la broderie de Cilaos. Je tombai en admiration devant ces « jours » représentant le patrimoine naturel du cirque. Ces stylisations végétales étaient complexes et minutieuses, et je décidai de m'y former lors de ma venue sur l'île. Colette Turpin fut mon enseignante et j'appris grâce à elle les subtilités de cette pratique. La découverte de la broderie de Cilaos à cette étape de mes recherches au cours de mes années de Master à l'Université PARIS 8 fut l'une des raisons premières de ma candidature à l'ESA et de mon arrivée à La Réunion. J'avais découvert sur internet ces ouvrages, et j'étais tombée en admiration devant ces stylisations végétales attentives.

Pour retracer une brève histoire de la broderie de Cilaos, il nous faut présenter sa fondatrice : Angèle Mac-Auliffe. Née en 1877 à Hell-Bourg, où elle suit son père⁷⁴ nommé Médecin de l'Établissement Thermal⁷⁵ de Cilaos. Elle a alors vingt-trois ans et connaît la broderie blanche. Elle a appris en autodidacte grâce à l'exportation de

⁷⁴ Jean-Marie Mac-Auliffe, médecin d'origine bretonne.

⁷⁵ Les trois cirques de l'île furent des lieux prisés par les riches familles. Les sources d'eaux chaudes disponibles grâce à l'activité volcanique et riches en sels minéraux étaient prisées pour venir en cure, fuir les fortes chaleurs et les propagations de maladies (le paludisme notamment).

livres à destination des jeunes réunionnaises⁷⁶. À cette époque, il était commun que les filles « de bonnes familles » apprennent les travaux d'aiguilles pour marquer leur trousseau.

Angèle Mac-Auliffe s'inspire de ses différentes lectures, de la dentelle de Tenerife et des motifs végétaux stylisés inspirés de la flore du cirque. Elle ajoute le tissu et forme une nouvelle trame à partir de fils lancés ; ils lui serviront de support pour créer de nouveaux motifs tissés à travers cette nouvelle toile. Elle invente un nouveau type de broderie : les Jours de Cilaos.

Elle ouvre progressivement un atelier de broderie. Lors de son décès tragique le 29 mai 1908 des suites de la rougeole, l'atelier est repris par Sœur Cécilie et Sœur Irénée. La formation s'enrichit et s'adapte à l'habileté de chaque étudiante. En 1953, un ouvroir est créé par l'Institution religieuse Notre Dame des Neiges. Puis en 1984, la Maison-École de la Broderie ouvre ses portes permettant d'obtenir un CAP en broderie d'art avec l'option régionale des Jours de Cilaos. De nouveaux points voient peu à peu le jour, se mélangent et évoluent vers de nouvelles formes. Les outils, dont le tambour traditionnellement fait en bois de fleurs jaunes⁷⁷ (*hypericum lanceolatum*), sont aujourd'hui remplacés par des instruments importés.

⁷⁶ Citons notamment l'encyclopédie de Thérèse Dillmont éditée par l'entreprise textile DMC (Dollfus-Mieg et Compagnie).

⁷⁷ Ce bois à la propriété de ne pas tâcher le tissu.

Malgré la médiatisation de certaines brodeuses devenues « Meilleures ouvrières de France » (Suzanne Maillot, Colette Turpin et Karine Turpin notamment) et la publication d'ouvrages dédiés, on constate, depuis les années 1980, un désintérêt croissant de la jeune génération pour cette technique.

À Madagascar, j'ai pu apprendre le tissage au doigt avec Fitiavana Benarson, Fifaliana Randriambololona et Madame Sahondra. Georgina Maxim m'introduisit à la reconstitution de tissus. Aux Sables d'Olonne, ce fut Philippe Audurier et Maryvonne Madeleine qui me transmirent leur passion pour la dentelle et la broderie vendéennes.

Je suis infiniment reconnaissante de la bienveillance, de la gentillesse et de la générosité avec lesquelles toutes les personnes précédemment citées m'ont transmis leurs gestes et leurs savoirs. Je souhaite rappeler ici la richesse de leur enseignement et leur témoigner à nouveau ma gratitude.

B- La création textile comme preuve d'une histoire commune : ouverture vers Madagascar et Okinawa

Souhaitant élargir mes recherches sur le déplacement et l'acclimatation des espèces végétales en

territoire insulaire, je participai à deux programmes de recherche : un premier à Madagascar du 07 juillet au 02 septembre 2023, et un second à Okinawa du 25 octobre au 05 novembre 2023. Je cherchais à percevoir les singularités possibles de La Réunion face à d'autres îles réputées elles aussi pour leur flore tropicale et subtropicale exceptionnelles. De plus, l'insularité est étroitement corrélée au principe d'endémisme. Il s'agissait ensuite d'élargir ce champ de réflexion botanique vers celui de la création textile traditionnelle et de sa transmission.

a. Madagascar

Tout d'abord, je saisis l'opportunité offerte par le programme ERASMUS + pour financer un séjour de recherche de deux mois à Madagascar. Cette île m'intéressait —tout particulièrement en raison de sa proximité géographique et culturelle avec La Réunion. Les correspondances entre les savoir-faire traditionnels quant au travail de la fibre sont particulièrement significatives ; nous pouvons également noter que de nombreux souvenirs vendus aux touristes comme de l'artisanat local réunionnais sont en réalité le plus souvent produits à Madagascar pour des raisons économiques de rentabilité dans ce pays où les coûts de production sont dérisoires en comparaison. En raison de la provenance même de la matière première, j'étais déjà

convaincue de l'influence malgache sur l'utilisation réunionnaise du raphia. Mais je souhaitais découvrir dans quelle mesure il était possible de le vérifier, puis ce qu'il en était pour le tressage du vacoa et du choça.

