



HAL
open science

Transitions du corps vers la terre et vice-versa : la sculpture de l'effondrement

Claudia Washington

► **To cite this version:**

Claudia Washington. Transitions du corps vers la terre et vice-versa : la sculpture de l'effondrement. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03509524

HAL Id: dumas-03509524

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03509524v1>

Submitted on 4 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
UFR 04 Arts et sciences de l'art
Master 2 Arts Plastiques et Création Contemporaine

Transitions du corps vers la terre et vice-versa

La sculpture de l'effondrement

Claudia Washington

Mémoire préparé sous la direction de Mme Marion Laval-Jeantet

Mai 2021

Transitions du corps vers la terre et vice-versa
La sculpture d'effondrement

Claudia Washington

Résumé

La recherche Transitions du corps vers la terre et vice-versa : la sculpture de l'effondrement se concentre sur des relations transitoires entre le corps humain et la terre dans un contexte de vulnérabilité environnementale. Ces relations sont à l'origine d'une œuvre plastique conçue comme une manière de digérer des changements vécus et rendre habitables les endroits en transformation. Cette œuvre se matérialise dans des casques en terre cuite qui protègent, ensevelissent et font sortir des pensées minérales et dans une installation basée sur la géophagie et composée de sculptures en terre crue.

Les transitions en question sont caractérisées par des déplacements territoriaux, dont le scénario initial est la transformation environnementale, politique et culturelle au Brésil et qui aboutissent au développement de cette recherche en France.

Cet entre-temps est marqué par l'effondrement de deux barrages de déchets miniers en 2015 et 2019 et coïncide avec une phase de difficultés économiques et de dégénérescence politique croissante au Brésil. Cette période a fait émerger des corps noyés dans la boue contaminée par des métaux lourds, des fleuves géants envahis par la saleté, concomitamment avec des manifestations « populaires » d'attaques contre l'éducation, la science et l'art.

Pour réfléchir sur le contexte et la création artistique, se met en évidence la notion de transition, par rapport au développement d'une poétique du transitoire qui concerne la trans-territorialité et la transposition d'obstacles ; la sculpturation géologique ; et la digestion. Ce dernier sujet précise la singularité du transitoire investigué par cette recherche et unit l'échelle transcontinentale et intra-corporelle qui en est caractéristique, car ce mode de transformation de la matière convient aux désirs les plus élémentaires du corps et aux appétits de la terre. Enfin, la digestion entretient un débat sur l'anthropophagie-tropicaliste face à la contemporanéité, ce qui engage un questionnement sur les origines de cette recherche.

Mots-clés

Transition - Corps - Terre - Sculpture

Environnement - Anthropophagie - Géophagie - Anthropocène

Je souhaite adresser mes remerciements

à Marion Laval-Jeantet, pour sa bienveillance et conseils,

à Juli Susin, pour les échanges et le soutien précieux,

à Marguerite Rollinde, pour les lectures et corrections,

aux professeurs Maria Beatriz de Medeiros et Agnès Foiret-Collet pour leur participation au comité d'évaluation,

à Sylvianne Lüscher pour les conseils techniques céramiques.

Table de matières

Résumé	3
Introduction	7
1. Transitions	11
1.1 Les mi-chemins et les passages vers une poïétique du transitoire	14
1.1.1 La trans-territorialité et la transposition d'obstacles	15
1.1.2 La sculpturation géologique, ou la transformation par le mouvement de terre	26
1.2 La digestion	33
1.2.1 L'Anthropophagie	38
1.2.1.1 Parmi les héros	40
1.2.1.1 De l'affirmation à la servitude	43
1.2.2 La Géophagie	44
2. La Terre et ses habitants	49
2.1 Le vivant, un corps de terre	51
2.2 Contexte Brésil	54
2.2.1 Le monde est tombé sur nos têtes	54
2.2.2 Des réponses ?	59
2.2.3 La criminalisation de l'art	61
2.2.4 Le rite sans mythe chez Lygia Clark à la base de la censure de <i>O Eu e o Tu</i>	66
3. La sculpture de l'effondrement	71
3.1 Tête de terre	71
3.2 De la voracité ou le délire self-service	76
4. Une approche géologique et post-tropicaliste qui intègre la fin du monde	86
Liste d'images	88
Bibliographie	91

Introduction

La recherche Transitions du corps vers la terre : la sculpture d'effondrement se concentre sur les relations transitoires entre le corps humain et la terre dans un contexte de vulnérabilité environnementale. Ces relations sont à l'origine d'une œuvre plastique conçue comme une manière de digérer des changements vécus. Cette œuvre se matérialise dans des casques en terre cuite qui protègent, ensevelissent et font sortir des pensées minérales et dans une installation basée sur la géophagie et composée de sculptures en terre crue.

Les transitions en question sont caractérisées par des déplacements territoriaux, dont le scénario initial est la transformation environnementale, politique et culturelle au Brésil et qui aboutit au développement de cette recherche en France. L'effondrement de deux barrages de déchets miniers, en 2015 et 2019, signale des gros problèmes écologiques. Les barrages miniers sont les derniers produits d'un gros mouvement de terre, sa fonction est d'estoquer la boue toxique résultant du processus d'exploitation du sol. Cependant, cet entre-temps peut baliser une phase de difficultés économiques et de dégénérescence politique croissante, favorisant une polarisation des idées et une montée du discours démagogique. Cette période a fait émerger des corps noyés dans la boue contaminée par des métaux lourds. La gadoue toxique a englouti les êtres vivants qui se trouvaient dans son chemin, des fleuves géants envahis par la saleté, des terres empoisonnées rendues stériles. Cela concomitamment avec des manifestations « populaires » d'attaques contre l'éducation, la science et l'art ; ainsi que l'intensification des persécutions contre les Indiens et les religions d'origine africaine. En même temps, je me suis installé à Brasília, le centre politique du pays. Plus tard, j'ai déménagé en France, avec des allers-retours au Brésil, tendus en raison de la distance familiale. Le panorama du ravage et les circonstances de mon séjour en France inspirent une œuvre plastique concentrée sur les transitions du corps vers la terre et vice-versa, comme un moyen de rendre habitables les endroits en transformation, à travers la proximité de la terre, sur le corps et à l'intérieur.

L'effondrement est un sujet qui persiste sur ce parcours artistique. Pour la critique d'art et commissaire d'exposition Marisa Flórido, l'exposition *Rasgo*¹ (Déchirure, 2019) fait de l'effondrement, les fentes et fissures qui en découlent, la zone interstitielle du possible. Ce fait signale non un thème choisi, mais une expérience subie, la constante recherche d'une certaine stabilité dans le transitoire. Les changements d'adresses, d'abord de villes puis de pays, ont changé le sens de ma demeure. Je suis amenée à faire attention aux grandeurs qui existent entre le passage transcontinental et le cheminement intra-corporel, en considérant ce qui change à l'extérieur et en moi. Cette immensité est synthétisée par un mouvement qui engage des transformations mutuelles, qui unit des éléments hétérogènes et les rend assimilables, la digestion.

En général, le premier chapitre entraîne une réflexion sur l'univers des transformations mutuelles et des interdépendances qui caractérisent les transitions telles que l'accès instable à de multiples origines et avenir, plutôt qu'un « entre deux » quelconque. Cette conception de transition met en évidence dans mon parcours artistique le développement d'une poétique du transitoire qui concerne la trans-territorialité, la transposition d'obstacles, la transformation par le mouvement, la sculpturation² et la digestion. Ce dernier sujet entretient un débat sur le Mouvement Anthropophage face à la géophagie. La notion de digestion caractérise la singularité du transitoire dans cette recherche, car l'action de manger l'autre est une pratique très explorée dans le contexte artistique au Brésil, ce qui engage cette réflexion sur les questionnements de ses propres

¹ Claudia Washington, Exposition individuelle au Museu da Gravura Cidade de Curitiba, du 18/07/19 au 27/08/19. Bolsa Produção para Artes Visuais 7, Brésil.

² La sculpturation est un terme utilisé par la géologie pour se référer à la formation des reliefs et/ou des sols. Le terme est trouvé couramment dans la littérature spécialisée au Brésil et plus rarement en France. Dans l'étude de 2005, *Grains de bâtisseurs : la matière en grains, de la géologie à l'architecture* de Romain Anger, le terme est ainsi trouvé : « Ces reliefs conviennent encore pour toutes sortes d'aménagements paysagers car ils correspondent à la sculpturation naturelle de certains sols ».

origines. Par ailleurs, ce mode de transformation de la matière convient aux désirs les plus élémentaires du corps et aux appétits de la terre. Dans le premier chapitre, Transitions, il est proposé d'aborder, dans un premier temps, les éléments qui constituent une possible ~~une~~ poïétique du transitoire, à partir des caractéristiques du sujet de recherche en dialogue avec les conceptions de René Passeron sur la poïétique. Ensuite, dans le sous-chapitre : les mi-chemins et passages vers une poïétique du transitoire, se met en place un historique concis de ma recherche artistique menée dans les dix dernières années, dont la notion de transition se manifeste par l'articulation entre l'espace, le corps et le mouvement. Le deuxième sous-chapitre est consacré à la digestion en tant que transition qui brouille les frontières entre les corps, elle est le principe méthodologique de cette recherche, en ce qui concerne sa mise en œuvre et le débat concerné. Ce même sous-chapitre s'adresse aux deux engagements distincts de la digestion : l'Anthropophagie et La Géophagie. Dans la continuité de cette réflexion le sous-chapitre Parmi les héros met en relief l'œuvre Robert Walser-Sculpture de Thomas Hirschhorn, sur laquelle l'artiste affirme avoir l'influence de l'œuvre tropicaliste Hélio Oiticica, cela dénote l'importance du mythe dans le contexte de création de l'anthropophagie-tropicaliste, caractéristique des années 1970. Ensuite, à partir de l'Anthropophagie Zombie de Suely Rolnik, il est possible de tracer le parcours de la culture anthropophage de l'affirmation à la servitude.

La terre et ses habitants constituent le motif déployé dans le deuxième chapitre du même nom. Il amène des précisions sur le lieu, sur la matière et sur l'être humain, dans l'échelle élargie des transitions entre le globe terrestre et le corps humain. Les degrés variés ciblés agrègent : dès la terre qui nous engloutit à l'autophagie planétaire ; du désir de la bouche à l'entropie tellurique. Sont considérés les trois niveaux d'analyse du globe terrestre, définis par la planète, la Terre et le Monde, ajoutés simplement à la terre en tant que matériaux, nourriture, habitat, mangeoire et sépulture. Par le biais du concept d'Anthropocène, s'est établie une des bases du rapport planète/être humain. En suivant ce chemin, le sous-chapitre Le vivant, un corps de terre met en place une réflexion sur l'humain

en tant que catégorie géologique. Le Contexte Brésil s'adresse aux répercussions et aux échanges sur l'espace social dans le contexte brésilien entre 2015 et 2019, compte tenu des événements bouleversants liés à la dégradation environnementale et sociale. Le monde est tombé sur nos têtes, enterré par une vague de boue minérale et symbolique. Le sous-chapitre Des réponses ? interroge le contrecoup aux problèmes environnementaux et sociaux du scénario brésilien, étant donné des facteurs à examiner lorsque l'on étudie l'effondrement d'une société due à des problèmes environnementaux, d'après Jared Diamond. L'avancée du conservatisme appuyé sur la religion et, après les élections de 2019, défendu par la politique d'État, a amené à des conflits dans la sphère publique caractérisés, en particulier, par la criminalisation de l'art. Le regard sur une des œuvres blâmées suggère une connexion entre la censure de l'art et la culture du mythe, c'est ce qu'on peut entrevoir dans le rite sans mythe chez Lygia Clark à la base de la censure de *O Eu e o Tu*.

Le troisième chapitre présente la sculpture de l'effondrement, la concrétisation de l'inversion de focus sur l'autre étranger mangeable pour la digestion générale entre les êtres humains et la terre. À travers son caractère instable, qui conjugue une matérialité fragile et mouvante concernée par une performativité de base. Deux processus artistiques développés opèrent la transformation de la matière par l'interpénétration de la terre et du corps. Ils jouent avec l'équilibre, les liens, les envies et la consommation, en éprouvant la pesanteur et le goût de la terre. Le premier processus se décline sur le couplage entre le corps et des formes en terre cuite, Tête de terre trouve dans des conceptions des peuples originaires du Brésil des similarités et différences par rapport au poids de la terre sur le corps, sa dévoration par la terre, la fragilité et la communion avec la terre. Le deuxième processus part de la voracité pour qualifier l'extrême des sensations internes dégagées par la digestion, le cheminement intra-corporel déréglé qui amène à l'avidité du manger est la base d'une installation *self-service* géophage. *De la voracité ou le délire self-service* propose d'étancher l'avidité pour la terre.

Enfin, la quête pour une poïétique du transitoire à travers la digestion façonne

une approche géologique et post-tropicaliste d'intégration à la fin du monde. Pour sa caractéristique mouvante, elle propose des réponses provisoires, le nid des questions émergentes qui font de cette recherche un champ de possibilités.

1. Transitions

Les images de la vague de boue qui dominaient le rectangle de l'écran télé, par laquelle je l'ai vu passer, m'ont semblé poursuivre le chemin propre de la terre. L'auto-organisation géologique a mis en mouvement des tonnes des minéraux qui ont envahi les corps périssables des végétaux, des animaux et de l'eau. Mon propre corps était submergé par l'inondation des vidéos et photographies de la tragédie, mes yeux ont absorbé toute la lourdeur métallique de cette terre en mouvement. À première vue, il semblerait que ce soit la nature qui a imposé la nouvelle géographie et les nouveaux corps, en avançant. Les entreprises accusées de l'effondrement des barrages ont affirmé que l'accident était survenu par hasard. Mais, tout cela était prévisible. La terre était toujours là-bas, stockée par la fragile création humaine. Il est bien marqué qu'une édification de l'ingénierie précédait la catastrophe. Serait-il possible de concevoir l'obscène vague de terre comme une création humaine, lui offrir une pensée et admettre la génération d'une poïétique de l'autodestruction ? Ce mouvement impétueux des terres qui dévaste tout ce qu'il trouve dans son chemin pourrait générer une poïétique ?

Selon l'artiste et philosophe René Passeron, comme le sapiens succède au faber, sans le nier, la pensée succède à la création. D'après lui, c'est l'imprévisible qui qualifie la poiësis comme conduite créatrice et c'est le génie de l'homo faber qui impose la création à la géographie du lieu. Ces observations de Passeron se produisaient à une occasion de détente, quand il était allongé dans une chaise sur une terrasse d'hôtel au bord de la mer,

propice à un moment de méditation.³ Le bruit des vagues était le signe de l'indépendance géologique du sens de l'audition humaine et la terrasse d'hôtel la preuve de l'imprévu de notre capacité à construire contre la permanence de la nature.

Il semble que dans le cas de l'effondrement des barrages au Brésil notre vertu de surprendre la nature a échoué. La résultante de l'action humaine serait diamétralement contraire à une attitude créatrice, car tout était prévisible. L'exaltation de la victoire de l'humanité sur la nature serait la démonstration de son autodestruction, comme disait déjà Edgar Morin en 1972.⁴ Cependant, ce qui nous amène à réfléchir est encore l'existence insoumise d'un événement géologique face à la création, mais d'une façon si mélangée que la prétendue distinction entre les actes de la planète et les actes humains est confuse.

Si « la création est enfouissement de l'effusion dans l'œuvre »⁵, comme dit Passeron, il est possible que cet enterrement de grandes proportions soit une œuvre sculpturale majeure de la tradition céramique et que l'artiste soit plutôt représenté par la figure d'un ingénieur qui joue avec les probabilités de faire tomber ses édifications, car l'épisode nous fait penser aux années qui ont précédé cet obscur projet inachevé qui a trouvé le juste moment pour se singulariser, en tant que forme et spectacle, pour éclipser son propre processus créateur sur le voile de la tragédie environnementale. C'est bien d'une œuvre humaine que nous parlons.

Parce que « toute œuvre est ouverte-close et qu'en ceci, elle a le statut, non seulement d'une personne, mais d'un corps obscurément glorieux, expulsé du corps de l'artiste et posé dans le transitoire ».⁶ Pour nous, le transitoire n'est pas le dépôt de nos œuvres, c'est sa matière première, l'œuvre peut être quelque chose déposée dans le transitoire, mais de façon précaire, car elle est la sculpturation du durable qui aura comme

³ René Passeron, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Marly-le-Roi, Ae2cq éd, coll. Poïétique, 1996, p. 45-46.

⁴ Edgar Morin, « L'an I de l'ère écologique » (Supplément au *Nouvel Observateur*, 1972), in *L'an I de l'ère écologique : La Terre dépend de l'homme qui dépend de la Terre*, ed. Tallandier, 2007, p. 15.

⁵ René Passeron, *op. cit.* p. 55.

⁶ *Ibid.*

forme l'inconstance, la matière-temps en transformations. Ce que nous cherchons est une poïétique du transitoire.

Les changements de l'espace, devenus sculptation de la croûte terrestre par l'humanité, sont lisibles dans des exemples anciens et nouveaux : des habitants de l'île de Pâque ont érigé des statues toujours plus grandes pour essayer d'échapper à la fin ; les terrassements de Robert Smithson ont utilisé des procédures lourdes de constructions qui conservent, pour l'artiste, une sorte de grandeur dévastatrice primordiale, une beauté dont la figure exemplaire est un tas de pierres en confusion. Robert Smithson est l'artiste dont le travail est le plus lié à l'exploitation minière au moment où la législation réglementaire sur la récupération des mines désactivées aux États-Unis a été élaborée. Son travail a joué un rôle fondamental dans la consolidation des politiques affirmatives liées au patrimoine industriel et à l'environnement et, surtout, aux approches artistiques des paysages affectés par les grandes exploitations minières.⁷ Cependant, aujourd'hui, qu'est-ce que signifierait apporter plus de merveilles destructrices au monde ? Est-ce que l'art, comme une réponse aux événements remarquables, doit être aussi grandiose que l'impact causé auparavant ?

À partir de l'affirmation de René Passeron de ce que « l'homme est un animal créateur de sa propre raison, à travers les turbulences de la *Geschichte*, comme lieu nécessaire d'une insertion de ses œuvres dans le temps »⁸, il est possible de dire que l'artiste, immergé dans « l'histoire en acte »⁹, met en place des événements mémorables, des œuvres solides, qui essaient de rendre durable la fragilité de la vie, de telle manière qu'il rend évident notre nature transitoire.

C'est devant le bouillonnement géologique et la fureur des actions humaines sur terre (ses déséquilibres et rééquilibrages) que l'œuvre qui alimente cette recherche ne peut pas être mémorable, ses formes transitoires créées à partir de la terre, seront une

⁷ Nelson Brissac Peixoto, *Paisagens Críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. EDUC; Editora SENAC, FAPESP, São Paulo, 2010, p.9.

⁸ René Passeron, *op. cit.*, p. 47.

⁹ Christophe Bouton, « L'analytique de l'histoire », *Revue germanique internationale* [En ligne], n.°15, 2001.

médiation synthétique et instable. En raison de la précarité d'agencement de la matière, elle est susceptible de se briser, se détériorer. C'est la dégradation qui lui fournit le sens de la durée. La forme bâtie adhère au corps, en appelant à la porter ou à suivre ses transitions entre une tournure et une autre. Elle fait un appel pour performer.

L'œuvre existe comme processus sympoïétique, tel que présenté par René Passeron, comme l'unité du corps dans son activité créatrice qui répond « aux besoins (de survie) et aux désirs (de bonheur) et le fait d'être toujours responsable de sa création et néanmoins dépassée par elle ».¹⁰ Ce débordement est exprimé par René Passeron à travers Bergson ; pour eux, c'est par l'élargissement biologique de sa marge de liberté, liée à sa fragilité native, que le vivant humain est allé jusqu'à susciter les productions imprévisibles de la poïésis.¹¹ Cette distension biologique tendrait à s'élargir au niveau géologique pour considérer une pratique artistique basée sur les aller-retour du corps à la terre et de la terre au corps, ainsi que la génératrice d'une pensée qui englobe différents degrés d'implication.

Que produit le corps de l'artiste, subsumé par le corps de la terre ? Et comment ? L'artiste engage tout son corps dans l'œuvre, elle est engloutie par la substance des jours et s'en alimente.

1.1 Les mi-chemins et les passages vers une poïétique du transitoire

Dans ma recherche artistique menée dans les dix dernières années, la notion de transition se manifeste par l'articulation entre l'espace, le corps et le mouvement, dans la suite ou concomitante à des changements environnementaux et socioculturels importants.

¹⁰ René Passeron, op. cit., p. 57. Sur le sujet de la sympoïèse voir la première acception de M. Beth Dempster et par la suite les élaborations de Donna Haraway. Beth, Dempster. *Sympoietic and Autopoeitic Systems : A new Distinction for Self-Organizing Systems*, Waterloo : University of Waterloo, 1998. Donna Haraway, *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*, Durham : Duke University Press, 2016.

¹¹ *Ibid.*, p. 46.

Le référentiel artistique qu'accompagne ce parcours peut être compris par les transpositions d'obstacles (limites, frontières) ; la trans-territorialité dans les contextes du nomadisme et de la migration ; les transformations par le mouvement ; la sculpturation ; et par la suture. Dans cette direction, l'art est attaché à l'espace physique, politique, social, géographique et alimente des relations contradictoires. Ces caractéristiques sont trouvables dans l'œuvre processus de Tania Bruguera, *Immigrant Movement International* (2011 - 14) ou encore, dans l'anti-monument à la migration de Doris Salcedo, *Shibboleth* (Turbine Hall, Galerie Tate Modern, 2007). L'attachement entre le corps et l'espace est sujet à une attention spécifique, en ce qui concerne les transformations par le mouvement, par l'artiste philosophe Jaime Del Val (*Metabody*, 2013-), il s'intéresse à générer des espaces qui naissent presque entièrement du mouvement du corps, en réponse directe à l'espace de contrôle, à la société numérique, à l'ère disciplinaire. Il propose de penser l'espace comme quelque chose qui émerge du mouvement, quelque chose qui n'est pas donné, qui change constamment par rapport au mouvement. Cependant, Celeida Tostes (*O Muro*, 1982) se propose de créer des espaces transitoires de communication entre la prison et le jardin, elle voulait faire sortir les prisonniers pendant la construction d'un mur d'adobe dans la Biennale de São Paulo. Cette même artiste utilise la terre comme une caméra de transmutation de son corps (*Passagem*, 1979), son souhait était de plonger dans l'univers minéral, comme le *Furnarius rufus*¹², construire avec la terre un coin pour habiter, un abri pour le quitter peu après.

