

Parcours et paroles d'artiste : lignes brisées, lignes de reliance

Élodie Barthélemy, entretien avec Andrée-Anne Kekek-Dika, Anne Chassagnol et Camille Joseph

Pourriez-vous retracer brièvement votre parcours en tant que plasticienne ?

Née en Colombie de mère conteuse haïtienne et de père anthropologue français, j'ai grandi en Bolivie, au Sri Lanka, au Maroc puis en France. J'ai reçu une formation en dessin et peinture auprès du peintre Rémy Aron. Entrée aux Beaux-Arts, j'ai été diplômée avec félicitations du jury de l'ENSBA de Paris. J'ai développé en textile un travail de mémoire, des tissus appliqués composés à partir des vêtements de ma famille que j'ai exposés en Amérique centrale en 1992 (année des 500 ans de résistance indigène, noire et populaire en Amérique latine), lors d'une résidence de plusieurs mois au Guatemala et au Honduras. Par la suite, la prise en compte de la spécificité de tout lieu d'exposition m'a amenée à travailler des œuvres *in situ* en écho avec l'époque et, de ce fait, aux prises avec la censure. *Le manteau protecteur* exposé au Couvent des Cordeliers (Paris) en 1997 réintroduisait l'épisode de la démolition à la hache par les forces de l'ordre du portail de l'église Saint Bernard occupée en 1996 par des Maliens et des Sénégalais en situation irrégulière. *La Boucherie musulmane* questionnait notre silence lors du massacre de Srebrenica en 1995. Une série de toiles intitulée *Petites annonces* interrogeant le poids de l'héritage esclavagiste de la France fut peinte à l'occasion de la commémoration des 150 ans de l'abolition française de l'esclavage. En 2000, *Le radeau – encore vif, déjà mort* – rendait compte du dénuement d'un immigré haïtien mort loin de sa terre et de la veillée funéraire qui accompagnait son passage vers le royaume des morts des vodouisants. Lors du bicentenaire de l'indépendance d'Haïti, en 2004, les sculptures organiques *Des Racines* me permirent d'évoquer l'histoire d'Haïti jusqu'aux conséquences mortifères de sa déforestation avec *Terre glissée*. Depuis, je poursuis mes travaux, développant dans mes performances des collaborations avec des artistes de tout domaine, après avoir travaillé de nombreuses années comme scénographe pour la conteuse Mimi Barthélémy, ma mère. J'ai réalisé ces dernières années, avec la participation des habitants du quartier parisien de la Goutte d'Or, enfants comme adultes, deux fresques *in situ* : *Notre tissu commun, les valeurs de la République* et *Vive la Commune, enfants !* qui ont été adoptées par la population et préservées de toute dégradation, à notre plus grande satisfaction.

La ligne brisée est très présente dans votre travail. Quel regard portez-vous sur ce motif géométrique ?

J'aime avant tout les rayures, surtout la multiplicité des rayures. Mon goût s'est révélé il y a une vingtaine d'années. J'avais créé un *Laboratoire d'art génétique*, une approche intuitive de nos empreintes génétiques à partir d'assemblages de tissus rayés, en guise de code barre génétique. Ce travail était l'aboutissement d'une interprétation des tissus Saramaca (Suriname, Guyane) qui eux-mêmes seraient des réminiscences des textiles Kente, se présentant comme des lés de tissus entrelacés, originaires des Akan (Ghana). Si on regarde de plus près la structure de ces tissus rayés juxtaposés dont les lignes s'enchevêtrent, on s'aperçoit que c'est un monde de lignes brisées. Mon attachement à ces tissus s'explique par leur structure élémentaire – la ligne brisée : croisement du fil de trame qui passe en-dessous et au-dessus des fils de chaîne et qui les réunit pour en faire une structure souple – pleine de vides – mais résistante aux tensions. Les caractéristiques de souplesse et de résistance que je lui attribue m'aident dans mon travail et dans ma vie. Une ligne brisée peut facilement se fragmenter en d'autres lignes brisées, en autant de bifurcations nécessaires pour poursuivre son chemin d'un point à un autre. Plus largement, cette fonction de faire lien, de relier des personnes – que j'attribue à la ligne brisée – génère du foisonnement, de la surprise, de la vie. C'est la raison pour laquelle je situe mon travail au sein des arts de la relation.

