

Hélène Moreau, *Saisir entre nos deux mains*

Existe-t-il une manière de « gester » spécifique à une société ? La façon dont nos gestes sont accomplis est relationnelle et intersubjective ; elle est « déterminée en fonction non seulement de ce que les anatomies permettent, mais encore de ce que son histoire, la situation, les autres lui autorisent et lui interdisent.[1] » Accomplir un geste est le résultat d'une mémoire tant personnelle que sociale, politique ; un geste contient un ensemble de savoirs, de croyances, de conduites symboliques. Pour Emma Bigé, il existe deux types de geste ; « le mouvement d'expression dans un contexte intersubjectif », soit la façon dont nous exprimons nos idées avec le corps, et « le mouvement de manipulation dans un contexte technologique[2] », c'est à dire une technique du corps, articulé à un outil. L'artiste Hélène Moreau s'intéresse à ce dernier-là précisément. Mais son objet d'étude est singulier : elle cherche quel sorte de plaisir s'exprime dans leur élaboration. S'ils sont techniques, ces gestes ne sont pas nécessairement liés au travail et à la production ; elle pense par exemple à toutes les fois où elle sort de sa douche en impulsant une danse glissée sur le tapis pour atteindre le lavabo sans déposer d'eau sur le sol. Cet acte nécessite une grande dextérité et produit chez elle une véritable satisfaction. Pourtant bien souvent, l'aspect sensible d'un savoir faire n'est pas raconté. Lorsque l'artiste s'est entretenue avec des personnes afin qu'elles lui décrivent cette part-là d'un mouvement utile, elle a fait face à des récits purement techniques. Sont toujours valorisés l'ergonomie de l'outil, les méthodes pour le manier, les modus operandi pour le faire fonctionner, au détriment des affects.

Pour pallier à ce manque, elle s'est plongée dans la littérature, à la recherche de descriptions de gestes, de formes, d'espaces. Elle a taillé dans les phrases, assemblé des extraits et créé ainsi les chapitres de *Silice & Capitons*, long cut up en prose où l'on « polit des galets », « assemble des concrétions », « détourne en gratuité et en superflu », « grave au couteau papillon une fleur inconnue sur le granit ocre ». Le texte peut être lu à voix haute lors de rendez-vous en tête à tête avec un public [elle a conçu une Proto longue chaise d'écoute (2023) dans laquelle s'allonger pour l'écouter] ou peut être distribué ; il s'offre comme une manière de parler de sa recherche avec les mots des autres.

En résidence grâce à Voyons Voir à la Voilerie phocéenne pour six semaines, elle a d'abord observé les faits et gestes des employé*es : la conception, la coupe, l'assemblage, la réparation. Elle a noté la façon dont les voiles abîmées sont suspendues pour constater tous les accrocs et les déchirures avant de décider des réparations à opérer. Elle a vu le parquet être nettoyé sans cesse pour y accueillir les voiles immaculées et fragiles. Elle a remarqué les genouillères sur les jambes des couturier*es pour se protéger du sol trop dur. Elle a deviné les corps plongés en contrebas dans les postes de couture à la machine - installés au même niveau que le plancher de la voilerie - bras tendus entre l'aiguille et la toile. Elle a noté les coutures - doublées, serrées, striées -, leur emplacement selon les forces qui s'exercent sur elles. Elle a appris à maîtriser tout un vocabulaire : ici, les bagues sont des cercles métalliques fixés sur une ralingue de guindant, coulissant sur la draille lorsqu'on hisse la voile. La ralingue elle, n'est autre que le cordage de renfort cousu sur les bords pour absorber l'effort exercé sur la toile ; le guindant, c'est le côté avant d'une voile ; la draille est le cordage ou le filin sur lequel courent des bagues ou des mousquetons garnissant le guindant d'un foc ou d'une trinquette... Elle a observé les découpes des laizes, les coutures contraintes pour prendre une forme concave, elle s'est penchée sur la façon dont on aplatit les piqûres avec le frottoir pour former un ourlet ou une gaine.

Hélène Moreau me raconte que la première semaine de sa résidence, elle a classifié les différentes formes observées et leurs usages pour créer tout un répertoire dans lequel puiser par la suite. L'envie est déjà là d'élaborer un ensemble d'éléments manipulables, destinés à être offerts au public ou maniés à l'occasion de lectures performées. Naissent de ce désir des formes en béton coulées dans un morceau de mât, dans un assemblage de toiles, de bâches ou dans des lanières cousues entre elles. Elles portent dans leur forme la résistance des matériaux. L'artiste y a incorporé des carapaces de crustacés ou des coulisseaux ; ils apparaissent à la surface comme des fossiles contemporains. Elle a cousu des textiles bleus doublés qui forment autant de dessins que l'on peut déployer ou enfiler, au sein desquels des œillets permettent aux drisses de passer et aux sangles orange de supporter le poids des volumes. Tous ces éléments sont à « portée de main » : il est possible de saisir le T moulé en béton, d'étendre le tissu molletonné, de défaire une clef. Le vocabulaire de matériaux utilisés et leur ergonomie suppose des usages qui, s'ils nous semblent sans utilité directe, sont toutefois reconnaissables. Dès lors, on se met à :