Ces références rétablissent la continuité de ce qui a été divisé, rassemblent ce qui a été déchiré, simultanément marquent la séparation des espaces et représentent un espace intermédiaire disparu. L'ordre de ces coordonnées ne respecte pas la chronologie de création de ces œuvres, ce sont les contenus, affinités et différences qui viennent et vont librement à la pensée et amènent à des réflexions contextuelles et à l'élaboration de solutions formelles.

¹² L'oiseau Fournier roux, le *Joao de barro*, qu'habite l'Amérique du Sud est construit de maisons raffinées autour de son corps. Son nid est une combinaison de terre et de salive, et ces matériaux sont habilement utilisés pour édifier une sphère dont la structure interne spirale ouverte permet de quitter le nid, dès que leurs oisillons puissent voler.

1.1.1 La trans-territorialité et la transposition d'obstacles

La trans-territorialité liée à la transposition d'obstacles est présente en plusieurs processus expérimentaux sur le territoire, lesquels aboutissent, en tant qu'œuvre, à un ensemble médiatique hétérogène, qui comprend la photographie, la vidéo, l'audio et le livre. Tous réservent des aspects de la création collaborative ou collective. Parmi eux sont ceux qui s'intéressent aux limites et frontières. *Armadilha* (2009), *Trânsito à Margem do Lago* (2010) et *Rasgo Coletivo* (2019) abordent la transition dans l'espace physique et considèrent les frontières politiques et les déplacements humains. Ils prennent en compte la route, le voyage, le passage, la migration, l'« entre » comme passage d'un lieu à l'autre et aussi comme limite¹³.

Armadilha (Piège) était une action autour de la ville de Curitiba qui a duré environ un an. Le principe était d'effectuer des promenades quotidiennes sur chaque viaduc responsable du trafic d'entrée et de sortie de la ville. Ces promenades servaient à l'exercice réflexif sur les frontières artistiques et territoriales. Elle a abouti à une exposition du même nom qui a proposé un itinéraire pour la réunion des fragments du processus. *Armadilha* (Piège) est une expérience de déambulation par les routes qui délimitent les frontières de la ville de Curitiba (Brésil) où j'ai vécu mes quinze premières années dans l'isolement et la fixation. Dans le quartier, on ne savait pas très bien où on était. Nous recevions de la correspondance avec trois adresses différentes, de trois communes différentes, une frontière à définir, certainement à la marge. En dehors de la ville, à l'intérieur de la ville, dans trois villes différentes, dans aucune d'elles. Pour moi, appartenir à un lieu paraît peu probable. L'art a été ma principale voie d'expansion territoriale, dans laquelle j'ai identifié des actions, des personnes, des concepts et des histoires qui m'ont permis de créer mon propre espace d'appartenance, un espace mobile et susceptible d'expansion. Une phrase d'un des ouvrages d'Edward Said résume mon sentiment face à cette expérience : « Je me suis retrouvé à revivre

¹³ L'entre pour la déchirure, ce n'est pas le chemin d'un côté à l'autre, car ce n'est pas un entre deux côtés. *Rasgo : a arte de engendrar espaço*. 2019.

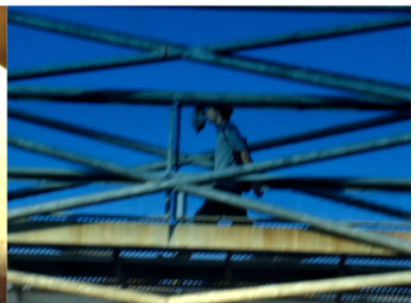
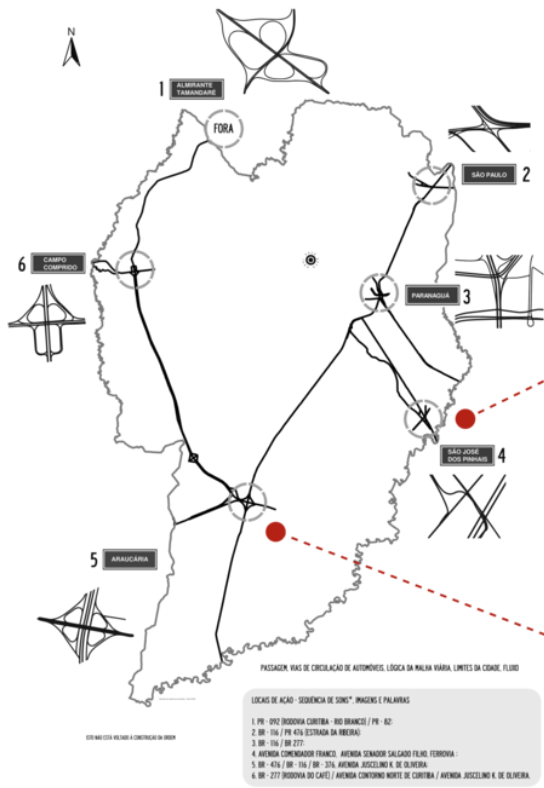
les perplexités narratives de mes premières années, mon sentiment de doute et de déplacement, de me sentir toujours du mauvais côté, dans un lieu qui semblait m'échapper dès que j'essayais de le définir ou de le décrire ». Le critère pour définir l'ampleur d'action s'est posé entre l'objectivité de l'ingénierie de la route, coupant le terrain, délimitant l'espace (ici est Curitiba, là n'est plus) et la subjectivité des rencontres/limite entre ma volonté et celle des autres. Cette même relation d'objectivité de l'ingénierie et la subjectivité des rencontres a été reprise avec le *Trânsito à Margem do Lago* (Trafic au Bord du Lac, Lac artificiel de la centrale hydroélectrique d'Itaipu, Brésil et Paraguay, 2010).

Trânsito à Margem do Lago (Le Trafic au bord du lac) était un séjour de trente jours autour du lac artificiel de la centrale hydroélectrique d'Itaipu, réalisé en partenariat avec Lúcio de Araújo. C'était aussi une résidence artistique en transit qui s'est produite via un blog, pendant les trente jours de voyage. De plus, il y a eu la réalisation de la rencontre *Relações de fronteira* (Relations de frontière), la publication du livre trilingue *Trânsito à Margem do Lago – Caderno de Viagem* (Le Trafic au bord du lac – carnet de voyage) et la vidéo *À Margem* (Au bord). Le travail dans son ensemble était le thème central de ma recherche de master au Brésil. En 2013, les fichiers audio, vidéo et photos, capturés pendant le voyage, ont fait partie de l'exposition *5 Lagos* (5 Lacs). En 2021, cette exposition sera réalisée au Museu da República à Brasília. *Trânsito à Margem do Lago* avait également pour objectif de trouver des relations singulières avec l'espace, c'est ce que nous avons trouvé avec les Guarani¹⁴ de la frontière. Pour eux, les espaces sont des configurations temporaires de choix personnels, c'est le *Tekoha*.¹⁵ Cette dimension se présente comme le lieu où se réalise la manière d'être du guarani, qui inclut la réflexion du groupe sur les transformations et les connaissances

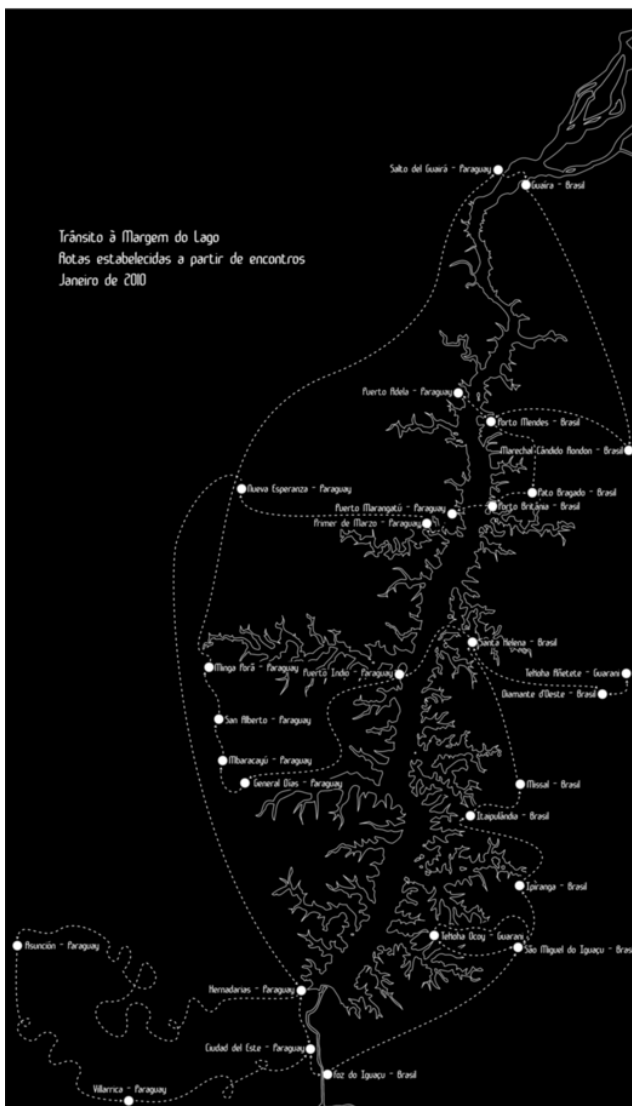
¹⁴ Ce peuple vit sur un territoire qui comprend des régions du Brésil, de la Bolivie, du Paraguay et de l'Argentine et se différencie intérieurement en plusieurs groupes très similaires les uns aux autres, dans les aspects fondamentaux de leur culture et de leurs organisations sociopolitiques, mais différents dans leur façon de parler. Traduit du portugais par l'auteur. URL : <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani>.

¹⁵ Claudia Washington, *Trânsito à margem do Lago*, dissertação de Mestrado, Universidade do estado de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes, 2011, p. 104. Traduit en français par l'auteur.

acquises à partir des nouvelles relations établies. Cet espace engendré agrège toutes les dimensions du mode de vie, il a un mouvement continu et s'approprie de tout ce qui l'entoure et qui, d'une certaine manière, a un sens dans la continuité de la vie. Cela concerne les transformations par le mouvement, lesquelles seront abordées ultérieurement.



1. *Armadilha* (Piège) Exposition Individuelle, photos, audios, vidéo et graphique, Museu da Gravura Cidade de Curitiba, 2009. Bourse Production en Arts visuels, Fondation Cultural de Curitiba, Brésil.



2. *Trânsito à margem do lago* (Trafic au bord du lac), en partenariat avec Lúcio de Araújo. Résidence artistique, 2010. Un séjour de 30 jours à la frontière entre le Brésil et le Paraguay, Fondation Nacional das Artes - Ministério da Cultura, Brésil. Prix Interações Estéticas - Residências Artísticas em Pontos de Cultura. Carte des itinéraires établis à partir des rencontres ; Traversée en ferry entre Guaíra (Brésil) et Salto del Guairá (Paraguay); Catalogue de l'exposition 5 Lagos ; Livre *Trânsito à Margem do Lago - Caderno de Viagem* et d'autres et autres documents graphiques ; Détails de la vidéo installation *Anunciación* (gauche) et backlights *Vila C* (droite).

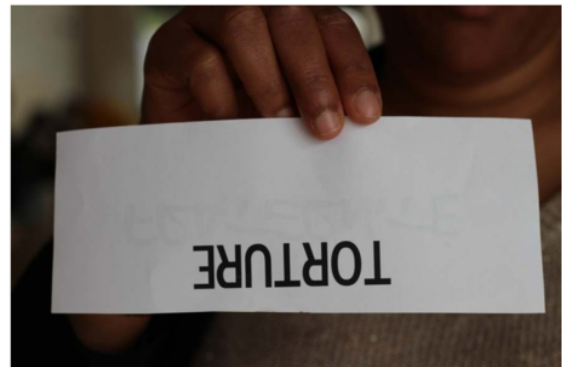
Trânsito à Margem do Lago était une résidence artistique pendant 30 jours au bord du Lac Artificiel de l'Usine de Itaipu, située à la frontière entre le Brésil et le Paraguay. L'immense lac artificiel construit pour alimenter la centrale hydroélectrique binationale d'Itaipu, a inondé de vastes étendues de terre dans les deux pays et exproprié plusieurs groupes (colons, riverains, autochtones, îlots) sur les rives du complexe fluvial affecté. Une grande partie des rives du lac Itaipu sont des endroits interdits en raison de la sécurité de l'usine et du fait qu'il est également une voie de transport de marchandises illégales, trafic d'armes, de drogues et d'équipements électroniques venant de la zone de libre-échange paraguayenne.

L'action de parcourir les rives du lac était considérée comme une expérience critique et sensible, prenant en compte le potentiel symbolique du lac/frontière comme environnement déclencheur de rencontres. Notre référence spatiale était la vaste région où se trouvent le lac et notre base temporelle les 30 dernières années, depuis la période d'installation de l'usine d'Itaipu jusqu'à 2010. L'interrogation principale était l'oubli programmé, dans lequel les promesses de progrès remplacent l'image de destruction causée par la construction de l'usine et l'émergence du lac.

Dans ce travail, nous avons cherché un mode d'action artistique qui pourrait révéler les détails de notre propre existence et qui repousserait les limites de ce que nous appelons l'art, au sens d'élargir ses possibilités d'intervention sur le monde, de remodeler le paysage et de créer de nouvelles relations basées sur ce que l'art offre comme champ d'action créatif, libertaire et transformateur. Et, aussi, en quelque sorte, il générerait un héritage référentiel pour ceux qui, comme nous, perçoivent le présent obscurci par les vérités officielles.

La proposition s'est dépliée dans un blog journalier, un cahier de voyage, un site web, le Rencontre Relations de Frontière, l'exposition Cinq Lacs et la recherche de master *Trânsito à Margem do Lago*¹⁶.

¹⁶ *Ibid.*



3. Vidéo État Généraux des Migration - Collectif du Livre Noir 93, couleur, audio, 6 min. Première rencontre nationale des États Généraux des Migrations, Montreuil, France ; couverture et page du livre à paraître L'Atelier des Oiseaux. Projet Vies Parallèles Migrants - perspectives Brésil/France, CAPES/COFECUB, 2018.



4. Performance *Sopro* (Souffle), sans durée définie, papier calque 60 x 84 cm. Performer: Sabrina Lopes. Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Brésil, 18 juillet 2019. Aperçu de l'installation *Rasgo Coletivo*. Vidéo, couleur, audio, 6 min ; Affiche, 10 impressions numériques 60x84 cm, État Généraux des Migration - Collectif du Livre Noir 93, Projet Vies Parallèles Migrants – perspectives Brésil/France, CAPES/COFECUB, 2018. Masque brodé, linge et fil, 15 impressions numériques 30 x 42 cm. Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Bourse Production pour les Arts Visuels 7, Fondation culturelle de Curitiba, 2019. Photo: Karuana Fadel et Leonardo de Araújo.

Le *Rasgo Coletivo* (Déchirure Collective) est une proposition artistique articulée avec la recherche académique, dans le contexte de la thèse intitulée Déchirure : L'art d'engendrer des espaces¹⁷, qui considère la déchirure comme un moyen de déstabiliser l'espace en réseau ou voilé. Pour déchirer les voiles qui délimitent les espaces, on peut imposer des forces contradictoires ou des frictions intentionnelles et fréquentes sur eux. Et ainsi, peut-être, engendrer le vide dans le quotidien cuirassé, afin de sonder et de pénétrer ces espaces. Dans ce sens, l'art déchire le réseau rigide qui confine la vie, crée des passages, des voies de transport, d'autres paysages. Les réalisations artistiques menées combinent le double aspect d'un mouvement physique – du regard, de la marche, du transport, du déplacement – que déchirent des concepts et des espaces enchevêtrés. Photographie, performance, composition urbaine, installation, jeu, vidéo, sculpture et dessin font partie d'un ensemble d'œuvres qui ont comme origine l'exploration des espaces : intime, public, collectif ; pour arriver à un espace tellurique encore à découvrir.

Le *Rasgo Coletivo* se concentre sur le déplacement entre le public et l'intime, c'est un champ d'échanges et d'objectifs partagés. Surmonter des obstacles est avant tout l'action de ceux qui migrent, de ceux qui créent des espaces dans leur vie. Franchir une frontière par la force, que ce soit par mer, montagne ou désert, déchire aussi les corps - noyés, mitraillés, gelés, percés de fils, trompés, incompris, ignorés. De l'autre côté de la frontière, il faut suturer les déchirures, il faut soigner les blessures, à la fois refaire le corps et réinventer l'être. Pendant un an de contact avec des associations et collectifs pour les droits de migrants en France, s'est établie entre nous une relation de collaboration pour la production d'images et l'organisation de contenus pour la divulgation de leurs démarches, ses images constituent aussi une mémoire de ce processus. Parmi ces productions, il y a des petits livres, des vidéos, une affiche et une exposition photographique conçue avec des médiatrices sociales et culturelles. L'exposition a participé, en tant que proposition collective, à l'*Encontro Internacional de Arte e Comunidade* (Rencontre internationale d'art et de

¹⁷ Claudia Washington. *Rasgo: a arte de engendrar espaço*. 2019. 221 f. il., Thèse (Doctorat en Arts)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

communauté) en 2019 dans la ville de Porto, Portugal.¹⁸ Une autre partie de ces propositions a été mise en place dans l'exposition individuelle *Rasgo* (Déchirure) réalisée en 2019 au Museu da Gravura (Curitiba, Brésil) à côté d'autres œuvres avec la même inspiration, comme la performance *Sopro* (Souffle) et un masque brodé.

La trans-territorialité attachée à la cartographie est présente dans la série de cartographies sociales et artistiques participatives développées par le *Coletivo E/Ou*¹⁹, dans la région sud de la ville de Curitiba. En 2008, le collectif s'est inscrit dans le passage souterrain de la gare routière de Pinheirinho et a invité les utilisateurs du terminal à déconstruire et reconstruire la cartographie officielle ainsi qu'à élaborer de nouvelles cartes, à partir de leurs souvenirs, critiques et souhaits sur le territoire comme références pour les nouveaux marquages cartographiques. Entre mars et juin 2010, une autre étape de cette proposition a été menée dans le cadre géographique élargi de la région sud de Curitiba et de ses zones limitrophes avec des municipalités de la région métropolitaine. C'était une expansion territoriale pour les expériences artistiques et géographiques du groupe, à partir du quartier de Pinheirinho pour déborder ses frontières vers le sud, dans le but de découvrir certaines des marques précédemment élaborées par le public participant et de découvrir d'autres aspects de cette région, des expériences qui ont généré de nouvelles cartes et décryptages. Les différentes étapes du projet *Descartógrafos* (Descartographes) ont fourni des expériences et des dialogues intenses avec la population afin de repenser la cartographie de la ville à partir de l'expérience directe de la population et des membres du groupe dans cette région, en établissant une appropriation collective du territoire, symboliquement et concrètement.

¹⁸ Les propositions développées avec les collectif de sans-papiers ont été développées dans le cadre de mon stage doctoral en France au Laboratoire d'éthique médicale et de médecine légale de l'Université de Paris V, avec une bourse de recherche du Projet Vies Parallèles Migrants - perspectives Brésil/France, CAPES/COFECUB, 2017-2018. Le déplacement des personnes à travers les territoires est un objet de recherche et de création artistique présent dans mon parcours depuis 2009, avec différentes approches, comme les migrations internes des campagnes vers les centres urbains, le territoire mobile qui constitue les frontières comme le Brésil et le Paraguay et les conceptions spatiales de peuples d'origine nomade, comme les Guaranis, et enfin la question actuelle des migrations en France.

¹⁹ Collective d'artistes avec Claudia Washington, Lúcio de Araújo et Newton Goto.



5. *Descartografia*, recodage participatif de la carte officiel de la ville brésilienne de Curitiba, délimitée par la portée des lignes de bus qui partent d'une gare routière au sud de la ville. Traversée souterraine de la gare, projet Galeries souterraines, impression numérique, 4 m x 2,45 m, 2008. *Memórias de caminhos para casa* [mémoires des chemins vers la maison], installation sur la traversée souterraine de la gare, impression numérique, 2 m x 2,45 m, 2008 ; Bienal Internacional de Curitiba 2013, impression numérique sur plexiglas, 1,45 m x 1,80 m. Photo : C. Biaggio. *Re(des)cartógrafos*, installation, impressions numériques de différentes tailles, livres de photos, vidéos, texte, audio et terminal multimédia. Exposition *O abrigo e o terreno: arte e sociedade no Brasil 1* (L'Abri et le terrain: l'art et la société au Brésil I), MAR - Museu de Arte do Rio de Janeiro, Brésil, 2013 ; Exposition *BR/PR : Produção da imagem simbólica do Paraná na cultura visual brasileira* (Production de l'image symbolique du Paraná dans la culture visuelle brésilienne), Museu Oscar Niemeyer, Brésil, 2012.

1.1.2 La sculpturation géologique, ou la transformation par le mouvement de terre

La transition dans ce parcours artistique se réalise à travers des transformations par le mouvement, dans une relation d'approximation entre le mouvement du corps et le mouvement de Terre. Tandis que la transformation par le mouvement du corps renvoie au déplacement territorial et au voyage, un sujet abordé auparavant, le mouvement de terres suggère l'appropriation de la notion de sculpturation géologique.

La sculpturation géologique est le résultat des processus qui déterminent les formes du relief terrestre. Elle est la conséquence d'ensemble des phénomènes, tels que la déformation de la croûte terrestre, le volcanisme, l'érosion, la sédimentation. Et aux phénomènes dits naturels s'ajoute l'intervention humaine : l'impact démographique, l'agriculture, l'exploitation minière, etc.²⁰ La sculpturation géologique, soit à partir des événements naturels, soit par l'intervention humaine, offre un champ de réflexion sur les procédures artistiques à partir de la manière de transformation de la matière. La fragmentation, collision, convergence, suture, friction, subduction, déformation, érosion, flexion, poussée, inversion, plongée, déchirure, sont des mouvements terrestres qui font évoluer les états de la matière dans des directions convergentes, divergentes et changeantes vers la création de la mer, la création de l'île, la création de la montagne. Ainsi, l'être humain serait un sculpteur et une sculpture géologique.

L'intégration de l'action humaine dans la géologie et les formes proprement engendrées par la terre sont des processus de genèse et de transformation qui opèrent dans des échelles temporelles radicalement différentes, envisager tous les deux ouvre la possibilité, même insaisissable, de se sentir dans le flux profonde de la Terre. Une sensation étonnante qui peut être synthétisée par un souvenir d'enfance :

²⁰ l'influence humaine sur la morphodynamique des reliefs a fait l'objet d'une étude par António de Sousa Pedrosa dans son article de 1994 *As actividades humanas e os processos morfogenéticos. O exemplo da Serra do Marão* (Activités humaines et processus morphogénétiques. L'exemple de la Serra do Marão).

