

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ATLAS BRODÉ DE PLANTES DÉRACINÉES : HISTOIRES DE TISSUS ET DE
PLANTES EN MIGRATION

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
EUGÉNIE REZNIK

DECEMBRE 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus chaleureux vont à mes directeur.e.s Magali Uhl, professeure de sociologie à l'Université du Québec à Montréal, et Michael Blum, professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, pour l'extraordinaire richesse des échanges que nous avons eus pendant toutes les années de la thèse. Je les remercie surtout de la confiance qu'ils m'ont accordée dans une recherche et une création qui ont pris des chemins sinueux. Je remercie Anolga Rodionoff, professeure des universités à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne pour la collaboration sur de nombreux sujets de ce travail et les opportunités d'expositions, de rencontres et d'enseignement à Saint-Étienne.

Je remercie le Fonds de recherche du Québec de m'avoir octroyé une bourse doctorale qui m'a permis de réaliser le projet de mes rêves dans de bonnes conditions. Un très grand merci s'adresse au Centre de recherche Cultures-Arts-Sociétés pour m'avoir accordé des bourses d'excellence et de déplacement, qui ont été d'une aide précieuse dans la diffusion et la finalisation de ce travail. Je remercie le centre de recherche Hexagram de m'avoir permis de travailler en résidence lors d'une étape cruciale du projet. Je remercie toutes les personnes qui ont participé à la création de cette thèse. Je pense tout d'abord à toutes les personnes qui m'ont confié leur récit à cœur ouvert. Merci à toutes les personnes qui ont collaboré à mes projets artistiques, en particulier à Andrei Smertenko, professeur de biologie moléculaire à Université d'Etat de Washington. Ce fut une aide inestimable. Un très grand merci s'adresse au centre d'art l'Imagier d'avoir accueilli une attention exceptionnelle le fruit de mon travail de création, lors d'une exposition d'avril à octobre 2022.

Je remercie mon mari pour son aide infallible, pour la relecture minutieuse de ce texte, ainsi que de m'avoir aidée à me remettre à la programmation informatique. Mon merci le plus doux va à mes enfants, Raphaëlle, Maïa et Simon, qui ont offert tout leur soutien à la réalisation de ce projet et ont été les premiers spectateurs de mes œuvres.

Un merci tout particulier s'adresse à mes parents, qui m'ont toujours soutenue, pour tout.

DÉDICACE

À mes parents, inséparables

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	viii
LISTE DES TABLEAUX.....	xvi
RÉSUMÉ.....	xvii
ABSTRACT	xviii
PROLOGUE	xix
INTRODUCTION.....	1
1. Récit du déracinement : origine du questionnement.....	1
2. Plantes déplacées comme liens avec les lieux : problématique et hypothèses ..	18
3. Du questionnement à la mise en espace des œuvres : méthodologie	22
4. <i>Atlas brodé de plantes déracinées</i> : plan de la thèse et cartographie des œuvres	34
CHAPITRE 1 TISSUS EN MIGRATION.....	38
1.1 Lister les objets apportés	38
1.2 Que sont tous ces objets ?.....	48
1.3 Objets-tissus.....	56
1.4 Tissus comme fragments	71
1.5 Couper-Déchirer-Détisser-Défriser-Coudre-Rapiécer.....	78
1.6 Les shmattès.....	86
1.7 Détisser pour raconter.....	93
CHAPITRE 2 PLANTES EN MIGRATION	98
2.1 La plante née d'un tissu	98

2.2	La mobilité des plantes	112
2.3	Formalités et réglementations du transport des végétaux.....	126
2.4	Plantes vues comme des migrants	132
2.5	Ce que les graines dormantes peuvent raconter.....	138
2.6	Pourquoi apporter une plante ?	147
2.7	Récolte des récits des plantes déplacées.....	151
CHAPITRE 3 ATLAS DE PLANTES DÉRACINÉES.....		161
3.1	Violette de Kiev	161
3.2	Eucalyptus de Bretagne	164
3.3	Oseille de Saint-Hubert.....	166
3.4	Grenadiers de Combs-La-Ville.....	168
3.5	Saule de Saint-Jean-Viannay	171
3.6	Groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer.....	173
3.7	Massif de fleurs de Chicago	175
3.8	Choublak du Haut-du-Cap.....	177
3.9	Ivan-chaï de Créteil.....	181
3.10	Bouleaux de Kiev	184
3.11	Marronnier de Farmington Hills.....	186
3.12	Vigne sauvage de Fontenay-Sous-Bois	189
3.13	Pivoine de Tchernihiv	191
CHAPITRE 4 LA SERRE EST DANS LE SAC.....		193
4.1	Noms et passeports	193
4.2	Premiers classements	204
4.3	Dessins d'écoute	216
4.4	Récits silencieux	230
4.5	Propriétés des plantes déracinées.....	236
4.6	Classement des plantes déracinées	243
4.6.1	Plantes endémiques	244
4.6.2	Plantes chirales.....	248

4.6.3	Plantes paysages.....	255
4.6.4	Plantes fantômes.....	260
4.7	Atlas ouvert.....	265
4.7.1	Installations vidéo	265
4.7.2	Installations sonores in situ	270
4.7.3	Dispositif lumineux.....	282
CHAPITRE 5 ENTRE LE TISSU ET LA PLANTE.....		286
5.1	La broderie comme modélisation des espaces migratoires.....	286
5.2	Par les trous de la broderie.....	298
5.3	Cultiver l’ <i>Atlas brodé de plantes déracinées</i>	306
CONCLUSION.....		312
ÉPILOGUE		317
ANNEXE A Entrevue avec Andreï Smertenko, professeur de biologie moléculaire des plantes à Washington State University		318
ANNEXE B Entrevue avec Anne Geisen, brodeuse.....		327
BIBLIOGRAPHIE		329

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1.1 Ma mère et moi sur la Place Dzerzhinskogo à Kiev en 1971. Archives personnelles. Inscription sur le monument : « [...] aux tchekistes, combattants de la révolution [...] ».....	4
Figure 1.2 Place Dzerzhinskogo, Kiev. Source : http://wikimapia.org/3557207/ru/ . Consulté le 10 septembre 2015.	5
Figure 1.3 Place Dzerzhinskogo, Kiev. http://wikimapia.org/3557207/ru/ . Consulté le 10 septembre 2015. Sur le monument les tags signifient : « Ils portent le sang de l'Ukraine [...] ».....	5
Figure 1.4 Place Dzerzhinskogo, Kiev. Source : https://liveuamap.com/en/2016/25-may-cheka-monument-in-Kiev-attempted-to-demolish-with . Consulté en octobre 2016.....	6
Figure 1.5 Méthodologie de recherche-création avec les tissus familiaux.	24
Figure 1.6 Méthodologie de recherche-création sur les plantes déplacées.	25
Figure 1.1.1 Liste des objets apportés par mes parents lors de leur migration de l'Ukraine vers les Etats-Unis, notée par ma mère, 2019.....	41

Figure 1.1.2 Plan de disposition des objets apportés par mes parents d’Ukraine aux États-Unis à l’étage de leur maison, 2019.....	45
Figure 1.1.3 Plan de disposition des objets apportés par mes parents d’Ukraine aux États-Unis au sous-sol de leur maison, 2019.	46
Figure 1.1.4 <i>Les voitures cathédrales</i> de Thomas Mailaender, photographies couleur, 100 x 120 cm, Musée national de l’histoire et des cultures de l’immigration, 2004.	54
Figure 1.1.5 Récit visuel <i>Le tapis</i> . Extraits d’une photographie de famille de 1974, 2020.	57
Figure 1.1.6 Zineb Sedira. <i>La maison de ma mère</i> . 12 photographies couleur de 28,5 x 28,5 cm chacune, montées sur aluminium, 2002.	73
Figure 1.1.7 Kader Attia, <i>Untitled</i> , tissus rapiécés du Sénégal et du Mali, socles, dimensions variables, 2017. ¹⁰	81
Figure 1.1.8 Kader Attia, <i>Repairing the Invisible</i> , vue de l’installation, S.M.A.K., Belgique, 2017. ¹¹	81
Figure 1.1.9 <i>Manteau de ma mère</i> , acrylique sur toile non tendue, 190 x 92 cm, 2014.	83
Figure 1.1.10 Michel Nedjar, <i>Sans titre</i> , tissus et teinture, 59 x 36 x 11 cm, La Fabuloserie, Dicy, 1977-78.....	87
Figure 1.1.11 Extrait de l’œuvre <i>Dé-conter</i> , installation vidéo à 2 canaux, 2018.	93

Figure 2.1 Extraits de l'œuvre <i>Dé-conter</i> , installation vidéo à 2 canaux, 2018.....	98
Figure 2.2 Extrait du film d'animation <i>Champ de lin</i> , Full HD, 5min 14, 2018.	104
Figure 2.3 Simon Starling, <i>Rescued Rhododendrons</i> , 5 photographies couleurs, 76 x 98,5 cm chaque, 1999.....	135
Figure 2.4 Liliana Motta, <i>Collection nationale de Polygonum</i> . Jardin Les Hautes Haies, Saint-Paul le Gaultier, 2014.	137
Figure 2.5 Maria Thereza Alves, <i>Floating Ballast Seed Garden</i> , Bristol, projet <i>Seeds of change</i> , 1999-présent.	140
Figure 2.6 Kapwani Kiwanga, <i>Repository</i> , tapisserie, verre. Production John Paul Morabito pour la Renaissance Society à Chicago, 2020.....	143
Figure 2.7 Anahita Norouzi, <i>Constellational Diasporas</i> , verre soufflé, graines, dimensions variables, 2022.	145
Figure 2.8 Raymond Depardon et Claudine Nougaret, <i>Mon arbre</i> , extrait du film, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2019.	149
Figure 2.9 Mise en place d'un enregistrement, Maison des arts de Laval, septembre 2021. Crédit photo : Maison des arts de Laval.....	157
Figure 4.1 Passeport phytosanitaire européen.....	200
Figure 4.2 <i>Plant d'arachide dans un pot</i> . Illustration de Jacob Christophe Trew (1695-1769), tirée de <i>Le livre botanique</i> de Madeleine Pinault Sorensen (2018, p.87).	220

Figure 4.3 <i>Une liane gigantesque</i> . Illustration tirée du livre <i>Atlas de la Botanique poétique</i> de François Hallé (2016, p.37).	223
Figure 4.4 Dessin d'écoute pour le récit <i>Marronnier de Farmington Hills</i> , partie 1, crayon sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2021.	226
Figure 4.5 Dessin d'écoute pour le récit <i>Marronnier de Farmington Hills</i> , partie 2. Crayon sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2021.	228
Figure 4.6 <i>Histoire de la pivoine blanche de Normandie</i> , crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2020.	230
Figure 4.7 <i>Histoire de l'arbre d'argent de Southfield</i> , crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 35 cm, 2020.	231
Figure 4.8 <i>Histoire de l'ortie de Longueuil</i> , crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2020.	232
Figure 4.9 <i>Histoire de heart plant de Berlin</i> , crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2020.	233
Figure 4.10 <i>Histoire d'une pomme de terre</i> , crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 35 cm, 2020.	234
Figure 4.11 <i>Histoire de la monnaie-du-pape</i> , crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2020.	235
Figure 4.12 Afonso Tostes, <i>Trabalho</i> , 2019, installation réalisée pour l'exposition <i>Nous, les arbres</i> , à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.	251

Figure 4.13 <i>Histoire du groseillier à maquereau</i> , crayons de couleurs sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2020.	253
Figure 4.14 <i>Histoire des œillets d'Inde</i> , Aquarelle sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2021.	254
Figure 4.15 <i>Histoire du saule de Saint-Jean-Viennay</i> . Aquarelle sur papier Yupo, 2022.	261
Figure 4.16 <i>Histoire de choublak du Haut-du-Cap</i> , aquarelle et crayon sur papier Yupo, 2022.	262
Figure 4.17 Extraits de la vidéo <i>Histoire de la violette de Kiev</i> . Full HD, 5min47sec, 2021.	266
Figure 4.18 Extraits de la vidéo <i>Histoire des grenadiers de Combs-la-Ville</i> . Full HD, 5 min 47 sec, 2021.	269
Figure 4.19 Carte de l'emplacement des œuvres au Festival Land-Art aux Murs à pêches, été 2021. Les différentes parties de mon installation sonore se trouvent aux numéros 3, 16, 39.	271
Figure 4.20 <i>Histoire de l'Eucalyptus de Bretagne</i> . Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, mai 2021.	272
Figure 4.21 <i>Histoire du Choublak du Haut-du-Cap</i> . Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, mai 2021.	272
Figure 4.22 <i>Histoire de l'Oseille de Saint-Hubert</i> . Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, mai 2021.	273

Figure 4.23 <i>Histoire de la violette de Kiev</i> . Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, mai 2021.....	273
Figure 4.24 <i>Histoire de l'Oseille de Saint-Hubert</i> . Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, septembre 2021.....	275
Figure 4.25 <i>Histoire de la violette de Kiev</i> .. Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, septembre 2021.	275
Figure 4.26 <i>Histoire de l'oseille de Saint-Hubert</i> . Démontage de l'installation, Montreuil, octobre 2021.....	277
Figure 4.27 <i>Histoire de l'oseille de Saint-Hubert</i> . Démontage de l'installation, Montreuil, octobre 2021.....	277
Figure 4.28 <i>Atlas de plantes déracinées</i> , installation sonore in-situ, parc du centre d'art l'Imagier, Gatineau, avril 2022.	279
Figure 4.29 <i>Atlas de plantes déracinées</i> , installation sonore in-situ, parc du centre d'art l'Imagier, Gatineau, août 2022.....	280
Figure 4.30 Schéma du dispositif valise-serre pour l'installation lumineuse avec des dessins des plantes déracinées. Mai 2020.	283
Figure 4.31 <i>La serre est dans le sac</i> , installation lumineuse, valises transformées, Arduino, bandes LED, dessins, centre d'art l'Imagier, Gatineau, 2022.	284
Figure 5.1 Détail de l'installation <i>The Mapping Journey Project (2008-2011)</i> de Bouchra Khalili.	287

Figure 5.2 Bouchra Khalili, <i>The Mapping Journey Project</i> , 2008-2011.	288
Figure 5.3 Détail du tissu restant suite au défilage de la serviette, 2019.	290
Figure 5.4 L'intérieur d'une maison ukrainienne au musée de l'architecture et de l'ethnographie de Pirogiv, Kiev.	292
Figure 5.5 Trame de tissu de lin, 2020.	296
Figure 5.6 Reproduction de la broderie traditionnelle ukrainienne par la brodeuse Anne Geisen, vue recto de la broderie, 2020.	297
Figure 5.7 Reproduction de la broderie traditionnelle ukrainienne par la brodeuse Anne Geisen, vue verso de la broderie, 2020.	298
Figure 5.8 <i>Histoire du groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer</i> , détail de la broderie en point de croix sur lin, 120 x 180 cm, 2021.	299
Figure 5.9 <i>Histoire d'une pomme de terre</i> , broderie recto-verso en point de croix sur lin, 300 x 150 cm, brodeuses : V. Vyunitskaya et E. Reznik, 2022.	300
Figure 5.10 Rushnyk traditionnel de mon arrière-grand-mère, 2022.	301
Figure 5.11 Rushnyk traditionnel de mon arrière-grand-mère, détail, 2022.	302
Figure 5.12 Broderie exécutée à l'envers du rushnyk traditionnel, 191 x 45 cm, 2022.	303
Figure 5.13 Broderie exécutée à l'envers du rushnyk traditionnel, détail, 191 x 45 cm, 2022.	304

- Figure 5.14 *Par les trous de la broderie*, broderies recto-verso en point de croix sur lin, centre d'art L'Imagier, Gatineau, 2022..... 305
- Figure 5.15 Vue de l'exposition « Détisser, dévoiler : paysages chiraux de l'exil », centre d'art L'Imagier, Gatineau. Avril 2022. 307
- Figure 5.16 *Histoire des roses rouges*, vidéo HD, 5 min 49 sec, 2021..... 309

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
Tableau 4.1 Classement 1 : plantes d'intérieur/extérieur.....	206
Tableau 4.2 Classement 2 : plantes laissées sur place/plantes déplacées	208
Tableau 4.3 Classement 3 : plantes consommables/non consommables	211
Tableau 4.4 Classement 4 : plante symbolique du lieu d'origine/non	214
Tableau 4.5 Classement 5 : modes de transport des plantes.	215
Tableau 4.6 Classement des plantes déracinées.....	264

RÉSUMÉ

Que sont les objets que l'on a déplacés en quittant un lieu pour s'installer ailleurs, et que l'on (re)trouve dans la maison d'une personne déracinée ? Mon intérêt pour ces objets vient de mon parcours, ponctué par de nombreux déplacements. J'ai fait le choix de travailler avec deux types d'objets : le premier - inanimé, les tissus, le second – vivant, les plantes, afin de questionner le rapport entre le « ici » et l' « ailleurs ». De quelle façon les tissus et les plantes peuvent-ils faire le lien entre les espaces de migration ? Quel est leur trajet, leur statut, leur rôle, leur signification ?

Les tissus viennent de ma famille. Prenant appui sur des œuvres d'artistes ayant utilisé le tissu usagé ou domestique comme matériau artistique (Sedira, 2002, Attia, 2017, Nedjar, 1977-78) et sur des notions telles que *objets mémoire* (Turgeon, 2007) et *trou* (Hainard, 2007), je propose une analyse de ces tissus en tant que schmattès (Masson, 2003). Elle est reflétée dans l'installation vidéo *Détisser* (2018), où le détissage d'une étoffe de lin révèle sa mémoire et la transforme en plantes. Les plantes en déplacement sont étudiées à partir d'enregistrements de témoignages sonores de personnes déracinées, d'un corpus d'œuvres portant sur ce que les plantes déplacées recèlent comme histoires du déplacement des personnes (Alves, 1999 - présent, Kiwanga, 2020, Motta, 2014, 2022, Starling, 1999), ainsi qu'à partir de notions en botanique comme le *paysage transporté* (Anderson, 1952/2005), et en sociologie, telles que la *translocalité* (Ben Arrous, 2003) et la *simultanéité* (Levitt et Glick Schiller, 2008).

La production artistique qui résulte de cette recherche-crédation est protéiforme. En son cœur se trouve une collection de récits sonores, l'*Atlas de plantes déracinées*, qui est également mise en écoute dans ce texte grâce à des codes QR. Puis, une installation multidisciplinaire (centre d'art l'Imagier, Gatineau, 2022), l'*Atlas brodé de plantes déracinées*, où se côtoient des récits sonores, des dessins, des vidéos, des dispositifs numériques et des tissus brodés, interroge le rôle des plantes et tissus en migration. Elle met en évidence leurs similarités et exprime une proposition artistique et conceptuelle sur le rôle de la broderie recto-verso des plantes déracinées en tant que moyen de représenter les liens entre les espaces de migration.

Mots clés : récit, témoignage, déracinement, déplacement, migration, plante, tissu, broderie, dessin, vidéo, installation, art sonore.

ABSTRACT

What are the objects that have been moved when leaving a place to settle elsewhere, and that we find (back) in the house of an uprooted person? My interest in these objects comes from my own life, punctuated by many relocations. I chose to work with two types of objects: the first inanimate, fabrics; the second living, plants, to address the question of the relationship between "here" and "there". How can fabrics and plants link migration spaces? What is their journey, their status, their role, their meaning?

The fabrics I used come from my family. Based on works by artists who have taken used or domestic fabric as artistic material (Sedira, 2002, Attia, 2017, Nedjar, 1977-78) and on notions such as *memory objects* (Turgeon, 2007) and *hole* (Hainard, 2007), I propose an analysis of these items as *schmattes* (Masson, 2003). It is reflected in the video installation *Unweave* (2018), where the unweaving of a linen fabric reveals its memory and transforms it into plants. Displaced plants are studied from audio recordings of testimonies of uprooted people, from art works on what stories of displaced plants tell of the displacement of people (Alves, 1999 - present, Kiwanga, 2020, Motta, 2014, 2022, Starling, 1999), as well as from notions in botany such as the *transported landscape* (Anderson, 1952/2005), and in sociology, such as *translocality* (Ben Arrous, 2003) and *simultaneity* (Levitt and Glick Schiller, 2008).

The artistic production which results from this research-creation is multifaceted. At its heart is a collection of sound stories, the *Atlas of Uprooted Plants*, that can also be listened to in this text using QR codes. Then, a multidisciplinary installation (Imagier Art Center, Gatineau, 2022), the *Embroidered Atlas of Uprooted Plants*, where sound stories, drawings, videos, digital devices and embroidered fabrics come together, questions the role of migrating plants and fabrics. It highlights their similarities and expresses an artistic and conceptual proposal on the role of double-sided embroidery of uprooted plants to represent the links between migration spaces.

Keywords: story, testimony, uprooting, displacement, migration, plant, fabric, embroidery, drawing, video, installation, sound art.

PROLOGUE

L'écriture de ma thèse était terminée quand la guerre en Ukraine a commencé. Étant ukrainienne, il m'est impossible d'en faire l'impasse, même s'il est aussi impossible de la réécrire. Alors que nos yeux n'ont plus de larmes, des questions que je me suis posées dans ce travail trouvent un écho particulier aujourd'hui. Cette thèse prend source dans des objets que les personnes déracinées ont emportés dans leurs déplacements, départs volontaires ou non, temporaires ou définitifs, pour des raisons économiques, politiques ou personnelles. Le bruit des sirènes les a réveillés, alors qu'ils dormaient paisiblement sur des étagères ou dans les boîtes des sous-sols, pas mécontents que je m'y intéresse. Ces objets se sont mis à pleurer avec moi. Les tissus que j'ai transportés, que j'ai détissés et que j'ai rebrodés se sont mis à saigner des plis. Les plantes dont j'ai récolté les histoires se sont mises à agiter leurs branches et à faire des bourgeons proéminents. Ces objets déplacés pour d'autres migrations il y a des dizaines d'années ont senti d'autres confrères et consœurs qui se sont retrouvés dans des sacs, valises, poches. Ou qui sont restés là-bas, sous les décombres. Que peut-on emporter lorsqu'on fuit des bombes aujourd'hui ? Je pense à ma petite cousine qui, réfugiée dans le village Kopti, entre Kiev et Tchernihiv, n'a pas emporté dans la fuite de Tchernogov ce qui lui aurait permis de partir en exil : son passeport. Qu'a-t-elle pris de son appartement, donc elle ne sait pas s'il reste quelque chose ? Je l'ignore. J'espère que je vais pouvoir lui parler bientôt, de vive voix, ici ou là-bas, et qu'on pourra rebroder ensemble les tissus traditionnels ukrainiens de notre famille, dont elle était la gardienne.

INTRODUCTION

1. Récit du déracinement : origine du questionnement

Cette thèse est un récit.

Il s'enroule autour d'un mot - le déracinement - qui est essentiel à mon expérience de vie et mon expérience artistique. La première fois que j'ai vécu un déracinement, c'était en 1986. Née à Kiev, je fuyais avec mon frère et ma sœur le nuage de Tchernobyl. J'avais 15 ans. À la suite de l'effondrement de l'Union Soviétique, il y en a eu plein d'autres. J'ai travaillé dans un kibboutz en Israël, suivi mes parents réfugiés aux États-Unis, immigré en France pour poursuivre mes études, puis au Québec pour retrouver la neige. Le choix du mot « déracinement », et non « exil » ou « immigration », a été longtemps réfléchi¹.

Ce mot est riche de vécus. Il peut être associé à de la tristesse, à la perte, à la colère, à la nostalgie, mais aussi à la liberté, à l'émancipation, au retour. Il traverse l'« Ellis Island » de Georges Perec, la « Suite française » d'Irène Némirovsky (2004), « Ru » de Kim Thuy (2009), « L'énigme du retour » de Dany Laferrière (2009), pour ne citer

¹ L'argumentation du choix du mot « déracinement » au lieu du mot « exil » ou « immigration » sera développée dans le deuxième chapitre de ce texte.

que les livres qui sont en haut de ma pile. Il les traverse et les lie, car il réunit toutes les expériences des personnes parties temporairement ou définitivement, volontairement, par obligation ou déplacées de force, dans ce que Nous (2013) appelle l'« expérience exilique ».

Ce mot est beau, il permet de voir des racines, entrecroisées, longues et souples comme des cheveux, fortes et solides comme les branches d'un arbre. Dans certaines langues méridionales, il appartient au même groupe que ramus, qui signifie « rame, rameau, ramée ». Sans en avoir la certitude, on suppose un lien commun entre les mots « branche » et « racine ». Ce mot sent bon. Il sent la terre. Il renvoie à des livres de botanique, qui sont le seul moyen de voir les racines de la plupart des végétaux.

Ce mot est riche de sens. Par analogie avec son sens botanique, en tant que partie d'une plante, il désigne le point de départ d'une structure anatomique, comme les racines des cheveux ou des dents. D'autre part, c'est la base d'un objet enfoui dans le sol (« racine d'un pli, racine d'une nappe » en géologie). Au sens propre et figuré, il signifie « base, fondement », mais aussi « attache, lien ».

On parle souvent des racines des personnes. Mais il n'y pas de définition de ces racines-là dans un dictionnaire. Lors de mon travail de maîtrise en arts visuels et médiatiques (2016), j'ai tenté de mettre en évidence la multitude de sens que les personnes attribuent à leurs racines. J'ai effectué plusieurs entrevues dont l'une des questions posées était : « Que sont pour vous les racines d'une personne ? ». Sans dresser la liste complète des réponses, voici quelques définitions que les personnes donnaient :

- mes grands-parents
- le jardin de ma grand-mère
- ma Gaspésie natale
- le lieu où j'étais petite, ma chambre, mon lit

- mes enfants
- le rythme d'une journée
- les odeurs
- les paysages
- ce que je voudrais transmettre
- la recette de la purée de ma grand-mère
- le lieu où je serai enterré
- le froid



Je n'ai pas fait d'entrevues avec des enfants, car je me suis fixé comme condition de travailler uniquement avec les personnes majeures. Cependant, quand j'en avais l'occasion, je posais cette question aux enfants rencontrés lors des ateliers d'art que je donnais. Leurs réponses sont radicalement différentes de celles des adultes, car pour eux, leurs racines sont des organes. Ils ont cité les veines (est-ce par ressemblance avec le système racinal ?), le cœur, les poumons.

À quel moment se sent-on déraciné ? Au moment du départ ? Des années après ? Se sent-on déraciné car nos parents l'ont été ? Combien de temps dure le déracinement ? Le travail de maîtrise en arts visuels et médiatiques (2016) portait sur la transmission de ces récits aux générations suivantes. Une des installations qui en résultait, « Écouter le champ des racines » (2016) avait été présentée en espace public pendant plusieurs mois au parc du centre culturel Jacques Ferron à Longueuil. Des pommes de terre avaient été plantées dans des sacs d'agriculture urbaine au mois de mai, et jusqu'à leur récolte au mois d'octobre, j'interrogeais des passants sur leur définition des racines. Les nouvelles entrevues s'ajoutaient à celles déjà récoltées, que l'on pouvait entendre dans des bornes sonores placées autour de plantes. En réalisant ce travail de maîtrise je me demandais comment le sentiment du déracinement changeait avec le temps. Se fane-t-il ? Ou, au contraire, se sent-on de plus en plus déraciné avec le temps ? Même si le déracinement est considéré comme une rupture, celle-ci est-elle un événement ou

un processus qui se déroule dans le temps ? Prenant appui sur mon expérience et les récits d'autres personnes, mon hypothèse de départ était que le déracinement est un processus qui dure des années, et que l'on peut se sentir déraciné à nouveau plusieurs années après avoir quitté le pays. Cette hypothèse peut être illustrée par les images suivantes :

Figure 1.1 Ma mère et moi sur la Place Dzerzhinskogo à Kiev en 1971. Archives personnelles. Inscription sur le monument : « [...] aux tchekistes, combattants de la révolution [...] ».



Sur cette photo on voit une place située au centre-ville de Kiev, que l'on apercevait par la fenêtre de l'appartement de mes parents, et c'est sur cette place que j'ai appris à marcher. Petite, je ne savais pas que ce monument était érigé à la gloire des

révolutionnaires, ce bloc de béton était une montagne dont je pouvais faire le tour. Et j'avais parfaitement oublié son existence, car même sur les photos en noir et blanc de mon enfance, on le distingue à peine.

Figure 1.2 Place Dzerzhinskogo, Kiev.

Source :

<http://wikimapia.org/3557207/ru/>.

Consulté le 10 septembre 2015 .

Figure 1.3 Place Dzerzhinskogo, Kiev.

<http://wikimapia.org/3557207/ru/>. Consulté le 10

septembre 2015. Sur le monument les tags signifient : «

Ils portent le sang de l'Ukraine [...] ».



Ce bloc est revenu vivement dans ma mémoire car, comme en témoignent les photos ci-dessus, cette place est devenue dans les années 2000 un lieu de manifestations et de protestations. La montagne a été à plusieurs reprises taguée, martelée, tirée avec une corde. En 2016, voulant consulter à nouveau ces images, j'ai vu qu'elle avait été détruite :

Figure 1.4 Place Dzerzhinskogo, Kiev. Source : <https://liveuamap.com/en/2016/25-may-cheka-monument-in-Kiev-attempted-to-demolish-with>. Consulté en octobre 2016.



Cette dernière photo me hantait. Le tissu vert qui couvrait les têtes des anciens héros ressemblait à un drap mortuaire. Est-ce que le geste de couvrir leurs visages était volontairement en écho avec celui de couvrir les visages des morts ? Cette photo m'avait déracinée à nouveau. Je quittais une seconde fois la place où j'avais appris à marcher. Où c'est elle qui m'a quittée cette fois ? D'ailleurs, pourquoi dis-je « une seconde fois » ? Je n'arrête pas de la quitter encore et encore. Alors que la guerre fait rage au moment où j'écris ces lignes, ce questionnement du début est devenu encore plus poignant, car je ne suis pas en train de quitter l'Ukraine, j'en suis éjectée, chassée, bannie. Je ne sais pas si les restes du monument de la place Dzerzhinskogo ne sont pas réduits en miettes, je ne sais pas si l'immeuble où j'ai grandi est encore debout. Je tente en vain d'avoir des nouvelles de mes amies qui habitaient le même immeuble, elles ne sont pas joignables. Déracinée encore, de force cette fois, ce mot pour moi est

aujourd'hui synonyme de meurtrie. Alors comment le déracinement se déploie-t-il dans le temps ? Le rapport entre le déracinement et le temps est à la source de mon projet doctoral.

Cette thèse est un récit de récits.

Même si j'ai vécu moi-même plusieurs déracinements, ce travail se base sur des histoires d'autres personnes déracinées. Elles vivent plus ou moins loin de leur lieu d'origine. Seul un petit nombre d'entre elles faisaient partie de mon cercle de connaissances. Je les ai rencontrées pour la plupart au gré de mes déplacements, au hasard, en discutant dans les trains ou en faisant appel à la participation aux projets. Certaines ont quitté leur pays, leur ville ou village pour toujours, d'autres y retournent sans cesse. Certaines ont été contraintes à l'exil par des conditions de vie politiques ou économiques, d'autres ont fait le choix du départ et du déracinement. Il y a beaucoup de femmes, plusieurs d'entre elles sont assez âgées, mais j'ai interrogé des hommes aussi. Dans le texte de cette thèse, on ne verra pas leurs photos, on ne saura pas leurs noms et ni leurs prénoms. Cependant, pour ne pas les laisser dans une masse impersonnelle, je voudrais en présenter quelques-unes.

Marie, 81 ans, née en France, a déménagé au Québec à la fin des années 60.²

Aux cheveux tout blancs, bien mis en plis, elle a gardé un accent très parisien. C'est elle qui m'a contactée par téléphone en avril 2017. En se présentant avec beaucoup de gêne, elle m'a expliqué qu'elle avait vu un appel aux bénévoles pour la participation à mon projet récent « Un livre à 50 voix ». Ce projet m'a été commandé par la ville de

² Tous les prénoms ont été modifiés. L'âge des personnes est donné au moment de la rencontre.

Longueuil afin de créer une installation sonore au parc du centre Culturel du Vieux Longueuil en l'honneur du roman « L'amélanchier » de l'écrivain québécois Jacques Ferron, dont le centre porte le nom. L'élément principal de cette installation in-situ est le livre sonore diffusé au parc, lu par 50 volontaires. Elle me contactait pour participer à ce projet. Après l'appel téléphonique, nous avons convenu d'un rendez-vous chez elle qui a duré plus de trois heures et a largement dépassé le sujet de départ. Ainsi, j'ai appris sur sa vie de personne déracinée, qui a commencé bien avant son départ au Canada. Enfant juive cachée d'abord dans les couvents de la région de Lyon pendant la guerre 1939-1945, sa vie était marquée par la disparition de son père au premier convoi parti du camp de Drancy, et par ses années dans les couvents. Ainsi, elle estime avoir été déracinée dans son propre pays. Peu de temps après son mariage, elle quitte Paris, son lieu de naissance et son lieu de retour après les errances de la guerre, et part au Canada, d'abord à Vancouver, puis au Québec.

Un été, j'ai demandé à Marie ce qu'elle voulait que je lui ramène de France. Elle m'a demandé de l'alcool de menthe de la marque « Ricqlès ». Je suis allée chez Nicolas, et d'autres marchands de vins et d'alcools. Personne n'en avait entendu parler, je me suis dit alors que cela devait être une boisson très ancienne. Finalement j'ai appris qu'il s'agissait d'un alcool à 80 %, vendu uniquement en pharmacie. J'ai pu lui apporter plusieurs petites bouteilles contenant du liquide vert.

Florence, 60 ans, née et vit au Québec.

J'ai fait connaissance de cette dame dans la cour d'une école primaire que nos filles fréquentaient. Québécoise « pure laine », comme on le dit ici, esprit vif et pragmatique, elle sait voir clair dans les situations compliquées du quotidien. Nos filles ont grandi depuis et ont choisi des trajets différents, mais nous sommes restées en contact. Je connaissais très peu de sa vie, jusqu'au jour où je l'ai croisée au parc Isidore Hurteau de Longueuil où je préparais une installation sonore « Écouter le champ des racines ».

Curieuse de sa vision des racines d'une personne, je lui ai demandé de m'accorder une entrevue. J'ai été surprise et touchée par son récit dans lequel elle confie avoir vécu un véritable déracinement à l'âge de 15 ans - la disparition de son village natal, St-Jean-Viannay, à la suite d'un éboulement de terrain en 1971. Le village n'existe plus sur la carte du Québec. Elle a déménagé avec ses parents au Saguenay et a toujours dit qu'elle était originaire du lac St-Jean pour ne pas devoir raconter cette histoire. Y a-t-il des objets qu'elle garde de cette maison ? Y retourne-t-elle ? Que cherche-t-elle ?

Larissa, 60 ans, née en Ukraine, a déménagé au Québec au début des années 2000.

Quand je l'ai rencontrée il y a plus de 10 ans, Larissa avait 70 ans. Elle semble en avoir 60 aujourd'hui. Son visage s'est déridé, s'est éclairci. Ses yeux bleus sont perçants. Ses vêtements ne sont plus des blouses ukrainiennes démesurées, même si elle a gardé son goût pour les motifs fleuris. La seule marque visible de son passé ukrainien est la brillance de ses couronnes dentaires dorées, si appréciées en Ukraine. Veuve d'un mineur du Donbass, elle a longtemps travaillé comme cuisinière à la cantine dans un village de l'Est de l'Ukraine. Une dame aux origines simples, qui parle un mélange de russe et d'ukrainien, elle a les traits de ma grand-mère. Ma grand-mère n'a jamais voulu quitter son Ukraine natale, malgré le fait que sa ville, Tchernihiv a été durement touchée par les conséquences de l'accident de Tchernobyl en 1986. Pourquoi Larissa est-elle restée à Montréal après une visite chez ses petits-enfants, alors qu'elle a d'autres enfants en Ukraine ? Comment vit-elle sans son jardin ukrainien ? Fait-elle pousser des légumes pour le borsch vert dans la cour de sa maison de la banlieue de Montréal ?

Claire, environ 45 ans, née et vit à Montréal.

C'est une dame que j'ai rencontrée au travail. D'origine haïtienne, elle parle avec un accent parfaitement québécois. C'est normal, elle est née à Montréal, près de la rue

Beaubien. Ses parents ont fui la dictature dans les années 70. Mais après le départ de Duvalier, ses parents décident de rentrer en Haïti, dans l'espoir que leurs enfants renouent avec leurs racines. Pour Claire, ce n'est pas le retour, c'est une immigration et un déracinement. Jeune adulte, elle décide de revenir à Montréal pour entreprendre des études universitaires. Aujourd'hui, elle dit de ne pas avoir de racines, ni celles que ses parents ont tant essayé de lui transmettre, ni celles que d'autres personnes ont naturellement par leur lieu de naissance. « Les racines en soi, je n'arrive pas à les trouver. Je n'ai pas de racines et je l'assume. » Elle s'exprime de façon élégante et raffinée. Non seulement elle est concernée par un double déracinement, mais elle y a longuement réfléchi à travers de nombreuses discussions et silences avec ses parents.

Marc, 35 ans, né en Haïti, vit à Montréal.

C'est lui qui m'a contactée car il avait entendu parler de mon travail et de ma démarche de récolte de récits sur le déracinement. Cela ne faisait que quelques mois qu'il était déménagé au Québec, et son déplacement était encore en train de se faire. Il avait envie de me confier un récit bien particulier : celui de son sauvetage des décombres d'un hôtel où il travaillait lors du tremblement de terre en 2010. Enfui dans le sous-sol sans eau et sans nourriture pendant quatre jours, il a été sauvé in extremis. À la question « quelle est ta réaction quand tu as vu la lumière ? », après un long silence, il a répondu : « J'étais vraiment content ».

Au début de la thèse je souhaitais sélectionner quatre ou cinq personnes et faire plusieurs entrevues avec elles dans une forme particulière d'entrevue, celle de récits de vie (Bertaux, 1997). Il me semblait que ce type d'« entretien narratif, au cours duquel un chercheur [...] demande à une personne [...] de lui raconter tout ou une partie de son expérience vécue » (Bertaux, 1997, p. 6), était particulièrement propice à la récolte d'histoires inattendues, très différentes de ma propre expérience de migrante. Cependant, assez rapidement dans l'évolution de ma thèse, j'ai abandonné l'idée de me

concentrer sur l'expérience d'un nombre réduit de personnes. Je suis curieuse et intéressée par une grande variété de récits. Je parle de mon travail à toutes les occasions, au cours d'un repas familial, à mes collègues, à mes voisins dans un train. Je suis boulimique d'histoires. Il m'était alors impossible de ne pas questionner, parler, discuter, interroger dès que l'occasion se présentait. J'ai donc préféré une horizontalité d'entrevues, c'est à dire, récolter un grand nombre de témoignages, à une verticalité, c'est à dire à l'approfondissement d'une trajectoire de vie. À chaque fois que cela était possible, j'enregistrais nos discussions, sous forme de témoignages, de dialogues avec questions et réponses, toujours dans une attention à l'histoire imprévue qui peut surgir à partir d'une question, d'un mot, d'un souvenir.

Cette thèse est un récit de récits de tissus et de plantes.

Les discussions, les rencontres, les retrouvailles sont à la base de ce travail. Mais comment aborder le rapport entre le temps et le déracinement dans la vie des personnes ? Comment l'explicitier lors d'une discussion ou une entrevue ? En cherchant un élément tangible qui permettrait de matérialiser le déroulement du temps dans le déracinement, j'ai porté mon attention sur les objets présents dans les maisons des personnes déracinées.

Les objets sont un vaste champ d'étude du domaine de la culture matérielle (Baudrillard, 1968, De Certeau, 1990, Appadurai, 1986), ils peuvent être classés selon leur rôle comme témoins historiques, objets signes, objets porteurs de fonctions sociales et objets-mémoire (Turgeon, 2007). En se concentrant sur la culture matérielle de la migration, dédiée aux objets de la migration (Basu et Coleman, 2008, de Leon, 2009, Olivier, 2014, Galitzine-Loumpet, 2014), j'ai découvert le travail de Svelana Boym, une immigrée soviétique aux Etats-Unis, écrivaine et chercheuse théoricienne de la culture russo-américaine, et en particulier son livre « The Future of Nostalgia » (2001), dans lequel à travers les études d'œuvres littéraires et visuelles elle explore la relation

entre la mémoire et la modernité, la nostalgie et la recherche d'un chez-soi. Ce qu'elle appelle les « musées-maison » chez les immigrants, contiennent toutes sortes d'objets : objets rapportés par les personnes lors de leur départ en exil, objets achetés après leur arrivée (comme les matriochkas que tout russophone se sent obligé d'avoir), objets apportés par des amis lors de leurs voyages en Russie. Chez plusieurs immigrants soviétiques vivant depuis des années à New-York elle remarque « [...] les calendriers désuets avec des images de paysages familiers hivernaux qui ornaient fréquemment leurs chambres, ainsi que les anciennes horloges murales, jadis élégantes mais plus fonctionnelles [...] » (Boym, 2001, p.327). Il s'agit de mises en scène, comme des petits musées. Mais Boym affirme qu'elles ne sont pas une reconstruction de la vie d'avant, ni des récits des racines des personnes. Ce sont des représentations de récits d'exil. Ainsi, ces représentations évoluent, se complètent, se transforment dans le temps, à travers des objets qui n'ont pas été apportés lors de l'immigration, mais qui ont été achetés plus tard, offerts par des amis, ramenés des voyages. Je me suis demandé alors si, en faisant les récits d'objets présents dans une maison de déracinés, on pouvait reconstruire une ligne de temps dans laquelle se succèdent le grand départ, avec des allers-retours, des récupérations de souvenirs, leur disparition, leur ré-arrangement dans la maison, pour comprendre comment le déracinement se transforme à travers le temps.

Mes lectures se sont concentrées sur ces objets qui ont des noms différents. Dans les musées maisons (Boym, 2001), on trouve de vieux calendriers jaunis sur les murs, avec des pendules qui ne fonctionnent plus, et des matriochkas rapportées par des amis lors de leurs voyages en touristes. Chez Fourcade (2011) le patrimoine domestique comprend toutes sortes d'objets achetés ou fabriqués, comme des napperons, des assiettes, des bols, ou même un paquet de cigarettes, qui sont en lien avec la culture d'origine des personnes, même si ces objets n'ont pas été apportés en migration, pourvu qu'ils servent de support d'apprentissage et de transmission de la culture d'origine. Il y a des objets que Galitzine-Loumpet (2020) appelle des « migrobjets », très précieux

car ils sont chargés du récit du lien affectif qu'ils représentent. Ces lectures étaient enrichies par les visites chez les personnes interviewées, où, souvent, les maisons débordaient de ce type d'objets. Qu'emporte-t-on quand on part vivre ailleurs ? Choisit-on vraiment ce que l'on veut garder ou ce que l'on souhaite laisser derrière soi ? Que deviennent ces objets ?

Il me semblait que les autels-musées-patrimoines, constitués d'objets apportés lors du départ ou de voyages ultérieurs, pouvaient être un reflet fidèle des événements qui constituent le déracinement dans le temps. Par la façon dont les objets sont exposés dans une vitrine ou placés sur une table du salon, ou encore cachés dans des cartons au sous-sol, mais déplacés avec précaution à chaque déménagement, ils témoignent de la façon dont on fait face au passé et dont on s'en souvient. De plus, leur place, leur statut, leur rôle, évoluent avec le temps. La théière vénérée pendant des années peut se retrouver sur la table à un moment comme n'importe quel morceau de vaisselle, et le samovar ne sera plus astiqué. Ou alors, au contraire, un tissu longtemps rangé dans un tiroir peut ressurgir et devenir une pièce indispensable dans le salon. Pour Turgeon (2007) la façon d'organiser ces objets du patrimoine domestique est un moyen de « mise en ordre de la mémoire » (p.27). L'auteur estime que les déménagements, faisant rejaillir les souvenirs, réactivent la mémoire, permettent de reconfigurer le placement des objets et donc de reconstruire la mémoire. Ainsi, ces objets me semblaient le moyen idéal de saisir l'évolution du sentiment du déracinement à travers le temps. Ils proposaient une trame, un fil à suivre. Chaque objet pouvait être un prétexte pour démarrer une conversation. Quelle utilité avait-il avant le départ ? Que signifiait-il ? Pourquoi avait-il été emporté ? L'aviez-vous utilisé ? Où est-il maintenant ? Quels sont les objets-survivants qui font partie de cet autel encore aujourd'hui ?

En visitant les maisons d'autres personnes, en pensant à la maison de mes parents immigrés aux Etats-Unis, en regardant les photos prises par S. Boym chez les

immigrants soviétiques (Boym, 2001), je pensais à mon propre patrimoine domestique. Il est constitué de très peu de choses. Dans un carton, au sous-sol, je garde toujours des vêtements ukrainiens que j'avais en arrivant en France. Ils étaient tellement affreux que la première chose que je me suis achetée, dans un Monoprix du 5^{ème} arrondissement à Paris, était un immense foulard pour me cacher. Ce foulard fait partie de mon autel aussi. Je possède également une vieille pendule soviétique « Iantar », belle autrefois, qui a perdu quelques morceaux de plastique sur son contour et la vitre de devant. Elle fonctionne toujours et je la transporte avec beaucoup de précaution. Avant, elle était dans le salon de notre appartement à Kiev. Elle est sur le mur de ma salle à manger et donne toujours l'heure. Puis, je me suis souvenue d'un objet bien particulier. C'était un tissu en lin que ma grand-mère m'avait envoyé il y a déjà de nombreuses années, accompagné d'une lettre d'explication sur la façon dont ce tissu avait été élaboré. La cueillette des tiges de lin, leur traitement pour les rendre plus souples, leur décomposition en filaments, filage, puis finalement tissage, sont les étapes qu'elle décrivait avec beaucoup de détails. Et pour cause : c'est elle qui avait effectué toutes ces tâches, qui faisaient partie de son travail quotidien à l'âge de 14 ans. Ce tissu, qu'elle avait conservé pendant de nombreuses années, m'avait été envoyé par la poste, de Tchernihiv en Ukraine, vers le Canada. Pendant plusieurs années, il était resté dans un tiroir, je ne pouvais l'utiliser comme une vulgaire serviette de bain, même si c'était sa véritable fonction. Il était bien conservé, ma grand-mère était très économe.

Alors j'ai voulu raconter l'histoire de ce tissu, dans sa durée. Pour le faire, j'ai essayé de dérouler le temps à l'envers. Ainsi, à partir de cette étoffe j'ai créé une installation vidéo en trois pièces. La première est une vidéo de plus de 20 minutes où je détisse ce tissu. Méthodiquement, j'enlève les fils un par un. Plusieurs prises de vue ont été nécessaires pour que je puisse le faire calmement. Plusieurs mois après j'ai apporté cet amas de fils à ma mère et j'ai filmé ses mains en train de les étendre sur une table noire. Je l'ai également questionnée sur ce qu'elle sait de la création de ce tissu, de la période où il a été tissé et de la façon dont on fait pousser le lin. Puis, dans la troisième pièce,

j'ai créé un film d'animation où les fils de lin déteints se transforment petit à petit en champ de lin. Grâce au déteintage, cette installation vidéo m'a permis de raconter l'histoire du tissu à l'envers. Ce travail s'intitule « Dé-conter » (2018).

Cette œuvre a été le point tournant qui m'a permis de poser plusieurs pierres à la fondation de la thèse. Premièrement, elle m'a aidé à faire une sélection d'objets en me limitant aux objets peu visibles, voire cachés : les objets-tissus. Ceux-là sont rarement exposés sur les étagères, les murs ou dans les vitrines. Ils sont rarement portés ou utilisés au quotidien. Pourtant ils sont précieusement gardés et transmis. Robes, chemises, nappes, broderies, napperons, rideaux sont lavés, pliés, rangés dans des boîtes, ils sont loin d'être à portée de main, plutôt enterrés dans les caves et les sous-sols.

Deuxièmement, elle m'a permis d'élaborer une méthodologie de recherche et de création qui impliquait la manipulation et la transformation d'objets-tissus. Les tissus sont des objets extrêmement intimes. Ils sont près du corps, même quand il ne s'agit pas de vêtements. C'est avec les tissus de ma propre famille que j'ai entamé mon travail : la robe de mon arrière-grand-mère, des broderies, des serviettes, des voilages, des chemises brodées, car cela me permettait de ne pas être intimidée par les étoffes. Au-delà des discussions, les tissus que ma mère a remontés pour moi à la surface, au rez-de-chaussée de sa maison d'immigrante, sont devenus l'objet d'un travail artistique qui impliquait leur manipulation, allant jusqu'à leur déteintage. Les discussions avec d'autres personnes portaient souvent sur les tissus, mais bien-sûr les actions artistiques sur les tissus n'appartenant pas à ma famille auraient été beaucoup plus difficiles à mettre en œuvre. Grâce à l'intimité profonde que j'avais avec les tissus familiaux, il a été possible de toucher leur cœur, leur essence, et à travers eux, le cœur des personnes qui les gardent.

Troisièmement, cette œuvre m'a permis de préciser mes questions de recherche. Pendant de longs mois, j'ai travaillé avec les étoffes tout en cherchant leur signification dans la maison des déracinées. Mon regard s'est posé sur un corpus d'œuvres constitué, entre autres, de *La maison de ma mère* de Zineb Sedira (2001), des tissus réparés de Kader Attia (sans titre, 2017), des poupées de Michel Nedjar (sans titre, 1977-78). Très différentes sur leurs formes (photographies pour Sedira, installation pour Attia, objets-sculptures pour Nedjar), ils m'ont paru avoir un socle commun. Tout d'abord, les tissus utilisés dans ces œuvres sont des tissus-objets, et pas des tissus-matériaux. Même dans les poupées de Nedjar, les tissus viennent des objets car ce sont des tissus réutilisés. Cependant ils ne servent plus comme ces objets de départ, chez Attia et Nedjar, ils ne sont plus des vêtements ou autres étoffes utilitaires, et chez Sedira ils ne sont pas montrés comme tissus-objets. Leur statut est autre. C'est en poursuivant mon propre travail de création, en dépliant, photographiant, et détissant des tissus que j'ai trouvé ce qui les réunissait : les fragments. Sedira dépeint la maison de sa mère en montrant les fragments de nappes, de draps et de rideaux. Attia répare par la couture les tissus, qui, déposés pliés sur des socles blancs ne permettent pas de voir leur intégralité (vêtement ? drap ? couverture ?), laissant suggérer que cela n'a pas d'importance, car c'est seulement la couture qui compte, et par la couture – la réparation. Nedjar fabrique des poupées monstres avec des chiffons, morceaux et fragments de tissus teints. Un mot extraordinaire a surgi des lectures qui ont aiguillé mes recherches pour parler des tissus dans la migration : shmattès (Masson, 2007). Issu de la culture juive ashkénaze, il signifie « fragment » mais aussi « rebut ». Je me demandais alors si toutes ces broderies, serviettes, voilages, chemises sont des shmattès, des fragments qui restent, qui subsistent, qui survivent, qui gardent le fil avec le passé ? J'ai précisé alors mon questionnement qui s'est tourné vers les liens que la personne déracinée garde avec son lieu d'origine. Les liens que la personne entretient (ou pas) au cours de sa vie avec son lieu d'origine sont un sujet encore trop peu étudié (Wingens et al., 2011). Dans « The Ties That Change: Relations to the Ancestral Home over the Life Cycle » Levitt (2002) souligne que les liens transnationaux se composent des activités quotidiennes vécues à

la fois dans le lieu d'origine et d'accueil et contribuent à la construction d'un espace social transnational, un espace partagé entre plusieurs lieux. De plus, ces liens mutent au cours de la vie d'une personne. (*Ibid.*). Ces liens peuvent prendre des formes très diverses, ils peuvent être de nature physique (voyages, opérations commerciales ou monétaires) ou émotionnelle (Wolf, 2002). J'étais particulièrement intriguée par de nombreuses situations que j'avais pu constater, où les personnes migrantes disaient ne plus avoir aucun lien avec leur pays, alors que pendant notre conversation se dévoilait soudain un détail qui révélait bien le contraire. Par exemple, mon père a quitté l'Ukraine il y a presque 30 ans, et alors que je l'ai enregistré à plusieurs reprises, il a toujours dit ne pas se sentir en immigration, ne pas avoir de la nostalgie, ne pas vouloir retourner dans son pays d'origine. Sauf qu'un jour j'ai appris qu'il regarde la météo de Kiev tous les jours ! Comment rendre visibles ce type de fils menus mais si tenaces qui persistent entre les personnes et les lieux ? L'invisibilité des liens était-elle en partie liée à l'invisibilité de certains objets transportés ? Je ne cherchais pas une exhaustivité de la description des liens, ni à les catégoriser selon un système (voyages, livres ou bibelots). Je cherchais plutôt à comprendre ce que veut dire « garder des liens », à dénuder des liens cachés et à mettre en évidence leur caractère unique pour chaque personne. Quels sont les liens que la personne déracinée garde avec son lieu d'origine ? Comment ces liens s'expriment-ils à travers les objets ?

Finalement, grâce à cette œuvre « Dé-conter », j'ai trouvé un autre type d'objet qui est devenu le centre de mes recherches. Du cocon de mes étoffes familiales, des bouts de toile pleines de trous de mémoire, des rebuts du passé précieusement gardés, de leurs fils, de leurs récits, est sorti « autre chose ». Cette « autre chose » était, au bout du compte, très naturelle : c'était une plante. Les plantes, comme les tissus, ne sont pas visibles dans la maison d'un déraciné. Celles-ci ne sont pas cachées dans une maison, on les voit très bien même, elles sont dans les salons, sur les bords des fenêtres et dans les jardins. Cependant, on ne les remarque pas, car à la différence des objets folkloriques traditionnels ou des livres en différentes langues que l'on identifie

rapidement comme des objets ayant une identité diasporique, elles n'ont rien qui les distingue des plantes locales. Pourtant elles peuvent provenir des pays d'origine des personnes, il arrive même qu'elles aient été déplacées en secret. Les plantes faisaient partie de mon travail depuis longtemps, en dessin ou sous forme de vraies plantes utilisées dans les installations en espace public. Cependant leur rôle était d'évoquer l'imaginaire botanique du mot « déracinement » et de sa métaphore. Les plantes, en tant qu'objets réels déplacés physiquement en migration, étaient un point de vue complètement nouveau dans cette recherche, et sont devenues le point central de l'enquête auprès d'autres personnes. Cette fois, je n'avais pas besoin d'être intime avec mes objets d'étude et j'ai pu mener une enquête auprès de toute personne se portant volontaire à me confier une histoire de plante déracinée. J'ai interrogé une trentaine de personnes dans le but de savoir si et comment elles avaient apporté des végétaux depuis leur pays d'origine, et ce qu'ils étaient devenus dans leur pays d'accueil. Une partie de ces entretiens ont été enregistrés et se trouvent au cœur de cette thèse, comme une clé de voûte.

2. Plantes déplacées comme liens avec les lieux : problématique et hypothèses

Cette thèse est un récit de récits de tissus et de plantes qui lient la personne à son lieu d'origine.