J'ai été reçue par l'équipe de la Fondation H qui – en plus de m'offrir un atelier et la documentation nécessaire à mes recherches – me permettait de rencontrer des professionnels en liens étroits avec mes réflexions. Je découvris également les œuvres remarquables de Madame Zo présentées lors d'une grande rétrospective à la fondation. Je bénéficiai d'une remarquable actualité culturelle sur le textile malgache, la capitale offrant dans le même temps d'importantes conférences et expositions sur le *Lamba* (notamment *Lamba Forever* à la Fondation Hakanto et *Lamba* au Musée de la Photographie). Pour des raisons de santé, je ne pu malheureusement pas me rendre sur les côtes du pays où est abondamment cultivé le raphia, notamment dans la région de Majunga.

Il m'est tout à fait impossible de comparer ces deux îles à mon échelle individuelle, tant elles sont complexes et dissemblables. Par exemple, la superficie de Madagascar est 254 fois supérieure à celle de La

Réunion alors que son PIB par habitant peut être divisé par 50⁷⁸.

Il existe peu de documentation traitant de l'art textile malgache ; je m'appuie essentiellement ici sur les publications de Sarah Fee, de Christine Mullen Kreamer et de Bako Rasourifetra. Je dois donc faire ici preuve de beaucoup d'humilité et vous confesser ma connaissance parcellaire et témoigne uniquement de mes fragiles constatations, de mes rencontres et de mes lectures.

Contrainte de limiter ma zone de recherche, je suivais une problématique précise : comment le patrimoine végétal était-il mis en valeur dans la région d'Antananarivo, à partir de techniques issues de la tradition textile ? Il est bien évidemment illusoire de répondre à cette question simplement après deux mois de recherche. Mais cette réflexion montrait déjà de profondes différences entre les pratiques textiles malgaches et réunionnaises : celles de l'intention profondément liée au gouffre des inégalités sociales et économiques entre les deux pays. La nécessité détourne la valorisation affective pour s'affirmer comme une valorisation financière et sociopolitique.

Dans un premier temps, je réduisis mon champ de recherche à la représentation du végétal. Selon l'historien

⁷⁸ Selon le site internet de l'INSEE, il était de 23 423 € à La Réunion en 2021. Et selon le site de la Banque mondiale, il était d'environ 472 € (516,6 \$) à Madagascar.

de l'art Hemerson Andrianetrazafo⁷⁹, les motifs malgaches ont un important pouvoir de signification. Ces significations peuvent être multiples en fonction du propriétaire de l'objet. Le designer Domi Sanji, spécialiste de l'art zafimaniry, m'apprit que le motif malgache du tournesol symbolisait la clarté de l'âme et le bambou tressé représentait l'égalité homme-femme. La stylisation végétale est cependant moins présente que celle de l'animal et des motifs géométriques. Cela s'explique en partie car certaines plantes basses portent une connotation négative car elles se trouvent au sol ; c'est le cas notamment du terme *ahitra* désignant les herbacées mais également les déchets. Étonnamment, les motifs végétaux représentés sont sans rapport avec la médecine ; on connaît pourtant l'extraordinaire pharmacopée traditionnelle malgache et la pluralité des symboles qu'elle associe aux plantes⁸⁰.

Concernant les matériaux, un vêtement en chanvre traduisait historiquement la pauvreté de son

⁷⁹ Cette citation fait suite à mon entrevue avec le théoricien durant laquelle nous étions revenus sur son intervention au Musée de la photographie (« Podcast : Motifs de Lamba, par Hemerson Andrianetrazafo, historien de l'art », *Musée de la Photographie de Madagascar*, publié le 18/04/2023, [disponible en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=mEvsSFsbxmM>).

⁸⁰ Je pense ici aux plantes dont les graines s'accrochent aux animaux pour permettre leur dissémination qui permettrait de s'attirer les faveurs d'une personne aimée. C'est également le cas des plantes odorantes, telles que le croton.



Img. 20 et 21 : *Arena* (vue d'exposition et détail), 2023, tissu brodé, 190 x 190 cm,
Fondation H, Antananarivo, MADAGASCAR



Img. 22 et 23 : *Paysagistes* (vue d'exposition et détail), 2023, installation de cinq pièces, en raphia, graines et sisal, environ 50 x 130 cm. Fondation H, Antananarivo, MADAGASCAR

porteur et la soie sa richesse. Traditionnellement très importante, la teinture traduisait elle-aussi le statut social : le blanc du matériau naturel signifiait par exemple l'humilité, un vêtement multicolore la richesse. Issue du corail, la teinture rouge était exclusivement réservée à la royauté. Ces teintures étaient majoritairement végétales et minérales ; elles sont peu à peu délaissées au profit des teintures chimiques plus pigmentées et résistantes. Nous noterons cependant le nouvel essor de ces teintures naturelles et écologiques à destination des marchés européens et nord-américains ces dernières décennies.

Comme c'est le cas dans de nombreuses îles austronésiennes, les plantes occupaient une part importante dans la tradition textile. C'est le cas notamment de la fibre de banane, de celle du roseau mais également l'utilisation d'écorces. Le tissage et le procédé de l'*ikat* sont également emblématiques de la culture austronésienne.

Concernant les correspondances dans la création textile entre Madagascar et La Réunion, je m'aperçus rapidement que le travail textile était historiquement majoritairement féminin sur ces deux îles et que sa transmission était essentiellement familiale malgré la présence d'ateliers.

Je constatai une double hybridation avec la broderie européenne du XIX^{ème} siècle incarnée par la

dominance de la broderie Richelieu à Madagascar⁸¹, et celle de la broderie de Cilaos à La Réunion. Elle est une trace historique de la colonisation européenne.