Je suis allé rendre visite à des gens qui vivaient dans un endroit éloigné, l'endroit n'avait pas d'électricité, pas de voisins, pas de route. Nous avons parcouru un long chemin à travers une végétation dense pour y arriver. Nous avons dormi là-bas. Le lit qui m'était réservé était adossé à un mur avec une fenêtre, un trou rectangulaire qui s'étendait verticalement, rien ne couvrait la fente qui révélait la nuit étoilée. La quantité et la luminosité des étoiles ont peut-être attiré mon attention car cela est un spectacle impossible pour un enfant urbain, avec peu de ciel en vue et celui éclipsé par les lumières de la ville. Bref, je n'ai pas pu détacher mes yeux de la fenêtre, j'ai vu pour la première fois les étoiles disparaître lentement d'un des bords et d'autres apparaissent dominant le rectangle noir éclairé de la nuit, sa forme découpant le ciel m'a révélé le mouvement de la terre.²¹

Cet émerveillement, des années plus tard, vient rencontrer la stupéfaction face à la construction/destruction de l'espace, ses formes, ses mouvements par l'être humain. Il est possible d'entrevoir d'après la séquence photographique *Rock'n roll ou a mecânica dos solos* (Rock'n roll ou la mécanique des sols).

Dans l'image, on voit l'érosion des sols, sur leur portion supérieure il y a une plantation d'arbres, probablement d'eucalyptus. Cette configuration, érosion et plantation d'arbres est récurrente dans le paysage brésilien. Plusieurs fois, la plantation ne se fait pas sur des courbes de niveau, une technique qui empêcherait la dégradation du sol par le ruissellement de l'eau, car l'idée est de forcer une dégradation rapide des sols et ainsi permettre, dans un avenir proche, l'exploration minérale de la zone.

En passant par l'une des voies d'accès alternatives entre les municipalités de Campo Magro et Ponta Grossa au Paraná, nous sommes tombés sur la coupe d'une colline juste au bord de la route. C'était un cratère considérable, avec un mur au fond, au sommet duquel des pins combattaient la gravité. Le ton ocre/peau contrastait avec la zone de

²¹ Écrit originalement en portugais, 2009.

plantation commerciale hégémonique. La proposition interpelle aussi l'idée de passage, de la route comme limite.²²



6. *Rock'n roll ou a mecânica dos solos* (Rock'n roll ou la mécanique des sols), séquence photographique, JPEG, 3262 x 2448 px, 1/100, ISO 200, 5,2 mm, Sony DSC-H9, 2008, avec Lúcio de Araújo, publiée dans *Revista Tatuí 7*, Recife, v.7, p.06 - 07, 2009. ISSN 2175008-4.

²² La problématique de la dégradation des terres dans l'État du Paraná au Brésil est aussi le sujet de L'installation *The Flood* (L'inondation) de l'artiste Maria Thereza Alves dans l'exposition Courants verts – Créer pour l'environnement, réalisée en France à la Fondation EDF en 2021. L'artiste est issue d'une famille d'agriculteurs de la même région représentée sur les photographies de *Rock'n roll ou a mecânica dos solos*, son œuvre composée des aquarelles, texte, objets et photographie, prend pour point de départ l'inondation d'un village pour cause de déforestation abusive et de surpâturage. Son œuvre dénonce l'impact pernicieux que les pratiques agricoles ont sur l'environnement, ruinant les écosystèmes locaux.



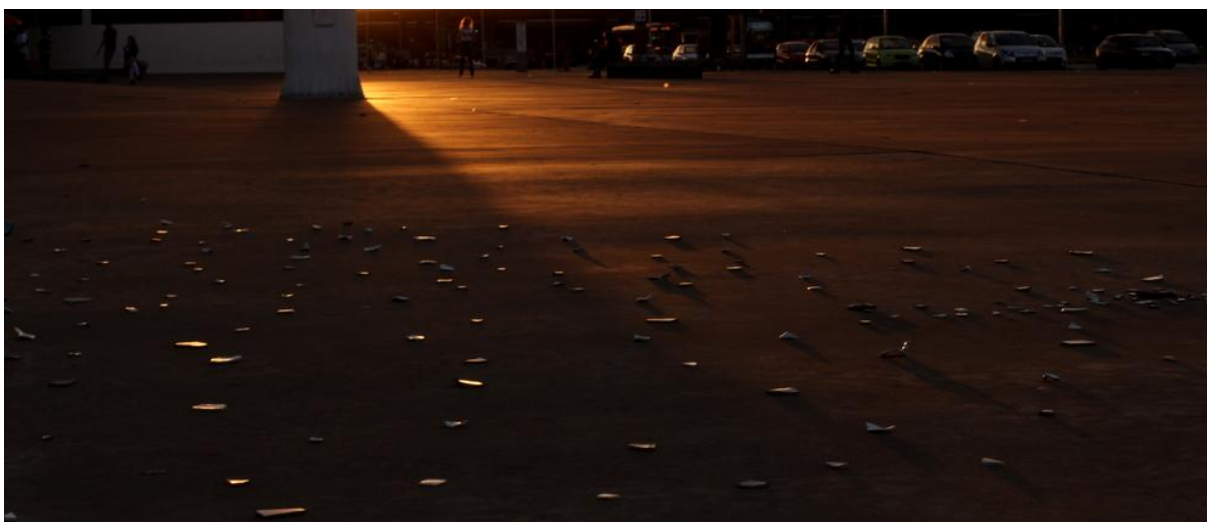
7. PLUMBUM! Installation, vidéo 43", couleur, sans audio, en boucle, Adrianópolis, Brésil, 2015; deux miroirs en plexiglas 100 x 200 cm, deux miroirs 15 x 15 cm, perles variées. Museu da Gravura Cidade de Curitiba , Bolsa Produção para Artes Visuais 7, Fundação Cultural de Curitiba, 2019.

En 2010, à l'occasion d'une visite au *Quilombo*²³ João Surá (Adrianópolis, Brésil) la vue, sur le bord de la route, de l'entrée d'une mine est le point de départ d'une investigation dans le tunnel rocheux creusé dans la mine de plomb désactivée dans une zone à fort taux de contamination par le minerai. Le travail aboutit à la réalisation de la vidéo *PLUMBUM!*. Le titre est une onomatopée cynique par rapport à la coïncidence entre le minéral exploité, le plomb (du latin *plumbum*), le nom de l'entreprise exploratrice, la Plumbum, et le bruit d'une explosion. La vidéo cadre l'entrée de la mine, l'image initiale est statique, la mise au point se perd peu à peu dans l'ombre du tunnel. Le mouvement des lentilles nous emmène vers l'obscurité qui envahit progressivement toute la toile. Il n'y a rien à voir, nous sommes seuls, la sensation de prostration devant le vide demeure. La vidéo a été

²³ « Communautés descendantes de nègres marrons », selon les termes proposés par l'Association brésilienne d'anthropologie (ABA) pour la mise en application opérationnelle de l'article 68 de l'Acte des Dispositions constitutionnelles transitoires de la Constitution fédérale de 1988. Mattos, Hebe. « *Terras de quilombo* : citoyenneté, mémoire de la captivité et identité noire dans le Brésil contemporain », Jean Hébrard éd., *Brésil quatre siècles d'esclavage. Nouvelles questions, nouvelles recherches*. Karthala, 2012, pp. 331-358.

mise en place dans une installation homonyme à l'occasion de l'exposition *Rasgo*, 2019.

Lors d'un emménagement à Brasília en 2014, dans le jardin de la maison se trouvait une quantité considérable de vaisselle cassée et de verres, lesquels au fur et à mesure ont été collectionnés. La matérialité mouvante, coupante, divisible, minérale et l'obscurité historique du fragment, marquent une archéologie précaire. L'action de creuser la terre est devenue quotidienne. Les éclats de porcelaine ont donné naissance à l'installation *Malemare*, une exposition de fragments de céramique sur une place publique. En portugais, on trouve une liaison entre le mot *caco* (éclat) et le demi-dieu Cacus cité par Virgile dans l'Énéide. Mi-homme, mi-taureau, il vivait tout seul dans une grotte et, une nuit, il a volé les vaches qui étaient avec Hercule. Après, il est tué par le héros. Cacus gère les céramiques, le feu, l'assombrissement, l'erreur, les faux indices. Pour cela, inspiré du vocabulaire d'une dame centenaire, la grand-mère, l'arrangement des éclats sur le sol s'appelle *Malemare*, c'est-à-dire, quelque chose fait sans volonté, négligemment, sous les auspices du péché de la paresse, sur l'erreur.²⁴



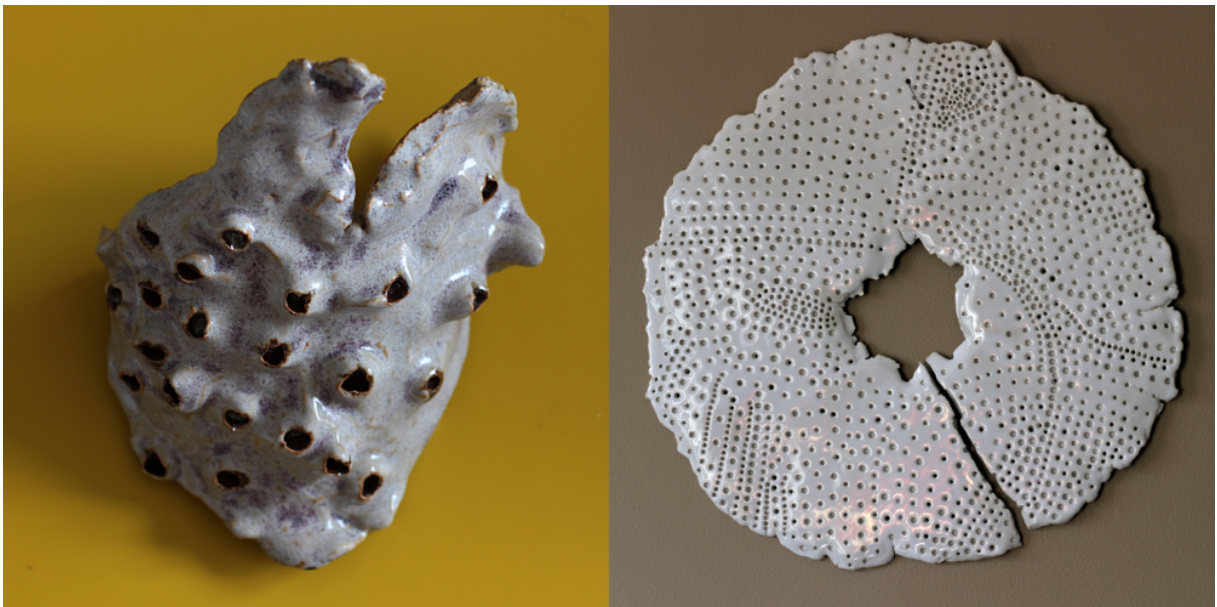
8. *Malemare*, installation éphémère d'éclats de vaisselle, porcelaine et d'autres produits céramiques dans une place publique, 700 x 700 cm. Coordenadas Vagabundas, Universidade de Brasília, Conjunto Cultural da República, Brasília, 2015.

²⁴ Claudia Washington, *op. cit.*, 2019, p. 103.



9. *Viridário*, composition d'éclats de porcelaine à motifs jardin, 21 x 60 cm; re-dessin vectoriel des motifs, 21 x 60 cm. Revista Abrigo Portátil no 1 e no 7, Curitiba, 2016, p. 52-53. Casse-tête, impression fine art et plexiglas, 100 x 38 cm, 2016, collection privée, Brasília.

À partir d'une sélection des mêmes éclats, les morceaux de porcelaine à motifs des jardins ont donné forme à une composition appelée Viridário (du latin *viridarium*, bosquet), un jardin des délices interrompus. La photographie de cette composition a servi pour le dessin vectoriel des motifs, ce qui était destiné à donner l'unité à l'ensemble des éclats. Une troisième pièce a été générée, un casse-tête qui joue avec la possibilité d'unir et de briser l'image en morceaux. *Malemare* et *Viridário* se rapportent à la transformation par le mouvement, les éclats ont un mouvement propre, ils se déplacent avec ou sans interférence des mains humaines. Quand je ne serai plus là, ils continueront leur chemin de terre, leur sculpturation.



10. La corne du cœur, céramique 2018, 25 x 20 cm, grès et émail, France, 2018. Le soleil déchiré, céramique, 50 x 50 cm, grès et émail, France, 2018.

Les deux œuvres ci-dessus sont le début de la recherche technique et formelle sous le processus céramique développé dans cette recherche, ils unissent la matière terre, des relations avec l'environnement, la cuisson et les transformations qui en résultent. La référence au déchirement de la région connue sous le nom de Corne de l'Afrique et la soupçonnée existence d'un soleil déchiré remet aux échelles en jeu dans la sculpturation géologique, soit la mesure continentale, soit la dimension systémique solaire.

Dans le processus courant, les dynamiques géologiques se rapprochent du corps humain, le touchent/il se fait toucher ou l'envahissent/il l'absorbe. L'être humain, en tant que résultat de la sculpturation géologique²⁵, agrège aux processus qui donnent forme au monde des façons spécifiques de transformer la matière. Parmi eux, se trouve la digestion, le processus de transformation, de dégradation, choisi pour soutenir la pensée de la pratique mise en place par cette recherche.

1.2 La digestion

La digestion est une transition qui brouille les frontières entre les corps. La fonction de la digestion dans cette recherche est d'unir ce qui est éloigné, par sa capacité à effacer la limite entre les choses, à travers ses moyens propres.

La digestion, dans son sens restreint est l' « ensemble des transformations, d'ordre mécanique ou chimique, subies par les aliments dans le tube digestif avant de parvenir à l'état sous lequel ils sont assimilables par les cellules ». ²⁶ C'est un trajet et une action.

Dans le contexte de cette recherche, la digestion est une transition qui mélange des éléments hétérogènes : la Terre qui reste en forme en se dévorant ; les gens qui s'alimentent de ce que la terre produit ; les minéraux qui se font absorber par les corps ; les bactéries mangeuses de pierre ; et l'œuvre céramique. Pourtant, elle servira de principe méthodologique qui soutient ce travail, sa mise en œuvre et le débat concerné.

²⁵ Le choix pour relier l'être humain à une sculpturation géologique lui lance dans l'ampleur des échanges planétaires. Il serait possible de considérer sa sculpturation biologique, Jean Claude Ameisen parle d'une sculpture du vivant, dont la mort est le « sculpteur, au cœur du vivant, à l'œuvre, jour après jour, dans l'émergence de sa forme et de sa complexité », in *La sculpture du vivant : le suicide cellulaire ou la mort creatrice*, Editions du Seuil, 2003, p.16.

²⁶ Digestion (d'apr. Méd. Biol. t. 1 1970), Portail Lexicale, Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue (ORTOLANG) Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). URL : <https://cnrtl.fr/definition/digestion>.

L'intérêt pour la digestion a été déclenché par une étude sur la déchirure en tant que procédure en art. Pour considérer la matérialité des choses, leurs résistances et façons d'être transformées, cette quête a révélé, en plus de son objectif initial, des altérations des formes du monde qui combinent des éléments, en mélangeant ses propriétés : la mastication d'une image photographique ; la digestion de la terre par elle-même ; l'absorption de minéraux lourds par les corps ; et le métabolisme bactérien. Ces trouvailles dépassaient mon domaine d'étude, restant comme de nouvelles questions ou de brèves références.

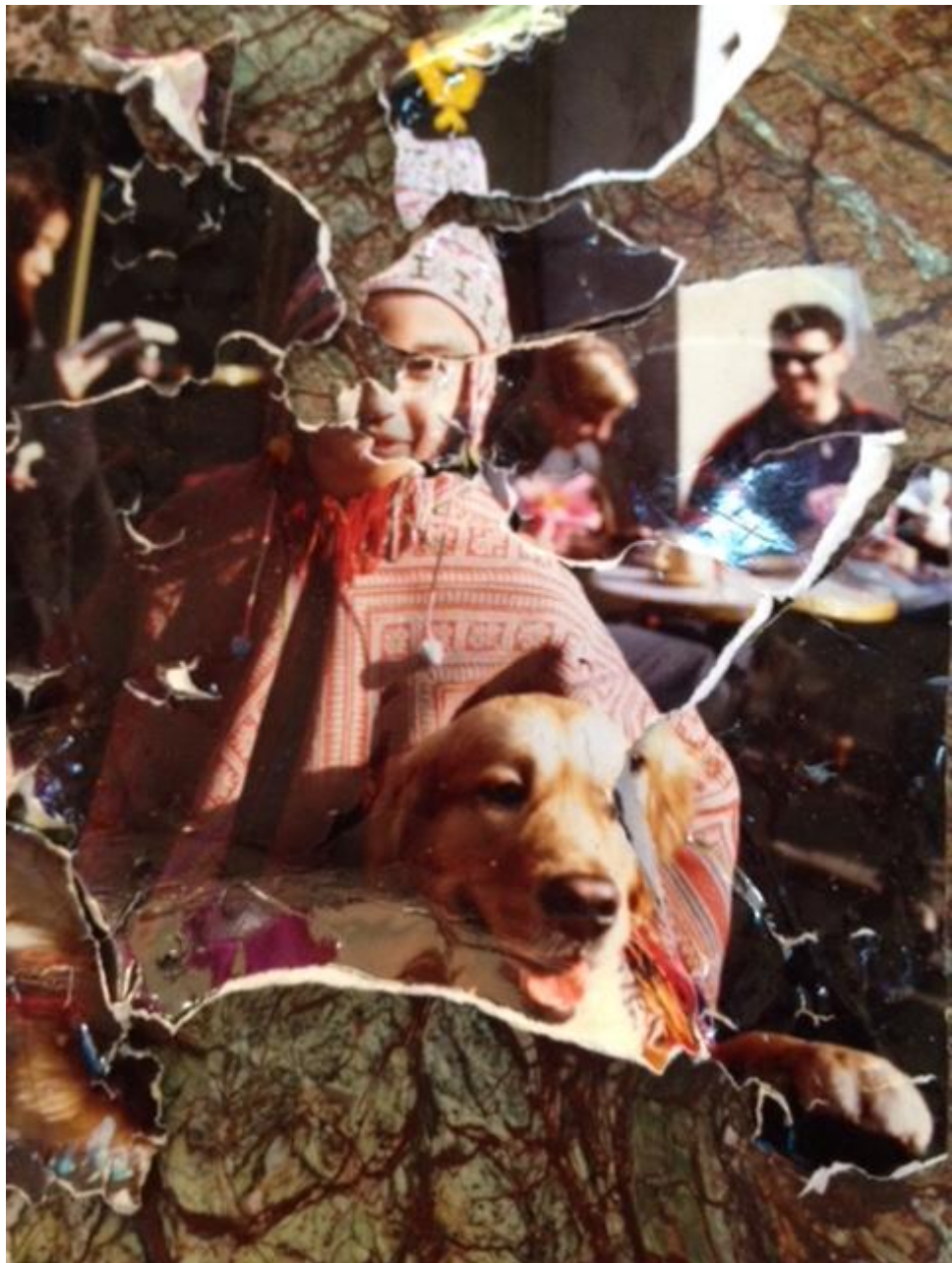
Une des expériences qu'a déclenchée cette curiosité pour la digestion est venue à moi lors d'une rencontre pour parler de migration et déchirure, dans le cadre de mon stage doctoral en France.²⁷ Une des participantes (Angela Upegüi, une colombienne qui vit en France depuis plusieurs années) a partagé une photographie résultant d'un processus singulier de récréation d'une image qui interpelle à la fois la déchirure et la digestion. Un chien a mâché la photo qui lui représentait à côté de son enfant, de ce qui est resté de leur acte Angela a recomposé l'image en rassemblant les morceaux et en prenant une nouvelle photo. La procédure employée par elle a commencé dans la gueule du chien, où la déchirure a trouvé sa suture, par le mélange des corps qui a réalisé l'union entre le chien et son enfant :

La photo n'a pas été déchirée comme dans les histoires d'amour infructueux, dont les photographies sont brisées pour tenter d'oublier l'échec amoureux. La photographie était même digérée, d'abord par les morsures et la salivation, puis à l'intérieur de l'animal, elle subirait le mélange en raison de fortes enzymes de l'estomac. Il ne s'agit pas de séparer, mais d'unir jusqu'à ce que les corps soient indiscernables. Dans ce processus, la déchirure n'est qu'une des actions d'ingurgiter l'image. La salive impliquée dans l'acte affaiblit et unit, le but n'est pas de traverser l'image plane, mais de l'avalier.²⁸

²⁷ Laboratoire d'éthique médicale et de médecine légale de l'Université de Paris V, Projet Vies Parallèles Migrants - perspectives Brésil/France, CAPES/COFECUB, 2017-2018.

²⁸ Claudia Washington, *op. cit.*, 2019, p. 202-203.

L'image suscite le transit mécanique et chimique de la matière qui traverse le corps par la voie digestive, un passage qu'on dégrade et transforme. Ce processus, engagé sur l'image, dévoile des possibilités du corps de détruire la matière en lui accordant une autre existence. Par ailleurs, le corps subit l'effet de ce qui à lui vient, de ce qui lui donne forme, qui s'y installe, qui le traverse.



11. Photographie sans titre, Angela Upegüi, Paris, France, date inconnue.

Selon la théorie de la tectonique des plaques, la Terre n'est pas en expansion, elle ne grandit pas. La surface de la terre conçue comme un espace fini et le fait que les plaques grandissent aux frontières divergentes, impliquent qu'il faudra détruire la lithosphère ailleurs pour maintenir constante la surface terrestre. La destruction de plaques se fait par l'enfoncement d'une plaque sous l'autre plaque et par la digestion de la portion de plaque enfoncée dans la couche inférieure, avec des températures qui permettent que la plupart des roches deviennent assez ductiles pour générer des déformations plastiques.²⁹ Comment penser l'autophagie en tant que garantie de la permanence terrestre ? Faut-il s'autodétruire pour se maintenir vivant ?

Parmi les relations du corps avec la terre, l'ingestion de la matière inorganique par la chair cellulaire peut être abrupte et manifeste, lente et invisible. Parfois, l'absorption de minéraux lourds par les corps est si imperceptible que seul le temps peut révéler ces mélanges, ces états transitoires. Dans le cas du travail réalisé à la mine de plomb au Brésil, cité précédemment, les particules de plomb jetées dans la confusion de l'atmosphère, sur terre et dans l'eau, n'impressionne pas les rétines, on ne peut pas les voir. Il faut connaître la cinétique du plomb dans des corps de plus en plus métalliques et poursuivre ses transformations. Les corps sont déformés et personne ne les voit.³⁰

Cette même expérience, poursuite d'une enquête sur la contamination environnementale, a mené à un rapport scientifique réalisé en Chine sur la phytoremédiation, la réhabilitation et la restauration des sols contaminés par les mines à travers la bactérie *Streptomyces pactum*. Le métabolisme bactérien s'est présenté comme une possibilité de rendre les endroits contaminés à nouveau habitables, tandis que le Brésil traversait une de ces pires crises environnementales liées aux effondrements de deux de ces barrages de déchets minéraux.