La thèse a commencé à se tisser. La question centrale de la recherche et de la création est devenue la suivante :

- De quelle façon les plantes déplacées représentent-elles les liens des personnes avec leur lieu d'origine ?

La mobilité des plantes est incontestable même si elle est différente de celle du monde animal. Elle a fait l'objet de différents travaux, en ce qui concerne l'impact des humains sur la nature, l'écologie, l'équilibre des espèces végétales (Anderson, 1952/2005,

Haraway, 2016, Tassin, 2014). On peut souligner l'ambivalence de la migration des plantes, autant à l'origine de la richesse des végétaux venus d'ailleurs (Raynal-Roques, 2018, Vernier, 2018), que source de questionnements quant aux espèces dites invasives (Tassin, 2014). Les humains ont façonné les paysages et plus que cela, ils se sont déplacés avec leurs paysages (Anderson, 1952/1995). Cependant, je n'ai trouvé que peu de recherches en ce qui concerne le déplacement récent des plantes par des personnes en situation de migration. Parmi les travaux qui s'y intéressent on peut citer les recherches de la chercheuse en études ukrainiennes et humanités environnementales Daria Tsymbalyuk (2020), ou alors les travaux en cours du projet *Exorigins*, réunissant des anthropologues, historiens, botanistes et artistes, soutenu par la ville de Paris et ayant pour objectif d'étudier « la circulation croisée des végétaux et des personnes en contexte migratoire »³. L'intérêt croissant pour les plantes en tant que support de mémoire sensible ou de récit du déplacement est visible par des colloques et journées d'étude récents. En automne 2020 a eu lieu le colloque international *CIST2020 – Population, Temps, Territoires*, qui s'attachait à « articuler population, temps, territoire dans une perspective transdisciplinaire »⁴, dont la session *Circulation de plantes, de personnes et ancrages territoriaux* avait pour objectif « de mettre en exergue le rôle des végétaux et de leur circulation dans les processus cognitifs et pratiques d'ancrage territorial des populations dont la trajectoire personnelle ou familiale s'inscrit dans une migration ou un déplacement géographique. »⁵. En juin 2022, une journée d'étude *Les migrations des plantes : modalités, ambivalence, enjeux* a été organisée par le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) de l'École des Hautes Études en

³ <https://exorigins.hypotheses.org/le-projet>. Consulté le 20 octobre 2020.

⁴ <https://hal.archives-ouvertes.fr/CIST2020/>. Consulté le 15 mars 2021.

⁵ <https://cist2020.sciencesconf.org/resource/page/id/23> Consulté le 14 mars 2021.

Sciences Sociales au Jardin des plantes à Paris⁶, où il était question, d'une part de « la complexité et l'inévitable ambivalence des migrations végétales : ni purement à célébrer ou rejeter » et, d'autre part de l'interdépendance des espèces végétales et non-végétales importantes pour la mobilité des plantes. Cette journée d'étude portait également sur des méthodologies non traditionnelles et encore peu explorées dans les travaux en sciences sociales, mettant en avant « l'importance de s'en saisir de manières multiples : par la poésie ou d'autres formes d'art, par des projets agricoles et paysagers, par une pratique interspécifique et modale des sciences sociales »⁷. Par ailleurs, plusieurs artistes travaillent sur les plantes comme vecteurs de questionnement de migrations humaines (Alves, 1999 - présent, Kiwanga, 2020, Motta, 2014, Norouzi, 2022, Starling, 1999). Le rapport sensible entre les personnes déplacées et les plantes comme support du récit de déplacement, et la possibilité de transmettre son analyse à travers des œuvres artistiques, sont au centre de mon travail de recherche et de création.

J'ai fait le choix d'étudier ces plantes, comme objets déplacés, à partir du concept d'objet mémoire (Turgeon, 2007). Turgeon parle d'objets mémoire comme supports mnémoniques, des « aide-mémoires, servant à rappeler des lieux, des personnes et des événements significatifs » (2007 : 26), mais qui sont également des lieux de construction de mémoire, car celle-ci n'est pas figée dans le temps. Bien au contraire, le rapport entre le lieu et la mémoire est « une relation qui varie avec les personnes et se transforme avec le temps » (*Ibid.*). La façon d'organiser ces objets du patrimoine domestique est un moyen de « mise en ordre de la mémoire » (*Ibid.*, p. 27).

⁶ <https://cral.ehess.fr/evenement/et-pourtant-elles-migrent-les-migrations-des-plantes-modalites-ambivalences-enjeux>. Consulté le 30 juin 2022.

⁷ *Ibid.*

Mon objectif est de questionner le rôle, le statut, la signification de la plante déplacée dans la maison d'une personne déracinée et de cerner les liens qu'elle représente avec les lieux quittés. Mon hypothèse est que les plantes sont des objets vecteurs de mémoire très particuliers, et bien plus propices à exprimer les liens d'une personne avec son lieu d'origine que d'autres objets apportés et inertes. En effet, dès les premières entrevues, j'ai perçu qu'elles étaient indéniablement des supports mnémoniques, car les personnes témoignaient qu'elles leur rappelaient le jardin dans leur pays, le goût de tel ou tel fruit, la couleur ou l'odeur des fleurs, et même les saisons. Une personne qui a transplanté une bouture de *Crassula*, plante d'intérieur pourtant facile à trouver, m'avait raconté qu'elle l'avait prise lors d'un voyage dans son pays d'origine. Elle voulait rapporter la plante de son frère malade, mais celle-ci était trop volumineuse. Elle ne souhaitait pas non plus en acheter une autre. La bouture lui permettait de déplacer « la plante » : par ce procédé, l'ADN de la nouvelle plante est identique à celui de la plante d'origine. Les plantes sont-elles un souvenir d'un lieu ou d'une personne, ou seraient-elles d'une certaine façon ce lieu ?

Selon Turgeon (2007), les objets mémoire permettent également de construire celle-ci. Comment les plantes peuvent-elles le faire ? Est-ce précisément parce qu'elles ne sont pas des objets, mais des êtres vivants ? La nécessité d'en prendre soin, serait-elle la condition précise par laquelle passent la transmission et le prolongement des gestes qui les entouraient et qui assureront leur continuation ? Comment les personnes de là-bas s'en occupaient-ils ? Dans quel coin du jardin poussait-elle ? Comment faire pour qu'elle fleurisse à nouveau ? Bouturer, transplanter, arroser, tailler, déterrer les racines, ranger pour l'hiver, semer sont-ils des gestes par lesquels la mémoire se construit ?

Une autre hypothèse concerne le rôle des plantes déracinées d'être des témoins de la migration en tant que processus. Elle part du constat que les personnes n'en rapportaient pas lors du grand départ. Elles allaient les récupérer plus tard, en faisant des voyages dans leur pays d'origine, parfois des années après. Les motivations et les

façons de les transporter et replanter, la place et la forme qu'elles prennent dans leur nouvel environnement, contribuent à la construction du récit du déracinement qui se déroule dans le temps.

Pour cela la question principale se décompose en sous-questions. Les premières sont de l'ordre d'une enquête sociologique :

- Pour quelles raisons les personnes apportent des plantes en migration ?
- Quelles sortes de plantes et comment sont-elles transportées ?
- En quoi ces plantes sont-elles des objets mémoire (Turgeon, 2007) ?
- Sont-elles autre chose que des objets mémoire ?

D'autres questions sont d'ordre artistique :

- Comment représenter une plante qui se trouve dans deux lieux différents ?
- De quelle façon en tant que relique ou artefact peut-elle devenir œuvre ?
- Quelle est la place des témoignages dans l'œuvre ?

Finalement, certaines questions sont à la frontière entre la recherche artistique et l'enquête :

- Comment mettre en espace, sous forme d'œuvres artistiques, les résultats d'une enquête ?
- Y a-t-il un lien entre le tissu et la plante ?

3. Du questionnement à la mise en espace des œuvres : méthodologie

Ma méthodologie de travail est tout d'abord celle de la recherche et de la création, ayant des éléments d'une enquête sociologique. Elle comprend différentes composantes telles que : explicitation des questions de l'enquête, récolte des données (témoignages, informations sur les plantes, tissus), analyse des données (réflexion,

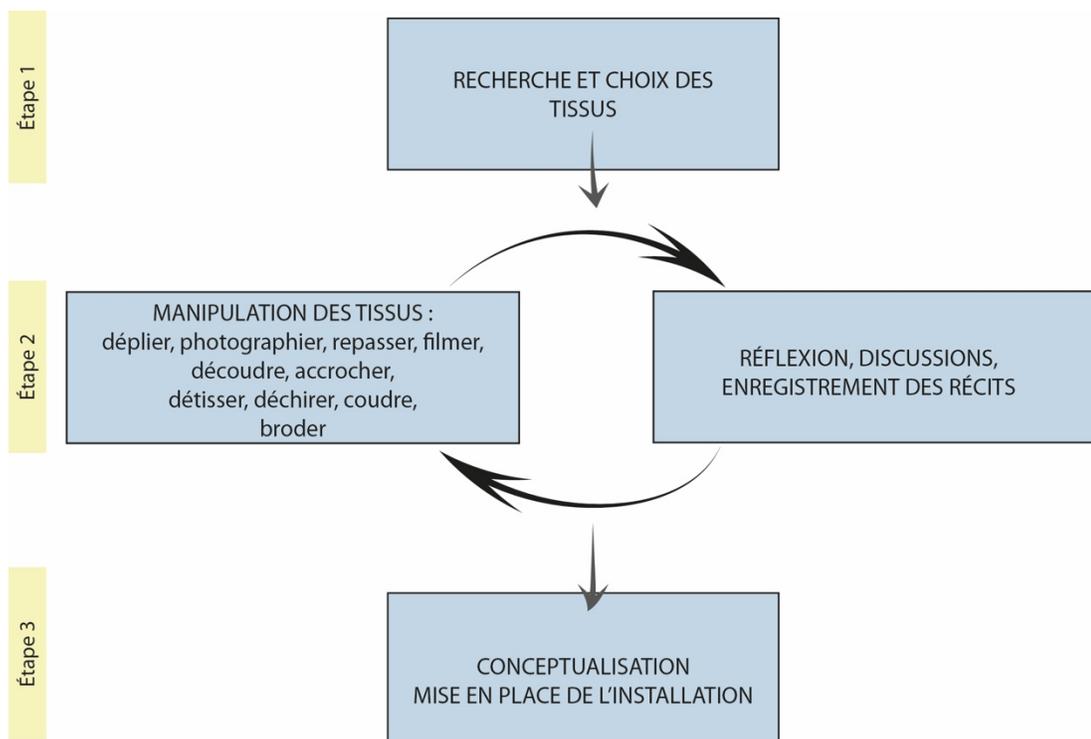
expérimentation plastique), conceptualisation des résultats d'analyse, mise en espace des résultats d'analyse.

Deux axes se sont dégagés au fur et à mesure du processus de la thèse :

- Les tissus. Il s'agissait de partir de la place des tissus apportés en migration par ma famille, pour comprendre comment ils évoluent à travers le temps et quelle place ils occupent.
- Les plantes. Il s'agissait de mener une recherche à la jonction entre une enquête sociologique basée sur la récolte de témoignages et une création, pour comprendre le rôle des plantes en migration.

La méthodologie de travail s'est construite autour de ces axes. Le travail sur et avec les tissus peut être schématisé de la façon suivante.

Figure 1.5 Méthodologie de recherche-création avec les tissus familiaux.

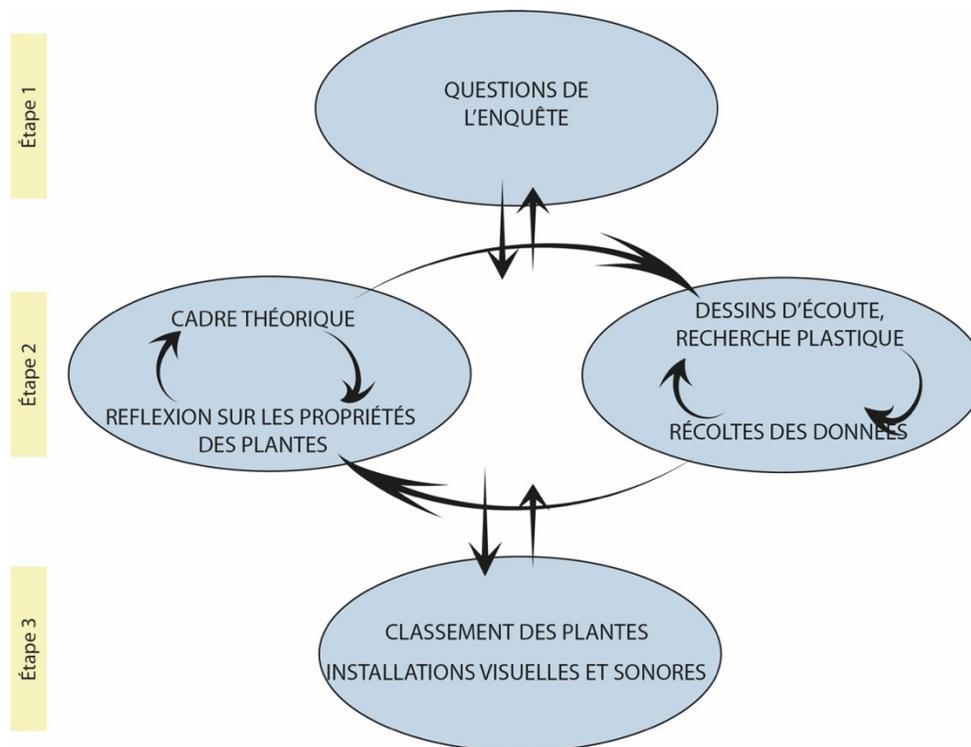


La première étape de cette méthodologie est le choix des objets en tissu. La manipulation qui pouvait être faite dépendait de la nature du tissu. Par exemple, la chemise brod e de mon père, qui se trouve dans le placard au même endroit où sont rangés des vêtements quotidiens, a été port e par mon père afin d'être photographi e. Je ne l'ai pas emport e avec moi pour la modifier ou l'intégrer à l'exposition. En revanche, le tissu dont j'ai hérité de ma grand-mère a été entièrement détissé dans le but de créer une installation vidéo *D -conter* (2018). D'autres étoffes ont été modifi es par la broderie exécutée par moi-même ou ma mère, et sont devenues des parties intégrantes d'une installation pr sent e à l'exposition doctorale. La deuxième étape est un processus cyclique entre la manipulation des objets et les discussions avec les membres de ma famille, l'enregistrement de leurs récits et la réflexion nourrie par les lectures. Si la question de la place des tissus dans une maison de migrants vient de ma

recherche universitaire et de ma démarche de création, mes proches sont devenus des collaborateurs dans ce travail, en participant activement à toutes les étapes du projet. Ce travail résulte en une troisième étape, qui consiste en une génération de connaissances sous forme de conceptualisation du statut des objets-tissus dans ma maison familiale, basée sur les notions de fragment et de shmattès (section 1.6), et en la production d'une installation *Par les trous de la broderie* (2022), présentée à l'exposition doctorale (section 5.2).

La méthodologie de travail avec les plantes a été légèrement différente. Cette fois il ne s'agissait pas d'agir sur les objets, mais de mener une enquête sur le rôle des plantes en tant que lien entre les personnes déracinées et les lieux quittés. Cette méthodologie pourrait être schématisée de la façon suivante.

Figure 1.6 Méthodologie de recherche-création sur les plantes d plac es.



La première étape de cette méthodologie est l'explicitation des questions de l'enquête. Ces questions évoluent au fur et à mesure de l'avancement du projet, ce qui est représenté par la double flèche avec la deuxième étape. La deuxième étape est constituée à la fois de recherche plastique en lien avec la récolte des données, et d'une réflexion basée sur le cadre théorique afin d'explicitier les caractéristiques des plantes déplacées. Il est important de souligner ici l'imbrication entre la récolte des données et la recherche artistique. La récolte des données est constituée de l'enregistrement des témoignages (entrevues, discussions) et de la recherche d'informations sur les plantes (morphologie de la plante et de ses racines, modes de reproduction, modes de division). Dans une enquête sociologique classique, les données seraient analysées une fois la récolte d'entrevues terminée. Dans la méthodologie que j'ai élaborée dans ce projet, la récolte des données est intimement liée à la recherche plastique, en particulier à travers la pratique de dessins d'écoute, qui sera décrite de manière détaillée dans le chapitre 4. Les dessins que j'ai réalisés en écoutant les récits récoltés ont permis de préparer les entrevues suivantes, car la symétrie que j'ai élaborée dans les dessins recto-verso influençait la structure de l'entrevue, qui se construisait elle aussi de façon symétrique. Par ailleurs, le cadre théorique constitué à partir des lectures d'ouvrages en botanique, en sciences humaines et en arts, permettait de dégager les caractéristiques et les propriétés des plantes déplacées. Ce processus cyclique entre la réflexion nourrie par des notions théoriques, la récolte de données et la recherche plastique a abouti à un classement textuel des plantes et à des installations interdisciplinaires comprenant des dessins, des vidéos, des dispositifs numériques et des récits sonores.

En tant qu'artiste et chercheuse, j'ai tenté non seulement de questionner et d'explicitier certains phénomènes sous forme de textes et d'œuvres, mais également d'induire des changements dans des situations réelles. Le premier est la modification des objets sur lesquels je travaille, en particulier, les tissus. Loin de l'approche muséale classique, où les objets sont sacrés et intouchables, je les ai manipulés, détissés et recousus. Il ne s'agissait pas uniquement d'une recherche sur les tissus, mais avec les tissus. Très vite,

il m'a paru indispensable (et possible !) d'utiliser ces objets comme matériaux de création et d'action. Après avoir questionné mes parents, ma sœur, mon frère sur les objets en tissus qu'ils avaient gardés, j'ai rapidement demandé de les voir, de les toucher, de les déplier. Mon père a ouvert le placard où il gardait sa chemise traditionnelle avec le devant magnifiquement brodé, ma sœur a retrouvé la robe de notre arrière-grand-mère, ma mère a longtemps fouillé les boîtes dans son sous-sol pour en sortir des sacs plastiques dans lesquels étaient soigneusement pliées des étoffes de lin brodées par plusieurs générations de femmes de sa famille. J'ai demandé à mes proches de porter ces objets, de me raconter leur histoire, je les ai photographiés et filmés en train de les manipuler. Puis, je suis partie avec certaines étoffes. Elles sont devenues sujet et matériau de création, car je les ai transformées par la broderie et je les ai intégrées dans l'installation de l'œuvre doctorale.

Le second type de changements induits est le fait que le projet de recherche que j'ai mené a été une occasion de provoquer la transmission des récits des personnes. Par l'intégration des récits dans une œuvre, j'ai opéré leur transmission à un public extérieur. Cette transmission s'est réalisée également à l'intérieur du cercle familial de la personne. Combien de fois ai-je entendu les phrases : « Je n'y ai jamais pensé », « Même mes enfants ne connaissaient pas cette histoire », « Je vais le demander à mes parents », « Je vais me renseigner ». Je suis un amplificateur, dont le but est d'arracher les récits à l'oubli, ne serait-ce qu'un instant, avant qu'ils ne disparaissent.

Récolte des données

Les données suivantes ont été récoltées : témoignages, renseignements sur les plantes (morphologie, modes de division, modes de reproduction), entrevue avec le Pr. A. Smertenko, biologiste, professeur à Washington State University. Le but de cette

collecte était tout d'abord de documenter une variété de récits sur les plantes déplacées. Tel un botaniste, je documente les végétaux observés dans une certaine situation. Cependant, à la différence d'un botaniste, les plantes que j'observe ne sont pas des objets présents physiquement sous mes yeux, elles n'existent pour moi que sous la forme d'un récit, même si de ces récits, je peux apprendre à quelle espèce elles appartiennent, quelle est leur taille, à quelle période elles fleurissent ou alors comment elles se multiplient. Le travail des entrevues peut être comparé à celui des croquis que le botaniste va réaliser sur le terrain, comme le fait F. Hallé (2016), et le montage de ces entrevues en récits est le document qui résulte d'une épuration du croquis et de la finition du dessin qui représente une étude de plante.

Pour conduire les entrevues, j'ai fait appel à l'approche d'entrevue semi-structurée, avec une liste de questions préétablies mais ouvertes, laissant la place à d'autres questions qui peuvent émerger pendant la conversation (Savoie-Zajc, 2011). Les personnes interviewées ont été choisies au hasard, grâce aux rencontres fortuites, aux discussions dans les couloirs de l'université, dans le train, au café. Les personnes déjà enregistrées me renvoyaient les coordonnées d'autres connaissances qui ont une histoire de plante déplacée. Parfois il s'agissait d'immigrants, parfois de personnes qui ont déménagé à l'intérieur de leur propre pays, mais à chaque fois il s'agissait du déplacement d'une plante en rapport avec leur expérience du déracinement. J'ai également fait des appels à participation à l'occasion de deux expositions participatives : en 2021, à l'occasion de la présentation de l'installation sonore *Atlas de plantes déracinées* aux Murs à Pêches à Montreuil (France) et en 2022, à l'occasion de l'exposition *Détisser, dévoiler : paysages chiraux de l'exil* au centre d'art l'Imagier à Gatineau (Canada). La liste initiale de questions comportait des questions sur l'expérience de déplacement de la personne, les objets transportés, pour se concentrer par la suite sur l'histoire d'une plante. Je souhaitais également savoir de quelle façon cette plante avait été transportée, si elle avait survécu ou pas, où elle se trouvait en ce moment. Je ne prenais aucune documentation sous forme d'images, et le plus souvent

je ne voyais pas la plante en question. En 2020, j'ai conduit plusieurs entrevues avec le Pr. A. Smertenko, biologiste, professeur à Washington State University. C'est un spécialiste de la biologie moléculaire des plantes, il m'a permis de me renseigner sur les aspects scientifiques du transport des végétaux, les dangers et les avantages de leur déplacement, ainsi que sur la réglementation en vigueur. Ces entrevues m'ont fait réaliser que le transport des plantes, qui est perçu comme un danger aujourd'hui, n'a pas toujours été considéré comme tel, car il a permis, entre autres, de cultiver certains végétaux utilisés pour la nourriture (comme le blé), plus résistants et mieux adaptés au climat de certaines régions que les végétaux locaux.

La captation sonore est un moment précieux et un acte de création. Il s'agit d'une discussion entre un participant et moi-même, où mon rôle ressemble à ce que Claudine Nougaret appelle « dégager l'écoute » (Nougaret, 2019). Je ne filme pas les personnes, je les écoute. Pour cela, il est important d'être près d'eux, assis sur le même banc ou sur la même table. J'ai travaillé avec un enregistreur discret Zoom H6, qui, posé sur la table, se fait vite oublier. La prise de son a été réalisée de façon non intrusive, sans micro-cravate, et je mettais les écouteurs uniquement pour tester la qualité du son au départ de l'entrevue pour ne pas créer une frontière entre moi et le participant. Dans la plupart des cas, elle s'est faite dans les conditions naturelles, chez la personne ou dans un jardin, et très peu dans un studio d'enregistrement. Les témoignages enregistrés sous forme sonore ont servi à l'élaboration du classement des plantes et sont en même temps une partie de l'œuvre. En effet, j'ai réalisé des montages sonores de chaque discussion, pour créer des récits d'environ 5 minutes. Les montages n'ont pas été une réécriture de texte, mais une façon de mettre en évidence une idée qui résume ou suggère le rôle de la plante. Ainsi, pour chaque témoignage de plusieurs dizaines de minutes, j'ai extrait un récit qui met en contexte l'histoire de la plante, sa description, son voyage, tout en préservant des silences, des hésitations, des émotions. Puis, j'ai finalisé la piste sonore de façon qu'elle se termine par une phrase qui me semble essentielle pour exprimer la

singularité de la plante pour la personne. Ces récits font désormais partie de l'installation sonore *Atlas de plantes déracinées*.

Analyse des données

L'analyse des données a comporté les étapes suivantes :

- Ecoute approfondie des témoignages et montage sonore
- Dessins d'écoute
- Conceptualisation des propriétés des plantes
- Classement des plantes

Chaque discussion ou entrevue enregistrée a fait l'objet d'une écoute attentive et d'un montage sonore. L'écoute a été effectuée à plusieurs reprises et s'est accompagnée de la réalisation de dessins, que j'ai nommés « dessins d'écoute ». Il s'agit de dessins d'observation – non pas de la morphologie de la plante, mais du récit. Comme le mot observation renvoie à l'aspect visuel, j'ai préféré le terme de dessins d'écoute. Ils ont été réalisés en écoutant le récit, ce sont donc des dessins performatifs. Sans mettre la piste audio en pause, j'ai tenté d'imaginer ce dont le récit parlait, en laissant la main tracer des formes, des schémas, des traits. Entre les périodes d'écoute, j'ai entrepris des recherches sur les images du type de plante dont il était question, quand j'en avais l'information. Les discussions enregistrées pouvant être longues, les traits se sont superposés sur la même feuille, mais j'ai employé également la gomme à effacer pour faire disparaître une partie du dessin et en superposer un autre. Plusieurs dessins ont ainsi été réalisés pour chaque récit. La particularité de ces dessins réside dans le fait que je les ai réalisés des deux côtés de la même feuille translucide. En effet, pour répondre à la question sur les formes de représentation des plantes se situant dans des zones géographiques différentes, j'ai élaboré une technique de dessins recto-verso où d'un côté j'ai tracé une partie du récit, et la suite – de l'autre. Chaque série de dessins s'est achevée par la réalisation d'un dessin où l'on voit la plante de départ et de l'autre

côté – la plante d'arrivée. Par la transparence du papier, la bouture ou racine de plante déplacée retrouve la plante mère dans son lieu d'origine.

Le dessin d'écoute en tant qu'approche méthodologique a par la suite été croisé avec une réflexion nourrie par des concepts tels que les « paysages transportés » (Anderson, 1952/2005), la « translocalité » (Ben Arrous, 2003) et la « simultanété » (Levitt et Glick Schiller, 2008). Ces concepts ont été essentiels dans la grille d'analyse des données. Tout d'abord, les travaux sur les notions de translocalité viennent de la proposition de Appadurai, sociologue et anthropologue indien, qui dans l'article « The Production of Locality » (1995) s'intéresse à la notion de localité non pas en tant qu'échelle spatiale, mais en tant que notion relationnelle et contextuelle. Ainsi, les translocalités se forment par un mélange, une hybridation de populations locales et mobiles, ayant des relations économiques et affectives. Ben Arrous (2008) souligne que cette notion permet de penser l'espace et la migration d'aujourd'hui en tant que des espaces qui voyagent et la fécondation réciproque de ces espaces. Au lieu d'opposer les peuples nomades et sédentaires, l'idée est de penser que ce sont des espaces qui sont nomades, des espaces qui voyagent (*Ibid.*). Cette notion s'inscrit dans un changement dans les études du territoire et des rapports spatio-temporels de la migration, qui tranche avec les études précédentes opposant les espaces de l'immigration et de l'émigration, où l'immigré est un « bâtard » absent des deux côtés de la frontière (Bourdieu, Sayad, 1964, Sayad, 1999, Témime et al., 2001, Aggoun, 2006). Ainsi, il devient courant de parler « d'entre-deux la mobilité d'entre-deux, où l'immigrant et l'émigrant font place au migrant » (Cattan, 2014, p.48). La notion de transnationalisme (Levitt et Glick Schiller, 2004, Al-Ali et Koser, 2002, Meenakshi, 2005, Baas, 2015) permet de modéliser la migration entre les états-nations dans cette non-opposition. Ni assimilés dans le pays d'accueil, ni ayant abandonné leurs origines ethniques, les personnes maintiennent ou développent des liens économiques ou socio-culturels forts avec leur pays d'origine, tout en étant installées dans le pays d'accueil. Estimant que l'intégration des migrants dans le pays d'accueil n'est pas contradictoire

avec le maintien de relations avec le pays d'origine, Levitt et Glick Schiller (2004) proposent le concept de simultanété, qui est une façon « [...] de vivre des vies qui incorporent des activités quotidiennes, des routines et des institutions situ  es à la fois dans un pays de destination et au niveau transnational » (p. 1003).

Cette grille d'analyse comporte également un corpus d'œuvres qui font appel aux plantes comme manière autant métaphorique que réelle d'aborder les questions de la migration des personnes à travers la migration des plantes. Il comprend, entre autres, une œuvre photographique *Rescued Redodendron* de Simon Starling (1999), un jardin de *Polygonum* de l'artiste et botaniste Liliana Motta (2014), le travail protéiforme *The seeds of Change* de Maria Theresa Alves (1999-présent), l'installation *Repository* de Kipwany Kiwanga (2020) et le film *Nous, les arbres* de Depardon et Nougaret (2019). Les œuvres de Starling et de Motta sont un moyen de voir comment s'opère la personnification des plantes. Starling photographie sept plantes d'une espèce d  cr  t  e envahissante en Ecosse et les ramène en Espagne d'où cette espèce est originaire, en s'interrogeant sur la frontière entre la plante comme espèce et la plante comme individu. Motta travaille sur le jardin de *Polygonum*, des plantes consid  r  es comme envahissantes, impliquant une analyse des liens entre les discours politiques sur les plantes et les personnes migrantes. Les œuvres de Alves et de Kiwanga sont des exemples de travail artistique qui révèlent comment les graines transport  es par bateaux ou par des personnes emmen  es en esclavage racontent la grande histoire de la migration. Elles posent également la question de ce qu'est une plante locale ou bien une plante exotique, et à partir de quel moment celle-ci change de statut. Finalement, le film *Nous, les arbres* de Depardon et Nougaret (2019) est une démonstration majestueuse des liens que les personnes entretiennent avec un végétal et la façon dont celui-ci les lie à un lieu. Ce film est intéressant à la fois par la stratégie de récolte de la parole des personnes et par l'unicité de chaque récit.

À partir de cette grille d'analyse, j'ai créé une typologie des plantes déracinées comportant quatre catégories - plantes endémiques, plantes chirales, plantes paysages, plantes fantômes. Ainsi, j'ai nommé plantes endémiques celles que les personnes veulent rapporter d'un lieu bien particulier, tels que la forêt de la ville natale ou les ruines du village détruit, même si la plante est parfaitement ordinaire et peut pousser n'importe où, comme une ortie. Les plantes chirales sont celles qui servent de support de transmission de gestes de soin et de connaissances liés aux végétaux provenant des jardins familiaux, dans les pays d'origine. Quant aux plantes paysages, elles sont des espaces qui voyagent, des paysages transportés, qui permettent une simultanéité des lieux. Finalement, les plantes fantômes sont celles que la personne n'a pu apporter ou celles qui servent de plantes de remplacement. Ce classement a permis de répondre, de façon certainement partielle, à la question de la façon dont les plantes représentent les liens d'une personne déracinée avec les lieux quittés.

Alors que la recherche, les lectures, la réflexion sur les tissus et les plantes se sont faites presque en parallèle, le travail de création s'est poursuivi de façon beaucoup plus imbriquée. Et c'est celui-ci qui a conduit à relever les similarités entre les objets-tissus et les plantes en migration, qui peuvent être considérés tous les deux comme de la matière vivante qui se cultive ou se transforme en migration. Par ailleurs, il a permis de les interrelier. En effet, au début de la thèse, le travail sur le tissu mène à une transformation des tissus-shmattès en plantes. Puis, à la fin de la thèse, les plantes se transforment en tissus, et plus précisément, en tissus brodés. Ainsi, j'ai créé l'installation *Atlas brodé de plantes déracinées*, qui contient plusieurs médiums : son, vidéo, dessin, ainsi qu'un dispositif électronique et lumineux, et où les plantes sont brodées en point de croix des deux côtés de l'étoffe. En réunissant les tissus et les plantes à travers la broderie recto-verso, je suggère de la considérer comme moyen de représenter les liens entre les espaces migratoires.

4. *Atlas brodé de plantes déracinées* : plan de la thèse et cartographie des œuvres

Plusieurs mises en espace de la matière vivante de l'atlas ont été expérimentées et présentées à l'occasion de différentes expositions, sous forme d'installations en espace public ou en galerie. À l'exposition « Détisser, dévoiler : paysages chiraux de l'exil » au centre d'art L'Imagier, du 8 avril au 31 juillet 2022, un condensé du travail de création a été montré, qui constitue un *Atlas brodé de plantes déracinées*. Il s'agit d'un ensemble d'installations visuelles, sonores et médiatiques qui contient les œuvres suivantes.



Porter

Installation photographique. Collaboration avec A. Reznik, modèle : V. Vyunitskaya. 2019.



La serre est dans le sac

Installation lumineuse. Valises, plexiglass, lumières LED, circuits Arduino, dessins aquarelle sur papier Yupo. Collaboration avec P. Cauchois, programmation Ph. Curmin. 2022.



Par les trous de la broderie

Installation visuelle. Broderie sur lin, dimensions variables. Brodeuses : E. Reznik, V. Vyunitskaya, A. Geiser. 2019-2022.



Dé-conter

Installation vidéo. Vidéo FullHD, 23min. 2018.



Histoire des roses rouges

Vidéo FullHD. Photo : A. Reznik, texte et voix : V. Strumba, modèle : V. Vyunitskaya. 2021



Atlas de plantes déracinées

Installation in situ. Valises, terre, QR codes, pistes sonores. 2022.

La thèse est construite de la façon suivante. Le premier chapitre, « Tissus en migration » est consacré au travail sur les tissus familiaux. Il développe comment, à partir d'un repérage d'objets transportés par mes parents en immigration, le choix s'est porté sur les tissus comme terrain de recherche et matériaux de création. Il est question de la façon dont l'étude des œuvres des artistes ayant utilisé le tissu usagé ou domestique comme matériau artistique (Sedira, 2002, Attia, 2017, Nedjar, 1977-78) et l'analyse des notions telles que les *shmatte*s (Masson, 2003), m'ont permis de créer mes propres œuvres utilisant les tissus familiaux, tout en faisant une proposition sur le statut et le rôle de ces tissus dans la maison des déracinés.

Le deuxième chapitre, « Les plantes en migration », traite d'abord de différents aspects des plantes en tant qu'objets déplacés en migration : les façons de déplacer un végétal, les impacts de ces déplacements sur les environnements de départ et d'accueil, la réglementation du transport des plantes. Il présente également le corpus d'œuvres portant sur ce que les plantes déplacées recèlent comme histoires du déplacement des personnes (Alves, 1999 - présent, Kiwanga, 2020, Motta, 2014, Norouzi, 2022, Starling, 1999), ainsi qu'un corpus de travaux de recherche sur ce sujet. Il explicite aussi les questions de recherche sur les plantes en déplacement, ainsi que la méthodologie d'enregistrement des témoignages qui sont à la base du travail de création.

Le troisième chapitre, « Atlas de plantes déracinées », est une collection de récits récoltés. Il est la clé de voûte de ce travail.

Le quatrième chapitre est consacré à l'analyse des récits sur des plantes déracinées et à leur classement. Les classements se font d'abord à partir des passeports des plantes qui contiennent des données propres aux plantes (extérieure/intérieure, comestible/non comestible, enracinée/non enracinée), puis à partir de l'analyse des récits. Ils sont basés autant sur des études des dessins botaniques (Pineault Sorensen, 2018, Hallé, 2016)

que sur des notions de recherche en biologie des plantes et en sociologie, telles que le paysage transporté (Anderson, 1952/2005), la translocalité (Ben Arrous, 2003) et la simultanéité (Levitt et Glick Schiller, 2008). Ce chapitre présente les œuvres – dessins, vidéos, œuvres sonores et installations - réalisées pour transmettre la réflexion sur le rôle des plantes en tant que lien des personnes avec leurs lieux.

Finalement, dans le cinquième chapitre, « Entre le tissu et la plante », j'expose le lien entre les deux types d'objets mémoire, les tissus et les plantes, apparu à la suite du travail de recherche et de création. Au début de la thèse, le travail sur le tissu mène vers une transformation des tissus-shmattès en plantes. J'explique dans ce dernier chapitre comment le mouvement inverse se produit, comment les plantes deviennent à leur tour des tissus brodés. La broderie y est proposée comme un moyen de représenter les espaces migratoires et les liens des personnes avec leurs lieux.

Cette thèse est une broderie.

CHAPITRE 1

TISSUS EN MIGRATION

Un temps pour déchirer, un temps pour coudre. Un temps pour chuchoter, un temps pour parler. L'Ecclésiaste (Qoheleth) III, 7⁸

1.1 Lister les objets apportés

Je n'étais plus à Kiev quand mes parents s'apprêtaient à quitter l'Ukraine en ayant dans leur passeport le tampon de l'autorisation de partir pour « ПМЖ » (pour un lieu de résidence permanente, ce qui était l'équivalent de dire « pour toujours »). Je n'ai jamais posé la question de comment s'était passée cette période de préparatifs au départ. Comment et exactement qu'est-ce qui a été vendu, donné, jeté ? Je ne sais pas ce que sont devenus mes jouets, mes livres, mes vêtements. Je sais seulement qu'il y avait une sorte d'impossibilité d'imaginer l'appartement familial sans nous. C'est probablement pour cette raison que ma mère n'a pas pu, sciemment ou non, vendre des meubles ou notre piano. Quand ils sont partis, vendu à des connaissances, l'appartement est resté

⁸ Kaufmann, F. (2007). Introduction au tissu et au vêtement dans la Bible et le Judaïsme. Dans Shmattès. La mémoire par le rebut. Dir Masson, C. pp. 207-220. Lambert-Lucas, Limoges.

meublé. Plusieurs mois après leur départ, j'ai pu me rendre aux États-Unis, à l'appartement qu'ils avaient loué. J'ai facilement reconnu les rescapés. Des pots de crème pour visage à moitié vides, des outils de bricolage qu'ils avaient tant de mal à se procurer en Ukraine, des vêtements tricotés main, des nappes, des livres, des dessins d'enfant. Le tout avait été transporté dans des sacs noirs en tissu léger mais solide, pour minimiser le poids du contenant et favoriser le poids du contenu, parmi lequel se trouvaient 27 kilos de photos.

Je n'ai pas pu assister à ces préparatifs que j'imagine ressembler à ceux que la fille de Marina Tsvetaeva, Ariadna Efron, décrit dans le livre *Marina Tsvetaeva, ma mère* (2008)⁹. Alors que leur départ en exil approchait, la maison s'est remplie de tas avec des objets classés en différentes catégories : « objets indispensables », « objets-fardeaux », « objets intimes », et bien d'autres. Dressant la liste de ce qui va être emporté, Efron se souvient également de ceux qui seront abandonnés :

Dès lors, les objets qui peu auparavant possédaient les qualités et les défauts de leurs poids, de leur volume, de leur couleur, les objets indispensables et ceux destinés au caprice, les objets-habitude et les objets-fardeaux, les objets reçus en héritage et objets acquis, ceux qui nous avaient été donnés, les objets de bonne qualité et ceux qui tombaient en ruine, ceux qui étaient là par hasard, les objets commodes, les objets saugrenus, les objets intimes, les objets inévitables qui nous entouraient, tous ces objets abandonnés par nous avaient soudain perdu, semblait-il, leur matérialité et cette chaleur habituelle dont les dotaient les liens vivants qu'ils entretenaient avec les gens au service desquels ils étaient. (p.108).

⁹ J'ai découvert ce livre grâce à l'article « Pour une typologie des objets de l'exil » d'Alexandra Galitzine-Loumpet, A. (2013).

Tous ces objets entretenaient « des liens vivants » avec des gens. Comment choisir ce qui doit être emporté ? Ariadna Efron a gardé la liste écrite par sa mère et elle-même, petite fille, reflétant le tri des préparatifs.

Qu'emportions-nous avec nous ? En voici la liste, conservée dans un des cahiers de ma mère :

Liste des objets précieux à emporter à l'étranger :

Le porte-crayon avec le portrait de Toutchov IV
 L'encrier de Tchabrov avec un joueur de tambour
 L'assiette au lion
 Le porte-verre de Serioja
 Le portrait d'Alia
 La boîte à couture
 Le collier d'ambre.

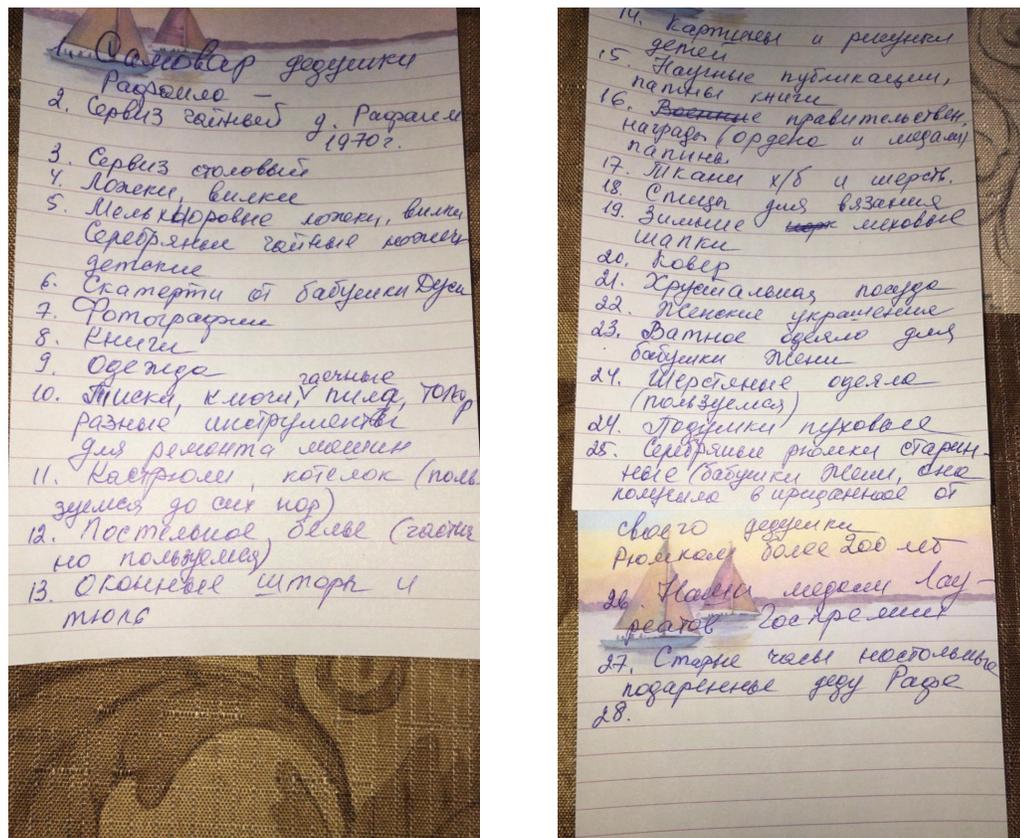
De la main d'Alia :
 Mes bottes de feutre
 Les bottes de Marina
 La cafetière rouge
 La tasse bleue marine neuve
 Le réchaud, les aiguilles pour le réchaud
 Le lion de velours. (Ibid., p.108).

Il m'est impossible de savoir comment mes parents ont procédé pour classer leurs objets avant le départ. Probablement très chaotique, le classement ressemblait au placement des objets chez des amis, de la famille qui restait, dans l'espoir d'en récupérer certains après. D'ailleurs, je ne souhaite pas le savoir, même si encore aujourd'hui, je pourrais leur poser cette question, car je ne veux pas me séparer de l'image intacte de l'appartement de mes parents rempli de livres et de vieux jouets. Je vais en revanche me pencher sur les objets arrivés à destination.

Dans le petit appartement de Southfield, dans le Michigan, les sacs noirs, éprouvés par le mal de transport, ont vomi leur contenu. Les objets, vêtements et livres se sont entassés dans les coins de pièces vides, délaissant les sacs comme une peau de mue.

S'il m'est impossible d'avoir la liste de départ, j'ai voulu en faire une de l'arrivée. Lors d'une conversation WhatsApp en décembre 2020, j'ai demandé à ma mère de se rappeler des objets qui sont arrivés avec eux aux États-Unis. (Quelle date anniversaire ! Mes parents ont immigré aux États-Unis en décembre 1995, cela fait donc 25 ans). La réponse a été immédiate : « Facile, je me rappelle tout ! On va faire la liste avec ton père. ». Voici cette liste, arrivée sur mon téléphone deux jours plus tard.

Figure 1.1.1 Liste des objets apportés par mes parents lors de leur migration de l'Ukraine vers les Etats-Unis, notée par ma mère, 2019.



Et voici sa traduction :

1. Samovar de Dedoushka Rafail
2. Service à thé de Dedoushka Rafail, 1970
3. Service de table
4. Cuillères, fourchettes
5. Cuillères, fourchettes Melchior, petites cuillères à thé des enfants en argent
6. Nappes de Baboushka Dousia
7. Photos
8. Livres
9. Vêtements
10. Étau, clefs, scie, hache, différents outils pour réparation de voitures
11. Casseroles, chaudron (nous l'utilisons toujours)
12. Linge de lit (partiellement utilisé encore)
13. Rideaux de fenêtres et voilages
14. Tableaux et dessins des enfants
15. Publications scientifiques, livres de Papa
16. Récompenses gouvernementales (décorations et médailles) de Papa
17. Tissus en coton et pelotes de laine
18. Aiguilles à tricoter
19. Chapeaux d'hiver en fourrure
20. Un tapis
21. Vaisselle en cristal
22. Bijoux féminins
23. Couverture en coton pour Baboushka Genia
24. Couvertures en laine (toujours utilisées)
25. Oreillers en duvet
26. Petits verres anciens (de Baboushka Genia, elle les a reçus en dot de son grand-père, ces verres ont plus de 200 ans)

27. Nos médailles des Lauréats de la Récompense d'État

28. Pendule antique offerte à Dedoushka Rafa

Je ne m'attendais pas à rester totalement perplexe devant cette liste. Je croise certains de ces objets à chaque fois que je rends visite à mes parents. Je tombe nez à nez avec les oreillers en duvet et je dresse la table avec le service pour les repas de fête. Mais le fait de les voir sous la forme de liste numérotée (pas complète par ailleurs, je m'aperçois qu'il y a d'autres objets qui ne sont pas mentionnés) impose un autre classement. Puis-je leur appliquer le classement par catégories de Tsvetaeva ? S'agit-il « d'objets reçus en héritage » ou « d'objets-habitudes » ? Ou alors étaient-ils des « objets indispensables » devenus « objets-fardeaux » ? Je vais alors classer les objets des sacs noirs. Non pas les objets à emporter, mais après le départ, qui a eu lieu en mon absence, malgré moi, sans que je puisse (ou veuille) émettre un souhait.

Je cherche. Je parcours la maison que mes parents ont achetée dans une banlieue de Détroit, abandonnée par son ancien propriétaire suite à la crise de 2008. Je voudrais extraire les objets qui appartenait à une autre maison, celle de Kiev, même s'ils sont bien camouflés et font semblant d'être ici depuis toujours. Je voudrais les nommer, comme l'a fait Perec en visitant Ellis Island le 31 mai 1978.

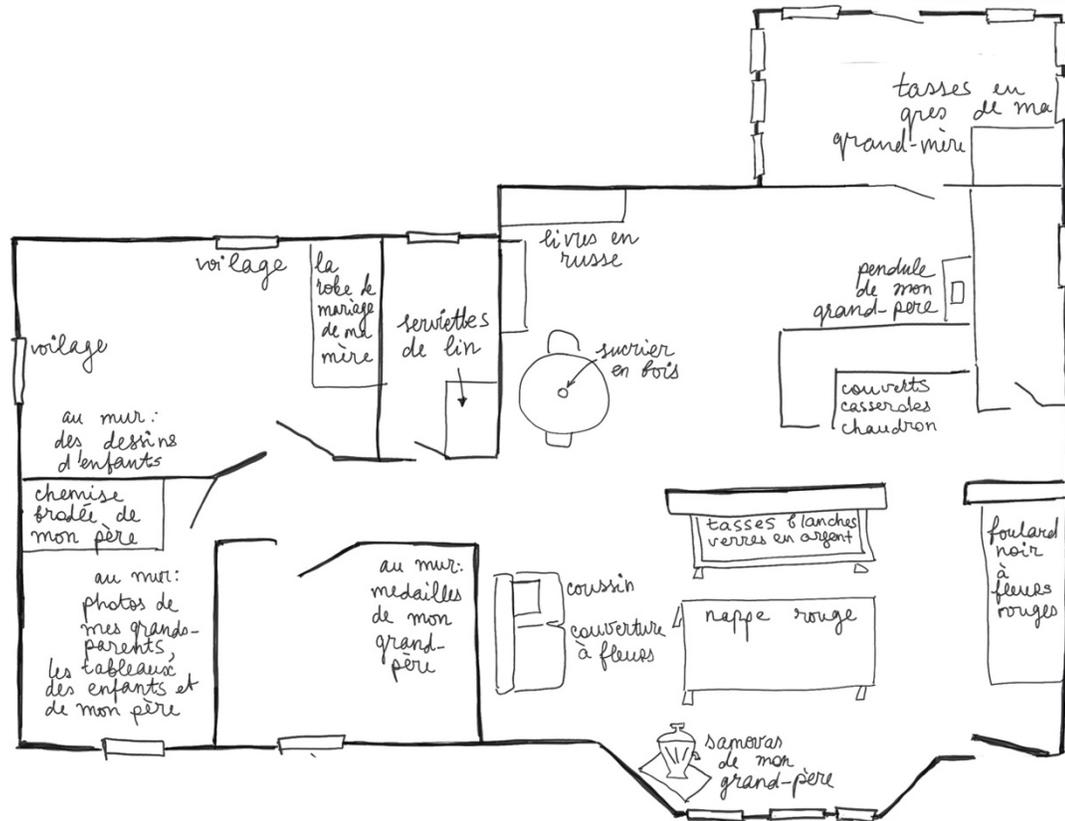
Au début, on ne peut qu'essayer
de nommer les choses, une
à une, platement,
les énumérer, les dénombrer,
de la manière la plus banale possible,
de la manière la plus précise
possible, en essayant de ne rien
Oublier (1979/ 2019, p.45)

J'ouvre les tiroirs de la cuisine pour vérifier si les couverts de Kiev sont toujours là,

j'ouvre les placards de la salle de bain pour vérifier si les serviettes de lin sont toujours aussi amidonnées.

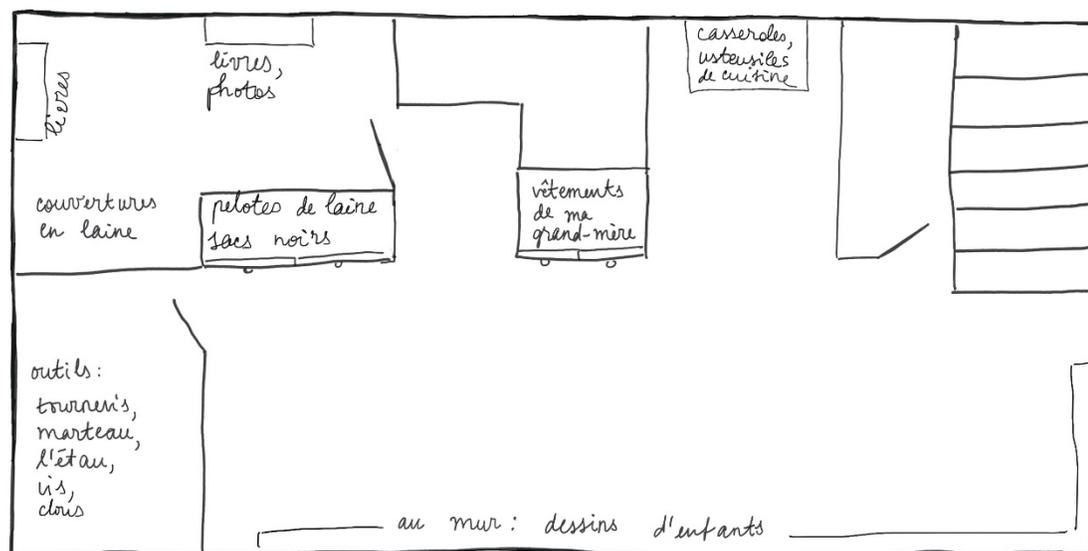
Je nomme. Il y a beaucoup d'étagères chez mes parents. Le salon est rempli de livres, comme à Kiev. Svetlana Boym n'a (malheureusement) pas visité la maison de mes parents, pourtant, dans son livre (2001), j'ai reconnu « [...] les calendriers désuets avec des images de paysages familiers hivernaux qui ornaient fréquemment leurs chambres » et « les anciennes horloges murales, jadis élégantes mais plus fonctionnelles [...] » (p.327). En effet, la décoration intérieure de la maison de mes parents ressemble à celle des appartements des immigrants ex-soviétiques décrits et photographiés par Boym. Pour elle, les étagères remplies de livres (pour la plupart probablement en russe) et de toutes sortes de souvenirs, des matriochkas, des personnages en gzhèle, des assiettes décoratives de Pessah, sont des collections qui « présentent à la fois une biographie fragmentaire de l'habitant et une démonstration de mémoire collective » (p.335, traduction libre). Les étagères de mes parents ressemblent à celles des photos de Boym. Mais les reliquats de l'espace d'avant ne sont pas que sur les étagères ou affichés bien en vue sur les murs. Ils sont partout, infiltrés dans chaque coin de chaque pièce. Je fais le plan en notant leur position. Le voici.

Figure 1.1.2 Plan de disposition des objets apportés par mes parents d'Ukraine aux États-Unis à l'étage de leur maison, 2019.



Je descends. Il y a des choses dans le sous-sol.

Figure 1.1.3 Plan de disposition des objets apportés par mes parents d'Ukraine aux États-Unis au sous-sol de leur maison, 2019.



J'ouvre les boîtes. Parmi les objets arrivés en sacs, certains sont toujours bien visibles car exposés sur des étagères ou les murs ou faisant partie de l'usage quotidien : les livres, le samovar, les tasses, les outils, les dessins, les casseroles et les couverts. En rentrant dans la maison, on ne peut pas ne pas les voir. On sait qu'ils ne sont pas d'ici. Cependant, il reste une catégorie d'objets qui échappe à l'accès immédiat. Ils sont rangés dans des boîtes plastiques et le plus souvent dans le sous-sol. Souvent ce sont des objets en tissu, des vieux rideaux, vêtements, nappes, broderies non utilitaires, sacs de déménagement.

Je déplie. Une fois le tour de la maison complété, je retourne aux sacs noirs. Mes parents gardent toujours cette peau de mue. Lavés et pliés, ils sont rangés. Des sacs dans les valises. Elles-mêmes dans d'autres sacs plastiques pour ne pas prendre la

poussière, qui sont dans les placards du sous-sol. Ils sont rangés à côté des vêtements ramenés dans ces sacs, que personne n'osera porter et que personne n'osera jeter.

Le dernier chapitre du livre de Hélène Cixous « Les ruines bien rangées » (2020) s'appelle « En Valise ». Dans ce livre elle décrit le double exil de sa mère, le premier, d'Osnabrück, en Allemagne, fuyant les nazis, et le second, de l'Algérie, d'où elle est expulsée en 1971, puis sa visite-retour à Osnabrück. Mais c'est tout à la fin du livre que l'écrivaine dévoile les Valises et la liste des objets devant être emportés au départ de l'Algérie. Comme si ce voyage en était toujours à son début, comme si les valises étaient toujours prêtes, toujours au commencement.