Durant ce séjour, je réalisai deux pièces en lien avec mon expérience malgache : *Arena* (Img. 20 à 21) et *Paysagistes* (Img. 22 à 23). Elles furent toutes les deux exposées à la Fondation H à l'occasion de ma restitution publique de recherche le 26 août 2023 (Img. 24).

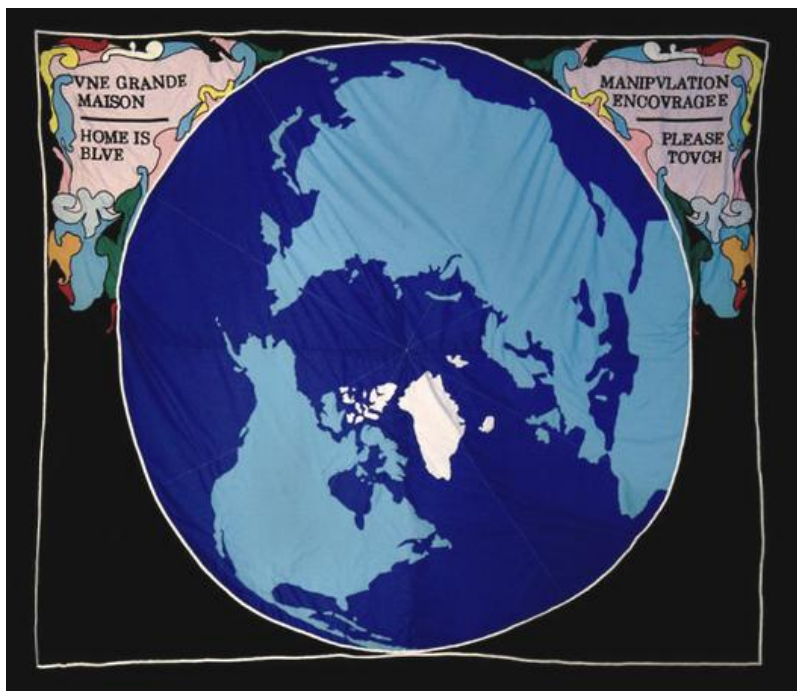
Durant mon séjour à Madagascar, je découvris la broderie Richelieu. J'occupais un logement dans lequel se trouvait une série de nappes décorées selon cette technique. Je m'intéressai à ce procédé et l'appris de manière empirique en étudiant le linge de maison. Si je m'intéressai dans un premier temps aux motifs végétaux représentés, je m'aperçus rapidement que cette technique offrait de larges possibilités de création.

Ce type de broderies populaires étant largement pratiqué dans l'île et présenté comme une spécialité malgache, je pensai tout d'abord découvrir une pratique propre au pays. Après une conversation avec le photographe Christian Sana, j'appris qu'il s'agissait en réalité d'un vestige de la colonisation européenne. Cette broderie serait arrivée sur l'île avec les femmes des missionnaires luthériens norvégiens, qui l'auraient

⁸¹ Selon le photographe Christian Sanna, la pratique du crochet et de la broderie auraient été importées par les femmes des missionnaires luthériens norvégiens.



Img. 24 : Restitution publique le 26 août 2023, Fondation H, Antananarivo, MADAGASCAR



Img. 25 et 26 : *Home Playground* (vue d'ensemble et vue d'exposition), 2020-2021, tissu, 208 x 310 cm, San Francisco, ÉTATS-UNIS

enseignée aux femmes malgaches. Nous pouvons ainsi y reconnaître de nombreux points de couture classique de la broderie européenne : le point lancé, le passé plat, le point de boutonnière ainsi que la création d'un jour. Elle se serait ensuite hybridée pour devenir aujourd'hui un des symboles culturels de l'île et un élément fort de son économie. Cette technique m'apparaît comme un symbole de la complexité sociohistorique des migrations humaines.

Je décidai de coupler cette technique à un projet débuté en 2022 à San Francisco ; ma réflexion avait alors pris la forme d'une sculpture textile, *Home Playground* (Img. 25 et 26), évoquant la fragilité des écosystèmes suite aux déplacements humains et plus particulièrement des conséquences liées à la propagation de l'eucalyptus. Si la mappemonde de 2022 était une critique de la domination de l'hémisphère nord et de l'eurocentrisme par leur mise en avant excessive, cette seconde mappemonde intitulée *Arena* les rend insignifiants. Elle est centrée sur La Réunion, mon lieu d'étude principal depuis septembre 2023. Sur cette représentation de 2023, la Réunion et les îles voisines sont également démesurément agrandies. Destinée à être présentée au sol, la carte éclatée n'a pas de sens défini. Mesurant 2 mètres par 2 mètres, son format carré accentue cette absence d'orientation prédéterminée.

Je pars du postulat que les représentations cartographiques sont fausses, en raison de l'impossibilité

de traduire une forme sphérique en une représentation bidimensionnelle juste. Nous connaissons aujourd'hui les importantes dérives et manipulations idéologiques afin d'assouvir une domination territoriale par l'outil cartographique. À partir de ce constat, je m'en joue en choisissant de créer une mappemonde éclatée dont le centre est occupé par La Réunion. Les départements ultra-marins sont fréquemment exclus des cartes et des débats français. Je souhaitais prendre le contre-pied et en faire le cœur de ma carte. Il en est de même des préoccupations historiques françaises notamment à travers les programmes scolaires, délaissant complètement à mes yeux le rôle historique de la France sur les îles de l'océan Indien.

