



**iliko**

# ASTRO

25000€

**BÉLIER**

DEUX 2€ GAIN 1

SIX 6€ GAIN 2

DIX 10€ GAIN 2

**JEU 1**  
Découvrez 2 fois le signe sous les étoiles pour remporter le gain 1

**JEU 2**  
Découvrez 2 qualités identiques sous les étoiles pour remporter le gain 2

**BONUS**  
Découvrez 2 symboles FEU sous l'étoile filante pour remporter le gain associé

**NUL SI DÉCOUVERT**

**NUL SI DÉCOUVERT**

FEU AIR EAU TERRE

COURAGEUX BELIER DYNAMIQUE LION

D-D 075



# ***Trois béliers et un scorpion***

**Leïla Couradin**

Publication réalisée dans le cadre de la Résidence de recherche curatoriale Voyons Voir au Domaine du Défend, chez la famille Coutagne, avec Rémi Lécussan, Camille Sart et Brontë Scott.

Avril-mai 2023



# ***Entretien avec Rémi Lécussan***

Avril 2023

**Fruits d'assemblages a priori antinomiques entre éléments prélevés dans la faune ou la flore et artefacts numériques déconnectés de leurs machines mères, tes œuvres développent un métarécit où les sujets sont des chimères. En travaillant sur les relations complexes que nous entretenons avec le vivant et le non vivant, les enjeux poétiques rejoignent-ils des enjeux d'ordre politique ?**

Je travaille à relever les territoires de confrontation, de domination, et de collaboration entre le vivant non humain, les humains et les machines. Nous avons développé une pensée de l'humain séparé des machines et des animaux mais je crois au contraire que ces trois pôles sont tous poreux et qu'ils entretiennent des relations inextricables.

Mes recherches s'articulent à ces endroits de porosité notamment, là où cela produit de belles histoires, des rencontres amusantes et poétiques et absurdes, mais aussi là où se jouent le terrible, les rapports

de domination. Il y a des choses très belles comme un oiseau qui reproduit le son d'une machine, mais qui peut être terrible quand il s'agit d'une alarme d'incendie en Australie. Il y a aussi plein d'histoires de chasseurs qui imitent les oiseaux pour les chasser et qui se retrouvent finalement à faire des concours d'imitation d'oiseaux parce qu'ils se rendent compte que ce qu'ils font c'est très beau.

Dans mon travail, je n'ai pas l'habitude de faire une critique ouverte ou de faire la démonstration des choses qui sont terribles : je les emploie et je les montre. Je donne à voir certaines violences mais je pense que le simple fait de les citer les fait apparaître et les rend lisibles. Montrer quelque chose c'est déjà un geste d'ordre politique.

Le monde est producteur de récits, d'histoires, de poésies, et j'ai l'impression que parfois il faut juste un surligneur pour mettre en évidence tel ou tel fait qui est déjà un poème en lui-même.

C'est comme ça que je conçois mon travail artistique en général, qui ne serait pas seulement une pure démonstration de ce qui ne va pas, mais qui permettrait aussi d'inventer ou de déceler de belles histoires à raconter, de pointer les endroits où les relations sont belles.

Pour citer Donna Haraway, c'est un peu une manière de vivre avec le trouble. Dans de nombreuses situations troubles, on peut trouver des endroits de beauté et de poésie, et je crois que c'est éminemment politique.

**Tes pièces jouent d'effets de miroirs entre l'original et la copie (notamment entre les êtres vivants – oiseaux, poissons, plantes – et les dispositifs créés par les humains pour les imiter), comment abordes-tu les situations où la fiction rejoint la réalité ?**

Cette question me fait penser à un projet autour des « carpes amour », des poissons originaires du fleuve « amour » en Chine. Comme

nous avons eu de gros problèmes d'eutrophisation des bassins en Europe et en Amérique du Nord, nous nous sommes dit que nous allions utiliser les carpes amour – qui mangent deux fois leur poids en végétaux tous les jours – pour assainir les bassins d'eau douce.

Je travaille avec des jouets pour chats en forme de carpes amour, fabriqués en Chine et exportés dans les régions du monde où nous avons beaucoup de chats comme animaux de compagnie (majoritairement en Europe et en Amérique du Nord). Ce sont des jouets pour chats électroniques et articulés, qui sont programmés pour battre de la queue pour exciter le chat.

Je souligne ce rapport migratoire entre le poisson biologique et le faux poisson à son image. Les poissons et les jouets viennent de Chine et font le même trajet. J'essaie de faire se rejoindre les deux faces du miroir en reprogrammant les carpes pour qu'elles aient des battements de queues plus organiques, nous donnant l'impression de nous trouver devant un être vivant agonisant.

Ce sont des objets fragiles, avec une batterie, qui fonctionnent plus ou moins bien. Dans l'exposition que je fais en ce moment à la galerie de la Scep à Marseille, il arrive que je sois obligé d'aller les changer, que je les branche pour les essayer, que je les ouvre pour les réparer (comme un poissonnier qui irait dans les entrailles, changer les petits moteurs ou les petites puces qui font s'agiter les carpes). J'aime beaucoup ce rapport de soin que j'entretiens avec elles, comme Diego Bustamante (co-directeur de la galerie), qui doit chaque jour les allumer, et parfois m'envoyer un message quand il constate qu'elles commencent à fatiguer... ça leur confère quelque chose de l'ordre du vivant.

**Comment décris-tu ces narrations natureculturelles (au sens de Donna Haraway) ? Le faux n'est-il pas parfois plus vrai que nature ?**

Je pense ici à une autre pièce, que j'ai faite après avoir écrit un mémoire sur la neige artificielle. Je me rendais compte qu'à Noël je voyais de moins en moins de neige dans le Gers où j'ai grandi, alors que sur tous les écrans qui m'entouraient (sur l'ordinateur, dans les jeux vidéos, sur Instagram, dans les publicités, dans les films de Noël...) la neige était omniprésente. Je me retrouvais

donc dehors par 15°C au soleil à me sentir dans une espèce de grande boule à neige, constituée de multiples écrans, dans laquelle le paysage enneigé qui était auparavant à ma fenêtre continuait d'exister.

À ce sujet, j'ai réalisé une pièce pour laquelle j'ai récupéré des cartes graphiques – l'objet technique qui produit les images – qui ne

fonctionnaient plus, et je me suis servi de leur ventilateur pour animer des tempêtes de neige dans des boules à neige.

Je suis fasciné par ce paysage enneigé simulé. Je me demande si, avec la disparition de la neige, nous allons continuer à produire des paysages enneigés en images. Quand il n'aura pas neigé depuis plus de 30 ans, neigera-t-il encore dans les publicités et dans les téléfilms ? Je me pose la question du détachement de l'image par rapport au phénomène climatique et du moment où ce paysage deviendra un paysage mythique, qui continuera d'exister uniquement à période fixe sur l'année (parce qu'ils s'agit d'une tradition). Je me demande dans quelle mesure l'image capitaliste ne serait pas le dernier bastion du paysage enneigé. C'est à ça que je pense quand je disais que j'essaie de relever des endroits de poésie dans le trouble et dans le terrible.

**En tant qu'artiste aux vellétés de hacker, quelles sont tes véritables intentions lorsque tu réalises ce que tu nommes des « attentats écopoétiques » ?**

Là encore il s'agit de gestes créateurs de poésie. Quand j'essaie de faire brûler un datacenter en lui faisant afficher des images de feu, c'est presque de l'ordre de

la blague, cela relève du simulacre. Pourtant une image dans un ordinateur fait augmenter sa température quand elle est affichée : l'image est matérielle. Au moment où j'ai pensé à cette pièce je lisais Baudrillard, *Simulacre et simulation*, et j'avais envie d'interroger les modalités de réel de l'image.

Quand je travaille avec du code et avec ces techniques de hacker, pour moi c'est issu de l'art conceptuel. Cela relève de la capacité de faire apparaître quelque chose quelque part. Je me sers du rhizome des réseaux de télécommunication pour diffuser des gestes créateurs dont je ne vois pas la finalité. Par exemple, j'ai fait imprimer une image d'un paysage enneigé au moment d'une grande canicule à une imprimante



d'un inconnu. Nous n'aurons jamais accès à cette image-là mais nous avons accès au code et au récit qui la racontent. Ces pièces vont à l'encontre de la virtualité et du *cloud*, de tout ce qui veut nous faire croire que ce qu'on manipule quand on est sur un ordinateur n'existe pas « pour de vrai ». Je pense au contraire que tout existe. Tout est issu de multiples connexions électriques : quand on allume une lumière dans un jeu vidéo, elle consomme vraiment de l'électricité, le pixel sur l'écran va utiliser plus d'électricité selon la couleur qu'il emploie.

Les fictions sont nécessaires à la construction du réel. Il n'y a pas le monde des histoires d'un côté et le monde réel de l'autre, les deux sont une seule et même chose. Pour avoir la preuve de cela, il suffit de regarder la manière dont la science fiction influence les recherches scientifiques par exemple.

**Dans un monde ravagé par le capitalocène, certain·e·s artistes, auteurices, penseur·se·s imaginent de nouveaux rites contemporains pour conjurer le sort. Comment ces nouvelles formes rituelles s'insèrent dans ton travail ?**

C'est très intéressant de se poser la question du rituel dans le monde dans

lequel nous évoluons. Nous sommes accompagné·e·s par des rituels depuis l'enfance, qui se métamorphosent mais continuent d'exister. Je pense que nous avons des manières d'être au monde, des rapports au rituel issus de générations antérieures qui s'appliquent à de nouveaux sujets et objets dans le présent.

Quand j'utilise des antennes 4G cachées dans de faux arbres, que je serts avec des clous de girofles, comme on le fait avec des agrumes, c'est une manière de réemployer ce type de gestes rituels.