²⁹ Pierre-André Bourque, « Une Théorie planétaire: la Tectonique des Plaques », in *Planète Terre*, cours d'introduction et de culture scientifique en Sciences de la Terre, Département de Géologie et de Génie géologique de l'Université Laval, Québec Canada.

³⁰ Claudia Washington, *op. cit.*, 2019, p. 103.

Ces indices se relient aux expérimentations artistiques penchées vers la transformation de la matière par l'interpénétration des corps et basées sur la géophagie. La notion de digestion converge dans ces deux processus : l'interpénétration des corps, par le biais du port des casques en terre cuite ; et la géophagie elle-même, par le biais d'une installation *self-service*.

Les processus impliquant le rôle de bactéries dans les transitions *corps-terre* seront l'objet de recherches ultérieures. La biolixiviation (ancienne technique d'extraction de métaux basée sur le métabolisme bactérien) et la phytoremédiation (réhabilitation et restauration des sols contaminés par les mines à travers des bactéries) sont des sujets envisageables pour un dialogue avec la création artistique. Compte tenu des expériences et actions menées par des artistes tels que Thomas Feuerstein (*Prometheus Delivered*, 2018)³¹, Minerva Cuevas (*Biorepair Project*, 2010)³², Esmee Geerken (*Build like a shell*, 2020)³³ et l'Art Orienté Objet (*Plutôt que tout*, 2011)³⁴.

Pour l'instant, se mettent en évidence les transitions du corps vers la terre et vice-versa à partir de la digestion du corps humain par la terre et de la terre par les êtres humains. Ainsi, la géophagie signe le caractère géologique de ces transitions. Cette

³¹ La sculpture en marbre, une réplique de *Prometheus Enchaîné* de Nicolas Sébastien Adam (1762), est lentement désagrégée par des bactéries qui nourrissent des cellules hépatiques humaines. Sabine Adler et al, *Thomas Feuerstein: Prometheus Delivered*, exhibition catalogue, Munich, ERES Foundation, 2018.

³² Son idée consistait à lancer et à promouvoir des recherches spécifiques à l'Université nationale du Mexique sur les bactéries susceptibles de briser le plastique polyéthylène de sacs trouvés dans les décharges. Eduardo Abaroa et Minerva Cuevas, « Corporatocracy, Democracy and Social Change (in Mexico and Beyond) : A Conversation on Art and Life », *Third Text : Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*, vol. 27, issue 1, jan. 2013, p. 162-171.

³³ Le projet multidisciplinaire « Build like a shell » se penche sur la relation à nos matériaux de construction, sur les organismes de biominéralisation, dans la manière dont ils sécrètent leurs maisons, tant au niveau matériel qu'artistique. URL : <https://www.esmeegeerken.com/index.php/projects/planet-b/>.

³⁴ Projet autour d'une singularité biologique, les thrombolites, des petits monticules de sédiments de tailles variable résultant de l'agrégation d'éléments minéraux par des cyanobactéries, une des premières formes de vie sur terre produisant de l'oxygène, ayant permis le développement des organismes aérobies. Marion Laval-Jeantet (dir.), *No man's land – L'homme a-t-il encore sa place ?*, Montreuil, Éditions CQFD, 2019.

perspective s'éloigne de l'anthropophagie, car elle ne tient pas compte des rapports purement humains. Étant donné que cette recherche se construit à partir du contexte brésilien, elle prend en considération des aspects généraux de la tradition artistique brésilienne identifiée à l'Anthropophagie et au Tropicalisme pour les mettre en dialogue avec la réflexion sur la géophagie.

1.2.1 L'Anthropophagie

Cette approche cherche à débattre des aspects liés aux notions d'anthropophagie associées au Mouvement Anthropophage et au Tropicalisme, c'est-à-dire la consommation de l'espèce humaine par elle-même dans son caractère rituel avec l'objectif d'obtenir le pouvoir de l'autre qui est mangé, comme métaphore au positionnement esthético culturelle de « dévorer » et d'assimiler de manière critique des valeurs étrangères, en ce qui concerne les arts visuels.

La notion d'anthropophagie défendue par le Mouvement Anthropophage a été créée par l'avant-garde intellectuelle brésilienne pendant les années 1920. L'écrivain Oswald de Andrade était l'auteur du Manifeste Anthropophage (1928) qui défend la dévoration-assimilation de l'autre. Il s'agit de l'appropriation des cultures étrangères, de la capacité à avaler des formes importées pour produire quelque chose de véritablement national, sans tomber dans l'ancien rapport modèle/copie, qui dominait une partie de l'art de la période coloniale et de l'art académique des XIXe et XXe siècles. Il prétend à un nouveau rapport du colonisé brésilien au colonisateur européen.³⁵

³⁵ Papiers n°60, septembre 2008. Collège International de Philosophie. Colloque Brésil/Europe : repenser le Mouvement Anthropologique, Mercredi 20 et jeudi 21 juin 2007, Auditorium Maison de l'Amérique latine, 217 bd St-Germain, 75007 Paris. Sous la responsabilité d'Ana KIFFER, Jean-François NORDMANN et Tatiana ROQUE, avec la collaboration de Paulo ONETO. Colloque organisé avec le Centre des Études Littéraires de la Pontificia Université Catholique (PUC-RJ).

Pendant la fin des années 1960 et la décennie 70, période marquée par la répression de la dictature militaire au Brésil³⁶, l'art revient aux idéaux anthropophagiques contre la répression politique et comme forme de résistance culturelle. Le Tropicalisme (Hélio Oiticica, 1966) se comprend comme une continuité du Mouvement Anthropophage (Oswald de Andrade, 1928). La *Tropicália* est un concept créé en 1966 par Hélio Oiticica, basée sur la *Nova Objetividade*³⁷, il cherche à caractériser un état de l'art brésilien d'avant-garde en relation à deux grands mouvements d'art mondiaux, l'*Optical Art* et la *Pop Art*. Le concept est mis en place à l'occasion de l'exposition *Nova Objetividade Brasileira* (Musée d'Art Moderne do Rio de Janeiro, 1967) dans un projet environnemental du même nom. Avec *Tropicália* Hélio Oiticica voulait créer le mythe du métissage, pour la création d'une véritable culture brésilienne ; l'héritage européen et américain devait être absorbé anthropophagiquement. L'anthropophagie est un élément important dans la tentative de caractérisation nationale. Pour lui, *Tropicália* était la toute première tentative objective et consciente d'imposer une image manifestement brésilienne au contexte et aux manifestations de l'art national. Il s'appuie sur l'affirmation d'Oswald de Andrade en concluant que ce serait la culture brésilienne anthropophagique, c'est-à-dire l'habitude de réduire immédiatement toutes les influences extérieures aux modèles nationaux.³⁸ Comme l'anthropophagie oswaldienne, l'anthropophagie d'Hélio Oiticica est engagée dans la construction d'une

³⁶ La dictature militaire au Brésil débute à la suite du coup d'État du 31 mars 1964 et dure jusqu'à 1985.

³⁷ Hélio Oiticica, *Esquema geral da Nova Objetividade*, in *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986. En synthèse la *Nova Objetividade Brasileira* (Nouvelle objectivité brésilienne, 1967) lance les tendances à défendre des solutions proprement nationales, utiliser un nouveau langage, analyser de façon critique la réalité, prendre des positions politiques, défendre la liberté de création, surmonter les supports traditionnels au profit des structures et objets environnementaux, la participation corporelle, tactile et visuelle du spectateur et l'utilisation de moyens capables de réduire le subjectivisme au maximum d'objectivité. Tels sont les ingrédients de base de la nouvelle objectivité. 1. volonté constructive générale ; 2. tendance à l'objet, en niant et en surmontant le cadre du chevalet ; 3. participation des spectateurs ; 4. prise de position par rapport aux problèmes politiques, sociaux et éthiques ; 5. tendance à un art collectif ; 6. la résurgence du problème de l'anti-art.

³⁸ Hélio Oiticica, « *Tropicália* », in *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, São Paulo, Brasil: Cosac Naify, 2007, p. 239-241.

identité nationale. Dans les deux cas, c'est une quête pour remplacer un mythe par un autre, celui de l'universalisation de la culture nationale de fond colonial, par la création du mythe brésilien du métissage, le mythe de la tropicalité, du manque de conditionnement aux structures établies, de la révolution.

1.2.1.1 Parmi les héros

Dans la continuité de cette réflexion sur l'anthropophagie-tropicaliste, on met en relief l'œuvre Robert Walser-Sculpture de Thomas Hirschhorn, sur laquelle l'artiste affirme voir l'influence de l'œuvre tropicaliste Hélio Oiticica.

La conférence de Thomas Hirschhorn au Séminaire Interface³⁹, dédiée à la présentation du processus qui a façonné la Robert Walser-Sculpture (solo exhibition – Place de la Gare, Biel/Bienne, Switzerland, 2019), révèle le lien entre cette sculpture et le Tropicalisme (Hélio Oiticica, 1968).

La phrase *Seja marginal, seja herói* qui nomme et compose le *Poema-bandeira* (poème-drapeau, 1968) est le symbole majeur de la *marginália* (milieu marginal), une série de propositions qui ont fait partie du concept de *Tropicália* (Hélio Oiticica, 1968). La figure du héros est incarnée dans le bandit *Cara de Cavalo* (Visage de Cheval), accusé d'avoir tué un policier, il était une des premières victimes de l'escadron de la mort de Rio de Janeiro en octobre 1964, pendant la période dictatoriale. L'image utilisée dans le poème-drapeau est issue d'un journal qui montre le corps mort de Cara de Cavalo avec soixante-et-un coups d'arme à feu.

C'est à travers le motto *Be a hero! Be an outsider! Be Robert Walser!* que Thomas Hirschhorn nous invite à explorer la figure du héros, personnifié dans l'écrivain suisse Robert Walser. L'écrivain, diagnostiqué schizophrène en 1933, a vécu dans un asile jusqu'à sa mort en 1956. Malgré de nombreux articles écrits et publiés avant d'entrer dans l'asile, Robert

³⁹ Thomas Hirschhorn, conférence, Séminaire Interface, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, UFR 04 Arts et sciences de l'art, Paris, 14 octobre 2020.

Walsler était oublié. Son corps a été trouvé sur la neige et photographié par des policiers. Une des images du corps par terre est devenue une sorte d'image emblématique de l'écrivain.⁴⁰



12. *Seja marginal seja herói*, Hélió Oiticica, 1968, *poema-bandeira*, peinture sur tissu, 85 x 114,5 x 3 cm, collection Eugênio Pacelli. Photo : Jaime Acioli. Robert Walser, mort sur la neige, 1956.

Au-delà de l'exploration de la figure du héros et des similarités entre les images des deux artistes, la Robert Walser Sculpture présente des caractéristiques qui figurent dans une autre œuvre d'Hélió Oiticica, l'environnement *Tropicália* (1966). L'architecture de la Robert Walser-Sculpture a été faite petit à petit, sans un projet prédéterminé, elle a été définie par des décisions collectives.

L'environnement, homonyme du concept général de la tendance tropicaliste, est composé par « le pénétrable », une sorte de champ expérimental avec des images, un décor tropical, avec des plantes, des aras, du sable, des galets. En entrant dans « le pénétrable » principal, après avoir traversé plusieurs expériences tactiles-sensorielles et créé son sens de l'imagerie à travers elles, le participant trouve un récepteur TV en fonctionnement permanent ; pour Hélió Oiticica c'est l'image qui dévore le participant, car elle est plus active que la création sensorielle. Cet ensemble d'expériences a été formulé à partir du bagage acquis par l'artiste avec la samba (Parangolé, 1964) et avec la découverte des *morros*, de

⁴⁰ Jacob Silverman, « The Many Deaths of Robert Walser », *VQR : A National Journal of Literature and Discussion*, Virginia Quarterly Review, États-Unis, 12 juillet, 2010.

l'architecture organique des *favelas* de Rio, des *palafitas* d'Amazonas et surtout des constructions spontanées et anonymes dans les grands centres urbains, l'art de la rue, des choses inachevées, des terrains vagues.⁴¹



13. *Tropicália*, Hélio Oiticica, 1969, Whitechapel Art Gallery, Londres. Photos : Guy Brett. Source : Tate gallery. Robert Walser-Sculpture, Thomas Hirschhorn, Exposition solo, Place de la Gare, Biel/Bienne (Switzerland), 2019. Photos: Enrique Muñoz García. Courtesy: l'artiste et l'exposition suisse de sculpture ESS / SPA.

⁴¹ Hélio Oiticica, *op. cit.*, 1986.

1.2.1.1 De l'affirmation à la servitude

Dans son article *Anthropophagie Zombie* publié en 2008, la philosophe, sociologue, psychologue sociale, clinicienne et critique d'art brésilien Suely Rolnik, questionne l'hybridation, la flexibilité, la liberté d'expérimentation et d'irrévérence, caractéristiques de l'anthropophagie au Brésil, en tant que source de vitalité d'une société. Son exemple majeur est la situation de la société brésilienne. Après cinq siècles d'anthropophagie, le pays manifeste, de façon déséquilibrée, l'affirmation des forces les plus créatives et les plus éthiques jusqu'à la flexibilité la plus servile. Suely Rolnik établit un parallèle entre le retour anthropophagique du Tropicalisme et l'ascension en échelle globale d'une subjectivité processuelle, singulière et impersonnelle, parce que traversée par l'autre. Cette subjectivité, promesse de libération du modèle projeté par l'européen sur les peuples colonisés, génère une crise sociale et culturelle qui menace les forces de contrôle de subjectivités, tels que le régime économique et politique en vigueur. La réponse autoritaire qui se déclenche instrumentalise la nouvelle force créative flexible, pour, plus récemment, engager les subjectivités déterritorialisées dans des utopies, comme les paradis virtuels du néolibéralisme pour une subjectivité flexible zombie, ou leurs contreparties fondamentalistes qui insistent sur le modèle identitaire et l'intensifient à l'extrême.⁴²

Suely Rolnik finit en mettant en évidence la distance qui sépare les périodes d'anthropophagie au Brésil et le moment de sa réflexion :

Nous sommes loin de l'anthropophagie des banquets ancestraux, qui frappa l'imaginaire des Brésiliens comme l'un des mythes fondateurs du pays ; mais loin aussi de la formule de la relation à l'autre et à la culture que le Mouvement Anthropophage en a extrait, tout comme de la réactivation de ce mouvement dans les années 1960 et 70, qui créa la subjectivité flexible qui se propagea dans la vie sociale.⁴³

⁴² Suely Rolnik, *Anthropophagie Zombie*, traduction Renaud Barbaras, in *Papiers n°60*, septembre 2008. Collège International de Philosophie. Colloque Brésil/Europe : repenser le Mouvement Anthropophagique, Mercredi 20 et jeudi 21 juin 2007.

⁴³ *Ibid.*, p.54.

Presque quatorze ans après la publication d'Anthropophagie Zombie, la question posée par Suely Rolnik, d'un désirable dépassement de la condition anthropophagique humaine, semble de plus en plus urgente, compte tenu des événements actuels (tel que la pandémie provoquée par le coronavirus SARS-CoV-2) qui chamboulent les rapports de domination de l'humain face à l'environnement. La boulimie contemporaine s'élargit dans tous les sens. La consommation de la planète et l'avidité pour manger la Lune, Mars ou tout autre corps céleste envisageable, c'est le rêve de remplir les ventres vides. Cet appétit insatiable pour l'autre, pour l'étranger dans le sens d'inconnu et d'inaccessible, est rendu possible pour le marché dédié à la création d'exotique et à sa vente.

Se peut-il que le passage de l'axe anthropophage humain-humain à la désaxe géophage terre-humain-Terre-etc révèle d'autres types de relations moins limitées aux rapports d'exploitation de l'autre ? La géophagie est un prétexte pour aller au-delà de la pure transformation de la matière ou de l'absorption de quelques propriétés choisies et pour mettre en question les racines anthropophagiques d'un parcours artistique qui envisage d'autres liens relationnels.

1.2.2 La Géophagie

Le terme « géophagie » provient du discours médical et archéologique, défini comme une pratique propre aux sociétés rurales ou préindustrielles dans lesquelles on mange des substances originaires de la terre (boue, sable, kaolin, etc.). La géophagie est comprise comme une habitude liée culturellement à la magie, à la religion, à ses vertus curatives et aux aspects sociaux et économiques ; ou comme un problème alimentaire, un trouble comportemental compulsif, une addiction, un désordre psychique.⁴⁴

Un récit de 1844 du médecin français J. F. Xavier Sigaud, intitulé *Du climat et des maladies du Brésil* ou *Statistique médicale de cet empire*, témoigne de la pratique de

⁴⁴ Giovanna Pessoa, « Le Goût de l'argile », La géophagie des femmes africaines dans le quartier de Château Rouge (enquête), ENS Paris-Saclay, *Terrains & travaux*, 2005/2, n° 9, pages 177 à 191.

manger de la terre parmi les indiens et la population asservie originaire de L'Afrique. Selon l'auteur, « l'habitude de manger de la terre glaise est générale parmi un grand nombre de nations sauvages ». Il nous informe qu'une des préoccupations des jésuites, par rapport à ces habitudes alimentaires, c'était le fait que les Tapuyas⁴⁵ mangeaient leur vaisselle faite de terre cuite. D'autres mangeaient la terre glaise en petites portions mélangées avec beaucoup d'autres aliments. Ce qui, pour lui, semblait être la raison pour laquelle la pratique n'avait aucun préjudice pour leur santé, et pourtant, cet usage de l'argile était classifié comme une habitude et non une maladie. Même si les études de l'époque étaient controversées, elles n'y ont pas trouvé de qualité nutritive et elles indiquaient que l'ingestion de la terre pourrait tuer en peu de temps. En relation avec les personnes venues d'Afrique, la consommation du plâtre, de la chaux, de la terre en grande quantité, était classifiée comme un « goût qu'ils apportent de leur pays natal ». Considéré comme la cause de la cachexie africaine, la pratique jugée vicieuse avait comme unique moyen de « guérison » le port d'un masque en fer placé sur la face.⁴⁶ L'obstruction de la bouche par des masques en fer, soit pour empêcher l'ingestion de terre, des aliments, d'alcool, soit pour établir le silence⁴⁷ parmi les personnes captives, était principalement un type de torture. L'auteur ne se rapporte pas au fait que la pratique de manger de la terre était aussi une façon de se suicider.

La géophagie, chez les peuples originaires du Brésil, était une pratique courante, qui contrairement à l'anthropophagie ne générerait pas la peur parmi les colonisateurs. Le pouvoir de la géophagie ne se fonde pas sur la gloire d'un guerrier victorieux, que ce soit celui qui mange ou celui qui est mangé. Le pouvoir de la géophagie se

⁴⁵ Tapuyas, Encyclopédie de Diderot, 2021. Nom commun à plusieurs nations sauvages de l'Amérique, au Brésil.

⁴⁶ Géographie Médicale, Chapitre II, Des maladies des Indien et de la médecine des jésuites; et Chapitre III, Des maladies des noirs, in *Du climat et des maladies du Brésil ou statistique médicale de cet empire*, 1844, p. 119-121 et 132.

⁴⁷ Au sujet du masque du silence, l'artiste, psychologue et écrivain, Grada Kilomba a dédié un chapitre de son livre *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* et la vidéo installation *The Desire Project* (2015-2016) exposée à la 32a Bienal de São Paulo, 2016.

pose sur une action personnelle, impossible à déléguer à autrui ou d'en dépendre, le pouvoir d'arrêter la vie.

L'acte de manger de la terre est communément lié au suicide, parfois collectif. Cette occurrence est mise en évidence par la performance *El Peso de la Culpa* (Le poids de la faute, Havane, 1997) de Tania Bruguera. Son œuvre renvoie aux histoires coloniales et esclavagistes de suicides collectifs commis par les populations indiennes de Cuba par le biais de l'ingestion de terre. D'après la description du conservateur, critique et historien de l'art Gerardo Mosquera

L'artiste était debout face à la rue, vêtue de blanc, avec le corps ouvert d'un mouton suspendu à son cou et deux bols en céramique devant elle. Dans un état de concentration, Bruguera a pris de la terre dans le plus grand bol, l'a humidifiée dans le plus petit contenant de l'eau salée, a fait de petites boules avec la terre et les a mangées.⁴⁸

L'œuvre fait aussi référence à l'expression idiomatique cubaine *Comer Tierra* (manger de la terre), employée dans des situations désespérées pour lesquelles il n'existe aucune échappatoire, en référence directe aux conditions sociales et politiques cubaines à l'époque.

Tania Bruguera connecte l'aspect rituel de la performance et de la géophagie. La répétition performative met à jour une pratique ancestrale et affirme que cet acte sacrificiel n'est pas seulement une vieille histoire de colonisation, mais une réalité qui se reproduit dans la vie de tous les jours.

Dans une perspective diamétralement différente, mais aussi ritualiste, la proposition de Saša Spačal et Mirjan Švagelj, le *workshop Soil Tasting* (Dégustation du sol, Slovénie, 2017) est un *workshop* de dégustation du sol, des collations de terre et d'argile, conçu comme un voyage aromatique à travers le monde des bactéries terreuses. Cela englobe

⁴⁸ Gerardo Mosquera, « Cuba en la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social », Tania Bruguera (dir.), *En el imaginario político*, Ed Charta, Milán, Italia, 2009, pp. 23 - 35. Traduit de l'espagnol par l'auteur.

des discussions sur le sol, sur les raisons de le manger et sur le monde des bactéries invisibles qui soutiennent la croissance au-dessus du sol. La recherche artistique de Saša Spačal (Slovénie) se concentre sur les enchevêtrements du continuum environnement-culture et des métabolismes planétaires. En développant des interfaces technologiques et des relations avec des agents organiques et minéraux du sol.⁴⁹



14. *El peso de la Culpa*, Tania Bruguera, Performance, 4 mai 1997 chez l'artiste, Havana. Photos: Gerhard Haupt. *Soil Tasting*, Saša Spačal, Mirjan Švagelj, BioTehna, Rampa Lab, Kapelica Gallery, Kersnikova Institute, Slovénie, 2017.