Quant à la forme même de la carte, elle est inspirée d'une rose des vents. Une anecdote est à l'origine de cette forme : le soir de mon arrivée, la propriétaire de mon logement à Antananarivo m'a accueillie accompagnée de sa nièce, Arena. En langue malgache, la dernière lettre d'un mot se prononce rarement. J'ai cru qu'elle s'appelait Irène, comme ma grand-mère. Elle devait avoir huit ans et parlait parfaitement français. Elle était très joyeuse et discutait avec entrain. La discussion se faisait naturellement. Nous avons commencé à dessiner ensemble. Elle m'apprit les mots d'usage malgaches que j'utiliserai durant l'ensemble de mon séjour. Elle fit une fleur à quatre pétales pointus. J'y vis immédiatement une rose des

vents, au combien symbolique des migrations végétales que j'étudiais. Le titre de cette pièce, *Arena*, est un hommage à cette enfant. Mais pour un public étranger à cette histoire personnelle, il rappelle le terme « arène » soit le lieu d'un combat, celui de la migration végétale par le facteur anthropique et fait sens au propos abordé.

À la manière d'un tapis à histoire pour enfant, les fleurs blanches brodées sont amenées à être déplacées par le public à l'aide de boutons pressions. Elles symbolisent la facilité avec laquelle l'humain est capable de transporter des plantes. L'aspect ludique de l'exercice renforce l'inconscience encore courante d'un tel acte, souvent responsable sur le long terme de désastres environnementaux. Les plantes comestibles étant les premières à être implantées lors de colonisations humaines, je choisis de représenter les fleurs d'espèces végétales connues et appréciées pour leurs propriétés nourricières : l'ananas, le citron et le combava.

Paysagistes est un ensemble de cinq pièces composées de raphia et en graines. Des pois de bambaras marbrés, des doliques et des haricots rouges sont cousus, tissés et mélangés au raphia. Ce dernier est à la fois cousu, tissé, noué et crocheté. Chaque pièce représente un oiseau marin stylisé d'environ 50 centimètres de large par 130 centimètres de long.

Identique pour chacune des cinq figures, la forme sphérique de la tête est rapidement esquissée par un

nœud. Les ailes sont réalisées au crochet et rigidifiées à l'aide de tiges métalliques. Afin de réaliser ce projet dépassant alors mes compétences de crocheteuse néophyte, je me forme auprès de Madame Arlette et de l'équipe de Nature Attitude ; je reçois également les conseils de Kemba Hafejee et d'Olivia Bourgois.

Je donne volontairement une forme différente à l'abdomen de chaque oiseau. Trois d'entre eux sont simplement noués à leur extrémité à l'aide d'un fil de raphia. L'un d'eux est ensuite décoré d'un motif en raphia teint évoquant des plumes ; un second est agrémenté d'un fil parsemé de graines et d'un tissage. Je choisis d'utiliser des graines connues pour leur consommation alimentaire car les plantes comestibles sont également les premières espèces végétales à migrer avec les humains afin d'assurer leur subsistance dans un environnement étranger.

Mon utilisation du tissage est inhérente à ma découverte du travail de Madame Zo à l'occasion de l'exposition rétrospective qui lui est faite à la Fondation H. Les tissages monumentaux de l'artiste malgache vont profondément me marquer, notamment par l'originalité de ses assemblages et des effets de textures. Je profite de ma présence à la Fondation H pour me former au tissage au doigt auprès des médiatrices Fitiavana Benarson et Fifaliana Randriambololona qui proposaient alors cet atelier au public. Je rencontre également Madame Sahondra qui m'enseigne cette technique pour réaliser de

grands formats. Je conçois le ventre des deux derniers volatiles en tissant au doigt les brins de raphia, associés à des graines devenues perles. Je souhaite ainsi évoquer les cerfs-volants bricolés que j'avais pu observer dans la capitale malgache, suspendus aux lignes électriques.

Sous l'influence du travail de l'artiste Jean-Luc Verna⁸², je suis à cette étape fascinée par le rôle des oiseaux dans les migrations végétales. En effet, ces animaux jouent un rôle essentiel dans le déplacement des espèces végétales et de manière encore plus significative dans le cadre insulaire. Les oiseaux marins tels que les pétrels ou les pailles en queue sont capables de se déplacer entre différents territoires séparés par de grandes étendues d'eau. Il leur est possible de franchir les frontières maritimes et d'aller coloniser des espaces extérieurs, emportant avec eux des graines qui germeront et coloniseront à leur tour une région qui leur était étrangère. Selon moi, les oiseaux sont des fabricants de paysages. Ce sont des jardiniers planétaires⁸³. Je les nomme « paysagistes », en référence au métier de mon grand-père maternel, décédé en mars 2023, qui fut pépiniériste et paysagiste et auquel son fils, mon oncle, succéda lorsqu'il prit sa retraite.

⁸² Pensée développer par l'artiste français considérant que le plus désuet, le plus trivial voire le plus naïf peut s'avérer être doter d'une force de rébellion et de résonance politique exceptionnelles. L'oiseau est l'une des figures clef de Jean-Luc Verna.

⁸³ Je fais ici référence au concept du jardin planétaire élaboré par le paysagiste Gilles Clément.

b. Okinawa

Je profitai par la suite d'un appel à candidature envoyé par le comité d'organisation du colloque intitulé « Environnement et paysage au Japon et/ou à La Réunion : vers une écocritique comparatiste ». Ce colloque offrait la possibilité de réaliser un séjour de recherche sur le territoire nippon financé par le Ministère de la Culture. Sélectionnée pour participer à ce projet, j'ai pu poursuivre mes recherches sur les correspondances environnementales et culturelles entre La Réunion et d'autres territoires insulaires. J'avais pu me rendre à Madagascar, île voisine et donc proche à tous points de vue de La Réunion, et je souhaitais élargir ma réflexion en m'intéressant à cet archipel asiatique ; le chercheur réunionnais Mounir Allaoui m'avait préalablement fait part de similitudes existant entre ces deux territoires, notamment dans leur économie agricole dominée par la canne à sucre et leur rapport singulier avec leur métropole.