Le rapport que l'on entretient avec les ondes électromagnétiques est similaire au rapport que l'on entretenait avec le mauvais oeil ou le

mauvais esprit il y a plusieurs générations. Je pense notamment aux manières dont on s'en prémunit, et à la quantité d'arnaques qui sont proposées aujourd'hui, comme les petites pyramides de shungite, une pierre extraite en Russie sensée protéger des ondes. Cela relève de la pure croyance, comme de mettre de l'ail devant sa porte contre le mauvais sort.

Je pense que c'est important d'inventer de nouveaux rituels, de nouvelles alchimies. La question de l'astrologie dans le féminisme en est un bon exemple, c'est un endroit de reprise du pouvoir, contre une science mise au service du capitalisme et pas assez des êtres. Il s'agit d'inventer de nouvelles manières de croire ou de produire de la connaissance à un endroit en marge de la science. C'est aussi donner de l'importance à des récits qui ne sont pas productivistes, ou qui sont producteurs d'autre chose que d'avancées techniques.

**Tu évoques de nouveaux rituels liés à la cosmogonie ou à l'alchimie. Penses-tu qu'ils puissent être source de métamorphose des êtres et des machines ?**

Notre conception de nos corps en tant qu'objet unique et unifié est un mythe, une illusion. Nous sommes déjà, à l'échelle de nos corps, composé·e·s d'entités extrêmement différentes. Nos estomacs ont des neurones, il s'y passe des guerres de bactéries etc. L'endroit dont je

parle quand je parle de cela ne vient que d'une petite partie de moi-même, alors qu'il y en a plein d'autres qui pensent et qui agissent à leur manière en moi, avec moi. Nous avons toujours co-existé avec d'autres espèces, et je pense qu'elles nous constituent. J'aimerais imaginer des terminologies qui font état de cette porosité.

Au domaine du Défend, dans la ferme, il y a un ancien joug de boeuf (le morceau de bois que l'on met sur le dos de deux boeufs pour tirer une charrue et labourer la terre). C'est un objet qui atteste que nous avons

toujours eu un rapport entre les vivants, les objets techniques et nous-même. Nous avons construit des assemblages (et des rapports de domination) pour la sédentarisation, pour l'agriculture et c'est ce qui nous a progressivement transformé·e·s jusqu'à dans notre génome.

Ici, je m'intéresse particulièrement à la vigne qui est greffée pour pouvoir survivre en Europe. On utilise un porte-greffe qui vient des Etats-Unis, immunisé contre le phylloxera (un papillon qui fait des ravages dans les vignes) que l'on greffe avec une autre variété, qui elle produit du raisin. Les vignes ne poussent en France que grâce à ce système d'assemblage.

Depuis très longtemps, nous essayons de greffer des organes d'êtres vivants non humains sur des humains, jusqu'à la première réussite de greffe d'un cœur de porc en 2022. Là encore je ne peux que remarquer le fait qu'il s'agit d'une histoire d'élevage et de domination, d'asservissement du porc en tant que producteur de viande, qui nous a amenés à connaître cette espèce et à nous rendre compte que leur génome était proche du nôtre, que la taille de leurs organes aussi. Je suis très intéressé par ce fait là, parce qu'il permet de questionner notre rapport au porc, et qu'il y a des récits très intéressants à en tirer. Nous asservissons le porc pour consommer de la viande mais quel sera notre rapport à lui quand il sera un élément constitutif de nos propres corps ? Quel respect lui doit-on ? Est-ce nous pourrions greffer des cœurs d'humains en bonne santé sur des porcs qui en auraient besoin ?

**Comment tes recherches tendent à formaliser la notion d'intra-action ?** La physicienne féministe Karen Barad propose le terme d'intra-action en opposition au terme d'interaction (qui suppose deux entités séparées qui entrent en contact). L'intra-action supposerait que ces corps là ne sont en rien séparés, c'est l'action même entre ces deux pôles qui les

constitue. Les connexions sont préexistantes et les corps n'en sont que les conséquences. C'est quelque chose que je trouve très beau, de prendre le lien comme étant constituant, et non pas les corps définis comme produisant du lien. Cela rejoint l'*actor network theory*, une théorie de sociologie qui tend à étudier les liens entre les choses et les réseaux de manière non hiérarchisée entre les humains et le vivant non humain.

Karen Barad parle dans son livre des expériences menées sur les « Franken grenouilles ». Les scientifiques ont compris que ce ne sont pas les yeux qui apparaissent pour donner la vue, mais c'est la tension électrique entre l'intérieur du corps et l'extérieur du corps qui fait pousser un œil. Les chercheurs-ses ont réussi, en faisant circuler la bonne tension électrique à faire pousser des yeux n'importe où sur la grenouille.

J'ai beaucoup pensé à cette étude vis à vis de ma pièce avec les carpes amour. Je les présente connectées à des chargeurs sur lesquels nous pouvons voir la tension électrique qui parcourt leurs corps. Nous avons ce phénomène décrit par Karen Barad sous nos yeux : un ampérage qui se transforme en mouvement organique du jouet pour chats.

Plus largement, je me suis un peu approprié ce terme d'intra-action et je développe actuellement des pièces qui s'y réfèrent. Dans le rapport entre humain et machine, il est souvent question de l'interface. C'est l'endroit de porosité, de traduction et de compréhension entre machine et humain. La première interface humaine que l'on découvre en naissant c'est la peau. Plus tard, nous rencontrons les interfaces humain / machine qui sont des écrans et des boutons. Je me pose la question de l'intraface. L'interface envisage l'humain comme étant séparé de la machine, et l'écran entre les deux pour qu'ils puissent communiquer, alors que l'intraface considèrerait que humain et machine sont co-constitué·e·s. Nous fabriquons des choses et les

choses nous fabriquent. Cette idée m'amène à produire des pièces qui mettent en tension ces rapports de co-constitution, et qui seraient des réponses plastiques et poétiques de ce que pourrait être des intrafaces.

Je me pose aussi souvent la question de l'écran tactile. Je suis fasciné par le rapport à l'icône dans l'église orthodoxe : pour les adorer il faut les toucher, les embrasser. Il y a là un rapport tactile à l'image que je trouve très beau et qui me fait penser à toutes les images que l'on touche aujourd'hui à travers l'écran de nos téléphones.

J'utilise par ailleurs des CD d'antivirus dans mes pièces, je les transforme en repoussoir à oiseaux. Il y a une triple lecture qui s'instaure entre ce que nous pouvons lire sur le CD « Antivirus Norton », ce que la machine peut lire qui est gravé sur le CD, l'oiseau qui peut lire le reflet. C'est une sorte de triple adresse.

Le terme d'antivirus – inventé par un bio informaticien – m'intéresse particulièrement parce qu'il est propre au corps humain, à la biologie, et qu'il a été déplacé vers le corps des machines. L'emploi de termes propres à nos corps pour les machines démontre que l'on se figure à l'intérieur et que les machines se regardent dans notre reflet. Tout ça est inextricable : je ne serais pas la même personne si je n'avais pas mon téléphone dans ma poche. Mes sens sont élargis par les machines qui m'entourent. J'ai un rapport au corps à travers les écrans et les images, un rapport à l'intimité au travers des ondes et du code de mon téléphone. La porte de mon appartement est fermée mais mon téléphone se connecte au wifi quand j'arrive dans les escaliers et je me sens déjà un peu chez moi. Je suis moins gêné à l'idée que quelqu'un me voit tout nu plutôt que quelqu'un ait le code de mon téléphone.

**Tu t'intéresses aux pratiques contemporaines de « fermes », agricoles ou informatiques. Comment l'humain, l'animal et la machine s'y rencontrent ? Quels sont les rapports de domination que tu y relèves ?**

J'ai grandi à la campagne, j'étais toujours fourré dehors : soit dans la forêt soit dans les jeux vidéos. Je m'intéresse depuis quelques temps au sujet de la ferme, j'y suis sensible pour plusieurs raisons. La ferme c'est l'endroit par excellence où le vivant, les machines et les humains produisent quelque chose ensemble.

J'ai commencé à vouloir étudier cela en travaillant sur la ferme d'agriculture, mais j'ai aussi noté, dans la terminologie contemporaine de la ferme, beaucoup

d'utilisations de ce mot à des endroits qui n'étaient pas du tout agricoles. Nous parlons notamment de « fermes de bitcoins » aux endroits de production de crypto monnaies, avec beaucoup de cartes graphiques. Nous parlons aussi de fermes à propos des gens payés pour remplir des captchas « je ne suis pas un robot » pour des logiciels d'automatisation qui ne savent pas le faire. Ici il est demandé à des humains de prouver qu'ils ne sont pas des robots à un rythme effréné, les faisant rentrer dans des dispositifs complètement machiniques. Dans chacun de ces exemples les rapports hiérarchiques sont floutés.

Je vais souvent aux salons de l'agriculture. La dernière fois que j'y suis allé il y avait des stands sur l'intelligence artificielle qui permet de gérer des élevages, les plantations etc. Paul B. Preciado dit que les premières machines de la révolution industrielle étaient les femmes, les esclaves et les animaux. Nous avons toujours indexé le statut des animaux sur celui des machines, comme étant une force de production et de richesse. L'idée que le vivant n'est pas intelligent, n'est pas sensible et que l'on peut s'en servir comme d'une ressource, a été fondatrice du capitalisme et il est difficile de lui en faire démordre.

Avec l'arrivée de l'intelligence artificielle dans les fermes, nous attribuons aux machines le qualificatif « d'intelligent » alors qu'on le refuse toujours au vivant sensible qu'on élève dans ces lieux là. Je remarque, à mesure des progressions techniques, des dérives de langage et de cette illusion que ChatGPT nous parle vraiment, qu'il est peut-être vivant et sensible, qu'on en arrive à parler de machine intelligente et toujours pas du porc, qui partage pourtant 99% de notre génome, comme d'un animal intelligent. C'est un rapport hiérarchique de domination.