L'incitation à participer au workshop est claire : *You are cordially invited to soil tasting extravaganza!* Saša Spačal propose une expérience qui relie la géographie au plaisir, à la gourmandise, à l'extravagance. Le fait de savourer la terre avec élégance en agrégeant de la valeur par sa préparation et présentation raffinées, nous offre la face gastronomique de la digestion de la terre. C'est ainsi que l'épicurisme, la philosophie du mi-chemin (communément associée à la gastronomie), attribuait un sens particulier aux deux approches

⁴⁹ Saša Spačal, *Soil Tasting*, 2017. URL : <https://www.agapea.si/en/projects/1511>.

artistiques cités : *El Peso de la Culpa* (Le poids de la faute, Havane) et *Soil Tasting* (Dégustation du sol).

Selon Épicure, nous n'avons besoin du plaisir que quand, par la suite de son absence, nous éprouvons de la douleur. Et encore, le plaisir consiste, pour le corps, à ne pas souffrir et, pour l'âme, à être sans trouble. Il n'y a pas moyen de vivre agréablement si l'on ne vit pas avec prudence, honnêteté et justice, et qu'il soit impossible de vivre avec prudence, honnêteté et justice si l'on ne vit pas agréablement.⁵⁰

Tandis que *El Peso de la Culpa* traite de la douleur, *Soil Tasting* est une promesse de plaisir. Cependant, la recherche de plaisir, la douleur du corps et le trouble d'âme seraient des réponses au manque de prudence, d'honnêteté et de justice.

⁵⁰ Épicure, *Lettre à Ménécée*, traduction de Octave Hamelin, *Revue de métaphysique et de morale* n. 18, 1910, Édition électronique : Les Échos du Maquis, 2011.

2. La Terre et ses habitants

Le géographe Michel Lussault différencie trois niveaux d'analyse du globe terrestre, définis par la planète, la Terre et le Monde : la planète est un corps céleste parmi d'autres dans un univers infini régi par les dynamiques de systèmes physiques et chimiques, dont les fonctionnements autogènes ont provoqué l'apparition du vivant ; la Terre est la planète en tant que « demeure » spécifique de l'humain, continûment transformée par l'humanisation (son anthropisation) ; le Monde est l'espace social d'échelle supra-englobante, c'est la forme actuelle, depuis la plus récente phase de mondialisation (1945-1950).⁵¹

Cette précision nous laisse la tâche de mettre en évidence les singularités de la signification de la terre pour cette étude, dont l'acception générale traverse les trois niveaux cités auparavant. La terre est la couche superficielle du globe considéré comme substance, par son aspect, sa consistance, ses échanges matériaux. Composée d'une diversité d'éléments, la terre est une matière friable, d'une teneur variable, provenant de la dégradation des roches et de la décomposition des débris végétaux et animaux. La terre unifie des substances organiques et inorganiques qui constituent l'écorce terrestre. Elle est l'endroit d'où on extrait des richesses minérales, des matières premières avec lesquelles on bâtit des maisons et dont on fait naître des œuvres d'art. La terre est la nourriture et l'habitat des êtres vivants. Simultanément mangeoire et sépulture.

Rechercher dans ce terrain dépend de l'acceptation de plonger dans un espace mouvant, incertain et fragile. Il faut garder à l'esprit que c'est le domaine du transitoire, vécu de l'intérieur. C'est un arrangement des mouvements d'approximations et de distanciations, d'approfondissements et superficialités entre des éléments hétérogènes, qui luttent contre les extrêmes et s'amalgament pour modeler l'espace peu à peu. De sorte que la transition

⁵¹ Michel Lussault, « Porter attention aux espaces de vie anthropocènes : Vers une théorie du *spatial care* », in *Penser l'Anthropocène*, Rémi Beau et Catherine Larrère (dir.). Paris : Presses de Sciences Po, 2018, p. 201-218.

consiste plutôt dans l'accès instable à une multitude d'origines et d'avenirs que dans un « entre deux » quelconque. Comment cela se présente concrètement sur le terrain de recherche ? D'abord, par un territoire déterminé par des déplacements entre deux pays, le Brésil et la France. De surcroît, des transformations environnementales, politiques et culturelles émergent de cet espace et le modifient constamment. Enfin, l'investigation de processus sculpturaux, céramiques et performatifs qui donnent forme à l'œuvre ici proposée. Ces transitions entre la terre et le corps, du point de vue des échanges matériels et symboliques, dans des échelles variées, agrègent des événements les plus distincts (dès la terre qui nous engloutit à l'autophagie planétaire, du désir de la bouche à l'entropie tellurique). Ils intègrent cet environnement changeant et témoignent de sa transformation.

En effet, les particularités de cette ambiance convergent avec le concept Anthropocène, entendu comme le

moment culturel et esthétique réflexif, où les (des) individus et les(des) sociétés humaines (re)prennent conscience de leur condition vulnérable, à la fois, en même temps et intégralement globale et locale, de leur implication directe dans cette vulnérabilité systémique et transcalaire et de la nécessité de redéfinir une condition écouménale, de nouvelles façons d'habiter la Terre.⁵²

La définition de Michel Lussault identifie et fait valoir la vulnérabilité, qui traverse les échelles, comme une condition qui les unifie systématiquement. Par ailleurs, elle accentue l'interdépendance humains/terre comme condition pour habiter et propose son adéquation au présent. Ces positionnements corroborent l'idée d'une sculpturation de l'humain par la terre et de la terre par des activités humaines. Ils font écho à l'investigation des moyens de rendre habitables les endroits en transformation, ainsi qu'à la matérialité fragile trouvée dans l'œuvre plastique proposée et à la pensée qu'elle apporte.

⁵² *Ibid.*, p. 204.

2.1 Le vivant, un corps de terre

La sculpturation géologique se produit dans différentes échelles, englobe la planète elle-même et tous les êtres qu'y sont. Condition qui propose de faire disparaître les frontières entre espèces et la division entre vivant et non-vivant.

Un sujet mis en question par la Journée d'études Concrete Jungle : esthétique du vivant en milieu urbain, réalisée en 2020, au Centre Panthéon de l'Université Paris I. L'intervention du philosophe Dominique Lestel a déployé une réflexion remarquable sur les clivages qui se sont chevauchés à travers l'histoire de la science et de la pensée philosophique et qui doivent aujourd'hui être décortiquées pour donner accès à la réalité globale des êtres vivants.

Dominique Lestel expose ses dix thèses pour penser l'animalité urbaine ; un sujet émergent, selon lui, dans la conception des zones urbaines contemporaines : « on se rend compte qu'on avait beaucoup d'animaux, que les interactions avec l'animalité étaient de plus en plus dures, de plus en plus fortes ». Il a essayé de comprendre ce qu'est l'animalité urbaine à partir de la définition géographique du terme, c'est-à-dire que l'animalité urbaine, ce sont les animaux qui vivent dans les villes en général. Le philosophe a adopté une autre perspective, qui est de considérer que l'animalité urbaine est l'animalité qui résulte de la Ville. Dominique Lestel, estime que l'animalité urbaine résulte de l'hypermilieu urbain contemporain et que cette animalité n'est pas une catégorie idéologique, n'est pas non plus une catégorie culturelle, elle doit être conçue comme une catégorie géologique, dans le sens qu'elle transforme en profondeur ce qui est le vivant sur terre. D'après lui, l'animalité urbaine doit aussi être pensée comme un gigantesque être vivant qui ne relève que partiellement de la biologie ; toute l'animalité qui va émerger de l'hyper global et en particulier des laboratoires de recherche, compagnies informatiques et technologiques, n'est pas biologique. Il y a un nombre croissant d'êtres vivants qui ne sont pas biologiques et ça transforme considérablement le sens de ce qui est un être vivant, il n'est plus possible d'assimiler les êtres vivants et les êtres biologiques. Il ajoute encore le fait de penser qu'il y a un devenir

crustacé de la Terre, c'est-à-dire, qu'après cette prolifération urbaine, il va y avoir une carapace qui va se développer sur la terre, dans les interstices de laquelle vont se développer des formes d'êtres vivants, êtres vivants avant d'être portés par la vie, des formes d'êtres vivants qui sont différentes de celles qu'on connaît habituellement.⁵³

À partir du moment où il est possible de séparer le vivant du biologique, il est aussi concevable que les autres catégories « d'êtres » sur terre soient aussi basculantes. Voyons ce qui concerne la matière minérale, composant inorganique de la terre, pensée en général comme n'ayant pas de vie, alors qu'elle est directement liée à son avènement. Certes, cette matière minérale fait déjà partie d'une catégorie géologique, car elle est le substrat de la vie et à chaque changement de sa distribution, concentration, pénurie et mouvement, transforme l'organisme qui s'en sert, ou même peut-être la Terre tout entière. Pensons aux contaminations de rivières par des métaux lourds qui créent des mutations dans la faune et la flore, ou le saturnisme, qui limite le développement intellectuel des enfants. Dans ce dernier cas, on pourrait admettre un processus de (anti) développement infantin qui résulte de la Ville, dans les sens du saturnisme propre de la Ville, causée par la consommation du plomb contenu dans des peintures des vieux bâtiments, ou propre aux systèmes qui nourrissent la Ville, à propos de l'exploitation minière dans des endroits éloignés de la Villa et qui englobent l'hypermilieu urbain contemporain. S'il n'est plus possible de considérer les êtres vivants et les êtres biologiques dans une catégorie unique et soudée, il serait possible d'attribuer la vie à une espèce minérale, encore plus si on s'autorise à imaginer que le « devenir crustacé de la terre » est une forme de vie minérale, d'où sortent d'autres formes de vie. Cette carapace, à l'exemple de l'écorce terrestre, serait le nid vivant qui anime les êtres nouveaux-nés.

Parmi les spéculations sur l'origine de la vie sur Terre, nous en trouvons une qui relie les organismes biologiques aux minéraux. Selon le chimiste et biologiste moléculaire Alexander Graham Cairns-Smith, les premiers organismes avaient des gènes en eux, ces

⁵³ Dominique Lestel, *Les dix thèses pour penser l'animalité urbaine*, enregistrement audio, Concrete Jungle : esthétique du vivant en milieu urbain, Journée d'études Volet I, 2020.

gènes étaient microcristallins, inorganiques et minéraux. Son approche propose que les tout premiers organismes étaient de nature inorganique-cristalline et non organique-moléculaire comme ils le sont maintenant. La proposition selon laquelle nos ancêtres ultimes étaient des cristaux minéraux amène à penser que le sujet de l'origine de la vie sur Terre est une branche de la minéralogie. Un des fondements de cette théorie est basé sur la capacité des cristaux à maintenir ses nombreuses petites unités ensemble de manière précise par de fortes forces réversibles ; et aussi sur la théorie darwinienne de l'évolution des espèces (employée aux périodes antérieures à la conception des êtres vivants), dans laquelle toute nouvelle forme de vie serait rapidement dévorée par des formes évoluées. Cela justifierait le fait que nous ne trouvons pas au temps présent ces premières formes de vie. Une autre explication à cette absence est la non-reconnaissance de ces formes comme étant vivantes. Notre ancêtre ultime était un produit de la Terre, il était fait de composants fournis par la Terre et il pourrait évoluer sous sélection naturelle. L'évolution a commencé avec des organismes « low-tech » qui n'avaient pas besoin d'être et n'étaient probablement pas fabriqués à partir des « molécules de la vie ». La différence pratique entre les gènes cristallins et, par exemple, les gènes des arbres ou des girafes serait que ces gènes-là sont tellement plus directement spécifiés par l'information génétique, tandis que les messages dans les gènes cristallins peuvent simplement être des aspects de forme et de taille. Une masse de cristaux peut avoir un aspect « cellulaire » caractéristique, avec des compartiments interconnectés, comme des membranes. L'argile est définie par le scientifique comme une roche molle dont les particules sont très petites, plutôt insolubles, mais peuvent être facilement mises en suspension dans l'eau. Généralement, l'argile contient plusieurs minéraux argileux distincts, chacun avec une composition caractéristique d'unités et/ou de structure cristalline qui se met ensemble. Le scientifique atteste que ce désir d'auto-assemblage trouvé dans l'argile et trouvé pour toute la Terre va au-delà de la planète : des couches d'argile silicatée se trouvent dans certaines météorites, et leur présence est fortement suspectée à la surface de Mars.⁵⁴

⁵⁴ Alexander Graham Cairns-Smith, *Seven clues to the origin of life : a scientific detective story*, United Kingdom, Cambridge University Press, 1985.

La vie des minéraux est bien connue des Yanomami⁵⁵ ; pour eux l'or, quand il a encore la forme d'une pierre, est un être vivant. Il ne meurt qu'en fondant dans le feu, lorsque son sang s'évapore dans les grandes usines des Blancs. Alors, en mourant, il laisse échapper la chaleur dangereuse de son souffle que les Yanomami appellent *oru wakëxi*, la fumée de l'or. Il en est de même pour tous les minerais lorsqu'ils sont brûlés.⁵⁶

Le transit du corps vers la terre et vice-versa, prend en compte un système vivant d'origine autogène et interdépendante, dont l'instabilité contemporaine rend sa fragilité évidente. Les événements étonnants de l'espace global qui peuvent être perçus à l'échelle de notre courte vie et de notre corps sensible, ne nous laissent pas beaucoup d'alternatives ; l'une est de reconnaître les conséquences des changements environnementaux sur nous, car notre socle fragile est fissuré et nous fait tomber du haut de nos bâtiments insoutenables, nous jetant par terre. Peut-être pour relancer le projet humain depuis le nid.

2.2 Contexte Brésil

2.2.1 Le monde est tombé sur nos têtes

Le 5 novembre 2015, le barrage de Fundão qui détenait des résidus de minerai de fer s'est effondré. La rupture du barrage a tué 19 personnes et déversé 45 millions de mètres cubes⁵⁷ de résidus miniers dans l'environnement. Dans la catastrophe, ils se sont déversés sur environ 663 km de cours d'eau, sur les rives du Rio Doce et de ses affluents,

⁵⁵ Les Yanomami forment une société de chasseurs-agriculteurs dans la forêt amazonienne du nord dont le contact avec la société nationale est, pour la plupart de leur territoire, relativement récent. Traduit du portugais par l'auteur. URL : <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>.

⁵⁶ Davi Kopenawa et Bruce Albert, « Mangeurs de terre » et « L'or cannibale », in *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Paris, Plon, Terre Humaine, 2010, p.382.

⁵⁷ Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito, CPI de Brumadinho e outras barragens, Brasil, julho 2019.

jusqu'à la mer. La vague de boue a atteint l'océan Atlantique et plus de 300 000 personnes ont été affectées⁵⁸.



15. Bento Rodrigues, rupture du barrage, 2015, Brésil. Photo : Neno Vianna alliance / dpa.

Le 25 janvier 2019, un des barrages des déchets miniers de la Mina do Córrego do Feijão s'est effondré. La vague de 12,7 millions de mètres cubes de résidus miniers a fait 272 morts. Dans le chemin, les résidus se sont répartis sur une superficie d'environ 290 hectares et ont suivi la rivière Paraopeba, dont le bassin comprend 48 municipalités, avec une population de plus de 1,3 millions d'habitants.⁵⁹

⁵⁸ André Prous (dir.), Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico – UFMG, Belo Horizonte. v. 24, n.1, 2015.

⁵⁹ Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito, CPI de Brumadinho e outras barragens, Brasil, julho 2019.



16. Brumadinho, rupture du barrage, 2019, Brésil. Caméra de vidéo surveillance, Vale S.A.

Ces deux catastrophes ont été produites par la ruine de barrages minéraux et ont détruit des villes, tué des habitants et des animaux, empoisonné le sol et l'eau. Tous les deux se situent dans l'État de Minas Gerais au Brésil et sont sous la responsabilité d'un même entrepreneur la Vale S.A (Samarco/Vale/BHP, dans le deuxième cas), une entreprise minière multinationale, fondée en 1942 par des capitaux publics.⁶⁰ Outre la capacité meurtrière immédiate, ces désastres ont détruit des villages, des camps agricoles, mis fin à des moyens de subsistance, ont cassé les liens territoriaux, épuisé l'eau adéquate pour la consommation.⁶¹

⁶⁰ Ricardo Motta Pinto-Coelho, « Existe governança das águas no Brasil? Estudo de caso: O rompimento da Barragem de Fundão, Mariana (MG) », in Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico – UFMG, André Prous (dir.), Belo Horizonte. v. 24, n.1, 2015, p.16-43.

⁶¹ André Prous (dir.), Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico – UFMG, Belo Horizonte. v. 24, n.1, 2015.



17. Pompiers, opération de recherche et sauvetage, Brumadinho, Brésil. Photo : Robério Fernandes/Futura Press, 2019. Jendayi Cosméticos, Brésil. Photo : Jorge Beirigo, 2019. Des manifestants au siège de la Vale S.A., Brésil. Photos : Fábio Motta/ Estadão e Mario Tama – AFP, 2015.

Des corps couverts de boue ont peuplé les bords dévastés de ces endroits malheureux, mais aussi et sans arrêt les écrans et les esprits. La lourde réalité impose, de plus en plus, sa couche épaisse sur nous. Les ruptures de ces barrages ont été des événements choquants et leurs vagues obscènes continuent à couler légèrement à l'intérieur de chez nous. Ces calamités en ont jeté plusieurs dans la consternation.



18. Desvio Coletivo, Performance *Cegos*, Festival d'Aurillac 2018 - XIème édition , France, 2018. Photo: Vincent Muteau.

Dans l'art, l'image du corps entouré par la terre est littéralement mise en scène par le *Desvio Coletivo*⁶² dans la performance *Cegos* où les artistes, vêtus de gadoue, marchent par plusieurs villes du monde. La boue toxique dispersée dans la rupture des barrages a été collectée par des artistes et utilisée comme matière première. Marcelo Tolentino a réalisé une

⁶² *Desvio Coletivo* est un réseau de créateurs qui travaillent à la frontière entre l'art urbain, l'art de la performance et les arts visuels. À travers des interventions artistiques dans différents espaces, il développe des actions qui génèrent des îlots de désordre éphémère à caractère poétique et critique. Fondée en 2011, la recherche du groupe prend en compte la création collaborative, subvertissant les fonctions hiérarchiques d'une création artistique, laissant place au citoyen ordinaire pour devenir le protagoniste des œuvres, insérant des enjeux intrinsèques à son expérience de vie. Traduit du portugais par l'auteur. URL : <https://www.desviocoletivo.com.br/>.

série de portraits des victimes (*A arte nunca esquece*, 2016). Silvia Noronha a transformé le matériau avec des procédures de fusion minérale pour créer des indices de ce qu'elle appelle géologie post-humaniste (*The future of stone*, 2015). Mundano a créé une peinture murale à base de boue (*Operários de Brumadinho*, 2020).



19. Marcelo Tolentino, portraits, *A arte nunca esquece*, 2016. Silvia Noronha, pierre non-naturelle, *The future of stone*, 2015, Kunsthochschule Weissensee, Berlin. Photo : Ole Jeschonnek. Mundano, mural, *Operários de Brumadinho*, São Paulo, 2020. Photo : Gilbert Grape.

2.2.2 Des réponses ?

Dans l'ouvrage *Effondrement : comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, le géographe, biologiste évolutionniste, physiologiste, historien et géonome américain, Jared Diamond propose cinq facteurs à examiner lorsque l'on étudie l'effondrement d'une société liée à l'environnement : 1. Dommages environnementaux (l'impact humain sur l'environnement) ; 2. Changement climatique ; 3. Attaques menées par des voisinages hostiles ; 4. La perte du soutien de voisinages amis ; 5. Les réponses apportées

par une société à ses problèmes environnementaux. Parmi ces cinq facteurs, l'auteur met en évidence le dernier, les réponses, les choix d'une société. Dans les analyses de sociétés effondrées, la tendance conservatrice joue un rôle important dans la ruine sociale. Un peuple qui vit l'instabilité, cherche par tous les moyens à conserver ou garantir une identité, même misérable, violente et exploratrice.

Si l'instabilité d'un environnement en transitions rend évidente sa fragilité, quelle serait la réponse à cette constatation ? Les deux écroulements de barrages des déchets miniers au Brésil, ont explicité la vulnérabilité de l'ensemble des conditions (techniques, humaines, environnementales) que soutenait l'activité d'exploration minière. La rupture des barrages a été déclenchée par la dynamique des systèmes physiques et chimiques de la terre, ces principes ont été négligés, provoquant la catastrophe. Le fait que les résidus aient atteint la zone administrative et la cantine de l'entreprise, construites juste au-dessous du barrage de Brumadinho, démontre ce mépris.

La répétition et l'intensité de l'enjeu environnemental manifestent la faillite, l'inexistence d'une réponse humaine à la hauteur de l'impact environnemental subi.

De plus, dans l'espace social en général, la réponse a été le choix par une macro-politique environnementale qui propose que les ressources naturelles soient soumises à la nouvelle structure agricole fédérale, basée sur l'agro-industrie⁶³, notamment mono-culturelle et d'élevage bovin. Un choix motivé par la promesse d'ouverture des terres indigènes et quilombolas à l'exploitation minière, de mettre fin à « l'activisme environnemental chiite » et à « l'industrie de la démarcation des terres indigènes ». Avec le choix ratifié, les propositions sont mises en action : la nomination d'un homme politique reconnu coupable d'avoir fraudé le plan de gestion d'une zone de protection environnementale au poste de ministre de l'Environnement ; l'interdiction aux agences environnementales de fournir des informations directement à la presse ; la substitution des directeurs d'agences environnementales par des officiers de la police militaire ; la nouvelle

⁶³ Partido Social Liberal, *O Caminho da Prosperidade*, Proposta de Plano de Governo, Jair Bolsonaro, 2018.

réglementation d'évaluation des risques liés aux pesticides, les pesticides hautement toxiques peuvent être étiquetés comme étant de toxicité modérée, la liste des produits « extrêmement toxiques » est passée de 702 à 43 ; la crise internationale avec l'Allemagne et la France en conséquence des incendies en Amazonie ; la « journée du feu », avec le brûlage coordonné des pâturages, les zones envahies et la déforestation, encouragée par le gouvernement ; la minimisation des politiques pour les changements climatiques, la conservation de la biodiversité et la qualité de l'environnement urbain ; la proposition de réglementation de l'exploitation minière, de l'implantation de centrales hydroélectriques, de l'exploration pétrolière et gazière sur les terres indigènes, même sans autorisation ou accord des peuples concernés ; etc.⁶⁴

L'augmentation des problèmes environnementaux à travers le pays, tels que les incendies en Amazonie et la marée noire qui a frappé une grande partie de la vaste côte brésilienne, ainsi que la concomitance entre les bouleversements sociaux et la dégradation de l'environnement renforcent le lien entre les facteurs énumérés par Jared Diamond.