Le 25 octobre 2023, je m'envolai ainsi vers la ville de Naha. J'y retrouvai l'artiste japonaise Masami. Nous nous étions rencontrées à la Cité des arts quelques mois auparavant et avions noué contact en raison de notre expérience commune à la Fondation H.

Premièrement, il est important de signaler que l'archipel d'Okinawa est né d'une activité tectonique, et

non volcanique. Ses sols sont majoritairement calcaires. Le point culminant de l'archipel nommé Mont Yohana ne s'élève qu'à 503 mètres comparativement au Piton des neiges de 3 069 mètres de haut. En raison de ces importantes différences géologiques, l'écosystème okinawaïen ne peut être identique à celui de l'ensemble de La Réunion. Cependant, le climat chaud et humide des côtes réunionnaises abrite des espèces végétales communes à celles de l'archipel : nous pouvons noter celles du vacoa, du galabert, du bananier, de la patate douce ou encore l'omniprésence de la canne à sucre. La majorité d'entre-elles sont cultivées pour leurs qualités nutritives et parfois exportées massivement vers l'étranger. Mais certaines sont utilisées dans la confection de textiles dans l'archipel. C'est par exemple le cas de l'abaca, un bananier venu des Philippines et utilisé pour sa fibre ; on le retrouve également à Madagascar pour des raisons historiques similaires. Cette première ressemblance avec Madagascar n'est pas la dernière : pourtant éloignées de milliers de kilomètres, les traditions textiles de ces deux insularités possèdent un goût et des techniques identiques de teintures et de tissages. Je fus troublée lorsque je découvris pour la première fois un obi okinawaïen que je pris pour une écharpe malgache. La ressemblance des motifs géométriques, la qualité du tissage, les nuances de la teinture et le principe de l'*ikat* me rappelaient indubitablement des créations observées à Madagascar.

Grâce à ces deux expériences, je découvris les concepts d'Indianocéanie⁸⁴ et d'Austronésie⁸⁵ reliant une majorité des îles de l'Océan Indien et de l'Océan Pacifique par une histoire commune millénaire. Également, je pus découvrir le *bingata*, une technique traditionnelle d'impression à l'aide de pochoir et de teintures naturelles. Bien qu'elle soit considérée comme spécifiquement okinawaïenne, elle serait une dérive du Batik supposément indonésien. Bien que l'okinawaïen ne soit pas une langue austronésienne, nous pouvons noter que l'archipel a subi une grande influence culturelle des îles austronésiennes voisines ; des spécificités, des techniques et des motifs que l'on ne retrouve pas directement dans les créations japonaises métropolitaines.

Je voudrais cependant revenir sur un point : celui de la transmission. L'artisanat okinawaïen comporte de nombreuses similitudes économiques et sociales avec l'artisanat réunionnais. Ils sont confrontés aux mêmes enjeux face à l'essor de la mécanisation, de la concurrence étrangère peu coûteuse ou du développement des textiles synthétiques et des teintures chimiques plus résistants. Face à l'importation et la

⁸⁴ Terme créé par l'auteur mauricien Camille de Rauville regroupant les îles du Sud-Ouest de l'Océan Indien.

⁸⁵ Désignation issue de la linguistique afin de regrouper les territoires de langues austronésiennes.



Img. 27 et 28 : *Le sable n'habite nulle part* (extraits), 2023, vidéo (action avec une feuille de *Cycas revoluta*), 34 secondes, Ino Beach, Zamami, OKINAWA

commercialisation de textiles à bas prix, le nombre d'acheteurs se fait rare et la production artisanale diminue. La jeune génération délaisse ces savoir-faire manuels souvent exigeants et mal rémunérés - voire déconsidérés - pour se tourner vers de nouveaux métiers plus lucratifs. Quelques appellations comme « meilleur ouvrier de France » ou « *kokuhō* (trésor national) » permettent de revaloriser ces métiers en voie de disparition. Ils se spécialisent et deviennent synonymes de luxe, s'éloignant peu à peu des pratiques populaires.

Durant les douze jours incluant les déplacements et le séjour, je réalisai une pièce : *Le sable n'habite nulle part* (Img. 27 et 28). Il s'agit d'une vidéo de 34 secondes, filmée à l'aide d'un drone à Ino Beach. Nous nous trouvions alors sur l'une des plages de l'île Zamami, accessible en bateau depuis le port de Naha. La plage était bordée de grands pins me rappelant les forêts de mon enfance⁸⁶. Le sable était doux et fin, très clair. Il me semblait le connaître. Peut-être venait-il de la terre qui m'avait vu naître ? Peut-être avait-il parcouru des milliers de kilomètres pour venir s'échouer quelques instants sur ces lignes blondes. Nous les nommions « Sables d'Olonne ». Pourtant, ils n'habitaient nulle part. Chaque grain voyageait, à sa manière. Le minéral pouvait

⁸⁶ Il s'agit vraisemblablement de *pinus luchuensis*, véritables emblèmes de la flore okinawaïenne. À l'instar du *pinus pinaster* (pin maritime) européen, ils sont membres du vaste genre des *pinus*.

être mouvant. Je ne l'avais jamais vu ainsi, le réduisant à des blocs massifs, destinés à demeurer des millions d'années statiques. Le panorama saisissant qui s'offrait devant mes yeux ne m'intéressait plus ; je percevais uniquement la rencontre des vagues et du sable sec.