**Comment formalises-tu ces différents axes de recherches dans tes œuvres en cours et à venir ?**

J'ai été assez percuté par les histoires de greffe, et j'ai eu envie de me demander si une ferme pouvait être productrice de sensible, de poésie, de liens tendres et improductifs entre les machines, le vivant et les humains.

J'ai commencé à faire des assemblages de terminologies fermières sur ce même sujet, qui donnent lieu à des gestes sculpturaux, comme des nourrisseurs de porcs, hybridés par des systèmes de refroidissement d'ordinateur, et des particules de calage de colis en maïs expansé (des fermes agricoles de maïs produisent une sorte de popcorn décalorifié pour ne pas attirer les rats).

Sur le domaine j'ai pu re-constater que la ferme est un organisme issu de plusieurs greffes entre du vivant non humain et des machines, où même l'architecture sert à faire circuler des fluides (dans les tracteurs, dans les corps, dans le bâtiment...) J'ai voulu utiliser des systèmes de refroidissement d'ordinateur tubulaires (des objets très esthétiques, le nec plus ultra du *tuning* d'ordinateur). Je connecte ces tubes à l'architecture de la ferme, à l'endroit des cuves et des tracteurs, où circulent déjà de nombreux fluides. J'utilise dans ces tubes le vin du domaine, qui rappelle le sang des greffes et de l'élevage porcin. J'y

ajoute également du mastic de greffage utilisé dans les vignes, pour que la jonction entre les deux variétés cicatrise bien.

J'ai acheté des brosses à cheveux en poils de sanglier, et je les ai offertes aux personnes avec qui je partage la résidence, pour qu'on se brosse les cheveux avec. Il s'agit d'une sorte de caresse et de tendresse inter-espèces. J'ai envie que les poils de sanglier soient entremêlés avec les cheveux d'humains, à la manière dont nos histoires sont enchevêtrées. Dans mon étymologie du terme même « d'enchevêtrées » j'ai l'impression qu'il y a le terme « cheveux ».





# Entretien avec Camille Sart

Avril 2023

**Pourquoi avoir choisi la forme plastique spécifique de la maquette et quels sont les sujets qu'elle te permet d'aborder dans ton travail ?**

C'est en effet mon médium de prédilection : je réalise des maquettes, que je mets ensuite en scène grâce à la lumière, au son, à la vidéo, à la documentation ou aux archives. À

travers ces œuvres, j'aborde principalement les dérives institutionnelles et les maltraitances sur enfants. J'ai choisi ce médium spécifique parce qu'il me semble correspondre parfaitement aux sujets dont je traite. La maquette c'est la maison de poupée, c'est le jeu d'enfant. Elles nous permettent de « monter » en enfance. (Gwenaëlle Aubry utilise ce terme en parlant du travail de Niki de Saint Phalle dans son livre « *Saint Phalle. Monter en enfance* » notamment). La forme de la maquette me permet de mettre de la distance, de choisir les éléments, de les assembler, et donc de reprendre le contrôle sur le lieu. Je ressens un soulagement et j'espère que les regardeur·se·s ressentent aussi cela quelque part. En dénonçant certaines dérives, je cherche à visibiliser les violences et surtout à sensibiliser ; il s'agit de faire fonctionner notre empathie car il me semble que l'on ne peut pas être insensibles vis à vis de ces sujets.

Je distingue ces maquettes en deux catégories :

Soit les maquettes traitent de sujets historiques, et sont donc le fruit de recherches documentaires sur des institutions ou sur des lieux en particulier, que je fais à l'aide de livres d'histoire, de psychologie, de romans, d'archives... Soit les maquettes évoquent des sujets actuels et pour cela, je pars d'un récit qui est plus personnel (même si je ne l'indique pas toujours).

**Un soir où nous discussions ensemble au coin du feu, tu as dit la phrase suivante : « Personne ne connaît cette histoire, il faut absolument que je la raconte ! » Comment procèdes-tu pour matérialiser tes recherches documentaires en œuvres plastiques ? Quelles sélections et quels gestes tu effectues alors ?**

Dans le premier cas, ce sont bien souvent des sujets sur lesquels il y a peu d'informations disponibles. Je travaille par exemple en ce moment sur l'Institut du Bon Pasteur, une institution religieuse dans laquelle étaient enfermées des jeunes filles

« Vagabondes, voleuses, vicieuses » (dont l'histoire est retranscrite par Véronique Blanchard dans son livre éponyme). L'Institut du Bon Pasteur d'Angers est connu car certaines survivantes ont témoigné des violences qu'elles y ont subies, et ont porté plainte. De la même manière, les écoles de préservation pour jeunes filles – il s'agissait en réalité de prisons – sont très peu connues, il y en avait trois en France et je n'ai trouvé que peu de livres sur ce sujet. Je me suis aussi intéressé à l'industrie du textile, notamment via l'histoire des enfants abandonnés et trouvés qui étaient déposés à l'hospice au XIXème (pendant la révolution industrielle en Europe). Dans certaines villes comme Lyon ou Troyes les enfants étaient employés dans les usines, comme les bonneteries par exemple, pour raccrocher les fils qui se détachaient des machines ou qui se cassaient. Traiter de ces sujets historiques me permet souvent de parler aussi de sujets très actuels car certaines violences continuent. Dans les usines de prêt-à-porter aujourd'hui notamment, les enfants qui produisent les vêtements au Bangladesh ou en Chine sont exploités et en grande souffrance.

Lorsque les maquettes évoquent des violences systémiques actuelles, je choisis de retranscrire mes émotions et impressions vis à vis de violences que j'ai personnellement subies. Je travaille par exemple actuellement sur les violences conjugales ; cela fait référence à une scène où j'ai vu mon père passer à tabac et étrangler ma mère

lorsqu'elle a demandé le divorce. Je me souviens de la terreur que j'ai ressentie à 7 ou 8 ans et je veux retranscrire et donner une forme plastique à cette peur à travers un lieu. J'appelle d'ailleurs mes maquettes des « reconstitutions de lieux traumatiques », car la mémoire est souvent très attachées aux détails de ces lieux.

Au delà des traumatismes, j'aime aussi parler de la révolte, de la prise de conscience, et de personnalités singulières qui se sont soulevées dans un groupe. Je me demande souvent quel est le déclic qui fait que ces enfants ont eu la force de se révolter. Je trouve assez belle cette idée de communauté : iels sont tou·te·s victimes de violences mais il y a une forme d'entraide entre elleux.

Pour chaque institution que j'ai choisi d'aborder dans mes maquettes, je suis parti d'un cas particulier. Pour les écoles de préservation pour jeunes filles, je me suis intéressé à l'histoire de Marguerite B., racontée par Béatrice Koeppel<sup>1</sup>, qui s'est pendue dans son dortoir. Suite à ce drame, les jeunes filles se sont révoltées, elles ont bloqué les portes avec les matelas et ont détruit le mobilier de l'école. J'ai appelé cette pièce *Vagabondes*, comme le titre du livre de Sophie Mendelsohn<sup>2</sup> comprenant des archives sur ce sujet.

Une fois que j'ai fait toutes mes recherches, et comme elles sont souvent incomplètes, cela me laisse l'opportunité d'imaginer librement le lieu, et d'en faire ma propre interprétation en m'inspirant de tout ce qui me nourrit : les jeux vidéo, le cinéma, la bande dessinée... Nous avons tou·te·s une image en tête du dortoir terrible par exemple ; je pense à *The Magdalene Sisters* de Peter Mullan ou encore *L'Orphelinat* de Juan Antonio Bayona par exemple.

---

<sup>1</sup> Béatrice Koeppel, *Marguerite B. : une jeune fille en maison de correction*, 1987

<sup>2</sup> Sophie Mendelsohn, *Vagabondes - Les écoles de préservation pour les jeunes filles de Cadillac, Doullens et Clermont*, 2015

**Tu cherches dans tes œuvres d'art à transmettre la parole d'enfants que l'histoire a muselé·e·s. En donnant de la visibilité à certaines histoires individuelles (celles issues de tes recherches et celles plus personnelles), tu proposes une forme singulière de ré-évaluation de la grande histoire. Peux-tu nous donner un autre exemple d'une œuvre qui, à travers un hommage rendu à un lieu spécifique, permet de réactiver la mémoire collective d'un fait historique déterminant ?**

Je fais une traduction « plastique » de toutes mes recherches : le choix des couleurs, les dimensions, le nombre d'éléments etc. Dans le cas de *Vagabondes*, j'ai décidé de

représenter ce dortoir sur une structure en bois, entre l'échafaud et les combles d'une maison, comme un lieu secret où les jeunes filles pouvaient communiquer entre elles (parce qu'elles avaient l'interdiction de parler). J'ai fait le plancher en charbon, parce que c'est une matière sombre qui renvoie à la poussière et au travail, pour recréer une atmosphère pesante. Il était possible de toucher le sol, le marquant par l'empreinte de notre doigt, lui même gardant la trace noire de cette histoire. Un jeu de lumière permettait de créer des ombres de barreaux sur les murs à partir des lits de la maquette, ce qui rappelait la prison et donnait ainsi une impression d'enfermement. Je joue souvent avec des effets d'échelles : ici l'enfant a besoin d'être porté par un adulte pour voir l'œuvre surélevée, alors que l'adulte retrouve une vision d'enfant en ayant le regard au niveau du sol. Tous mes choix permettent de recréer le sens général de l'histoire, mais avec un langage cette fois-ci plastique.