Tout à coup tout est dans la Valise. Elle prend une importance capitale.
Elle est l'avion et la maison
Elle est pleine de voix. Elle contient des années, les bureaux de la mémoire, les signes des émotions. Vie portative.
En deux valises trente ans. Et la troisième.
On ne peut pas partir sans, sans soi, sans peau, sans les corps pour l'été et pour l'hiver (p.147)

Les Valises sont accompagnées d'une liste de leur contenu, d'un « Inventaire ¹⁰ ». Celui-ci parle, plus que cela même, il « monologue selon sa Loi : au commencement il y a La Valise » (p.151). C'est la liste des vêtements d'Ève, expulsée d'Alger : « - canadienne tergal orange – manteau blanc mauve réversible – robe toile verte à plis », etc.

Mme Cixous, que sont devenues ces robes, quand vous avez déménagé « son corps-appartement » ?

¹⁰ La majuscule de l'Inventaire est dans le texte de l'auteur.

Vous dites :

Faire rentrer ma mère et tous ses bagages, contenant ruines et trésors, la maison Éve dans ma maison, trésors de ruines entreposées dans ma valise-mentale, c'est un travail qui doit être interminable. (p. 148).

Ce travail, le faites-vous encore et encore ?

Je commence. Au commencement de cette thèse il y a ma valise aussi. Elle est remplie de sacs noirs en tissu que j'ai récupérés chez mes parents et que je transporte avec moi, à Montréal, à Paris. C'est la valise de valises. Le sac des sacs. Les sacs se sont vidés, mais ils sont pleins, pleins de plis, repliés sur eux-mêmes. Ils sont pleins de traces des objets qu'ils contenaient. Ils sont pleins de vide. Il faut les déplier et ranger le vide.

1.2 Que sont tous ces objets ?

Les sacs se sont vidés et leur contenu est partout. J'essaie d'imaginer la maison de mes parents aux États-Unis, en effaçant tous les objets acquis sur place et en gardant seulement ceux qui sont arrivés de Kiev. Cela fait immédiatement penser à des ruines. J'ai envie de les nommer « Les ruines bien rangées », comme le titre du livre d'Hélène Cixous (2020). Même si ses ruines ne sont pas les mêmes que les miennes - ses mots collent à la peau de mes objets. Je ne suis pas la seule à imaginer des ruines à la maison. Dans l'article « Les objets de mémoire ou la ruine au quotidien », Pablo Cuartas (2013) suggère d'étendre le sens du mot « ruine » pour décrire des objets de mémoire, « étant les vestiges d'un temps qui n'existe plus » (p.36). La ruine, quittant le sens lié uniquement à la grandeur des monuments, deviendrait associée à la petitesse et au

quotidien. Elles témoignent « d'un passé qui n'est pas celui de l'historiographie mais celui de la Mémoire, qu'elle soit collective ou personnelle ». (p. 37).

Contrairement à cette proposition ce qui m'anime est la place de ces objets dans le présent, pas dans le passé. Ils sont bien placés, compartimentés, triés, soignés. L'adjectif « rangé » est d'une grande importance pour ces ruines. Et pourtant, cette nomination ne me semble pas non plus très satisfaisante, car elle ne reflète pas la possibilité de transformation des objets, de leur évolution. Le mot ruine sent quand même le moisi !

Comment les nommer ? Objets mémoire (Turgeon, 2007) ? Objets d'exil (Galitzine-Loumpet, 2013) ? Cette question est le corolaire d'autres questions : Quelle place ont ces objets dans la vie des personnes déracinées ? Sont-ils le lien avec le pays d'origine ? Sont-ils le support de construction de récits de déracinement ? Sont-ils les supports de transmission intergénérationnelle ? Quels concepts utiliser pour comprendre leur signification, leur rôle, leur statut dans les trajectoires individuelles et collectives ?

La difficulté de bien nommer, classer, et par conséquent de bien ranger les objets liés à l'exil, à la migration et aux déplacements, provient du fait qu'ils ne sont pas uniformes, n'ont pas le même rôle, ni la même signification, en fonction des étapes du parcours ou de la migration. La crise des migrants qui a secoué l'Europe dans les années 2010 (Piguet, 2018, Wihtol de Wenden, 2017) a réactualisé l'intérêt pour les objets des migrants, et il existe maintenant des collections physiques ou virtuelles d'objets des

migrants accompagnés de leur récits (*Undocumented Migration Project*¹¹, *Non-lieux de l'exil*¹², *Galerie de dons*¹³). Commencé en 2009, *Undocumented Migration Project*¹⁴, dirigé par l'anthropologue américain Jason de Léon, combine des recherches archéologiques, ethnographiques, médico-légales et d'anthropologie visuelle pour comprendre divers aspects des passages frontaliers clandestins. En particulier, il documente et étudie la culture matérielle associée à la traversée dans le désert, tels que les vêtements de camouflage, les bouteilles d'eau spécialisées et d'autres biens.

Le programme *Non-lieux de l'exil*¹⁵, coordonné par Alexandra Galitzine-Loumpet, aborde les faits migratoires à partir du concept d'exil. Il participe au projet *Migrobjets* dont le but est d'analyser des images d'objets des exilés diffusés sur internet « afin d'en mesurer les impacts en termes de construction des figures du migrant dans les pays de destination et de départ »¹⁶, et au projet *Displaced objects*¹⁷, qui se présente comme une collection de récits sur les objets accompagnés de leur image. Le projet fait également appel aux textes participatifs pour recueillir d'autres témoignages.

¹¹ <https://www.undocumentedmigrationproject.org/> consulté le 20 février 2021.

¹² <https://nle.hypotheses.org/> Consulté le 26 novembre 2019.

¹³ <https://www.histoire-immigration.fr/>

¹⁴ <https://www.undocumentedmigrationproject.org/> consulté le 20 février 2021.

¹⁵ <https://nle.hypotheses.org/> Consulté le 26 novembre 2019.

¹⁶ <https://migrobjets.hypotheses.org/a-propos> Consulté le 26 novembre 2019.

¹⁷ <https://displacedobjects.com/>

Le musée national de l'histoire de l'immigration de Paris possède une *Galerie de dons* qui contient un ensemble de documents, objets physiques, photographies, récits audiovisuels, que l'on peut voir dans le musée ou consulter sur son site web¹⁸. Ouvert en 2008, cet espace muséal comporte plusieurs dizaines de témoignages de migrants à travers des objets, documents et photographies. La volonté du musée est ainsi de juxtaposer des récits familiaux et personnels à l'exposition permanente *Repères*, qui traite de l'Histoire collective.

Dans le livre *Habiter l'Arménie au Québec : ethnographie d'un patrimoine domestique en diaspora*, M.-B. Fourcade (2006), étudie le « patrimoine domestique » que les familles arméniennes possèdent chez elles et conservent dans leur maison. Rien qu'en regardant de nombreuses images du livre on s'aperçoit rapidement du caractère hétéroclite de ces objets : créations artisanales, objets d'art, objets traditionnels, mais aussi des objets du quotidien dont la valeur peut échapper au premier regard, comme ce paquet de cigarettes Marlboro. En regardant le parcours des objets dès leur entrée dans la maison jusqu'à leur transmission, elle classe les objets également selon leur distribution dans les pièces, pour faire des liens entre l'organisation de la maison et la mise en ordre de la mémoire. Elle remarque que certains objets sont rangés dans les sous-sols. Pour Fourcade c'est une façon de les singulariser, en les mettant à l'abri des visiteurs et en les gardant accessibles uniquement aux membres de la famille.

Svetlana Boym, dans *The Future of Nostalgia* (2001), s'est intéressée aux objets des migrants ex-soviétiques dans le cercle domestique. Ce qu'elle appelle les « musées-maison » contiennent toutes sortes d'objets : objets rapportés par les personnes lors de leur départ en exil, objets achetés après leur arrivée (comme des Matriochka que tout

¹⁸ <https://www.histoire-immigration.fr/>

russophone se sent obligé d'avoir), des objets apportés par des amis lors de leurs voyages en Russie. Elle y voit des mises en scène, comme des petits musées. Mais Boym affirme qu'elles ne sont pas une reconstruction de la vie d'avant, ni des récits des racines des personnes. Ce sont des représentations de récits d'exil. Ils racontent les chemins des migrations, de la préparation, du départ, à l'installation, en passant par les voyages de retour au pays. Ainsi, ils évoluent, se complètent, se transforment dans le temps, à travers des objets qui n'ont pas été apportés lors de l'immigration, mais qui ont été achetés plus tard, offerts par des amis, ramenés des voyages.

Ces collections soulèvent la question de la muséification et de la patrimonialisation des objets liés aux parcours migratoires. Dans l'entrevue accordée au projet *Migrojet*¹⁹, Michel Agier, anthropologue, réfléchit aux aléas de la muséification des objets de la migration et met en doute la pertinence de la représentation de la migration et de l'identité des migrants par des objets tels que ceux trouvés sur les lieux des campements provisoires : car ce sont des objets qui ont touché les « établis » et auxquels les personnes migrantes ne cherchent pas nécessairement à s'identifier. Cette question peut également être soulevée dans le cas des collections des récits familiaux et d'objets intimes qui pourraient être mis en scène par les institutions dans un but de bâtir « un imaginaire fantasmatique » plutôt qu'un discours historique (exemple du musée de l'immigration à Paris, Fantin, 2021).

Mon terrain de recherche est la maison. Cependant, il ne s'agit pas de l'espace intime, mais de l'espace de l'intimité diasporique, telle que développée par Svetlana Boym (2001). L'intimité diasporique n'est pas à l'opposé du déracinement, mais est constituée par le déracinement (*Ibid.*, p.252). Elle peut être approchée « seulement à travers la

¹⁹ <https://hal.campus-aar.fr/MIGROBJETS/medihal-01914343v1> Consulté le 20 février 2020.

suggestion et l'allusion, à travers les récits et les secrets » (*Ibid.*). Si l'image de l'intimité est utopique, l'image de l'intimité diasporique est dystopique car elle est « enracinée dans la suspicion de maison unique, dans une nostalgie commune sans appartenance » (*Ibid.*). L'intimité diasporique suppose également une rencontre, un signe de visibilité par lequel deux personnes peuvent se reconnaître et un partage d'un vécu commun :

L'intimité diasporique ne promet pas un rétablissement réconfortant de l'identité par la nostalgie partagée du foyer et de la patrie perdus. En fait, c'est le contraire. Cela pourrait être considéré comme l'enchantement mutuel de deux immigrants de différentes parties du monde ou le sentiment de confort précaire d'une maison étrangère. Tout comme on apprend à vivre avec l'aliénation et à se réconcilier avec l'étrangeté du monde environnant et l'étrangeté du contact humain, il arrive une surprise, un élan de reconnaissance intime, un espoir qui s'infiltré par la porte arrière au milieu de l'éloignement habituel de la vie quotidienne à l'étranger. (*Ibid.*, p.254, traduction libre).

Mon hypothèse de départ est que les objets des migrants sont des signes matériels de l'intimité diasporique. En regardant les photos dans les livres de Boym ou de Fourcade, en feuilletant des pages de *Migrobjets*, en scrutant les photographies des sacs de voyage pleins à craquer de la série *Les voitures cathédrale* de Thomas Mailaender (2004), je reconnais, je sais, je sens. Je sens cet « élan de reconnaissance intime » qui signifie qu'on partage avec ces personnes que je ne connais pas la même expérience exilique (Nous, 2013).

Figure 1.1.4 *Les voitures cathédrales* de Thomas Mailaender, photographies couleur, 100 x 120 cm, Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, 2004.²⁰



²⁰ Consulté à l'adresse <https://www.histoire-immigration.fr/collections/les-voitures-cathedrales-de-thomas-mailaender> le 12 novembre 2020.

Ma recherche se situe dans le mouvement de travaux sur la culture matérielle, où l'objet est indissociable du récit qui l'accompagne et qui, souvent, le dépasse (Bon, 2012, Galitzine-Loumpet, 2013, Bonnot, 2015). Je tente de prêter l'oreille à l'immatérialité des objets. Cependant mon but n'est pas de collectionner les objets migrants ou de documenter leurs récits. Ma posture vient d'une triple identité - celle d'immigrante, chercheuse et artiste. Certes, d'un côté, j'étudie des objets qui m'entourent et qui parlent des déplacements multiples vécus par ma famille. Je tente de répondre à la signification de ces objets dans l'espace domestique et leur rôle en tant qu'élément de l'intimité diasporique. Mais mon étude ne rend pas les objets muséables, ils ne sont pas « dignes » d'être gardés ni dans un musée, ni peut-être même pas d'être rangés dans ma propre maison. À la fin il n'y aura peut-être plus d'objets. Ma méthodologie peut être comparée à du dé-tissage. En faisant des œuvres à partir de certains objets, je déroule les fils qui les composent. Je regarde ces objets de l'intérieur. Je les regarde dans leur plus profonde intimité, de très près ce qui demande de les examiner à cœur ouvert. Non, cela ne veut pas dire que je détruis tous les objets, que je les décompose en fils ou en petits morceaux, pas tous en tout cas. Cela en revanche veut dire que je ne me contente pas de les prendre en photographie, de les documenter, de les mettre dans une vitrine. Bien au contraire je rentre dans leur intérieur pour questionner les liens qui lient ces objets aux personnes. En déroulant ces liens, tels que des fils, je tente de trouver des éléments de réponse à une question plus vaste : comment un objet matérialise les liens d'une personne avec des lieux ?

1.3 Objets-tissus

Je dois faire le tri, je dois choisir des objets qui vont se retrouver au centre de l'attention. Il est impossible de prendre en considération tous les objets, il y en a trop. Ils sont pourtant nombreux à m'appeler. Comme dans les « Ruines bien rangées » (2020), les objets parlent, ils me parlent. Le Samovar dit : Je suis encore tout brillant. Les cuillères en bois : Je sers encore dans la salière. L'étau : On ne pourra jamais me jeter ! Bien sûr, je vous entends. Mais j'en choisis certains pour les écouter de plus près. Je fais le tour de la maison, et je reviens à chaque fois à ces objets souples et enveloppants, portés et démodés, pliés et dépliés, rangés et dérangeants. Ce sont des étoffes, les objets en tissu, tels que des vêtements, nappes, serviettes, des broderies décoratives comme «vyshivanki» (tentures brodées).

C'est ceux-là que j'ai envie d'écouter le plus. Est-ce parce que la seule chose que ma grand-mère a prise lors de l'évacuation soudaine et salvatrice de Kiev en Asie Centrale une nuit de 1942, peu de temps avant l'arrivée des Allemands, avec mon père de 11 ans et son petit frère, était sa machine à coudre ? Est-ce parce que ces étoffes ne sont pas visibles dans les autels diasporiques, tels que les buffets ou les étagères, car elles sont cachées dans des boîtes, rangées devrais-je dire, mais qui semblent plutôt enterrées ? Est-ce parce que leur matière d'origine, naturelle dans la plupart des cas, est une source de support et d'action artistique ? Est-ce parce que les histoires qui y sont liées se racontent entre mère et fille ? Ce questionnement contient un début de réponse. Je peux l'élargir aux questions suivantes : Quelles mémoires les tissus exilés renferment-ils ? Pourquoi et comment les garder ? De quelle façon lient-ils les personnes déracinées aux lieux d'origine ? Je n'ai pas de réponse immédiate. Je dois les déterrer, les sortir des boîtes, les déplier. Puis écouter leurs histoires et tenter de comprendre non seulement ce qu'elles racontent mais également de quelle façon ces récits peuvent devenir transmissibles aux autres.

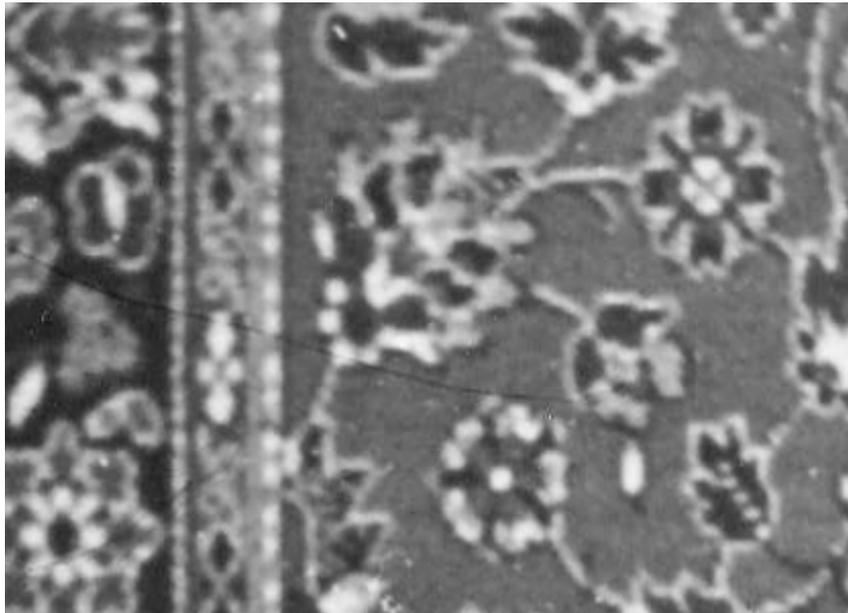
Je choisis les objets-tissus pour les faire parler, ou plutôt les faire chuchoter. Dans le livre *L'autobiographie des objets*, François Bon (2012) écrit sa vie uniquement à travers des objets. Chaque récit semble s'enrouler autour d'un objet – corde de nylon, sandales indiennes, prises électriques - que l'on imagine au centre, en grand, en focus, le reste étant son paysage. Les événements se déroulent autour de l'objet qui est à la fois sujet et témoin.

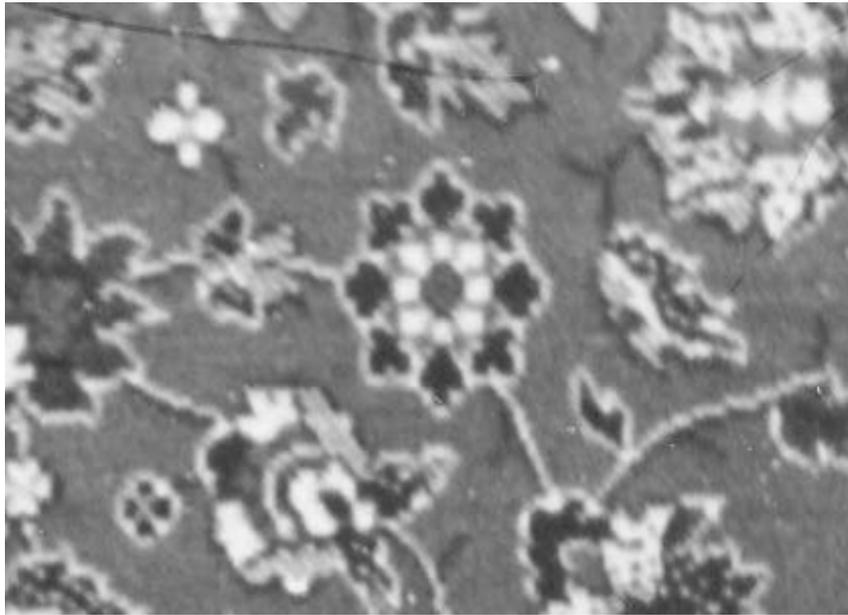
J'aimerais, comme François Bon, faire des récits de vie à partir des objets textiles. Voici le récit d'un tapis de l'appartement de mes parents à Kiev, transporté dans un sac vers les États-Unis. Ce premier récit n'est pas une mise en mots, mais visuel. Il commence par le coin en haut à gauche d'une photo. Il parcourt la photo de gauche à droite, de haut en bas, en agrandissant chaque rectangle. Il se termine par le coin droit en bas, puis, en un clin d'œil, par la photo dans son ensemble. De ce parcours visuel j'ai gardé les fragments où figure le tapis.

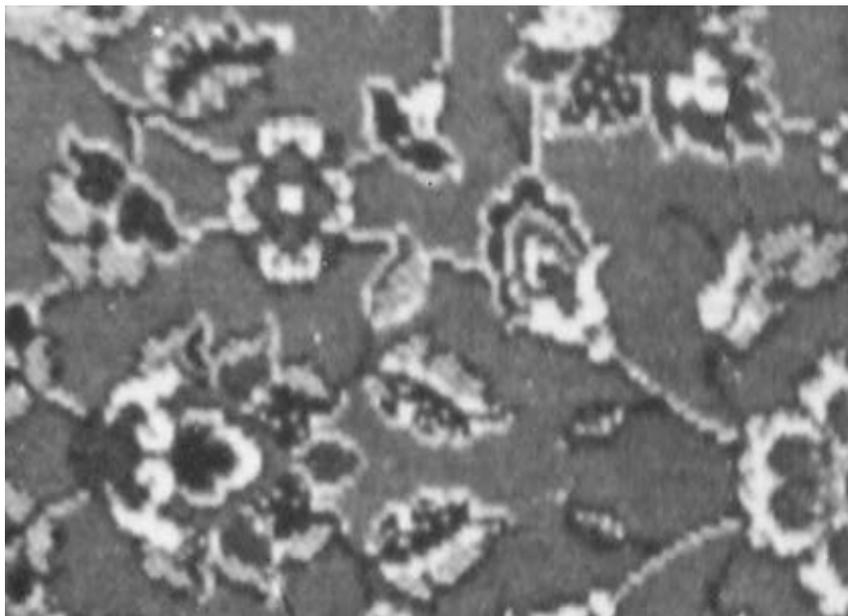
Figure 1.1.5 Récit visuel *Le tapis*. Extraits d'une photographie de famille de 1974, 2020.















C'est le récit d'un magnifique tapis en laine épaisse. La photographie, et encore plus sa fragmentation, montrent littéralement l'immense place que ce tapis avait dans la maison. Il observait de sa hauteur et de sa largeur tous les événements qui se déroulaient dans un petit deux pièces hébergeant cinq personnes, dans lequel mes parents avaient le chic de faire des fêtes familiales. Arrivé aux États-Unis (comment a-t-il tenu dans un sac ?), il a totalement changé d'usage. Il n'était plus au mur servant de décor de vie d'une grande famille réunie. Comme le note Svetlana Boym, les immigrants soviétiques se sentaient obligés de couvrir les murs de leurs appartements américains de toutes sortes d'objets pour créer des décors ressemblant à ceux des appartements soviétiques. Mes parents, ne faisaient pas exception et avaient du mal à s'habituer aux murs blancs des maisons occidentales. Malgré cela, le tapis s'est retrouvé au sol, comme un vulgaire ... tapis. On pouvait marcher dessus ! Au sol du salon quand même, mais entre la cuisine et le jardin. Il est devenu un lieu de passage. Marchait-on alors sur notre vie passée comme si celle-ci devenait une terre, une racine ? Est-il un symbole de dislocation de cette grande famille, éparpillée sur trois continents, capable de se réunir à quelques occasions seulement ? Le tapis a fini par s'user terriblement. Il a disparu il y a quelques années et a été remplacé par un tapis synthétique aux gros motifs géométriques.

Je ne vais pas garder ce récit pour l'étude qui suit, bien que le tapis soit un objet apporté souvent par des personnes que j'ai pu interroger auparavant. Je voudrais laisser la place à trois objets-tissus : la chemise brodée de mon père, les broderies décoratives de ma mère, la robe brodée de ma grand-mère. Pour les présenter, je retranscris ci-dessous les récits de ces objets enregistrés auprès des membres de ma famille.

Les broderies décoratives. Ma mère :

Voilà ça fait un tiers de ma vie que j'ai vécu en immigration. Quand on partait de l'Ukraine on voulait prendre des choses avec nous et pas seulement des choses les plus nécessaires

pour la vie, mais aussi quelque chose de mémorable, quelque chose de cher au cœur. Une de ces choses chère au cœur était des broderies qui étaient fabriquées par ma mère, par ma marraine et moi-même. Les femmes ukrainiennes étaient depuis toujours connues pour leurs travaux d'aiguille. Depuis les anciens temps une tradition était respectée : le soir, après une journée chargée, des jeunes femmes se réunissaient. En chantant des chansons ukrainiennes belles et mélodieuses, elles brodaient des serviettes ou des robes ou des tableaux sous la lumière des bougies. Depuis ma tendre enfance je me souviens de ces soirées dans la maison de ma grand-mère et plus je vieilliss plus ces souvenirs reviennent souvent. Ma mère m'a transmis l'amour pour les travaux d'aiguille elle m'a appris toutes sortes de broderies, de tricots avec des aiguilles ou au crochet et de la couture. Je garde toutes ces broderies qu'elle m'a offertes dans des paquets spéciaux dans un placard. De temps en temps je les sors, je les regarde, je les montre à mes petits-enfants et je leur raconte les traditions de mes parents. Des années après le début de l'immigration j'ai visité ma mère en Ukraine. Elle m'a offert une toute dernière broderie qu'elle avait faite exprès pour moi. Ses mains étaient très abîmées, elle ne voyait plus très bien, mais elle m'a brodé une très longue serviette de table. À chaque fois que je regarde les fleurs qu'elle a brodées je me remémore le jardin de ma mère, ses roses, ses fleurs qu'elle aimait tant. L'amour envers les travaux d'aiguille et le savoir-faire se transmettaient de génération en génération. Maintenant c'est à mon tour de transmettre ça à mes petits-enfants.

La robe de ma grand-mère. Ma sœur :

C'était il y a presque 20 ans. Peut-être en 2002 ? Je ne me souviens pas exactement de l'année, mais cela semble à peu près juste. Je suis retournée en Ukraine avec ma mère pour rendre visite à sa mère, à ma grand-mère maternelle Yevdokiya ou à ma grand-mère Dusya comme nous l'appelions tous. C'était un voyage difficile parce que c'était la première fois que je retournais en Ukraine depuis que j'ai émigré au milieu des années 90. Ma grand-mère vivait dans un grand centre régional, Tchernihiv, à environ 45 minutes de la capitale Kiev, où je suis née et où j'ai grandi. Nous avons passé une journée à Kiev

avec ma mère à visiter le centre-ville et à réfléchir à quel point ma ville natale avait changé. Au début, c'était étrange et à peine reconnaissable, et nous nous sentions comme des touristes. Ensuite, nous avons visité des parties plus anciennes de la ville, des lieux historiques qui ont apparemment été laissés intacts par la modernisation, et c'est là que j'ai eu l'impression de ne jamais être partie. Le sentiment de nostalgie m'a submergé et j'ai réalisé à quel point ma ville natale et mon enfance me manquaient. Nous sommes arrivées chez ma grand-mère plus tard dans la journée et y sommes restées environ une semaine. Je me souviens que nous passions la plupart des soirées à discuter, à nous souvenir, à nous renseigner mutuellement sur des choses que nous avons peut-être manquées lors d'appels téléphoniques. Rétrospectivement, je pense que ma grand-mère était profondément consciente que c'était peut-être notre dernier voyage pour la voir. Ce n'était pas le cas, mais nous ne le savions pas à l'époque. Elle n'arrêtait pas de demander s'il y avait quelque chose dans sa maison que nous voulions prendre. Elle voulait que chacun de nous prenne quelque chose pour se souvenir d'elle. Elle a donné son alliance à ma mère. Grand-mère en avait deux – une qu'elle portait tous les jours et une autre, absolument identique, qu'elle portait lors d'occasions spéciales, parce qu'elle était plus brillante et non rayée. Elle semblait reconnaissante que ma mère l'ait acceptée. Puis elle a montré à ma mère une serviette en lin qu'elle avait faite et brodée pour ma sœur aînée. C'était magnifique. Il n'était pas nécessaire de deviner que cela avait été fait avec beaucoup d'amour et de soin. Dusya et ma mère nous ont appris à valoriser les objets faits à la main et je savais exactement à quel point c'était spécial. Je savais qu'elle l'avait faite pour ma sœur, pour une raison très précise et je ne m'attendais pas à recevoir quoi que ce soit de tel. Pourtant, ma grand-mère ne voulait pas que je me sente exclue. Le lendemain, elle a sorti quelque chose du placard et m'a demandé si je voulais l'avoir. C'était la robe brodée à la main de mon arrière-grand-mère. Mon arrière-grand-mère, Stepanida ou Stepa, a vécu ses dernières années avec sa fille, Dusya, et je me souviens que j'étais assise à son chevet lorsque je passais mes étés à Tchernihiv. Je ne me souviens pas beaucoup d'avoir interagi avec mon arrière-grand-mère Stepa, mais je me souviens à quel point grand-mère Dusya prenait soin d'elle. Cette robe était quelque chose que Stepa avait l'habitude de porter dans sa jeunesse. Tout comme la serviette pour ma sœur,

elle était faite de lin et habilement brodée de roses et de boutons de rose sur les manches, dans les couleurs traditionnelles ukrainiennes – rouge et noir. Ma grand-mère m’a dit que la robe était faite de lin qu’elle, ses sœurs et sa mère Stepa fabriquaient elles-mêmes ! Elles ont cultivé des plants de lin, puis ont travaillé pour le transformer et tisser le tissu à partir du fil de lin. À en juger par l’âge de ma grand-mère, je suppose que le tissu a été fabriqué dans les années 1930. Le processus de fabrication du lin est très complexe et laborieux, mais même aujourd’hui, le lin de la plus haute qualité est traité à la main. Je ne sais pas exactement quand mon arrière-grand-mère Stepa a fait la robe, mais elle l’a faite elle-même et l’a brodée elle-même. Grand-mère Dusya m’a demandé si je voulais « cette vieille chose ». Je m’étouffe encore en me rappelant à quel point je me sentais dépassée. Vieille ? Elle a été fabriquée par deux générations de femmes de ma famille ! Est-ce que je la voudrais ? Bien sûr ! Je ne suis pas sûre de l’avoir suffisamment remerciée pour un cadeau aussi généreux et je ne serai jamais sûre qu’elle ait réalisé à quel point elle avait fait un cadeau formidable. Je la garde soigneusement rangée sur une étagère dans notre placard à linge et je la sors de temps en temps pour la montrer à mes filles. Je prévois de le faire encadrer correctement un jour, parce que ce n’est plus seulement un vêtement. C’est une œuvre d’art et d’histoire familiale. J’espère qu’au fil des ans, mes enfants réaliseront à quel point c’est vraiment incroyable. Personne dans notre famille immédiate ne fait plus de choses comme ça. « Made from scratch » a beaucoup de sens quand je parle de cette robe à mes filles. C’est beau, c’est sûr, mais c’est particulièrement spécial parce qu’elle a été utilisée, fabriquée, portée, entretenue et transmise. Aimée. Parfois, je me demande si cette « vieille chemise de nuit » serait tout aussi spéciale si je n’avais pas émigré. Est-ce que j’apprécierais un lien aussi ténu avec mon passé si je n’avais pas rompu les liens avec mon pays d’origine ? J’ai quitté l’Ukraine à l’âge de 18 ans et je savais alors que je ne retournerais jamais y vivre. À peu près au moment où j’ai émigré, j’ai dessiné un autoportrait, qui reflétait parfaitement ce que je ressentais à l’époque. C’était l’image d’un arbre sans racines. Le bas de l’arbre était un pied. J’ai toujours ce morceau de papier et je souris quand je le regarde. Comme je me sentais mal à l’aise ! Pas de racines ? Si je devais dessiner un autre autoportrait de ce genre aujourd’hui, ce serait un arbre avec de

nombreuses racines, et certaines d'entre elles seraient brodées de roses rouges et noires.²¹

Une chemise en lin brodée. Mon père :

Cette chemise a été faite par ma première femme pour notre mariage. Elle est entièrement faite à la main, c'est cela qui est le plus précieux. Elle est magnifiquement brodée sur les manches et autour du col. Je ne savais pas qu'elle était en train de la broder. Cette matière c'est la soie sauvage, c'était rare. Pour que son père ne soit pas jaloux, elle en a fait deux, une pour moi et une pour lui. Elle a mis plusieurs mois à la broder, les motifs sont tout petits. On avait vingt ans quand on s'est mariés.

Je la portais quelquefois, chez eux, car on habitait chez mes beaux-parents après le mariage. Je la mettais souvent à des fêtes. Ils avaient un grand appartement, rue Tarassovskaya. Leur cuisine comme notre maison en entier. Il y avait même deux entrées dans l'appartement. Et aussi quand on allait à différentes occasions dans son village, dans le coin des Tcherkassy. Je voulais faire bonne impression dans sa famille qui était très traditionnelle. J'ai même des photos de moi habillé avec cette chemise. Je suis avec ma belle-famille, dans leur village. C'est le meilleur cadeau, fait main, et d'excellente qualité.

Quand on s'est quittés, je l'ai gardée. Comme une mémoire de l'amour. Je la garde encore. Elle est en très bon état. Elle est accrochée dans ma penderie, avec tous mes autres vêtements les plus beaux. Je la vois très souvent et je la montre quand quelqu'un vient à la maison. Je la sors, et je la montre. Elle a plus de 70 ans, on s'était mariés en 1951.

²¹ Texte de Viktoria Reznik, ma sœur, le 20 février 2021, Ann-Arbor, EU. Traduit de l'anglais, traduction libre.

Ce sont mes plus beaux souvenirs de cette femme, et la chemise elle-même est précieuse. Elle est faite large, elle ne me boudine pas. Je suis devenu plus gros, mais j'arrive toujours à la mettre.

Je n'ai enregistré que ces témoignages, alors que d'autres objets-tissu s'accumulent dans la maison de mes parents. Ces objets-là se sont imposés par eux-mêmes. Je connaissais l'existence de la chemise de mon père, car, comme il le dit dans le témoignage, il la sort souvent pour la montrer aux invités. En ce qui concerne la robe de ma grand-mère, c'est ma sœur qui m'en a parlé récemment, quand elle a vu que je fouillais la maison des parents à la recherche d'objets. Finalement, les broderies décoratives de ma mère sont évoquées dans son entrevue que j'ai enregistrée pour l'œuvre *Dé-conter*. À la suite de cette entrevue, je lui ai demandé de me montrer ces broderies. Elle m'a dit qu'elle ne savait pas où elles étaient.

- Tu les as perdues ?
- Non, mais je ne sais plus où je les ai rangées.

J'ai réalisé que les objets dont elle parle instinctivement dans l'entrevue, ne sont pas facilement accessibles au quotidien. Ils sont tellement précieux que cela devient un événement de partir à leur recherche dans les boîtes bien rangées dans le sous-sol, pour pouvoir les prendre dans les mains.

Il y a également d'autres tissus de ma famille ou de mes proches, vêtements, serviettes de lin, draps, couvertures que je pourrais déplier mais dont je n'ai pas de récits explicites. Je connais des bribes de leurs histoires, que j'ai entendues à différentes occasions, des rencontres, discussions, repas. Je suis obsédée par le sujet, et même lors des repas de fêtes, je questionne les gens autour de moi. Par exemple, lors d'un repas, j'ai appris l'histoire d'un châle russe qu'une amie a transporté en partant de Moscou en

1979, bien avant la grande vague d'immigration des années 1990. En immigrant définitivement, elle souhaitait apporter un foulard traditionnel noir décoré avec des fleurs rouge vif. Le problème est que ce genre de foulard était très difficile à acheter dans le commerce accessible aux habitants. Finalement, elle a réussi à s'en procurer un en l'achetant avec ce que l'on appelait « des devises », c'est à dire des dollars américains, dans un magasin « Beriozka » accessible uniquement à ceux qui possédaient de la monnaie étrangère, donc principalement des touristes. J'ai trouvé extraordinaire qu'en désirant garder en souvenir un tissu typique et traditionnel de son pays, elle ait dû passer de l'autre côté de la barrière et devenir une touriste dans son propre pays. Plus de quarante ans plus tard, elle garde toujours ce foulard qu'elle compte offrir à sa fille. Je travaille les récits enregistrés de ma famille et aussi avec les bribes des histoires d'autres personnes, car je suis convaincue que même si mon étude n'implique pas explicitement les récits des autres, les objets de ma famille raisonnent dans ceux d'autres migrants. Les objets-tissus ont des différences notables : certains sont utilitaires (vêtements, nappes), d'autres purement décoratifs. Certains sont encore utilisés, d'autres pas du tout. Certains sont chéris précieusement, d'autres ont le statut de « choses qu'il faut donner à la Croix Rouge », et qui restent néanmoins dans des boîtes. Mais ils ont également plusieurs choses en commun. Ils sont souvent faits en fibre naturelle, le lin, le coton ou la laine. Ils sont très souvent brodés. Je vais les regarder de très près, étudier chaque fil.

1.4 Tissus comme fragments

Je vois tout d'abord *La maison de ma mère*, une œuvre de Zineb Sedira. Cette installation, réalisée en 2002, tout comme l'œuvre entière de l'artiste, est d'une importance immense pour mon travail : elle explore la place des tissus dans la maison des migrants. Avant de revenir à mes propres tissus, je fais le tour de sa maison.

Il s'agit d'une installation de 12 photographies couleur de 28,5 cm x 28,5 cm chacune, montées sur aluminium. Chaque photographie présente un plan serré sur un fragment d'un objet : des napperons, des rideaux sur les fenêtres, des coussins, des vêtements. Sur tous les clichés le tissu occupe une place importante, qu'il soit de la dentelle, de la broderie, des rideaux, des draps froissés. La couleur blanche est omniprésente, en croisant en contraste les carreaux des fenêtres ou l'ombre du visage de la femme, mère de l'artiste.

Figure 1.1.6 Zineb Sedira. *La maison de ma mère*. 12 photographies couleur de 28,5 x 28,5 cm chacune, montées sur aluminium, 2002.



Zineb Sedira est une artiste ayant connu la migration à différents niveaux. Ses parents ont immigré d'Algérie pour s'installer dans une banlieue de Paris où l'artiste est née en 1963. Au début des années 1980, elle-même part pour Londres. Depuis de nombreuses années, elle travaille au Royaume-Uni, en France et en Algérie. Enfant et adolescente, elle rend des visites à sa famille en Algérie, avant que la décennie noire y mette fin. Son ancrage avec l'Algérie, sa religion, ses traditions, sa musique se fait alors à travers la communauté diasporique algérienne, principalement ouvrière, de son lieu de résidence en France (Milliard, 2011). Le retour a lieu à la fin de la guerre civile, en 2002, où l'artiste retrouve ses parents qui depuis ont quitté la France pour retourner en Algérie. L'œuvre *La maison de ma mère* date de cette année de retour.

L'artiste tente de saisir l'image de ce chez-soi de façon émotionnelle en présentant des objets de la vie quotidienne avec douceur et attention. En nous approchant des objets, nous avons l'impression de pouvoir les toucher, d'explorer la texture du textile, de pouvoir quasiment compter les mailles. Cela rappelle le regard de l'enfance où l'environnement semble être appréhendé par des détails comme les motifs du papier peint de la chambre d'enfant ou les boutons du gilet de la mère. Mais l'émotion laisse rapidement place au questionnement, car il est frappant à quel point la « maison » dans cette œuvre est nébuleuse, imprécise, difficile à cerner. On ne voit quasiment aucun objet en entier. Notre regard est tellement près des objets, qu'il nous empêche d'embrasser l'entièreté de l'espace. Aucun contour extérieur de sa maison n'est dessiné, rien ne permet de deviner s'il s'agit d'un appartement ou d'une maison individuelle, et où elle est située.

L'artiste nous guide, et nous fait entrer à l'intérieur de la maison. Dans le salon, où le chemin de table est placé impeccablement, la disposition des objets est soigneusement arrangée, ils semblent figés. Ces tissus sont visibles par l'invité, ils sont exhibés et décorent une maison charmante et bien entretenue. Le drap froissé contraste avec l'aspect immobile des objets du salon. Mais les plis sont une autre indication de la présence d'une personne : ils forment un dessin complexe de traits semblable à celui d'une broderie. Ce sont les rides des personnes qui y habitent.

Toutes les photographies de l'installation se concentrent sur des étoffes, et leur disposition indique un classement. Sur la première ligne, les tissus sont des objets de la maison : napperon et chemin de table, housses de coussins, draps de lit. Sur la deuxième rangée ce sont des étoffes de vêtements portées par la mère. On y voit des fragments de la broderie du foulard autour de sa tête, de sa manche ou du col de son chemisier. Sur la troisième ligne se trouvent des tissus des ouvertures de la maison : des rideaux sur les fenêtres et la porte.

La broderie du tissu à même la peau, comme une seconde peau, et la dentelle habillent le corps de la mère. Ils cachent la peau, sa fragilité, ses imperfections. L'artiste nous permet de nous approcher d'elle en la présentant allongée, peut être assoupie ou que l'on peut imaginer proche de la mort. Elle transmet une impression de pudeur permanente, et le sentiment que le tissu est une étoffe quotidienne et pas occasionnelle. Ce sentiment de pudeur et de proximité avec le corps de la mère laisse entrevoir la réflexion de Sedira sur la transmission intergénérationnelle et plus particulièrement la transmission mère-fille. Selon Fredrickson (2018) « Sedira a adapté à l'art le rôle traditionnel des femmes dans la culture orale en Afrique du Nord : transmettre des souvenirs personnels et collectifs - histoires [...] à travers les générations dans des récits (aussi des histoires) racontées aux enfants. ». L'artiste représente la maison de sa mère, et non la maison parentale, et les vêtements portés par sa mère vont trouver écho dans d'autres œuvres photographiques ou vidéo, où elle-même et sa fille seront présentes.

Dans ce travail, le tissu peut-il alors être considéré comme vecteur de transmission mère-fille ? Plusieurs raisons laissent croire que oui. Outre le fait que la fabrication des étoffes brodées était réservée aux femmes, dont le savoir-faire se transmettait de mère en fille, d'autres éléments font référence à cette transmission. La grand-mère et la fille dans *Mother, Daughter and I* sont habillées toutes les deux de façon similaire, avec des habits blancs, ponctués de petites fleurs rouges. Dans *Self-portrait or the Virgin Mary*, l'artiste se vêt d'un voile blanc comme le faisait sa mère à chaque voyage en arrivant en Algérie. Ainsi le tissu, qu'il soit vêtement ou linge de maison traditionnel, représente le lien entre les femmes.

Mais au-delà de la transmission intergénérationnelle, les objets semblent se substituer aux lieux en questionnant la nature du chez-soi. Existe-t-il ? Où se trouve-t-il ? Dans quel pays ? Est-il un lieu géographique ou s'incarne-t-il uniquement à travers des objets et plus précisément à travers des tissus qui habillent autant le corps que des portes et

des fenêtres ? On peut se poser la question du statut épistémologique de l'œuvre *La maison de ma mère*. L'artiste a-t-elle photographié la maison de ses parents telle qu'elle la voyait à son retour en Algérie ? S'agit-il alors de son témoignage ou document ? Ou alors a-t-elle imaginé la maison de sa mère à partir de ses souvenirs d'enfance, et à ce moment-là, il s'agit d'une re création de sa mémoire ?

À partir de cette ambivalence, on peut argumenter que les tissus de *La Maison de ma mère* jouent un rôle double. D'un côté ce sont des objets mémoire (Turgeon, 2007), qui, déplacés dans un nouveau lieu, deviennent des supports mnémoniques, des « aide-mémoires, servant à rappeler des lieux, des personnes et des événements significatifs » (p.26). Sedira dit : « Une grande partie de mon travail traite de l'idée de mobilité - que ce soit en avion, en train ou en bateau. » (Milliard, 2017). Les tissus aussi permettent de traiter de la mobilité. Ils se transportent beaucoup plus facilement que d'autres objets. Ils peuvent être pliés sans être abimés, rangés dans des boîtes quelque part dans un sous-sol en attendant d'être utiles. Puis un jour, ils peuvent être ressortis, dépliés dans une nouvelle maison, déployant avec eux les souvenirs de la maison maternelle, ou éventuellement transformés et réutilisés, permettant ainsi une « mise en ordre de la mémoire » (Turgeon, 2007, p.27), une reconfiguration ou une reconstruction de celle-ci.

De l'autre, l'œuvre de Sedira est une « accumulation tendre de détails qui constitue le portrait métonymique » de la maison maternelle (Millard 2011, p.34). Ces tissus sont donc des éléments de représentation métonymique de ce portrait, révélateurs d'une nostalgie douce et rassurante. Il en émane une clarté dont on ne ressent qu'une mélancolie figée dans un passé pudique. La tristesse domine. Si la délicate broderie des rideaux peut suggérer l'ouverture, la transparence, la possibilité de voir, on ressent au contraire une opacité, une détresse. Les tissus qui habillent les fenêtres et la porte donnent une impression troublante que l'on se retrouve derrière et devant, à l'extérieur de la maison et aussi à l'intérieur. Le voile nous empêche de voir à l'intérieur si nous

sommes à l'extérieur. A contrario il nous empêche de voir l'extérieur la nuit tombée tout en nous rendant visibles de l'intérieur malgré nous. Les dentelles des broderies ciselées et ajourées devraient laisser voir quelque chose car elles suggèrent la transparence, et l'on cherche à découvrir, mais cette transparence est trompeuse car finalement tout est caché.

La fragmentation des objets est la clé de lecture de l'image de chez soi. Elle souligne l'impossibilité de voir, ou en tout cas de tout voir. De plus dans cette œuvre il y a une double fragmentation. D'une part les objets sont fragmentés de façon que l'on n'en voie qu'une partie. D'autre part, l'espace de la maison est fragmenté car les photographies des objets sont séparées par des espaces au mur, faisant de cette œuvre une juxtaposition de fragments. Ces objets photographiés appartiennent-ils au même espace, se trouvent-ils dans la même maison ? Les fragments des objets sont montrés comme si on les regardait par un trou, rendant le reste de l'espace hors de portée, inaccessible. C'est au spectateur de remplir l'espace manquant.

La maison de ma mère est une trame narrative, une dentelle, composée de quelques mailles, mais surtout des vides, des espaces et des trous que chaque spectateur remplira à partir de son propre vécu. C'est pour cela que cette maison est également la mienne, où la dentelle de la serviette couvre le piano et les rideaux sur les fenêtres cachent le paysage enneigé d'une banlieue de Kiev. Le portrait de la maison maternelle d'une personne déracinée n'est possible que par une fragmentation des objets qui la remplacent, laissant les vides et le silence remplir l'essentiel de l'espace mémoriel.

1.5 Couper-Déchirer-Détisser-Défriser-Coudre-Rapiécer

Le portrait de la maison maternelle n'est possible que par une fragmentation, par une accumulation d'espaces entre les objets, par l'accumulation de vides. Je reviens à mes objets-tissus, la chemise, la robe, les broderies, les nappes, les draps, les rideaux. Sont-ils des fragments du portrait métonymique de ma maison maternelle ? Que sont les espaces entre ces fragments ? Pour comprendre la signification de ces étoffes, je vais sonder les espaces vides. Et si les vides n'étaient pas uniquement entre les objets, comme dans *La maison de ma mère* de Sedira, mais également dans les objets ? Le tissu est un matériau qui en comporte naturellement : l'espacement entre les fils tissés, l'ajourage de la dentelle, la coupure de la taille, trou de l'usure ou du déchirement. Pour explorer ces espaces, je vais revenir dans le passé de ces tissus, qui s'étale des années 1930 au début des années 1990, traversant en plein cœur le temps soviétique.

À l'époque soviétique le tissu était un bien important. Fabriquer des tissus ou vêtements soi-même était plus que nécessaire : un mode de vie et de survie. Plusieurs étoffes gardées par ma mère, telles que serviettes, nappes ou broderies décoratives, ont été fabriquées par les femmes de ma famille maternelle. Il s'agit non seulement de la fabrication des objets par couture ou broderie, mais également la fabrication de tissu de lin en commençant par la culture des plantes de lin. Le tissu brodé par ma grand-mère spécialement pour moi, est celui qu'elle a fabriqué elle-même. Cette étoffe m'est arrivée par la poste avec une lettre dans laquelle ma grand-mère expliquait toutes les étapes de sa fabrication. Voici sa traduction.

Genechka,

Je vais te décrire rapidement l'histoire de cette serviette. C'est du lin pur fait main, fabriqué quand j'avais à peu près l'âge de ta fille maintenant. On nous réveillait à l'aube, moi et mes sœurs, et on nous amenait dans les champs de lin pour le cueillir. Avec la rosée, il était plus facile de le prendre avec les mains, parce que quand le soleil était levé, le lin séchait et on se blessait les mains jusqu'au sang. On l'arrachait et attachait en petites bottes, pour qu'il sèche.

Après on l'apportait à la maison et on le battait avec des petits bâtons en bois pour enlever les graines. Puis on étendait le lin en fines couches sur l'herbe près des berges. Sous la pluie et le soleil, les plantes restaient aussi longtemps que nécessaire pour que les tiges se séparent des fibres. Ça arrivait vers l'automne.

En automne, on ramassait tout ça, on faisait de nouvelles petites bottes et on les faisait sécher dans le four. Le lin très sec était à nouveau secoué et battu sur une machine spéciale, ternyzia. Quand tu étais toute petite, tu as vu cette machine chez Babushka Katia. On utilisait des peignes pour séparer les fibres qu'on pouvait ensuite filer. On mettait les fils en écheveaux, qu'on enfilait ensuite sur la machine à tisser. On tissait enfin une toile, à partir de laquelle on a fait cette serviette.

Alors voici, Genechka, c'est notre relique de famille fabriquée par ton arrière-grand-mère Stepanida, dont tu dois encore te rappeler. Aujourd'hui tout se fait avec des machines, mais je pensais que ce ne serait peut-être pas intéressant mais utile pour les jeunes de savoir comment travaillaient vos ancêtres.

Je t'embrasse. Babushka Dusia.

Plus tard, on ne fabriquait plus de tissu, mais on continuait à confectionner des vêtements. Quel que soit le statut social des familles, les vêtements faits maison étaient une norme. Le tissu qu'on utilisait pouvait être neuf ou provenir d'un vêtement usagé et la difficulté voire impossibilité de se procurer des vêtements de qualité ou même des vêtements tout simplement, impliquait un respect pour le tissu comme matériau ayant plusieurs vies. On le réparait ou on le réutilisait, pour faire d'autres pièces ou pour rapiécer des habits. Les vêtements pouvaient alors avoir un double statut : des objets que l'on peut porter et des objets en tant que matière que l'on peut transformer. Le tissu était une denrée malléable, qui se travaille, qui se modifie. Je me souviens très distinctement d'un manteau que ma mère m'a cousu pour l'automne de mes 10 ou 11 ans. Elle avait défait les coutures du sien pour réutiliser le tissu à l'envers, qui gardait tout sa couleur vive à l'abri du soleil et de l'usure. Je l'adorai infiniment. Il était évasé vers le bas et avait de grands boutons qui s'attachaient avec de grandes boucles en tissu. Je l'adorais tellement, que l'année d'après, alors que j'avais grandi, ma mère l'a rallongé avec des manchettes et le bas en fausse fourrure grise. Ce manteau a surgi dans ma mémoire quand, une fois, j'enregistrais une entrevue avec une femme réfugiée d'Afghanistan. Elle racontait qu'après avoir immigré dans des conditions atroces à la suite de la perte de sa famille, ce qu'elle aimait faire le plus était de rapiécer les tissus et en coudre des taies de coussins.

Dans le cas de la femme afghane, le rapiéçage avait une fonction de création. Il s'agissait de créer des objets, que l'on pourrait estimer comme décoratifs, des taies de coussins. Je ne connais pas l'origine des tissus qu'elle utilisait, mais je sais que cette activité avait une fonction hautement symboliquement pour elle, celle de la réparation. Il ne s'agissait pas de réparer des objets usés, mais de rapiécer ce qui ne pouvait être dit. Aujourd'hui cette entrevue fait écho avec l'œuvre *Untitled* de Kader Attia (2017) :

Figure 1.1.7 Kader Attia, *Untitled*, tissus rapiécés du Sénégal et du Mali, socles, dimensions variables, 2017.¹⁰



Figure 1.1.8 Kader Attia, *Repairing the Invisible*, vue de l'installation, S.M.A.K., Belgique, 2017.¹¹



La réparation est une préoccupation majeure dans l'œuvre d'Attia depuis de nombreuses années, et dans le cas de cette installation elle est mise en exergue par les coutures et le rapiéçage de tissus abimés. En opposant le sens occidental du mot – retour à l'origine de l'objet - Attia met en évidence ce que la réparation signifie dans d'autres cultures - « montrer que l'on a traité la blessure »¹². Les tissus pliés et rapiécés étaient exposés en 2017 au musée S.M.A.K en Belgique, où ils étaient déposés sur des socles de différentes hauteurs. Les étoffes couvraient toute la surface du plateau du socle, suggérant que celui-ci n'était pas leur support, mais leur corps. Elles sont pliées. On ne peut savoir s'il s'agit d'un habit, d'une nape, d'une chute de tissu. Leur destination ou leur côté utilitaire sont inhibés par les plis, empêchant de détourner l'attention de la couture.

À la suite de ces entrevues, j'ai commencé une série de toiles déchirées et recousues, inspirée du travail et du savoir-faire de la femme afghane. Je peignais sur toile non apprêtée et non tendue, au sol, avec de la peinture liquide que je fabriquais moi-même à partir des pigments. Je créais de larges pans de tissus aux teintes complexes par superposition de couches de peinture liquides et translucide. Puis, je déchirais ou découpais ces pans pour les recoudre en laissant la couture apparente. La couture était une procédure physiquement éprouvante : les toiles peintes devenaient épaisses et il était difficile de les percer. J'ai élaboré un ensemble d'outils pour pouvoir percer et coudre les morceaux de toile. Sur les toiles assemblées je dessinais des patrons de vêtements, comme ceux qu'on utilise en couture. Les récits de la dame afghane se sont joints à ceux de mon enfance, les toiles déchirées permettait d'imaginer de nouveaux vêtements. Voici la toile hommage au manteau de ma mère.

Figure 1.1.9 *Manteau de ma mère*, acrylique sur toile non tendue, 190 x 92 cm, 2014.



A travers cette toile, je voulais montrer l'application d'un nouveau patron d'un manteau, sur un tissu cousu à partir d'autres morceaux plus petits. Les coutures, bien visibles et apparentes, sont l'essence de ce tissu remanié. Pour mon manteau, il ne s'agissait pas de réparer, mais de faire du neuf à partir d'un vêtement trop usé dont le tissu pouvait revivre.

Un autre exemple de transformation de tissu était celui des collants. Les collants synthétiques des femmes étaient beaucoup trop chers pour qu'on les jette à la moindre maille filée. Mais la réparation par la couture laissait une trace trop visible. On avait donc un appareil de réparation avec un minuscule crochet grâce auquel on pouvait remonter les mailles à la main (oui, c'est possible !). C'était une procédure longue et laborieuse, il fallait étirer l'endroit abimé sur un verre pour pouvoir travailler des mailles minuscules. Une autre transformation de collants m'est également mémorable. Il nous arrivait de pouvoir acheter des collants épais en mailles de coton. Mais souvent ils étaient trop petits. Alors cette fois, on laisser filer les mailles, une maille sur deux, pour agrandir la taille. Cela donnait un collant neuf avec lignes ajourées larges de mailles perdues à allure originale. Et quel plaisir de laisser tomber les mailles sur toute la longueur !