En 2017, vous avez conçu une exposition en Martinique à partir de la ligne brisée. Quelle était la démarche artistique de cette exposition ?

Il s'agissait à l'origine d'envoyer mes œuvres par bateau en un aller-retour, de l'atelier à la galerie et de la galerie à l'atelier. C'était une décision qui misait sur l'efficacité et la sécurité, un choix qui correspond à « la ligne droite » et qui me désespérait. Les raisons étaient simples : au-delà du coût du transport et de l'empreinte carbone, exposer sans connaître le lieu, sans échange initial avec les habitants n'avait pas de sens pour moi et ne me procurait aucune joie. Ayant peu d'attaches en Martinique, je souhaitais aller à la rencontre des gens et me familiariser avec les lieux en parcourant la ville de Fort-de-France. Car mon but véritable, en exposant, n'était pas de montrer mon travail, encore moins de le vendre, mais de confronter un dispositif de création à un environnement et de l'éprouver pour qu'il puisse créer du vivant, de la rencontre. Ainsi seulement mon travail s'inscrirait dans la ligne brisée et emprunterait un chemin de traverse, une bifurcation, avec le désir de faire émerger des possibles qui se présenteraient à moi, de suivre des pistes entre les habitants, leur lieu de vie et ma proposition

et, au final, de m'ancrer dans un lieu. Il y aurait là de l'incertitude, un jeu ouvert, une curiosité pour ce qu'il pourrait advenir.

Pourquoi avoir choisi d'intituler cette exposition *Un lieu en liens* ?

Une partie du projet a consisté à réaliser une exposition sur place, en moins d'une semaine, en imaginant des « créations performatives qui témoigneraient de mes rencontres et multiplicités humaines » (Antourel, 2017). Mon idée était que les discussions et déplacements me permettent d'éprouver et de percevoir le « c'est ainsi que les hommes vivent », « hommes » entendu comme genre humain. Je souhaitais entrer dans les interstices de cette réalité perçue et en offrir une interprétation, un écho, un jeu de miroirs. En proposant un format ouvert à la rencontre, j'ai opté pour l'incertitude, le rebond, le détour, le chemin de traverse, la bifurcation. Le dispositif consistait à me faire inviter chez toute personne avec laquelle j'entrerais en contact, dès mon arrivée, pour demander à mes hôtes d'accepter que j'aie à leur domicile emprunter un siège. L'objet choisi, le siège, est celui que l'on présente à tout hôte qui vous rend visite, dans un geste immémorial d'hospitalité. En cas d'accord avec mon interlocuteur, lorsqu'il acceptait de m'accueillir et de me prêter une chaise, je lui demandais incidemment de me dessiner un plan d'accès pour me rendre chez lui. Sans appréhension, pour m'aider à retrouver mon chemin, les gens ont dessiné des plans. J'ai alors récolté un siège et un plan.

Votre travail met en lumière les contradictions de la ligne brisée. Ces liens très forts que vous faites apparaître ne sont pas des lignes de rupture mais, au contraire, des points de contact entre les différents intervenants. Quelle est votre place dans le dispositif d'*Un lieu en liens*, dans lequel vous êtes à la fois actrice et artiste ?

Dans ce projet, la ville était dessinée par ses habitants. Je prenais ces plans comme des contrats authentiques, des sésames pour aller à la rencontre de gens et de lieux qui auraient été longtemps inaccessibles à l'étrangère que j'étais. Les trajets que j'aurais à faire à Fort-de-France, d'un plan à l'autre, formaient un réseau de lignes brisées, me reliant désormais à chaque personne. Ils créaient une nouvelle cartographie de la ville et du réseau relationnel qui seraient installés dans l'exposition.