Un jour en me promenant j'ai acheté un livre d'occasion dans un kiosque, dont le titre m'avait interpellé : *Enfants perdus enfants punis*, d'Yves Roumajon. C'est dans ce livre que j'ai découvert l'existence des colonies pénitentiaires agricoles et industrielles. J'ai ensuite eu envie de poursuivre mes recherches sur ces institutions qui étaient en fait

des bagnes pour enfants (iels travaillaient toute la journée) et je suis rapidement tombé sur le livre d'Emmanuelle Jouet, *La révolte des enfants des Vermiriaux*. Il y avait plein d'autres colonies pénitentiaires – les traces de la dernière ont été retrouvées en Corse récemment –, mais celle des Vermiriaux est une des rares pour laquelle j'ai trouvé de la documentation précise (ainsi qu'une pièce de théâtre adaptée aux enfants, un documentaire et un film). Dans cette colonie du Morvan, il y a eu une énorme révolte en 1912, grâce à laquelle le premier tribunal pour enfant a été créé l'année suivante, en 1913. Le jeune juge qui avait été nommé pour l'enquête a condamné les bourreaux alors qu'il s'agissait de notables de la ville. C'est une véritable avancée pour le droit des enfants, car c'est la première fois que les enfants – qui étaient alors considérés comme de la vermine – ont été entendus.

En étudiant ce cas très précis dans sa thèse, Emmanuelle Jouet parle de deux concepts que je trouve très intéressants, qui sont ceux de « l'économie des secrets » et de la « surviolence ». Le premier, « l'économie des secrets » fait référence à celles et ceux qui étaient au courant des violences et qui n'en ont pas parlé car ça leur apportait un bénéfice (financier ou social par exemple) ou par peur des menaces. Le second, la « surviolence » s'inscrit dans une ligne temporelle. Pour prendre l'exemple des Vermiriaux : à l'époque, lorsqu'un mineur fuguait ou se révoltait, il était puni de cachot pour 15 jours maximum, c'était normal. Cela devient violent lorsque la directrice enfermait les enfants pendant 30 jours nourris au pain sec et à l'eau. Aujourd'hui le premier cas est violent et le second surviolent. Ce sont des concepts très intéressants que l'on peut appliquer dans d'autres institutions, comme la famille par exemple.

**L'œuvre que tu as réalisée à propos de cette affaire Vermiroux est particulière car elle implique un acte performatif de reconstitution accompagné d'une bande son. Pourquoi as-tu choisi de raconter cette histoire en deux temps ?**

Dans un premier temps, nous sommes face à un réfectoire. J'ai choisi cette pièce parce qu'une grande partie des

violences faites aux enfants était liée à la nourriture. Iels ne mangeaient pas assez dans les colonies pénitentiaires, mais pour les Vermiroux c'était extrême. Un témoignage rapporte que « la nourriture sentait le phénol, le pétrole et le purin ». Iels étaient forcé·e·s à manger de la viande avariée, on y trouvait des asticots, les gardiens disaient que même les chiens n'en voulaient pas. Le système de récompenses et de punitions passait notamment par la nourriture qui occupait donc toutes les conversations des enfants. C'est pour cela que j'ai eu envie de travailler sur le réfectoire (j'aime aussi souvent travailler sur des lieux communautaires).

Ensuite, je transforme l'espace en tribunal en utilisant les mêmes éléments, dans un acte performatif de reconstitution. Il y a également à ce moment là des extraits du procès qui sont diffusés avec un volume important (contrairement à d'autres pièces où le rapport au son est plus intimiste). À la fin, je brise la vitre de la maquette, comme les enfants qui ont jeté des pierres pour casser toutes les vitres du bâtiment au moment de la révolte. La première fois que j'ai présenté cette pièce, qui est très imposante (1,50 x 3 m), dans un espace d'exposition plutôt petit, le public regardait cette pièce depuis l'extérieur, de l'autre côté de la vitre. Ce dispositif renvoyait très bien au procès, qui a attiré tellement de monde que les gens regardaient aussi par les fenêtres.

Lorsque je réalise ce type de pièce, c'est très important pour moi de tout faire à la main, jusqu'au carrelage : c'est comme ça que je rends « hommage ». Je me mets en condition, tout le temps que je passe à

faire ce travail je prends le temps de m'intéresser à l'histoire de ces enfants, de visibiliser les paroles des oublié·e·s de l'histoire. D'autant plus que ma mère vient de la DDASS, et qu'elle a donc malheureusement été considérée comme un rebut dans son enfance. Je rends donc à la fois hommage à ma mère décédée et à tous ces enfants que l'on a pas voulu voir et entendre en rendant visible un épisode marquant de leur histoire / de l'Histoire.

**Tu donnes à ton travail une forte dimension cathartique. Tu défends l'idée que l'art peut être un exutoire salvateur, et que les œuvres peuvent, par les échos qu'elles produisent chez les publics, leur « faire du bien ». À l'heure de la ré-évaluation de l'importance du « soin » du « care » dans nos sociétés contemporaines, comment cette notion s'infuse dans ton travail ?**

C'est une notion que j'ai découverte il y a peu. On me demande souvent si mon travail est thérapeutique : je ne pense pas, mais j'utilise plutôt la notion de catharsis en effet car cela me fait du bien, l'art est pour moi un véritable exutoire. Je pense par exemple à la première fois où j'ai regardé *Festen* de Thomas Vinterberg : cette scène où le personnage a le courage de prendre la parole devant toute la famille, j'ai eu l'impression qu'il le faisait aussi un peu pour moi. De la même manière, j'ai été très touché par le travail de Niki de Saint Phalle, victime d'inceste, qui, suite à une dépression une fois adulte, s'en est sortie grâce à la

découverte de l'art thérapie et est devenue une artiste incontournable. Et pour citer une troisième œuvre, le livre *La maison de poupée* de Florence Hirigoyen, un roman photo utilisant des maquettes qu'elle a fabriquées, où elle rejoue son enfance.

Dans le cadre de mon travail artistique, j'ai parfois reçu des commentaires de gens qui me remerciaient de parler de violences



faites aux enfants. Une dame m'a par exemple dit avoir « pleuré de reconnaissance » en découvrant mon travail. Je crois que ça participe à la reconnaissance de ma propre souffrance (que la justice n'a pas reconnue). Les regardeurs·ses m'apportent du soin par leur intérêt et leur écoute (ce que les victimes recherchent souvent en priorité) et j'essaie à mon tour de prendre soin d'eux en visibilisant ces sujets difficiles, et en mettant la parole de l'enfant au centre de mon travail.

Marie Deparis-Yafil, une curatrice (qui préfère le terme de curatrice plutôt que de commissaire, car il renvoie à la notion de « care ») souhaite faire une exposition sur la mise sous silence des violences sexuelles dans l'enfance, mais elle n'y arrive pas, les lieux d'arts étant trop frileux pour accueillir ce projet. Cela montre bien que ce sujet est encore un véritable tabou dans notre société, et qu'il est temps de le lever.

**Dans le cadre de ta résidence au domaine du Défend, tu as choisi de t'éloigner pour un temps du sujet des violences. C'est ici l'histoire du lieu et plus spécifiquement de son passé en lien avec la sériciculture qui a retenu ton attention. Quelles-sont les pièces que tu as réalisées dans ce contexte de résidence ?**

Ma dernière pièce, *Enfants assistés, enfance exploitée*, parlait des enfants issu·e·s des hospices, et qui pour certain·e·s travaillaient dans l'industrie du textile comme la bonneterie. J'ai fait des recherches dans les archives de l'Aube pour comprendre ce modèle économique spécifique au XIXème siècle.

Dans la continuité de ce travail, je me suis donc intéressé naturellement à la sériciculture en arrivant au domaine du Défend, à Rousset. Cette maison était une magnanerie, l'étape d'élevage des vers à soie, avant qu'ils ne soient envoyés dans un autre lieu pour le dévidage des cocons (où le travail est très pénible puisque les femmes

et les filles plongeaient leur mains dans de l'eau à 80° pour dérouler le fil).

La première pièce que j'ai réalisée est une carte heuristique, une carte mentale qui se déploie sur un drap brodé des initiales de la famille Coutagne, rappelant l'histoire du textile et l'histoire familiale. Il y a un lavoir sur le domaine, je trouve donc intéressant d'utiliser un drap pour évoquer le travail des lavandières. J'ai écrit dessus avec une encre de Chine satinée, qui là encore fait référence à la sériciculture. Je relis chacun des termes de cette carte mentale – en forme d'arbre généalogique –, en brodant à la main, comme pour tisser des liens.

**En partant de tes recherches sur la technique de production de la soie, comment as-tu créé des connexions avec d'autres domaines ?**

J'ai eu envie d'ajouter d'autres éléments liés à certaines expériences vécues pendant cette résidence (comme une randonnée - pèlerinage à la grotte de Marie-Madeleine dans la forêt de la Sainte Baume par exemple), ou liés au travail de Rémi, de Brontë et de toi Leïla. Ce contexte de résidence à plusieurs était

très différent de ma manière habituelle de travailler, plutôt solitaire. J'ai donc trouvé que c'était intéressant de faire des liens avec les autres résident·e·s, d'autant plus que le fait de vivre en collectif a facilité les échanges quotidiens. Je me suis beaucoup intéressé à la manière de travailler de chacun·e : les connexions se sont faites très naturellement, exactement comme sur une carte mentale. À travers cette pièce (qui est une matérialisation plastique de mes recherches) les mots, images et dessins me permettent de présenter un ensemble à la fois complet tout en étant non exhaustif.

Par ailleurs, pour une seconde pièce, j'ai aussi réalisé de nombreuses petites balançoires, pour (re)monter en enfance. Je suis tombé sur un lieu pourtant très proche du domaine mais qui est presque invisible,

entre le linge qui sèche, les branches d'arbres et les ronces qui forment une cabane secrète, j'ai découvert une balançoire. J'ai envie, avec cette pièce in situ, de faire un pas de côté et de parler du jeu et du souvenir, de quelque chose d'un peu plus positif lié à l'enfance.