Sous l'impulsion d'une idée, je réalisai cette pièce, rapide comme l'avait été sa conception. Je saisis l'opportunité d'utiliser le drone apporté par Masami. Je m'affublai d'un maillot de bain rouge, vêtement féminin emblématique du tourisme balnéaire. La séquence étant réduite à un simple geste, je souhaitais contextualiser rapidement la scène : une action humaine, superficielle, reliée à une consommation du paysage, et déterminée à définir son territoire. Je m'aidai d'une feuille de *cycas revoluta* trouvée *in situ*, et m'en servis comme la mine d'un compas pour tracer un cercle autour de mon corps devenu lui-même compas à cette fin. À la frontière des vagues, je devins le centre de cette terre devenue mienne. Mais la ligne peinait à s'inscrire. Portés par l'eau et le vent, les grains de sable poursuivaient leur route. Ils ne pouvaient être enfermés. Ils étaient des nomades que l'on ne pouvait circonscrire.

c. Ouverture vers une future recherche

Mes réflexions sur la valorisation artistique de notre relation au végétal m'ont conduite à étudier la création artistique réunionnaise et celles de Madagascar

et d'Okinawa. L'étude du textile y occupe une place centrale tant il révèle une esthétique de notre proximité avec le végétal. Je m'attardais sur trois points : la fabrication du textile (par le tissage, le nouage, le tressage, le crochet ou le tricot), sa coloration (je pense aux teintures unies, mais également aux techniques de l'ikat, du batik ou du pochoir) et son ornementation (par la broderie principalement). L'étude des migrations humaines est particulièrement révélatrice quant à la naissance de ces techniques. Le cas des insularités est particulièrement probant car elles mettent en exergue la complexité des déplacements humains et les révolutions technologiques pouvant y être associées. Elles invoquent également les concepts d'hybridation et d'endémisme au combien discutés dans les revendications identitaires actuelles. L'occupation de ces îles est au cœur de débats houleux.

Selon moi, l'humain et le végétal sont assimilables par leur appropriation des espaces. Afin d'assurer leur survie, ils occupent une place refuge où exister, où planter leurs racines. Les luttes de territoires en découlent. Nous connaissons la complexité de ces enjeux socio-environnementaux, qu'ils existent au sein d'une même espèce ou entre différentes espèces. La difficulté de tels sujets ne doit cependant pas conduire au mutisme.

L'analogie entre l'humain et les plantes est inhérente à mes productions plastiques depuis

2021, période à laquelle je suivais un programme d'échange universitaire à la San Francisco State University. Le végétal offre une anonymisation et l'étude d'une histoire humaine convergente. L'ensemble du vivant se soumet aux phénomènes migratoires. Interagissant volontairement ou accidentellement, l'humain et le végétal se suivent dans leurs déplacements à travers le monde ; les nombreuses preuves soulevées par l'ethnobiologie en témoignent. Si des nécessités de survie entrent en jeu dans cette cohabitation, nous pouvons nous interroger sur l'attachement sentimental que nous exprimons à travers la création visuelle pour notre environnement végétal. En raison de la diversité de ces approches, nous limiterons ici notre champ d'étude aux productions réalisées à partir de fibres végétales, qu'elles soient issues de pratiques dites « artisanales » ou limitées au champ de la création artistique contemporaine. Le terme « textile » sera ici entendu comme un assemblage de ces fibres destiné à la formation d'un volume aplati pouvant par la suite s'étirer dans l'espace.

Les migrations végétales vers des territoires insulaires sont fortement impactées par le facteur anthropique. En effet, si l'action des éléments naturels et d'autres animaux (notamment les oiseaux) est à prendre en compte, le déplacement géographique de certaines plantes coïncide exactement à des mouvements de populations humaines répertoriés et datés. Certains

d'entre eux remontent à la préhistoire et sont essentiellement liés au commerce maritime. C'est notamment le cas des migrations austronésiennes. Il en résulte des spécificités endémiques faisant suite à des hybridations successives. L'Austronésie est un espace de recherche particulièrement intéressant à ce propos, recouvrant de nombreuses îles de l'Océan pacifique mais également de l'Océan Indien.

Les territoires austronésiens ont été historiquement regroupés selon des caractéristiques linguistiques communes. Nous savons aujourd'hui qu'il existe des preuves archéologiques des déplacements effectués entre ceux-ci, sur des distances spectaculaires. Au-delà des correspondances linguistiques entre les pays concernés, on observe de grandes similitudes artistiques, par les techniques ancestrales employées mais également par des affinités stylistiques. Je souhaiterais m'arrêter sur un point commun extrêmement significatif : celui des matériaux employés. En effet, de mêmes végétaux sont cultivés à des fins similaires entre ces différents territoires. Pourtant, des centaines et mêmes de milliers de kilomètres séparent ces pays aux climats parfois très différents. Les spécificités historiques et géographiques des îles austronésiennes en font un cadre de recherche privilégié dans l'étude des migrations végétales et de leur valorisation à travers la création textile.

Conclusion

La création et son interprétation témoignent des préoccupations d'un.e individu.e, d'une société, d'une géographie et d'une époque. Lorsque celles-ci convoquent le végétal, elles le font parfois pour assouvir des buts discutables. La valorisation de l'environnement naturel se fait parfois au dépend de celui-ci et il convient de penser à l'impact qu'elle aura sur lui. À quel moment dépasse-t-elle le rapport premier et affectif pour se tourner vers la marchandisation du paysage ?

La Réunion – pour l'ensemble des qualités de ses sols et de ses climats cités précédemment - est favorable au développement d'espèces végétales indigènes et exotiques. En raison de son isolement insulaire, des espèces endémiques sont également apparues. Appuyé par des représentations paradisiaques, un imaginaire fantasmé réduit l'île à un déferlement de plantes remplissant de vert des montagnes entières. Symbole d'une multitude végétale, elle incarne la richesse d'une biodiversité qui semble en apparence libre de se développer autant qu'elle le souhaite. Cependant, nous avons vu que cohésion et lutte dictent les modes de vie du végétal et que celui-ci ne peut-être réduit à une mièvrerie. Ces questions environnementales sont importantes et leurs réponses bouleverseront l'avenir de la biodiversité. Des nouvelles réflexions de cohabitation avec le végétal voient le jour, la questionnant d'avantage.