En dessinant leurs propres tracés, ils m'avaient déjà livré une part de leur perception de leur environnement. C'était en quelque sorte le premier événement de la future exposition : de leur part, une émotion et un engagement manifestes. Ils me donnaient à parcourir une topographie qui révélait leur intérêt, leur attachement, leur fierté ou leur agacement pour tel ou tel

monument, bâtiment, place, inflexion du paysage, arbre. Ces plans ont été affichés sur un mur de l'exposition. Ils n'étaient pas de ma main, ils étaient issus de nos liens.

D'une rencontre à l'autre, une longue ligne brisée enchevêtrée a commencé à se tresser. Le chauffeur du théâtre ou la commissaire de l'exposition, bons connaisseurs de leur ville, m'amènèrent dans tous les quartiers, centre-ville ou quartier excentré, populaire ou cosu. Une vieille famille martiniquaise m'ouvrit les portes de sa maison créole. Une famille haïtienne me garda à dîner. Je franchis le seuil de l'appartement de la directrice des Archives départementales. Un célibataire préféra me remettre la chaise sur le pas de sa porte afin que je ne constate pas son désordre mais m'invita à une visite du centre-ville. Souvent, ainsi, nous avons eu le temps d'engager une conversation. La discussion naissait de l'intérêt que cette chaise sur laquelle j'étais assise suscitait soudainement : sa fabrication, sa provenance, son histoire, ses déménagements, ses réparations, son usage. Puis, la conversation filait sur des digressions historiques, sociologiques, urbanistiques, architecturales, intimes. Finalement je repartais avec la chaise sous le bras, que je soustrayais de son cadre, de son utilité quotidienne, plus lourde de tout ce que j'en avais appris.

Quelle est pour vous la valeur symbolique et esthétique des chaises qui sont au cœur de votre installation ?

Les sièges, une vingtaine en tout, sont disposés sans être alignés le long du mur de la salle d'exposition, l'assise étant tournée vers le spectateur. Ils sont reliés entre eux par des fils qui les traversent et qui s'élèvent jusqu'au mur pour redescendre vers d'autres sièges. Ainsi chacun, dans ses qualités propres, dignes, fait corps dans une assemblée de sièges, celle-ci ancrée, grâce aux fils, au mur de la galerie.



Figure 1 : Élodie Barthélemy, *Un lieu en liens*, 2017, installation (détail) : sièges, fil. (Photo Robert Charlotte).

Il y avait là réunis, à Fort-de-France, des sièges du Mali, du Sénégal, de Guyane, d'Haïti, d'Angleterre, de Chine, d'Indonésie et une chaise fabriquée en Martinique. Toutes ces provenances géographiques configuraient un autre rapport au monde dans lequel l'insularité rayonnait – départs, voyages, détours et retours. Ces trajets parcourus reliant l'île à de nombreux points de la planète, se laissaient deviner dans ces fils tendus en zigzags et bifurcations, qui couraient d'un siège à un autre, comme un immense maillage sur une cartographie effacée. Comment cette île, comme tout point du globe, peut-elle contenir aujourd'hui – ne serait-ce que par ses sièges – le monde entier ? De plus, chaque chaise, fauteuil, banc, tabouret, rigide ou pliant, assemblé ou taillé d'un seul bloc, en bois, en fer ou en plastique, d'apparat ou d'atelier, unique et traditionnel ou standard et industriel, haut ou bas, offre une façon sensiblement différente de s'y asseoir. Cela induit des adaptations du corps, des changements de perception (si on s'assoit au sol, cela modifie le champ de vision, le contact au sol, peut-être même la notion du temps, voire le changement de posture : la digestion, la pensée, qui sait ?) Ainsi, ces négociations du corps avec les objets qui nous transforment et nous ouvrent au monde – à ses possibles – sont vécues au cœur des foyers.

Vous commencez, ce qui est inhabituel, par rendre hommage aux participants. Pourquoi était-ce essentiel pour vous d'impliquer le public ?