La machine à coudre faisait partie des objets courants dans une maisonnée et on apprenait aux filles à s'en servir. Chez mes parents il y avait également un autre appareil – une machine à tricoter. Ce n'était pas des aiguilles à tricoter à la main, mais un appareil long et massif avec une rangée de petits crochets qui permettaient de tricoter des tissus à petites mailles serrées. Ma mère a fabriqué plusieurs robes avec des motifs ukrainiens en utilisant cette machine. Ces robes étaient magnifiques, mais malheureusement elle n'en a apporté aucune aux États-Unis, les considérant comme des marqueurs trop forts de sa condition d'immigrante. En revanche elle a emporté deux caisses de magazines de tricot et de couture, qui ne figurent d'ailleurs pas sur la liste qu'elle a faite pour moi (cf. section 1.1). Ces magazines étaient souvent une

traduction des éditions bulgares ou polonaises, et même françaises ! Ils étaient également une denrée rare et les femmes échangeaient souvent des designs de pulls, de bonnets ou de motifs de tel ou tel magazine. Un modèle pouvait devenir populaire, et il est arrivé que plusieurs enfants de mon école portent le même modèle d'un bonnet non pas parce qu'il était acheté dans le même magasin, mais parce que son design avait été partagé et tricoté par nos mères.

J'ai gardé une multitude de souvenirs de réparation, de réutilisation de vêtements, des tissus ou de la laine. J'aurais aimé ramener des chapkas que je portais enfant, cousus par ma mère avec la fourrure des lapins décédés dans le vivarium du laboratoire de microbiologie où elle travaillait. Je regrette de ne pas avoir calculé le nombre de fois où les mêmes pelotes de laine avaient été utilisées pour tricoter un pull, qui, trop petit ou démodé, avait été détricoté, la laine défrisée sur un dévidoir, puis encore réutilisée pour fabriquer un autre pull. Je regrette ne pas avoir gardé des sacs réutilisables en fil tissé qu'on appelait des avoskis, dont la traduction serait des « aucasounettes ». Les sacs en plastique étant des objets rares et un signe de richesse, synonyme de voyage à l'étranger, les avoski étaient des sacs réalisés avec de larges mailles en fils léger et extrêmement résistants. Très populaires en URSS, ils étaient non seulement pratiques car réutilisables, lavables et peu encombrant, mais aussi synonyme de chance : « avos », « au cas où ». Quelle était ma surprise quand, récemment, je les ai redécouverts en France dans des magasins de nourriture bio. Ils sont devenus chics et branchés ! J'en ai acheté pour toute la famille et en ai offert un à chaque personne lors de la fête de Jour de l'an.

S'il est parfaitement compréhensible que mes parents aient apporté avec eux des vêtements qu'ils estimaient les plus appropriés pour leur nouvel environnement, les raisons pour lesquelles ils les gardent encore sont beaucoup plus difficiles à cerner. Ils sont parfaitement démodés et ne seront probablement plus jamais utilisés en tant que vêtements. Pour les autres tissus, c'est également énigmatique. Malgré la beauté et la

complexité de certaines broderies, ces objets sont pour la plupart usés et comportent des taches ou des traces d'usure. Ils ne sont jamais mis au jour, en tant qu'objets décoratifs ou utilitaires. Que sont ces objets inutilisés ou inutilisables soigneusement pliés que l'on garde si précieusement sans les sortir des boîtes des placards du sous-sol ?

1.6 Les shmattès

Ça fait plusieurs mois, plusieurs années que je touche ces tissus pour tenter de comprendre ce qu'ils signifient. Je tourne en rond, je les retourne, j'admire l'envers de la broderie. J'ai écouté leurs récits. Et un jour, en effectuant des recherches sur des artistes qui travaillent à partir des fragments de tissus, je suis tombée sur un mot. Coup de foudre immédiat. Je crois que j'ai trouvé ! J'ai trouvé ! J'ai trouvé le mot. Il se crie et se chuchote. Il découpe et recoud. C'est : shmattès. Cela devient soudainement une évidence. Ce sont des *шмотки*, des *שמטות*. Je l'ai trouvé dans l'article de Céline Masson *Shmattes : La mémoire par le rebut, déchiré n'est pas perdu* (2003), dans lequel la psychologue et chercheuse en anthropologie du visuel parle des œuvres *Poupées*²² de l'artiste Michel Nedjar, fabriquées avec des shmattès. Les créations de cet artiste sont réalisées avec des tissus usagés, rapiécés et teints à la main (Figure 1.1.10). Le rapiécage est bien visible, presque grossier, appliqué avec de gros fils qui créent des parties de corps déformés. Dans ces œuvres, les morceaux de tissus sont réutilisés pour être assemblés en une seule pièce. Malgré la différence visible des textures, des couleurs et des fragments, cela crée une unité, un corps. Comme les

²² <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cd7gLe> Consulté le 20 février 2021.

poupées de Nedjar, le mot *shmattès* fait référence à la fois à un fragment et à un tout dont le *shmattès* fait partie.

Figure 1.1.10 Michel Nedjar, *Sans titre*, tissus et teinture, 59 x 36 x 11 cm, La Fabuloserie, Dicy, 1977-78.



Le mot *shmattès* est d'origine yiddish : שמאַטעס signifie « chiffon », tout en faisant référence au métier de tailleur et de la confection (Masson, 2007). Si le mot yiddish vient du polonais *szmata*, « tissu déchiré, chiffon, rebut », le mot polonais a donné également le mot ukrainien « шмат », *shmat*, qui signifie autant « restes d'un vêtement déchiré » que « fragment », « morceau »²³. Par exemple, en ukrainien on peut dire « *shmat hliba* » - morceau de pain. Le mot *shmattès* a une sonorité et une signification toutes particulières pour moi. Mes parents, tous les deux russophones, ont l'un des racines yiddish, et l'autre des racines ukrainiennes. Ces deux origines se cotoyaient sur le plan géographique : les grands-parents d'un côté habitaient un *shtetel* au centre-nord de l'Ukraine, de l'autre un village ukrainien non loin de là. Ils partageaient les mêmes paysages et parfois les mêmes mots, comme *шмотки* (*shmattès*). Ce mot, tissant à la fois du yiddish et de l'ukrainien, s'applique me semble-t-il à la perfection aux tissus transportés par mes parents.

En 2004, un colloque *Shmattès, la mémoire par le rebut* a été organisé au musée du Judaïsme à Paris, dont les interventions ont paru dans l'ouvrage collectif éponyme, sous la direction de Céline Masson (2007). Le mot *shmattès* y a été étudié sous différents aspects. Tout d'abord, il y est question de langues, de leur transmission, et de l'identité des personnes issues de la migration juive de l'Europe de l'Est. Ce mot a servi également de support à l'étude de la symbolique du tissu dans la Bible et de l'articulation du profane et du sacré à travers le tissu. Un autre point de vue était une approche psychanalytique, où le *shmattès* avait été considéré comme signifiant de rebut, « symptôme par excellence, reste de bout de soi qui constitue cependant encore une enveloppe. » (Ibid., p. 18). Par ailleurs, différentes œuvres artistiques y ont été convoquées pour montrer la place des *shmattès* dans le domaine artistique. Pour

²³ <https://www.goroh.pp.ua/>

appliquer et étendre cette notion dans le contexte de mes objets tissus dans la migration, je vais m'appuyer sur les auteurs qui ont considéré les shmattès dans le sens d'objets entiers, comme des vêtements. Ainsi, Jean-Richard Freymann, dans l'article « Shmattès et désarrois » (2007), aborde à travers les shmattès le devenir des objets du passé. Pour lui, ces objets sont des objets de séparation, « les traces de l'impossible oublié re-surgissant à la moindre évocation » (*Ibid.*, p.333). Contenant à la fois « *separere* » et « *se parare* », ils renvoient au souvenir du passé, mais avec une particularité - être liés au corps. Ils sont une « trace d'une séparation qui s'est opérée entre le corps réel de l'autre et ce qu'il a laissé comme souvenir du corps » (*Ibid.*, p.334). Les shmattès font revivre le corps du passé, renvoyant aux souvenirs d'une vie dans le social, dans les scènes familiales ou lors des événements qui ont participé à créer son histoire (*Ibid.*). Je vais déplier les différents sens de ce mot pour les articuler à mes tissus objets.

Les shmattès sont des fragments, tel que suggéré par le sens ukrainien du mot *shmat*, morceau ou fragment. Comme dans *La maison de ma mère* de Sedira (2002), on peut figurer les tissus migrants en tant qu'une mosaïque de morceaux reflétant chacun des aspects de la vie d'avant, un vêtement porté tous les jours, un habit de fête, une broderie exécutée devant la télévision. La chemise brodée de mon père est un *shmat* de fête dans un petit village ukrainien avec la famille ukrainienne de sa femme. La robe de mon arrière-grand-mère est un *shmat* de conversation entre ma sœur et ma grand-mère. La broderie d'enfance de ma mère est un *shmat* de leçon de broderie, lorsque ma grand-mère expliquait le point de croix à ma mère. Entre ces fragments – des espaces, des trous de mémoire.

Les shmattès sont des chiffons, tel que suggéré par le sens du mot yiddish. Ils portent des taches, qu'aucun détachant, aussi sophistiqué soit-il, n'est capable d'enlever. Ce sont des taches de vieillesse, incrustées au plus profond de leur fibre. Malheureusement,

ces taches se trouvent souvent en plein milieu de l'objet, ce qui fait qu'il est difficile, dans le cas d'une nappe par exemple, de la laisser sur la table de la salle à manger.

Les shmattès sont des chutes. Les tissus apportés et gardés en migration sont des chutes, des restes du passé qui ont été préservés, certains par hasard, et qui font écho aux ruines du quotidien (Cuartas, 2013). Ils ont chu dans un nouveau lieu et, étant souples et pliables, ils sont rangés dans des boîtes sur des étagères tout en haut du placard. Ce sont des « ruines bien rangées » (Cixous, 2020), ou devrais-je dire, des shmattès bien rangés.

Les shmattès sont des rebuts. Ces objets sont inutiles dans le quotidien d'une maison moderne. Que peut-on faire d'un tissu jauni ? D'une robe de l'arrière-grand-mère fabriquée il y a cent ans ? D'une chemise traditionnelle ukrainienne ? Si on les apportait à l'Armée du Salut ou un autre lieu de recyclage de vêtements ou tissus, ils finiraient assurément dans un procédé de recyclage : broyés, ramenés à l'état de fibre et torsadés pour obtenir un nouveau fil.

Les shmattès sont des enveloppes, des enveloppes de « bout de soi » (Masson, 2007). C'est différent des habits qui ne servent qu'à vêtir les corps. Avec des shmattès on habille aussi la maison : on réutilise les draps pour découper des lettres brodées et en décorer des rideaux ; on réutilise les voilages avec des dentelles ukrainiennes pour remplacer les stores des fenêtres américaines ; on rapièce des tissus en lin pour fabriquer des taies de coussins.

Les shmattès sont un tissage de transmissions. Dans l'ouvrage *Shmattès, la mémoire par le rebut* (2007), le mot shmattès est considéré dans la culture juive, et plus précisément, dans la culture juive ashkénaze. Mais en prenant en compte le tissage de ses origines étymologiques multiples, il est le symbole même d'appartenances plurielles. Il reflète un tissage complexe de l'appartenance, des traditions, de la culture

des personnes, telles que mes parents, où un juif porte une chemise traditionnelle ukrainienne et une ukrainienne brode un sac pour la Bat Mitzvah de sa petite-fille. Il est le symbole d'une double transmission : elle est verticale, inter-générationnelle, des parents aux enfants, mais également horizontale, intra-générationnelle, entre des personnes venant de traditions différentes.

Les shmattès sont l'incarnation de la symbolique de la transmission (Freyman, 2007). Les sortir des placards, les montrer, les toucher, crée, je crois, des conditions idéales à la transmission de la mémoire, car ces conditions ne peuvent être réunies que dans un acte spécifique et volontaire de transmission, de récit. Ainsi, mon père sort sa chemise brodée pour la montrer aux invités ; ma sœur déplie la chemise de mon arrière-grand-mère pour la montrer à sa fille à l'occasion d'un devoir à l'école sur les traditions familiales ; ma mère fouille pendant des heures dans le sous-sol pour déterrer les broderies de son enfance parce que je lui ai demandé de me les montrer. Alors que les objets en vue, déposés dans des buffets ou accrochés aux murs, sont des transmetteurs implicites de mémoire, les tissus en sont des transmetteurs explicites. Ils nécessitent d'être sortis, dépliés, montrés, racontés. Cela se fait lors d'occasions particulières, ce qui rend les tissus si précieux parmi les objets migrants. Discrets et peu visibles dans leurs maisons, les tissus, par la notion de schmattès, sont l'âme de tous les objets des migrants : à la fois reste, déchet, rebut et mémoire.

Les shmattès sont une accumulation de trous. Que sont ces trous ? Ce sont d'abord des trous de mémoire, concept proposé par Jacques Hainard (2007), ethnographe et commissaire d'expositions, dans l'article *Le trou : un concept utile pour penser les rapports entre objet et mémoire (Ibid.)*. Selon Hainard, si un objet représente le passé et sa mémoire, il ne peut les rendre en entier. Il persiste des oublis, des choses invisibles, des moments qui nous échappent, « une discordance des temps », l'absence, « ce qui échappe à l'objet » (*Ibid.*, p. 135). Ainsi, « le travail de la mémoire se déclenche à partir de ce que nous nous sommes refusés à donner comme une plénitude de l'objet » (*Ibid.*).

Ce qui est invisible, le trou, renvoie « au manque, à ce qui résiste et reste insaisissable du passé » (*Ibid.*). Ainsi, l'objet qui évoque une mémoire d'un événement ou d'une personne, évoque inévitablement le manque de mémoire, l'oubli et l'absence.

Dans ce sens, les shmattès, tels que les tissus de *La maison de ma mère* de Sedira (2002), sont comme des fragments du passé, entourés de trous de mémoire. C'est ce qui reste comme des îlots flottant au milieu du néant. Ce sont des restes d'une vie mais ils portent en eux les oublis et ce qui est perdu à jamais. Cependant on peut étendre ce concept de trou dans un autre sens - des « trous qui sont de la mémoire » (Bélis, 2007). Ce qui est perdu à jamais peut être également une source de mémoire. Dans un article passionnant qui s'appelle « Trous de mémoire », Mireille Bélis (2007) raconte l'histoire de la découverte des textiles de Qumrân, qui a eu lieu dans les années 1940-50. Les manuscrits découverts par les bédouins avaient été séparés des tissus de lin qui les recouvraient. C'est à ces tissus que l'auteure s'est intéressée. On savait que chaque toile de lin était préparée comme housse pour contenir un rouleau d'écrit. Mais toutes les housses avaient été retirées. Comment retrouver dans quelle housse se trouvait chaque manuscrit : telle était la question de la chercheuse.

Elle a trouvé la réponse dans les trous. Le rôle de la housse était de retarder la dégradation des textes qu'elle contenait. La vermine a rongé la housse et les manuscrits aux mêmes endroits. Il fallait faire correspondre les trous des textes avec les trous des housses afin de retrouver la correspondance entre les housses et les textes. L'auteur indique qu'il a fallu de nombreuses heures pour ce travail de patience. Ainsi, grâce aux trous, elle a pu découvrir que l'un des textes non bibliques avait été décoré avec l'un des plus beaux tissus.

Pour Bélis (2007), les trous ne sont pas des absences de mémoire, mais au contraire ce sont des contenus d'information bien précieuse :

[...] les tissus de Qumrân portent des trous de mémoire, c'est-à-dire non pas de l'amnésie, du vide et moins encore de l'oubli, mais bien des trous qui sont de la mémoire, mémoire des deux mille ans passés loin du regard des hommes [...] (Bélis, 2007, p. 224).

Dans le sens des trous « qui ont de la mémoire », les trous sont ce qui fait des tissus transportés des shmattès, ce qui fait d'eux des supports de mémoire. On peut imaginer que ce ne sont pas des îlots qui flottent au milieu du vide et de l'oubli. Ils sont en quelque sorte tissés ensemble et ces trous entre eux sont des trous de tissage entre les trames. Les espaces entre les shmattès, c'est ce qui les tient ensemble. Ce sont des trous propres aux tissus qui permettent de raconter leur histoire. Ce sont des trous entre les fils du maillage ou du tissage, un lieu de passage de l'aiguille d'un côté du tissu à un autre. Ce sont des trous qui permettent la couture, le rapiécage et surtout la broderie car celle-ci est essentielle.

1.7 Détisser pour raconter

Il ne me reste qu'une seule possibilité : aller au bout des trous de ces rebuts brodés bien rangés. J'ai pris le tissu que ma grand-mère m'a donné, que je gardais depuis des années au fond d'un tiroir, et je l'ai détissé.

Figure 1.1.11 Extrait de l'œuvre *Dé-conter*, installation vidéo à 2 canaux, 2018.









CHAPITRE 2

PLANTES EN MIGRATION

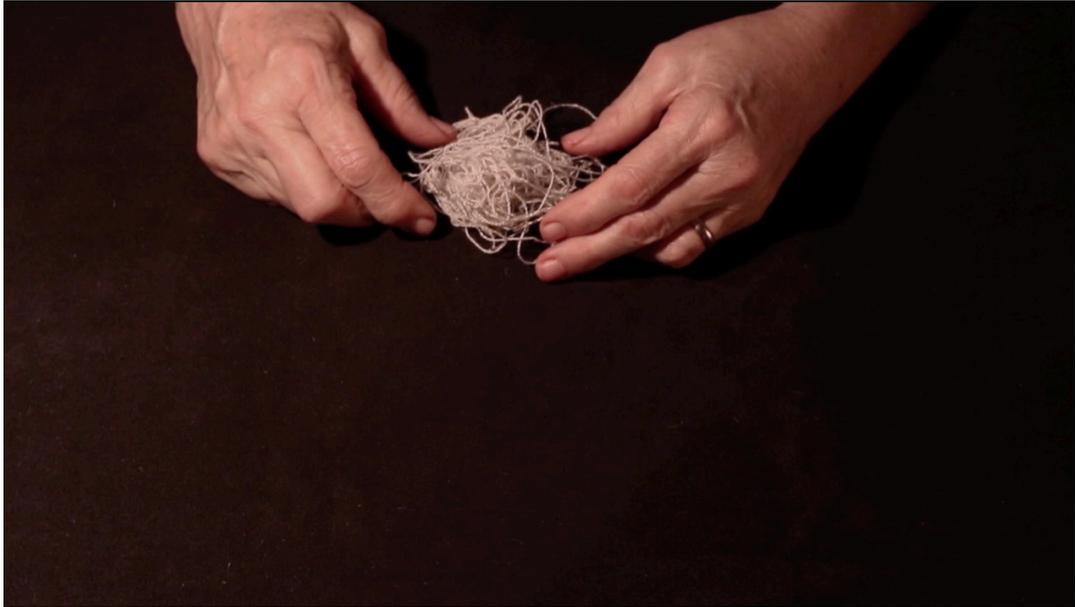
2.1 La plante née d'un tissu

Mon tissu est devenu un petit amas de fils.

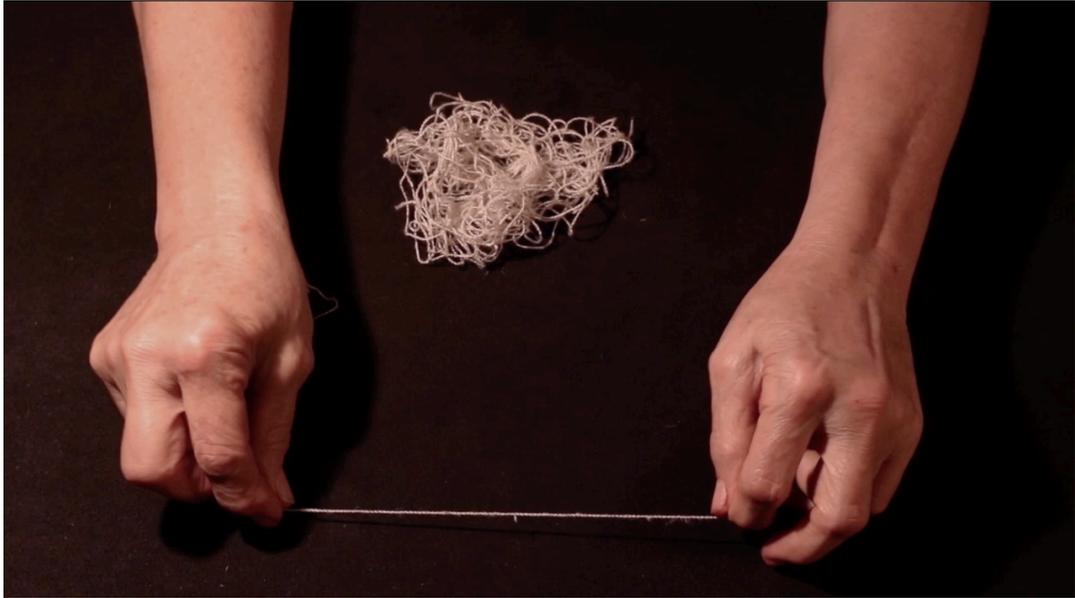
Mon tissu est devenu un immense amas de trous.

Je les apportés à ma mère.

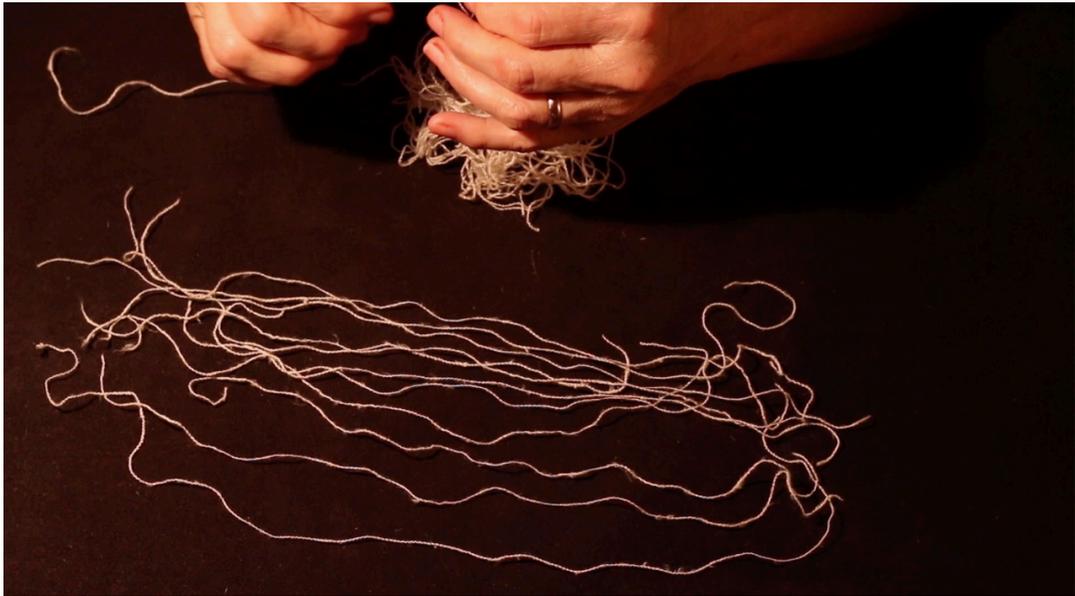
Figure 2.1 Extraits de l'œuvre *Dé-conter*, installation vidéo à 2 canaux, 2018.



- Maman, sais-tu comment pousse le lin ?
- Oui, je le sais. Quand j'étais toute petite, chez ma grand-mère Katia, ma marraine, dans son jardin j'ai vu une parcelle où poussait le lin. Ce n'était pas une très grande parcelle. Ce sont de grandes et hautes plantes avec des petites fleurs bleues.
- À quoi ressemblent les fleurs ?
- Je ne me rappelle pas à quoi elles ressemblent. Elles sont toutes petites mais elles sont belles et bleues. Je crois qu'elles ressemblent à des étoiles. Non... C'est comme des clochettes.



- Sur chaque plante, il y a une seule fleur ou il y en a beaucoup ?
- Non, il y a plusieurs fleurs. Mais moi j'étais toute petite quand je l'ai vu. La plante elle-même est haute mais je ne me rappelle pas comment sont les feuilles.
- Et comment savoir quand on peut les cueillir ?
- Je ne sais pas, comme je ne les ai jamais cueillies. Mais je me rappelle qu'à partir de ces fleurs, il y a des graines qui se forment et à ce moment-là le lin peut être cueilli. Les gens dans le temps savaient comment vérifier quand le lin peut être cueilli. Il doit être sec. La plante doit être sèche. Mais je me rappelle qu'on cueillait le lin avec une faucille comme le blé.
- Et ce n'était pas un grand champ de lin ?
- Non, non, il y avait des champs immenses avec le lin, et ce que j'ai vu chez Babouchka Katia c'était un jardin très grand, mais la parcelle de lin était seulement pour sa propre famille.



- Ils faisaient pousser le lin seulement pour faire du tissu ou pour d'autres usages ?
- Je ne sais pas s'ils utilisaient les graines pour faire de l'huile de lin, parce qu'on peut en faire de l'huile, mais je sais qu'ils faisaient du tissu et qu'ils faisaient des serviettes à partir de ce tissu.
- Et comment on le traitait ?
- Je me souviens qu'après l'avoir cueilli, on l'attachait en bottes, et je crois qu'on les laissait sécher. Même si la plante elle-même était relativement sèche, on la mettait à sécher davantage. Et après on l'étendait sur une surface. C'était de la terre couverte avec quelque chose, et on battait le lin avec des « tzepki », c'est deux bâtonnets reliés avec une chaîne, on tenait ces « tzepki » par un bâton et on frappait les plantes avec l'autre bout. Ainsi on broyait les tiges de lin, pour enlever... comment dire, je ne me rappelle pas ce mot, attends, coupe, c'est la peau du lin, enfin la surface, pour garder seulement l'intérieur de la tige qui contenait des fils, les fibres, d'une longueur de 50 à 100 cm. Après ces fibres étaient plongées dans l'eau.



- Je ne sais pas pourquoi, mais il fallait les tremper, et ensuite on les déposait sur les berges d'un lac pour les faire sécher. On ramassait les plantes trempées et séchées, on récupérait les fibres et on fabriquait des fils, on filait sur une machine spéciale. C'était un rouet. Je me souviens du rouet de Babouchka Katia, que ma mère a longtemps gardé. Elle continuait à l'utiliser pour filer de la laine, mais pas pour du lin.

Une fois le lin filé, on tissait. Et pratiquement chaque famille à l'époque avait un grand métier à tisser. On tendait tous les fils à la main, on faisait une immense toile. Après, cette toile était à nouveau trempée dans l'eau et blanchie. Parce que la couleur naturelle du lin est le gris, gris pâle. Peut-être avec ce traitement elle devenait aussi plus souple.

On blanchissait le tissu cette fois. Et ça, je m'en rappelle très bien ! On sortait ces immenses toiles de lin et on les étendait sur « bereg », les berges de ce lac, quand il faisait beau, au soleil. Je ne me rappelle pas comment on trempait les toiles dans l'eau, mais je me rappelle comment les femmes les étendaient sur la terre. Toutes les

berges étaient couvertes de lin. Par la suite on l'utilisait pour fabriquer des vêtements ukrainiens traditionnels, des serviettes, tout. On utilisait beaucoup le lin.

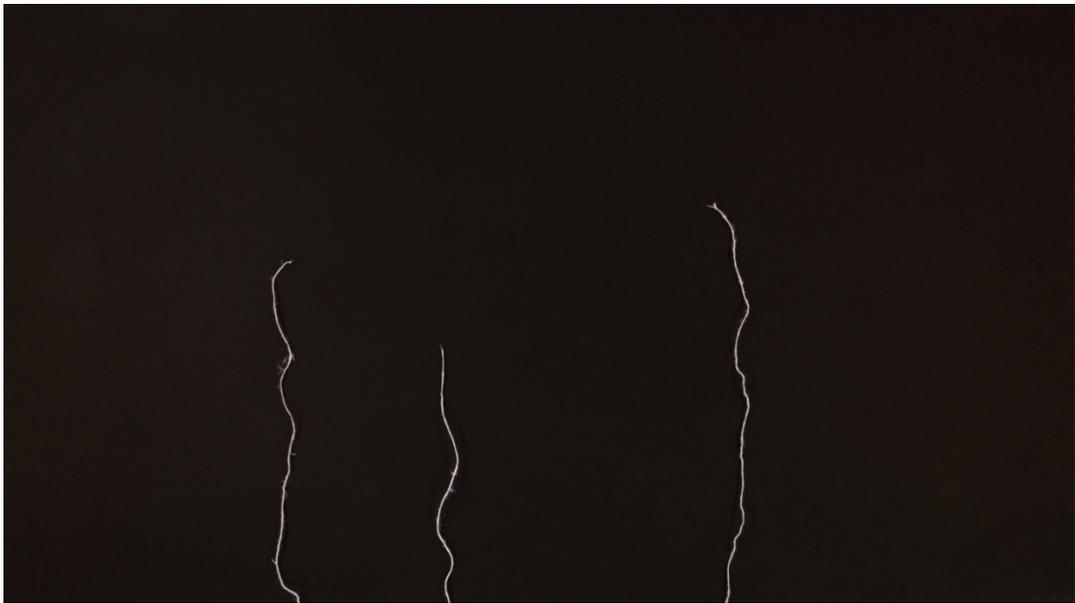
- Sais-tu que ta mère à toi cueillait et tissait le lin ?
- Oui je le sais, elle me l'a raconté quand j'étais petite mais elle ne me l'a jamais montré.

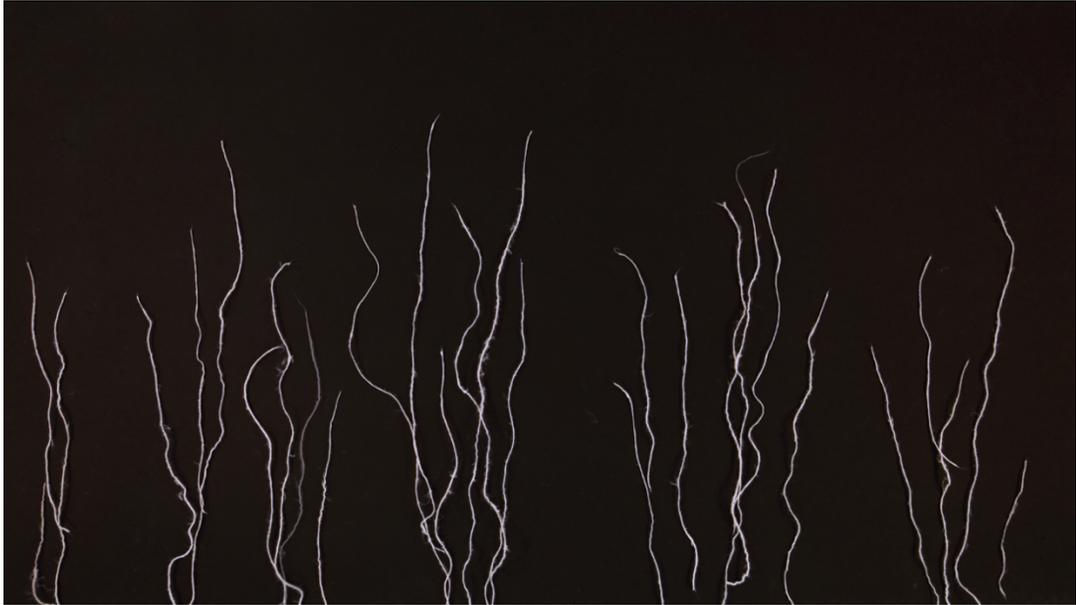


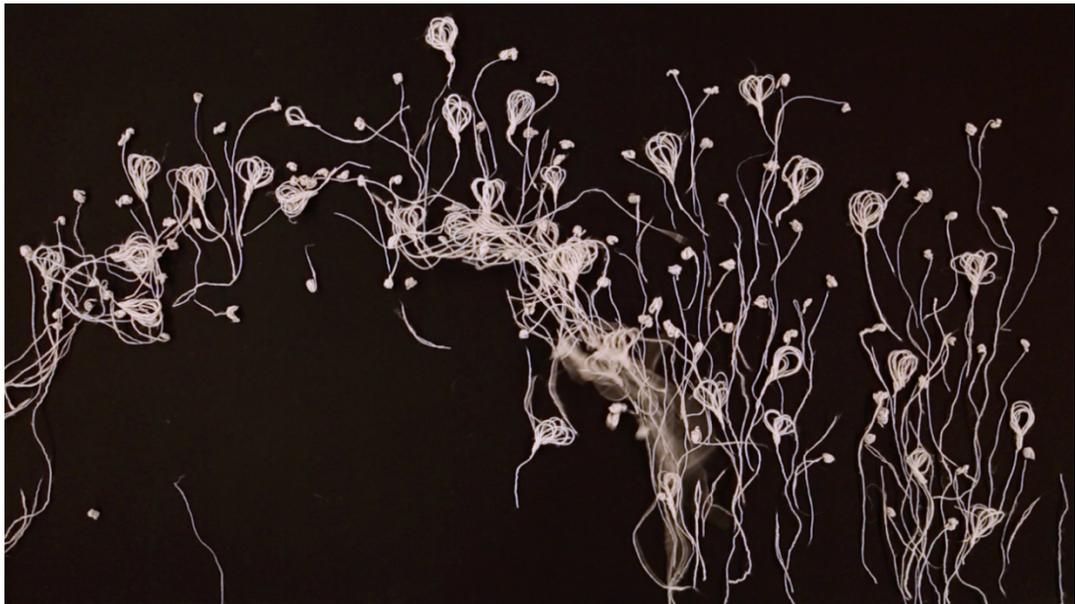
Pendant que ma mère démêlait les fils un par un et répondait à mes questions, je sentais qu'elle voyait le champ de lin devant ses yeux. Je ne me rappelle plus à quel moment je lui ai dit que ces fils venaient du tissu détissé. Le tournage de cette vidéo et l'enregistrement de son témoignage n'étaient pas une répétition d'une information que je connaissais déjà. Je la découvrais pendant son récit. Dans sa chambre, près de sa machine à coudre, sur une table couverte d'un tissu noir où elle démêlait les fils, l'espace s'est transformé. Les gestes de ses mains sont devenus flottants et énigmatiques. Je ne savais plus si elle démêlait les fils d'un tissu ou si elle manipulait des tiges de plantes. Je ne sais pas dire à quel moment le basculement s'est produit,

mais à un moment donné j'ai réalisé que les morceaux de fils tirés de cet amas, aplanis et étirés, se métamorphosaient en grandes tiges de lin amassées et étendues sur les « bereg » à partir du moment où ils se déposaient de façon horizontale sur la table. Les fils sont devenus des plantes. Les trous sont devenus des berges. Il ne restait plus qu'à imaginer que les fils s'enracinent et repoussent à nouveau. C'est ce qui est arrivé.

Figure 2.2 Extrait du film d'animation *Champ de lin*, Full HD, 5min 14, 2018.







Les plantes ont fait leur apparition. Comme si, en défaisant ce tissu, un tour de magie s'était produit, où les fils de lin se sont transformés en tiges, en feuilles et fleurs de lin. Je pense que cette transformation a germé depuis longtemps. Depuis des années, les plantes faisaient partie de mon travail, en dessin ou sous forme de vraies plantes utilisées dans les installations en espace public. Cependant leur rôle était d'évoquer l'imaginaire botanique du mot « déracinement » et de sa métaphore.

Je dois expliquer ici pourquoi, à travers différentes recherches, j'ai fait le choix de privilégier le mot « déracinement » à « exil » ou « immigration ». La notion d'exil, telle que le suggère son étymologie (« banni », « sauter dehors ») évoque le sort des personnes exclues ou chassées. Certes, dans des études récentes (Nous, 2013, Galitzine-Loumpet, 2013) on observe un changement de son sens, qui tend à englober toutes les catégories de migrants quels que soient leurs motifs et contextes. Ainsi Nous (2013) insiste sur le fait que tous les migrants, volontaires ou non, clandestins ou réfugiés, ont une expérience commune - « expérience exilique ». Cette expérience est à la fois une condition et une conscience, sans que les deux coïncident : on peut être en exil sans se considérer comme tel et l'on peut se sentir exilé sans l'être administrativement. La notion d'exil prend en compte les identités métissées et plurielles : « elle n'illustre pas le parcours d'un territoire à un autre mais l'invention de nouvelles territorialités qui viennent doubler les spatialités existantes » (*Ibid.*, p. 5). Cependant, dans le contexte de ma recherche liée en partie à mes origines et à mon entourage issu de l'immigration post-soviétique, ce mot a une mémoire des exilés de l'époque soviétique. En russe, le mot « exil » se traduit par « изгнание », « ссылка », qui signifient « déportation » et « bannissement ». Dans la mémoire de ceux que j'interroge autour de moi, il résonne avec des vers de Joseph Brodsky et les publications de samizdat d'Alexander Soljenitsyn. Déjà à l'époque soviétique, ce mot n'était pas synonyme d'immigration, car l'exil le plus terrible, redouté par des personnes comme mes parents, était l'exil sans quitter le pays. Pendant des années mon père avait peur de demander à quitter l'URSS, par crainte de se retrouver dans le rang des « otkazniki »,

des personnes qui avaient entamé des procédures de départ, mais à qui l'on n'accordait pas l'autorisation de partir, et qui par conséquent perdaient tout moyen de subsistance, en vivant par la suite dans leur propre pays dans la pauvreté et l'exclusion. Ainsi même si ce mot change actuellement de teinte en devenant plus généraliste (Nous, 2013), je ne peux l'utiliser. Ce terme n'est pas adapté aux conditions des personnes et aux situations auxquelles je m'intéresse, car il peut s'agir autant d'un déplacement d'un pays vers un autre pays, ou d'une région à une autre dans le même pays, il peut être volontaire ou non, pour des raisons économiques ou familiales. Comment appeler une personne qui est forcée de quitter son village natal du Québec vers une autre région parce que son village est « fermé » par le gouvernement ? Peut-on l'appeler exilée ? Peut-on l'appeler migrante ? Pourtant son récit peut ressembler étrangement à celui d'une personne haïtienne ayant quitté son pays à la suite d'un tremblement de terre pour trouver au Canada un avenir meilleur.

Le mot qui me semble réunir tous les récits que je collectionne est donc « déracinement ». Je suis consciente du fait qu'il peut paraître évacuer la question du politique ou ignorer la crise des migrants des années 2015 (Piguet, 2018, Withol de Wenden, 2017). Cependant, mon objectif est de n'exclure aucune situation, sans nécessairement me concentrer sur les événements terribles de cette crise. Par ailleurs, commencée en 2016, ma thèse se penchait sur des situations où les personnes étaient déracinées depuis de nombreuses années, des personnes déplacées pour certaines dans les années 1970-1980. Je suis consciente également qu'avec son jumeau « enracinement », il a été souvent utilisé dans des discours historiques et politiques conservateurs (Dupuis, 1989). Cependant, on l'a vu réhabilité dans les travaux de Bourdieu et Sayad (1964), qui l'emploient pour décrire une migration interne des paysans kabyles, un déplacement à l'intérieur du pays provoquant une rupture avec leur milieu de vie. Cette étude de l'habitus kabyle, critique du modèle colonialiste, confère au déracinement une connotation de rupture morale (Silverstein, 2003). Bourdieu (1964) et Sayad (1999) utilisent le prisme du déracinement car cela « présuppose un

entrelacement de l'habitus kabyle et du paysage géographique » (Sylverstein, 2003, p.27).

Ainsi, j'utilise le mot « déracinement » dans le sens propre et figuré, le « fait d'être arraché » à son milieu. Cela peut inclure des personnes déplacées volontairement ou non dans leur propre pays, des migrants, des exilés. L'usage paraît évident et « depuis les représentations nationales européennes du début de l'époque moderne [...] jusqu'aux théories contemporaines écologistes et nationalistes, [il] a eu pour effet de conférer un caractère naturel aux liens entre les personnes et les lieux » (Ibid., p.27). Dans un contexte plus large que l'immigration, il renvoie à la rupture des liens naturels entre les personnes et les lieux. Ce sont précisément ces liens qui m'intéressent dans ce mot. Si le mot « exil » met en lumière le lieu d'arrivée et le mot « migration » - le déplacement, le voyage, la trajectoire - le mot « déracinement » sous-entend le point de départ, les lieux ou les milieux d'origine. On pense au lieu duquel on est arraché et dans mon cas, aux liens avec ce lieu.

Dans mon travail précédent, des plantes ont été porteuses de cette métaphore du déracinement. Par exemple, en 2016, j'ai réalisé l'installation *Écouter le champ de racines* (Reznik, 2019). Ce projet multidisciplinaire et participatif était basé sur des témoignages de citoyens sur leur interprétation des racines d'une personne. Présenté dans le parc Isidore Hurteau du Vieux Longueuil, il consistait à récolter des récits de Longueuillois, mais également d'autres personnes, dans le but de faire partager des histoires de racines, de souvenirs d'enfance, de traditions familiales, et de leur transmission. Ces récits en étaient un matériau artistique et, intégrés dans l'installation au parc de la Maison des arts, ils étaient accompagnés de plantes qui avaient une importance toute particulière : des plants de pommes de terre, présents physiquement dans l'installation et étant au centre de différents événements qui entouraient l'exposition (plantation, buttage, récolte), étaient une métaphore des racines des personnes dont il était question.

Ce n'est plus le cas dans le travail présent. Cette fois il ne s'agit plus d'employer une métaphore. L'amas de fils transformé par ma mère en tiges de lin m'a fait prendre conscience de l'importance de la plante comme objet physiquement présent dans la vie d'un déraciné. Les plantes sont devenues le centre de ma recherche en tant qu'objets déplacés (ou non) par des personnes. Une autre rencontre a renforcé ma conviction qu'elles sont un sujet central – la rencontre avec une ortie.

J'étais chez une dame dans sa maison à Montréal, en train de photographier et filmer des objets qu'elle avait ramenés de Russie, son pays d'origine. Au terme de l'entrevue, nous sommes sorties dans le jardin. Elle me montrait les aménagements de la terrasse et les parterres de fleurs qu'elle avait réalisés elle-même. Il faisait beau. Une plante a attiré mon attention. Elle se trouvait au milieu d'un beau parterre de fleurs, entre des feuilles de tulipes qui avaient achevé leur floraison et des rosiers. Je lui ai dit :

- Tu as vu, tu as une ortie qui a poussé au milieu de tes rosiers ! Tu peux l'arracher et en faire du purin d'ortie, super pour chasser les parasites. Ou alors on peut en faire une soupe !
- Ah non, c'est pas possible, je l'ai plantée ici.
- Une ortie ? Où l'as-tu trouvée ?
- Dans une forêt.
- Quelle forêt ?
- Chez moi, dans mon pays.
- Tu l'as ramenée ici ?!!
- Oui.
- Pourquoi ?
- ...

Elle ne m'a pas répondu. Je ne sais toujours pas, ou pas encore, pourquoi cette personne a apporté l'ortie de son pays. J'ai tenté de la questionner, mais les réponses nous

amenaient toujours ailleurs. Son silence témoignait-t-il de la difficulté de raconter les liens avec le pays d'origine ?

En même temps, je me suis remémoré le jardin de mes parents. Ils ont transformé le terrain de leur petite maison d'une banlieue de Detroit en une datcha remplie de pommiers, cerisiers, cassissiers, groseilliers à maquereaux, pivoines et tagètes. Mais quelle coïncidence : cela ressemblait à ce qui poussait dans le jardin de ma grand-mère à Tchernihiv, dans le nord de l'Ukraine. Je me suis demandé si tous ces végétaux avaient été achetés chez « *English Gardens* », ou si quelques graines, feuilles, boutures, avaient été transportées de loin.

Depuis cette rencontre, je pose la question sur les plantes en migration à chaque personne déracinée que j'interviewe, ami, connaissance ou des personnes rencontrées au hasard. Avez-vous apporté une plante de votre lieu d'origine ? Une plante vous relie-t-elle plus spécifiquement à ce lieu ? Et si oui, comment ?

Oh, des plantes déplacées, il y en a beaucoup ! Des plantes déracinées, bouturées, cachées, transportées, replantées, multipliées, partagées. Des plantes non transportées aussi, abandonnées ou laissées à des amis, dont on chérit encore les fleurs et l'odeur. Ce ne sont pas des plantes exotiques que l'on ne trouve pas dans le pays d'accueil. Bien au contraire, ce sont des plantes ordinaires, que l'on peut acheter chez n'importe quel fleuriste ou que l'on peut cueillir à l'extérieur : des œillets, des pivoines, des violettes, la monnaie du pape, les cœurs de marie, des groseilliers, des cerisiers. Cependant ce n'est pas une plante « qui ressemble à celle-ci » que la personne veut rapporter, elle veut rapporter LA plante, celle qui vient précisément de son lieu d'origine.

La question des plantes déplacées est devenue centrale dans cette recherche. J'ai mis de côté les histoires de tissus pour explorer les histoires de plantes. Que sont ces êtres déplacés ? Pourquoi les transporter ? De quoi sont-ils la mémoire ? Que racontent ces

objets-êtres-vivants transportés dans les valises ou les poches ? Expriment-ils des liens avec des lieux, ceux du départ, ceux d'arrivée, et si oui, comment ? Les liens des personnes déracinées avec les plantes ne peuvent-ils pas être révélateurs de la question plus générale et essentielle, celle de la nature des liens que nous avons avec les lieux ?

Dans les sections suivantes de ce chapitre je vais m'attarder sur les questions du déplacement des plantes d'un point de vue biologique, éthique et réglementaire, ainsi que sur des travaux de recherche et des œuvres qui explorent les liens entre la migration des personnes et celle des plantes, avant de poursuivre l'enquête sur les plantes déplacées par des personnes déracinées.

2.2 La mobilité des plantes

Les plantes ont toujours voyagé (Mancuso, 2022, Raynal-Roques, 2018) . Elles se sont déplacées, se sont dispersées, ou encore elles ont migré, ouvertement ou en cachette, volontairement ou à leur insu, lentement ou à la vitesse d'un avion. Grâce à des mécanismes ingénieux, elles utilisent le vent et la flottaison pour disperser des graines. Elles déploient des rhizomes, des branches tombantes, des stolons, pour avancer de quelques centimètres ou de plusieurs dizaines de mètres. Pour des distances allant jusqu'à plusieurs centaines de kilomètres, elles ont des crochets et des harpons afin d'accrocher leurs fruits et leurs graines à la toison des animaux (Raynal-Roques, 2018).

L'activité humaine a souvent involontairement participé à leur déplacement. Les plantes ont suivi les humains en collant à leurs chaussures, sur les pneus des camions, dans les valises en soute. C'est pour cela que le *Plantin* est appelé « Le pied de l'homme blanc » par les premières nations qui l'ont découvert sur les chemins empruntés par les colons français et anglais, alors que la *Bermudienne*, l'herbe aux yeux bleus, a été amenée en France par les troupes américaines lors de la première guerre mondiale (Vernier, 2018).

Le commerce des épices sur la Route de la Soie et les grandes expéditions en Amérique ont constitué des étapes historiques majeures de la découverte des plantes et de leur introduction dans différents pays. La pomme de terre, élément principal de plusieurs plats nationaux dans différents pays, est une migrante des pays de l'Amérique du Sud, alors que la pomme kazakh (Asie Centrale) est à l'origine de toutes les pommes que l'on consomme aujourd'hui au monde.

Si la mobilité des plantes est inséparable de la mobilité des humains, le rapport entre la migration des personnes et des végétaux est un sujet d'étude relativement récent. Il peut être vu sous différents angles : d'un côté, on peut étudier l'impact du déplacement des personnes sur la nature, l'écologie et l'équilibre des espèces végétales, et de l'autre, dans le sens inverse, l'impact du déplacement des plantes sur le mode de vie, la culture et les traditions des personnes.

Dans cette première catégorie, l'un des premiers à s'intéresser aux effets du déplacement de l'humain sur la nature est Edgar Shannon Anderson, un botaniste américain ayant contribué à la botanique génétique. Son ouvrage *Plants, Man and Life* publié en 1952 aux USA a été salué à l'époque comme un livre scientifique populaire ouvrant un nouveau domaine, l'histoire des interactions entre les humains et les plantes. Dans le premier chapitre du livre, « L'homme et ses paysages transportés », l'auteur décrit les paysages de l'Est et du centre des États-Unis et nous apprend que la plupart des fleurs - achillées, boutons d'or, marguerites, tournesols – et des herbes - chardons, herbes rouges, pâturins et trèfles - si familières des prairies nord-américaines, ont été apportées par les immigrants européens, pour l'essentiel de façon involontaire (Anderson, 1952/2005, p.8). Anderson y introduit le concept de « paysages transportés » :

[...] inconsciemment autant que délibérément l'homme transporte avec lui des flores entières à travers le monde, qu'il vit maintenant entouré de paysages transportés [...] (*Ibid.* p.9, traduction libre).

L'auteur décrit les « paysages transportés » que l'on peut observer aux États-Unis, il oppose la végétation indigène et ses couleurs flamboyantes à l'automne, à la verdure des herbes et des arbres d'origine européenne, le plus souvent apportés sur le continent malgré eux par les nouveaux arrivants, par l'intermédiaire de grains de pollen sur les caisses et tonneaux chargés dans les bateaux (*Ibid*, p.10). De même trouve-t-on en Californie de nombreuses plantes d'origine méditerranéenne, comme les fenouils, radis et l'avoine sauvage, transportées initialement par les colons espagnols (*Ibid*, p.13). Par l'étude des pollens dans les sédiments, les chercheurs ont montré que cette végétation venue d'Europe et si commune aux États-Unis était elle-même le plus souvent originaire d'Asie, et que les migrations des humains depuis le Néolithique avaient d'abord profondément transformé le paysage en Europe. Les couches successives de pollens et la présence de charbon de bois dans les sols mettent en effet en évidence le remplacement volontaire par le feu des forêts de chênes ou de pins par des champs et l'apparition de mauvaises herbes comme le plantain lancéolé ou herbe à cinq coutures (*Ibid*, p.1,5). Les plantes qui nous entourent sont alors des productions de l'homme, des artéfacts :

[...] nos plantes les plus communes de tous les jours ont été transformées par leurs longues associations avec nous de telle sorte que de nombreuses plantes du bord des routes et devant les portes des maisons sont des artéfacts. Un artéfact, par définition, est quelque chose de produit par l'homme, quelque chose que l'on n'aurait pas eu si l'homme n'avait pas existé. C'est ce que nombre de nos mauvaises herbes et de nos récoltes sont réellement. Même si l'homme ne les a pas sciemment toutes produites, certaines dépendent autant de lui, sont autant un résultat de ses cultures, qu'un temple ou un vase ou une automobile. » (*Ibid*. p.9, traduction libre).

Le déplacement des végétaux a profondément modifié les paysages. Encore maintenant, on est fasciné par la quantité de végétaux venus d'ailleurs qui ont réussi à s'adapter au nouveau climat au point de devenir des espèces que l'on croit locales.

Je m'appelle Jean-Pierre Scherer, je suis dans l'enseignement et plutôt orienté sur la botanique et l'agronomie. J'interviens aussi bien pour le grand public que pour des professionnels sur ces aspects-là : connaissance des plantes, leur utilisation aromatique, médicinale, culinaire, apicole et leurs indications au niveau du sol.

Alors, je voudrais parler de l'acacia, cette plante qui nous est familière car son abondante floraison est signe que le printemps est définitivement bien installé. De plus, ses fleurs sont d'autant plus attendues qu'elles offrent beaucoup de nectar, qui fait le régal des pollinisateurs. Pour les abeilles, la miellée, dont la durée est variable selon les conditions climatiques, permet l'élaboration d'un miel très doux et dont la fluidité facilite l'utilisation pour de nombreuses préparations. Au niveau culinaire, ses grappes blanches et parfumées sont utilisées pour les fameux « beignets de fleurs d'acacia » délicieux, qui font partie de notre patrimoine gastronomique traditionnel. Et pourtant, le langage vernaculaire se trompe : cette plante n'est pas un acacia, mais un robinier, comme l'indique son nom botanique « *robinia pseudo acacia* », ou « faux acacia ».

Originaire d'Amérique du Nord, cet arbre est notamment abondant sur les contreforts du massif des Appalaches. Au XV^{ème} siècle, la découverte de ce continent a bouleversé la représentation du monde par les européens. Est-il nécessaire de rappeler que ce qui a incité à explorer ce côté de l'Atlantique est une motivation d'ordre botanique et économique, à savoir la recherche de plantes à épices ? Or, la botanique fut, jusqu'à la fin du Moyen-Âge, une discipline étroitement associée à la médecine. En effet, c'est essentiellement dans le règne végétal que la civilisation a toujours puisé pour élaborer des remèdes. L'intérêt pour les végétaux fut donc majoritairement pour des raisons utilitaires. Les épices elles-mêmes étaient prisées pour leurs dimensions thérapeutiques, notamment digestives, comme le poivre. Or, l'exploration du continent américain a permis de découvrir une biodiversité végétale inattendue. On estime que le nombre d'espèces connues par les européens a été multiplié par 40 au cours du XVI^{ème} siècle ! Le végétal est devenu une source de curiosité, indépendamment de ses éventuelles propriétés médicinales, et une source d'inspiration pour les artistes de la Renaissance.

Les premières graines de robinier furent apportées en France en 1601, et furent naturellement confiées à l'apothicaire du roi Henri IV, en la personne de Jean Robin. Celui-ci les sema à Paris, dans son jardin de collection. Un rejet d'un arbre issu de ce premier semis fut replanté en 1653, il est actuellement l'arbre le plus vieux de la capitale ! Un siècle plus tard, Linné rendit hommage à Jean Robin en nommant cet arbre « robinia pseudo-acacia ». En fait, le véritable « acacia », c'est ce dont se délectent les girafes, dans la savane africaine ! Il est vrai que le feuillage des deux arbres se ressemble un peu.

L'arbre s'est, depuis, développé sur tous les territoires présentant un climat tempéré. En tant que plante pionnière, son puissant système racinaire lui permet de résister aux périodes sèches, et de s'adapter aux terres pauvres grâce à la fixation d'azote. Son bois, presque imputrescible, sert à la fabrication de piquets, mais peut aussi être utilisé en marqueterie.

J'aime cet arbre pour cette histoire : je le regarde en me disant que pendant des milliers d'années il a vécu au centre du continent nord-américain et qu'aujourd'hui il nous est familier, entrant même dans des utilisations traditionnelles européennes. Bien que ses branches soient épineuses, le robinier bénéficie d'une image sympathique en raison de la diversité de ses usages. L'Europe occidentale lui a donc souhaité la bienvenue, et l'a donc adopté depuis des siècles, alors que son histoire est encore récente.²⁴

Dans la seconde catégorie, où l'on étudie davantage l'impact du déplacement des plantes sur différents aspects de la vie des humains, les recherches sur les rapports entre la migration des personnes et des végétaux sont encore peu nombreuses. Je voudrais néanmoins citer quelques travaux de recherche, dont certains sont toujours en cours.

²⁴ Entrevue avec Jean-Pierre Scherer, botaniste, réalisée le 6 juillet 2021, au Jardin des Plantes de Poitiers.