Le scénario explicite ci-dessus correspond à la réponse macro-politique, il a aussi un impact pour résoudre les problématiques à une échelle communautaire, par exemple, mais dans un contexte très défavorable.

2.2.3 La criminalisation de l'art

La période de quatre ans qui sépare les deux désastres environnementaux est aussi un entre-temps qui a été marqué par des changements politiques et culturels contrastés. L'année 2015 était la première du deuxième mandat de la présidente élue⁶⁵ et aussi l'année de l'intensification de la crise économique et politique qui mène à la destitution de

⁶⁴ Cronologia de um desastre anunciado: Ações do Governo Bolsonaro para desmontar as políticas de Meio Ambiente no Brasil, ASCEMA - Associação Nacional dos Servidores de Meio Ambiente, Brasil, 2020.

⁶⁵ Dilma Rousseff, présidente de la République fédérative du Brésil de 2011 à 2016.

cette mandataire du pays en 2017. Le processus a laissé émerger un conservatisme appuyé sur la religion et - après les élections de 2019 – défendu par la politique d'État. Alors, s'est mis en scène un cadre social qui a conduit le philosophe Vladimir Safatle à affirmer en 2018 qu'au Brésil s'est établie une république fondamentaliste⁶⁶. S'ajoute à ce contexte d'étroites relations entre le néo-pentecôtisme et des organisations criminelles, le narco-pentecôtisme. Cela a provoqué l'intensification du harcèlement religieux, culturel, ethnique, politique, sexiste⁶⁷ et, en même temps, a mis une partie de la population sous le contrôle des trafiquants et/ou des miliciens⁶⁸.

⁶⁶ Vladimir Safatle, *República fundamentalista*, Folha de São Paulo, Brasil, 23/11/2018.

⁶⁷ Ana Paula Miranda, *Intolerância religiosa ou genocídio do povo preto?*, Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia, Instituto de Estudos Comparados e Administração de Conflitos, INCT-INEAC, 2019.

⁶⁸ Actuellement, au Brésil, le terme milice désigne les policiers et anciens policiers (majoritairement des militaires), quelques pompiers et quelques agents pénitentiaires, tous ayant une formation militaire et appartenant à des institutions de l'État, qui se chargent de protéger et d'assurer la « sécurité » dans des quartiers soi-disant menacés par des trafiquants prédateurs. Les milices exercent un contrôle sur le territoire et sont impliquées dans des activités commerciales qui vont au-delà de la vente du service de sécurité, telles que la perception de redevances indues auprès des coopératives de transport alternatif, la vente à des prix supérieurs à la normale des bonbonnes de gaz, la vente du *gatonet* (le signal pirate de télévision par câble), la perception des péages et des tarifs de protection. Alba Zaluar et Isabel Conceicao, « Favelas sob o controle das milícias no Rio de Janeiro: que paz? », in *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, Fundação Seade, v. 21, n° 2, p. 89-101, 2007. URL : <http://www.seade.gov.br>.



20. Affiches portées par des manifestants ou collées dans les rues du Brésil, 2015-2020.

Les affiches portées par des manifestants ou collées dans les rues du Brésil sont des exemples de la mobilisation pour le renversement culturel du pays. Elles révèlent la tendance d'un positionnement contraire aux politiques culturelles antérieures axées sur la valorisation de la diversité : « Intervention Militaire maintenant ! », « Loi de Dieux, Bible oui, Constitution non ! », « Noir, communiste, antifa, macumbeiro, nous vous regardons », « Rêve de Judith Butler : détruire l'identité sexuelle de nos enfants », « Plus d'armes, moins de quotas, non à loi Rouanet⁶⁹, non au kit gay, le biberon est fini », « Toucher un homme nu n'est pas de l'art c'est un crime », « Je me bats pour la fin de la démocratie... », « Mythe, mettre son veto à tout », « Assez d'endoctrinement marxiste, assez de Paulo Freire ». Le harcèlement s'est accentué sur les acteurs artistiques : des expositions fermées, d'œuvres détruites, des artistes empêchés de faire leur travail.

⁶⁹ Le point fort de la loi Rouanet est la politique fiscale qui permet aux entreprises (personnes morales) et aux citoyens (particuliers) de reporter une partie de l'impôt sur le revenu dans les actions culturelles.



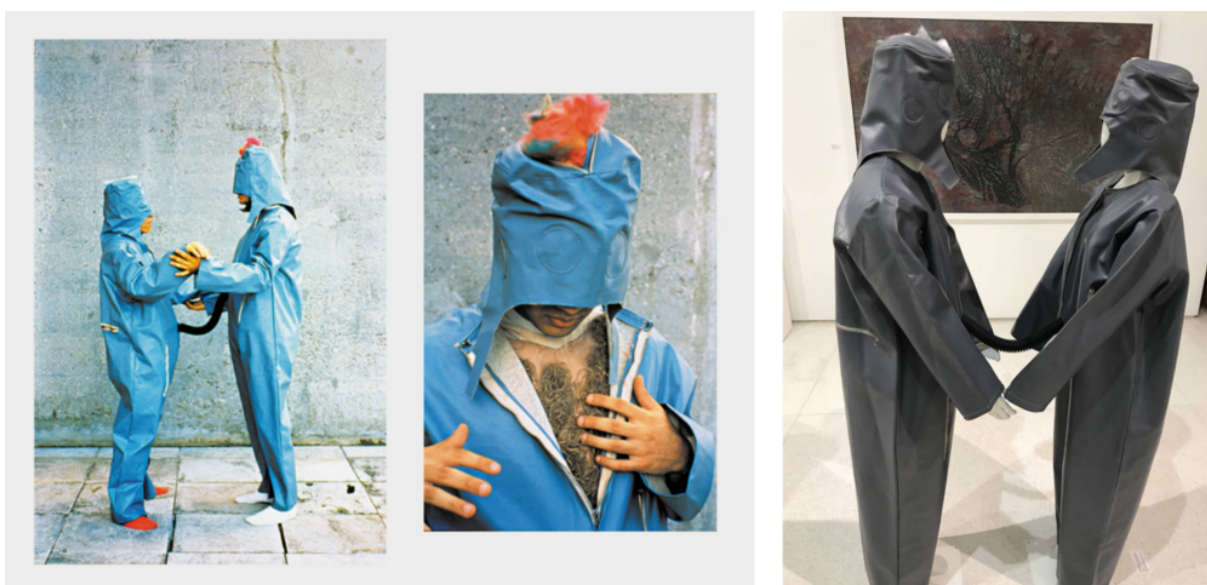
21. Corpos Informáticos, 2016. Jeu de balle, Brasília, Brésil. Photo: Corpos Informáticos.

En 2016, j'ai participé à une œuvre de protestation une composition urbaine développée par le groupe performatif *Corpos Informáticos*⁷⁰, dont le but était de sortir en marche pour jouer à la balle sur l'Esplanada dos Ministérios⁷¹, où la construction d'un mur divisait l'espace en deux parties, comme un champ de bataille. La finalité d'une telle barrière était la séparation de la population qui viendrait manifester le lendemain, en raison de la votation à la Chambre des députés pour définir l'ouverture du processus d'empêchement

⁷⁰ Le groupe *Corpos Informáticos* a été créé à l'Université de Brasília (Brésil) par des artistes, des chercheurs, des professeurs et des étudiants des cours d'art visuel et d'art dramatique en 1992. La préoccupation centrale de cette recherche en arts contemporains est le corps humain médié par les technologies (*low* et *high*) : le corps humain existant est quotidiennement traversé par des éléments techniques imperceptibles ou perceptibles dès le plus jeune âge ; le corps de l'autre se construit de la même manière (...); enfin des corps sont sans cesse redimensionnés par les technologies. Traduit de l'anglais par l'auteur. URL : <http://www.corpos.org/>.

⁷¹ L'Esplanada dos Ministérios est une zone de vaste pelouse avec 17 bâtiments de construction uniforme, qui abritent les ministères, organes du pouvoir exécutif et le Congrès national.

(d'impeachment) de la Présidente. Le groupe provocateur suivait son chemin, habillé de façon festive et pourvu de superbes tissus colorés, bâtonnets de barbe à papa et manches à l'air, jusqu'au moment où il a été arrêté par la police. Les objets transportés ont été saisis sous l'allégation qu'ils étaient des armes potentielles. Après un rite d'embarras et d'intimidation, le groupe a suivi son destin. Sur le mur, un jeu improvisé a commencé, des balles de tissu passaient d'un côté à l'autre, sans joueurs fixes, sans points ou perdants. Bientôt, la police est arrivée encore une fois et a déterminé le temps de cinq minutes pour rester sur place.

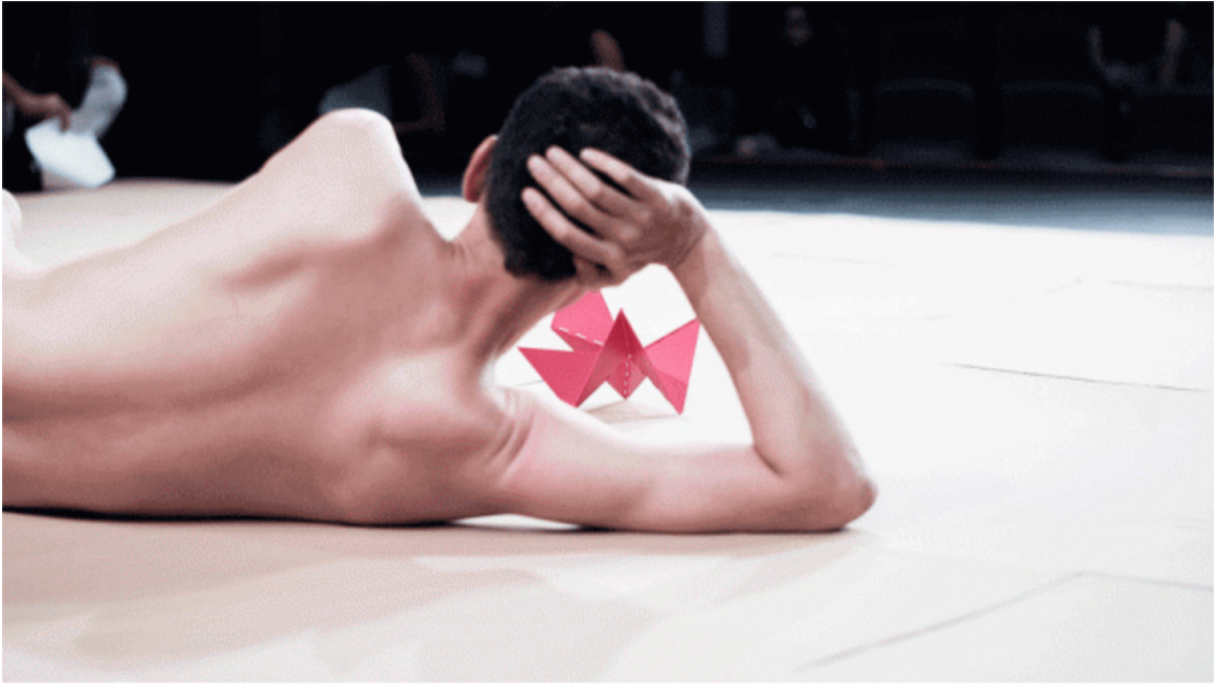


22. Lygia Clark, documentation de performance, *O Eu e o Tu - Série Roupa-Corpo-Roupa*, 1967. Avec Mario Jardim et Martha Spolaor, Rio de Janeiro, 1992. Photo: Vicente de Mello. Exposition *Queermuseu Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, Santander Cultural, Porto Alegre, 2017. Photo : Roger Lerina, Folhapress.

En 2017, l'exposition collective *Queermuseu : Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* sur le commissariat de l'historien Gaudêncio Fidelis a été fermée par le Santander

Cultural⁷², un centre culturel brésilien tenu par la banque Santander, en réponse aux accusations de la présence de pédophilie, zoophilie et blasphème dans les œuvres. Parmi les œuvres étaient les costumes performatifs *O Eu e o Tu* (Le Moi et le Toi, 1967) de Lygia Clark, l'œuvre a été accusée, sur les réseaux sociaux, d'encourager des abus sexuels chez les enfants. Les insinuations étaient basées sur des photographies de la performance réalisée en 1992, où il est possible de voir deux adultes qui portent leur costumes. Par contre, ils ont été portés par des mannequins dans l'exposition *Queermuseu* et ils ne pouvaient pas être manipulés.

⁷² Le Santander Cultural (Porto Alegre, Brésil) a annoncé l'annulation de l'exposition *Queermuseu — Cartographies de la différence dans l'art brésilien* par le biais d'un communiqué de presse, dans lequel il déclare : « nous avons entendu les manifestations et compris que certaines des œuvres de l'exposition *Queermuseu* manquaient de respect aux symboles, croyances et personnes, ce qui n'est pas conforme à notre vision du monde. Lorsque l'art n'est pas capable de générer l'inclusion et la réflexion positive, il perd son objectif principal, qui est d'élever la condition humaine ». Traduit du portugais par l'auteur. Fabiano Ristow, « Santander Cultural cancela exposição Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira », *O Globo*, 11/09/17, Brésil. URL : <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/santander-cultural-cancela-exposicao-queermuseu-cartografias-da-diferenca-na-arte-brasileira-21807796.html>



23. Wagner Schwartz, *La bête*, performance, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017. Photo : Caroline Moraes. Antônio Obá, *Atos da transfiguração: receita de como fazer um santo*, performance, 2015. Photo : Mendes Wood. Maikon Kempinski, *DNA de Dan*, performance, Sesc Palco Giratório, Brasília, Marina Abramovic Institute, 2017.

Dans la même année, la performance *La bête* du chorégraphe Wagner Schwartz, présentée au Museu de Arte Moderna de São Paulo, a été accusée de pédophilie, après un enregistrement vidéo décontextualisé et diffusé par des réseaux sociaux, montrant le moment où un enfant et sa mère participent à la performance. Dans l'œuvre, l'artiste manipule une réplique en plastique d'une des sculptures de la série *Bichos* (Bêtes, 1960), de Lygia Clark. Selon Wagner Schwartz⁷³, l'objet permet l'articulation des différentes parties de son corps en sollicitant ses charnières, le public est invité à participer.

⁷³ Wagner Schwartz, *La Bête*, 2018. URL : <https://www.wagnerschwarz.com/la-b-te>.

Les artistes Antônio Obá (*Iná-òjji*, Brasília, 2016) et Maikon Kempinski (*DNA de Dan*, Curitiba, 2017), ont été aussi persécutés en raison de la nature de leurs œuvres, qui touchent des questions religieuses et de l'art dans l'espace public.

Des conflits se produisent de plus en plus souvent, ce qui annonçait l'intensification du harcèlement contre les artistes et la future minimisation des politiques publiques pour l'art, avec l'extinction du Ministério da Cultura, en 2019.

L'accélération contemporaine de la régression de la liberté de création et du danger de l'émergence d'une société de la dénonciation est un phénomène mondial sur lequel l'avocate française spécialisée dans le domaine de la protection et de la création de l'art, Agnès Tricoire, met en question. Faut-il interdire des œuvres d'art dépassant les limites éthiques définies dans un pays donné ? Mais alors où est la liberté artistique s'il y a censure ?⁷⁴

2.2.4 Le rite sans mythe chez Lygia Clark à la base de la censure de *O Eu e o Tu*

C'est curieux comment une œuvre de Lygia Clark, datée de l'année 1967, a pu engager un mouvement de censure sur les réseaux sociaux en 2017. Qu'est-ce qui fait que cette œuvre perturbe la société cinquante ans après sa création ? La montée du conservatisme au Brésil est marquée par la réinvention du mythe, cette fois incarnée dans une figure raciste, homophobe, misogyne et pro dictature du scénario politique brésilien.⁷⁵

Parmi les phrases inscrites au sous-chapitre *La criminalisation de l'art*, qui aborde le contexte brésilien de critique et de persécution des agents du scénario artistique et culturel, se trouve une phrase qui fait référence à la signification du mot mythe dans le Brésil d'aujourd'hui : « Mythe, mettre son veto à tout ». Le mythe, auquel elle se rapporte, est le

⁷⁴ Agnès Tricoire, conférence, Séminaire Interface, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, UFR 04 Arts et sciences de l'art, Paris, 12 février 2019.

⁷⁵ Jair Messias Bolsonaro, président de la République fédérative du Brésil depuis le 1er janvier 2019.

président élu en 2019, considéré par son électorat comme l'unique personne capable de sauver le pays et en quelque sorte divine. Cela explicite la tendance populaire pour souhaiter quelqu'un que l'on puisse suivre, quelqu'un qui se distingue par sa bravoure et ses mérites, bref, un héros. L'exceptionnel dans ce cas est que ce héros-là se distingue par l'imposture verbale, la misogynie, l'homophobie, le racisme et la défense de la violence et de la torture. Cependant, ce n'est pas seulement la caractéristique personnelle du héros qui rend cette situation bizarre, mais le fait d'avoir besoin d'un héros.

La culture du mythe est combattue par l'artiste brésilien Flávio de Carvalho déjà en 1931. Dans un livre qui raconte son expérience de marcher dans la direction opposée à une procession catholique, il dissèque le mythe du père ancestral (dans la religion et la patrie, le fétichisme et le totémisme) et affirme qu'il n'y a d'espoir pour l'humanité qu'en abandonnant le mythe.⁷⁶

Donc, en suivant la piste de l'importance du mythe, il est possible d'établir des relations conflictuelles entre son utilisation pour la société brésilienne actuelle et le positionnement de Lygia Clark face au mythe.

Cela passe par les politiques du corps, une dimension sociale et politique prononcée, qui, dans la pratique de Lygia Clark, ont été développées au point de la détacher même du contexte artistique, où le public passe des participants aux « patients ». Son vécu de la dictature brésilienne des années soixante et postérieurement son arrivée à Paris ont eu un impact sur ses choix par rapport au corps. Depuis 1964, la trajectoire de son travail passe par la création des objets sensoriels qui mettent en valeur l'acte et suggèrent des gestes inattendus, tels que des casques, réalisés avec des matériaux retrouvés dans la vie de tous les jours, comme des cache-disques et des gants en plastique. L'artiste s'intéresse à l'expression du corps humain dans son caractère sensoriel, abyssal, nostalgique, ainsi qu'aux problèmes

⁷⁶ Flávio de Carvalho, *Experiência n° 2 : realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

qui ont été présents dans son travail depuis le Néo Concrétisme⁷⁷ : le vide, la plénitude, la forme, l'espace et l'organique. À partir de masques sensoriels, l'artiste considère que le participant sent qu'il se moule à travers l'action que suggère l'objet sensoriel, prenant conscience qu'il occupe un espace qui dépasse son corps. L'artiste prétend intégrer le passage « de l'érotisme à la vie » dans ses expériences artistiques en « avalant » l'objet sensoriel et en faisant assumer à l'être humain sa propre érotique.⁷⁸

À l'époque où Lygia Clark était enseignante à l'École des Arts de la Sorbonne (au début des années 1970), son travail a repris la trajectoire sensorielle collective à travers des expériences avec les élèves. Le processus mené par l'artiste auprès des jeunes s'est basé sur les étapes que son travail a traversées, de la nostalgie du corps, du morcellement du corps à la reconstruction de celui-ci pour aboutir à ce qu'elle appelle le corps collectif, bave anthropophagique ou cannibalisme. La réalisation est liée à l'action dans le maintenant, car les héros du moment (1968) se réalisent dans la mesure de l'action.⁷⁹

La prise de conscience d'être dans le maintenant établit dans son œuvre un rapport spécifique avec le mythe. Pour elle, en l'absence de tout mythe extérieur à l'homme qui le satisfait, puisque tout le monde est tombé à terre, même l'homme politique charismatique, il faut proposer l'action dans le maintenant comme la seule réalité tangible qui communique encore.⁸⁰ Cependant, l'auto-mythification est présente dans la constitution de son monde mythique-magique-fantastique.

L'œuvre de Lygia Clark assume l'anthropophagie-tropicaliste, caractéristique de l'art brésilien de l'époque. Tandis que l'anthropophagie, en tant que mouvement artistique, actualise le mythe du métissage avec l'intention de valoriser la façon de créer d'un

⁷⁷ Le mouvement néo-concret (1959-61) était un mouvement artistique brésilien, d'influence phénoménologique, dont la philosophie a été inspirée par Ferreira Gullar à travers son essai « Théorie du non-objet » (1959) et « Manifeste néo-concret » (1959).

⁷⁸ Luciano Figueiredo (dir.), *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas 64-74*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 221.

⁸⁰ *Ibid.*

peuple et que Hélio Oiticica cherche à réinventer le mythe anthropophage, Lygia Clark s'intéresse plutôt à l'aspect purement rituel.

Selon l'historien de l'art espagnol Manuel J. Borja-Villel

Pour Lygia, l'art est avant tout rituel. A travers ce dernier, il est possible de vaincre le phénomène de la chosification car il s'agit d'un rituel sans mythe, d'un rituel qui permet au participant de découvrir et de recomposer sa propre réalité physique et psychique. (...) Or, Lygia Clark, n'est, elle, absolument pas intéressée par le mythe si ce n'est pour en réclamer sa disparition car un homme plongé dans le mythe n'est pas un homme libre.⁸¹

Le fait que l'art n'est qu'un rite, dont les gestes sont reliés aux objets et que ces derniers n'ont aucune valeur en dehors de lui, transgresse les limites du corps face à un élément contrôlant à l'extérieur, celui qui dicte les normes, car sans mythe, sans tradition, les règles ou leur absence, sont définies à partir du vécu individuellement, éventuellement dans un collectif.

Même dans le collectif le corps, pour Lygia Clark, est conçu comme une architecture, comme lieu de l'expérience individuelle, non réglementée et ouverte. L'objet attaché au corps est un filtre sensoriel pour connaître le monde.

Choisir de suivre la tradition du mythe ou d'y échapper fait toute une différence par rapport aux politiques du corps, si importantes pour la performance. Ainsi, le traitement donné au mythe dans l'art contemporain est une piste à suivre dans le questionnement de l'attitude face à l'autre, qu'elle soit anthropagique ou non.

Cela explique le choix de cette recherche pour une implication du corps dans l'œuvre, car le mouvement indiscipliné des corps déstabilise et perturbe le monde du mythe. Le prochain chapitre propose de présenter l'œuvre qui matérialise ce choix, dans une inversion de focus sur l'autre étranger mangeable pour chercher dans des conceptions des

⁸¹ Manuel J. Borja-Villel, *Lygia Clark* : Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 21 octobre-21 décembre 1997, MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, 16 janvier-12 avril 1998, Fundação de Serralves, Porto, 30 avril-28 juin 1998, Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles, 24 juillet-27 septembre 1998, p. 15.

peuples originaires du Brésil des spécificités sur ses rapports au contact avec la terre. Le travail qui sera présenté n'est pas une réponse directe aux événements décrits, mais un essai de rendre les jours moins lourds en éprouvant la pesanteur et le goût de la terre.