Tous mes hôtes et hôtesse, propriétaires de sièges, étaient effectivement présents à l'inauguration de l'exposition *Un lieu en liens* : nous étions hors de l'entre-soi de l'art contemporain, hors de *La Nasse* (Grisel, 2001)¹. Nous étions bien en présence de personnes, dont certaines peu coutumières des vernissages, curieuses et désireuses de discussions. Elles

¹ Je reprends là le titre du poème de Laurent Grisel qui explore les relations entre création et diffusion, entre art, pouvoir et politique. La « nasse » y est ainsi décrite :

Regardez les artistes, braves poissons
à la recherche de pitance
et pourquoi pas celle du filet, du pêcheur,
de la poêle pleine de tomate et de piment ?

Ils appellent cela pudiquement « un public »
mais ajoutez : « qui ne me dise pas non
quand je brame solitude, trouvaille, génie,
Art, œuvre, mon œuvre, moi ! »

Ils vont se mettre en sécurité
dans un lieu où tout est organisé,
où la table est mise et la gloire surabondante
sur les modèles à suivre ou désuivre.

furent accueillies par un mur couvert de haut en bas de remerciements écrits à la main, relatant la provenance géographique des sièges – et leurs noms y figuraient. Voici le texte retranscrit :

Merci aux personnes qui m'ont offert un siège – geste d'hospitalité – pour m'asseoir, me reposer et pour échanger autour de son histoire – oui chaque siège, chaque élément de nos vies a son histoire – pour se connaître un peu, discuter de ce qui pourrait nous réunir. On trouve vite dès que l'on cherche ensemble. J'ai emporté le siège pour l'associer à d'autres sièges, tous sortis de leur cadre de vie, de leur quotidien, chacun avec sa vie, sa personnalité. La chaise du Tropiques Atrium aux proportions généreuses à l'image de l'accueil que chacun, qui entre ici, reçoit. La petite chaise paillée laissée par une compagnie haïtienne de passage. Et merci à Hassane Kouyaté et à Bernard Lagier d'inviter les artistes qui viennent aussi d'ailleurs, qui apportent des choses matérielles ou immatérielles qu'il n'y a pas ici et qui les laissent pour que d'autres s'en saisissent et les transforment. Merci pour le fauteuil à bascule sans bascule qu'Ymelda, la chanteuse, a apporté d'Haïti. Merci pour la chaise orpheline de ses autres sœurs autour de la grande table où se retrouve la famille, ici accompagnée d'un tabouret de peintre, prêts d'Hervé Beuze, complice de création. Bienvenue à la chaise en bambou, souvenir d'Indonésie de Gulmy Pierre, entrepreneur. Bienvenue à la chaise acquise en Angleterre, qui, pliante, a survécu à de nombreux déménagements, prêt de Dominique Taffin, en signe d'amitié. Bienvenue au banc pliant, œuvre d'un sculpteur Saramaca de Guyane, prêt d'un musicien ami, Patrick Womba. Merci à Suzy Landeau pour le siège à palabre rapporté du Mali, qu'elle a vu émerger d'un billot en bois. Merci pour le siège de méditation, provenant du Sénégal que m'a confié Coline Toumson. La chaise pliante choisie par Sophie D'Ingianni, commissaire de l'exposition, grâce à laquelle mon travail peut exister et prendre sens. Merci pour les deux chaises du Campus Caribéen des Arts prêtées avec enthousiasme par Albert Montlouis. La chaise d'atelier d'Hugues Henri et de Lise Brossard rencontrés à la Fondation Clément. La chaise restaurée, bien consolidée, prêtée par Marcelle Pennont qui accueille avec confiance et sérénité les artistes au Tropiques Atrium. La chaise en acajou – l'âge n'a pas de prise sur elle, comme c'est le cas de ses propriétaires M. et Mme Sobesky. La chaise pliante rouge en plastique arrivée sous le bras de Madame Henriette. La chaise en fer de Claude Cauquil et Mica dont j'ai visité les ateliers. La chaise pliante confiée par Dominique Berthet, toujours curieux de toute forme de création. La chaise absente par faute de temps de Frédéric Thaly. Les chaises ont été réunies par Yann Mathieu Larcher, Andy Bafin, techniciens sensibles et Sandrine Joseph, stagiaire bienveillante. Et je vous remercie vous tous qui venez ici, qui êtes attentifs à ces invitations à converser, à échanger, à vivre communément l'accueil et l'hospitalité.