# Entretien avec Brontë Scott

Avril 2023

**Tu produis des œuvres au « seuil de l'art et du design ». Ces deux notions sont-elles antinomiques selon toi ? Comment envisages-tu ce supposé paradoxe ?**

Cette question du design est intéressante, ce n'est pas la première fois qu'on me la pose. Pendant mon DNSEP, Clotilde Viannay, qui a fondé la revue L'Incroyable, membre du jury, pensait me déstabiliser en me

disant que certaines de mes formes et couleurs faisaient penser à des registres qu'utilisent ses étudiants en école de design ou de graphisme. Cette remarque ne m'a pas gênée, j'ai effectivement l'impression de travailler avec la mode, la pop culture, le design...

La contrefaçon m'intéresse beaucoup, je cherche donc à m'approprier ces formes. Je pioche dans différents registres pour les détourner. En littérature il existe une figure de style qui s'appelle la « métalepse » : le fait de s'insérer dans un récit, de le poursuivre en partant du principe qu'un élément fictionnel est réel.

Quand je reprends les codes du design, j'ai envie de faire des objets qui se rebellent. On peut en effet utiliser le terme de paradoxe parce que, dans l'histoire du design, qui est aujourd'hui plutôt associé à des savoir-faire industriels, la trace de la main est absente. Je vois des artistes qui travaillent autour des mêmes sujets que moi mais qui choisissent d'aborder ces thématiques en utilisant des imprimantes 3D ou de l'animation, alors que ce n'est pas du tout mon cas ; j'ai un travail tourné vers l'artisanat, vers le *low material*.

**Comment est né cet attrait pour les objets et leur aura ?**

Je pense que ma fascination pour l'aura des objets a débuté de façon très instinctive mais dans un second temps, j'ai eu envie de regarder plus précisément dans mon histoire pour comprendre d'où venait cet attrait.

D'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours été obsédée par les objets. Enfant, je faisais des rêves très réels où je possédais telle ou telle chose. Mes souvenirs les plus purs, c'est quand j'ai pu accéder à des biens dont j'avais envie depuis longtemps. Ce sont mes tout premiers souvenirs, ils n'ont pas lieu avec des personnes mais plutôt avec des objets.

Je suis née en Angleterre, et quand je suis arrivée en France à l'âge de six ans, je ne parlais pas la langue. C'est à travers les objets que j'ai pu tisser des liens avec les personnes de mon entourage : même si nous ne pouvions pas échanger avec les mots, nous pouvions communiquer grâce à eux. En étant très différent·e·s, ils nous rapprochaient.

Je suis aussi obnubilée par les classes sociales et je crois qu'une grande partie de ce qu'il se passe entre les gens de différentes classes passe par les objets. À l'adolescence, il nous fallait un téléphone, et c'était déjà un marqueur social fort. Tout ça est aujourd'hui passé à travers le filtre de la nostalgie et du kitsch alors qu'à l'époque c'était plutôt assez violent et révélateur de nos classes sociales.

Par ailleurs, la famille de ma mère est très catholique, je suis donc souvent allée à la messe étant enfant. Dans ce contexte, le rapport des fidèles aux objets est très fort. Le principe de transsubstantiation en est un exemple, le vin est le sang du christ, le pain est son corps. C'est la même chose pour les reliques, qu'il y ait autant d'énergie déployée autour d'un doigt me fascine. L'objet dépasse sa fonction pour devenir autre chose. Je crois que c'est un principe que j'ai absorbé et que l'on retrouve dans mon travail.

**Les différentes étapes du processus de moulage des objets, apprises aux côtés de ta mère doreuse à la feuille d'or, ne semblent en effet pas inviter nécessairement à l'expérimentation libre. Comment t'affranchis-tu des règles et des contraintes techniques liées à l'usage de ce médium ?**

J'ai eu cette discussion il y a quelques années avec un ami artiste marseillais. Il faisait de la sérigraphie dans le même atelier que moi, et me voyait préparer du silicone en reprochant à ce médium son exigence de précision. Il faut une balance et des pipettes, 5 gr de catalyseur en trop et ça ne prend pas. Ça ne semble a priori pas vraiment aller de pair

avec une pratique instinctive, avec le geste de la main, le travail de matière... Mon ami me disait que mon travail n'était pas punk, mais je crois au contraire qu'il est possible faire quelque chose de très punk avec un médium très traditionnel !

Je suis très attachée à l'histoire de la sculpture. Même si mon travail est plutôt post-moderne, j'ai beaucoup regardé et étudié l'histoire de l'art, et plus spécifiquement la sculpture minimale. Je suis une grande amoureuse des matériaux, et pour leur faire exprimer tout leur potentiel je crois que je dois passer par la technique. Choisir de ne pas m'attaquer à la technique, m'interdire d'emprunter ce chemin là serait au contraire une très grande contrainte. Traditionnellement, en tant que femmes nous ne sommes pas encouragées à développer ces savoirs, peut-être que c'est aussi ce qui m'a convaincu d'aller vers des matériaux dit « masculins », comme le métal par exemple. En terme d'expérimentation, si je m'approprie une technique, je crois que je peux ensuite aller plus loin : pour contourner les gestes, j'ai besoin de les maîtriser. Dans ma pratique il y a trois moments principaux, celui de la récolte, puis du moulage et enfin de l'assemblage.

Après avoir sélectionné les objets, le terme que j'emploie souvent quand je parle de moulage c'est celui « d'autopsie ». Il faut coucher

l'objet sur la table, l'observer, regarder où sont les creux, décider où faire les plans de joints etc. C'est un moment d'analyse à froid de l'objet, avant de préparer la bonne quantité de silicone, de faire la chape, puis de couler la matière qui va constituer le tirage.

Même si ce travail est plutôt technique, je retire beaucoup de jouissance de ce temps passé à l'atelier, à être dans une gestuelle, à manipuler les matériaux etc. C'est joyeux et je trouve que c'est important.

Je pense que la notion d'expérimentation concerne plutôt la phase d'assemblage de plusieurs tirages entre eux. C'est à ce moment là qu'il se passe « n'importe quoi ». C'est le cas dans la pièce *Trip baby trip*, où il y a des dés à 8 faces, des grelots, des perles, des angelots... Assembler tous ces objets c'est pour moi une manière de piocher dans plusieurs registres pour lier mes recherches théoriques. À l'inverse d'un designer, je ne fais pas de croquis. Rien n'est planifié à l'avance, tout se passe très vite, je teste énormément de choses avant de m'arrêter sur une pièce.

**La matérialité de tes pièces est affirmée, cette recherche est centrale dans ta pratique. Tu prélèves et assembles des formes, tu les superposes et les implique. Cette manière de travailler te permet-elle, en manipulant physiquement les matières, de manipuler intellectuellement les références et les métaphores qu'elles induisent ?**

J'aime bien la phrase de Thomas Schütte « On ne fait pas de l'art, on ne que faire en sorte qu'il se produise. C'est tout ce qu'on peut faire : on se prépare et

quelque chose arrive. L'art arrive. » (même si elle est un peu prétentieuse). Je trouve qu'il y a une part de vérité dans cette phrase, et qu'elle correspond assez bien à mon travail.

Dans mon atelier, j'ai beaucoup d'anciennes œuvres et de tirages que je n'ai pas encore utilisés. Si ce que je fais là ne marche pas, ce n'est pas grave, je construis un autre type de socle, j'ajoute un élément, j'assemble, je modifie, et au bout d'un moment, il se passe quelque chose. Un tirage que j'ai réalisé 3 mois plus tôt, dont je ne savais pas quoi faire à ce moment là, permet de compléter une autre pièce. Les œuvres fonctionnent comme des questions ouvertes, auxquelles il manque parfois juste un élément pour finaliser l'équation.

**Tes œuvres sont séduisantes : tu utilises l'esthétique et les objets du marketing et de la pop culture pour les détourner, les transformer, les métamorphoser en sujets d'une narration *queer*. Quels sont les effets que tu cherches à produire avec cette décontextualisation / distorsion ?**

Je suis allée visiter la grotte de la Sainte Baume avec des ami·e·s et j'ai été surprise par la spiritualité qui régnait dans ce lieu. Je trouvais que cette grotte avait un grand potentiel performatif. J'avais même l'impression qu'elle avait l'aura d'un lieu de spectacle ou d'un parc d'attraction. Elle avait un vrai potentiel de décor.

À ce moment là, je collectionnais des photographies de pop stars endormies. Je trouvais que ça avait l'air épuisant d'être une star, que ces gens étaient sans cesse sous le regard des caméras et qu'ils se devaient d'être exemplaires. Britney Spears est quelqu'un qu'on a vu grandir, – elle est dans le star-système depuis qu'elle a 4 ans – personne n'a travaillé aussi dur qu'elle. Je cherche à ne surtout pas porter de regard moqueur ou critique sur ces pop stars, car il me semble que ces personnes vivent des tragédies : elles sont sexualisées ? Maltraitées dans les médias, leurs vies amoureuses sont terribles, elles sont utilisées pour faire gagner beaucoup d'argent à d'autres (souvent des hommes)...



Après avoir visité la Sainte Baume, j'ai lu des textes sur Marie-Madeleine et j'ai été frappée par cette histoire, et surtout par le traitement qui en était fait (que ce soit dans la bible ou dans d'autres textes historiques). Marie-Madeleine ne correspondait pas à l'image qu'on se faisait d'une jeune fille virginale ; elle était décrite comme quelqu'un de très charnel, c'est un personnage très sexué. Dans toutes les peintures de la renaissance on la reconnaît à sa beauté et à ses longs cheveux. Elle est envoyée à la Sainte Baume en réclusion, et doit y passer le reste de sa vie. Il y a beaucoup d'eau dans cette grotte, symbole de purification, parce que Marie-Madeleine doit se laver en permanence les cheveux et les pieds. Cet aspect de son histoire me fait par ailleurs penser à la religion juive (la religion de la famille de mon père) : quand les femmes ont leurs règles elles doivent aller à la mikvé pour se purifier.