Crée-t-on avec, au risque de détruire un écosystème, ou le représente-on, au risque de s'en exclure ?

Le dialogue que nous entretenons avec le non-humain à travers les productions visuelles est révélateur d'une mémoire personnelle et collective. L'expression tangible de cette mémoire nous invite à être attentif.ves à sa transmission, à ce qu'elle témoigne de notre relation à l'Autre. Cette transmission théorique, pratique et surtout affective est à penser. Nous avons chacun la possibilité de témoigner de mémoires individuelles qu'il ne faut pas minimiser au profit d'une Histoire dominante. La classification de gestes selon des valeurs dictées par l'institution n'a pas lieu selon moi. La multiplicité de nos gestes, parfois ancestraux, sont témoins de la diversité de l'humanité. Afin de les conserver, certain.es choisiront de les cristalliser. D'autres les feront évoluer vers de nouvelles formes. Elles témoigneront malgré tout, dans toute leur singularité, d'une mémoire commune.

À travers cette recherche, j'ai témoigné de ma propre expérience prenant place au sein même d'une pluralité d'autres modes d'existence. En valorisant le nouvel environnement naturel dans lequel je me trouvais, j'ai convoqué un passé parfois douloureux lié aux flux migratoires de l'île. C'est au travers de cette étude non exhaustive du paysage paradomestique que j'ai appréhendé des enjeux sociopolitiques macroscopiques.

Ces évènements ont fait ressurgir une mémoire familiale dont je n'avais pas idée et m'ont amenée à réfléchir à la richesse du patrimoine que mes proches m'ont transmis.

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement ma tutrice de recherche théorique Diana Madeleine et mon tuteur de recherche plastique Tiéri Rivière pour leur implication, leur disponibilité et leurs conseils à l'élaboration de ce projet.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance aux équipes pédagogiques, administratives et techniques de l'ESA Réunion qui ont rendu possible cette recherche. Un grand merci à mes coordinateurs Maud Marique et Jean-Marc Lacaze.

Merci Caroline Dickinson, Hemerson Andrianetrazaf, Olivia Bourgois, Kemba Hafejee, Bako Rasourifetra, Christian Sana, Domi Sanji, l'ensemble de l'équipe de « Nature attitude », Madame Arlette, Madame Sahondra, Rotsy, Kaïm, Rova, Madame Rosette et Arena. Merci Hobisoa Raininoro qui m'a formidablement accompagnée durant ce séjour, ainsi qu'à toute l'équipe de la Fondation H pour leur chaleureux accueil, leur gentillesse et leur prévenance. Merci à Fabio Andriamiarintsoa, Soanala Andrianarison, Jade Andrianjaka, Fitiavana Benarson, Margaux Huille, Fanevasoa Rabemiarana, Zo Raharifera, Iangy Rajaonarivelo, Erica Rakotondrazay, Minoarisoa Ralantomanana, Sitraka Ramaroson, Sarah Ramefison, Soafara Ramiandrisoa, Fifaliana Randriambololona,

Gabrilla Randrianjanaka, Faniriana Raparivo, Francia Razanamiarivony, Jessica et Abiba.

Je remercie Mounir Allaoui pour son aide et sa confiance tout au long du projet okinawaïen ; ainsi que Masami pour son écoute et son amitié. Merci à Miyako Hanashiro, Hiroko Kubota, Nago Tomokazu, Noriko Takara et Hiromi Fujii.

Merci à Florence Pellegrin, Françoise Sylvos et Laurent Segelstein pour le colloque « Gages d'affection et patrimoine de l'océan Indien » et Elsa Huet, Armand Guilhem, Carpanin Marimoutou et Nicolas Gérodou pour le colloque « Pensées du Grand Océan. Mythes et mythifications dans l'Océan indien ».

Je tiens à témoigner ma gratitude à Migline Paroumanou qui m'a partagé ses connaissances et ses réflexions avec générosité. Merci aux artistes Maurine Aubert, Jack Beng-Thi, Anne Fontaine, Anaïs Lelièvre, Clothilde Provencal, Vincent Rael, Jean Erian Sanson pour leur gentillesse et leur soutien.

Un grand merci également au commissaire d'exposition Philippe Piguet pour avoir nourri mes connaissances en art contemporain et pour avoir toujours pris le temps de répondre à mes questions. Mes remerciements également à Vincent Loyer, le MASC, Philippe Audurier, Maryvonne Madeleine et Aurélia Wolff (Our Whole Concept) pour leur partage.

Merci à Maria Esteve Trull pour son amitié indéfectible.

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

Sources

Bibliographie

ANDREWS, Max (dir.). *Land Art: A Cultural Ecology Handbook*. Londres : Royal Society for the Encouragement of Arts, 2006.

ARDENNE, Paul. *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*. Bruxelles : Éditions Le bord de l'eau, 2018.

ARDENNE, Paul. *Terre Habitée*. Paris : Archibooks, 2010.

BEARDSLEY, John. *Eathworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. New York : Abbeville Press, 2006.

BLANC, Nathalie. *Vers une esthétique environnementale*. Paris : Quae, 2008.

BLANC, Nathalie, RAMOS, Julie. *Écoplasties. Art en environnement*. Paris : Manuella Éditions, 2010.

BROWN, Andrew. *Art & Ecology Now*. Londres : Thames & Hudson, 2014.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*. Paris : Galilée, 2008.