Glisser un objet en béton sanglé dans des œillets

Décrocher un objet en enlevant un nœud ou en déboutonnant deux éléments d'une cordelette

Débloquer l'objet à travers un œillet par un tenon

Détacher une sculpture textile suspendue depuis des anneaux et tenue par plusieurs sangles et renforts cousus qui répartissent les charges

Glisser un objet dans une ralingue

Défaire une clef (un T) accrochée à une corde par un nœud de taquet

Déscratcher un coussin pour s'installer

Les œuvres nous invitent à les saisir de nos mains. Pour Wilém Flusser, le « geste de faire » est modelé « par la pression que les mains exercent sur les objets pour se rencontrer l'une avec l'autre[3] ». Cette pression nous permet de saisir le monde de deux côtés opposés et par là, de le concevoir. Le « geste d'apprendre » serait d'après lui la rencontre des deux mains avec un obstacle sur leur chemin : « elles se mettent à toucher l'objet avec le bout des doigts, en suivant les contours, le pèsent dans les paumes, passent l'objet d'une main à l'autre.[4] » C'est semble-t-il précisément ce que propose Hélène Moreau lorsqu'elle suggère de manipuler les assemblages de tissu, de tirer sur les cordelettes, de sangler les renforts. On compare ces objets avec ceux déjà connus et par là, on apprend. Les œuvres deviennent concrètes, leur praticité les rend uniques. Les gestes techniques induits dans les formes s'inventent, gagnent en agentivité propre, participent d'une dimension esthétique.

Lors de ma visite à la voilerie, tandis que nous observons les employé*es au travail, Hélène Moreau me confie qu'en devenant mère, elle a réalisé qu'elle souhaitait transmettre un rapport conscient des éléments techniques qui nous entourent. Elle m'a précisé qu'il s'agissait là de quelque chose de l'ordre moral : savoir faire avec une économie de moyen, maintenir, réparer, entretenir. Je me dis que cet intérêt est peut-être dû au fait que, en Occident, ces gestes sont en train de disparaître. Autrefois, avant que notre monde ne soit submergé d'accessoires en plastique produits en série, les objets circulaient peu. Rares, ils étaient destinés à durer, et l'on entretenait avec eux des liens affectifs. « Cette pesanteur et cette opacité des choses me paraissent un trait important de la vie d'autrefois. Elles s'opposent à notre monde contemporain caractérisé par la consommation de masse et le fait que «ce n'est plus la pérennité de l'objet qui est recherchée, mais la pérennité de la fonction d'usage à travers une multitude d'objets successifs[5] ». [6]» Aujourd'hui les objets sont fabriqués en série, ce qui permet de faire baisser leur valeur et de les rendre plus accessibles. Programmés pour devenir très vite obsolètes, ils sont destinés à être remplacés par un équivalent, leur prix d'achat neuf étant plus faible que celui de leur réparation. Raccorder ou rafistoler sont des opérations qui n'ont plus de sens ; elles sont inutiles ou nous semblent hors de portée. Or dans une voilerie, c'est tout l'inverse : le moindre mousqueton, la plus petite manille coûtent chers et les toiles se rapiècent. Ici on raccorde les voiles, on répare, recoud, ajuste, ravaude, rafistole et récupère tout ce qui peut servir, en écho aux préoccupations de transmission que me confiait Hélène Moreau - préoccupations inscrites dans les gestes eux-mêmes, résultats de longs apprentissages.

Aussi, si nous sommes au monde sous la forme de gestes[7] , ceux-ci contribuent également à nous transformer : « nos gestes nous préparent à recevoir certaines idées, certains concepts, certaines perceptions[8] ». Les œuvres d'Hélène Moreau ne nous guident pas vers un usage prédéterminé, elles supposent des prises en main, suggèrent des manipulations au sein des paumes et des modes d'apprentissage par le bout des doigts. Nous participons avec elles à des « cérémoniels bizarres et des rituels incongrus », de ceux qui s'apparentent à des « processus d'initiation ou de sacralisation[9]». Nous collaborons à une expérience collective, nous rendons disponibles à des agencements fortuits, des discernements inattendus. Nos gestes se modèlent, évoluent, prennent des tournures imprévues et participent dès lors à modifier nos usages et notre conscience du monde, saisis entre nos deux mains.

Sophie Lapalu

Mars 2025

[1] Emma Bigé, *Note sur le concept de geste*, in [www.pourunatlasdesfigures.net], dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so), 2018, n. p.

[2] *Ibid.*

[3] Wilém Flusser, *Les gestes* (1999), Marseille, Al Dante-Aka, 2014, p. 222

[4] *Ibid.*, p. 226

[5] Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris, Aubier, 1989, p. 327

[6] Lise Andriès, *Le grand livre des secrets*, Paris, Imago, 1994, p. 50

[7] Wilém Flusser, *op. cit.*, p. 18.

[8] Emma Bigé, *op. cit.*, n. p.

[9] Yves Citton, *Gestes d'humanité, Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 19