En liant tous ces éléments, j'ai eu envie de créer un espace de recueillement. Je pensais à la manière dont les gens se déplaçaient à l'intérieur de la grotte. J'aimais beaucoup la forme du puits ou du petit bassin, devant lequel on prend un temps pour regarder à l'intérieur. La pièce *The I of the storm* (2022) est un bassin en fausse roche, qu'on appelle la « rocaïlle », une technique ancienne qui nécessite du grillage et des couches de béton pour imiter la nature, très DIY (*do it yourself*). Ce n'est pas du tout noble comme façon de travailler mais c'est pourtant rentré dans l'histoire de l'art et du design. La mosaïque au fond fait quant à elle référence à l'espace public.

Pour moi ces trois thèmes réunis – la grotte de la Sainte Baume, la figure de l'idole (Britney ou Marie-Madeleine) et les éléments issus de l'espace public – posent des questions qui me semblent intéressantes. C'est aussi une invitation aux personnes qui regardent cette pièce à prendre un moment pour réfléchir à ces questions : comment voit-on ces très jeunes filles, comment les perçoit-on dans l'espace public ? Lorsqu'on se rend dans la grotte, quelles sont nos réactions et comment ce lieu joue son rôle ?

**C'est une œuvre qui pose formellement des questions d'ordre féministe. Quelles sont tes inspirations littéraires, philosophiques ou artistiques qui insufflent à tes œuvres cette essence féministe ?**

Je suis animiste, je pense que les objets sont vivants. En ce moment je lis des écrits

« *object oriented feminism* », c'est une branche de phénoménologie (l'étude des phénomènes) qui est appliquée à l'étude des objets. Des écrivaines féministes se sont emparées de ces théories, et ont proposé le postulat que les femmes, à force d'être objectifiées, pouvaient tisser davantage de liens avec les objets qu'avec les hommes. Ce sont des notions étudiées par Ursula K Le Guin ou Donna Haraway (avec sa théorie du panier, quand elle dit qu'il faut davantage s'intéresser au panier qu'aux hommes). Je m'intéresse aux artistes qui célèbrent une autre facette du féminisme dans l'art (peut-être plus joyeux, libre ou débridé) comme Sylvie Fleury, Lynda Benglis, Anita Molinero ou Stéphanie Cherpin.

J'ai été élevée par une femme seule donc j'ai toujours été très féministe. J'ai aussi beaucoup lu de littérature féministe, comme Silvia Federici, Virginie Despentes ou Mona Chollet. Quand j'étais aux Beaux-Arts, j'avais l'impression que mon féminisme était moins lisible dans mon travail. Il s'est accru depuis que je suis sortie de l'école, peut-être parce que j'ai subi encore plus de violence, et de situations discriminantes dans le monde du travail. J'ai constaté que sur une promo de 40 personnes, il y a 30 filles et 10 garçons et chaque année de plus en plus de femmes arrêtent de faire de l'art parce que c'est trop dur. Ça me semblait déjà difficile aux Beaux-Arts mais finalement j'étais presque protégée de ce que ça allait devenir.

Mes œuvres me semblent de plus en plus « gores » et je crois que c'est lié à ma colère qui augmente contre le patriarcat. Plus je suis en colère plus j'ai envie d'une revanche. Je retrouve cette notion de revanche dans les films de genre. Le film *Massacre à la tronçonneuse*, de Tobe

Hooper, je le vois comme une revanche du prolétariat : c'est une famille qui travaillait à l'abattoir, ils se sont fait licencier et se sont mis à découper des gens dans leurs garages. Quand *Massacre à la tronçonneuse* est sorti, il a été censuré, tout le monde à eu très peur de ce film, alors que le réalisateur voulait que ce soit un film grand public, c'est un peu une blague qui n'a pas été comprise !

J'ai découvert qu'il y a une branche du cinéma de genre, les « revenge movie » qui traitent de femmes qui prennent leurs revanches après un viol. Souvent ces films sont traités à travers le prisme de l'humour, ce que je trouve aussi étrange que génial : comme si nous les femmes étions capable de garder notre second degré en toutes circonstances.

**Comment cette pensée féministe s'incarne-t-elle dans tes recherches ?** Je travaille sur la maison hantée par exemple. C'est un sujet qui a beaucoup été traité par le cinéma, plus que par la littérature. Dans le film *Rebecca* de Hitchcock, la maison est hantée par l'ex femme de celui qui ramène sa nouvelle copine (qui évidemment a 20 ans de moins etc). Ce que je trouve intéressant dans ce film, c'est que la femme et la maison ne deviennent qu'une. Il y a des films où l'on trouve la figure de la mariée abandonnée le jour de ses noces, qui attend, dans une énorme robe devant un repas en train de pourrir : la femme et le repas ne deviennent qu'un. Il y a une forme de porosité épouvantable qui traverse les femmes et ce lieu-là.

J'ai beaucoup travaillé sur le domestique, tout en ayant envie de travailler sur le féminisme, et j'ai l'impression que j'arrive davantage à lier les deux aujourd'hui, notamment à travers l'exploration de cette thématique de la maison hantée.

**Tu t'intéresses aux contes provençaux et plus largement à l'oralité, quels rôles jouent la parole et le texte dans ton travail ?**

J'ai toujours écrit. Je n'ai pas ressenti le besoin de faire cohabiter

ce médium avec mon travail de sculpture. Je pense que la sculpture a son langage et que la littérature a le sien (avec ses propres médiums, comme la micro édition, l'affiche, le roman, le scénario...). Les deux peuvent parfois se rencontrer mais pour moi ce sont deux langages distincts. Par contre l'enjeu est commun : inventer des récits par de nouveaux assemblages d'objets ou inventer de nouveaux récits en les écrivant. L'oralité a toujours eu cette capacité : quand on raconte une histoire de multiples fois à des personnes différentes, elle change.

En étudiant différents contes folkloriques, on se rend compte que c'est souvent le même mais adapté d'une région à une autre : la végétation change, les monstres sont liés à des problématiques sociologiques spécifiques etc. Le Tarasque par exemple est un monstre provençal hybride: un dragon avec une tête de lion, un corps de poisson, des écailles de tortues... C'est aussi une rivière qui traverse tout le sud et particulièrement la ville de Tarascon. La légende disait que quand les gens traversaient la rivière, iels étaient mangé·e·s par le Tarasque. Aujourd'hui il y a une usine de papier extrêmement polluante dans ce village, c'est pour moi le nouveau monstre.

Quand on étudie la pop culture c'est important de s'intéresser à ce qu'il y avait avant et je crois que les contes folkloriques c'est la première pop culture. Je trouve très riche de confronter les histoires d'hier et d'aujourd'hui. On constate alors que les choses n'ont pas beaucoup évolué, que c'est nécessaire de questionner ces récits et plus largement ce qu'ils racontent, les problématiques qui traversent nos sociétés. Je m'intéresse aux contes provençaux notamment parce que je trouve qu'ils gagneraient à être ré-écrits. On revient à question de la métalepse : il s'agit de s'introduire dans le récit. C'est ce que je

cherche à faire dans mon travail quand je donne à voir formellement ces récits, à les ré-écrire et à les transformer.

Je vais réaliser un atelier de transmission (« rouvrir le monde » avec la galerie Arcade) cet été avec des enfants de Noailles, à Marseille. Ensemble, nous allons faire des carreaux que nous allons installer dans l'espace public, pour se le réapproprier et pour comprendre que c'est possible de s'insérer dans les récits qui nous entourent.

**Outre la figure du monstre,  
qui t'intéresse particulièrement,  
au Domaine du Défend à Rousset,  
l'architecture – qui évoque  
spécifiquement le mythe de la  
ferme – a retenu ton intérêt.**

De la même manière que la grotte de la Sainte-Baume, je trouve que cette maison a un potentiel performatif. J'adore la maison du domaine du Défend, elle exerce une

forte aura sur moi, je la trouve très belle, je suis très attirée par les volumes des portes, des fenêtres, des vieilles armoires etc. J'ai beaucoup parlé de décors depuis que je suis ici, en particulier avec notre hôte Olivier Coutagne, qui a travaillé dans les décors de théâtre et de cinéma.

Cette maison essaie de performer l'image de la maison de campagne et je pense qu'elle est triste d'être vide (tout en étant pourtant pleine de bordel). Pour l'instant, elle est tellement occupée à performer cette image que ça l'empêche de devenir autre chose. Son image est décalée par rapport à l'usage très différent qui pourrait en être fait aujourd'hui : nos hôtes cherchent à en donner l'accès à des associations, comme Voyons Voir notamment.

**Est-ce que cette notion de « performativité » des architectures est récente dans ton travail ?**

Avant d'arriver, je travaillais déjà sur les potentialités performatives des bâtiments (ça avait commencé avec la Sainte Baume) mais aussi avec *Hestia*, la dernière pièce que j'ai faite

pour une exposition qui s'est déroulée à la galerie Arcade, à Marseille en janvier 2023. Cette sculpture donnait à voir une toiture un peu monstrueuse sur laquelle il y avait divers éléments (des doigts, des tentacules...). Les tuiles en cire ne paraissaient ni étanches ni stables. Avec cette pièce, je voulais déjà évoquer la figure de la maison issue de la pop culture – en m'inspirant de séries comme *7 à la maison* – symbole fragile de la famille parfaite et hétéronormée, qui forme de futurs adultes performants dans la société...

Être en résidence sur le domaine du Défend me permet de poursuivre mon travail sur la maison tout en portant un nouveau regard sur ce thème, et de le lier à mes recherches sur les maisons hantées. En reprenant des symboles pour en faire autre chose, c'est comme si je proposais ma propre version de cette maison et que je réécrivais son histoire.