Le projet *Exorigins*, ayant pour objectif d'étudier « la circulation croisée des végétaux et des personnes en contexte migratoire »²⁵ et soutenu par la ville de Paris, a été lancé en 2019 et au moment où j'écris ces lignes, est toujours en cours, sa fin étant prévue pour 2022. Il réunit des chercheurs anthropologues, des juristes, des botanistes, géographes, paysagistes et artistes pour réfléchir à deux aspects : d'une part, sur la façon dont les plantes nous renseignent sur la migration humaine, et d'autre part, et cela semble une préoccupation majeure de ce projet, sur la façon « d'envisager l'Autre et l'Ailleurs » (*Ibid.*). Les questions de recherche abordées par ce projet sont :

Comment une plante transmise au sein de sa famille informe-t-elle les mises en récit sur soi-même et sur autrui, sur ce qui est endémique et exotique, sur l'ici et sur l'ailleurs ? Comment les végétaux présents dans nos espaces quotidiens et domestiques sont-ils mobilisés pour ordonner les origines et les mémoires associées à de multiples lieux ? Enfin, comment interviennent-ils dans notre manière de traiter autrui et plus spécifiquement l'étranger ? (*Ibid.*).

Pour répondre à ces questions différentes études ont été lancées. Ainsi, l'anthropologue Irène Dos Santos travaille sur le projet « De la diversité bio-culturelle dans les jardins des parisiens ; circulations croisées de végétaux, de personnes et d'imaginaires entre Europe, Afrique et Amériques ».²⁶ Le sociologue Dominique Vidal enquête sur les loges fleuries des gardiennes d'immeuble d'origine portugaise dans les immeubles du parc privé à Paris.²⁷ L'étude de la circulation des graines de caoutchoutier et des savoirs associés entre l'Amazonie, l'Europe et l'Asie est menée par l'anthropologue Émilie Stoll (*Ibid.*). Les retours de certaines enquêtes sont déjà disponibles sur le site du projet²⁸.

²⁵ <https://exorigins.hypotheses.org/le-projet>. Consulté le 20 octobre 2020.

²⁶ <https://cv.archives-ouvertes.fr/irene-dos-santos>. Consulté le 6 janvier 2022.

²⁷ <https://exorigins.hypotheses.org/lequipe-exorigins>. Consulté le 20 octobre 2020

²⁸ <https://exorigins.hypotheses.org/category/retour-denquete>. Consulté le 6 janvier 2022.

Parmi celles-ci, on peut trouver celle qui a été conduite par Romain Simenel, anthropologue, et qui s'intitule « Curaçao, l'île jardin des origines »²⁹. Il s'agit d'une étude sur le lien entre la grande diversité des origines humaines et végétales de l'île et le rapport des habitants à la dissémination des plantes. Au XVII^{ème} siècle le port de l'île était l'un des principaux ports de commerce des esclaves dans les Caraïbes. Plusieurs plantes exotiques, telle que l'aloë vera, sont devenues emblématiques pour la population dans les traditions culturelles, la cuisine et la pharmacopée. Si plusieurs plantes ont été introduites de façon non intentionnelle, certaines, telle que *Calotropis procera*, auraient été apportées volontairement par les esclaves par des semences et auraient participé à la reconstitution de leur pharmacopée. D'autres plantes ont été apportées plus récemment et leur introduction à la suite de voyages individuels aurait des motifs identitaires et religieux. Selon Simenel, l'actuelle pharmacopée de l'île représente l'attachement des habitants à la dissémination de plantes d'origines multiples et reflète parfaitement la variété des origines des humains.

Une autre étude du projet *Exorigins*, conduite par l'anthropologue Cannelle Labuthie s'intitule « Contours d'une figure palestinienne : les semences « baladi »³⁰. Elle témoigne du rôle des semences et de l'importance de leur transmission dans la culture palestinienne. Cannelle Labuthie a mené une enquête de terrain en Palestine d'avril à juillet 2019, notamment à Bethléem et Hébron. Elle nous apprend que les paysans distinguent les semences « baladi » (« du pays » en arabe), qui sont les semences locales, des semences « mish baladi » (« qui ne sont pas baladi »), à la fois par leur origine, car les semences « mish baladi » sont industrielles et standardisées, mais aussi par leurs propriétés physiques et gustatives. Les semences « baladi » sont plus

²⁹ <https://exorigins.hypotheses.org/1656#more-1656>. Consulté le 6 janvier 2022.

³⁰ <https://exorigins.hypotheses.org/623>. Consulté le 7 janvier 2022.

résistantes et leurs fruits plus savoureux. Elles sont moins productives mais elles sont reproductibles, contrairement aux semences industrielles qu'il faut racheter chaque année.

Le terme « baladi » renvoie à une multitude de variétés de plantes qui font référence à des terroirs spécifiques de Palestine, comme le raconte un cultivateur : « Les aubergines *battiri* trouvent leur place à Battir, les abricots à Beit Jala, les *faqqus* à Beit Sahur, le raisin à Hébron et les laitues à Artas ». Ce terme renvoie aussi à un type d'agriculture dite « pluviale », pratiquée dans les régions montagneuses de Palestine, qui répond aux contraintes d'accès à l'eau, et qui se distingue des cultures irriguées qu'on trouve dans les plaines. Les semences ont été sélectionnées et se sont transmises de génération en génération dans les villages, en même temps que le savoir-faire d'une agriculture sans irrigation, tirant partie de l'humidité des sols et des pluies saisonnières.

L'auteure souligne l'importance de la transmission des semences entre paysans et la singularité de cette transmission : « Au-delà du lien essentiel à la terre et au territoire auxquelles elles renvoient, les semences baladi semblent aussi associées à un mode de transmission spécifique, reposant sur la confiance placée en chacun.e des cultivateur.rice.s palestinien.ne.s ». En effet, même s'il est possible d'acheter ces semences chez un commerçant, elles se transmettent surtout entre cultivateurs à l'intérieur des villages et entre villages, par exemple à l'occasion des foires locales ou de la récolte des olives. Enfin l'auteure nous apprend que les Palestiniens éprouvent une certaine nostalgie pour les semences « baladi », qui sont menacées par le désintérêt des jeunes pour l'agriculture et les effets de la colonisation des terres, et que des associations et musées développent des actions pour les collecter, les préserver et continuer à les transmettre.

En automne 2020 a eu lieu le colloque international *CIST2020 – Population, Temps, Territoires*, qui s'attachait à « articuler population, temps, territoire dans une

perspective transdisciplinaire »³¹. Une des sessions de ce colloque s'intitulait *Circulation de plantes, de personnes et ancrages territoriaux* (Session P), et avait pour objectif « de mettre en exergue le rôle des végétaux et de leur circulation dans les processus cognitifs et pratiques d'ancrage territorial des populations dont la trajectoire personnelle ou familiale s'inscrit dans une migration ou un déplacement géographique. »³². J'étais tellement contente de découvrir cet événement et même d'y présenter mon travail de recherche et de création. C'est comme rencontrer des personnes qui parlent la même langue ! Deux directions principales ont été explorées lors des présentations : d'une part, des études ethnographiques sur des végétaux importés par des personnes dans leur déplacement et la façon dont ceux-ci participent « à la reformulation des discours et des idéologies sur l'ici et l'ailleurs, l'Autre et le soi » et d'autre part, des exemples de cas inverses, où « ce sont les humains qui suivent la trajectoire – économique et sociale, parfois géographique – des végétaux et s'installent dans de nouveaux lieux »³³.

Parmi les recherches présentées, j'aimerais citer la présentation intitulée *Hmong en mouvement : circulation des remèdes, déplacement des thérapeutes et transmission des savoirs*³⁴, dont les auteurs A.Bochaton, J.-M. Dubost et M.S.Thao étudient le rôle de la médecine traditionnelle à base de plantes dans la communauté hmong originaire du Laos et établie aux États-Unis depuis la fin des années 1970. Cette étude porte plus

³¹ <https://hal.archives-ouvertes.fr/CIST2020/>. Consulté le 15 mars 2021.

³² <https://cist2020.sciencesconf.org/resource/page/id/23> Consulté le 14 mars 2021.

³³ *Ibid.*

³⁴ <https://cist2020.sciencesconf.org/browse/session?sessionid=52644>. Consulté le 15 mars 2021.

précisément sur le rôle de la circulation des plantes par des immigrants et des voyageurs entre les États-Unis et le Laos.

Il existe en effet aux États-Unis, principalement en Californie et dans le Minnesota, une communauté hmong originaire des montagnes du nord du Laos et constituée de réfugiés ayant transité par des camps en Thaïlande après la guerre du Vietnam. Les auteurs, qui forment une équipe pluridisciplinaire (anthropologue, ethnologue et géographe), soulignent le maintien et la transmission des pratiques de soins traditionnels au sein de cette communauté, malgré l'adoption de la médecine du pays d'accueil. Les remèdes traditionnels hmong à base d'herbes fraîches, d'écorces et de racines, administrés soit en tisanes soit en cataplasmes, sont très couramment utilisés pour traiter le rhume, la toux, les douleurs abdominales et la diarrhée. Comme au Laos, ce sont les femmes qui donnent ces traitements traditionnels et c'est par les femmes que le savoir sur les plantes médicinales se transmet dans la communauté.

A l'origine ces plantes ont été ramenées par les exilés hmong, qui les ont transportées depuis leurs montagnes jusqu'aux États-Unis, en passant par les camps de réfugiés en Thaïlande. Les femmes de la communauté américaine continuent de les faire pousser dans les jardins domestiques, cependant certaines herbes ne peuvent pas être cultivées aux États-Unis en raison du climat et sont apportées directement du Laos. Les auteurs mettent en évidence ce qu'ils appellent une « médecine en mouvement », mouvement des plantes mais aussi des membres de la communauté entre les États-Unis et le Laos : d'une part des filières de femmes se sont créées pour le transport des plantes, avec des cueilleuses au Laos et des revendeuses dans les marchés urbains du Laos et des États-Unis ; d'autre part les Hmongs américains en visite au Laos rapportent ces plantes dans leurs valises, ou retournent dans leur pays d'origine dans le but de soigner de façon traditionnelle des maladies graves comme le diabète. L'intérêt des Hmongs américains pour la médecine traditionnelle a entraîné en retour un renforcement de l'image de celle-ci au Laos. Les auteurs analysent cette circulation des personnes et des plantes à

travers la notion de « translocalité » comme « espace dans lequel de nouvelles formes d'identité se constituent ». Ils mettent en évidence le rôle des voyages, des échanges, et des retours au pays d'origine, « l'interaction complexe entre le mouvement et la sédentarité », dans la construction singulière de « l'identité thérapeutique des Américains hmongs », qui comporte à la fois le recours au système médical du pays d'accueil et le maintien des pratiques de soins traditionnelles du pays d'origine.

Si le colloque CIST2020 était très riche pour diversifier le questionnement et les approches d'études concernant la circulation des végétaux et des personnes, je constatais que j'étais l'unique artiste à présenter un travail de recherche-crédation. Je ne connaissais pas d'autres travaux universitaires et artistiques proches de ma problématique avant de tomber, en fin de rédaction, sur la recherche de Darya Tsymbaliuk, qui s'intitule *Between Plant Fossils and Oral Histories: Tracing Vegetal Imaginaries from Donbas, Ukraine* (2021). Quelle surprise ! Cette jeune chercheuse, artiste et doctorante à St-Andrews University, est d'origine ukrainienne. Comme moi, elle travaille à partir de récits de personnes qu'elle enregistre, se concentrant toutefois sur la population du Donbass, la région de l'est de l'Ukraine, frontalière avec la Russie, une population qui a été déplacée à l'intérieur du pays à la suite du conflit toujours en cours. En puisant dans les connaissances sur les fossiles, et sur la paléobotanique, elle explore des témoignages de personnes déplacées de la région à travers l'imaginaire lié aux végétaux. La chercheuse propose une série de dessins dans lesquels elle juxtapose des mots et des représentations de liens entre les fossiles, les plantes et les humains. Ces mots sont des extraits des récits qu'elle a récoltés, et avant même de lire son article j'ai été happée par quelques phrases qu'elle a inscrites en russe ou en ukrainien. Celle-ci était en russe :

Tu peux transporter des fleurs dans des pots... Mais des arbres tu ne peux pas les transporter... Et tu y mets ton cœur... Je ne sais toujours pas comment vivre pour ne pas m'y attacher du tout... (Tsymbalyuk, 2020, dessin numéro 27, traduction libre).

Ou alors celle-ci, en ukrainien :

L'ortie... Il y en a tellement ici, si vous êtes quelque part en dehors du centre de la ville... Quand je suis arrivé et que je suis allé à mon premier travail... (...) Je me suis fait piquer, et les locaux m'ont dit : « Où vas-tu ? Ne voyez-vous pas ? » J'ai dit : « Je ne sais pas, ça n'a pas l'air d'où je viens... » (*Ibid*, dessin numéro 35, traduction libre).

En s'appuyant sur le livre *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* de Michael Marder (2013), elle compare les conceptions de la mobilité et de l'immobilité des plantes dans le monde occidental. Selon Marder, cité par Tsymbalyuk, le concept de mouvement était au cœur de l'idée de la vie dans les perceptions occidentales, ce qui fait des plantes des êtres inférieurs aux humains et animaux, voire sans vie. Cependant, en étudiant l'étymologie du mot « plante » dans différentes langues, elle trouve que si en anglais, comme dans d'autres langues européennes, le mot « plante » renvoie à l'état statique, le concept d'immobilité ne se reflète pas dans ce mot en russe ou en ukrainien :

[...] en russe « la plante est *rasteniye* (растение), provenant du verbe *rasti* (расти), qui signifie précisément « grandir ». L'ukrainien suit la même logique, où « plante », *roslyna* (рослина) vient de « grandir », *rosty* (рости). (*Ibid*, texte sans pagination, traduction libre).

En récoltant les récits de personnes déplacées en lien avec des récits sur leurs plantes, Tsymbaliuk constate que ces derniers sont « souvent banals et concernent des questions quotidiennes » (*Ibid.*). Cependant, elle précise que contrairement aux récits médiatisés, qui insistent sur la dramatisation et les traumatismes, « les histoires sur les plantes permettent de raconter l'expérience du déplacement d'une manière plus nuancée et de discuter du déplacement en tant qu'événement multi-espèces » (*Ibid.*). Dans les récits, évoqués par la chercheuse, on trouve l'histoire d'un pommier, dont une femme se souvient avec tristesse, car elle s'en est occupé pendant des années, et étant déplacée, elle ne peut plus le faire, mettant le pommier en danger à cause des sécheresses dans la région. Un autre récit est celui d'un homme qui décrit les blessures des plantes

provoquées par le conflit armé. Les plantes dont il parle se trouvent dans une réserve naturelle, abritant des espèces de végétaux protégés. La réserve étant un lieu de protection des végétaux et interdit au public, elle garde par conséquent des traces visibles du conflit.

Tsymbaliuk ponctue son article de mots et de phrases extraits des récits récoltés. Écrits à la main, ils apparaissent également sur les dessins. Elle explique qu'il est important pour elle d'intégrer les citations des personnes interviewées dans le corps de ses écrits et les œuvres. J'aurais tellement aimé les lire en entier, ou encore plus les entendre. Le texte de l'article est traversé par de multiples dessins, avec un imaginaire qui entremêle les représentations du végétal, du corps humain, et des mots. Elle revendique une « narration multi-espèces à travers des images et des mots » pour qu'en émerge, « de nouvelles visions du Donbass incluant une diversité de subjectivités humaines et non humaines » (*Ibid.*).

Pour terminer cette section, je voudrais donner quelques précisions sur les moyens physiques de déplacer une plante. Ils sont liés aux différentes méthodes de propagation des végétaux, qui se divisent en deux groupes : propagation sexuée et propagation non sexuée (McMillian Browse, 1999). On parle de propagation sexuée quand la plante utilise des graines pour produire de nouveaux spécimens. La propagation est asexuée quand une partie de la plante (feuille, tige) est utilisée afin de créer une nouvelle plante. En général, ce second type de propagation n'est pas possible sans l'intervention de l'homme. On y trouve : le bouturage (par tige, par feuille, par racine), le marcottage, la division et la greffe.

La façon la plus simple de transporter des plantes est sous la forme de graines, pour faire pousser de nouvelles plantes. Cependant, il faut être certain de la qualité des graines. Par exemple, certaines graines, produites par des plantes modifiées génétiquement, peuvent être génétiquement instables, et ne pas produire les plantes

auxquelles on s'attendait.³⁵ On peut également transporter des bulbes, des tubercules, ou des noyaux, car ils supportent très bien le voyage et ne sont pas volumineux.

Une autre façon simple de transporter une plante est de prélever une bouture. Cette méthode de multiplication des plantes est intéressante par le fait que la nouvelle plante obtenue est génétiquement identique à la plante mère (*Ibid.*). C'est un clone de la plante d'origine, une partie d'elle. Cette information est fascinante à prendre en compte dans certains récits. Une bouture a l'avantage d'être peu volumineuse. En revanche, il s'agit d'une partie de plante vivante qui nécessite des soins rapides à l'arrivée. Une feuille d'une plante grasse, une tige ou une racine peuvent survivre pendant plusieurs heures, voire quelques jours, mais pas plus. Elle doit être transportée avec soin dans un linge humide, sans être écrasée par le reste du contenu de la valise, et transplantée rapidement en arrivant. Combien de fois ai-je entendu : « J'ai essayé plusieurs fois, mais les feuilles n'ont pas survécu ! »

Le marcottage est une méthode de propagation des plantes qui est plus viable qu'une bouture mais plus compliquée également car elle demande une planification de plusieurs semaines avant le voyage. En effet, le marcottage consiste à enterrer une partie d'une branche alors qu'elle est encore attachée à la plante mère. La partie enterrée développera de nouvelles racines et pourra être séparée de la plante mère. Cela suppose un certain temps de production de la nouvelle plante. Dans mon expérience de récolte de récits, il m'est arrivé d'entendre parler de marcottage, mais uniquement pour le partage de plantes entre des personnes qui se connaissaient, des amis ou membres

35

<https://extension.missouri.edu/publications/mg3#:~:text=Plant%20propagation%20is%20the%20process,the%20production%20of%20viable%20seeds>. Consulté le 13 mai 2021.

d'une même famille, qui habitaient dans des localités proches, mais jamais pour le transport de plantes lors d'un voyage vers une destination lointaine.

Finalement, une plante peut être déplacée en entier, dans un pot ou un sac. Mais il n'est pas facile de mettre un pot de terre avec une plante dedans dans une valise ! Pour les récits que j'ai enregistrés, cette méthode était rare.

2.3 Formalités et réglementations du transport des végétaux

La valise est prête, la tige entourée d'un linge humide et dans un sac « ziploc » est glissée dans une chaussure, comme dans une coque de protection. Mais cet objet vivant arrivera-t-il à destination ? Pas sûr, car selon cette destination et le trajet, il pourrait ne pas être admis sur le territoire d'arrivée. Plusieurs lois et réglementations régissent aujourd'hui les échanges des végétaux entre les pays : Convention internationale sur la protection des végétaux (CIPV), Convention sur le commerce international des espèces de faune et flore sauvages menacées d'extinction (CITES), des réglementations phytosanitaires, des règles pour le commerce des semences et des plantes, des règles en matière de préservation de la biodiversité. Au Canada, c'est l'Agence canadienne d'inspection des aliments (ACIA) qui a pour mandat d'assurer la protection des végétaux contre les phytoravageurs et les espèces envahissantes, telles que des insectes, d'autres végétaux ou des micro-organismes. Une liste de produits végétaux destinés à la multiplication et interdits d'importation au Canada peut être consultée sur le site

gouvernemental³⁶. Pour voyager avec des plantes d'un pays à l'autre, des règles strictes doivent être respectées et des documents phytosanitaires doivent être fournis en accord avec les lois des pays de départ et de destination, au risque de se faire confisquer les produits et d'acquitter des amendes conséquentes.

Contrairement à une croyance répandue, il n'est pas interdit de déplacer des végétaux, mais il faut se procurer les autorisations nécessaires. Entre certains pays, comme par exemple à l'intérieur de l'Union européenne, ou entre les États-Unis et le Canada, ces autorisations sont simplifiées. Un des facteurs qui complexifie l'obtention des autorisations est la présence de terre. Par exemple, on peut lire dans la directive D-08-04 de l'Agence canadienne de l'inspection des aliments, appelée « Exigences phytosanitaires régissant l'importation de végétaux et de parties de végétaux destinés à la plantation » :

Les plantes en provenance de régions autres que la zone continentale des États-Unis doivent être entièrement exemptes de terre. Le maximum permis est un mince film de poussière tel qui pourrait être laissé par une eau de lavage sale. Tout film plus épais, plaque ou agrégat de terre constitue une non-conformité justifiant le refus du matériel.³⁷

« Un mince film de poussière [...] laissé par une eau de lavage sale » - c'est la terre qui pourrait être autorisée. Quand la terre est absente, les choses semblent être plus simples. Ainsi les épiphytes, végétaux obtenus par marcottage aérien, boutures de tiges et de feuilles sans racines, et qui ne contiennent donc aucune trace de terre, doivent faire

³⁶ <https://www.inspection.gc.ca/vegetaux/phytoravageurs-especes-envahissantes/importations/interdits/fra/1343631753070/1343631945361>. Consulté le 10 novembre 2020.

³⁷ <https://inspection.canada.ca/protection-des-vegetaux/especes-envahissantes/directives/importation/d-08-04/fra/1323752901318/1323753560467#d>. Consulté le 26 décembre 2021.

l'objet d'un permis d'importation au Canada (sauf si le végétal vient des États-Unis), mais ne nécessitent pas de déclarations supplémentaires certifiant l'absence de phytoravageurs terricoles « à condition que les végétaux ou parties de végétaux n'aient jamais été produits en association avec des milieux de culture, de la terre ou des matières connexes à la terre. »³⁸

Pour approfondir ces questions, j'ai conduit une entrevue avec Andrei Smertenko, professeur de biologie à l'Université d'État de Washington et spécialiste de la biologie moléculaire des plantes. A. Smertenko est comme moi d'origine ukrainienne, plus encore, c'est un camarade de classe dont je n'ai pas eu de nouvelles depuis plus de 30 ans. C'est par un immense hasard que j'ai repris contact avec lui. Ayant le même point de départ que moi, dans la même ville, le même quartier, la même école, la même classe, je ne pouvais trouver une meilleure personne pour réfléchir aux différentes facettes du déplacement des plantes d'un point de vue à la fois sensible et scientifique. Les conversations que nous avons eues et dont le verbatim se trouve en annexe de ce travail, démontrent une véritable passion qu'il nourrit à l'égard des plantes malgré le fait que ce sont les objets de son travail de tous les jours. Il parle de beaucoup de mystères à résoudre et il raconte qu'il ne rêve pas de rencontrer les extraterrestres, car en quelque sorte il les côtoie au quotidien. Pour ses recherches à l'Institut de chimie biologique de Washington State University, il fait fréquemment appel au transport des plantes, j'ai donc pu le questionner longuement autant sur les avantages et les dangers du transport des plantes que sur les détails techniques, tels que les conditions et les contenants du transport lui-même. Enregistré en plusieurs entrevues durant l'été 2020 par Zoom, son témoignage répondait aux questions suivantes : Quels sont vos liens avec les plantes, en tant que personne, en tant que scientifique ? Quelles questions soulevez-vous

³⁸ *Ibid.*

concernant le transport des plantes d'un pays à l'autre ? Qu'arrive-t-il à une plante qui se fait transporter et transplanter ? En voici un extrait sur les raisons scientifiques des réglementations du déplacement des plantes.

- Oui, je pense que le transport des plantes d'un endroit à un autre est un problème très complexe, et il a de nombreux aspects. Ainsi, le premier aspect concerne la plante elle-même. Les plantes poussent dans une région particulière, ont des prédateurs naturels, comme des insectes ou des animaux qui consomment cette plante, ou cela peut être des conditions météorologiques comme un climat qui équilibre la croissance de la plante. Cependant, lorsqu'une plante est transportée dans une région différente, elle peut ne pas avoir d'ennemis naturels et elle se propagera alors de manière incontrôlable à travers, à travers... poussant de manière incontrôlable dans ces endroits et elle deviendra ce qu'on appelle une « plante invasive ». Il existe de très nombreux exemples actuels. Donc, celui qui me vient à l'esprit est une renouée japonaise en Angleterre. Elle a été introduite en Angleterre au début..., au milieu du 19^{ème} siècle parce que la plante était très jolie. Mais ensuite, il s'est avéré que les conditions de croissance en Angleterre étaient tellement meilleures qu'au Japon et elle a commencé à envahir les jardins. Ainsi, la renouée japonaise produit un réseau très très étendu de pousses souterraines. Et il n'est pas possible de voir où vont les pousses et finalement cette plante peut envahir tout le jardin. Et les autres plantes ne peuvent pas pousser. Donc, ceci est un exemple.

Un autre exemple est le roseau européen qui a été amené en Amérique il y a plusieurs années par accident, juste avec des navires qui traversaient l'océan. Et maintenant, ce roseau prend le contrôle des étangs et des rivières en Amérique et il chasse les roseaux américains.

Donc, un problème est le transport des plantes car, bien sûr, nous devons faire attention que dans le nouvel environnement, cette plante ne devienne pas envahissante et qu'elle affecte l'équilibre des écosystèmes.

Deuxième aspect important, nous nous rendons maintenant compte que les plantes abritent de nombreux microbes. Ainsi, nous pensions traditionnellement que les microbes envahissaient les plantes et les tuaient. Donc, qu'ils fonctionnaient comme des agents pathogènes. Mais des recherches récentes montrent que les bactéries peuvent vivre à l'intérieur d'un corps végétal et qu'elles peuvent bénéficier à la plante. Donc, en fait, il existe de nombreux exemples où il a été montré que les bactéries qui vivent à l'intérieur d'un corps végétal stimulent l'immunité des plantes ou rendent les plantes plus aptes face à un environnement ou à des conditions défavorables.

Et donc à l'intérieur de la plante, les bactéries se sentent à l'aise, la plante empêche ces bactéries de se tuer, de la tuer, et en même temps ces bactéries aident les plantes. Mais lorsque cette plante est amenée dans un nouvel environnement, ces bactéries peuvent s'échapper de la plante et envahir d'autres plantes alentour. Et d'autres plantes peuvent ne pas être préparées pour ces bactéries. Il n'est pas nécessaire que ces bactéries soient pathogènes, mais cela peut réduire la forme physique de cette plante et, par conséquent, cette plante poussera plus lentement ou ne produira peut-être pas de graines et à long terme, elle ne pourra pas rivaliser avec d'autres plantes dans cet écosystème et finira par entraîner le déclin de cette espèce particulière.

C'est pourquoi il existe des réglementations internationales très strictes pour le transport des plantes d'un endroit à un autre.³⁹

Les exemples de végétaux déplacés de leur milieu d'origine vers un lieu d'accueil, et qui y deviennent envahissants sont nombreux. Le passionnant *Atlas de botanique poétique* de Francis Hallé (2016) commence par un chapitre appelé « Records et

³⁹ Extrait du verbatim de l'entrevue de Andrei Smertenko, professeur de biologie moléculaire à l'Université d'État de Washington, juin 2020.

exubérances ». La toute première plante dont il fait un récit à la fois attachant et dramatique est « Une beauté envahissante », plus précisément, une jacinthe d'eau. « Avec sa fleur bleu violacé, son pétale de métal à taches jaunes et ses racines sombres et plumeuses, [elle] est sublime » (Hallé, 2016, p.12). Le problème est que transportée hors de son milieu naturel, elle a envahi des fleuves et des lacs en Afrique, en Chine, en Inde, en Australie et en Russie. Car, loin de ses prédateurs, elle a une croissance invraisemblable : des jacinthes d'eau peuvent pousser de 2 à 5 mètres par jour. Elle est devenue un fléau d'eau douce. Le verdict est sans appel : toutes les tentatives de l'éradiquer ont échoué car elle est non submersible, et se reproduit à partir du moindre petit morceau de tige si l'on tente de la broyer.

Ainsi l'on imagine que le déplacement des plantes aujourd'hui est associé à des interdictions, à des maladies, aux phytoravageurs, aux plantes envahissantes et aux amendes des douanes. Pourtant ces déplacements peuvent être vus de façons positives. Un des facteurs qui passionnent les scientifiques est la capacité des plantes de s'adapter aux nouveaux environnements, même quand ceux-ci ne sont a priori pas convenables à leur épanouissement.

- Un exemple classique est lorsque des immigrants ukrainiens sont venus d'Ukraine au Canada tout au long du 19^{ème} siècle, ils apportaient avec eux les variétés de blé ukrainiennes. Et donc, à cette époque, des immigrants d'Angleterre et d'autres pays d'Europe Centrale dans la région méridionale qui est maintenant les États-Unis, ont apporté leur propre variété de blé et ce blé ne pouvait pas survivre au Canada. Mais, les variétés ukrainiennes ont su y faire un peu mieux que les variétés européennes, ce qui a permis aux Ukrainiens de réussir dans l'agriculture dans le rude climat canadien. Bien sûr, le climat canadien est pire que le climat ukrainien, les hivers sont plus froids et les étés sont plus courts et l'humidité est beaucoup plus élevée qu'en Ukraine. Il a fallu un certain temps aux agriculteurs pour adapter leurs variétés à un nouveau climat, mais cela a fonctionné. Ainsi, ils ont développé des variétés qui ont mieux survécu au climat canadien

et maintenant nous avons beaucoup de variétés qui proviennent de ces variétés ukrainiennes d'origine, si bien cultivées maintenant même dans les régions du nord du Canada.⁴⁰

Et la jacinthe d'eau ? Que devient-elle ? Ou plutôt comment son envahissement est-il géré ? Francis Hallé (2016) explique que, comme il s'est avéré impossible de l'éradiquer, les pays concernés ont changé de stratégie : ils l'utilisent pour différents besoins. On en fabrique de la nourriture pour le bétail, en particulier pour les cochons, on l'emploie pour la purification des eaux polluées grâce à sa capacité de stocker des toxines, et même comme matériau pour la fabrication des meubles à partir de ses racines.

Qu'ils aient été déplacés intentionnellement ou non, les végétaux sont témoins de l'Histoire des hommes et des femmes. Ils sont tout particulièrement compagnons et témoins de leurs migrations. Pour des artistes, faire appel aux plantes est une manière autant métaphorique que réelle d'aborder les questions de la migration. Dans les deux sections suivantes je présenterai des exemples d'œuvres qui lient la migration des plantes et des personnes.

2.4 Plantes vues comme des migrants

Le premier aspect du lien entre la migration et des plantes concerne les perceptions et les discours politiques qui lient les immigrants et les plantes. Ce rapport est exploré dans des œuvres qui impliquent des plantes dites envahissantes. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, des conventions internationales contrôlent désormais les

⁴⁰ Extrait du verbatim de l'entrevue de Andrei Smertenko, professeur de biologie moléculaire à l'Université d'État de Washington, juin 2020.

règles en matière de préservation de la biodiversité. Cependant plusieurs artistes, comme Simon Starling (2000) ou Liliana Motta (2014), ont relevé le durcissement du discours envers les végétaux non-natifs et un glissement de langage vers le sujet des migrants humains. Ils se sont posé des questions sur l'amalgame fait dans le traitement des végétaux et des humains. À partir de quel moment une plante est-elle considérée comme locale, native ? Les plantes adventices, c'est-à-dire qui poussent quelque part sans qu'elles y soient amenées, et souvent associées à de mauvaises herbes, doivent-elles être éliminées ? De quelle façon les plantes dites envahissantes, apportées d'ailleurs, peuvent-elles être gérées ? Quel rôle ont-elles dans le paysage végétal et sociétal ? Ces questions ne sont pas uniquement artistiques. Peter Coates, dans le livre *American Perceptions of Immigrant and Invasive Species: Strangers on the Land* (2007), analyse des cas d'introduction d'espèces non natives aux États-Unis dans les deux dernières décennies, tout en questionnant les liens entre la perception des plantes introduites et les immigrants. Pointant le fait que ces questions ne sont pas nouvelles actuellement, il décrit l'opposition entre deux perceptions : celle qui estime que les espèces locales sont mieux adaptées aux conditions de vie d'un territoire, et l'autre, qui prétend que les capacités d'adaptation des espèces enrichissent les espèces locales. Ces deux perceptions sont à la base des œuvres de Starling (2000) et Motta (2014) que je vais présenter ci-dessous.

Dans son entrevue (section 2.3), A. Smertenko donnait l'exemple de la renouée japonaise devenue plante envahissante en Angleterre. Si l'on reste encore un peu en Angleterre, on s'aperçoit qu'une multitude de plantes ont été introduites pour décorer les jardins avec leur floraison colorée. C'est le cas de *Rhododendron ponticum*, qui fut transporté en Écosse depuis l'Espagne par un botaniste au XVIII^{ème} siècle (Milne et Abbott, 2000). Admirés pour la beauté de leurs fleurs, les rhododendrons seront plantés dans de nombreux jardins. Mais dans les années 2000, ils sont déclarés extrêmement invasifs et menaçants pour la flore du pays. Des mesures publiques coûteuses sont prises afin de les éliminer. Le traitement des espèces invasives s'accompagne d'un

discours de protection du territoire, où les plantes locales sont opposées à celles venues d'ailleurs. Sur un site gouvernemental écossais, on peut lire : « Don't be fooled by its beautiful flowers... rhododendron is Scotland's most threatening invasive non-native plant. [...] No one could have guessed the damage it would cause. It forms dense thickets and shades out native plants.⁴¹ ».

Simon Starling, artiste anglais, décide de sauver quelques arbustes des mesures d'élimination des rhododendrons menées par le gouvernement. Il entame un voyage d'Écosse en Espagne avec une sélection de rhododendrons à bord d'une voiture. Ce voyage est documenté dans son œuvre, *Rescued Rhododendrons (7 Rhododendron ponticum plants rescued from Elrick Hill, Scotland and transported to Parque Los Alcornocales, Spain, from where they were introduced into cultivation in 1763 by Claes Alstroemer)* (2000), composée de cinq photographies. A chaque arrêt, les plants sont disposés et photographiés sur une couverture au milieu de la composition, les racines en terre soigneusement emmitouflées. Ils sont entourés de spots de lumière, alimentés par la batterie de la voiture en arrière-plan.

⁴¹ <https://forestryandland.gov.scot/what-we-do/conservation/habitat-conservation/woodland/rhododendron>. Consulté le 21 novembre 2019.

Figure 2.3 Simon Starling, *Rescued Rhododendrons*, 5 photographies couleurs, 76 x 98,5 cm chaque, 1999.



Le but de Sterling n'est pas de changer le rôle des rhododendrons dans l'écosystème écossais, mais de modifier le regard porté sur eux. Il met en évidence le système idéologique de contrôle des végétaux. Leur retour en Espagne ne symbolise pas un déplacement physique, mais bien symbolique, celui de « unwelcome alien »⁴² à « fleur ». Ses photographies documentent ce déplacement de sens. Extraits d'une masse, que les autorités présentent comme un danger pour le paysage national, il individualise

⁴²<https://forestryandland.gov.scot/what-we-do/conservation/habitat-conservation/woodland/rhododendron> Consulté le 21 novembre 2019.

le sujet en montrant les plants tels que des personnes : individus en entier, y compris leurs racines.

La politisation de la question de la circulation des végétaux est également au cœur du travail de Liliana Motta, artiste-botaniste d'origine argentine. Depuis les années 1990, Motta travaille avec des *Polygonum*, une famille d'environ 800 espèces dont certaines appartiennent à la liste noire des espèces invasives (Motta, 2007). Pourtant l'artiste les collectionne dans un jardin dans la Sarthe, en France. L'idée de sa collection a surgi lors d'une rencontre avec une plante, dans un village où celle-ci était considérée comme indésirable et extrêmement envahissante (Motta, 2014). L'artiste s'y est identifiée : « Mon histoire est celle de quelqu'un qui n'est pas chez lui, et qui cherche à avoir aussi, comme les autres, ses racines. Ma famille d'adoption est une famille botanique, les polygonacées » (*Ibid.*). Elle fait le parallèle entre la façon dont on traite les plantes et les personnes en situation de migration, et critique le discours scientifique dans lequel « ces 'étrangères', 'exotiques', 'allogènes' ont perdu le statut sympathique de 'mauvaise herbe', pour faire partie d'un classement plus actuel et alarmant de 'peste végétale' » (*Ibid.*).

Figure 2.4 Liliana Motta, *Collection nationale de Polygonum*. Jardin Les Hautes Haies, Saint-Paul le Gaultier, 2014.⁴³



Par la culture de son jardin des *Polygonum* et son travail collaboratif avec différents partenaires scientifiques et communautaires, Motta tente de démontrer qu'il s'agit d'une classification idéologique. Plutôt que de chercher à les éradiquer, elle s'intéresse à leurs qualités d'adaptation. Au lieu de les déclarer comme un danger, elle cherche à comprendre la richesse génétique qu'elles apportent. Selon elle, grâce à leur capacité d'occuper des sols abîmés, ces adventices peuvent être considérées « comme les pionnières d'une succession secondaire, des transformateurs de lieu en changement »

⁴³ Source : <http://lilianamotta.fr/collection-nationale-de-polygonum/>. Consulté le 27 décembre 2021.

(*Ibid.*). Sa recherche-action est couronnée de succès : la collection reçoit de nombreux soutiens scientifiques et financiers, et est classée « Collection nationale » par le conservatoire français des collections végétales spécialisées. L'artiste arrive à changer le statut symbolique de ses protégées, de plantes invasives à des participantes d'un laboratoire sur les transformations du patrimoine végétal. En mettant en lumière leur faculté de développer un nouveau patrimoine génétique et de nouveaux liens avec le lieu d'accueil, elle questionne le sens de la notion d'appartenance à un lieu, également très idéologique : à partir de quel moment peut-on décider qu'une plante est devenue locale ? Son jardin reçoit des graines de partout dans le monde.

2.5 Ce que les graines dormantes peuvent raconter

Un autre aspect du transport des plantes est le lien avec des événements historiques. Que racontent les plantes déplacées de notre histoire ? Cette approche est celle de Maria Thereza Alves, artiste d'origine brésilienne dont je vais présenter des œuvres dans cette section.

Depuis 1999, Maria Thereza Alves développe le projet « Seeds of Change » dans différentes villes européennes : Marseille, Reposaari, Liverpool, Exeter/Topsham, Dunkerque, Bristol, Antwerpen⁴⁴. Son point de départ était une étude de botanistes sur les graines présentes dans les sites des villes portuaires, où des bateaux déchargeaient leur ballast lors des voyages commerciaux du XVIII^{ème} siècle jusqu'au début du XX^{ème} siècle. Composé de pierres, de gravier et de terre, le ballast contenait aussi des graines, qui pouvaient y rester des années avant de germer dans leur nouvel environnement.

⁴⁴ <http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change>

Alves a jumelé la recherche documentaire sur les sites de ballast, la recherche botanique sur leur flore et la création artistique, donnant naissance à différentes manifestations.

À Reposaari, où les matériaux de ballast furent utilisés pour construire une île, les plantes se sont retrouvées chez des résidents. Alves a travaillé avec eux pour prélever des échantillons de graines, partager des connaissances sur ces espèces, puis les exposer au musée d'art contemporain de Pori. À Liverpool, elle a collaboré avec the National Wildflower Centre pour faire germer les graines prélevées sur les sites de déchargement de ballast. La flore de ballast est particulièrement abondante dans cette ville, qui a été un point central du commerce des esclaves au XVIII^{ème} siècle. Les bateaux laissant les esclaves en Amérique repartaient souvent sans attendre d'être chargés avec des produits coloniaux et revenaient remplis de ballast, dont ils se débarrassaient dans les ports européens⁴⁵. Trop abondant, celui-ci a été utilisé comme matériau de construction de routes. Mais l'artiste regrette que leur histoire soit oubliée :

La flore de ballast a germé et pourtant a été retirée de son histoire intime avec des siècles de commerce maritime à Liverpool. Nous passons devant ces petites histoires de complexités qui continuent à remonter dans les 'zones de déchets', le long des routes et dans les fissures et les joints de béton⁴⁶.

A Bristol, soutenue par Arnolfini, le Jardin botanique de l'Université de Bristol et le Conseil municipal, Alvès a planté un jardin sur une péniche à grains désaffectée⁴⁷ qui accueille une grande variété de plantes de ballast. Ce jardin, *The floating seed garden*,

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid. Traduction libre.

⁴⁷ <http://www.bris.ac.uk/public-engagement/media/seeds-of-change/resources/3interpretation-board.pdf>

est devenu un lieu de visite des citoyens et groupes scolaires, d'échange et d'apprentissage.

Figure 2.5 Maria Thereza Alves, *Floating Ballast Seed Garden*, Bristol, projet *Seeds of change*, 1999-présent.⁴⁸



Transposant les recherches artistiques, historiques, documentaires et botaniques en jardin flottant, Alves donne un autre visage et contexte aux végétaux, qui pouvaient paraître familiers et ordinaires, mais qui deviennent des plantes venues d'ailleurs. Ces

⁴⁸ Source : <http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change-a-floating-ballast-seed-garden-bristol?c=17>. Consulté le 27 décembre 2021.

germes sont des témoins authentiques de la complexité des histoires centenaires de la migration, et en particulier de la traite des esclaves. A travers l'image des graines migrantes, elle réfléchit à la définition de l'identité et pose la question de l'appartenance à un territoire : « A quel moment les graines deviennent-elles indigènes et quelles sont les histoires socio-politiques des lieux qui régissent le cadre d'appartenance ? »⁴⁹.

Son travail dépasse la métaphore. Elle approfondit ses recherches sur des lieux physiques, qui ont souvent changé de signification, prélève les graines, les classe et les fait réellement germer. Ainsi, comme le souligne R.W. Hill (2018), « une plante de ballast n'est pas seulement une allégorie de ces histoires, mais aussi un index de celles-ci » (p.289, traduction libre). Ces plantes nouvellement grandies sur une péniche, comme si elles avaient été apportées hier, font ressurgir l'histoire coloniale. Et le jardin d'Alves ne se limite pas à l'espace de la péniche. Il comprend des sites de ballast, des jardins citoyens, des salles d'exposition. Il connecte ces lieux à ceux en Asie, en Afrique ou en Amérique d'où ces plantes sont originaires. Ce jardin est sans frontières.

Le projet *Seeds of change* d'Alves est un majestueux exemple de la capacité des plantes à garder une histoire. Une graine peut rester en dormance pendant des dizaines d'années. Avec elle, son histoire de déplacement est en dormance aussi. Elle peut être réveillée. Pour le faire, il faut faire germer la graine, découvrir la plante elle-même.

Je voudrais faire le lien ici entre le projet *Seeds of change* d'Alves et les œuvres de deux autres artistes : Kapwani Kiwanga et Anahita Norouzi. Le travail de l'artiste Franco-Canadienne Kipwani Kiwanga s'intéresse à la façon dont les plantes peuvent

⁴⁹ <http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change>

transmettre l'histoire des hommes et des femmes, et en particulier leur place dans l'histoire de l'esclavage. En faisant appel à différentes plantes, l'artiste traite des sujets hautement politiques, telles que l'indépendance des pays africains, le marronnage, ou encore la résistance des femmes dans l'esclavage à travers l'avortement. L'œuvre *Repository* (2020) est une tapisserie réalisée pour la Renaissance Society à Chicago. Elle a été présentée en 2021 à l'exposition *Cima Cima*⁵⁰, qui a eu lieu en 2021 au Centre d'art contemporain d'Ivry, à Ivry sur Seine. Ses couleurs sombres, avec des teintes de bordeaux, d'ocres et de marrons s'agencent dans de grandes formes géométriques. De petites pièces en verre sont tissées entre les fils. Ce sont des reproductions en verre de graines de riz de la variété *Oryza glaberrima*, originaire d'Afrique⁵¹. Tel qu'expliqué dans les documents de l'exposition, ce riz fut transporté de l'Afrique de l'Ouest en Amérique par des femmes qui dissimulaient les graines dans leurs cheveux, et qui ont transmis le savoir-faire de la culture du riz africain en Amérique du Sud. Il est difficile de savoir de quelle façon la culture de riz *Oryza glaberrima* a été adaptée en Amérique. Comme pour toutes les variétés importées, il y a eu sûrement des essais, des périodes d'adaptation, des recherches des lieux les plus fertiles. Je ne sais pas non plus si les graines de riz étaient cachées volontairement dans les cheveux, ou si elles se sont retrouvées dans les cheveux, les habits, ou les affaires par hasard. Cependant il me plaît d'imaginer les retrouvailles : je vois une femme qui retrouve des graines de riz comme si elle retrouvait des êtres chers. Elle les ramasse précieusement, les concentre au creux de sa paume, les observe avec tristesse et joie. Elle les protège en les conservant dans un endroit sûr, peut-être un morceau de tissu, qu'elle range au sec. Elle les sortira quand ce sera le moment de les faire germer.

⁵⁰ <https://credac.fr/artistique/cima-cima> Consulté le 27 décembre 2021.

⁵¹ *Ibid.*

Figure 2.6 Kapwani Kiwanga, *Repository*, tapisserie, verre. Production John Paul Morabito pour la Renaissance Society à Chicago, 2020.



Contrairement aux graines que fait germer Alves, les graines de riz présentes dans l'œuvre de Kiwanga sont des représentations et ne donneront jamais de vraies plantes. Cependant la germination est également importante pour l'artiste. Lors de l'exposition *Cima Cima*⁵², l'artiste conçoit une pièce installative, placée en face de la tapisserie, composée de plusieurs bacs remplis de terre et de perles d'argile. Réalisée en collaboration avec un paysagiste et jardinier, cette pièce est un lieu où poussent des germes de riz africains. Timides et fragiles, ces pousses ne donnent pas l'impression

⁵² *Ibid.*

d'une rizière prolifique. Au contraire, des plantes parsemées dans des bacs suggèrent que chaque brin et chaque grain est précieux. Cela évoque indéniablement la survie, car les graines, comme les femmes qui les transportaient, n'ont sûrement pas toutes survécu.

Anahita Norouzi est une artiste d'origine Iranienne, elle vit et travaille au Canada. Ses travaux récents portent sur la façon dont le mouvement des plantes témoigne de l'expansion commerciale de l'Europe à partir du XVIII^{ème} siècle⁵³. Son œuvre *Constellational diasporas*, 2022, raconte le déplacement d'une plante précieuse dans les traditions culinaires de son pays natal – la Berce persane. Selon l'artiste, celle-ci a été particulièrement appréciée en Europe en tant que plante ornementale, puis a perdu son attrait en raison de la diminution des échanges commerciaux avec la Perse. Pour représenter ce déplacement et surtout redonner à cette plante toute sa valeur, l'artiste enferme des graines de la Berce persane dans une multitude de bulles bleues de verre soufflé.

⁵³ <http://www.anahitanorouzi.com/>. Consulté le 13 janvier 2023.

Figure 2.7 Anahita Norouzi, *Constellational Diasporas*, verre soufflé, graines, dimensions variables, 2022⁵⁴.



Les graines de Norouzi (2022), enfermées dans le verre, sont comme en dormance. Grâce à la forme sphérique, elles semblent pouvoir se déplacer facilement, comme dans des bulles d'air. Elles y sont protégées, et peuvent continuer leur voyage dans les airs et sur les eaux. Elles ne pourront pas germer tant que leur coquille de verre ne sera pas brisée. Mais ce ne sont pas n'importe quelles graines. Celles-ci avaient été apportées par la mère de l'artiste lors d'une de ses visites au Canada. Comme pour les graines de

⁵⁴ <http://www.anahitanorouzi.com/work/constellational-diasporas/>. Consulté le 13 janvier 2023.

riz de Kiwanga, elles sont l'image de la transmission de la mémoire. Et le bris d'une bulle de verre sera non pas une perte, mais une libération de la graine, qui pourra germer de nouveau. Le verre, ce matériau fort et fragile dans lequel Kiwanga (2020) façonne les graines de riz et dans lequel Norouzi (2022) renferme les graines de la Berce persane, ne suggère-il pas la force et la fragilité de la transmission intergénérationnelle de la mémoire ?

Dans les œuvres d'Alves, de Kiwanga et de Norouzi, les graines ont un rôle essentiel : transmettre l'histoire du déplacement des hommes et des femmes contraints à l'esclavage ou le passé colonial. De plus, cette transmission se réalise à travers le geste hautement symbolique de la germination. En faisant passer à l'état actif une graine dont la vie était en dormance, il réveille également notre conscience et notre connaissance.

De plus, dans le travail d'Alves, la germination, et donc la transmission, ne sont pas uniquement une étape de révélation de la plante jusque-là invisible. C'est aussi un moment de partage et d'échange avec des personnes. Tel que le décrit Hill (2018), qui a personnellement échangé avec l'artiste pour écrire son article, plusieurs résidents ainsi que des associations ont participé au projet en effectuant des recherches de graines de ballast, leur germination, leur culture. Alves a réalisé que la communauté locale connaissait des spécimens de la flore de ballast et que les gens étaient enthousiastes de partager ces informations. Certaines personnes cultivaient les plantes de ballast dans leur jardin et échangeaient des spécimens entre elles. Pour l'artiste il était donc « essentiel de travailler avec la communauté locale et de les inclure en tant que participants actifs aux côtés des recherches du botaniste ». (Hill, 2018, p. 288). Dans la

documentation du projet *Seeds of change*⁵⁵ on peut voir des photographies des personnes dans le jardin de leur maison, à côté de plantes qui sont classées comme plantes de ballast. Certaines photographies mettent en valeur une plante isolée, qui a l'air d'être importante pour son propriétaire, d'autres indiquent toute une parcelle du jardin, où les plantes de ballast sont en grand nombre. Cette approche de travail avec des résidents ou des membres d'une communauté locale m'est particulièrement chère, car, mettant au centre de mon propre travail la collaboration avec d'autres personnes, je sais à quel point ces moments d'échange sont délicats et exigeants, mais aussi précieux et gratifiants. J'en parlerai dans la section 2.7 « Récolte des récits des plantes déracinées ».

Comme le montrent les œuvres d'Alves, mais également de Sterling ou de Motta, présentées dans la section précédente, les plantes déplacées sont une source de connaissance sur les trajectoires de déplacements de personnes, lors de grands événements historiques, mais également de la perception qui leur est réservée dans les pays d'accueil. Un autre aspect qui est important dans la suite de cette thèse est émotionnel. L'attachement à une plante, le maintien d'un lien avec elle, est le sujet de la section suivante.

2.6 Pourquoi apporter une plante ?

Quand j'ai commencé l'enquête sur les plantes déplacées par des migrants ou des voyageurs, j'ai été surprise par la quantité de personnes qui cherchaient à apporter avec

⁵⁵ <http://www.mariatherezaalves.org/assets/files/alves-seeds-of-change-hqsmallwebnpage30.pdf>. Consulté le 27 décembre 2021.

eux une bouture, une racine, une graine. En questionnant des personnes qui acceptaient de partager leur expérience du déracinement je constatais deux choses. La première est que rares sont celles qui ne déplaçaient pas de plantes ou qui n'auraient pas souhaité le faire. La seconde est l'émotion avec laquelle les gens en parlaient. Je n'ai jamais senti une émotion aussi forte, de la part d'une personne au sujet d'une tasse ou d'un tissu, qu'en parlant d'une plante.

De quelle façon explorer les relations sociales et émotionnelles entre les végétaux et les personnes ? Les œuvres artistiques semblent être une source riche de connaissances sur ce sujet. Le film *Mon arbre* de Claudine Nougaret et Raymond Depardon (2019) en est un exemple. Il a été réalisé pour l'exposition *Nous, les arbres* qui a eu lieu à la Fondation Cartier (Paris) de juillet 2019 à janvier 2020. L'exposition a été conçue par les commissaires Bruce Albert, anthropologue, Hervé Chandès, directeur général de la Fondation Cartier et Isabelle Gaudefroy, directrice de la programmation pour la Fondation Cartier, en collaboration avec le biologiste Stefano Mancuso et le philosophe Emanuele Coccia. Elle s'articulait autour de quatre directions liées aux arbres : leurs caractéristiques biologiques, les aspects esthétiques, leur dévastation par l'homme et leur importance sociale (Gabbianelli, 2020).

Le film *Mon arbre* fait partie des œuvres qui touchent à l'importance sociale des arbres et aux liens émotionnels que les gens entretiennent avec eux. Ce film documentaire réunit plusieurs témoignages de personnes qui racontent leur vie auprès d'un arbre : un platane au milieu du village Saint-Guilhem-le-Désert, un pin parasol à Montpellier, un chêne vert à Restinclières. Comme dans d'autres films de Nougaret et Depardon, la mise en scène est épurée : avec une caméra fixe, ils filment des scènes qui semblent être prises sur le vif. Lors de la présentation du film au festival Premiers Plans d'Angers

(2020)⁵⁶, Depardon explique que son tournage est inspiré du cinéma direct, développé au Québec et aux États-Unis dans les années 1960 (Brault et al., 2016). Les personnes ne sont pas interviewées, Depardon leur pose une question et les laisse parler : « Ce discours, ils le disent pour la première fois et ils ne le rediront jamais après »⁵⁷. Nougaret renchérit en plaisantant : « Et surtout on n’amène pas les gens à ce que l’on veut qu’ils disent ».

Figure 2.8 Raymond Depardon et Claudine Nougaret, *Mon arbre*, extrait du film, Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2019.⁵⁸



⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=iS-nVFIZgxo>. Consulté le 7 décembre 2021.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Bande annonce du film <https://www.facebook.com/FondationCartier/videos/2467256370271925/>. Consulté le 7 décembre 2021.

Les liens avec les arbres dont il est question dans le film sont divers : pour les uns l'arbre est un objet curieux et fascinant à étudier, pour d'autres, c'est un lieu où plusieurs générations d'enfants ont joué. Le témoignage qui m'a particulièrement émue est celui d'un homme qui, en parlant d'un platane, ronchonnait au sujet des feuilles qu'il fallait ramasser en automne. J'avais l'impression que malgré le travail que la quantité de feuilles exigeait, il en parlait comme on parle d'une personne âgée dont on prend soin : avec fatigue mais une tendresse infinie. Ces récits très différents ont un trait commun : le lien profond et intime avec ces êtres immobiles à qui les gens attribuent des caractères humains - les arbres sont protecteurs, joueurs, enquiquineurs.

Mais si les liens sentimentaux avec un arbre peuvent paraître plus naturels, car les arbres sont des êtres fascinants, on peut quand même s'étonner de trouver dans la valise d'un voyageur une bouture de *Crassula ovata*, une branche de grenadier, un tubercule de dahlia, ou petit marron.⁵⁹ La question est très simple : pourquoi les personnes les transportent ? Ce qui m'intéresse dans la suite de cette thèse est le rôle des plantes transportées dans les conditions du déracinement d'une personne. Ces plantes peuvent-elles être considérées en tant qu'objets de mémoire, à côté des objets de migration auxquels s'intéressent déjà les sciences humaines et des artistes ?