Ainsi, à leur geste d'hospitalité et de bienvenue répondait son corollaire, celui de la reconnaissance, du remerciement. En incluant les habitants dans le processus même de mon travail – sans eux, il n'y aurait rien –, en exposant leur plan, en intégrant leur mobilier dans une œuvre, en les nommant sur les murs de l'exposition, en les remerciant, je tentais de m'approcher de ce foisonnement qu'est la vie en société, les relations humaines, les échanges, le don et le contre-don, ce qui finalement donne le goût des autres. Tout cela semblait en définitive procéder de la ligne brisée – des segments de ligne droite reliés entre eux et qui créent une forme, un espace, peut-être même de la vie, et qui permet un rapport plus direct, quotidien, sans façon, sans hiérarchie ni snobisme. Tout ce parcours depuis les premières rencontres, jusqu'à la visite de la galerie et aux discussions qui s'y sont poursuivies, a ainsi créé plus de liens, plus nombreux et plus riches, que n'importe quelle exposition « clé en main »².

² Autre exemple d'exposition en ligne droite, celle qui accroche des œuvres en série toutes sorties d'un même moule – une période – où il faut montrer une cohérence, vierge d'un avant et d'un après.

Dans cette exposition, ce qui se passe dans les tableaux est aussi important que ce qui se noue entre eux. Pourriez-vous nous en dire davantage sur le choix de relier les œuvres les unes aux autres ?

À l'image de cette installation, l'ensemble de l'exposition était conçu comme un tout composé de pièces très différentes les unes des autres, œuvres *in situ*, sculptures, peintures, vidéos de performance, suivant un parcours conduisant le visiteur de l'entrée jusqu'à la sortie, faisant se côtoyer des œuvres d'époques différentes et qui, malgré la variété des supports et des techniques, laissait deviner des invariants comme autant de lignes de structure qui définiraient mon travail. Que faire de ces invariants ? Les liens en réseau, que ce soit dans les fils zigzaguant entre les sièges et le mur, entre les boules d'argile surmontées d'un fil de fer que j'ai nommées « capteurs », entre les traits de pinceau reliant des formes sur les toiles comme des tracés de fil et clous, entre mes cheveux tressés qui fondent sur la toile comme autant de pinceaux, entre tous les participants à une performance s'enroulant les uns aux autres et aux colonnes de la chapelle par des bobines de laine, entre les fils de laine de couleurs, s'emmêlant à la façon d'un écheveau passé entre les pattes d'un chat joueur, posés sur une petite chaise en paille et que j'ai nommés *Autoportrait*. La ligne brisée serait bien au « cœur » de mon travail, reliant tous mes travaux.

Si ces liens que je perçois comme autant de « flux de matière et d'énergie » m'intéressent autant, c'est qu'ils portent une promesse conceptuelle inspirante, celle des structures dissipatives³. Ce n'est donc pas que dans la forme – segments de lignes plus ou moins droites – ou dans le dispositif participatif de création que se déploie la ligne brisée dans mon travail, c'est également dans l'irruption de l'imaginaire.