Co-construire

Co-penser

Co-créer

Co-  crire

Co-  uvrer

Collectifs

Collaboratifs

Coopératifs

Contributifs

Communauté

Convivialité

Commun

## ***Pistes de réflexion sur l'art en commun***

*Le texte qui va suivre est une ébauche, il réunit les premières idées et références d'une recherche débutée dans le cadre de la résidence Voyons Voir au domaine du Défend. Je l'ai envisagé comme un plan, dont chaque partie aurait pour vocation à être développée et augmentée d'exemples tirés d'expériences professionnelles.*

Le contexte spécifique de la résidence curatoriale Voyons Voir, au domaine du Défend (Rousset) aux côtés de Rémi Lécussan, Camille Sart et Brontë Scott, trois artistes plasticien·e·s, me semble parfaitement adapté pour interroger plus en avant une notion centrale dans mes recherches : celle de la co-création. Je m'intéresse tout particulièrement aux effets que cette co-construction produit sur les pratiques artistiques et sur les œuvres d'art. Comment « faire commun » / comment « faire en commun » ? L'artiste réinvente sans cesse le cadre de l'émergence de formes collectives, invitant des pairs, des professionnel·le·s d'autres secteurs ou des commissaires / critiques d'art à mettre en place les conditions d'apparition d'œuvres co-pensées. Ce qu'Estelle Zhong Mengual définit comme « dispositif de participation » ne relève selon elle pas uniquement d'une forme artistique, mais plutôt d'un dispositif politique qui propose une certaine organisation du collectif.<sup>3</sup> C'est cette équation particulière, entre participation et politique émancipatrice, qu'analyse Julia Ramírez Blanco dans *Art, participation (et) politique*. Parcourant différents mouvements de pensée successifs relatifs à cette notion, l'autrice met en avant les caractéristiques de ce processus artistique. Elle met également en évidence les théories critiques vis à vis de l'art dit participatif, portées notamment par Claire Bishop et Markus Miessen. Si ce dernier préfère le concept de « pratique spatiale critique » à celui de participation, c'est l'aspect post-disciplinaire qui intéresse cet architecte et spécifiquement les processus participatifs plus que les

---

<sup>3</sup> Estelle Zhong Mengual, *L'art en commun: Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Les presses du réel, 2019



résultats effectifs. Les lieux de résidence font parfois office de terrain d'expérimentations sociales. La pratique artistique devient dans ce cadre « un espace en partie préservé de l'uniformisation des comportements »<sup>4</sup> et je serais tentée d'ajouter : d'uniformisation des formes. À travers les œuvres d'art, il s'agit de questionner les modalités du commun et leur importance pour faire « communauté ». Lorsque l'on parle d'un art dit « relationnel », il s'agit d'envisager les interactions humaines dans un contexte donné, comme source d'une production artistique. Ainsi, les relations deviennent le lieu de l'œuvre, se substituant parfois à sa forme plastique traditionnelle. Certain·e·s artistes envisagent ces interactions comme « point de départ et comme aboutissement »<sup>5</sup> de leur travail artistique.

Nicolas Bourriaud, dans son ouvrage *Esthétique relationnelle*, parle alors d'une « forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la « rencontre » entre regardeur et tableau, l'élaboration collective du sens. »<sup>6</sup>. Peut-être pouvons-nous extrapoler et envisager cette rencontre comme genèse de l'œuvre elle-même, une rencontre sociale entre artistes, autres professionnel·le·s et commissaires d'exposition. Dans le cadre d'une résidence de six semaines au domaine du Défend, et de la communauté temporaire qu'elle implique, ces rencontres me semblent indissociables de la notion de convivialité, qui s'exerce inexorablement lorsque l'on partage un lieu de vie ou un repas. En prenant en compte la singularité de chacun·e des individus, et la spécificité des rencontres sociales entre artistes, autres professionnel·le·s et commissaire d'exposition qui s'y sont déroulées, cette résidence de recherche curatoriale fera office de point de départ pour développer une réflexion embryonnaire sur l'art en commun.

---

<sup>4</sup> Julia Ramírez Blanco dans *Art, participation (et) politique*, Critique d'art 48 | Printemps/été, 2017

<sup>5</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Collection Documents sur l'art, Les presses du réel, 1998, P.46

<sup>6</sup> *Ibid.*

## Entre artistes et autres professionnel·le·s

Pour choisir un exemple parmi tant d'autres, la multiplicité des médiums et le développement exponentiel des outils numériques requière des compétences hybrides. Jean-Paul Fourmentaux, dans son article *Œuvrer en commun. Dilemmes de la création interdisciplinaire négociée*, indique que « La nécessité d'une coopération avec des ingénieur·e·s pour l'élaboration du programme informatique entraîne dans ce contexte un glissement des notions d'*œuvre* et d'*auteur* » induisant de fait « une conception partagée entre l'artiste et l'informaticien »<sup>7</sup>. La sociologie s'attelle en effet depuis maintenant quelques décennies à comprendre les processus de négociation qu'impliquent la réalisation distribuée de l'œuvre ainsi que la désignation de son ou ses auteurs·rices.

Dans *Les mondes de l'art* déjà, Howard Becker mettait en évidence l'importance de l'action collective dans la création artistique. Puis la sociologie s'est intéressée à la segmentation du travail et à la multitude des rôles joués par différents professionnel·le·s dans le champ de la création artistique. Pourtant, quelques soient les points de vue défendus par les chercheur·se·s, iels « soulignent invariablement combien l'entreprise collective qui caractérise le travail artistique reste traditionnellement évacuée du produit fini, au profit d'une singularisation du créateur satisfaisant au culte de l'œuvre ontologique et au mythe du génie créateur »<sup>8</sup>. L'imaginaire collectif voulant que l'artiste se fasse simplement légèrement aider par ce que Howard Becker qualifie de « personnel de renfort »<sup>9</sup> lorsqu'il s'agit d'un·e prestataire par exemple. Selon N. Heinich il s'agit là d'un

*« réinvestissement nostalgique d'une origine mythique, située dans un Moyen Age idéalisé, où n'auraient eu cours ni la*

---

<sup>7</sup> Jean-Paul Fourmentaux « Faire œuvre commune. Dynamiques d'attribution et de valorisation des coproductions en art numérique » *Varia* vol 49 n°2, 2007

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1982

*valorisation moderne de l'individu créateur ni la valorisation classique des règles collectives, mais où le peintre (artisan ou inventeur beaucoup plus qu'artiste) aurait possédé un savoir-faire technique (et non pas la maîtrise des conventions académiques), mis au service non de l'expression d'une intériorité personnelle, conformément à l'idéal romantique, mais d'un universel abstrait : Dieu, la beauté, la nature. »<sup>10</sup>*

En 2022, en préparant une exposition monographique pour laquelle je l'avais invitée au Parc Saint Léger, à Nevers, l'artiste Bettina Samson rencontra Franck Grière, un spécialiste des miroirs qui développe à Marzy dans la Nièvre, une pratique de fabrication d'optiques de précision pour l'astronomie. Autodidacte formé auprès d'amateurs et de spécialistes, Franck Grière est l'un des seuls en France à réaliser ce travail de manière artisanale, dont la précision au millionième de millimètre est reconnue et appréciée par les plus grands laboratoires d'astrophysique dans le monde. Aussi, lorsque les lentilles d'astronomie deviennent sculptures dans l'exposition *Spectral Summer* de Bettina Samson, l'installation apparaît comme émanant directement de la rencontre entre l'artiste et Franck Grière. Selon Estelle Zhong Mengual, la contribution de deux professionnel·le·s, « s'apparente à une mise en commun des savoir-faire et des expériences de chacun, qui permet de créer de nouveaux communs immatériels (symboles, savoirs, rituels, communautés), et matériels (biens ou espaces gérés de manière collective) ». Dans le cadre de cette exposition, il a été intéressant de constater que la co-création en tant que telle relevait davantage de l'immatériel (bien que formellement très présente dans l'espace d'exposition lui-même), puisqu'elle participait à une transformation du regard que chacun·e porte sur sa pratique, tout en modifiant le statut des formes.

Analysant les divers processus de création, Estelle Zhong Mengual constate que parfois « L'œuvre n'est pas le fruit du travail de l'artiste

---

<sup>10</sup> Nathalie Heinich, « L'amour de l'art en régime de singularité », communication n°64, La création, 1997

seul, mais celui d'une *collaboration en présence* entre artistes et professionnels. »<sup>11</sup>. Selon le contexte d'émergence des formes artistiques, « la contribution de ces derniers ne prend pas l'allure d'une invitation ou injonction ponctuelle à faire quelque chose dans un cadre spectaculaire (exposition ou performance), mais d'une collaboration au long cours »<sup>12</sup>.

Outre la question du format de la collaboration (de sa pérennisation), se pose aujourd'hui également la question de l'invisibilisation de ces modes de production collectifs dans le monde de l'art. S'il est admis, dans le monde du cinéma, que les films sont systématiquement réalisés par une myriade de professionnel·le·s aux compétences aussi variées que complémentaires, cette idée n'est pas démocratisée dans le secteur de l'art contemporain, encore beaucoup trop attaché à l'idée du créateur unique. Peut-être est-ce là un signe parmi tant d'autres que le secteur professionnel de l'art, extrêmement concurrentiel, met plus facilement en place et en évidence des mécanismes de compétitions (bourse pour les meilleurs élèves à la sortie des écoles, prix décernés lors du vernissage d'expositions collectives, appels à candidature destinés aux mêmes artistes etc) plutôt que les mécanismes de coopération (ateliers partagés, œuvres co-crées, invitations entre artistes dans des lieux d'exposition etc).