Je me préoccupe de la question du sensible dans le déplacement des plantes. La personne qui a transplanté la bouture de la *Crassula* raconte qu'elle l'a prise lors d'un voyage dans son pays d'origine où son frère était malade. Elle voulait ramener la plante de son frère, mais celle-ci était trop volumineuse. Il n'était pas question d'avoir une autre *Crassula*, plante d'intérieur pourtant facile à trouver. La bouture lui permettait de déplacer LA plante : par ce procédé, la nouvelle plante est sur le plan biologique

⁵⁹ Ces exemples viennent de différents entretiens conduits auprès des personnes ayant vécu une migration.

identique à celle de la plante d'origine. Est-ce une explication suffisante ? Vincent Ciciliato, artiste-plasticien français, me souffle une autre idée. La plante fabrique sa matière en absorbant par la photosynthèse le dioxyde de carbone de son environnement. En côtoyant une personne, elle capture sa respiration. En transportant une partie de cette plante, amène-t-on dans son bagage les traces de la respiration de cette personne ? La plante est-elle le gardien de la respiration de ceux qui ont vécu près d'elle ? De plus, la majorité des plantes dont on m'a confié des récits ont été déplacées et enracinées par bouturage. Est-ce un hasard ? Des morceaux ? Glanés, coupés, arrachés, raccordés, replantés, recousus, repris, rapiécés, bouturés ?

2.7 Récolte des récits des plantes déplacées

Des morceaux ? Je vais les glaner, couper, arracher, raccorder, replanter, recoudre, reprendre, remettre, rapiécer, bouturer.

Depuis plusieurs années maintenant, et à la suite de l'obtention de la certification du comité d'éthique de la recherche pour des projets impliquant des êtres humains de l'UQAM, je questionne des personnes autour de moi sur les plantes déplacées dans leur déracinement. Cette section de la thèse est un moment majeur : je vais présenter ici le point central de mon travail artistique, les entrevues. Car celles-ci sont à la fois ma méthodologie de travail, mon matériau artistique, la façon de concevoir l'œuvre, et plus que cela, probablement ma façon d'être.

Je reviens au *Manteau de ma mère* de la section 1.5 (Figure 1.1.9), un tableau que j'ai réalisé à la suite d'une entrevue avec une migrante de l'Afghanistan. C'était une des premières entrevues que j'ai conduites. En 2011, j'ai conçu le projet *Récits des racines*

avec une compositrice contemporaine, Farangis Nurulla-Khoja⁶⁰, en collaboration avec la Maison Internationale de la Rive-Sud (MIRS) et le soutien financier du Fonds pour les arts et les lettres de l'agglomération de Longueuil. Nous avons enregistré plusieurs entrevues ensemble, que chacune intégrait dans les œuvres de manière différente. Pour moi, ces entrevues étaient une inspiration sur les façons de fabriquer des tableaux. Cela a conduit à une série de toiles non montées sur faux-cadres et composées par la couture de morceaux de toile. Quant à Farangis, elle intégrait des extraits sonores des entrevues dans ses pièces musicales. J'étais très impressionnée par sa façon de procéder : elle pouvait extraire une respiration, un bruit du moment où la personne prenait une gorgée d'eau, une suite de mots qu'elle répétait. Grâce à ce travail, je suis tombée en amour avec les voix, avec les respirations et les silences. Ce qui était mon naturel – aimer les histoires des gens – est devenu ma façon de travailler. Je suis devenue une oreille.

Cela fait donc 10 ans que j'enregistre des entrevues. Dans mon mémoire de maîtrise, où le travail de l'entrevue a déjà une place prédominante, je comparais celle-ci à une pièce de théâtre improvisée (Reznik, 2016). Cette comparaison vient de l'article « Interviewing as Activity », Hermanns (2004) où la réalisation d'une entrevue est rapprochée à une « impromptu drama » (p.209). En continuant à approfondir mon expérience de la conduite des entrevues, je ne peux qu'affirmer avec force cette réalité. Un exemple récent m'a à nouveau fait prendre conscience de ce processus. L'année 2020 a marqué un point d'arrêt des entrevues en personne. Or la rencontre réelle est très importante. Certes j'ai pu conduire certains enregistrements par Zoom, comme les témoignages de A. Smertenko. Les rencontres avec d'autres personnes ont dû être reportées. Ainsi j'ai repris les enregistrements après plusieurs mois d'intervalle. Un jour, quand cela est redevenu possible, j'ai pris rendez-vous avec plusieurs personnes,

⁶⁰ <https://farangis-nurulla.com>

l'une à la suite de l'autre. Je n'imaginai pas les difficultés que j'allais éprouver lors du premier enregistrement. J'avais l'impression que je n'avais jamais conduit d'entrevue. J'avais complètement perdu l'habileté de faire « une mise en scène de façon à ce que les personnes impliquées puissent trouver leur rôle » (Idem, p.210, traduction libre). Cette expérience m'a démontré à nouveau que pour réussir une entrevue, il ne suffit pas de préparer en avance les questions et d'avoir des années d'expérience. Il faut également se trouver dans un état particulier, qui permet l'écoute et une construction rapide et subtile de la mise en scène de cette pièce de théâtre improvisée.

En 2020, alors que les entrevues enregistrées se faisaient rares, j'ai fait la découverte d'une expression qui est mon idéal dans le travail : « Dégager l'écoute ». Cette expression est le titre de l'exposition *Dégager l'écoute. Le son dans le cinéma de Raymond Depardon* qui a eu lieu à la BNF, à Paris, en 2020, sur le merveilleux travail de Claudine Nougaret. Dans le film *Dégager l'écoute* (Nougaret, 2019), dont elle est la réalisatrice, l'ingénieur du son des films de Raymond Depardon raconte sa conception du travail sonore, de la prise de son au montage. Dans une entrevue accompagnant l'exposition, Claudine Nougaret explicite ce concept.

Dégager l'écoute, c'est travailler sur les conditions d'écoute du spectateur pour qu'il ait confiance en son propre jugement sur ce qu'il entend et ce qu'il voit. C'est aussi, sur le tournage, créer un climat propice pour que la personne filmée soit à l'aise pour parler. Pour cela il faut utiliser les meilleures techniques de prise de son à disposition de façon à réaliser un son de grande qualité.⁶¹

Le concept de dégager l'écoute de Nougaret concerne toutes les étapes d'un film. Dès la prise de vue, elle est soucieuse de mettre en place des mécanismes d'enregistrement du son qui conviennent à chaque situation particulière de chaque film. Dans le film de

⁶¹ <https://www.bnf.fr/fr/degager-lecouite-entretien-avec-claudine-nougaret>

l'exposition (Nougaret, 2019), Raymond Depardon explique que la rencontre avec Claudine Nougaret, qui a assuré la prise de son de tous ses films par la suite, a été « miraculeuse », car elle lui a permis de reprendre sa place lors des tournages. Il définit la bonne place comme étant « à la bonne distance ». Dans ses premiers films, et donc avant de travailler avec Claudine Nougaret, il faisait les prises de son et des images seul. Ayant un grand souci de bien entendre les gens qu'il filmait, il devait être près d'eux. Cependant en tant que cinéaste, il avait besoin de recul, pour être « à la bonne focale ». La rencontre avec Nougaret résout la contradiction des deux distances : l'une à proximité, et l'autre avec du recul. C'est ainsi que le travail de Nougaret se définit :

On est discret, on écoute. Et c'est tout un artisanat que je pratique maintenant depuis plus de 35 ans. Je fais du son qui va être agrandi, comme l'image qui va être agrandie. [...] Enregistrer les sons de la vie c'est comme pratiquer un instrument. (Extrait du film C. Nougaret, *Dégager l'écoute*, 2019)

La description de son « artisanat » par Claudine Nougaret, m'a fait prendre conscience des choix que j'avais faits intuitivement. J'ai réalisé que je ne filme jamais les personnes que j'interroge quand je suis seule. Il m'arrive d'enregistrer des entrevues vidéo, mais en collaboration avec d'autres personnes. La raison en est, comme dit Depardon, qu'il faut être à la bonne place. Et ma place à moi est celle d'une oreille. J'ai besoin d'être tout près de la personne avec laquelle je discute. J'ai pris conscience que la mise en scène que je fais pour les enregistrements est celle qui assure au maximum la proximité d'écoute. Je suis une oreille.

Les personnes que j'enregistre ne sont pas choisies selon un procédé précis. Cela peut être des personnes que je connais et qui, selon mes connaissances, sont venues d'un autre pays ou d'un autre lieu. Cela peut être des personnes que je ne connais pas, que je rencontre dans un train, dans une salle des professeurs, lors d'un dîner qui réunit plusieurs familles. Comme je me passionne profondément pour les plantes déracinées, ce sujet devient rapidement le centre des discussions autour d'une table. Cela peut être

des personnes qui ont répondu à un appel aux participants, lors des itérations du projet soutenues par des institutions (par exemple, le centre culturel Jacques Ferron de Longueuil, la Maison des arts de Laval, le centre l'Imagier de Gatineau). Je glane des histoires partout.

Si une personne est intéressée par la question, je vais lui proposer de participer au projet. Je ne vais jamais enregistrer l'entrevue sur place, à chaud. Nous allons convenir d'une date et d'un lieu pour l'enregistrement. Dans l'immédiat, je ne dois pas poser trop de questions, chercher à connaître l'histoire. Dans le passé il m'est arrivé de commettre cette erreur. J'étais trop impatiente parce que trop passionnée. Plus tard, quand la personne arrivait pour l'entrevue, je remarquais qu'elle partait du point où nous nous étions laissés. J'essayais dans l'entrevue d'évoquer ce qui avait été dit, pour que la personne le répète à nouveau, mais on ne pouvait pas revenir en arrière. Alors maintenant je sais qu'il ne faut pas brûler une entrevue. Il ne faut pas être trop curieuse dès le départ, si je sens de l'intérêt et la présence d'une histoire je vais attendre. Il faut que j'attende. Nous convenons donc d'un lieu : dans un jardin, dans mon atelier, ou plus rarement chez la personne elle-même. Les lieux qui me semblent les plus propices à une discussion sont les lieux neutres, par exemple dans un parc ou dans mon atelier. Nous nous installons autour d'une table. Je dépose mon Zoom H6, un micro d'excellente qualité et qui a une très belle présence. Il n'est pas trop grand, on peut le déposer sur une petite table, et il est suffisamment petit pour qu'on l'oublie assez rapidement. De plus il a une belle couverture poilue que j'utilise à l'extérieur en cas de vent, cela amuse les participants et détend l'atmosphère.

Dès la prise de son, je pense au montage. Il m'est arrivé par le passé de faire des montages d'entrevues sonores réalisées par d'autres personnes. J'ai souri à moi-même, je savais dès les premières minutes de l'enregistrement que l'interviewer n'était pas expérimenté. En effet, dans une conversation normale entre deux personnes, le son de chacun va être « pollué » par des interventions de l'autre. « Oui ». « Ah... ».

« Mmmmm, d'accord. ». Quand on enregistre une entrevue, il faut allonger les silences. Car même quand on ne parle pas, entre une question et une réponse, il y a la fin d'une expiration de la personne qui parle et l'inspiration de la personne qui va poser une nouvelle question. Lors du montage, garder les silences et respecter les respirations est essentiel pour moi. C'est pour cette raison que j'explique avant l'enregistrement que je vais faire des pauses entre les questions, et que je vais hocher la tête silencieusement plutôt que d'utiliser des onomatopées.

Figure 2.9 Mise en place d'un enregistrement, Maison des arts de Laval, septembre 2021. Crédit photo : Maison des arts de Laval.



Nous sommes installés, la discussion peut commencer. Pour chaque personne je prépare des questions. L'ensemble des questions initiales est le même pour toutes les personnes. Les voici :

- Parcours
 - o Avez-vous immigré ou déménagé d'un pays ou d'un endroit à un autre ?
 - o Depuis combien de temps ?
 - o Pouvez-vous raconter votre parcours de migration ?
- Lieu d'origine
 - o Quel est votre lieu d'origine ?
 - o Quelle est votre langue maternelle ?
 - o Pouvez-vous décrire le paysage de votre lieu d'origine ?
 - o Qu'est-ce qui est pour vous un lieu d'origine ?
- Lieu de migration
 - o Quel est votre lieu de migration ?
 - o Pouvez-vous décrire le paysage de votre lieu de migration ?
- Objets
 - o Avez-vous des objets de votre lieu d'origine ?
 - o À quels moments et qui les a apportés ?
 - o Comment ces objets vous lient-ils à votre lieu d'origine ?
- Plantes
 - o Avez-vous des plantes de votre lieu d'origine ?
 - o À quels moments et qui les a apportées ?
 - o Comment ces plantes vous lient-elles à votre lieu d'origine ?
- Liens
 - o Quels sont vos liens avec votre lieu d'origine ?

Les conversations se déroulent librement. À force de travailler avec des plantes, je note que la structure de chaque conversation peut être comparée à celle d'une plante. Elle peut ressembler à un arbre. La question de départ est son tronc, à partir duquel d'autres questions vont jaillir, telles des branches. Elles peuvent ne pas nous amener très haut,

mais il y aura plein de branches, et ce sera un petit arbre mais très touffu. Ou alors, elles peuvent s'enchaîner dans deux ou trois directions, et l'arbre sera très haut, il donnera le vertige. D'autres conversations ressembleront à des plantes rhizomiques. Elles se composeront de plusieurs questions, qui n'ont pas nécessairement de liens entre elles. Parfois, la conversation ressemblera à la plante dont elle est le sujet, elle sera souple et rampante comme une vigne, et se déroulera d'une seule question que je poserai au départ. De cette plante-conversation, lors du montage je vais prélever une bouture. Oui, le montage que je fais ressemble au bouturage. L'enregistrement d'origine peut être de 20 à 30 minutes, parfois plus d'une heure. Il pourra donner plusieurs boutures. Dans chaque bouture, il n'y a plus que 5 ou 6 minutes. La période de montage peut être assez distancée du temps de l'enregistrement. Cela permet probablement d'avoir une écoute fraîche des paroles de mes interlocuteurs, et de « dégager l'écoute » à nouveau. Le but est d'extraire de la discussion l'essence de l'histoire, qui, sans avoir l'entièreté de la conversation permet à l'auditeur de faire pousser et de construire la suite. Ma bouture ne sera pas une histoire. Ce sera une *presqu'histoire*, comme le début d'une plante, et pas encore la plante autonome. Pour faire le montage, j'écoute l'enregistrement plusieurs fois et je dessine en écoutant le récit. Je ne fais pas de réécriture de texte, c'est à dire que je ne cherche pas à remplacer tel mot ou telle phrase par un mot ou une autre phrase extraits de l'enregistrement. Généralement il est composé de deux parties : une mise en situation, qui raconte le déplacement, le contexte, la plante, et une phrase finale. Souvent, cette dernière phrase résume la particularité de la plante pour la personne. Parfois, elle ne la résume pas clairement, mais la suggère. Cette phrase est comme une suspension. Elle clôt la piste sonore, mais pas l'histoire. Je garde les phrases entières, même quand elles peuvent paraître maladroitement, et ce qui me semble encore plus important, je garde les respirations, les silences, afin de préserver les émotions qui émanent de ces conversations.

- Vous êtes prêt ? J'appuie sur le bouton d'enregistrement. Oh, une dernière chose : si vous souhaitez prendre une pause, tousser, recommencer une phrase, ne vous inquiétez pas, tout est possible, l'entrevue sera retravaillée et on peut arranger ! C'est parti.

CHAPITRE 3

ATLAS DE PLANTES DÉRACINÉES

3.1 Violette de Kiev

Nom de la plante : **Фиалка в горшке** (*violette dans son pot*)

Personne : *Femme, 75 ans*

Lieu de départ : *Kiev, Ukraine*

Lieu d'arrivée : *Ne s'applique pas*

Mode de déplacement : *Ne s'applique pas*

Statut : *Laissée sur le bord de la fenêtre*

Consommable : *Non*

Singularité : *Un morceau de patrie*



- Ça fait longtemps que tu es partie. A l'étranger, vivre à l'étranger. Beaucoup d'années se sont écoulées, ça fait ... vingt-trois ans ? Malgré toutes ces années passées, quel lien as-tu gardé avec le lieu que tu as quitté ?

- Tout d'abord il me reste des proches, des cousins, des cousines et ils me manquent, je compatis pour les malheurs qu'ils vivent en ce moment, comme tout le peuple ukrainien et en particulier mes proches. Mais j'ai un très grand chagrin pour les tombes de ceux qui sont partis. La tombe de ma mère, la tombe de mon père, mes deux frères, j'ai déjà visité ces deux tombes sauf celle de mon grand frère. Mais j'ai un rêve, partir en Ukraine au

moins encore une fois et m'incliner devant les tombes et leur dire que je me souviens d'eux, qu'ils vivront toujours dans mon cœur et ce chagrin ne fait que grandir avec les années. Parce que je deviens plus vieille, mes capacités diminuent. Peut-être que je rêve d'aller là-bas, mais pour le moment ce n'est pas réaliste. Mais j'ai commencé à les voir en rêve. Mes parents, mes frères, mon oncle, son fils, mon cousin. J'ai ce chagrin grandissant pour ces tombes. Je voudrais bien sûr aller en Ukraine visiter ma ville, Kiev, et peut-être rencontrer mes amis, que probablement je ne reconnaîtrai pas. Mais le plus fort, ce sont les tombes de ceux qui me sont chers.

En 1998 ou 1999, j'étais partie à Kiev pour recevoir des prix scientifiques, et donc j'ai décidé de visiter notre ancien appartement, que nous avons laissé. Des connaissances y habitaient. Quand je suis entrée dans l'appartement j'ai vu mes violettes que j'avais laissées dans la cuisine sur le rebord de la fenêtre, elles étaient encore là. J'ai vu la crassula qui était avant dans la chambre des enfants, et ces meubles dans la cuisine qu'on avait achetés avec tellement de difficultés. J'ai eu un pincement au cœur, très fort. J'étais très triste de quitter l'appartement.

- Tu n'as pas pensé à prendre une feuille de la violette ?

- J'y avais pensé, mais comme il est interdit de ramener des végétaux, je n'ai pas pris ce risque. J'aurais bien aimé c'est sûr. Cela aurait été un morceau de ma patrie.

En revanche ce que j'ai vraiment rapporté c'est de la terre des tombes de mes parents. Quand ma mère était encore vivante j'avais pris de la terre de la tombe de mon père. Après mon frère est mort et j'ai rapporté un petit paquet de terre de sa tombe. Puis quand ma mère est morte je suis allée voir sa tombe un an après et j'ai rapporté de la terre de cette tombe aussi. Je garde ça dans une petite boîte à bijoux spéciale.

Je vais te la montrer.⁶²

⁶² Traduit du russe, traduction libre.

3.2 Eucalyptus de Bretagne

Nom de la plante : *Eucalyptus, dit Caliptafeuille*

Personne : *Femme, 62 ans*

Lieu de départ : *Burkina Faso*

Lieu d'arrivée : *Bretagne, France*

Mode de déplacement : *Bouture*

Moyen de déplacement : *Avion*

Statut : *Enraciné en Bretagne*

Consommable : *Non*

Singularité : *Lieu de réunions familiales*



Moi j'ai une histoire qui est un peu sans racine justement. C'est l'histoire de l'eucalyptus que j'ai ramené du Burkina Faso. Je suis partie, c'était en 1984, et on est partis ... on était une dizaine de copains, on est partis avec des voitures qu'on avait réparées nous-mêmes parce qu'on n'avait pas beaucoup d'argent et il nous est arrivé des tas d'aventures. Donc on a traversé l'Espagne, le Maroc, l'Algérie, le Niger et on est arrivés au Burkina Faso et on a eu des galères, beaucoup de galères entre autres des passages de douanes extrêmement difficiles. Et bah au fur à mesure on a dû négocier tout ce qu'on avait. Donc j'avais un Walkman que j'ai dû vendre, mes écouteurs, une tente que j'ai dû vendre. J'ai tout vendu jusqu'à mon sac de couchage. Et du coup, bah on avait notre billet d'avion pour rentrer et on avait laissé les voitures sur place. Et bah fallait quand même ramener quelque chose et la veille donc de prendre l'avion, on était avec des burkinabés, et il y avait dans la cour où on était, il y avait un eucalyptus. Et du coup j'ai ramené un eucalyptus. Alors je ne sais plus si j'ai pris une branche ou si j'ai pris une pousse ça, vraiment, je m'en souviens plus. Mais je me souviens d'être rentrée en short avec des sandales explosées, un sac à dos, dans lequel il y avait une plante, bah ça peut être une brosse à dents, mais bon c'était vraiment tout ce qui restait. Et cette plante, je l'ai ramenée chez moi. À l'époque je vivais en Bretagne et je l'ai offerte à mes parents puisque j'avais rien d'autre à offrir. Et puis j'ai oublié un petit peu, enfin voilà. Ma mère l'a plantée et cet arbre est

devenu un arbre qui a pris une importance majeure dans notre famille puisque d'abord il s'est extrêmement bien implanté. Et il est devenu, alors, je dirais pas majestueux parce qu'en fait il a subi une tempête qui l'a fractionné en deux morceaux, mais les deux ont résisté et alors que je croyais que l'espérance de vie d'un eucalyptus était assez faible, assez basse, il vit toujours. Donc ça fait bientôt combien, quarante ans c'est ça ouais, ça fait bientôt 40 ans et il est toujours là.

Et l'arbre est devenu un objet enfin, comment dire, un jeu majeur pour tous les enfants qui passaient dans la maison. On avait une grande maison, il y avait beaucoup de passage puisqu'en plus on louait des gîtes. Enfin voilà, il y avait souvent des enfants et le terrain de jeu de prédilection des enfants c'était l'eucalyptus qui d'ailleurs est devenu le caliptafeuille. C'est ma fille toute petite, elle a commencé à l'appeler caliptafeuille, bon et c'est maintenant tout le monde l'appelle caliptafeuille. J'ai plein de photos là, où on voit des enfants jouer dans le caliptafeuille et grands et petits d'ailleurs. Toutes les photos de famille sont prises dans le caliptafeuille. Enfin voilà. Mais sans ... comment dire ... sans lien avec l'histoire qu'il avait. En fait il s'est complètement pour le coup déraciné. Ou, non, il s'est plus exactement enraciné. Il était vraiment enraciné. Cet arbre était dans le jardin de la maison de famille qu'on avait et cette maison de famille a été vendue. Et on a gardé une partie, on avait un gîte à côté et on a gardé le gîte et donc il s'est agi de délimiter, de faire venir le géomètre pour délimiter le terrain entre la maison qu'on appelle la maison mère et le gîte qu'on allait garder. Et l'eucalyptus ça a été un critère déterminant, parce qu'il était hors de question qu'on s'en sépare. Vraiment cet arbre a une importance, il a donné beaucoup de bonheur, il a été très investi par à la fois son implantation, par les jeux, par l'esthétique. Il avait une place de choix et puis par son volume, parce qu'il était quand même très grand. Très grand. Donc on a délimité un deux mètres ou trois mètres, je ne sais plus, derrière l'eucalyptus de façon à ce qu'il reste chez nous. Voilà.

3.3 Oseille de Saint-Hubert

Nom de la plante : Щавель (*Oseille*)

Personne : *Femme, environ 40*

Lieu de départ : *Un village dans le Donbass, en Ukraine*

Lieu d'arrivée : *Saint-Hubert, Canada*

Mode de déplacement : *Graines*

Moyen de déplacement : *Avion*

Statut : *Enracinée dans un carré du potager familial*

Consommable : *Oui*

Singularité : *L'âme de la maison*



- Pourquoi avez-vous apporté l'oseille ?
- Comment ça pourquoi ? Pour nous l'oseille c'est comme... on l'utilise pour préparer la soupe, dans le Donbass on disait toujours que c'est du bortsch, c'est du bortsch vert. Ça nous a toujours manqué ici. Quand on est arrivé ici, dans l'immigration, ça nous a beaucoup manqué. Ici, on pouvait pas le trouver, non. L'oseille, ça n'existe pas ici. Ici, on peut trouver quelque chose qui y ressemble, ça s'appelle des épinards, mais ça n'a pas du tout le même goût et on peut pas trouver des graines d'oseille ici. À l'époque on pouvait encore voyager avec, et un jour ma mère me rendait visite et je lui ai demandé des graines d'oseille. Et voilà, on les a plantées ici, on les a semées ici. Ça fait 14 ans que ça pousse ici, toujours au même endroit. On replante pas, on rajoute pas de graines, c'est toujours, toujours les mêmes qui poussent depuis 14 ans ici.
- Est-ce que c'est pour la beauté que vous les avez plantées, c'est pour le goût ou ... C'est pourquoi ?

- Non c'est pas pour la beauté. C'est pour l'âme. Oui bien-sûr, pour le goût, mais c'est surtout pour l'âme. C'est comme si nous étions chez nous. Oui c'est ça, à chaque fois on prépare cette soupe, c'est comme si nous avions été à la maison encore un instant.⁶³

⁶³ Traduit du russe et de l'ukrainien, traduction libre.

3.4 Grenadiers de Combs-La-Ville

Nom de la plante : *Grenadiers*

Personne : *Femme, environ 75 ans*

Lieu de départ : *Asie mineure*

Lieu d'arrivée : *Combs-la-Ville*

Mode de déplacement : *Boutures*

Moyen de déplacement : *Voiture*

Statut : *Greffés ou enracinés dans le verger derrière la maison*

Consommable : *Oui*

Singularité : *Le goût les fruits de la maison, mais pas aussi bons*



- Non je ne suis pas née là-bas, je suis née en Alexandrie, en Égypte. Je suis partie quand j'avais 18 ans et je suis allée en Grèce, sept ans, mais ça m'a pas plu. Pourtant la Grèce c'est mon pays, mais ça ne m'a pas plu.
- Alors justement c'est où votre pays ?
- Mon pays, c'est l'Égypte, je suis née à Alexandrie, en Égypte. Bon je suis d'origine grecque, mes parents sont grecs. Mon papa, il est allé en Égypte, oh, ils y sont depuis deux trois générations. Parce que mon papa, mon arrière-grand-père, il est d'origine de l'Asie Mineure. C'était des réfugiés avec les quatre cents ans de domination des turcs, les grecs étaient obligés de partir. Autres sont allés en Grèce, autres sont allés en Égypte, autres dans d'autres pays du monde. Et mon arrière-grand-père il est allé en Égypte. Par contre du côté de ma maman, c'est une île, qui s'appelle Lemnos. Depuis plusieurs générations ils étaient toujours dans cette île, et dans un village qui s'appelle Thanos. Et mon papa il voulait faire un voyage en Grèce, à Lemnos dans l'île, pour voir son pays, c'était l'été de 1939. Et quand il est rentré à Thanos, un jour, il est allé, parce que à l'époque il n'y avait pas d'eau dans la maison. Et ma maman voulait prendre de l'eau, elle est allée chercher de l'eau, et mon papa est sorti de sa maison pour prendre de l'eau aussi, et il a vu ma mère et c'est le coup de foudre. Il tombe amoureux. Et très

vite, il la fait descendre en Égypte. Mais l'Égypte c'était un très beau pays. Après ça éclate la deuxième guerre mondiale. Et là mon papa, il voulait vivre en Grèce. Il disait, bon, peut-être on va retourner en Grèce. Mais comme ça éclate la guerre, ils peuvent pas sortir. Ils étaient très chanceux. Parce qu'en Égypte il y avait beaucoup de travail, il y avait beaucoup de nourriture. Il y avait de tout. Par contre la Grèce, elle a souffert énormément. Énormément. La famille de ma mère, presque la moitié sont exterminés par les nazis. Ils avaient pas à manger, ils mangeaient des chats et des souris. Tout ce qu'ils trouvaient dans la rue. Quand les grecs mouraient de faim, nous on avait toutes les richesses. Et on a vécu super bien jusqu'en 56.

- Donc même après la guerre vos parents y sont restés ?
- Oui ils sont restés, c'était le pays ... mon papa a fait une usine, il vendait du bois, il gagnait très bien sa vie. Mais en 1956, il y a Nasser qui prend le pouvoir. Mais on est restés aussi de 56 jusqu'en 60, pour quatre ans, on n'avait pas à manger je peux dire. Ça commence la faim, parce qu'on était encerclés, personne ne nous alimentait. On a vécu la faim. La seule chose qu'on avait en abondance, faim, ça veut dire que si tu n'as pas le riz, le plus important comment dire, l'huile etc., mais on avait des fruits, beaucoup de fruits. Parce que l'Égypte, elle a les fruits. En 1960, ça commence, on a à manger. Mais le pays est pauvre, il n'y a pas de travail. Et après on est allés en Grèce. Quand je suis allée en Grèce, c'était vraiment le pays du bonheur comme on dit, il y avait tout. Quand on entrait dans les épiceries, petites épiceries, pas comme maintenant qu'il y a des supermarkets, si j'avais vu ça à l'époque on serait affolés ! Les petites épiceries, toutes petites comme ça, comme les magasins, plus petits encore, il y avait de tout. Toutes les conserves, ah, on disait : ici il y a de tout. On passait devant les boulangeries tout ça, et ça sentait le pain ! J'adorais ! En Grèce je suis restée six ans, six ans et demi exactement. Par la suite je viens ici, et depuis je n'ai pas quitté la France.
- Est-ce qu'ici vous jardinez ? Vous avez un grand jardin !
- Oui j'adore ça ! On a des arbres fruitiers. On a un châtaignier, qu'on a trouvé à l'achat de la maison. Ça fait quatre mètres de hauteur au milieu du jardin. On a ...trois grenades, grenadiers, comment s'appelle ... les graines, qu'on a amenées de l'Asie Mineure. C'est son cousin qui était à Césarée, en Asie Mineure et l'a amené. Il a mis

dans son jardin, il a fait des grenadiers. Ils font des grenades comme ça ! Ils sont délicieux ! Délicieux. En octobre, quand tu manges ça c'est pas la peine de manger rien d'autre. Un jour, on mangeait les grenadiers, il dit à son cousin mais qu'est-ce qu'ils sont bons. Il a dit : ça je l'ai amené de Césarée. Il a dit : si tu veux je te donne, tu l'amènes en France. Et il nous a mis dans un petit pot, on l'a amené en France. Au début on l'a mis dans l'eau, il a fait des racines, les branches et après on a mis un petit peu de la terre dedans et on l'a amené avec la terre avec le poteau, avec le pot comme on dit. On a planté la une, et au bout de quatre cinq ans, on a coupé d'une, on a pris un morceau, on a dit on va faire encore un autre.

- Et ça donne de bons fruits ici ?
- Ça donne, mais pas le même goût. Les grenades sont beaux, ils sont pas mal, ils sont bons, mais c'est pas comme la Grèce. Non, non, mais quand même ils sont beaux. Il nous a donné aussi des figues. On a deux figuiers à la maison. Et en Grèce, on a mis un dans notre jardin au village, ils sont comme ça les figues ! Une figue c'est comme du melon, et tu le coupes avec le couteau pour le manger. Mais ici ils sont tout petits. Ils sont pas mal, ils sont bien, mais pas le goût de la Grèce. Non. La Grèce, ils sont gros comme ça.
- Donc en fait, les arbres que vous avez ici, c'est comme des enfants des arbres que vous avez en Grèce ?
- C'est comme des enfants qui poussent, mais oui. Mais c'est pas les mêmes. Parce qu'il n'y a pas le soleil comme la Grèce et en plus c'est la terre. La terre, c'est pas pareil. Il faut la terre spéciale, parce que chaque fruit a son pays, moi je crois.

3.5 Saule de Saint-Jean-Viannay

Nom de la plante : *Saule*

Personne : *Femme, 62 ans*

Lieu de départ : *Saint-Jean-Vianney*

Lieu d'arrivée : *Secteur Shipshaw de la ville de Saguenay*

Mode de déplacement : *Ne s'applique pas*

Moyen de déplacement : *Ne s'applique pas*

Statut : *Laissé sur le bord d'un champ*

Consommable : *Non*

Singularité : *Le lieu de jeu quand j'étais enfant*



- Mon déracinement s'est produit quand j'avais 16 ans. J'habitais dans un beau petit village qui s'appelait Saint-Jean-Vianney au Saguenay et ce village a subi une catastrophe de glissement de terrain en 1971, le 4 mai. Et à partir de ce moment-là, mon univers, tel que je l'avais connu depuis que je suis née, a complètement été chamboulé et a disparu. Les autorités ont décidé de fermer le village. Ils ont forcé toutes les familles à déménager. Ils ont déménagé toutes les maisons, ils ont tout détruit, les églises, toutes les infrastructures, donc les écoles, les édifices municipaux, le presbytère. Enfin tout, tout, tous les repères importants auxquels j'étais habituée. Tout a été simplement rasé et n'existe plus. Alors à partir de ce moment-là on a déménagé. J'ai vécu à divers endroits, mais encore aujourd'hui, il y a quelques jours quelqu'un me demandait d'où je venais. Et le réflexe que j'ai toujours c'est de dire : je viens de Saint-Jean-Vianney, mais je me retiens. Je le dis pas parce que cet endroit-là n'existe plus. Donc je dis que je viens du Saguenay, je dis que je viens de Chicoutimi. Mais c'est pas vrai, je ne sens pas l'attachement, l'enracinement que j'aurais pour ces endroits-là si j'avais grandi dans ces endroits-là. Je le dis simplement parce que c'est plus facile et comme ça les gens posent pas de questions.
- Cet endroit n'existe plus sur la carte ?

- Non cet endroit-là n'existe plus. Maintenant le territoire a été annexé à la municipalité de Shipshaw qui, je crois, fait maintenant partie de la grande municipalité de Saguenay. Moi c'était la maison de mes grands-parents, dans laquelle ma propre mère avait grandi et toute l'ancienne partie du village était en sol sécuritaire, sur pratiquement du roc. Mais ils ont simplement pas donné le choix aux gens parce qu'en fait tous les anciens résidents ou les gens de la vieille partie, personne ne voulait déménager. On était en sécurité où on était, mais on n'a pas eu de choix. C'est le gouvernement qui a décidé que c'est un endroit dangereux et que personne ne va habiter là. Moi et ma famille, je crois qu'on a été la dernière ou l'avant dernière maison qui a été déménagée, et pendant que l'entreprise s'activait à déménager les maisons, ça s'est quand même fait très rapidement. Pendant l'année suivante, alors ça a été fait rapidement, pendant qu'ils déménageaient les maisons, ils ont détruit l'église, ils ont démolit tout, tout. Tout se faisait démolir un peu à chaque jour, au quotidien et nous, quand on est partis, il y avait pratiquement plus rien du tout et toute la démolition était terminée. Ils ont remblayé les fondations là où il y avait des maisons. Ils ont juste tout effacé des traces. J'y vais. J'y vais quand je peux, quand je retourne au Saguenay. Je retourne mais c'est une désolation à chaque fois que j'y vais, je veux, je veux retrouver quelque chose de mon enfance finalement. Mais je retrouve rien et plus les années avancent plus plus la végétation envahit tout, moins on voit où étaient les maisons. Il y a un seul endroit, un seul repère visuel qui me reste. C'est un saule sur la bordure d'un champ où j'allais jouer parfois. Puis quand j'allais là, quand j'étais toute petite, je regardais le saule et le champ et toutes les maisons, tout le village était derrière moi finalement. Donc le paysage, la vue que j'ai si je regarde le saule, c'est le paysage familier avec lequel j'ai grandi. Mais c'est sûr que je peux essayer de croire que derrière moi il y a encore la maison et le village, mais c'est sûr que dès que je me dis que je me retourne, il y a rien. C'est... le, c'est le vide.

3.6 Groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer

Nom de la plante : *Groseillé à maquereau*

Personne : *Femme, 50 ans*

Lieu de départ : *Inconnu*

Lieu d'arrivée : *La Trinité-sur-Mer*

Mode de déplacement : *Livraison par la poste*

Moyen de déplacement : *Inconnu*

Statut : *Pourri dans le compost*

Consommable : *Oui*

Singularité : *Possède de grands fruits juteux*

- C'était la troisième année de mon séjour dans un pays étranger - à Paris. Le mariage approchait. Et puis je suis tombée sur un catalogue de plantes envoyé par courrier. En feuilletant un magazine dodu, je l'ai soudainement vu - Groseilles à maquereau ! J'ai toujours aimé cette baie aigre-douce et je me demandais pourquoi elle était si peu connue en France ? J'ai même longtemps cherché son nom en français, et j'ai été très surprise qu'il se traduise littéralement par « mackerel currant ». C'est à cela qu'il faut penser ! Du catalogue, une charmante photo non seulement d'un buisson de groseille, mais du roi de la groseille m'a regardée !

Les baies étaient de la taille d'un poing et avec des superlatifs. Je n'ai jamais vu une telle groseille dans mon pays natal ! Par conséquent, je ne pouvais pas passer à côté, j'ai tremblé et j'ai commandé un buisson par courrier à ma résidence étudiante. Ils ont promis de l'envoyer dans 3-4 mois, quand il y aurait le meilleur moment de plantation, et j'allais l'emmener dans ma propre datcha et le planter au centre même du jardin.

Et soudain, un mois plus tard, un colis arrive ! Où placer un buisson dans une résidence étudiante, si je ne rentre chez moi à la datcha qu'après 3 mois ? La décision est vite

venue, je vais planter le buisson chez ma future belle-mère en Bretagne ! Nous étions sur le point d'y aller pour préparer le mariage. Le jardin de Nani est grand, il y a beaucoup d'espace et il y a certainement une place pour un petit buisson.

Et c'est ce qu'on a fait – nous sommes arrivés avec le buisson et mis Nani devant le fait qu'elle allait maintenant faire pousser de la « groseille à maquereau » pour notre plus grand plaisir. Nani a collé le buisson quelque part dans le coin et l'a oublié en toute sécurité. Depuis, le groseillier a changé 5 fois d'emplacement, soit en se desséchant au soleil, soit en se flétrissant à l'ombre des coins. Je n'y ai jamais cueilli de baies, je n'y ai vu que de longues épines. Alors je n'ai pas attendu les baies royales annoncées dans la publicité, le groseillier a fini sa vie en compost.

3.7 Massif de fleurs de Chicago

Nom de la plante : *Fleurs de massif*

Personne : *Femme, plus de 50 ans*

Lieu de départ : *Bretagne, puis Saint-Maur*

Lieu d'arrivée : *Aéroport de Chicago*

Mode de déplacement : *Graines*

Moyen de déplacement : *Avion*

Statut : *Confisquées par la douane américaine*

Consommable : *Non*

Singularité : *La fleur explose pour envoyer les graines*



- Alors cette histoire de graines ... d'abord j'ai été chez ma tante en Bretagne et elle avait des massifs de fleurs, de petites fleurs roses et blanches. Et d'abord ... j'adore ma tante, j'adorais aller chez elle, mais à chaque fois que je voyais ce massif je trouvais ça absolument fantastique, dès que j'étais enfant. Et puis plus tard, quand je suis devenue adulte, je lui ai dit : « Mais attends, ce massif, il fait bien des graines. Il y a bien quelque chose, donc moi je peux peut-être l'avoir moi et le mettre dans mon jardin ». Elle fait : « Oh oui, regarde, tu vas voir, c'est très facile. Je crois même qu'elles explosent pour envoyer les graines. Regarde, tu prends autant de graines que tu veux ». Elle me dit : « Et puis alors entretien zéro ! Ça pousse comme de la mauvaise herbe ». Oh là là ! Moi, j'étais heureuse parce que je n'ai pas du tout la main verte. Donc j'ai pris des graines. Au départ les graines sont parties de Bretagne jusqu'ici, dans mon jardin. Ça a fait des massifs, je trouvais ça génial d'avoir pu justement entre guillemets ressusciter, transporter et ressusciter des massifs de fleurs. Et je suis allée habiter pendant 15 ans aux États-Unis, et durant un de mes allers-retours où je voyais ce massif j'ai fait : Oh là là, j'aimerais juste, pour me rappeler de la France, avoir ce massif chez moi, dans ma maison aux États-Unis. Donc pareil, j'ai repris des graines, j'ai fait ma petite valise, j'ai mis différentes choses parce qu'on peut pas dire que les Américains sont très gourmets,

hein. Donc j'ai ramené des petites choses alimentaires avec moi et je suis partie. Durant ma connexion, j'ai dû passer je crois... je crois que c'était... non ... Oui, je suis partie et je suis allée d'abord en Allemagne. La connexion en Allemagne et ensuite je suis repartie à Détroit et ensuite j'avais 3 à 4h de voiture pour aller chez moi. À chaque fois quand vous faites un voyage, vous devez déclarer tout produit alimentaire etc. Donc moi, j'avais rempli ma petite fiche avec tout ce que j'avais ramené et ces fameuses graines. Moi je me dis bon bah, des graines... Encore, ça aurait été quelque chose de... genre une greffe ou quelque chose... je me suis dit, une greffe ça va pas, voilà quoi. Et donc arrivée à Détroit pour récupérer ma valise. Ma valise ne m'avait pas suivie, elle était restée en Allemagne ou je sais pas où. Donc on m'avait dit écoutez, il y a pas de problème, quand on récupère votre valise, on vous l'envoie chez vous avec un coursier, ne vous inquiétez pas. J'attends. Finalement ma valise arrive 3-4 jours après. J'ouvre ma valise et j'ai un petit mot écrit en français : « Les graines et le cassoulet c'est défendu ». Et le cassoulet c'est très mignon parce que dans la tournure ... mais moi ça m'a brisé le cœur. Le cassoulet encore ça passe, mais alors que les graines n'aient pas pu me suivre chez moi, ça vraiment, ça ça m'a touchée. Parce que je me dis, oui encore une fois, il y a un contrôle. Alors je comprends bien, on a peur d'une maladie qui se répande, etc., mais voilà on fait encore pas ce qu'on veut. Rester sans le massif de fleurs que je m'imaginai dans mon jardin. Mais au moins, il est resté ici, ça c'était bien. Mais voilà, mon rêve a été brisé, de ne pas l'avoir avec moi aux Etats-Unis.

3.8 Choublak du Haut-du-Cap

Nom de la plante : *Choublak*

Personne : *Homme, environ 40 an*

Lieu de départ : *Haut-du-Cap*

Lieu d'arrivée : *Ne s'applique pas*

Mode de déplacement : *Ne s'applique pas*

Moyen de déplacement : *Ne s'applique pas*

Statut : *Disparu à la suite du tremblement de terre*

Consommable : *Non*

Singularité : *Ma mère les plantait pour faire comme une clôture autour de la maison maternelle*



- J'ai vécu cet événement-là en janvier 2010. C'était autour de cinq heures, cinq heures quarante de l'après-midi. J'étais à mon bureau, quand on a eu la première secousse. Et là où je travaillais, avant je travaillais à l'hôtel Montana, dans le building de l'hôtel. C'est un building de quatre étages si je me rappelle bien, et quand on a eu la première secousse le building a... a vacillé mais s'était pas effondré. C'est à la deuxième secousse qu'on a eu l'effondrement. Et moi, j'ai eu de la chance, parce que là où je me trouvais, au sous-sol, c'était là où il y avait mon bureau, et le sous-sol ne s'est pas complètement effondré. Donc j'ai passé quatre jours sous les décombres avec tout l'immeuble qui s'était effondré. Et heureusement mon bureau là, au sous-sol, il n'était pas complètement effondré. Après la deuxième secousse, j'ai commencé à m'organiser... pour pouvoir je dirais survivre. Parce que moi, ce qui m'a sauvé, c'est quand il y a eu la deuxième secousse, j'ai vu que le building avait beaucoup de vibrations, donc je me suis réfugié sous mon bureau, qui était un bureau métallique. Et pendant tout ce temps-là, parce que ça a duré, je crois, ça a duré quarante secondes, quelque chose comme ça, et il y avait tout qui vibrait et qui ... qui était en train de s'effondrer. Il y avait des panneaux du plafond qui tombaient, des trucs comme ça, et comme j'étais en dessous le bureau, je me suis protégé, surtout la tête pour ne pas recevoir des trucs sur la tête. Et après je suis sorti de mon bureau et comme je pouvais pas sortir de mon espace, j'ai dû, comme

je disais, m'organiser pour essayer de pouvoir récupérer tout ce qu'il y avait autour de moi, pour pouvoir survivre. Tout était complètement déplacé. Donc ce que j'ai fait, j'ai commencé par essayer de trouver des barres métalliques pour pouvoir taper sur les classeurs métalliques, parce que j'avais lu des années tantôt dans une revue scientifique pour les jeunes, que, après un tremblement de terre il faudra se signaler, et la meilleure façon de le faire, c'est de taper sur des classeurs métalliques. Le son métallique, ça traverse les murs. Donc ce que j'ai fait. J'ai fait ça plusieurs fois à des intervalles assez réguliers toutes les trente minutes, cinq coups. Et c'est comme ça qu'on a pu localiser qu'il y avait quelqu'un de vivant et qui était conscient, en dessous des décombres. Donc ils m'ont tout de suite mis sur la liste... des personnes vivantes qu'on devait rescaper quand on attendait les secours. Entre temps, j'ai essayé de dormir, c'était pas facile parce que là c'était très stressant je dois dire et j'avais pas de nourriture, pas d'eau. Et j'étais dans le noir complètement. Et donc c'est ça. Entre-temps je pense que, vers onze heures du soir, parce que la première secousse c'était autour de cinq heures quarante de l'après-midi. Vers onze heures du soir, je crois qu'il y a quelqu'un qui a essayé d'entrer en contact avec moi, parce que quand ils ont entendu les cinq coups, la personne a tapé trois coups et moi j'ai tapé trois coups. il a tapé cinq coups, j'ai tapé cinq coups. Comme ça, il a vu qu'effectivement cette personne-là était bien consciente et que c'était pas un phénomène de résonance sonore. Donc ils ont essayé de rentrer en contact avec moi. Mais je les entendais de très loin, mais on ne pouvait pas vraiment communiquer. Donc on a pu se communiquer à travers les coups métalliques. Et puis le lendemain, dès le lendemain ils ont envoyé une technique. C'était une équipe de la Martinique, je me rappelle très bien. Ils sont venus à l'hôtel pour essayer de dégager les survivants. Ils ont passé deux jours à essayer de faire des démarches pour trouver la façon pour me faire sortir sous les décombres. Donc on m'a dit qu'en premier lieu, ils voulaient venir avec une pelle métallique, mais comme il y avait pas de route, donc on a dû abandonner ça. Donc ils sont venus avec des trépieds métalliques rotatifs et c'est avec ces trucs-là qu'ils ont essayé de soulever la dalle pour essayer de frayer un chemin. Ils ont dû déplacer un petit peu et en dessous, il y a un des secouristes qui s'est faufilé en dessous pour pouvoir m'atteindre, pour pouvoir me voir. Et il est venu assez près

effectivement. Je l'ai vu mais il ne pouvait pas rentrer là où je me trouvais, parce que, comme je disais, j'étais au sous-sol quand la dalle s'est effondrée. Il a légèrement baissé, mais heureusement pour moi, il ne s'était pas complètement affaissé. C'est pourquoi je suis toujours en vie. Donc, moi je le voyais en haut et lui, il pouvait me voir, je suis légèrement un peu plus bas. Donc il pouvait pas venir. On a communiqué, on a parlé un petit peu, il m'a dit de ne pas me stresser trop, et qu'ils savent que j'étais là, et qu'ils vont tout faire pour me sortir de là. Ensuite il est parti et trois heures après ils sont revenus avec une scie électrique pour pouvoir casser ... enfin pour pouvoir couper les barres de métal qu'il y avait aussi au niveau du toit, des trucs comme ça... Mais ça n'a pas fonctionné parce que c'était pas adapté. Ils ont apporté un autre, celui-là pouvait fonctionner mais et ça n'arrivait pas à couper tout ça. Donc une deuxième fois ils sont repartis. Et ils m'ont dit qu'ils vont revenir encore une fois. Effectivement ils sont revenus après avec un... je dirais... je ne sais pas ...ils ont essayé de me ... ils m'ont dit qu'ils voulaient faire un tunnel ... pour pouvoir m'atteindre ici. Mais ils ont vu que ça allait prendre trop de temps et qu'ils n'auront pas de temps parce que quand même ça fait... je veux dire... trois jours que je suis là, je commence à être un peu déshydraté et j'avais pas beaucoup de forces. Donc ils ont dit bon, ils vont essayer une méthode qui est beaucoup plus adaptée à la situation, pour pouvoir me sortir. Donc ils sont venus avec un harnais et ils m'ont donné le harnais, ils vont essayer de me tirer à travers une petite ouverture qu'il y avait dans la dalle, pour que je puisse y passer. Donc ils ont essayé avec une première tentative, ça n'a pas vraiment marché, parce que c'était... le trou était un peu trop juste. Donc moi, ce que j'ai dit, j'ai dit écoutez, voilà ce qu'on va faire. Je garde le harnais, et je dis : vous restez là et je vais vous dire moi de la façon que je vais trouver, une façon pour sortir. Et j'ai dû faire des contorsions à travers ce petit trou pour sortir de là.

- Quelle était ta réaction quand tu as vu la lumière ?
- Ah.... comment je pourrais décrire ça et je... je dirais j'étais vraiment content. Mais c'était plus. Je ne sais pas franchement comment décrire ça.

Il y a un truc que ma mère avait chez elle, que j'adorais beaucoup et on en avait beaucoup quand j'étais petit, chez nous. On appelle ça le choublak. C'est une fleur

rouge qui représente... qui représente Haïti. Ça s'appelle le choublak. Je connais pas son nom en français. Quand j'étais petit, je me rappelle, les gens le mettaient autour de leur maison, ça faisait... c'est comme une clôture. Et il y en avait plusieurs types : il y en a un c'est un blanc, il y a un autre c'est un jaune, il y a le rouge. Le rouge c'est le plus commun qu'on trouve en Haïti et tout le monde avait le rouge. Ça me revient maintenant. J'avais l'habitude de voir ces fleurs partout quand j'étais petit, et tout le monde en avait. Après le tremblement de terre, malheureusement, on a perdu beaucoup de choses en Haïti. Il y a beaucoup de choses qui ont disparu. Et que les gens ne plantent plus. Il y a beaucoup d'arbres qu'on a perdus, des trucs comme ça, oui. Après cet événement-là, puisque depuis avant on n'avait pas beaucoup de ces plantes-là, après les gens ne sont... n'ont plus replanté ces trucs-là. C'est comme... je veux dire, c'est une réaction involontaire de la part des gens. Les gens ont beaucoup changé après ça aussi. Les gens ont beaucoup changé après ça aussi.

3.9 Ivan-chai de Créteil

Nom de la plante : **Иван-чай** (*Ivan-chai*)

Personne : *Femme, 30 ans*

Lieu de départ : *Tchéliabinsk, Russie*

Lieu d'arrivée : *Créteil, France*

Mode de déplacement : *Feuilles*

Moyen de déplacement : *Avion*

Statut : *Toujours en stock dans le placard de la cuisine*

Consommable : *Oui*

Singularité : *Indispensable pour le rituel de « ПОШЛИ ЧАЙ ПИТЬ » (« allons boire du thé »)*

- Je suis venu de l'Oural il y a 10 ans pour étudier en France. Et dans l'Oural, je vis dans une ville tellement industrielle de la métallurgie, c'est-à-dire que c'est de l'industrie lourde et tout autour est couvert de poussière, toutes les plantes. Mais je l'aime toujours beaucoup. Mais autour de la ville, il n'y a que la taïga, des montagnes sauvages, une nature débridée, qui ... eh bien, je ne sais même pas comment le décrire. J'ai compris ça en France, parce qu'en France tout est très compliqué, tout suit tout, tout est bien rangé, tout est à sa place. Et là, pour ainsi dire, tout est très sauvage, et je pense que cela a beaucoup influencé ma conscience, mon être.
Nous avons beaucoup de plantes dans la ville, pas seulement des parcs, mais c'est comme si les villes russes se construisaient, nous avons beaucoup d'espace libre, et à travers toutes les cours, à travers tous les ravins ou zones de parcs forestiers, vous pouvez vous promener, c'est-à-dire que tout fleurit tout le temps. Tout est très... dans un tel état désordonné, mais c'est exactement ce que j'aime, que ce soit, pour ainsi dire, très spontané partout. Le climat y est très radical, comme me semble, le caractère des gens qui en viennent. Il fait plus 30 en été et moins 30 en hiver.
- De quelles plantes vous souvenez-vous ?

- Bouleaux. Toutes sortes de baies. Les plantes sont si sauvages. Ivan-chaï, Ivan-chaï. On le récolte, il existe des technologies pour le collecter, à quels jours. Naturellement, il vaut mieux le récolter quelque part dans les montagnes et ainsi de suite, mais malgré cela, il grandit dans toutes sortes de friches, en centre-ville, eh bien, il parvient à survivre en général.
- À quoi Ivan-chaï ressemble-t-il ?
- Premièrement, il est si grand, si sauvage sur le terrain. Ce n'est même pas un buisson, c'est comme une fleur, il y a une grande branche, qui, euh, eh bien, en quelque sorte s'étire et au bout, à l'extrémité de cette branche, presque une partie supérieure est occupée par des fleurs, rose – violet-pourpre. Et le voici avec une telle couronne, et ils semblent être partout. Il est collecté puis séché. Puis il faut le faire fermenter correctement. Je l'ai même ici, je vais vous en donner. C'est une plante très médicinale, et elle nettoie beaucoup le corps, donne du tonus, et en général il y a beaucoup de plantes avec des propriétés curatives qui poussent partout, bardane, plantain, pissenlits, camomille. Ce sont les plantes dont je me souviens.
- Bien sûr, j'en ai apporté du sec, de ma propre récolte, je le l'ai bu il y a longtemps. Je n'ai pas le temps d'aller le chercher, je suis en France en ce moment, quand c'est les jours de le récolter, c'est en été. Nous allons le récolter à des moments précis. C'est ce que nous considérons comme une chose un peu courante, c'est une tradition ordinaire.
- Et quand vous êtes venue ici il y a 10 ans, ces plantes vous manquaient-elles ?
- Ça m'a vraiment manqué, eh bien, je ne m'en suis rendu compte qu'après avoir vécu ici pendant un certain temps. Et donc il me semble que quelque chose n'allait pas avec les plantes. Elles sont comme un talisman et c'est une sorte de quelque chose de si cher. Pour moi, ce rituel de boire du thé et tout ce qui touche aux herbes et au thé est très intime pour moi. Je suis follement amoureuse de différentes tisanes, et de la procédure

de la préparation du thé⁶⁴, et de cette cérémonie elle-même, et de ce passe-temps. Ces samovars, c'est un passe-temps, assis, ne se précipitant nulle part, c'est juste dans nos gènes. C'est du thé. Allons boire du thé. Là tout est dit. Une telle ambiance très agréable, mais il faut que ce soit ces herbes de là-bas, c'est très important, pour qu'elle soit préparée. Pour vous sentir comme chez vous. Eh bien, c'est un peu... euh, vous pouvez dire, un tel rappel, une petite clochette, vous êtes chez vous, même si vous êtes à 1000 km. Mais cette herbe est à toi, c'est tout, c'est comme, eh bien elle réchauffe beaucoup, car elle protège même.⁶⁵

⁶⁴ En russe « заваривание » signifie littéralement, « ébouillantage », et s'applique spécifiquement à la préparation du thé ou des tisanes.