³ « Loin de l'équilibre thermodynamique, c'est-à-dire dans des systèmes traversés par des flux de matière et d'énergie, peuvent se produire des processus de structuration et d'organisation spontanées au sein de ces systèmes, qui deviennent le siège de « structures dissipatives ». L'association entre les termes structure et dissipation, apparemment paradoxale puisque le mot « structure » évoque l'ordre alors que le mot « dissipation » évoque le gaspillage, le désordre, la dégradation, marquait le caractère inattendu de la découverte ; le second principe de la thermodynamique, qui a trait aux processus dissipatifs, producteurs d'entropie, était usuellement associé à la seule idée d'évolution irréversible d'un système vers l'état d'équilibre, identifié comme l'état de désordre maximal, où toute l'énergie utilisable du système s'est dégradée ; or, la découverte des structures dissipatives signifie que l'irréversibilité, loin de l'équilibre, peut jouer un rôle constructif et devenir source d'ordre. » (Stengers)



Figure 2 : Élodie Barthélemy, *Capteurs*, 2017, installation et détail : argile, fil de fer, fil.
(Photo : Robert Charlotte).

Comment expliquez-vous que, dans votre travail, la ligne brisée représente bien souvent un vecteur d'énergie ?

Je suis très sensible à la place déterminante des capteurs dans nos vies, que ce soit dans le domaine de la saisie du mouvement, de la surveillance, de la reconnaissance des visages et des empreintes. J'ai donc souhaité en subvertir les usages en créant un dispositif échappant à l'hyper-sophistication de son acception actuelle. Mes capteurs se composent de mottes d'argile malaxées, gardant l'empreinte de la main, et servant de socle à des tiges de fil de fer courbé, dont l'extrémité refermée sert de chas à du fil de couleur reliant une tige à l'autre. Ces éléments sont posés au sol ou au mur. Le fil de couleur parcourt en lignes brisées une grande partie du plan, il couvre le sol en un maximum de points avec un minimum de matériau. Les capteurs ont ainsi toutes les chances de pouvoir « fonctionner » puisqu'ils « contrôlent » la totalité du plan. Une fois cette installation créée en une journée, dans cette irruption créatrice rare, que faire, à part couvrir la terre entière ? Que pouvaient bien capter mes capteurs ? J'ai donc cherché à savoir. Comme lorsqu'on emprunte un labyrinthe sur le sol de la cathédrale de Chartres, on accède immédiatement à son centre puis on s'en éloigne durablement. On se perd pour retrouver finalement ce centre, symbole de la Jérusalem céleste. Il fallait comprendre ce que je ne voyais pas, chercher à l'aveugle, dessiner, peindre. Cette installation prenant tout l'espace de l'atelier, protubérance invasive, m'a ainsi fourni des motifs à dessiner et à peindre. Elle agissait comme un générateur de formes, un piège à rêveries, un capteur de silences, d'où émanaient des champs colorés. Sur les toiles peintes, j'ai fixé des structures en lignes brisées traversées par une vibration colorée. Dans l'exposition, les toiles voisinaient avec les capteurs présentés à la verticale et éclairés, qui continuent d'opérer en moi, en nous, un effet de reconnaissance de formes, issues des ombres perçues grâce aux différentes sources lumineuses. Ce qui apparaît là

– grâce à cet apport d'énergie qu'est la lumière – met à mal la toute-puissance de la technologie. L'œil seul suffit à capter de multiples formes pour y rechercher des interiorités et interactions communes à tout être humain et non humain.



Figure 3 : Élodie Barthélemy, *L'Encampement du monde*, 2017, acrylique sur toile, pastels et ruban adhésif. (Photo Robert Charlotte).

Votre travail entre en résonance avec les lieux dans lesquels vous exposez. Ces lignes brisées ne sont-elles pas aussi une façon d'inviter le spectateur à prolonger la réflexion en sortant du tableau ?