## **Entre artistes et commissaire**

En tant que commissaire d'exposition, je constate au fil des expositions ou autres projets d'ordre artistique auxquels je participe, que mon rôle nécessite d'être sans cesse (re)défini. L'apparition de la figure du commissaire d'exposition dans la sphère artistique depuis les années 60 est en effet « représentative de profonds bouleversements structurels tant dans l'économie que dans les modes de

---

<sup>11</sup> Estelle Zhong Mengual, *L'art en commun: Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Les presses du réel, 2019 p.11

<sup>12</sup> *Ibid.*

fonctionnement et les relations entre acteurs du monde de l'art contemporain »<sup>13</sup>. Si les relations que j'entretiens avec les professionnel·le·s des structures, les différents partenaires et les publics me semblent relever de mécanismes relativement récurrents, celles que je développe avec les artistes sont quant à elles toujours métamorphosées. Il est souvent question d'une « juste posture » à adopter, bien souvent définie par les personnalités et besoins des deux interlocuteurs·rices.

Lorsque Christian Besson propose une analyse sémiotique et pragmatique des actants et personnages de l'exposition, il donne successivement au commissaire le rôle d'adjuvant « au service de l'artiste », d'anti-sujet, établissant une relation d'opposition avec l'artiste (le sujet), puis au contraire de sujet, attribuant à l'artiste le rôle d'adjuvant<sup>14</sup>. À l'aune de la notion de co-création, je me demande s'il serait possible de considérer l'artiste et le commissaire comme des adjuvants, tou·te·s deux au service de l'œuvre (qui serait alors le sujet). Cette hypothèse qui personnifie l'œuvre implique le commissaire dans le processus créatif, mais ne répond pas avec précision à la question de son rôle au sein de celui-ci ; c'est cette place singulière qui m'interroge. Au vu de mes modestes expériences, je constate que ses contours sont mouvants, et qu'il s'agit bien souvent d'une rencontre humaine sur les fondements de laquelle une relation professionnelle se construit. Dans le cadre spécifique d'une résidence de recherche curatoriale aux côtés d'artistes, il me semble que cette rencontre ne peut-être détachée de la notion de convivialité, et que se dessinent à travers ce concept clé certains éléments de réponse.

Dans une société néo libérale où l'individualisme augmente les inégalités et empêche les humain·e·s d'apporter des réponses collectives aux problématiques globalisées, l'« isolement relationnel » est en constante augmentation. Depuis les années 70 et l'ouvrage

---

<sup>13</sup> Réalités du commissariat d'exposition, sous la direction de c-e-a, 2015

<sup>14</sup> Christian Besson, « Actants et personnages de l'exposition, Brèves indications sémiotiques et pragmatiques », Réalités du commissariat d'exposition, sous la direction de c-e-a, 2015

fondateur d'Ivan Illich, *De la convivialité* (1973), la sociologie s'est emparée de cette notion pour tenter d'en comprendre les enjeux. Dès le XIX<sup>ème</sup> siècle elle est envisagée, selon une majorité d'auteurs·rices, comme intrinsèquement liée au partage de la table. Pierre Larousse et Jean-Pierre Corbeau les définissent respectivement comme « le plaisir de vivre ensemble, de chercher des équilibres nécessaires à établir une bonne communication, un échange sincèrement amical autour d'une table » et comme « goût des réunions joyeuses et des festins ». La convivialité peut alors être perçue comme un processus de socialisation, qui convoque le concept cher à Pierre Bourdieu de *l'habitus*. Cette notion – qui diffère légèrement de l'habitude – fait référence à quelque chose que l'on aurait appris, puis que l'on aurait intégré de manière permanente. Aussi, autour d'une table, certains mécanismes sociaux, intégrés depuis l'enfance, se rejouent quelque soit le contexte.

Pendant quelques semaines, j'ai partagé mes repas avec les artistes en résidence au Domaine du Défend, en étant davantage convaincue chaque jour que les échanges qui s'y passaient relevait d'une forme de création artistique commune. Peut-être parce que la cuisine faisait office d'atelier, où les matières ici aussi changeaient d'état et de forme au gré des intentions (fussent-elles plastiques ou non). Bourriaud ne disait-il pas que « La modernité se prolonge dans l'invention du quotidien et l'aménagement du temps vécu »?<sup>15</sup> C'est une formule qui me pousse à penser que l'on peut imaginer aujourd'hui une post-modernité qui se co-écrivait autour d'un repas collectif.

---

<sup>15</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Collection Documents sur l'art, Les presses du réel, 1998, P.12

## Salade de fenouil

- Couper le fenouil
- Ajouter des clémentines ou des oranges en demi quartier
- Emietter de la fêta
- Faire griller des champignons de Paris, les ajouter
- Ajouter de l'huile d'olive, le jus d'un citron et du poivre
- Mélanger le tout

## Chakchouka

- Faire revenir des oignons et des poivrons
- Ajouter un gros bocal de pois-chiche
- Ajouter du Ras el Hanout et du poivre
- Ajouter des tomates pelées
- Faire des petites creux dans lesquels casser des œufs
- Couvrir et surveiller (surtout les œufs, pour qu'ils restent mollet)
- Emietter de la fêta sur le plat
- Ajouter de la coriandre ou du persil

## Salade de tomates

- Découper des cœurs de bœuf de saison en très fines lamelles
- Positionner les tomates en « tourbillon » dans un plat circulaire (et plat)
- Découper de la mozzarella di buffala en très fines rondelles
- Intersectionner (si vous êtes féministe) les rondelles de tomates et de mozzarella
- Saler et poivrer généreusement
- Ajouter un filet d'huile d'olive et une feuille de basilic

## Camembert rôti

- Faire un feu de cheminée (par exemple avec des sarments de vigne)
- Mettre un camembert entier dans un papier d'aluminium
- Ajouter des branches de romarin frais et quelques amandes

## **Granola de chou-fleur (ou de brocolis)**

- Rapper un chou-fleur cru
- Ajouter des pistaches grillées, des graines de courges et de tournesol
- Ajouter des dates coupées en morceaux
- Emincer de la menthe
- Ajouter le jus d'un citron vert et un filet de miel
- Ajouter de petits piments rouges

## **Salade de fenouil fraise**

- Couper le fenouil
- Ajouter des fraises et de la menthe
- Emietter de la fêta
- Ajouter de l'huile d'olive, le jus d'un citron et du poivre
- Mélanger le tout

## **Purée de pomme de terre au beurre infusé à la sauge**

- Faire une purée de pommes de terre
- Faire fondre du beurre dans une casserole avec des brins de sauge
- Faire couler le beurre fondu dans un petit volcan dans l'assiette

## **Salade de melon**

- Découper un melon en petit morceaux
- Découper deux concombres
- Ajouter de la fêta et de l'huile d'olive
- Ajouter des graines de courge et de la menthe

## **Salade d'asperges**

- Faire griller des asperges à la poêle
- Émietter de la fêta
- Ajouter les noisettes, des noix ou des amandes



## **Risotto**

- Faire revenir des champignons et des asperges
- Faire un bouillon (mettre les queues d'asperge dedans)
- Faire revenir le riz dans une poêle avec du beurre
- Mettre les champignons et les asperges dans la poêle
- Ajouter le bouillon progressivement
- Recouvrir le tout de parmesan

## **Salade épinards - kiwis**

- Couper des kiwis et laver des jeunes pousses d'épinards
- Ajouter du persil
- Ajouter de la moutarde à l'ancienne
- Ajouter du vinaigre de cornichon
- Ajouter de l'huile d'olive
- Ajouter du poivre rouge mariné

## **Burgers végétariens**

- Découper des avocats
- Faire griller un steak végétarien
- Faire un chutney d'oignons (oignons, vinaigre balsamique, sucre brun)
- Ajouter de la burrata ou du fromage de brebis sur le steak
- Ajouter quelques brins de roquette
- Faire un ketchup ou une mayonnaise maison
- Mettre le tout dans un pain à burger préalablement grillé

## **Oeufs mimosa**

- Faire cuire des œufs durs, les couper les en 2
- Faire une mayonnaise maison
- Ajouter du cumin et du paprika dans la mayonnaise
- Ajouter du persil et de la ciboulette finement ciselé.e.s
- Mélanger la mayonnaise et les jaunes et remplir les blancs d'œuf

## **Moules marinières**

- Nettoyer les moules
- Couper des échalotes
- Ajouter du persil et un petit morceau de beurre salé
- Ajouter une bouteille de vin blanc des Coutagne (Cave de Rousset)
- Faire cuire le tout jusqu'à ce que l'alcool s'évapore
- Saler et poivrer

## **Fajitas végétariennes**

- Faire cuire quelques oignons
- Etaler du fromage frais sur une galette de blé ou de maïs
- Découper et ajouter un demi avocat
- Ajouter du maïs
- Ajouter des poivrons (crus ou cuits)
- Ajouter de la roquette et du jus de citron vert
- Ajouter du fromage râpé
- Refermer la galette et la faire dorer à la poêle

## **Gâteau au chocolat sans four**

- Faire fondre 300 gr de chocolat noir
- Faire fondre 200 gr de beurre (doux ou salé)
- Ajouter 100 gr de sucre
- Ajouter 5 jaunes d'œuf
- Ajouter un paquet de petits beurrés ou de palets bretons émiettés
- Ajouter des noisettes en morceaux
- Mettre le tout dans un plat à gâteau 1h au congélateur puis 2h au frigo

Merci à Rémi Lécussan, Camille Sart, Brontë Scott pour ces recettes découvertes et partagées, aussi savoureuses que tous les moments passés ensemble à Rousset.

Merci à l'association Voyons Voir, Aude, Céline et Charlotte pour leur accompagnement tout au long de cette résidence.

Merci à tous les professionnel·le·s venu·e·s partager un repas sous les platanes du domaine.

Merci à toute la famille Coutagne, et plus spécifiquement à Olivier et Pascal, pour leur accueil au domaine du Défend.

Merci à Anne Fouet, ma mère, ma plus fidèle relectrice.