⁶⁵ Traduit du russe, traduction libre.

3.10 Bouleaux de Kiev

Nom de la plante : *Bouleaux*

Personne : *Homme, 50 ans*

Lieu de départ : *Bords de la route proche de l'école*

Lieu d'arrivée : *Parc de l'école à Kiev*

Mode de déplacement : *Arbres entiers*

Moyen de déplacement : *À la main et à pied*

Statut : *Transplantés, arbres matures*

Consommable : *Non*

Singularité : *Des amis à revoir*

- Eh bien, bien sûr, je transporte des plantes pour mon travail. Les laboratoires de recherche génèrent différents types de plantes, parfois ce sont des plantes mutantes, ces plantes génétiquement modifiées sont très utiles pour apprendre sur le fonctionnement interne du corps végétal. La production de ces matériaux est très coûteuse et prend beaucoup de temps. Il est donc logique que nous partagions ces matériaux et, bien sûr, lorsque nous partageons ces matériaux, c'est un sujet de contrôle très strict, nous devons démontrer que les semences et le matériel que nous envoyons d'un pays à un autre ne contiennent pas de bactéries ou de champignons pathogènes ou que cette plante n'est pas envahissante et qu'elle n'affectera pas l'écosystème du pays de destination. Mais pour nous, c'est une norme d'échanger des plantes et vous savez... envoyer des plantes d'une partie du monde à une autre. Bien sûr, il y a beaucoup d'histoires où les gens apportent des plantes, une histoire que je connais est celle d'une amie qui aime le cassis. Elle est originaire de Biélorussie, et donc le cassis de Biélorussie selon son opinion est le meilleur, et elle a donc décidé qu'elle devrait en apporter de son pays d'origine aux États-Unis et c'est ce qu'elle a fait. Elle a apporté plusieurs graines et elles ont réussi à pousser, et maintenant elle peut ramasser des cassis et préparer de la confiture et d'autres aliments traditionnels auxquels elle était habituée pendant son enfance.

- Et connaissez-vous une histoire, êtes-vous au courant des histoires de quelqu'un qui ne serait pas en mesure d'apporter une plante qu'il voulait ramener et abandonnerait cette plante, et peut-être que cette personne aimerait revenir voir cette plante, comme elle aimerait revenir voir un ami ?
- Voulez-vous dire avoir laissé une plante dans son pays d'origine ?
- Oui, oui.
- Eh bien, j'ai des plantes comme ça. Quand nous étions à l'école, une année, nous plantions des arbres dans le jardin de l'école et avec un de mes amis, Kostia, nous avons apporté plusieurs bouleaux d'un bois voisin, et nous les avons plantés autour de l'école. Et donc, ces arbres ont maintenant 40 ans, de grands arbres vraiment matures. Et chaque fois que je vais dans cette cour d'école, je viens toujours à la rencontre de ces arbres. Je me souviens comment ces arbres ont été plantés quand ils étaient jeunes, je les ai regardés devenir plus grands et c'est juste amusant d'aller à leur rencontre. Oui, ils sont maintenant mes amis.⁶⁶

⁶⁶ Traduit de l'anglais, traduction libre.

3.11 Marronnier de Farmington Hills

Nom de la plante : *Marronnier*

Personne : *Femme, 46 ans*

Lieu de départ : *Parc dans une banlieue de Détroit*

Lieu d'arrivée : *Maison dans une banlieue de Détroit*

Mode de déplacement : *Marron*

Moyen de déplacement : *Inconnu*

Statut : *À planter plus tard*

Consommable : *Non*

Singularité : *La sensation des piques des marrons en automne*

- Nous sommes arrivés en 1995, à la fin de 1995. Donc ce sera vingt-six ans bientôt. De Kiev.
- Qu'avez-vous apporté avec vous ?
- On a apporté un tas de choses inutiles, mais ce qui est utile, on en a apporté très peu. Ce qui avait vraiment de la valeur, c'était les médailles de mon grand-père et les photos des arrière-grands-parents. Tout le reste c'était du rebut.
- Qu'est-ce que ce rebut ?
- Oh, on transportait de la vaisselle, on transportait de la literie, tout ce qui pouvait être jeté et qui prenait trop de place. On aurait mieux fait d'apporter plus de choses qui sont de la mémoire, comme par exemple, des photos. Mais voilà, c'est déjà bien que j'aie les photos de l'arrière-grand-mère et de l'arrière-grand-père. C'est le plus important de ce qu'on a apporté.
- Vous n'y êtes pas retournée ?
- Non, et je n'y retournerais pas même si on m'avait acheté un billet gratuit.
- Pourquoi ?
- Parce que Kiev a changé. J'ai dans la mémoire, le Kiev de mon enfance. Maintenant je sais que sur Chreshchatik, on a coupé les rangées de marronniers, pour faire des

parkings pour les voitures, que Kiev est devenu très pollué. C'est pas le même Kiev, c'est pas le Kiev d'où je suis partie. Je veux garder la mémoire d'enfant de ma ville.

- Et le fait que les marronniers soient coupés...
- Oui, ça me fait saigner le cœur parce que c'était ma fierté, ma fierté personnelle. Kiev était une ville tellement verte, c'était ma fierté personnelle. J'adorais ma ville, et le fait qu'elle ait changé dans la pollution de l'air et dans la diminution de la verdure, pour moi c'est douloureux. Je ne voudrais pas la voir changée comme ça.
- Avez-vous apporté des plantes ?
- Non, malheureusement. Mais une amie à quelques reprises m'avait envoyé des marrons. Elle les donnait à quelqu'un, ou alors elle les envoyait par la poste. Mais à l'époque, je n'avais pas de maison. On habitait en appartement, ils y restaient, et après avec les déménagements disparaissaient. Mais le marronnier a toujours été pour moi quelque chose de proche et de cher.
- Et vous aimeriez planter un marronnier maintenant à la maison ?
- Oui, j'ai déjà trouvé une place pour lui. Et quand je vais trouver un marron, aux États-Unis c'est une rareté, il est peu connu.... Ici il y a beaucoup d'autres beaux arbres, mais pas de marronniers. Et je suis allée chez « English Garden », excellent magasin, spécialiste en arbres. Soit, ils ne le connaissent pas, soit, ils disent que ça fait plusieurs années qu'ils ne l'ont pas. Et j'ai peur de le commander de l'Internet, on ne sait jamais ce qu'ils peuvent envoyer. Je voudrais trouver un marronnier ici, et en faire grandir un à partir d'un petit marron. J'ai déjà fait des recherches sur la façon de le faire grandir. Je vais faire planter un marronnier.
- Et vous n'aimeriez pas demander encore à quelqu'un de vous l'envoyer ?
- Non, c'est devenu plus compliqué, et je ne veux pas demander à quelqu'un, moins de personnes voyagent.
- Et même si c'est un marronnier qui n'est pas de là-bas ?
- Oui, c'est de toute façon un marronnier, parce que ce sera le symbole de ma ville. Comme en Russie, c'est le bouleau. J'ai un ami, il est de la Russie. Lui, son « requirement » est d'avoir sur son « back-yard » un bouleau. Pour moi, avoir un

marronnier va valoir beaucoup. Parce que c'était le symbole de ma ville, et j'ai grandi avec les marronniers comme quelque chose de très cher.

- Qu'est-ce qui vous attire le plus dans le marronnier ? Sa forme, ses feuilles, ses fleurs ?
- J'aime tout. Sa forme, le fait qu'il est grand, qu'il donne de l'ombre. La façon dont il pousse. Les petits marrons. Pour moi ce sont des souvenirs d'enfance, comment on sortait pour les ramasser. Le fait qu'ils soient piquants. Je me rappelle. Ce sont des souvenirs tactiles. L'odeur. C'est mon enfance. C'est une partie que j'ai quittée.⁶⁷

⁶⁷ Traduit du russe, traduction libre.

3.12 Vigne sauvage de Fontenay-Sous-Bois

Nom de la plante : *Vigne sauvage*

Personne : *Femme, 47 ans*

Lieu de départ : *Village en ex-Yougoslavie*

Lieu d'arrivée : *Fontenay-sous-bois, France*

Mode de déplacement : *Bouture*

Moyen de déplacement : *Voiture*

Statut : *Transplantée dans plusieurs endroits de Fontenay-sous-Bois*

Consommable : *Oui*

Singularité : *Le même goût qu'avant la guerre*



- Mon histoire de déplacement est tout simplement un déplacement qui est assez commun. Pour ma part, où j'ai vécu, puisque je suis née en Croatie, énormément de personnes ont bougé à cette époque-là. En tous les cas c'était le cas de mes parents, dans les années 60, qui sont venus en France parce qu'il y a eu un appel de la France pour des travailleurs étrangers. Donc ils sont venus à cette époque-là en France, voilà, et je les ai rejoints quand il y a eu de malheureux événements en Croatie. Donc voilà, ce fameux déracinement de l'enfance, le déracinement des amitiés, le déracinement d'un pays, voilà, puis l'enracinement quelque part, arrivée ici.
- Effectivement, j'y suis retournée, mais assez tardivement ensuite, puisque je suis retournée il y a maintenant six ans avec mes enfants, parce que je me sentais absolument pas la force d'y retourner plus tôt. Justement par peur que la nature... j'avais déjà entendu pour ceux qui étaient partis et qui avaient des photos, mais je voulais pas les voir, parce que j'avais peur de cette confrontation entre... ce que j'avais dans mes souvenirs, ce que j'avais dans mon vécu et la réalité actuelle, où la nature a pris tous les droits, où il y a les maisons qui ne sont plus visibles tellement la végétation est venue... Il y avait une sorte de forêt qui a complètement avancé sur le village... Je voulais garder tous les souvenirs que j'avais jusqu'à mon adolescence, avec les

souvenirs qui persistaient. C'est à la limite avec la Bosnie et ensuite il y a eu l'affrontement avec la Bosnie. C'était assez difficile parce qu'il y a eu des maisons qui ont été brûlées. La maison, en l'occurrence la nôtre, a été brûlée. Donc plus aucun souvenir. J'ai... je dois avoir deux photos de moi enfant, bébé, mais j'ai plus aucun souvenir visuel de moi enfant. Trois villageois sont restés et quand ils partiront, je suis pas certaine que le village... va perdurer, tout simplement. Donc c'est triste.

- J'ai toujours en mémoire, quand je partais à l'école enfant, ces odeurs de raisin. Le raisin qui pointe le bout de son nez, qui commence à mûrir, et toutes ces grappes ! Parce qu'en fait, le chemin menant vers l'école avait... toutes les habitations avaient ces vignes qui longeaient sous les fenêtres, où toutes les grappes arrivaient à même les fenêtres. On pouvait les prendre comme ça ! Et effectivement quand ... justement je suis allée dans le village, on est allés à la maison. La vigne avait survécu.
- Donc j'ai pris un petit bout de cette vigne, que j'ai ramené ici, que mon papa en fait m'a aidé à ramener, c'est lui qui l'a fait. Et donc du coup cette vigne maintenant il y en a un peu partout à Fontenay. Il y en a chez mes parents, il y en a chez moi, il y en a chez des voisins, il y a même un ami qui l'a emmenée un peu plus loin en France. Donc c'est un peu mon fil à moi. Et voilà, à chaque fois que c'est la saison de la vigne et du raisin qui est en train de mûrir, chaque fois ça me transporte dans mon enfance, dans ce village et dans tous ces souvenirs que j'avais.
- Et quel sens de partage aussi. Parce qu'effectivement on en a donné à une de mes amies qui est sur Fontenay également. Et alors, elle est dans une maison, mais elle a un immeuble à côté, et donc la dame qui a trouvé ça splendide et qui le regardait en fait m'a demandé : est-ce que je pourrais en avoir un bout ? Je lui ai dit : mais bien sûr ! Et la vigne continue à pousser sur le premier étage de l'immeuble et du coup elle repart pour refaire un tour et où est-ce qu'elle va ? Ça c'est encore une autre histoire.

3.13 Pivoine de Tchernihiv

Nom de la plante : *Pivoine blanche*

Personne : *Femme, 50 ans*

Lieu de départ : *Tchernihiv, Ukraine*

Lieu d'arrivée : *France*

Mode de déplacement : *Racines*

Moyen de déplacement : *Avion*

Statut : *Transplantée, jamais fleurie, abandonnée*

Consommable : *Non*

Singularité : *Les couleurs du marché où la grand-mère vendait les fleurs de son jardin*

- Je ne suis retournée à Kiev qu'une seule fois, en 2004. Mes parents étaient partis depuis longtemps. Je ne sais pas trop pourquoi j'y suis allée. J'avais l'impression de visiter une ville étrangère. Elle a beaucoup changé, les rues centrales brillaient comme fraîchement nettoyées et aménagées. Dans les deux semaines de mon voyage, que je dirais presque touristique, je suis allée voir ma grand-mère dans une petite ville du nord de l'Ukraine. Elle habitait la même maison où j'ai passé la plupart de mes vacances et où le temps n'avait jamais la même vitesse qu'ailleurs. Je crois que j'étais déçue qu'elle ait changé son papier peint, je ne reconnaissais plus le salon.

Je ne me rappelle plus si c'est elle qui me l'a proposé ou si c'est moi qui la lui ai demandée. Mais en partant de sa maison, j'avais dans ma valise une racine de pivoine blanche. La visite avait lieu en juin, les pivoines étaient en pleine floraison. Elle en avait plusieurs, des buissons très touffus, de différentes formes et couleurs. Je ne le savais pas avant, je l'ai appris lors de cette visite, qu'elle avait l'habitude lors de cette période de floraison, de les couper très tôt le matin et de les apporter au marché de la ville. Elle devait prendre les transports, elle n'avait bien sûr pas de voiture, ni de permis. En trolleybus, avec ses paniers, j'imagine.

Pour me donner une racine, et plus précisément, un bout de la racine, elle a pris une pelle, et a juste pris une pelletée près du buisson. La racine coupée avait encore un peu de terre autour d'elle. Je repartais en France quelques jours après. Malgré les « au revoir » et les « à bientôt », je savais pertinemment que c'était un adieu.

J'ai planté ma racine dans le mini jardin que j'avais en région parisienne. Elle a donné quelques feuilles mais n'a évidemment pas fleuri, c'était trop tard pour cette année-là. Puis, en février 2005, nous avons déménagé au Canada. En vidant la maison pour la vente, j'ai également pris mes plantes d'extérieur que j'avais plantées et que je ne voulais pas laisser. J'ai donné aux amis une lavande et un forsythia que j'ai déterrés. Que s'est-il passé ? Pourquoi ai-je laissé la pivoine blanche ? Je suis terrifiée à cette pensée. L'ai-je oubliée parce qu'en hiver on n'en voit rien au-dessus du sol ? Je pense très souvent à elle. Je voudrais sonner chez les gens pour savoir si elle est toujours là. Et si possible, je voudrais la récupérer. Je vais le faire.

CHAPITRE 4

LA SERRE EST DANS LE SAC

- Je voudrais la récupérer. Je vais le faire.

Je récupère, je glane, je bouture, j'enregistre. Je suis totalement passionnée par ces histoires. Je continue à les collecter, où que je me déplace. Mais il est temps de se poser les questions qui sont au cœur de cette thèse.

Quel est le rôle, la place et le statut des plantes déracinées ? Qu'est-ce que ces plantes signifient pour les personnes qui les ont déplacées ? De quelle façon représentent-elles des liens avec les lieux d'origine ? Quelles formes puis-je donner aux éléments de réponses à ces questions ?

Je vais tenter plusieurs actions pour parvenir à répondre à ces questions.

4.1 Noms et passeports

La première action que j'ai réalisée est celle de nommer. Dans un premier temps, j'expliquerai le choix du mot « atlas » pour désigner l'ensemble des récits, puis je discuterai des choix réalisés afin de nommer les plantes, ou plus précisément, les récits des plantes.

J'ai choisi d'appeler l'ensemble des récits « Atlas de plantes déracinées », alors que cela aurait pu être « collection », « catalogue », « herbier » ou encore « cabinet », comme un cabinet de curiosités.

Je dois dire tout de suite que l'inspiration pour le mot « atlas » m'est venue de deux livres, que j'aime ouvrir et lire à n'importe quelle page. Le premier est *Atlas des pays qui n'existent plus : 50 États que l'histoire a rayés de la carte* de Bjorne Berge (2019), écrivain et collectionneur de timbres norvégien. Il y raconte l'histoire des états surprenants qui ont existé et disparu aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. On y trouve des états tels que Heligoland, Corrientes, ou encore l'État libre d'Orange. A chaque état est associé un sous-titre, qui nous fait nous évader sans avoir encore lu le texte : « L'archipel idéal au tapis de bombes », des « Concombres de mer et monnaie de pierre » ou des « Timbres à aimer le goût de fraises ». Tous ces états ont été sélectionnés par l'auteur grâce à un critère bien particulier : ils ont émis des timbres qui attestent de leur existence. À partir de leurs timbres qu'il collectionne, Berge raconte la géographie, l'histoire de ces pays et de leurs voisins, et leur destin particulier.

Ce qui m'attire aussi dans cet atlas est l'objet concret - aussi petit soit-il – le timbre. Je me demande : quelle est la véritable nature de la collection de Berge : les timbres ou les histoires ? La collection de timbres de Berge peut être vue comme une collection de « sémiophores », terme développé par K. Pomian dans le livre *Collectionneurs, amateurs, curieux : Paris-Venise, XVI^e – XVIII^e siècles* (1987) et qui désigne les objets sans utilité, maintenus hors du circuit des activités économiques, mais qui dans cet état dévoilent pleinement leur signification. Les sémiophores sont paradoxaux car d'un côté ils perdent leur valeur d'usage, et pourtant c'est ce statut qui révèle leur sens. Et plus l'objet est chargé de signification, plus grande est sa valeur d'échange. En écrivant une histoire de chaque état disparu, de façon ludique et vivante, Berge augmente indéniablement la signification des timbres, tout en les mettant au second plan du livre. Les timbres y sont un point de départ, le point qui lie les états entre eux, les seuls

témoins de ce qui a disparu, mais ils ne sont pas au centre de l'histoire. C'est pour cette raison que je crois que la vraie collection est celle des récits, où le timbre nous relie à un lieu. Et même si l'Union Soviétique n'en fait pas partie (les histoires s'arrêtent à la première moitié du XX^{ème} siècle), je ne me sens pas perdue au pays des pays disparus. Cet atlas me ramène inmanquablement chez moi, là où mon pays n'est plus.

Le second livre est *Atlas de botanique poétique* de Francis Hallé (2016). Plus qu'un livre d'inspiration, c'est un livre sur ma table de chevet. Simple, épuré, élégant, il est d'une richesse et d'une profondeur renversantes. Il présente une sélection de végétaux que Hallé, botaniste de renommée internationale, a observés dans les forêts tropicales et équatoriales. Ses choix se sont portés « sur des plantes au caractère étrange, à l'esthétique bizarre, à la cocasserie inattendue et à la poésie qui les entoure comme le nuage d'abeilles entoure la ruche, ou les embruns le coin du navire. » (Hallé, 2016, p.7). Chaque article qui correspond à une plante comporte deux sections : un texte et un dessin. Le texte a un titre qui caractérise la plante, par exemple, « Une beauté envahissante » pour la jacinthe d'eau, « Une carnivore à temps partiel » pour une airy show, ou alors « L'arbre qui marche » à propos d'un palétuvier. Les dessins représentent la plante de façon détaillée, parfois avec son environnement, des racines ou des animaux qui l'entourent. Certains sont en noir et blanc, exécutés peut-être à l'encre de Chine ou au feutre noir. D'autres sont en couleur, et par les traits on peut deviner que les feuilles et les fleurs ont été coloriées aux crayons de bois. Les dessins sont si épurés que l'on a l'impression de pouvoir voir à travers chaque branche, chaque feuille, chaque fleur. Ils sont exécutés avec tellement de précision patiente et systématique que par moment ils frôlent le motif. Chaque dessin semble provenir d'un carnet de voyage, ou d'un carnet de traces, car on voit les bords des feuilletts déchirés. Pourtant, tel que Hallé l'explique dans l'entrevue⁶⁸ donnée à l'occasion de l'exposition

⁶⁸ <https://www.fondationcartier.com/expositions/nous-les-arbres>. Consulté le 16 janvier 2022.

« Nous les arbres » à la Fondation Cartier en 2020, on sait que ces dessins ont été exécutés après les voyages. Le botaniste réalise des croquis sur place, en observant la plante, et les « met au propre » dans son cabinet-atelier. Il admet : « il faut vous dire que la mise au point c'est beaucoup plus long et beaucoup plus minutieux que les croquis sur le terrain ». ⁶⁹ Ce livre respire l'étonnement, l'attention du regard, les mots simples, mais bien pesés. Cet atlas est poétique autant dans ses textes, que dans ses dessins et sa mise en page. Il transmet également la sagesse de celui qui a vu beaucoup de végétaux, qui sait en relever l'essence des formes et des couleurs, tout en restant émerveillé :

Un artiste est libre, enfin c'est ce que me disent les artistes. Tandis que moi, je me sens pas libre. Je me sens tenu de respecter ce que je vois. Regardez comme c'est beau, ce jardin. ⁷⁰

Le mot « atlas » s'est alors imposé très vite. Son imaginaire renvoie aux lieux, aux voyages, aux cartes, aux territoires, mais aussi à une poétique de récits et d'images qui les illustrent. Plus d'une fois j'ai essayé de trouver un autre mot. J'ai très vite écarté le « cabinet de curiosités », une solution, qui me semble-t-il, est souvent exploitée par les artistes pour une représentation d'objets hétérogènes. Le mot « collection » me paraissait trop vaste, et le mot « herbier » sentait la matière morte, épinglée sur des feuilles jaunies, belle mais très fragile. Ce n'était pas du tout le cas de mon ensemble : il s'agit de matière qui respire, qui vit, qui vibre, qui résonne. Je dis parfois que ma collection est « un herbier sonore », mais j'emploie cette expression seulement pour donner une image rapide aux personnes à qui je présente mon travail, par exemple dans le but de les inviter à me confier un témoignage.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

Un mot qui aurait pu être intéressant est « catalogue ». Il m'a interpellée récemment grâce au travail de l'artiste canadienne Jennifer Alleyn. En 2021, dans le cadre du Symposium de la Baie Saint-Paul, Alleyn a réalisé un projet « Le catalogue de traces »⁷¹. L'artiste a récolté 50 entrevues auprès de nouveaux arrivants à Montréal sur un objet qu'ils ont laissé dans leur pays d'origine. Lors de sa résidence au symposium, elle a invité des visiteurs à choisir un objet dans une liste pour le remplacer en prêtant un autre le temps de l'exposition. Les personnes ayant donné les entrevues et celles qui ont prêté les objets ont été mis en relation par le biais de rencontres en ligne. On peut trouver la liste des objets sur le site de l'artiste et les entrevues des immigrants sur les réseaux sociaux. Parmi les 50 objets que l'artiste a relevés, figure une plante : « L'avocatier devant la maison qui donnait ses fruits les jours de pluie ». Je trouve que la juxtaposition « catalogue » et « traces » est très réussie, car il s'agit presque d'un oxymore. Dans un catalogue, on choisit quelque chose que l'on pourrait acheter, qui pourrait nous servir. Une trace, c'est probablement peu utilisable, c'est hors du circuit commercial. Et pourtant l'artiste nous invite à choisir une trace, qui est une façon raffinée d'entrer dans la vie d'une personne. Pour ma part, parler d'un « catalogue de plantes déracinées » aurait eu une connotation sinistre. Il pourrait faire croire que je possède des plantes réelles dont les racines sont à nu et que l'on peut se procurer. Non, à travers les récits des plantes déracinées, je souhaite suivre la racine d'une plante pour me déplacer comme on suit le fil d'une histoire. La plante est bien vivante et elle pousse des deux côtés de la page. Et l'atlas est le lieu qui permet de rassembler toutes les plantes mères et filles, issues de la plante mère, quelle que soit la distance qui les sépare.

Il est temps maintenant de nommer les plantes de l'atlas, ou plutôt ses récits. Le fait de donner un nom a de multiples rôles. Darya Tsybalyuk, chercheuse et artiste dont j'ai

⁷¹ <https://www.jenniferalleyn.com/arts-visuels>. Consulté le 18 janvier 2022.

déjà cité le travail dans la section 2.2 « La mobilité des plantes », note également l'importance de nommer une plante : « Nommer est une expression de pouvoir et d'autorité » (Tsymbalyuk, 2021, traduction libre). Elle regrette que l'homme soit dans l'incapacité « [...] à reconnaître la valeur et la singularité de la plante à moins qu'elle ne soit nommée et catégorisée. » (*Ibid.*). Dans son article j'ai découvert l'existence du travail de plusieurs botanistes rebelles (Morris, 2020), en particulier en Angleterre et en France, qui parcourent les rues de leur ville en marquant à la craie les noms des plantes que les citadins considèrent comme de mauvaises herbes. L'un de ces rebelles, Boris Presseq, botaniste au Musée de Toulouse, dit : « À partir du moment où l'on nomme quelque chose, on lui donne une existence »⁷². Ainsi en le regardant parcourir la ville, on apprend que l'une des plantes les plus communes qui poussent sur les murs est une Pariétaire de Judée, originaire des régions proches de la Palestine. Je la connais très bien celle-là ! Elle occupe les espaces entre les pierres du mur de mon jardin qui tombe en ruine, et je l'aime beaucoup, car elle rend très vite la ruine pittoresque. Maintenant que je sais qu'elle s'appelle Pariétaire de Judée, j'ai l'impression d'avoir une princesse orientale qui s'invite chez moi tous les printemps.

Pour nommer le récit d'une plante, dois-je utiliser son nom latin ? Non, je ne le pense pas, car la plupart des personnes ne le connaissent pas. Parfois, je ne peux même pas le trouver, si par exemple, la personne parle des « fleurs d'un massif en Bretagne ». Par ailleurs, la même sorte de plante peut figurer dans plusieurs récits, comme une « heart plant », une crassula ou un géranium. Le nom de la plante doit donc contenir d'autres identifications pour le rendre unique et identifiable. Je fais le choix de garder le nom de la plante utilisé dans le récit, accompagné du nom d'un lieu, soit celui du départ,

⁷² <https://www.brut.media/fr/entertainment/toulouse-ce-botaniste-trace-a-la-craie-le-nom-des-plantes-sauvages-flbbaded-03d9-4f27-9f66-f7bba25df31>. Consulté le 15 janvier 2022.

soit celui de l'arrivée. Cela produira un ensemble hétérogène mêlant des noms communs, en créole et ou des noms populaires, comme « violette », « fleurs », « choublak », « arbre d'argent » avec des noms précis de grandes villes ou petites communes de banlieue, comme Kiev, Montréal, Farmington Hills ou Combs-La-Ville.

Je tenais à ce que le nom des pays ne soit pas dans le titre. Je souhaitais que le récit fasse appel à un lieu plus petit, plus concret, plus réel et plus vivant dans l'esprit, une localité. La tentation était forte de mettre deux noms de lieux dans le titre du récit, par exemple « Violette de Kiev et de Farmington Hills ». Mais cela n'aurait pas été possible pour les plantes que la personne ne pouvait déplacer. Ainsi un seul lieu, mais quand il y a les deux, lequel choisir ? Et là, je dois avouer mon critère ultime de création du nom d'un récit : la musicalité. Grenadier de Combs-La-Ville et de l'Asie Mineure ? Cela ressemble à « super-cali - fragil - istic - expi - ali - docious⁷³ », l'une des chansons du film *Mary Poppins*, exactement le même nombre de syllabes ! Non, quelque chose de mélodieux, de 7 ou 8 syllabes, donne des titres sonores, comme le chuchotement du « Massif de fleurs de Chicago » ou le claquement des « Choublaks du Haut-du-Cap ». Ces titres rendent sonores les récits à venir.

Les récits de l'*Atlas de plantes déracinées* cités dans le chapitre 3 ne sont pas les seuls que j'ai entendus et consignés, ils ne sont que des extraits. J'ai entendu certaines histoires sans pouvoir les enregistrer. Cela pouvait être lié à différentes raisons. Premièrement, il était possible que je n'aie ni micro ni téléphone avec moi. Deuxièmement, certaines histoires ont été racontées dans des conditions où l'enregistrement aurait rompu l'intimité installée par la discussion. Finalement, j'ai entendu plusieurs histoires sans que je puisse les enregistrer ou les noter, possiblement

⁷³ *Supercalifragilisticexpialidocious* est le titre d'une chanson du film *Mary Poppins*, sorti en 1964.

dû au fait que les personnes avaient déplacé des végétaux sans remplir les formalités nécessaires par les douanes, et même des années plus tard, elles craignaient d'être poursuivies. Cependant ces plantes et ces récits existent. La seule chose possible pour les faire exister était de les nommer. Ainsi dans ma collection se trouvent les histoires de l'*Heart Plant de Berlin*, l'*Ortie de Longueuil*, l'*Arbre d'argent de Southfield*, la *Pivoine blanche de Normandie*.

La seconde action que j'ai entamée auprès de l'amas de récits est la création de leur passeport. Il s'inspire du passeport phytosanitaire imposé par différentes réglementations des produits végétaux destinés à la circulation. Par exemple, le passeport phytosanitaire européen contient l'écusson de l'UE, le nom latin du végétal, le pays et le code de l'agrément du passeport, le code de traçabilité, le pays d'origine du végétal. Voici un exemple de passeport d'une plante provenant d'Espagne.

Figure 4.1 Passeport phytosanitaire européen.⁷⁴



⁷⁴ <https://www.gerbeaud.com/actualite-jardin/passeport-phytosanitaire-europeen,1577.html> Consulté le 22 novembre 2021.

Le but de ces documents est de toute évidence de s'assurer de la traçabilité du déplacement des plantes, et de contrôler les liens de ces plantes avec leur environnement. Les liens sont principalement avec des insectes et d'autres organismes vivants tels que des bactéries et des champignons pouvant provoquer des maladies des plantes déplacées ou des plantes du pays de destination. L'objet de mon étude est d'autres sortes de liens entre la plante et son environnement : des personnes. Ainsi, le passeport que j'ai créé pour chaque plante et qui précède le récit dans le chapitre 3 contient les informations suivantes :

- Nom de la plante
- Personne
- Lieu de départ
- Lieu d'arrivée
- Mode de déplacement
- Moyen de déplacement
- Statut
- Singularité

Ce passeport contient des informations permettant d'embrasser d'un seul coup d'œil les liens des plantes avec les lieux et les personnes. L'une des données indispensables concerne la personne qui raconte le récit. Celle-ci n'est pas nécessairement le propriétaire de la plante, car celle-ci peut appartenir à une autre personne, avoir eu plusieurs propriétaires, ou ne pas en avoir du tout, s'il s'agit d'un arbre dans un parc. La personne n'est pas nécessairement celle qui transporte la plante, parfois c'est fait par la poste ou via des connaissances. Mais la personne qui raconte le récit est celle qui est en lien avec la plante. Pour des raisons d'éthique, les noms des personnes ne sont pas mentionnés, seulement homme/femme ou leur âge approximatif.

Ce passeport permet également de découvrir des informations sensibles. En écrivant ces mots, je me suis rendu compte que cette phrase a une double signification. Ce que

je voulais mentionner en premier lieu, ce sont des données qui montrent le lien sensible entre les personnes et les plantes. Par exemple, dans le récit du Marronnier de Kiev, la singularité de la plante est « La sensation des piques des marrons en automne ». Cependant on appelle également contenu sensible, ou informations sensibles, des données qui ne doivent pas être divulguées au grand public. En quelque sorte, les informations qui apparaissent sur ces passeports pourraient être considérées comme telles, à la fois sensibles dans le sens intimes, touchantes, et celles qui ne doivent pas être divulguées. J'ai noté à plusieurs reprises, au cours des entrevues ou des discussions impromptues, une gêne, ou plutôt une extrême pudeur de certaines personnes d'évoquer des liens de proximité avec des plantes. Certaines personnes emploient des mots tels que « mes amis », « mes proches », « des êtres chers », pas en parlant d'autres humains, mais bien de végétaux, d'arbres, de plantes d'intérieur. Une émotion est palpable quand une personne, une scientifique de surcroît, évoque des sentiments d'amitié avec un autre être vivant à qui elle parle, mais cet être est feuillu. Cette pudeur était parfois telle que les personnes ne souhaitaient pas être enregistrées.

Les informations sensibles du passeport peuvent se retrouver dans toutes les cases : autant dans le nom, que dans le lieu d'origine (« Bords de la route proche de l'école ») ou encore dans la case statut (« Toujours en stock dans le placard de la cuisine ») ou singularité (« Il y en avait beaucoup autour de la maison maternelle »). Même le nom de la plante peut être une donnée sensible, car il s'agit du nom employé dans la relation avec la plante. Par exemple, l'eucalyptus cité dans la section 3.2 est aussi appelé « Caliptafeuille », nom attribué à l'arbre par une petite fille et adopté par le reste de la famille.

Les deux dernières lignes du passeport de la plante sont « statut » et « singularité ». Le statut est l'état de la plante au moment de la récolte du récit : « transplantée », « arbre mature », « toujours en stock dans ma cuisine ». Quant à la « singularité », elle contient

une sorte d'essence de la plante déracinée. Extraite du récit, celle-ci donne une indication sur le lien entre la personne et la plante.

À la recherche de noms à donner aux plantes déracinées et de phrases simples mais essentielles qui les décrivent dans leur passeport, je me suis interrogée sur la nature de ma collection. Faire la connaissance d'un ouvrage passionnant de Myriam Marrache-Gourraud intitulé *La légende des objets : Le cabinet de curiosités réfléchi par son catalogue (Europe, XVI-XVII siècles)* (2020) fut d'un grand renfort dans cette réflexion que je pense encore débutante et qui, je l'espère, se prolongera à la suite de cette thèse. Comme son titre le suggère, le livre porte sur les catalogues des cabinets de curiosités, dont ils sont les derniers témoignages du point de vue littéraire, par ce que l'auteure appelle « des légendes », des textes qui ont pour fonction de décrire les objets rares, précieux, voire disparus. Les catalogues sont commandés par les propriétaires des collections pour créer une présentation avec des catégories d'objets, des illustrations et des textes. L'auteure étudie ces textes pour montrer comment les rédacteurs s'évertuaient à décrire le curieux et le merveilleux.

Lorsqu'ils prennent en charge la description des objets merveilleux des cabinets, les rédacteurs considèrent que ces accumulations de choses étranges qui pourraient paraître incompréhensibles, ont beaucoup à dire. Afin de les faire sortir de leur silence, l'écriture cultive la beauté, l'étrangeté, l'émerveillement, et trouve un sens aux objets. (*Ibid.*, p.539).

Ainsi l'histoire de l'objet prend une importance extraordinaire, voire plus grande que l'objet lui-même :

En somme, une collection en cache une autre : d'un objet surgit une histoire, et toutes ces histoires sont à leur tour collectées dans le recueil qui les réunit. Les objets existent par l'histoire dont ils sont porteurs. Leur présence physique est-elle indispensable si la légende tient lieu de saisie des choses ? (*Ibid.*, p.287).

Mon atlas de plantes déracinées est hybride. Son objet est à la fois des plantes et des récits, dont le but est non seulement de témoigner de l'existence de telle ou telle plante, de son déracinement et de son enracinement, mais également de magnifier cet objet vivant, de le rendre sensible à nos oreilles. L'analyse de l'atlas doit refléter cette hybridité. Dans la section suivante, d'une part j'enquêterai sur les plantes déplacées en tant qu'objets - sont-elles des plantes d'extérieur ou d'intérieur, la façon dont elles ont été transportées, se sont-elles adaptées dans leur lieu d'accueil - et de l'autre côté je tenterai de comprendre comment la personne raconte le lien avec son lieu d'origine.

4.2 Premiers classements

Une fois les plantes nommées et identifiées, je peux entamer leur classement. Je dois accentuer le fait qu'il ne s'agit pas d'un classement analytique que l'on pourrait s'attendre à trouver dans des études en sciences humaines avec un échantillon de données rigoureusement choisies sur des populations bien précises. Mes données, sous forme de récits sur des plantes, s'apparentent à une cueillette de plantes ou de champignons. La cueillette a duré plusieurs mois, voire années, et elle s'est faite au gré de mes déplacements et rencontres. Je n'ai pas ciblé de population ou région particulières, en revanche, je n'ai exclu aucune histoire tant qu'il s'agissait de récits de plantes en lien avec ce que j'estimais être un déracinement. Le classement que je souhaite faire est comme celui d'une personne qui revient d'une longue promenade les bras chargés de toutes sortes de trésors inattendus : des feuilles de violettes, des grands arbres, des plantes comestibles et des racines enterrées. Je dois regarder ces trouvailles de près, les tourner dans tous les sens, les sentir, les goûter, les ranger en petits tas. Mais comment ? Selon quel système, quels critères ? Il est facile de constater que les histoires sont d'une grande hétérogénéité et peuvent être classées selon des catégories différentes. S'agit-il de plantes déplacées ou abandonnées ? D'intérieur ou d'extérieur ? Acclimatées ou non ? Le classement peut se faire également selon les raisons de leur

déplacement. Tentons ces premiers classements des plantes sur les informations visibles ou celles qui ne nécessitent pas l'analyse des récits.

Voici le classement des récits selon le critère : plante d'intérieur ou plante d'extérieur.

Tableau 4.1 Classement 1 : plantes d'intérieur/extérieur

Plantes d'intérieur	Plantes d'extérieur
Violette de Kiev	Eucalyptus de Bretagne
Heart Plant de Berlin	Oseille de Saint-Hubert
Arbre d'argent de Southfield	Grenadiers de Combs-la-Ville
	Saule de Saint-Jean-Vianney
	Massif de fleurs de Chicago
	Choublak du Haut-du-Cap
	Marronnier de Kiev
	Ivan-chaï de Créteil
	Roses trémières de Montreuil
	Bouleaux de Kiev
	Vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois
	Dahlia de Tchernihiv
	Groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer
	Cassis de Pullman
	Ortie de Longueuil
	Pivoine blanche de Normandie
	Pivoine de Tchernihiv

Avant de faire ce tableau, je ne m'étais pas rendu compte que l'écrasante majorité des plantes citées sont des plantes d'extérieur. Cela m'étonne même, car quand les entrevues avaient lieu au domicile ou au bureau, les personnes interrogées étaient entourées de plantes d'intérieur. Certains récits dans leur intégralité, avant le montage sonore, font référence à plus d'une plante importante en lien avec le déplacement, parmi lesquelles figurent les plantes d'intérieur. Par exemple, la personne qui m'a confié le récit de « Ivan-chaï de Créteil » mentionne son désir de déplacer plus tard un géranium resté dans sa ville natale de Sibérie. Elle évoque également les plantes d'intérieur qu'elle déménage d'un appartement à l'autre au fil de ses déplacements en France. Ces dernières sont si importantes qu'il lui arrive d'abandonner d'autres affaires au profit des plantes, quand il lui est impossible de tout emporter.

Cependant, le constat est évident : lorsqu'il s'agit d'emporter une plante de son lieu d'origine ou alors d'en choisir une pour en faire un récit, il est surtout question des plantes d'extérieur. Quelles en sont les raisons ? Afin de poursuivre l'enquête, je tente de classer les plantes selon d'autres critères. Le deuxième classement est fait selon que la plante a pu être déplacée ou a finalement été laissée au pays d'origine.

Tableau 4.2 Classement 2 : plantes laissées sur place/plantes déplacées

Plantes laissées sur place	Plantes déplacées
Violette de Kiev	Eucalyptus de Bretagne
Choublak du Haut-du-Cap	Oseille de Saint-Hubert
Saule de Saint-Jean-Vianney	Grenadiers de Combs-la-Ville
Bouleaux de Kiev	Heart plant de Berlin
	Massif de fleurs de Chicago
	Marronnier de Kiev
	Pivoine de Tchernihiv
	Pivoine blanche de Normandie
	Ivan-chaï de Créteil
	Roses trémières de Montreuil
	Vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois
	Dahlia de Tchernihiv
	Groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer
	Cassis de Pullman
	Ortie de Longueuil
	Pivoine blanche de Normandie
	Arbre d'argent de Southfield

Ce classement permet de regarder attentivement les plantes qui n'ont pas pu être déplacées. On peut d'abord y voir les récits des arbres (saule et bouleaux), dont le déplacement en entier n'a pas été possible à cause de la nature des végétaux. La violette de Kiev n'a pas pu être déplacée par respect du règlement de l'importation de végétaux aux États-Unis.

Pour sa part, le choublak du Haut-du-Cap n'a pas pu être déménagé car selon la personne interrogée, ces fleurs ont disparu en Haïti à la suite du tremblement de terre de 2010. Même s'il est probable que toutes les variétés de choublak (hibiscus) n'ont pas complètement disparu, dans l'esprit de la personne cette fleur n'existe plus dans son pays. Cette disparition est symbolique, car elle n'est plus cultivée comme avant la catastrophe, où elle était répandue le long des clôtures des maisons, et en particulier, où elle décorait abondamment le jardin familial. Sa disparition dépeint une rupture, qui par essence, peut décrire le déracinement. Ce n'est pas seulement le tremblement de terre qui a été le point de rupture ayant initié le déplacement, mais surtout les changements provoqués par cet événement, et en particulier le fait que le pays n'ait pas été reconstruit, l'impossibilité de le reconstruire en l'absence de moyens économiques mais également psychologiques. Cette personne dit : « Les gens ont beaucoup changé après cet événement-là ». Elle répète deux fois cette phrase à la fin de l'entrevue. Les habitants n'ont plus envie de planter des plantes. C'est le signe de la rupture et du déracinement.

Ces quatre récits ont une grande importance dans l'étude des liens d'une personne avec son lieu d'origine. Restées là-bas, mais vivantes (sauf le choublak), les plantes sont des lieux de retour possibles. Alors que certains que l'on connaissait auparavant ne sont probablement plus là, les plantes avec leur durée de vie supérieure à celle des humains, seront sûrement là pour nous accueillir. Elles nous attendent. L'arbre du récit du « Saule de Saint-Jean-Vianney » est mature. Sans connaître exactement son âge, on sait qu'il était le terrain de jeu des enfants dans les années 1970 et l'on peut l'imaginer

grand, enveloppant, chaleureux. Il représente un arbre maison, la seule maison qui n'a pas été détruite par la machinerie déployée à la suite de l'éboulement de terrain dans le but de raser le village. Les bouleaux de Kiev sont des arbres plantés dans les années 1980. Jeunes espèces à ce moment-là, car ils ont pu être déplacés d'un sous-bois naturel par deux enfants, ils sont de plusieurs mètres de hauteur maintenant. La présence de ces arbres dans leurs lieux d'origine rassure, on peut y retourner n'importe quand, ils sont là.

Il est captivant de penser que la violette de Kiev ait un pouvoir semblable à celui d'un arbre, celui de traverser les années et d'attendre. Elle si fragile mais fidèle à la lumière du rebord de la fenêtre d'un petit appartement, représente pour une personne son si grand pays. Combien d'années tiendra-t-elle encore ? Et si la personne retournait dans son appartement encore une fois, sera-t-elle là ? Et alors peut-être qu'une de ses feuilles traversera l'océan Atlantique ?

Le prochain classement consiste à séparer les végétaux selon qu'ils sont consommables (rôle dans la nourriture ou médical) ou non.

Tableau 4.3 Classement 3 : plantes consommables/non consommables

Plantes consommables	Plantes non consommables
Oseille de Saint-Hubert	Violette de Kiev
Ivan-chaï de Créteil	Eucalyptus de Bretagne
Grenadiers de Combs-la-Ville	Choublak du Haut-du-Cap
Vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois	Heart plant de Berlin
Groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer	Massif de fleurs de Chicago
Cassis de Pullman	Marronnier de Kiev
Ortie de Longueuil	Pivoine de Tchernihiv
	Saule de Saint-Jean-Vianney
	Roses trémières de Montreuil
	Bouleaux de Kiev
	Dahlia de Tchernihiv
	Pivoine blanche de Normandie
	Arbre d'argent de Southfield

Ce classement semble beaucoup plus équilibré que les précédents car il laisse entrevoir que plusieurs plantes, même s'il ne s'agit pas de la majorité, sont transportées pour la consommation, autant culinaire qu'éventuellement pour des usages médicaux. Cela est vrai si ce classement se fait selon le type de plante, et non sur le récit. Car dès que l'on plonge dans les mots des personnes ayant transporté des plantes qui se mangent, on

s'aperçoit que les qualités gustatives ne sont pas leur premier mobile. Par exemple, quand je demande à la personne qui a apporté les graines d'oseille, si c'était pour le goût de la plante, ou pour sa beauté, ou pour une autre raison, la personne répond que ce n'était pas pour la beauté :

C'est pour l'âme. Oui bien-sûr, pour le goût, mais c'est surtout pour l'âme. C'est comme si nous étions chez nous (« *дома* »). Oui c'est ça, à chaque fois on prépare cette soupe c'est comme si nous avions été à la maison (« *дома* ») encore un instant.⁷⁵

Dans le texte original, en russe, le mot « maison » est *дома*, « *doma* ». Il peut signifier deux choses : « maison » dans le sens habitation, ou alors « chez soi ». L'oseille est donc en quelque sorte l'âme de chez-soi. Elle a le pouvoir non pas de ramener à l'enfance, mais chez soi, qui est toujours là, de l'autre côté. Elle a la capacité non pas de traverser le temps, mais de traverser les distances.

La signification d'Ivan-chaï en tant que plante consommable est très proche de l'oseille. La personne raconte que quand elle l'infuse ce n'est pas tant pour le goût, mais pour le rituel de *numь чай*, « boire du thé ». Cela n'a rien à voir avec l'action de se désaltérer, car on ne boit pas du thé seul. Ce rituel se passe souvent dans la cuisine, avec de belles tasses, et surtout en invitant des convives autour d'une table pour une discussion. « Boire du thé » peut durer des heures. Consommer Ivan-chaï en infusion dans la cuisine d'un appartement d'une tour dans un quartier de Créteil, en banlieue parisienne, permet de reconstituer une situation d'accueil de connaissances russophones, qui ne peut se faire autrement qu'autour de ces tasses chaudes que l'on entoure des deux mains et dont s'échappe un parfum insaisissable.

⁷⁵ Extrait d'une entrevue, juin 2020.

Dans le récit des grenadiers de Combs-La-Ville, le goût des fruits – il ne s’agit pas uniquement des grenades, mais également des figues - est essentiel, et l’on peut croire que c’est la raison pour laquelle la personne a transporté ces plantes. Cependant elle évoque également la beauté de ces fruits : « Ils sont comme ça les figues ! Une figue c’est comme du melon, et tu le coupes avec le couteau pour le manger. Mais ici ils sont tout petits. [...] Non. La Grèce, ils sont gros comme ça. »

C’est également le cas pour d’autres récits, où la plante est consommable. La vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois est une représentation visuelle de la rentrée scolaire, car elle donnait des fruits au début de l’année scolaire, les groseilles à maquereau de La Trinité-sur-Mer représentent des souvenirs tactiles de cueillettes de fruits et le cassis de Pullman la fabrication de pots de confiture. Cela sous-entend que malgré la possibilité d’employer la plante pour des besoins culinaires ou médicinaux, elle est porteuse d’autres significations.

Un autre classement qui me semble intéressant est de savoir si la plante transportée est spécifique à la région d’origine, représentant symboliquement le pays ou la région quittés. Regardons cela.

Tableau 4.4 Classement 4 : plante symbolique du lieu d'origine/non

Plantes symboliques dans le lieu d'accueil	Plantes non symboliques
Ivan-chaï de Créteil	Violette de Kiev
Marronnier de Kiev	Oseille de Saint-Hubert
Bouleaux de Kiev	Heart plant de Berlin
Choublak du Haut-du-Cap	Massif de fleurs de Chicago
Eucalyptus de Bretagne	Ortie de Longueuil
	Pivoine de Tchernihiv
	Saule de Saint-Jean-Vianney
	Roses trémières de Montreuil
	Cassis de Pullman
	Dahlia de Tchernihiv
	Grenadiers de Combs-la-Ville
	Vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois
	Groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer
	Pivoine blanche de Normandie

Finalement, je voudrais classer les plantes selon leur mode de transport : par bouture/graine/racine/plante entière. Ce type de classement ne concerne que les plantes vivantes qui ont pu être déplacées. Voici ce tableau.

Tableau 4.5 Classement 5 : modes de transport des plantes.

Transport par graines/fruit	Transport par bouture	Transport par racine/tubercule	Transport par plante entière
Marronnier de Kiev	Eucalyptus de Bretagne	Ortie de Longueuil	Bouleaux de Kiev
Oseille de Saint-Hubert	Heart plant de Berlin	Pivoine de Tchernihiv	Groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer
Massif de fleurs de Chicago	Cassis de Pullman	Dahlia de Tchernihiv	
Roses trémières de Montreuil	Grenadiers de Combs-la-Ville	Pivoine blanche de Normandie	
	Vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois		
	Arbre d'argent de Southfield		

Voilà encore une surprise ! En récoltant les entrevues, j'avais le sentiment que le mode de déplacement des plantes était le plus souvent des boutures. On entend souvent qu'il est facile de se procurer une branche ou une feuille d'une plante en voyage, l'entourer de linge humide et la faire voyager dans une valise. Pas de terre à transporter, il suffit de protéger la bouture dans une enveloppe rigide et de penser à la mettre dans l'eau en arrivant. Mais tel que montre ce classement, ce n'est pas un mode de transport majoritaire. Les graines sont tout aussi faciles à déplacer, autant que les racines, alors que celles-ci supposent des gestes particuliers : il faut déterrer la plante, diviser les

racines, les emballer de façon à ce qu'elles restent humides sans salir le reste du contenu de la valise.

Ces classements apportent certaines informations pertinentes. Ils permettent de voir en un coup d'œil que les plantes déplacées sont majoritairement d'extérieur, qu'elles n'ont pas été déplacées pour une consommation en tant qu'aliment ou un usage médical, qu'elles ne sont pas symboliques dans leur pays d'origine, et qu'au contraire, elles sont tout à fait ordinaires. Cependant, ces classements ne semblent pas être suffisants. Il ne suffit pas de savoir si la plante a survécu ou si elle a été déplacée par bouture afin de comprendre de quelle façon elle sert de lien entre la personne et son lieu d'origine. Ces classements, tout en donnant un portrait global de l'atlas, ne permettent pas d'analyser en profondeur et en finesse les liens tissés entre la plante en migration et la personne. Pour obtenir une analyse plus fine, il faut écouter davantage les mots. Et les silences. Ce ne sont pas les plantes qui doivent être analysées et classées, mais les récits.

4.3 Dessins d'écoute

L'émotion avec laquelle la personne parle de sa plante, les mots qu'elle emploie, les mots sur lesquels elle insiste, sont significatifs. Intuitivement, je sais depuis des années que chaque récit contient quelque chose de particulier, comme un petit noyau, une graine. Un petit quelque chose qui est essentiel, autour duquel le récit s'enroule. Ce petit quelque chose n'apparaît pas toujours explicitement. Et il n'apparaît jamais au début du récit. Avec le recul que la fin de la thèse permet, je peux dire que ce petit quelque chose, je l'attends dès l'enregistrement du témoignage. Parfois je sais le détecter au milieu d'une discussion, d'autres fois je vais le dénuder seulement au montage. Mais il est toujours là. C'est lui, ce petit noyau, cette graine, signifiée par un mot ou expliquée plus longuement dans des phrases ponctuées par de nombreux

silences, qui me permet d'explorer la question centrale de ma quête : le lien que la plante signifie entre les personnes et les lieux de migration. Ils sont liés par des racines, des branches ou des fruits, des odeurs ou des couleurs, qui sont souvent difficiles à nommer. Parfois une phrase, parfois un mot, qui dit tout. Qui simplifie, qui rend les choses limpides, qui contient leur essence.

Ce sont donc les récits, les mots et les silences qui doivent être analysés. Avec quel outil ? Certainement pas les tableaux des classements de la section précédente. Ils sont trop rigides, faits pour que des cases séparent les informations, pour que les lignes et les colonnes soient délimitées et partagées sans appel. Ranger les plantes dans des cases ne suffit pas. J'ai cherché un outil qui laisserait la place au doute, au flou. Un outil dans lequel la frontière est perceptible, mais perméable. Aucune bordure d'aucun tableau ne peut le permettre ! Un autre outil qui laisserait la place au partage sans la séparation, à la présence des liens même si ceux-ci sont traversés par le temps et les lieux, est nécessaire.

Le dessin est cet outil. Je vais tenter de dessiner les plantes déracinées et les récits de leur déplacement. Je vais imaginer la façon de dessiner les plantes en déplacement.

Penchons-nous d'abord sur les dessins des plantes. En accumulant les récits des plantes sans les voir dans la plupart des cas, j'ai tout d'abord eu envie de savoir comment elles sont. À quoi elles ressemblent, quelles sont leurs feuilles, leurs fleurs, leurs bourgeons. Dans certains cas, je n'en avais pas la moindre idée, soit parce que je ne connaissais pas la plante, soit parce que la personne elle-même ne connaissait pas son nom, ce qui m'empêchait de faire des recherches sur la morphologie de cette plante. Je prenais le temps de regarder les images des plantes sur Internet ou dans les livres de botanique, et quand il s'agissait de plantes déplacées par des graines ou des racines, je cherchais à voir de quelle façon les semer ou les diviser par les racines. Inévitablement, j'ai plongé dans les livres de botanique, qui existent en nombre incalculable, anciens et

nouveaux, avec des reproductions des anciennes gravures en noir et blanc ou de magnifiques photographies en couleurs. Je me suis attachée à un livre en particulier, un livre de livres, *Le livre de botanique. XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles* (2018) de Madeleine Pineault Sorensen, spécialiste du dessin scientifique de cette époque. Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles la science botanique se développe avec une profusion de jardins des princes, des amateurs plus ou moins riches et des savants, dont les jardins font la fierté et sont au cœur de leur passion. Le livre de botanique de cette période est proche des catalogues des cabinets de curiosités, où les images sont complétées par des descriptions des caractéristiques des plantes, que le visuel ne peut rendre. Les dessinateurs des plantes de l'époque sont en même temps des artistes et des savants et c'est pour cette raison que le livre de Pineault Sorensen m'intéresse tant. Un de ses chapitres est consacré aux dessinateurs (hommes et femmes !), et aux façons dont les artistes cherchaient à représenter les végétaux, autant sur le plan formel, c'est-à-dire les techniques, les outils et les procédés employés, que sur le plan conceptuel dans le but de saisir l'essence même de la plante.

Quelle responsabilité que les artistes de l'époque avaient en dessinant des végétaux ! L'auteure distingue deux démarches des artistes dessinateurs. La première consiste à représenter la plante comme « organisme vivant, changeant selon la lumière et les couleurs qui l'entourent. » (p. 56). Sur ces représentations la plante est souvent entourée d'autres organismes vivants, comme insectes ou animaux. La seconde démarche est descriptive, où les artistes « s'attachent avant tout à l'aspect extérieur de la plante et suivent son anatomie dans sa forme et dans ses couleurs » (*Ibid.*). Outre la source de connaissance sur les végétaux, les livres de botanique sont largement utilisés par des artisans, brodeurs, orfèvres, émailleurs et céramistes dans le but d'y puiser des modèles d'inspiration pour leurs propres créations (p.75).