CHOPIN, Anne, PLASSE, Florent (dir.). *Le Patrimoine de La Réunion*. Paris : Éditions Hervé Chopin, 2019.

CLÉMENT, Gilles, EVENO, Claude. *Le Jardin planétaire*. Paris : Éditions de l'Aube, 1999.

COMMISSARIAT A L'ARTISANAT. *Jours de Cilaos : broderie de l'île de la Réunion*. Saint-Denis : Conseil général, 1986.

CRDP DE LA RÉUNION. *Cases créoles de La Réunion*, Saint-Denis : CRDP de La Réunion, 2011.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris : Éditions Minit, 1980.

DUBOIS, Jocelyne. *Les jours Cilaos*. Lyon : Éditions de Saxe, 2007.

FOURISCOT, Mick, MAILLOT, Suzanne. *Jours anciens de Cilaos : Broderie de l'île de La Réunion*. Paris : Éditions Didier Carpentier, 2004.

GARRAUD, Colette. *L'Idée de nature dans l'art contemporain*. Paris : Éditions Flammarion, 1993.

GUATTARI, Félix. *Les Trois écologies*. Paris : Éditions Galilée, 1989.

HOARAU, Isabelle. *L'art du jardin créole*. Saint-Denis : Orphie, 2002.

KEPES, Gyorgy. *Arts of the Environment*. New York : George Braziller, 1972.

LAMARTINE (DE), Alphonse. « Voyage en Orient », *Œuvres complètes. Tome 6*. Paris : Hachette BNF, 2017 (1842). p. 125.

QUESNE (DU), Henri. *Recueil de quelques mémoires servant d'instruction pour l'établissement de l'isle d'Eden*. Paris : Librairie ancienne et moderne de E. Dufossé, 1689 (1887). pp. 98-99.

RANGAN, Haripriya. "The Movement of Plants and Creolisation of Landscapes in the Indian Ocean Region", *Moving Spaces*. Leyde : BRILL, 2019. pp. 23-49.

REISS, Julie (dir.). *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*. Wilmington : Vernon Press, 2018.

ROCA, Alessandro. *Architecture naturelle*. Paris : Éditions Actes Sud, 2007.

SANDRON, Frédéric (dir.). « Dynamique de la population réunionnaise (1663-2030) », *La population réunionnaise, Analyse démographique*. Marseille : IRD Éditions, 2007. pp. 27-41.

TIBERGHIEU, Gilles. *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*. Paris : Éditions Le Félin, 2014.

Sitographie

ACADÉMIE DE LA RÉUNION. « Joseph Hubert (1747-1825) », *ACADÉMIE DE LA RÉUNION*, publié le 27/03/2023, [disponible en ligne] <https://etab.ac-reunion.fr/clg-joseph-hubert/joseph-hubert/> (consulté le 20/06/2023).

CNAP. “Seeds of Change: New York – A Botany Colonization”, *CNAP*, publié le 02/03/2020, [disponible en ligne] <https://www.cnap.fr/seeds-change-new-york-botany-colonization> (consulté le 20/06/2023).

HEMUS, Ruth. « "Fait à la main" – les femmes dadaïstes et les arts appliqués », *Itinéraires*, publié en 2012, [disponible en ligne] https://www.academia.edu/77879999/_Fait_%C3%A0_la_main_les_femmes_dada%C3%A0Fstes_et_les_arts_appliqu%C3%A9s / (consulté le 8/11/2023).

INSEE. « L’essentiel sur... La Réunion », *INSEE*, publié le 16/02/2023, [disponible en ligne] <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4482473> (consulté le 20/06/2023).

INSEE. « Tableau de l’économie française », *INSEE*, publié le 28/02/2020, [disponible en ligne] <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4277675?sommaire=4318291#:~:text=La%20part%20du%20secteur%20tertiair>

e,seuls%2041%2C8%20%25%20des%20femmes
(consulté le 17/01/2024).

MAILLARD, Bruno. « L'impossible baignade : les "envoyés" de l'île Bourbon à Sainte-Marie de Madagascar », *Annales historiques de la Révolution française*, n°375, janvier, Paris, 2014, [disponible en ligne] <https://www.cairn.info/revue-annaes-historiques-de-la-revolution-francaise-2014-1-page-115.htm>
(consulté le 15/01/2024).

PLAYOUST-BRAURE, Axelle. « La sensibilité à l'éthique animale, un marqueur de la génération Z ? », *Le Parisien*, publié le 04/11/2023, [disponible en ligne] <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4277675?sommaire=4318291#:~:text=La%20part%20du%20secteur%20tertiaire,seuls%2041%2C8%20%25%20des%20femmes>
(consulté le 17/01/2024).

RADIO FRANCE, « Comment vivre parmi les autres ? », *FRANCE CULTURE*, publié le 04/02/2020, [disponible en ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/comment-vivre-parmi-les-autres-7837171#Echobox=1580819670> (consulté le 17/01/2024).

RAVAILTERA, Pela. « Histoire des Îles Sœurs des Mascareignes », *L'Express de Madagascar*, publié le 05/10/2023, [disponible en ligne] <https://lexpress.mg/05/10/2019/histoire-des-iles-soeurs-des-mascareignes/> (consulté le 20/06/2023).

SENAT.FR, « Baisse préoccupante du nombre d'agriculteurs en France », *SENAT.FR*, publié le 19/12/2023, [disponible en ligne] <https://www.senat.fr/questions/base/2022/qSEQ221204544.html#:~:text=Le%20nombre%20d'agriculteurs%20%C3%A0,y%20compris%20le%20week%2Dend.> (consulté le 17/01/2024).

VASSART, Sabine. « Habiter », *Pensée plurielle*, n°12, février, Louvain, 2006, [disponible en ligne] <https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2006-2-page-9.htm> (consulté le 17/01/2024).