Deux autres peintures, *Les toiles reliées* (2017), des grands formats, sont traversées par ces mêmes réseaux de lignes brisées, qui se poursuivent hors des limites de la toile, sur le mur et le sol, par de fins rubans de scotch de couleurs, façon de les arrimer au lieu d'exposition et au-delà à son lieu géographique, sa situation sociale, politique. Les deux toiles s'intitulent *L'encampement du monde* et *Parcours migratoires* (Agier, 13). Pour la première, c'est le plan du camp de conteneurs disposés à proximité de la jungle de Calais et sa conception rectiligne, normative et déshumanisante – puisque rien n'était prévu pour s'y réunir, y prendre un thé ou un repas, pour se doucher – qui avait été l'élément déclencheur de ce travail. Cette conception d'habitats brisant tout lien social, toute histoire partagée, toute possibilité de communauté, était rendue par les schémas rectilignes de conteneurs ou – pour la seconde toile – d'éléments architecturaux que sont les escaliers, échelles et autres embûches sur le parcours des réfugiés. En opposition, les tracés aux pastels irrigués de vies multiples, chemins poursuivis ou brisés, traversaient, se croisaient, s'entremêlaient pour enfin déborder de la toile et nous invitaient alors à les suivre du regard et à les accompagner par le cœur. Face aux toiles, j'ai pu m'entretenir avec une visiteuse qui s'étonnait que celles-ci soient présentées en Martinique où il n'y avait –

selon elle – pas de migrants. C’était bien vite oublier les Dominicains et Haïtiens, citoyens « de seconde zone » sur l’île, et nier toute l’histoire démographique de la Caraïbe.

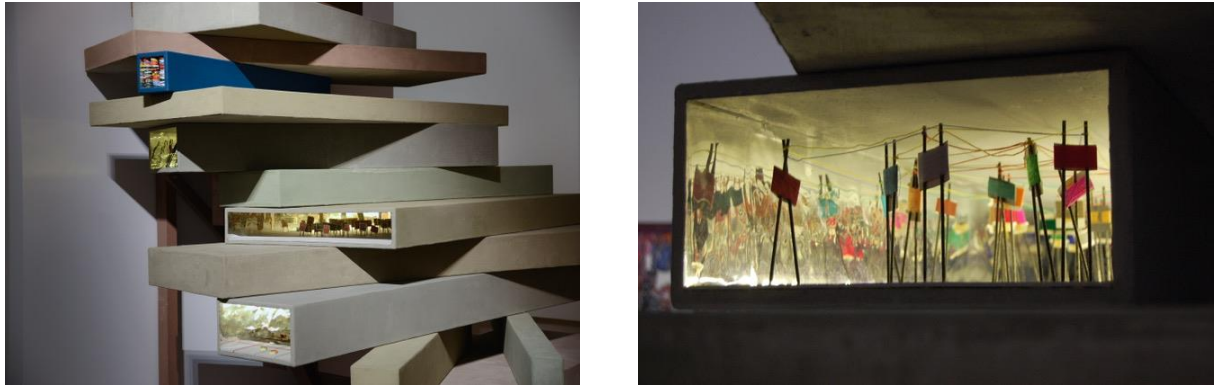


Figure 4 : Élodie Barthélemy, *Jalouzi*, 2014, ciment coloré, capsules, fil, timbres d’histoire d’Haïti, dominos. (Photo Olivier Chariot).

***Jalouzi* est une œuvre un peu différente. Il ne s’agit plus de capteurs disposés sur une toile mais d’une sculpture composée à partir d’une superposition de poutres disposées de guingois. Que représente cet enchevêtrement de lignes brisées ici ?**

Dernière pièce du parcours, *Jalouzi*, déjà exposée à Paris au Grand Palais dans l’exposition *Haïti* à l’hiver 2014- 2015, entrait en écho avec les autres œuvres présentées dans cette galerie. À la fois élément architectural, morceau de paysage et microcosme urbain, elle se présente comme un escalier en désordre, du moins juste un fragment. Inspirée d’un quartier éponyme de Pétionville, situé au-dessus de Port-au-Prince, construit à flanc de morne, *Jalouzi* est une ville verticale, très escarpée, constituée d’habitats autoconstruits. Suite au séisme de janvier 2010, ce bidonville s’est beaucoup développé. Cette sculpture évoque l’instable, l’interrompu ou le devenir, le caché. Se dérochant aux yeux des visiteurs pressés, un monde en miniature se découvre dans les axes transversaux de la sculpture, à qui manie la lampe de poche mise à sa disposition. Le regard peut y deviner alors un réseau enchevêtré d’échantillons de fil à broder en guise de branchement électrique non réglementaire, ou une forêt de timbres d’histoires d’Haïti en écho aux clameurs de manifestations populaires ou encore des dominos, traces du séisme, corps mortellement éparpillés sur un tapis de jeu. L’ambition de cette sculpture est écrasée par son modèle où toute nouvelle construction vient s’adosser à une existante avant qu’elle-même ne serve de mur de soutien à la suivante, dans une croissance rapide. Il n’y a pas de plan urbanistique d’ensemble mais des rajouts incessants. Toute nouvelle marche d’escalier vient complexifier le réseau d’escaliers existants. Coursives, raccourcis, bifurcations, impasses – ici règnent les lignes brisées et il faut s’armer de courage pour gravir ces dédales et gagner en hauteur. Mais ces tours et détours permettent surtout de se sentir chez