3. La sculpture de l'effondrement

Ce qui qualifie cette sculpture est son caractère instable, qui conjugue une matérialité fragile et mouvante concernée par une performativité de base. Les travaux qui correspondent à la compréhension des sculptures d'effondrement sont composés d'objets connectés directement au corps par leurs formes, leur mise en place et leur utilité. Ce sont des propositions de mouvements, des transitions du corps vers la terre et vice-versa. Le premier passage se fait du corps vers la terre, lors du choix des formes qu'on lui donne, cela rend évident le produit humain, façonné par nos besoins culturellement prédéterminés et notre présence : un casque, un doigt ou un escargot. Dans le deuxième chemin, quelque chose de la terre passe par le corps. C'est la performativité, produite par la reconnaissance des formes données à la terre humanisée, la porte d'entrée aux corps. Cette performativité se trouve dans la pure observation des objets ou dans leur utilisation, consommation, comme la portée d'un casque ou l'ingestion d'un escargot, par exemple. Le corps ne passe pas par l'œuvre, il est l'œuvre, dans le sens d'une interpénétration corps/objet. Cela se concrétise par l'expérience du poids, de la texture, de la température, de la (in) sécurité dégagée par l'objet, l'odeur et le goût de terre. Ces expériences peuvent être considérées séparément ou ensemble. L'œuvre est née de ces échanges, des formes intermédiaires entre le corps et la terre.

3.1 Tête de terre

Les casques en terre cuite sont des cuirasses et sépultures. La portée du casque joue avec la pesanteur de la terre sur le corps, défie son équilibre et sa verticalité. La fonction protectrice des casques est refusée par la matérialité fragile de la terre cuite. On a l'inversion de la fonction de l'objet et de la position traditionnelle de la terre par rapport au corps. La terre sur le corps est communément reliée à son enterrement, à la mort. Cela suscite l'agonie,

l'état transitoire correspondant aux derniers instants de la vie, vers la terre. C'est la terre qui nous mange. Normalement, porter un casque évite à la tête d'absorber toute la force de l'impact d'une chute, concrètement, il dit que nous sommes déjà tombés, il joue avec une certaine configuration mentale, une construction de l'imaginaire sur la place de la terre dans nos vies rapides.



24. Le casque de Marthe, terre cuite, 50x20x25 cm, France, 2019.

La question du poids de la terre sur le corps était un problème réel et important parmi les Tupinambá⁸² et les Guaranis. Il y avait un souci de ne pas laisser la terre peser sur le corps et une des fonctions des urnes funéraires était d'empêcher cela de se produire, de protéger le corps de la terre. Les urnes parviennent à apporter certains soulagements par rapport à la pesanteur de la terre aux morts et aux vivants avec lesquels ils ont eu une relation.⁸³

Dans ce sens, même si on peut trouver certaines similitudes de forme, de matériel et de fonction protectrice, entre les casques et les urnes funéraires, la logique entre eux est opposée. Tandis que les premiers suggèrent l'expérience du poids de la terre sur le corps vivant, les deuxièmes proposent l'allègement du poids de la terre du corps mort. Les casques sont des urnes funéraires inversées.

L'archéologie découvre par toute l'Amazonie des cimetières des peuples autochtones éteints, il y a des pièces trouvées qui datent du XVIe siècle environ. Ces artefacts en terre cuite sont l'unique indice de leur existence, même fragiles, ces céramiques résistent aux siècles. La possibilité de permanence, qui assure une histoire, est aussi présente dans les casques. Par ailleurs, ils sont susceptibles de devenir des artefacts archéologiques, retrouvés parmi les décombres d'une étrange société disparue, qui sait, ils seront les restes de la civilisation crustacée que Dominique Lestel anticipa.

⁸² Les Tupinambás étaient un groupe indigène qui est entré en contact avec les Européens au début de la colonisation, ils ont formé l'armée qui a aidé à la conquête européenne et à l'expansion au Brésil. La guerre et la capture d'ennemis pour être finalement tués au milieu de la célébration d'un rituel cannibale faisaient partie intégrante de la société Tupinambá. La nécessité de faire des prisonniers a contraint les villages Tupinambá à rester dans un état de guerre constant avec leurs voisins les plus proches. De toute évidence, le cannibalisme rituel était abhorré par les Portugais et est devenu la principale justification de l'asservissement des Tupinambás et d'autres peuples. Stuart B. Schwartz, *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 41.

⁸³ Mariana Alves Pereira Cristante, « Arqueologia das Práticas Mortuárias de grupos Tupinambá e Guaraní », *Clio Arqueológica*, V33N2, Universidade Federal de Pernambuco, 2018, p. 184-285.

En revanche, une tête de terre ne symbolise pas toujours l'accablement. Porter un casque en terre peut aussi renvoyer à une alliance avec la terre ; le cocon d'une pensée tellurique où sont nourris des liens inattendus avec le minéral.

Le nom *krenak* se compose de deux termes : l'un est la première particule, *kre*, qui signifie tête, l'autre, *nak*, qui signifie terre. *Krenak* est l'héritage des ancêtres, les souvenirs d'origine, qui identifient un peuple comme « tête de terre », comme une humanité qui ne peut pas se concevoir sans ce lien, sans une profonde communion avec la terre.^{84 85} D'après Ailton Krenak, écrivain, philosophe et leader de l'ethnie Krenak, dont il ne reste que 130 individus, il y a une humanité dite « cool »⁸⁶ et il y a une couche organique de l'humanité plus brute, rustique, une sous-humanité, des gens qui sont coincés dans la terre, qui veulent manger de la terre, sucer de la terre, dormir couchés par terre, enveloppés dans la terre.⁸⁷ L'humanité « cool », à laquelle se réfère Ailton Krenak, est homogène, consommatrice, elle ne tolère pas le plaisir de la jouissance de la terre et exclut toutes les autres humanités et tous les autres êtres.

⁸⁴ Ailton Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019, p. 24.

⁸⁵ *L'aldeia Krenak* se trouve sur la rive gauche du Rio Doce et a été frappé par la boue minière en 2015.

⁸⁶ Le mot « cool » a été traduit du mot *bacana* en portugais.

⁸⁷ Ailton Krenak, *op. cit.* p. 11-12.



25. Casquette, terre cuite, 28 x 20 x 7 cm, France, 2018.

La description de ces deux humanités localise le juste endroit d'où part cette recherche, et, avant cela, d'où part mon expérience de vie. Je suis le résultat de l'humanité « cool » et de l'humanité brute, sans être ni une ni l'autre. En tant que membre périphérique de ces deux humanités, la terre me manque autant que l'urbanité. Peut-être que pour cela, je fais des casques d'(in)sécurité.



26. Casques d'(in)sécurité, grenu et coquille, grès chamotté et porcelaine, 24 x 20 x 18 cm, 2021.

3.2 De la voracité ou le délire *self-service*

C'est avec les mots « voracité » et « avidité » que le médecin français J. F. Xavier Sigaud qualifie la pratique de manger de la terre parmi les Indiens et Noirs du Brésil au XIXe siècle.⁸⁸ Ces mots sont également utilisés par le chef chaman yanomami Davi Kopenawa, pour caractériser la façon dont les maladies, transmises par des Blancs, dévorent son peuple, ou pour dénoncer l' « avidité de chiens faméliques » des garimpeiros qui détruisent les rivières afin de « trouver de l'or pour que les Blancs s'en fassent de dents ».⁸⁹

Le paragraphe antérieur énonce un curieux lien entre le désir ardent de manger et l'exploitation minière. Il trace un cercle vicieux qui va des habitudes alimentaires au suicide, en passant par la maladie, la misère, la cupidité et l'ostentation. La bouche aux dents en or pourrait être la synthèse de cette idée.

C'est encore Ailton Krenak qui nous rappelle que ce que nous aimons vraiment, c'est profiter, vivre dans le plaisir sur Terre. Dans l'humanité « cool » la consommation a remplacé les plaisirs, transféré à la marchandise, aux objets, aux choses extérieures, aux dispositifs techniques qui se chevauchent avec le corps terrestre. Cela est une vision partagée avec le chaman Yanomami Davi Kopenawa ; pour lui, le monde croit que tout est une marchandise, au point d'y projeter tout ce que nous sommes capables de vivre, tout ce qui est en dehors de nous.

La vocation humaine pour profiter des plaisirs, surtout les délices de la bouche et la satisfaction d'être comblée par un très bon repas, est dans le processus mécanique de la digestion qui dégage des sensations internes qui se relie au plaisir et à la douleur. Dans le jeu d'équilibrage à l'encontre de l'agréable, la voracité est l'empreinte d'une vie sans prudence, honnêteté et justice. À force de satisfaire nos besoins, nos désirs, nous avalons la

⁸⁸ Géographie Médicale, Chapitre II, « Des maladies des Indien et de la médecine des jésuites » ; et Chapitre III, « Des maladies des noirs », in *Du climat et des maladies du Brésil ou statistique médicale de cet empire*, 1844, p. 125 et p. 132.

⁸⁹ Davi Kopenawa et Bruce Albert, *Mangeurs de terre et L'or cannibale*, in *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Paris, Plon, Terre Humaine, 2010, p.350.

Terre entière. Dans cet appétit insatiable, la consommation inexorable et inéluctable de la terre, demeure la capacité de détruire l'autre et de s'autodétruire.

Si, avec l'intention de s'éloigner de la terre, trop primitive pour être « cool », l'humanité s'est auto-enfreint une pénurie de terre, peut-être que cette famine a déclenché la voracité contemporaine des marchandises. Et si la terre est elle-même une marchandise, pourquoi manger de la terre semble bizarre ?

Selon une étude pharmacologique sur les utilisations scientifiques actuelles des argiles pour la santé, l'argile a une action bénéfique sur la digestion, la peau, les os, la croissance et le renouvellement cellulaire.⁹⁰ En effet, la terre est nettement consommable.

C'est cela que propose l'installation *Délice self-service*, un endroit où l'on se sert soi-même. L'installation enseigne comment « acheter votre propre terre intérieure », elle est une invitation à la « consommation minérale consciente » pour une espèce d'auto-terraformation. Acheter votre propre terre intérieure est une nouvelle conception d'acquisition de terres pour des personnes qui ne sont pas adaptées à l'immobilisme du terrain, en conservant la valeur de son patrimoine intérieur.

Composée de gourmandises en kaolin cru mangeable, une *vidéo-merchandising*, une carte et une boîte « à dons » avec une pièce d'un centime, l'installation se présente comme un *self-service* de terre. Elle est un appel à s'approcher de l'action de manger de la terre, peut-être l'appétit le plus atavique de l'être humain.

Les gourmandises en kaolin cru sont mangeables, avec des formes de fruits, légumes, escargots, doigts, diamants, etc. Elles sont produites à partir du pur kaolin, acheté dans un magasin en ligne appelé *Envie d'Afrique*, une entreprise d'import-export et de commerce de gros de produits exotiques en provenance d'Afrique. Parmi les terres disponibles, kaolin rose de la Côte d'Ivoire, collant et parfumé ; kaolin du Cameroun, collant et très parfumé ; kaolin du Mali non collant et sans odeurs. Ce dernier a été choisi pour préparer les gourmandises à cause de sa propriété fade, ainsi le produit pourrait mieux

⁹⁰ François Hernot, *L'argile, son utilisation à l'officine*, thèse, diplôme d'État de docteur en Pharmacie, Université Angers, 2016.

s'adapter au goût raffiné de l'européen. Pendant l'achat, je me suis demandé ce qui était à l'origine de l'extraction du kaolin, le produit serait-il du genre « cueilli à la main » ?



27. Délice *self-service*, détail de l'installation, assiette et gourmandises en kaolin, 2021.

Menu Spécial
Délice Self-service
L'or cannibale

G O U R M A N D I S E
E N K A O L I N

Entrée

Racler des grands blocs minerais avec des
machines pour faire de marmites

Plat

Manger de la terre imprégnés de fumées
d'épidémie
ou
Chercher le métal véritable que ne se
détériore pas

Dessert

Libérer la vapeur maléfique du métal
ou
Creuser loin pour arracher les racines du
ciel

Digestif

Surprise !



28. Menu L'or cannibale, Carte Délice *self-service*, installation Délice *self-service*, 2021.

Self-service
Self-service
Self-service
SELF-SERVICE

Achetez
un petit bout
de l'Univers

MANQUE DE VITAMINES ?
Manque de vitamines ?
Manque de vitamines ?
Manque de vitamines ?

Parole du chaman
Combo +
Terre d'Afrique

29. Délice *self-service*, captures d'écran de la vidéo-merchandising, 2021.



30. Délice *self-service*, détail de l'installation, carte, assiette et gourmandises en kaolin, urne en plexiglas, 2021.

Le choix pour le kaolin comme matière primaire est dû à son utilisation dans la fabrication de la porcelaine, présent à la table de toute famille polie, mais spécialement parce que le kaolin est consommé *in nature* couramment par des femmes africaines en France, d'où la possibilité de l'acheter en ligne sur la catégorie épicerie. Le fait qu'il soit une habitude presque exclusive des femmes établit des rapports de genre qui font de la géophagie : une pratique individuelle et secrète ; une pratique honteuse ; un plaisir subversif⁹¹. C'est bien le côté perturbateur de cette pratique qui démontre son pouvoir.

La vidéo-*merchandising* vise à inciter à l'achat et à la consommation des gourmandises en kaolin, elle informe le public sur les options de consommation, la forme de paiement, l'accès à la carte, les promotions et les services que le public lui-même peut auto-réaliser, tout en gardant l'esprit *self-service* et le visuel rudimentaire de la stratégie. La vidéo se propose aussi de concevoir l'image à partir de ce que propose la vidéo qui compose l'environnement *Tropicália* de Hélio Oiticica, laquelle, selon l'artiste, dévore le participant, car elle est plus active que la création sensorielle. Comme la vidéo-*merchandising* se propose de faire manger le participant, ainsi, on y trouve une référence pour baliser cette intentionnalité.

La carte est enrichie de la parole du chaman yanomami Davi Kopenawa, avec des extraits de deux chapitres de l'ouvrage géo-cosmologique *La Chute du ciel : Mangeurs de terre et L'or cannibale*⁹², qui nomment chaque menu. Sur la carte il est possible de choisir entre les deux menus, *Mangeurs de terre* et *L'or cannibale*, ils offrent un repas complet, de l'entrée au digestif, même si l'unique mets préparé est le kaolin. Ainsi, la carte propose de savourer les mots du chaman imprimés en doré.

La boîte à dons est un dispositif de paiement de l'éventuelle consommation des gourmandises en kaolin. La boîte en plexiglas transparent a un format pyramidal et contient une pièce d'un centime à l'intérieur. Le prix n'est pas défini, par contre la pièce d'un

⁹¹ Giovanna Pessoa, *op. cit.*

⁹² Davi Kopenawa et Bruce Albert, *op. cit.*

centime signale la valeur initiale de la terre. Le format pyramidal joue avec une stratification sociale dont la valeur unique est l'éclat métallique de l'argent.

Cet ensemble d'éléments, de formes, de matériaux et de médiums distincts sont reliés entre eux par la géophagie, elle touche à des questions environnementales, sociales et artistiques. L'installation propose d'assembler la performativité digestive à la mesure de la valeur du métal et aux réalités à l'origine de l'exploitation de la terre.

* * *

Une proposition antérieure sur la géophagie a été mise en place dans une expérience collective lors du Workshop « Entre désidération et terraformation, quel avenir pour le rêve ? » présenté par Smith et Marion Laval-Jeantet le 10 octobre et 28 novembre 2020. Le contenu exposé à cette occasion a fait résonance à un des rêves les plus vivants de ma vie, où je me suis vue sur un rocher, au bord de l'abîme ; du ciel gris rougeâtre sortait une pléiade de météorites qui frappaient la terre. Du haut du rocher, je recevais des météorites plus larges que mon corps directement sur ma poitrine. Ils ont explosé sur moi, ils me traversaient parfois et je me sentais aussi vieille et aussi résistante qu'une roche. Cette expérience onirique, partagée avec les participants du workshop, a été comparée à un des travaux menés par SMITH en novembre 2019, dans lequel l'artiste s'est fait implanter un fragment de la météorite d'Orgueil en affirmant son lien avec les corps célestes.

À partir des intérêts communs sur les interactions cosmiques, un groupe de travail⁹³ a créé une installation qui visait à établir un lien entre les recherches menées individuellement par chaque membre du groupe dans le cadre du Master 2 Arts Plastiques de l'École des Arts de la Sorbonne et l'univers de création exposé par les artistes concernées. De ma part, j'avais vu plusieurs vidéos sur la géophagie en Afrique, à cause de la recherche des transitions entre corps et terre. Alors, le workshop se présentait comme une possibilité

⁹³ Claudia Washington, Jihyun Kim, Constance Haag, Valentine Capendu et Yoann Yvonnet.

d'expérimentation dans le sens d'une espèce de terraformation appliquée au corps humain, à travers la déglutition du kaolin. Ainsi, la géophagie est considérée parmi les interactions cosmiques, car croquer un bout de kaolin c'est avaler un morceau de l'univers. Sous le titre de Cosmophagie l'installation prétendait être une invitation à partager, à travers le goût, la sensation d'être un corps céleste.



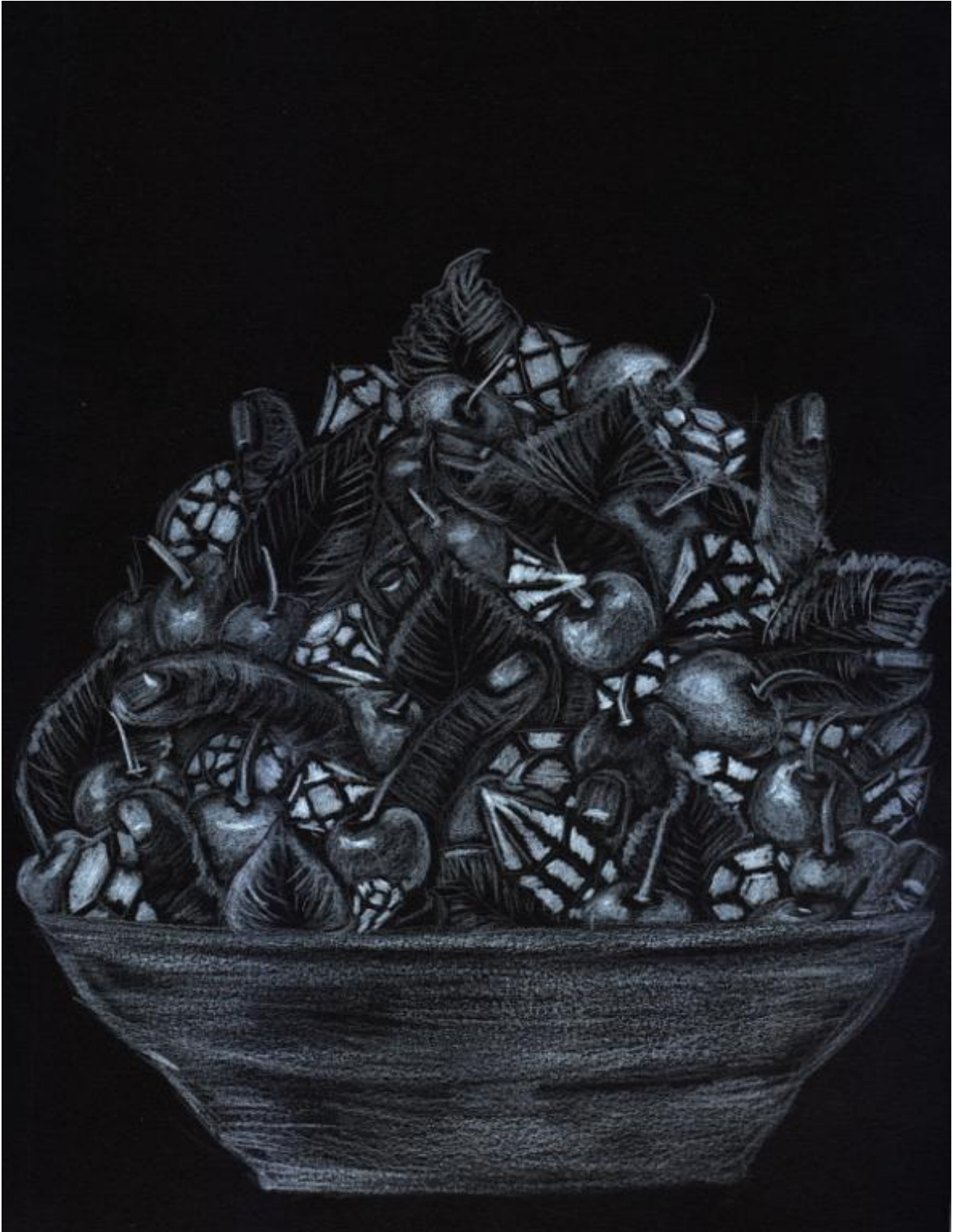
31. Étude pour l'installation Cosmophagie, Claudia Washington, 2020. Deux projections d'une même vidéo en boucle, sans audio et avec un décalage entre les deux, dans lesquelles la bouche mange un petit bout de kaolin et prononce l'expression bon appétit ; une table en verre avec une lumière au dessous et des bouts de kaolin disposés en format galaxie au dessus.

Dans la mise en place, au deuxième jour du workshop, le kaolin a été mis en petite quantité sur une planche en plexiglas avec une impression photographique d'une composition des images de la galaxie d'Andromède mangeant la Voie Lactée. L'apparence de la terre pure n'était pas si attrayante pour suggérer sa déglutition.



32. Détail de l'installation *Cosmophagie*, 2020. Le kaolin sur une planche en plexiglas avec une impression photographique (composition photographique de Yohan Yvonnet). Photo : Jihyun Kim.

Ainsi, j'ai réalisé qu'il faudrait cultiver la terre, lui donner une forme culturelle en gardant son élan minéral, élargi aux êtres biologiques dans leur sens géologique. Donc, j'ai imaginé les gourmandises en kaolin : des diamants, les bouts des doigts avec leurs ongles, des escargots, des fruits de saison. Cela, avec le propos de raviver l'envie de manger de la terre ou de nous rappeler que la silice est à la base de la structure de l'argile et aussi un des composants de base de l'architecture du corps humain.



33. Étude pour les gourmandises en kaolin, diamants, doigts et cerises, 2020.