soi dès lors que l'on a franchi le seuil du quartier. Ce qui expliquerait peut-être pourquoi ces habitats construits dans l'emplacement réduit du morne induiraient un mode relationnel spécifique de ses habitantes et habitants. Ceux-ci semblent en effet se fédérer pour contrer un quotidien inextricable en développant une intelligence interrelationnelle et un fonctionnement en auto-régulation, en redistribution – je pense en particulier à la gestion collective de l'eau, au ramassage commun des déchets, à la réactivité concertée face au séisme.

Votre travail est traversé par une interrogation sur le rapport au monde et, plus précisément sur la relation au lieu. Diriez-vous que la ligne brisée est une représentation de ce lien ? Une invitation à créer des liens ?

À favoriser le vivant ? Oui, en effet, pourquoi ne pas considérer les solutions trouvées dans le bidonville de Jalouzi ou celui de la jungle de Calais, comme dignes d'intérêt, même si elles sont non conformes à l'occidentalisation des modes de vie ? Il convient de les interpréter comme autant de lignes brisées qui permettent aux habitants, en démultipliant leurs points de croisements, relais, rencontres ou retraits, de percevoir leur appartenance au lieu, de se sentir arrimés, reliés entre eux par ces multiples liens invisibles. Et, qui sait, y être bien – ne serait-ce qu'un moment, dans la mesure du possible – vu les conditions précaires et les tensions. Il faudrait remettre en question nos modes de vie dominants où efficacité et individualisme sont les maîtres mots, et solitude et dépression, les maudits maux, afin d'accueillir d'autres représentations du monde comme l'appelle de ses vœux l'économiste et écrivain Felwine Sarr. J'ai dit précédemment que l'exposition fonctionnait comme un tout. Je peux maintenant en donner l'axe directeur. J'ai orienté mon travail, pour ce lieu, vers ce que pouvait être la notion d'hospitalité, en un temps donné, dans ce théâtre, dans cette ville, cette île et plus largement dans notre société. Sans doute, tout ce réseau de lignes brisées, véritable élan vital, courant entre les chaises, les plans dessinés, les capteurs, les toiles peintes, les mondes minuscules ou plus imposants, fonctionne comme un discret mais tenace tressage. Il permet d'y conduire, comme il se doit, tout visiteur et de l'inviter à y prendre la part maîtresse, celle qui fait lien, par lui, grâce à lui, l'ensemble faisant corps. L'hospitalité qui lui était ainsi faite lui offrait la possibilité d'y être reconnu, dans la relation, dans sa complétude.

Références

Agier M., « Un monde de camps ou la fabrique des indésirables », *Le Monde Diplomatique*, mai 2017, p. 13.

Antourel C., « Un lieu en liens, aux confins de l'image », *France-Antilles*, 26 avril 2017.

Grisel L., *La Nasse*, Rimbach, Verlag im Wald, 2001.

Price R. et S., *Les Marrons*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2003.

Sarr F., *Habiter le monde, Essai de politique relationnelle*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017.

Stengers I., « Structure dissipative », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 octobre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/structure-dissipative/>