4. Une approche géologique et post-tropicaliste qui intègre la fin du monde

En ce moment, immergée dans la pandémie provoquée par le coronavirus qui a aussi façonné cette recherche, je regarde le parcours des dernières années et ce qui me paraissait absurde et incroyable est devenu bien fondé dans la réalité. L'extraordinaire des effondrements de barrages miniers n'est que le signe le plus visible d'une dégradation continue qui se propage dans son obscénité, les agences environnementales nous disent que chaque année, une quantité similaire de matériel toxique est déversée dans les rivières brésiliennes par l'exploitation minière. C'est pourquoi cette recherche est un premier mouvement vers la composition non pas d'une poïétique de l'autodestruction, comme supposée auparavant, mais d'une poïétique d'intégration à l'écroulement des choses, qui correspond à la réalité fragile et mouvante de l'environnement et de la vie. Cela se fait par la digestion des changements vécus qui donne forme à la sculpture de l'effondrement, laquelle va dans le sens contraire de la spectacularisation des merveilles destructrices du Monde pour se rapprocher des mouvements de la Planète, dont le corps humain et le flux dans son intérieur. Cette sculpture se dirige en suivant les échanges sensoriels et intracorporels de chacun avec le tout colossal de la Terre. C'est la digestion générale des corps planétaires et humains qui modèle les formes créées. La sculpture de l'effondrement est autant le résultat intime du corps de l'artiste envoûté par le corps de la Terre, que la répercussion des intrigues sociales et politiques d'un monde précaire. Sa matérialité fugace est une invitation à goûter du temps de la Terre qui transforme toute l'histoire humaine en un grain de sable, les formes de la culture s'évanouissent, mais la terre reste. La sculpture de l'effondrement n'est pas un volume, c'est un vécu qui concrétise l'envie d'intégration à la fin du monde. Cela ne veut pas dire un abandon à un futur fatidique ou le scepticisme sur le potentiel transformateur de l'art, au contraire, c'est la croyance acharnée à la puissance de vie et une conviction de la capacité de l'art à rendre habitables ses endroits en transformation en alimentant les esprits

fatigués, en nourrissant l'intelligence libre qui pourrait formuler des réponses sincères aux calamités.

L'art déstabilise la fixité astucieuse des rapports de pouvoir ; si l'anthropophagie et le tropicalisme ont bouleversé les places entre colonisé et colonisateur, dans le temps présent il faut perturber les bases anthropocentrées, cesser de fonder les relations sur l'exploitation de l'autre, quelle que soit sa nature. Dans cette perspective de sortir de certaines chaînes qui ordonnent les actions et structurent la pensée, l'art montre le chemin pour perturber le mythe, pour destituer son autorité. Flávio de Carvalho et Lygia Clark ont refusé la tyrannie du mythe et ont contribué à éclaircir le phénomène qui se présente aujourd'hui dans la société brésilienne en dépassant les limites définies comme tolérables dans un cadre social oppresseur. Dans ce contexte, la liberté artistique est conquise et non donnée. C'est un plaisir subversif, comme manger de la terre.

C'est avec un certain humour et cynisme qu'il était possible d'aborder la consommation de la Terre. En ce moment où les achats en ligne se généralisent et les traces de l'origine de ce qui est vendu sont de plus en plus effacées, les questions de conditions de travail et de respect de l'environnement se perdent à l'intérieur d'une boîte obscure démesurée. Les emballages brillants des produits sont son revers aveuglant. C'est l'or qui fait briller les rétines et les dents.

La plongée dans la gorge abyssal de la Terre nous fait expérimenter un temps élargi, de l'argile enceinte de vie à l'humanité carapace. Ce temps réveille des pensées ancestrales, fait revivre des peuples disparus, rend capable la transmutation des formes de détérioration de la réalité. Même si je connaissais mon ascendance indigène, du côté de mon père, des incas péruviens, et de ma mère, d'une ethnie brésilienne oubliée, je ne me suis jamais arrêtée sur ce fait. Le curieux et la beauté c'est de trouver des réponses cosmologiques pour mes inquiétudes d'enfant, comme l'indignation d'apprendre à l'école que les pierres n'ont pas de vie.

Liste d'images

1. *Armadilha* (Piège) Exposition Individuelle, photos, audios, vidéo et graphique, Museu da Gravura Cidade de Curitiba, 2009. Bourse Production en Arts visuels, Fondation Cultural de Curitiba, Brésil. 19
2. *Trânsito à margem do lago* (Trafic au bord du lac), en partenariat avec Lúcio de Araújo. Résidence artistique, 2010. Un séjour de 30 jours à la frontière entre le Brésil et le Paraguay, Fondation Nacional das Artes - Ministério da Cultura, Brésil. Prix Interações Estéticas - Residências Artísticas em Pontos de Cultura. Carte des itinéraires établis à partir des rencontres ; Traversée en ferry entre Guaíra (Brésil) et Salto del Guairá (Paraguay); Catalogue de l'exposition 5 Lagos ; Livre *Trânsito à Margem do Lago – Caderno de Viagem* et d'autres et autres documents graphiques ; Détails de la vidéo installation *Anunciación* (gauche) et *backlights Vila C* (droite). 20
3. Vidéo *État Généraux des Migration* - Collectif du Livre Noir 93, couleur, audio, 6 min. Première rencontre nationale des États Généraux des Migrations, Montreuil, France ; couverture et page du livre à paraître *L'Atelier des Oiseaux*. Projet Vies Parallèles Migrants - perspectives Brésil/France, CAPES/COFECUB, 2018. 22
4. Performance *Sopro* (Souffle), sans durée définie, papier calque 60 x 84 cm. Performer: Sabrina Lopes. Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Brésil, 18 juillet 2019. Aperçu de l'installation *Rasgo Coletivo*. Vidéo, couleur, audio, 6 min ; Affiche, 10 impressions numériques 60x84 cm, État Généraux des Migration - Collectif du Livre Noir 93, Projet Vies Parallèles Migrants - perspectives Brésil/France, CAPES/COFECUB, 2018. Masque brodé, linge et fil, 15 impressions numériques 30 x 42 cm. Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Bourse Production pour les Arts Visuels 7, Fondation culturelle de Curitiba, 2019. Photo: Karuana Fadel et Leonardo de Araújo. 23
5. *Descartografia*, recodage participatif de la carte officiel de la ville brésilienne de Curitiba, délimitée par la portée des lignes de bus qui partent d'une gare routière au sud de la ville. Traversée souterraine de la gare, projet Galeries souterraines, impression numérique, 4 m x 2,45 m, 2008. *Memórias de caminhos para casa* [mémoires des chemins vers la maison], installation sur la traversée souterraine de la gare, impression numérique, 2 m x 2,45 m, 2008 ; Bienal Internacional de Curitiba 2013, impression numérique sur plexiglas, 1,45 m x 1,80 m. Photo : C. Biaggio. *Re(des)cartógrafos*, installation, impressions numériques de différentes tailles, livres de photos, vidéos, texte, audio et terminal multimédia. Exposition *O abrigo e o terreno: arte e sociedade no Brasil 1* (L'Abri et le terrain: l'art et la société au Brésil I), MAR - Museu de Arte do Rio de Janeiro, Brésil, 2013 ; Exposition *BR/PR : Produção da imagem simbólica do Paraná na cultura visual brasileira* (Production de l'image symbolique du Paraná dans la culture visuelle brésilienne), Museu Oscar Niemeyer, Brésil, 2012. 26

6. *Rock'n roll ou a mecânica dos solos* (Rock'n roll ou la mécanique des sols), séquence photographique, JPEG, 3262 x 2448 px, 1/100, ISO 200, 5,2 mm, Sony DSC-H9, 2008, avec Lúcio de Araújo, publiée dans *Revista Tatuí* 7, Recife, v.7, p.06 - 07, 2009. ISSN 2175008-4. 29
7. *PLUMBUM!* Installation, vidéo 43", couleur, sans audio, en boucle, Adrianópolis, Brésil, 2015; deux miroirs en plexiglas 100 x 200 cm, deux miroirs 15 x 15 cm, perles variées. Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Bolsa Produção para Artes Visuais 7, Fundação Cultural de Curitiba, 2019. 30
8. *Malemare*, installation éphémère d'éclats de vaisselle, porcelaine et d'autres produits céramiques dans une place publique, 700 x 700 cm. Coordenadas Vagabundas, Universidade de Brasília, Conjunto Cultural da República, Brasília, 2015. 31
9. *Viridário*, composition d'éclats de porcelaine à motifs jardin, 21 x 60 cm; re-dessin vectoriel des motifs, 21 x 60 cm. *Revista Abrigo Portátil* no 1 e no 7, Curitiba, 2016, p. 52-53. Casse-tête, impression fine art et plexiglas, 100 x 38 cm, 2016, collection privée, Brasília. 32
10. *Le corne du cœur*, Céramique 2018, 25 x 20 cm, grès et émail, France, 2018. *Le soleil déchiré*, céramique, 50 x 50 cm, grès et émail, France, 2018. 33
11. Photographie sans titre, Angela Upegüi, Paris, France, date inconnue. 36
12. *Seja marginal seja herói*, Hélio Oiticica, 1968, *poema-bandeira*, peinture sur tissu, 85 x 114,5 x 3 cm, collection Eugênio Pacelli. Photo : Jaime Acioli. Robert Walser, mort sur la neige, 1956. 42
13. *Tropicália*, Hélio Oiticica, 1969, Whitechapel Art Gallery, Londres. Photos : Guy Brett. Source : Tate gallery. / Robert Walser-Sculpture, Thomas Hirschhorn, Exposition solo, Place de la Gare, Biel/Bienne (Switzerland), 2019. Photos: Enrique Muñoz García. Courtesy: l'artiste et l'exposition suisse de sculpture ESS / SPA. 43
14. *El peso de la Culpa*, Tania Bruguera, Performance, 4 mai 1997 chez l'artiste, Havana. Photos: Gerhard Haupt. *Soil Tasting*, Saša Spačal, Mirjan Švagelj, BioTehna, Rampa Lab, Kapelica Gallery, Kersnikova Institute, Slovénie, 2017. 48
15. Bento Rodrigues, rupture du barrage, 2015, Brésil. Photo : Neno Vianna alliance / dpa. 55
16. Brumadinho, rupture du barrage, 2019, Brésil. Caméra de vidéo surveillance, Vale S.A. 56
17. *Pompiers*, opération de recherche et sauvetage, Brumadinho, Brésil. Photo : Robério Fernandes/Futura Press, 2019. *Jendayi Cosmétiques*, Brésil. Photo : Jorge Beirigo, 2019. Des manifestants au siège de la Vale S.A., Brésil. Photos : Fábio Motta/ Estadão e Mario Tama - AFP, 2015. 57
18. *Desvio Coletivo*, Performance *Cegos*, Festival d'Aurillac 2018 - XIème édition, France, 2018. Photo: Vincent Muteau. 58

19. Marcelo Tolentino, portraits, *A arte nunca esquece*, 2016. Silvia Noronha, pierre non-naturelle, *The future of stone*, 2015, Kunsthochschule Weissenhof, Berlin. Photo : Ole Jeschonnek. Mundano, mural, *Operários de Brumadinho*, São Paulo, 2020. Photo : Gilbert Grape. 59
20. Affiches portées par des manifestants ou collées dans les rues du Brésil, 2015-2020. 62
21. *Corpos Informáticos*, 2016. Jeu de balle, Brasília, Brésil. Photo: *Corpos Informáticos*. 63
22. Lygia Clark, documentation de performance, *O Eu e o Tu - Série Roupa-Corpo-Roupa*, 1967. Avec Mario Jardim et Martha Spolaor, Rio de Janeiro, 1992. Photo: Vicente de Mello. Exposition *Queermuseu Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, Santander Cultural, Porto Alegre, 2017. Photo : Roger Lerina, Folhapress. 64
23. Wagner Schwartz, *La bête*, performance, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017. Photo : Caroline Moraes. Antônio Obá, *Atos da transfiguração: receita de como fazer um santo*, performance, 2015. Photo : Mendes Wood. Maikon Kempinski, *DNA de Dan*, performance, Sesc Palco Giratório, Brasília, Marina Abramovic Institute, 2017. 65
24. Le casque de Marthe, terre cuite, 50x20x25 cm, France, 2019. 72
25. Casquette, terre cuite, 28 x 20 x 7 cm, France, 2018. 74
26. Casques d'(in)sécurité, grenu et coquille, grès chamotté et porcelaine, 24 x 20 x 18 cm, 2021. 75
27. *Délice self-service*, détail de l'installation, assiette et gourmandises en kaolin, 2021. 78
28. Menu *L'or cannibale*, Carte *Délice self-service*, installation *Délice self-service*, 2021. 79
29. *Délice self-service*, captures d'écran de la vidéo-*merchandising*, 2021. 80
30. *Délice self-service*, détail de l'installation, menu, assiette et gourmandises en kaolin, urne en plexiglas, 2021. 80
31. Étude pour l'installation *Cosmophagie*, Claudia Washington, 2020. Deux projections d'une même vidéo en boucle, sans audio et avec un décalage entre les deux, dans lesquelles la bouche mange un petit bout de kaolin et prononce l'expression bon appétit ; une table en verre avec une lumière au dessous et des bouts de kaolin disposés en format galaxie au dessus. 83
32. Détail de l'installation *Cosmophagie*, 2020. Le kaolin sur une planche en plexiglas avec une impression photographique (composition photographique de Yohan Yvonnet). Photo : Jihyun Kim. 84
33. Étude pour les gourmandises en kaolin, diamants, doigts et cerises, 2020. 85

Bibliographie

Abaroa, Eduardo et Cuevas, Minerva, « Corporatocracy, Democracy and Social Change (in Mexico and Beyond) : A Conversation on Art and Life », in *Third Text : Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*, vol. 27, issue 1, jan. 2013, p. 162-171.

Adler, Sabine et al, *Thomas Feuerstein: Prometheus Delivered*, exhibition catalogue, Munich, ERES Foundation, 2018.

Ali, A. et al, « *Streptomyces pactum* assisted phytoremediation in Zn/Pb smelter contaminated soil of Feng County and its impact on enzymatic activities », *Scientific reports* 7, 2017, p. 1-13.

Anger, Romain. *Grains de bâtisseurs : la matière en grains, de la géologie à l'architecture*. Architecture, aménagement de l'espace. 2005. dumas-02904034.

Araújo ECO, et al., « Biomineração: extração sustentável e silenciosa de minério », *Revista saúde e ciência on line*, 2014; 3(3): 253-265, set-dez, 2014.

Associação Nacional dos Servidores de Meio Ambiente - ASCEMA, *Cronologia de um desastre anunciado: Ações do Governo Bolsonaro para desmontar as políticas de Meio Ambiente no Brasil*, Brasil, 2020.

Borja-Villel, Manuel J. et al, *Lygia Clark*, catálogo, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997.

Bouton, Christophe, « L'analytique de l'histoire », *Revue germanique internationale* [En ligne], n° 15, 2001. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/825> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.825>.

Bourque, Pierre-André, « Une Théorie planétaire: la Tectonique des Plaques », in *Planète Terre*, cours d'introduction et de culture scientifique en Sciences de la Terre, Département de Géologie et de Génie géologique de l'Université Laval, Québec Canada. URL : <http://www2.ggl.ulaval.ca/personnel/bourque/s1/tectonique.pl.html>.

Cairns-Smith, Alexander Graham, *Seven clues to the origin of life : a scientific detective story*, United Kingdom, Cambridge University Press, 1985.

Câmara dos Deputados, « Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito », *CPI de Brumadinho e outras barragens*, Brasil, julho 2019.

Carvalho, Flávio, *Experiência n.º 2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência*, 1931, Rio de Janeiro, Nau, 2001.

Cristante, Mariana Alves Pereira, « Arqueologia das Práticas Mortuárias de grupos Tupinambá e Guarani », *Clio Arqueológica*, V33N2, Universidade Federal de Pernambuco, 2018, p. 184-285.

Desvio Coletivo, collectif d'art, site web, 2021. URL : <https://www.desviocoletivo.com.br/>.

Diamond, Jared, *Effondrement : Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 2006.

Épicure, *Lettre à Ménécée*, traduction de Octave Hamelin, Revue de métaphysique et de morale n. 18, 1910, Édition électronique : Les Échos du Maquis, 2011.

Figueiredo, Luciano (dir.), *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas 64-74*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

Hernot, François, *L'argile, son utilisation à l'officine*, thèse, diplôme d'État de docteur en Pharmacie, Université Angers, 2016.

Hirschhorn, Thomas, conférence, Séminaire Interface, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, UFR 04 Arts et sciences de l'art, Paris, 14 octobre 2020.

Instituto Socioambiental, *Povos indígenas no Brasil*, site web, ed. Fany Pantaleoni Ricardo, Brasil, 2021. URL : <https://pib.socioambiental.org/>.

Kopenawa, Davi et Albert, Bruce., « Mangeurs de terre » et « L'or cannibale », in *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Paris, Plon, Terre Humaine. 2010

Krenak, Ailton, *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

Laval-Jeantet, Marion (dir.), *No man's land – L'homme a-t-il encore sa place ?*, Montreuil, Éditions CQFD, 2019.

Lestel, Dominique, *Les dix thèses pour penser l'animalité urbaine*, enregistrement audio, Concrete Jungle : esthétique du vivant en milieu urbain, Journée d'études Volet I, 2020.

Lussault, Michel, « Porter attention aux espaces de vie anthropocènes : Vers une théorie du spatial care », in *Penser l'Anthropocène*, Rémi Beau et Catherine Larrère (dir.). Paris : Presses de Sciences Po, 2018, p. 201-218.

Marcondes, Marta Angela (coord.). *Observando os Rios : o retrato da qualidade da água na bacia do rio Paraopeba após o rompimento da barragem Córrego do Feijão – Minas Gerais*, relatório,

Brasil, Fundação SOS Mata Atlântica, fev. 2019.

Mattos, Hebe. « *Terras de quilombo : citoyenneté, mémoire de la captivité et identité noire dans le Brésil contemporain* », Jean Hébrard éd., *Brésil quatre siècles d'esclavage. Nouvelles questions, nouvelles recherches*. Karthala, 2012, pp. 331-358.

Miranda, Ana Paula, *Intolerância religiosa ou genocídio do povo preto?*, Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia, Instituto de Estudos Comparados e Administração de Conflitos, INCT-INEAC, 2019. URL : <http://www.ineac.uff.br/index.php/noticias/item/469-intolerancia-religiosa-ou-genocidio-do-povo-preto>.

Morin, Edgar, « L'an I de l'ère écologique » (Supplément au *Nouvel Observateur*, 1972), in *L'an I de l'ère écologique : La Terre dépend de l'homme qui dépend de la Terre*, ed. Tallandier, 2007.

Mosquera, Gerardo, « Cuba en la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social », in Tania Bruguera (dir.), *En el imaginario político*, Ed Charta, Milán, Italia, 2009, pp. 23 - 35. URL: <http://archivoarte.uclm.es/textos/cuba-en-la-obra-de-tania-bruguera-el-cuerpo-es-el-cuerpo-social/>.

Oiticica, Hélio, « Esquema geral da Nova Objetividade », in *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

Partido Social Liberal, *O Caminho da Prosperidade*, Proposta de Plano de Governo, Jair Bolsonaro, 2018.

Passeron, René, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Marly-le-Roi, Ae2cq éd, coll. Poïétique, 1996.

Pedrosa, António de Sousa, « As actividades humanas e os processos morfogénéticos. O exemplo da Serra do Marão », in *Territorium*, 1994, n° 1, pages 23-34.

Peixoto, Nelson Brissac. *Paisagens Críticas*. Robert Smithson: arte, ciência e indústria. EDUC; Editora SENAC, FAPESP, São Paulo, 2010.

Pessoa, Giovanna, « Le Goût de l'argile », La géophagie des femmes africaines dans le quartier de Château Rouge (enquête), ENS Paris-Saclay, *Terrains & travaux*, 2005/2, n° 9, p. 177-191. URL : <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2005-2-page-177.htm>

Pinto-Coelho, Ricardo Motta, « Existe governança das águas no Brasil? Estudo de caso: O rompimento da Barragem de Fundão, Mariana (MG) », in *Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico - UFMG*, André Prous (dir.), Belo Horizonte. v. 24, n° 1, 2015, p.16-43.

Prous, André (dir.), *Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico – UFMG*, Belo Horizonte. v. 24, n° 1, 2015.

Partido Social Liberal, *O Caminho da Prosperidade*, Proposta de Plano de Governo, Jair Bolsonaro, 2018.

Ristow, Fabiano, « Santander Cultural cancela exposição Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira », *O Globo*, 11/09/17, Brésil. URL : <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/santander-cultural-cancela-exposicao-queermuseu-cartografias-da-diferenca-na-arte-brasileira-21807796.html>

Rolnik, Suely, « Anthropophagie Zombie », traduction Renaud Barbaras, in *Papiers n°60*, septembre 2008. Collège International de Philosophie. Colloque Brésil/Europe : repenser le Mouvement Anthropophagique, Mercredi 20 et jeudi 21 juin 2007.

Safatle, Vladimir, « República fundamentalista », in *Folha de São Paulo*, Brasil, 23/11/2018.

Schwartz, Stuart B., *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 41.

Schwartz, Wagner, *La Bête*, 2018. URL : <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>.

Sigaud, J. F. Xavier, Géographie Médicale, « Des maladies des Indien et de la médecine des jésuites » ; et « Des maladies des noirs », in *Du climat et des maladies du Brésil ou statistique médicale de cet empire*, 1844, p. 119-121 et 132.

Silverman, Jacob, « The Many Deaths of Robert Walser », *VQR : A National Journal of Literature and Discussion*, Virginia Quarterly Review, États-Unis, 12 juillet, 2010. URL : <https://www.vqronline.org/art/many-deaths-robert-walser>.

Spačal, Saša, *Soil Tasting*, 2017. URL : <https://www.agapea.si/en/projects/1511>.

Strecker, Marion, *Por que homenagear bandidos*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2021, URL : <https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>.

Tricoire, Agnès, conférence, Séminaire Interface, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, UFR 04 Arts et sciences de l'art, Paris, 12 février 2019.

Washington, Claudia. *Rasgo: a arte de engendrar espaço*. 2019. 221 f. il., Thèse (Doctorat en Arts)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

Washington, Claudia. *Trânsito à margem do Lago*. Dissertação de Mestrado. Universidade do estado de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Departamento de

Artes. 2011, p. 104.

Zaluar, Alba et Conceicao, Isabel, « Favelas sob o controle das milícias no Rio de Janeiro: que paz? », in *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, Fundação Seade, v. 21, n° 2, p. 89-101, 2007.
URL : <http://www.seade.gov.br>.