Les artistes réalisaient des aquarelles sur papier, des gravures et des peintures sur vélin. Pineault Sorensen fait état des différents questionnements auxquels les artistes devaient

répondre : la composition sur la feuille, la correspondance de la taille de la plante avec sa représentation, le choix de la partie de la plante à représenter dans le cas où celle-ci est plus grande que le support, la période de l'année où la plante devait figurer, avec fleurs ou pas, avec fruits ou pas, et les façons de représenter les racines. En ce qui concerne les racines, il est intéressant de remarquer que la question n'était pas anodine. L'auteure souligne que pour certains artistes, les plantes devaient être dessinées telles qu'on les voit, sortant de la terre et sans racines. Pour d'autres, elles devaient être représentées avec leur racines, dans le but de connaître également leur système racinaire constitué de racines, bulbes et rizhomes. Représenter les racines posait deux défis. Le premier était dû au fait que la plante prenait beaucoup plus de place avec son système racinaire, ce qui compliquait sa mise en page. Pour le résoudre, certains artistes faisaient le choix de dessiner les racines à côté de la plante, au même niveau que sa tige. Le second était que pour réaliser un dessin d'observation d'une plante avec racines, il fallait la sortir de terre, et dans certains cas l'endommager (p.86). Pour les plantes rares cela n'était pas acceptable, et les artistes les imaginaient en pot. Sur l'une des illustrations du livre, on peut voir une plante d'arachide, donc exotique, dont les racines détaillées sont placées dans un pot (Figure 4.2). Mais celui-ci est seulement suggéré par un trait fin, presque invisible en comparaison des traits plus appuyés et denses du dessin de la plante, pour ne pas gêner le regard. Ainsi la plante est vue dans sa totalité, tiges, feuilles, fleurs, fruits et racines, tout en n'étant pas déracinée grâce à la présence symbolique du pot.

Figure 4.2 *Plant d'arachide dans un pot*. Illustration de Jacob Christophre Trew (1695-1769), tirée de *Le livre botanique* de Madeleine Pinault Sorensen (2018, p.87).



Les dessinateurs devaient également user de différentes tactiques pour représenter le végétal à différents stades de son développement, à différents âges et saisons. Pineault Sorensen pense qu'une de leurs préoccupations majeures était de rendre les fleurs à toutes les étapes de leur floraison, du bouton serré au fruit, et plusieurs planches présentent la métamorphose de la plante à tous les âges :

Ce souci de rendre les âges de la plante amène les dessinateurs à représenter parfois simultanément la fleur et le fruit, le bourgeon et la feuille, car les dessins de constituent pas un « instantané » de la plante, mais une recomposition synthétique faite par le dessinateur. (Ibid. p92).

Je peux passer des heures à regarder les illustrations des livres de botanique. J'aime la justesse de leurs traits, la répétition des traits de dessin ou de gravure que l'artiste reproduit à l'infini. Je préfère les dessins au crayon ou les gravures en noir et blanc aux peintures en couleurs, car ils gardent ce geste plus perceptible. C'est pour la même raison que j'observe aussi longuement les dessins de Francis Hallé (2016). J'observe le geste, la répétition. Pour être vrai, il semble nécessaire de répéter les lignes, placer les nervures une à une. Il faut prendre le temps de dessiner. Pour Hallé, justement, le temps est essentiel dans le rapport d'un botaniste avec les plantes.

J'ai pris beaucoup de photos, j'en ai pris des milliers, mais ça vaut pas le dessin. D'ailleurs tous les botanistes ont toujours dessiné depuis l'Antiquité. Non il faut passer du temps, voilà. C'est ça qui est essentiel. Si on veut comprendre les arbres, faut pas faire clic, avec un arbre ça marche pas. Il faut tourner autour, se poser des questions, et donc moi je prends souvent 2 ou 3h pour dessiner un grand arbre. (Hallé, 2019, sans pagination)

Dans son livre *Atlas de botanique poétique*, Hallé (2016) donne des explications détaillées sur sa motivation de réaliser des dessins botaniques plutôt que de prendre des photographies. Pour le scientifique, la raison d'utiliser le dessin réside dans « la profonde altérité » des végétaux par rapport à l'être humain, et dans le fait que pour comprendre un être profondément différent le temps long est indispensable : « [...] le

temps long du dessin est celui d'un dialogue avec la plante, le temps de la réflexion, bien nécessaire lorsqu'on est en face d'un alien ! [...] Si une question se pose en observant l'alien, je tiens à ce que notre entrevue se prolonge pour que la réponse ait le temps de surgir. » (*Ibid.*, p.9).

Il est aisé de voir le lien entre les dessins de Hallé (2016) et les reproductions des gravures du XVII^{ème} siècle (Pineault Sorensen, 2008), et Hallé le met lui-même en valeur en disant que « [...] le dessin botanique fait partie de ces précieuses traditions qu'il importe de respecter, de faire vivre, d'enrichir » (p.9). Ce lien est palpable visuellement, mais aussi quand on apprend davantage sur leur processus de création. Hallé (2019) raconte comment il fait des croquis rapides sur le terrain, puis procède à la réalisation lente de ses dessins dans son atelier (Figure 4.3). D'après des dessins préparatoires qui nous sont parvenus de certains dessinateurs anciens, Pineault Sorensen (2008) sait que plusieurs longues étapes étaient indispensables à la recherche des couleurs et des traits justes pour les parties de la plante, puis à la composition de la planche avant de réaliser les dessins finaux, qui de plus, étaient exécutés sur des matériaux chers comme le vélin. Le temps, encore, est à nouveau important, pour observer la plante et réaliser le dessin.

Figure 4.3 *Une liane gigantesque*. Illustration tirée du livre *Atlas de la Botanique poétique* de Francis Hallé (2016, p.37).



Si je parle si longuement des livres de botanique c'est parce que les dessins que je vais présenter sous peu y prennent racine. Ils ne s'inspirent pas de l'esthétique exubérante des anciennes planches colorées, car mon but n'est pas de montrer la beauté de telle ou telle plante. Ils ne sont pas non plus des études d'histoire naturelle des plantes représentées, car cela n'est pas nécessaire : il suffit d'ouvrir n'importe quel livre de jardinage pour la connaître. En revanche, deux idées de représentations des plantes déracinées y sont nées : le temps d'exécution du dessin et la simultanéité de présence de la même plante dans des lieux différents. Je vais les expliquer.

Le temps long du dessin dont parle Hallé (2016) n'est pas tout à fait transposable à mes dessins de plantes, car je ne peux observer les plantes en les dessinant. Cependant, il a des similarités avec le temps long de l'écoute. J'écoute les récits enregistrés comme on peut observer une plante. Je prends le temps de le comprendre. Je le réécoute. Certains enregistrements, je les connais par cœur. Je dessine en écoutant. Je n'écris pas nécessairement le texte, mais je trace librement ce que j'entends. Il est impossible de tout dessiner, comme de tout noter. La pensée et la main doivent faire des choix. Malgré ces choix, les traits s'accumulent. Mais pas toujours, car souvent il est question d'oubli, d'abandon, de perte, d'effacement. Et là, l'outil change : je prends une efface et je gomme. J'enlève le graphite avec des gestes qui font penser à des traits dans un dessin. Et ils sont dessin, effacer c'est dessiner. Je n'essaie même pas de le faire bien et proprement, les traces de l'effacement sont comme une teinte de fond pour les traits suivants. Des dessins réalisés à l'écoute sont le point de départ pour les dessins que je ferai par la suite, calmement. Pour les dessins finaux, j'effectue des recherches sur la plante, la forme de ses feuilles et de ses racines.

La seconde idée est celle de la simultanéité. Les dessinateurs anciens représentaient les différents âges de la plante sur une même planche de botanique et cela est facilement compris par le lecteur, surtout quand il s'agit de réunir la floraison et la maturation des fruits. Mais peut-on représenter sur un dessin la simultanéité des lieux, c'est à dire la présence du même végétal dans deux lieux différents ? Les récits des plantes déracinées décrivent une plante des deux côtés de la trajectoire migratoire. Souvent, si la plante est divisée par bouture ou marcottage, il s'agit des deux morceaux du végétal qui portaient le même ADN. Mes dessins ont donc pour objectif de représenter la simultanéité de l'espace.

Comment faire ? Mon choix est de considérer le dessin comme un objet tridimensionnel. Il possède deux côtés et l'épaisseur du papier. C'est l'épaisseur du papier qui permet à la fois de séparer, mais aussi de réunir deux espaces. C'est l'épaisseur du papier qui

sera le trait de séparation et le trait d'union à la fois, bien meilleur que les lignes et colonnes d'un tableau. Je dessine la plante des deux côtés de la feuille, je représente le récit en volume : des choses qui arrivent d'un côté, puis de l'autre. Le dessin au verso sera lié à celui du recto, il va en dépendre. Par exemple, le marron dans sa coque sera d'un côté de la feuille, alors que la main qui le tient sera de l'autre. C'est ainsi que le dessin comme objet en volume sera une représentation de la simultanéité de présence des lieux, celui du lieu d'origine de la plante et celui de l'arrivée.

Mais à quel moment se produit ce basculement, ce moment où il faut retourner le papier ? C'est le point essentiel des dessins d'écoute : trouver le moment de bascule. Ce moment est précisément la quintessence, l'élixir, l'âme du récit. C'est sa petite graine. C'est aussi ce qui permet de saisir les liens de la personne avec ses lieux d'origine, même si ces liens sont aussi difficiles à coucher sur papier que le parfum d'un citronnier en fleurs. Je ne peux pas dire comment le trouver, je n'ai pas de recette. Je le sens en le dessinant, c'est un accord entre la main et l'oreille.

Pour les besoins d'une présentation de mon travail doctoral que j'ai faite lors de la conférence de l'Association Internationale des Sociologues de la Langue Française (AISLF)⁷⁶ en 2021, j'ai enregistré sous forme de vidéo le dessin en train de se faire. Les extraits de cette vidéo me permettent d'illustrer les propos ci-dessus. Il s'agit d'un dessin d'écoute que j'ai réalisé pour le récit « Marronnier de Farmington Hills ».

⁷⁶ <https://www.aislf.org/> Consulté le 29 décembre 2022.

Figure 4.4 Dessin d'écoute pour le récit *Marronnier de Farmington Hills*, partie 1, crayon sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2021.



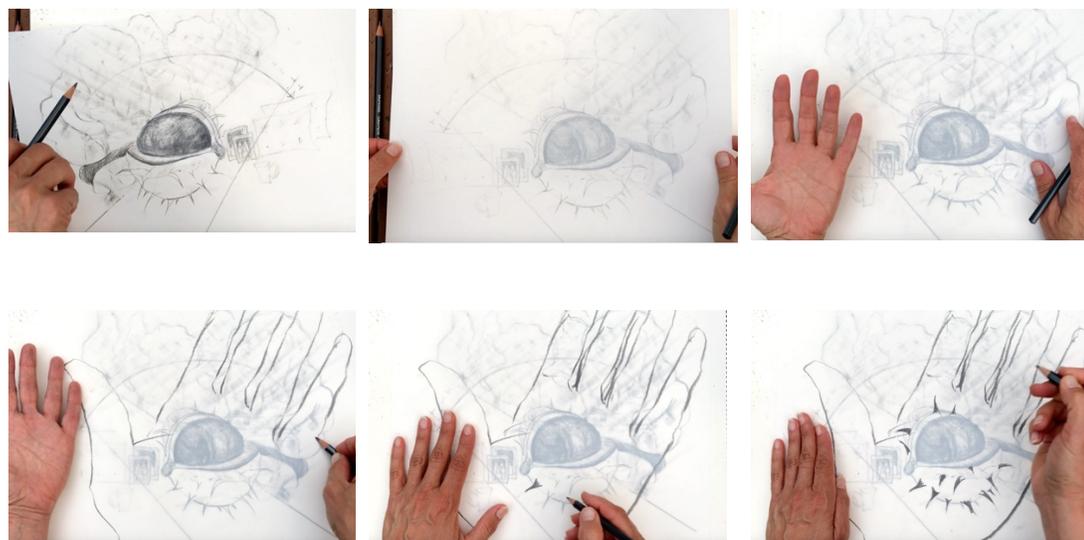
Sur la première partie du dessin ci-dessus (Figure 4.4) on voit se déployer le récit de l'immigration de la personne : son point de départ, son point d'arrivée, les affaires qu'elle a transportées, telles que des valises, des photos, de la vaisselle. Puis arrivent les images de la ville, la route bordée d'arbres. Ce sont les marronniers avec les « bougies » de fleurs. Je les efface à grands traits, quand la personne parle de leur disparition, qui est à la fois leur disparition physique (les marronniers ont été coupés) et symbolique (la personne a quitté son pays et n'a plus la possibilité de les voir). Elle parle ensuite de deux marrons qu'elle a reçus par la poste, mais égarés lors du déménagement. Sur le dessin, cela correspond aux deux petits marrons dessinés sur le fond des arbres effacés, puis gommés eux aussi. Finalement, elle raconte qu'elle souhaite trouver un marron sur place, car même si ce n'est pas une plante transportée de Kiev, il est important pour elle de faire pousser un arbre à partir d'un fruit, rappelant les petits marrons égarés. Ce dernier marron est représenté en format beaucoup plus grand, plus grand que sa taille réelle. Le récit se concentre sur les souvenirs de ces fruits, de leur récolte à l'automne lorsqu'elle était enfant. Sur le dessin, la ville est effacée. Les valises, les oreillers, la vaisselle, tout a disparu, en laissant des traces de leur effacement. Voilà, on arrive au point tournant de l'histoire, quand la personne parle du toucher, de ses souvenirs tactiles :

Les petits marrons. Pour moi ce sont des souvenirs d'enfance, comment on sortait pour les ramasser. Le fait qu'ils soient piquants. Je me rappelle. Ce sont des souvenirs tactiles.⁷⁷

C'est le moment de tourner la page.

⁷⁷ Extrait de l'entrevue *Marronnier de Farmington Hills*, 2021.

Figure 4.5 Dessin d'écoute pour le récit *Marronnier de Farmington Hills*, partie 2. Crayon sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2021.



Dans la seconde partie du dessin, le marron est resté de l'autre côté de la feuille, mais je peux le voir grâce à la transparence du papier. J'imagine alors une main qui le tient. Ma propre main gauche me sert de modèle pour dessiner « ici » une main au creux de laquelle se trouve le marron de « là-bas ». Ce n'est pas tout. Pour terminer le dessin, je fonce au crayon les piques du marron, qui étaient réalisés seulement au trait de l'autre côté. Le souvenir des piques de la coque, c'est le lien que la personne a gardé avec sa ville natale et l'allée des marronniers disparus.

Le papier comme support joue un rôle important dans ce procédé et j'ai fait de nombreux tests en vue de choisir le papier approprié. J'ai travaillé avec de nombreux paramètres : sa transparence, son épaisseur, sa rigidité, sa teinte, son côté lisse ou rugueux, le grain ou les nervures, sa capacité d'endurer l'effacement. La transparence est essentielle pour les dessins d'écoute. Un jour, en discutant avec Alain Kerlan, philosophe et professeur des universités à Lyon, que j'ai eu la chance de rencontrer, il m'a cité une phrase qui avait le sens suivant : « Le déraciné est celui qui, en marchant, entend ses propres pas ». Je ne sais pas d'où venait cette citation, il ne s'en rappelait

pas lui-même, mais elle m'a immédiatement plu. Tout le monde marche, n'est-ce pas ? tout le monde a un passé et un présent. Mais le déraciné est celui qui prête l'oreille au son de ses pas. Pour moi, cette citation mène à une autre image. Le déraciné est celui qui, en regardant un paysage, en voit un autre, comme si les paysages étaient transparents. Le déraciné est-il celui dont le paysage est transparent ?

Pour conclure cette section, je voudrais résumer le rôle du dessin d'écoute dans l'analyse des récits. Le dessin permet de superposer le temps d'écoute et le temps de dépôt de traces. Il suppose de faire des choix car en écoutant, on ne peut pas tout tracer ou tout noter. Les choix sont faits de façon à la fois raisonnée, par la pensée, et sensible, en laissant faire la main. Il laisse place à la possibilité d'effacer des traits, des formes, tout en gardant les traces de leur présence. Finalement, le dessin permet de rendre visibles les histoires qui n'ont pas pu être enregistrées. En effet, comme je le mentionnais dans la section 4.1, plusieurs récits n'ont pas pu être enregistrés. Ces plantes ont néanmoins été nommées et font partie de *l'Atlas de plantes déracinées*, sans que l'on puisse lire ou écouter leurs histoires, sous forme de dessins. J'ai réalisé ces dessins sans écouter un enregistrement, ce dernier étant absent. Je les ai réalisés en écoutant l'écho de ces histoires. Ils ne contiennent pas de traces d'effacement, comme si pour effacer il fallait que les histoires soient encore là, audibles. Mais elles sont déjà inaccessibles, à tout jamais. Ce sont des histoires silencieuses.

4.4 Récits silencieux

Figure 4.6 *Histoire de la pivoine blanche de Normandie*, crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2020.



Figure 4.7 *Histoire de l'arbre d'argent de Southfield*, crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 35 cm, 2020.



Figure 4.8 *Histoire de l'ortie de Longueuil*, crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2020.



Figure 4.9 *Histoire de heart plant de Berlin*, crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2020.

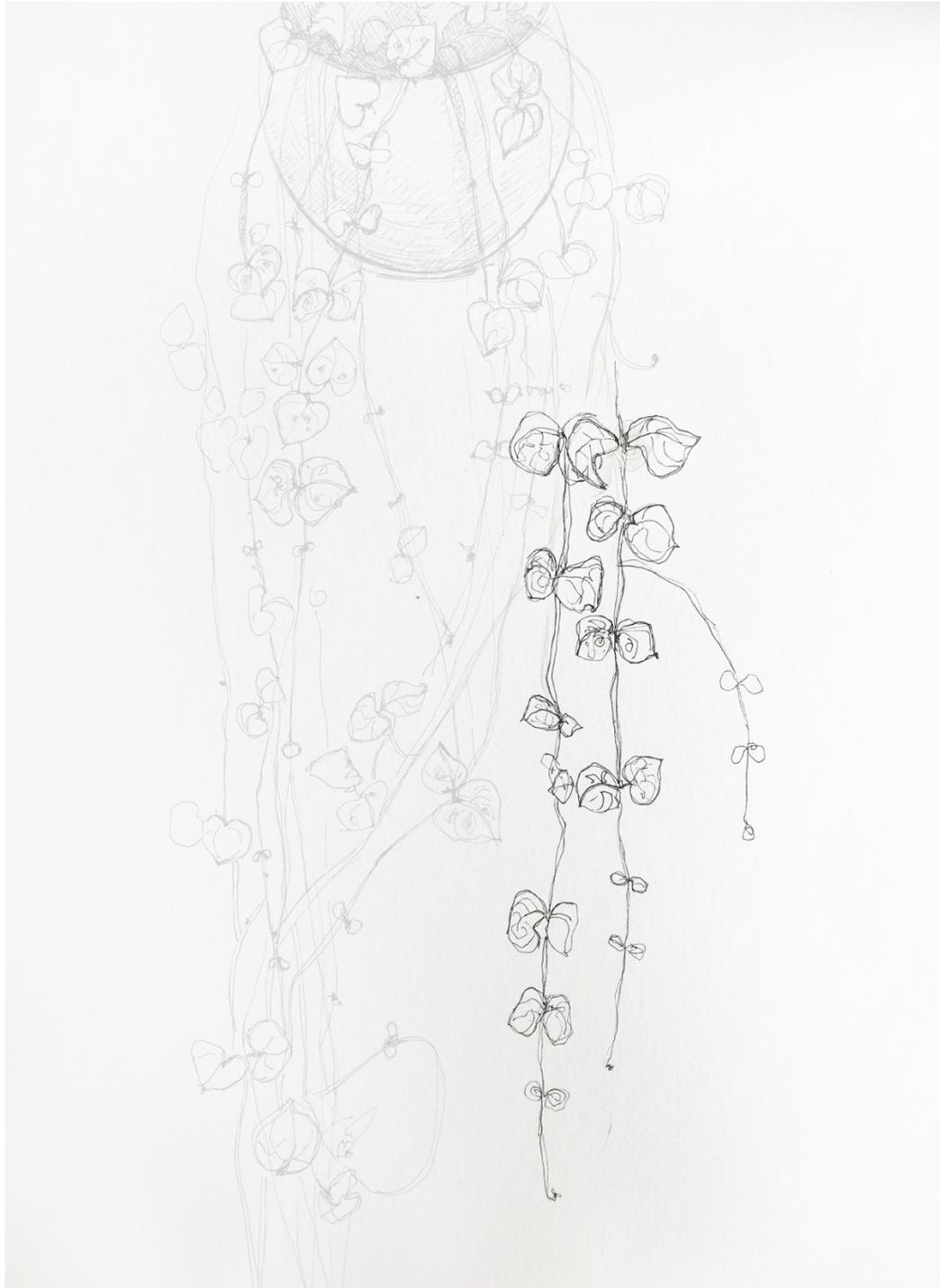


Figure 4.10 *Histoire d'une pomme de terre*, crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 35 cm, 2020.

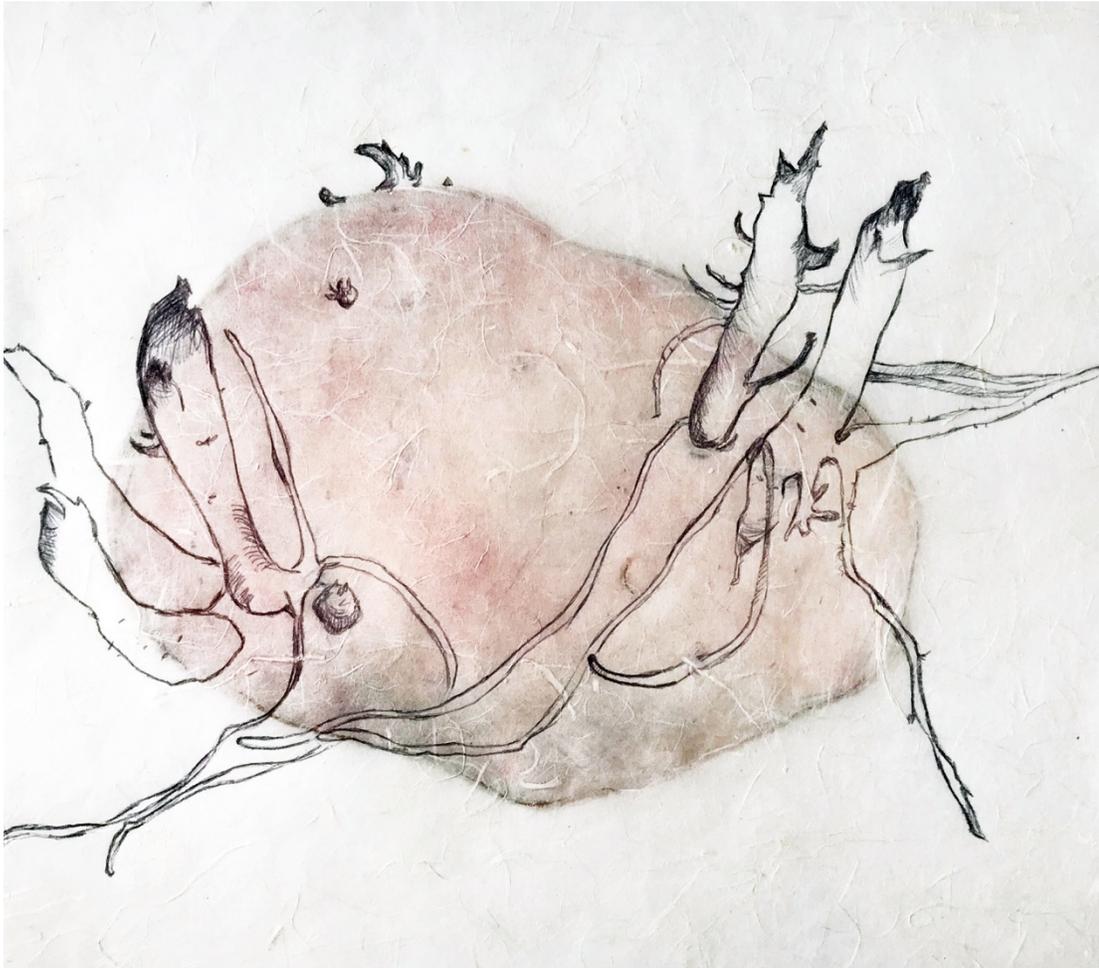
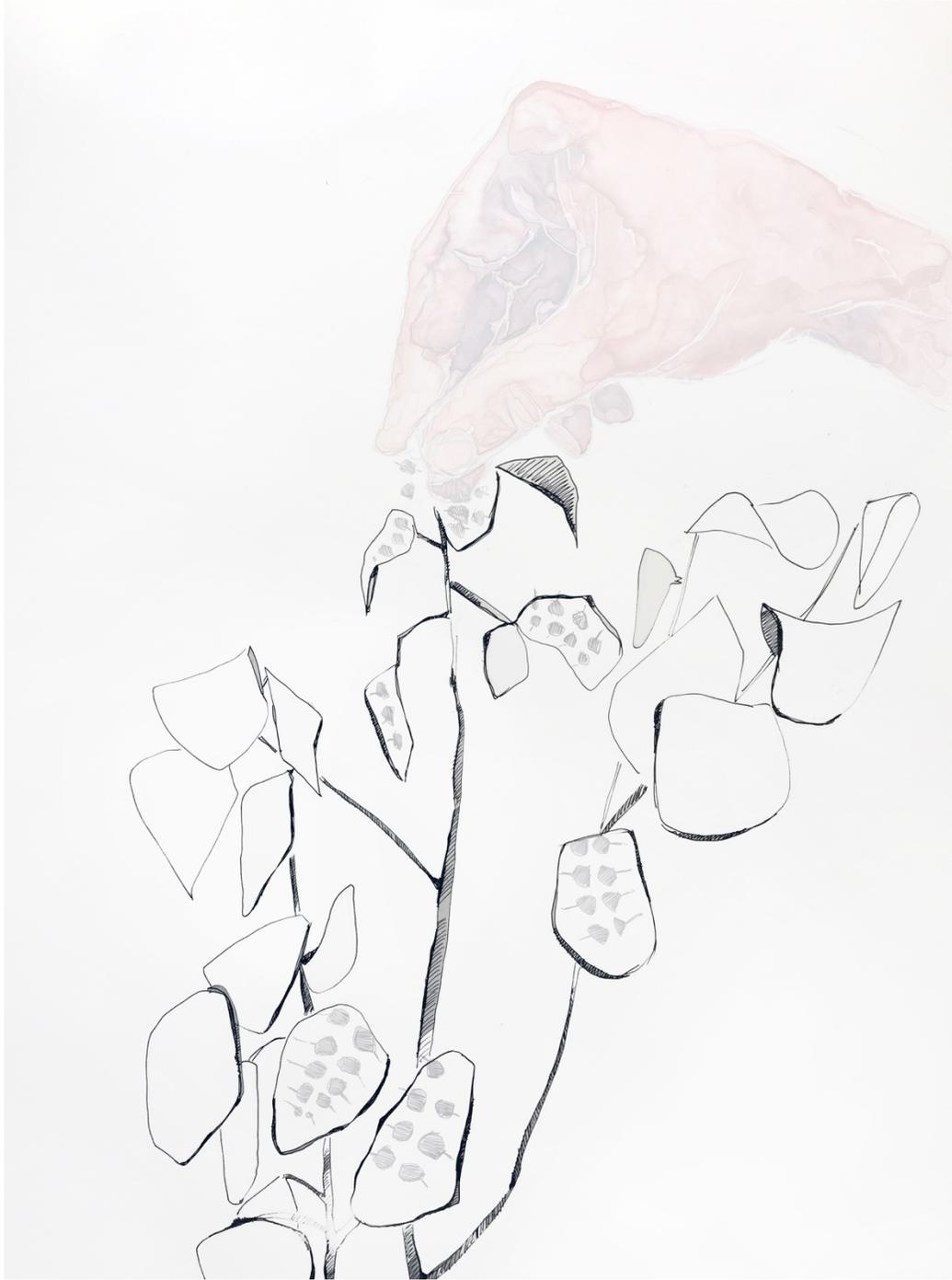


Figure 4.11 *Histoire de la monnaie-du-pape*, crayons de couleur sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2020.



4.5 Propriétés des plantes déracinées

J'ai enregistré les témoignages. Je les ai écoutés. Des dizaines de fois. Je les ai dessinés. J'en ai extrait des histoires, des presque-histoires. J'ai devant moi des pistes sonores, des dessins. Après avoir glané des boutures de plantes, des boutures de récits, après les avoir mis en serre pour les laisser produire de nouvelles branches et feuilles, après les avoir vus fleurir, n'est-ce pas le temps des fruits ? Dans cette section je tente une analyse synthétique du rôle des plantes déracinées dans la vie d'une personne déracinée, une sorte de fruit de cette thèse.

Cette analyse s'est faite en deux temps. D'abord j'ai procédé à une description des propriétés des plantes déracinées qui découle de l'analyse des récits, du classement par tableaux et des dessins. L'analyse des récits est une composante essentielle de la proposition de recherche et de création que j'ai faite dans cette thèse. Je dois mentionner la façon dont elle est produite. Comme je travaille avec des témoignages depuis plusieurs années, j'ai développé une technique d'analyse d'entrevues qui s'inspire de l'analyse thématique élaborée par Paillé et Mucchielli (2008). La méthodologie de recherche des deux maîtrises en arts visuels et médiatiques que j'ai obtenues à l'UQAM, l'une en profil éducation (Reznik, 2015), l'autre – en création (Reznik, 2016), employait l'analyse par thématisation pour les données de la recherche. Telle que définie par les auteurs, celle-ci se fait généralement par retranscription des entrevues en format texte, puis par thématisation du corpus. Selon les auteurs, il s'agit de saisir l'ensemble des thèmes du corpus et de repérer l'importance de certains d'entre eux. Dans le présent travail j'ai adapté cette méthodologie de la façon suivante. Je n'ai pas réalisé de retranscription papier des entrevues. Au lieu de relire les entrevues, je les ai écoutées plusieurs fois tout en dessinant. Cette écoute répétée faisait émerger des informations importantes. Les mots-clés de ces thèmes étaient notés non pas sur les marges de textes imprimés, un des modes d'inscription suggérés par Paillé et Mucchielli (*Ibid.*), mais sur une grande feuille placée sur les murs de mon atelier (en

réalité, plusieurs grandes feuilles). Si je reprends l'exemple du *Marronnier de Farmington Hills*, on peut noter la présence des thèmes « allers-retours », « effacement et superposition », « les mains et le touché ». Il s'agissait ensuite de procéder à l'étape de traitement des résultats « selon une logique plus interprétative » (Paillé et Mucchielli, 2008, p. 209). Cette étape consiste à « faire parler » les thèmes (*Ibid.*, p. 209), à les examiner, les interroger et les confronter les uns aux autres et aux autres sources de réflexion, telles que dessins et classements par tableaux. Les thèmes qui se sont cristallisés par cette analyse sont décrits comme propriétés des plantes déplacées. Dans un deuxième temps, ce recensement des propriétés a servi de base pour un nouveau classement, proposé à la fin de cette section.

Voici cinq propriétés des plantes déplacées.

Propriété 1. Les plantes déracinées sont un départ et un retour.

Dans les récits que j'ai pu enregistrer, personne n'a apporté les plantes lors du premier grand départ. Elles allaient les récupérer plus tard, en faisant des voyages dans leur pays d'origine, parfois des années après. Quand ce ne sont pas les personnes elles-mêmes qui récupéraient les plantes, c'était grâce aux voyages de la famille ou des amis. Les plantes les attendaient ou les attendent toujours. La violette de Kiev est toujours sur le bord de la fenêtre dans un appartement à Kiev. Les bouleaux sont sur le chemin de l'école, le saule de Saint-Jean-Vianney est au bord du champ à l'entrée du village qui n'existe plus.

Ainsi pour apporter ou récupérer une plante il faut faire un retour. Les récits des plantes déplacées sont donc autant des récits de départs que des récits de retours. Toutes les histoires de l'Atlas du Chapitre 3 parlent du premier déplacement et du ou des voyages de retour sur les lieux d'origine. À travers les plantes déplacées, les personnes refont les valises et se déplacent à nouveau, seules, comme la femme du village de Saint-Jean-

Vianney ou avec la famille fondée dans le pays d'accueil, comme la personne de la vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois. Grâce à ces récits, le déplacement n'est plus unidirectionnel, il est circulaire, il permet de passer d'un lieu à un autre sans regarder en arrière. C'est précisément parce que les plantes ne sont jamais apportées lors du voyage de départ que ce sont les objets les mieux adaptés pour parler des liens avec les lieux d'origine.

Propriété 2. Les plantes déracinées ressuscitent les gestes de soin et de prévenance.

Quand j'ai commencé la thèse, avant de faire mon enquête, j'étais certaine qu'une grande partie des plantes étaient déplacées en raison de leur côté utilitaire, comme le goût ou les qualités médicinales. L'importance du goût « comme à la maison » avait été évoqué dans les récits de l'oseille de Saint-Hubert, l'ortie de Longueuil, Ivan-chaï de Créteil, le grenadier de Combs-la-Ville, la vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois. L'odeur figure également dans quelques récits, par exemple celle du marronnier de Farmington Hills. Cependant dans tous ces témoignages, il y a une autre raison de déplacer la plante : « pour l'âme », car elle est « symbole de partage », ou qu'elle représente un rite de réunion pour « boire du thé ». La réalisation de croquis à partir des récits m'a fait prendre conscience que les mains y étaient souvent présentes. Les mains qui récoltent des fruits, les mains qui font passer des graines d'une surface de la feuille vers une autre, les mains qui sèment, les mains qui touchent les piques d'un marron. J'ai compris que même quand les verbes comme couper, semer, planter, déterrer ne sont pas explicitement soulignés dans les récits, ils y sont essentiels. Les gestes de soin et de prévenance sont intrinsèques aux récits de plantes déracinées. Ces gestes sont soit ancrés dans la mémoire des personnes qui les accomplissaient auparavant, soit redécouverts par les personnes qui tentent de faire pousser les plantes comme le faisaient leurs parents ou grands-parents.

La femme du groseiller à maquereau se souvient qu'elle a redécouvert qu'il fallait mettre des cendres au pied de la plante pour une récolte de fruits plus généreuse. Elle dit qu'en replantant des végétaux à son tour, elle s'est souvenu que sa grand-mère le faisait. La femme de la violette de Kiev m'a raconté comment réaliser le bouturage par feuille d'une violette. Même si elle n'a pas ramené celle qui est restée sur le bord de la fenêtre de son appartement de Kiev, sa maison aux États-Unis est remplie de boutures de violettes de toutes sortes et de toutes les couleurs. Elle multiplie les bouturages pour en donner à sa famille et à ses amis. La femme de l'oseille de Saint-Hubert explique comment elle a planté un carré d'oseille dans son potager à partir des graines, et la façon dont elle en prend soin : pas besoin de récolter de nouvelles graines, l'oseille se propage par les racines. Elle coupe les feuilles avec des ciseaux pendant tout l'été et celles-ci repoussent chaque année. Elle m'a montré comment les couper et m'en a donné un sac pour que je puisse me cuisiner du « borsch vert ». La femme qui a transporté l'ortie m'a parlé de la façon de rendre l'ortie non urticante. Sa mère cueillait l'ortie avec des gants, la mettait dans un sac plastique et tapait ensuite le sac vigoureusement contre une table. Cela détruit les petits poils urticants qui ornent la tige et les feuilles de la plante, la rendant parfaitement malléable et consommable.

Lors des enregistrements, souvent les personnes gesticulent. Sur la piste sonore de la femme des grenadiers de Combs-la-Ville, quand elle parle de la taille des fruits, on peut entendre des bruits de coups sur une table. C'est elle qui montre comment on coupe les fruits qui sont « gros comme ça, tu les coupes comme ça ! », et elle tape avec le côté de sa main sur la table en bois. À ce moment-là je me demandais comment j'allais pouvoir nettoyer la piste sonore. Finalement ce bruit, comme ce geste, sont essentiels dans son récit.

La femme du récit des fleurs de Saint-Maur emploie le terme de ressusciter : elle parle de ressusciter le massif de fleurs qu'elle avait d'abord chez sa tante en Bretagne, puis dans le jardin de sa maison d'enfance dans la région parisienne. Elle dit ce mot

spontanément, puis le répète, l'assume. Cela suppose qu'elle estime qu'en quittant ce massif en France, celui-ci mourrait, et transporter des graines pour les replanter, n'aurait pas le geste de reconstituer un massif semblable, mais bien de faire revivre le massif français. Elle se remémore qu'elle a choisi ces fleurs aussi pour leur entretien facile, « entretien zéro ! ». Pourtant, elle raconte comment elle ramassait les graines qui « explosent » dans les mains. Après l'enregistrement du récit, elle m'a montré ces fleurs. Elle m'a montré que lorsqu'on emprisonne le réceptacle d'une graine dans sa main, celui-ci explose littéralement, laissant plein de petites graines foncées sur toute la paume. Elle était heureuse de me surprendre avec cela, comme si je venais de découvrir un tour de magie.

Ressusciter est le mot qui me semble important par rapport à tous les récits. Faire pousser les plantes déplacées dans un nouveau lieu est à la fois ressusciter le paysage que les personnes ont quitté et faire revivre les gestes qui sont nécessaires pour en prendre soin.

Propriété 3. Les plantes déracinées sont des compagnons précieux de la migration grâce à leur longévité.

Les plantes ont la capacité d'accompagner les personnes déracinées en migration ou de les attendre car elles ont une durée de vie longue, souvent beaucoup plus longue que celle de la vie humaine. Leur longévité en fait des témoins et des compagnons de migration irremplaçables. Plusieurs exemples en témoignent : l'eucalyptus de Bretagne, les bouleaux de Kiev, les grenadiers de Combs-la-Ville, le saule de Saint-Jean-Vianney. Les personnes rendent visite à leurs plantes comme on visite un ami, et sont heureux de les retrouver toujours sur place. A. Smertenko, professeur de biologie des plantes, souligne l'importance de la durée de vie des plantes dans notre rapport avec elles :

- Les gens transportent des plantes pour de nombreuses raisons différentes. Ce sont des raisons utilitaires et ensuite des raisons émotionnelles. Je pense qu'il y a un autre aspect important. Les plantes vivent très longtemps, donc si vous avez un animal de compagnie, il a généralement une durée de vie limitée. Cela pourrait être 5 ans, 10 ans, 20 ans si vous êtes très chanceux. Mais les plantes comme les arbres peuvent vivre pendant des centaines d'années. Ce qui signifie que si vous apportez cette plante et que vous la plantez quelque part dans le sol, elle y restera toute notre vie. Nous établissons une connexion qui dure pour toujours à l'échelle de notre vie. Et si vous vous éloignez de cette plante, vous pouvez toujours revenir et elle devient notre amie, et je pense que cette relation est également très bonne pour notre santé psychologique. Au bout du compte, je pense que nous sommes façonnés par les forêts, comme l'évolution de l'être humain s'est produite en milieu forestier. Avant, nous avions des arbres autour de nous, nous exploitons les arbres, ils faisaient partie de notre habitat, ils nous fournissaient une part importante de notre nourriture. Et donc, avoir des arbres autour de nous est psychologiquement très réconfortant. Et je pense que c'est une autre raison pour laquelle les gens seraient très intéressés à apporter des plantes plus grandes avec eux.

Transporter une plante de notre lieu ou pays d'origine permet d'avoir quelqu'un qui vient de là-bas et qui durera aussi longtemps voire plus longtemps que nous. La longévité de la plante permet de maintenir des liens avec son pays pour toujours.

Propriété 4. Les plantes déracinées racontent le temps.

Grâce à leur longévité et les allers-retours nécessaires pour déplacer les plantes, celles-ci se racontent dans le temps et racontent le temps. Cela démontre que le déracinement est un processus, qu'il ne se termine pas le jour du grand départ. De la motivation des personnes et des façons de transporter et replanter les végétaux, à la place et la forme

que les plantes prennent dans leur nouvel environnement, le déplacement s'y reflète non pas en tant qu'événement, mais en tant que processus qui dure des semaines, des mois, des années.

La personne qui a déplacé le heart plant raconte l'histoire de cette plante qui a passé par différents lieux et étapes. Elle a été déplacée plusieurs fois, a survécu à plusieurs déménagements. La personne m'a dit qu'en voyant cette plante elle pensait à toutes ces années où elle a vécu en déplacement et tous les lieux traversés avec les boutures de cette plante.

Les plantes racontent également un autre temps - le temps qu'il fait. Elles lient le temps, la météo d'ici à la météo de là-bas. La personne de Ivan chaï se souvient de la période de l'année où il faut cueillir la plante pour une préparation idéale de la macération des feuilles. Elle compare la météo « d'ici » à celle de sa taïga natale, où la nature est extraordinairement sauvage dès que la frontière de la ville est traversée. La femme de la vigne sauvage se souvient du moment de la maturation du raisin, qui courait le long de la clôture de son village pour accompagner les écoliers. Le raisin était sucré au début de septembre et en allant à l'école les enfants n'avaient qu'à cueillir quelques fruits avant la classe. Le marronnier de Farmington Hills rappelle à la personne le temps de sa floraison, en mai, quand se terminaient les examens de l'année scolaire. Les plantes déplacées permettent de relier le temps des saisons dans les pays de départ et les pays d'accueil, dans leurs similitudes et leurs différences.

Propriété 5. Les plantes appellent à regarder le futur.

Cette proposition est une impression générale que je ressens au sujet des récits enregistrés. Je récolte les histoires des personnes déplacées depuis plus de 10 ans. Avant la thèse, je ne posais pas de questions liées aux plantes, je travaillais sur d'autres sujets, comme la définition des racines d'une personne, les façons de transmettre des récits du déracinement et les parcours de vie. Parmi tous les récits entendus, il me semble que les récits des plantes sont les moins nostalgiques. Les plantes déplacées symbolisent le recommencement. Le récit du massif de fleurs de Saint-Maur emploie le mot « ressuscite », la femme de la vigne sauvage regarde le futur en terminant son récit avec des mots tournés en direction de l'avancement des nouvelles pousses : « Et la vigne continue à pousser sur le premier étage de l'immeuble et du coup elle repart pour refaire un tour et où est-ce qu'elle va ? Ça c'est encore une autre histoire. »

Même quand ils parlent des plantes qui n'ont pu être déplacées, ou des fruits qui sont moins bons que dans le pays d'origine, ils semblent regarder vers le futur. Attendre le printemps, commencer à faire des semis, attendre la floraison, les fruits. Recommencer une nouvelle histoire. Ne pas regarder en arrière. Les personnes attendent le prochain voyage pour visiter l'arbre, planifient de récupérer les pivoines laissées ou de faire germer un marron pour qu'il devienne un arbre.

4.6 Classement des plantes déracinées

Après avoir exposé les propriétés des plantes déracinées, je pourrai réaliser un nouveau classement des plantes déracinées. Contrairement aux tableaux de la section 4.2 « Premiers classements », il ne se base pas sur les qualités visuelles des plantes, leur utilité ou leur mode de déplacement. Il s'appuie sur les propriétés des plantes que je

viens de proposer et sur une réflexion nourrie des notions théoriques, telles que le paysage transporté (Anderson, 1952/2005), la translocalité (Ben Arrous, 2003) et la simultanéité (Levitt et Glick Schiller, 2008), qui seront précisées pour chaque catégorie. Ce classement permet de décrire les plantes déplacées de façon conceptuelle, sur leur contenu dénudé par les récits. Je conçois ce classement comme un dévoilement des propriétés cachées des plantes déracinées, dues à leur fonctionnement inhérent, invisible à l'observation de la morphologie de la plante ou de son voyage. Ainsi, je classe les plantes déracinées en quatre catégories :

- Plantes endémiques
- Plantes chirales
- Plantes paysages
- Plantes fantômes

Je vais donner des explications pour chaque catégorie.

4.6.1 Plantes endémiques

Au début de ce travail, et surtout au moment de la préparation de l'examen de projet, j'ai développé un cadre théorique pour analyser les récits des objets déplacés. Dès ce début, la notion d'objet mémoire (Turgeon, 2007), faisant partie des études de la culture matérielle en lien avec la mémoire, s'était imposée comme une notion indispensable. En effet, dans l'article « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire », Laurier Turgeon (2007) dresse un bilan transdisciplinaire des recherches sur les objets, autant dans la langue anglaise que française. Il s'intéresse à la culture matérielle, réservée traditionnellement à l'archéologie et l'anthropologie, qui s'étend désormais à d'autres domaines tels que l'ethnologie, l'histoire, l'histoire de l'art, la géographie, la sociologie. Turgeon identifie quatre approches principales de la culture matérielle : objet comme témoin historique, objet signe, objet social et objet mémoire (*Ibid.*, p.14). L'approche de la culture matérielle qui porte sur l'usage de l'objet comme

témoin appartient surtout aux domaines de l'archéologie et de l'anthropologie, où l'objet matériel est témoin des sociétés sans écriture. Depuis les années 1960, une méthodologie a été élaborée par différents chercheurs dans le but de croiser les sources matérielles et écrites et a été reprise par les historiens. Ainsi l'objet est étudié comme témoin historique du passé, « moyen de suppléer et de vérifier les sources écrites dans la reconstitution historique du passé » (*Ibid.*, p.14). La deuxième approche, celle de l'objet signe, découle de la première, et place l'objet dans l'étude de la vie contemporaine. Il s'agit de l'objet comme producteur de sens, tel un costume porté lors d'une cérémonie, « qui peut être lu, analysé et décodé » (*Ibid.*, p.19). La troisième approche, l'objet social, prend en compte les rapports sociaux dans lesquels les objets s'inscrivent. L'objet matériel est considéré dans le rôle qu'il tient dans la socialisation des personnes (*Ibid.*, p.23). Avec cette approche, l'objet est considéré dans une dualité, où l'homme construit l'objet et l'objet construit l'homme. L'objet social a également son propre pouvoir de socialisation non verbale et sert par ailleurs au développement des relations entre les individus, en particulier par des échanges marchands ou des dons.

La dernière approche, celle de l'objet mémoire, embrasse les études où en plus d'agir sur les relations sociales, l'objet est considéré dans son action sur la mémoire. L'auteur souligne que cette approche a été moins explorée comparativement aux autres et se concentre la plupart du temps sur la mémoire sociale (*Ibid.*, p.26). C'est précisément cette notion d'objet comme support de mémoire capable d'agir sur sa structuration et sa construction qui m'intéresse afin d'analyser les données que j'ai récoltées. Turgeon explique que les objets mémoire peuvent être décrits et étudiés selon trois axes. Premièrement, ils sont des supports mnémoniques, des « aide-mémoires, servant à rappeler des lieux, des personnes et des événements significatifs » (*Ibid.*, p.26). Le livre de Pierre Nora, *Les lieux de mémoires* (1984, 1987, 1992) est une étude majeure sur la façon dont la mémoire collective est investie dans des lieux concrets tels que des monuments historiques qui lui servent de support matériel. Le deuxième axe d'étude d'objets mémoire est l'objet comme lieu de construction de mémoire. L'auteur indique

que le rapport entre les objets et la mémoire qu'ils portent n'est pas figé, il est dynamique et changeant, et se transforme avec le temps. En particulier, Turgeon parle de « mise en ordre de la mémoire » (*Ibid.*, p. 27) qui se passe, par exemple, lors des déménagements, remplacement des objets, reconfigurations des espaces qui réactivent la mémoire. Le troisième axe représente l'ambivalence des objets entre la mémoire et l'oubli. Si, d'un côté, la disparition des objets ou leur destruction peuvent faciliter l'oubli et le deuil, l'absence de l'objet peut, de l'autre côté, être un obstacle à l'oubli : « Par un puissant phénomène d'association et la pluralité des relations entretenues avec la mémoire [les objets] ne servent-ils pas tantôt à se souvenir tantôt à oublier ? » (*Ibid.* p. 29).

S'il est passionnant de s'intéresser à l'oubli, ce n'est pas la question de cette thèse. En revanche les deux autres axes sont très pertinents dans le but d'analyser mes données. Pour cette première catégorie de plantes, il s'agit de les considérer comme objets chargés de mémoire. En effet, les plantes transportées par des personnes en migration sont indéniablement des supports mnémoniques. Dans les récits du chapitre 3, les personnes témoignent qu'elles leur rappellent des souvenirs importants. Par exemple, la vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois est un souvenir du goût des fruits mûrs en septembre, le récit du massif de fleurs de Chicago se rappelle du jardin familial de Bretagne, le récit du choublak – c'est un souvenir de la clôture autour de la maison, formée par les fleurs. Cependant, je constate que les récits n'évoquent pas de souvenirs précis d'un événement, d'un goût ou d'une couleur. Ces mémoires semblent être vastes et flottantes. Je voudrais alors approfondir cette appellation de support mnémonique. De quoi sont-ils support mnémonique ? Pour cela, je vais faire appel à la définition de plante endémique.

Une espèce endémique est celle qui vit sur un territoire bien délimité (IntechOpen, 2019). Ainsi une plante est endémique d'une zone géographique lorsqu'elle n'existe que dans cette zone. Plusieurs récits de l'Atlas racontent le désir des personnes d'avoir

non pas une plante comme celle qu'ils avaient avant, mais « la plante de là-bas ». Ces plantes appartiennent à des espèces communes, ne sont pas exotiques et ne sont donc pas des plantes endémiques au sens botanique du terme. Cependant, les personnes les traitent comme telles. Ces plantes sont alors des mémoires de lieux précis, et aucune autre plante ne peut les remplacer, même si elle est de la même espèce. Le cas le plus emblématique de cette catégorie est l'ortie de Longueuil. La personne, qui n'a pas souhaité être enregistrée, a transporté un morceau d'une racine d'ortie d'une forêt de son pays natal. Ce n'est pas donc uniquement la question de la variété de cette herbacée, car ce n'est pas de l'ortie en général qu'elle désirait faire pousser dans le jardin, mais la plante qui venait de la forêt proche de sa maison d'enfance – donc une situation géographique bien délimitée. Un autre exemple parlant est la vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois. Aucune autre vigne, quelles que soient ses qualités esthétiques ou gustatives, ne pouvait se substituer à celle de son village natal en Bosnie.

J'ai nommé cette catégorie « plantes endémiques » pour signifier ce lien de relation exclusive entre une plante qui est tout à fait commune et ordinaire avec un lieu bien précis. Elle est le support mnémonique de ce lieu. Sans porter des souvenirs précis, elle porte en elle l'appartenance à ce lieu. Mais ce n'est pas tout. Comme suggéré par la propriété 1 de la section 4.5 « Propriétés des plantes déracinées » les plantes déplacées représentent un départ et un retour. Même si le retour au pays d'origine ne se fait pas expressément afin de rapporter la plante, celle-ci est récupérée dans ce lieu précis lors d'un voyage pour visiter la famille, les amis ou les lieux. Le retour dans le pays natal devient une occasion de cueillir une bouture d'un végétal. Tel que l'on peut le voir dans le récit de la vigne sauvage, la cueillette est spontanée, car le végétal ne fait pas partie des objets laissés dans la maison ou chez des amis et qu'il faut aller chercher, mais la rencontre avec une plante de cette sorte, « là-bas », est l'occasion de la ramener car il n'y a pas d'équivalent ailleurs. Ainsi les plantes endémiques sont celles qui proviennent d'un lieu précis vers lequel le retour a été possible. Les plantes endémiques sont le support mnémonique du retour dans le lieu d'origine.

Cette catégorie de plantes renferme un paradoxe, car la chose la plus surprenante des plantes transportées est leur capacité de changer d'échelle. Une bouture ou une graine sont si petites qu'on peut les glisser dans un sac sans les abîmer, comme on glisse un bibelot acheté dans un magasin de souvenirs. On emporte le souvenir de ce lieu. Mais replantée, elle devient une grande plante, un arbre éventuellement, une palissade de buissons ou un massif de fleurs, plus grands que la taille humaine en hauteur ou en largeur. Cette bouture, ce buisson, cet arbre se lient avec la terre, devenant un lieu. Ainsi, la mémoire d'un lieu se transforme en lieu de mémoire.

Dans cette catégorie je pourrais ranger les récits suivants : ortie de Longueuil, vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois, pivoine blanche de Normandie.

4.6.2 Plantes chirales

Le mot « chiral » est dérivé du grec $\chi\epsilon\acute{\iota}\rho$ (kheír) signifiant la main. Il s'agit d'une propriété de symétrie d'un objet qui existe sous deux formes, qui sont l'image l'une de l'autre dans un miroir mais ne sont pas superposables. En mathématiques, cette notion est assez complexe, mais elle offre un imaginaire puissant. Un objet chiral que l'on côtoie tous les jours, c'est chacune de nos mains. Ce mot est source de plusieurs autres mots tels que chiropratique, chirurgie, qui est dans son sens étymologique une « activité manuelle », ou encore chiroptère qui veut dire chauve-souris. L'imaginaire de ce mot réside autant dans son évocation de la symétrie que dans le lien avec les mains.

La catégorie des plantes endémiques considérerait les végétaux transportés comme objets mémoire dans le sens de support mnémonique. Cela reflète une compréhension quelque peu statique des objets mémoire. Tel que le suggérait Turgeon (2007), le second axe

d'étude des objets mémoire est en tant que support de construction de mémoire et non seulement son gardien. Il s'agit d'un aspect dynamique qui se déroule et se transforme dans le temps. En étudiant le rôle des objets du patrimoine domestique dans les maisons arméniennes au Québec, Fourcade (2006) distingue les objets à la voie passive et les objets à la voie active. Les premiers ont le statut d'objet témoin, de conservatoire de la mémoire ou de son substitut, proches des supports mnémoniques de Turgeon. Ils servent de support à l'organisation et à la structuration de la mémoire. Les seconds, les objets à la voie active, sont « des instruments » de la construction de l'identité arménienne en diaspora. Ils permettent de construire une Petite Arménie diasporique, et sont un « outil d'apprentissage culturel » (p.235). Ils servent à la transmission et à l'imprégnation de l'arménité pour ceux qui habitent la maison, en particulier pour les enfants. Cette capacité d'agir sur ceux qui côtoient les objets me semble importante. Certaines plantes dont j'ai enregistré les récits représentent bien ce rapport dynamique et actif entre objet et mémoire. Elles en sont un exemple par excellence. La capacité d'agir sur la mémoire est liée au fait que, précisément, elles ne sont pas des objets, mais des êtres vivants nécessitant des soins. La principale caractéristique des plantes de cette catégorie est qu'elles sont des objets mémoire grâce à leur capacité de construire la mémoire par l'apprentissage des gestes de soin et de culture des plantes.

En effet, tel que relevé dans la propriété 2, les gestes de soin et de prévenance sont essentiels dans les récits que j'ai récoltés. Il faut s'occuper de la plante, et c'est par cette condition que passent la transmission et le prolongement des gestes qui les entouraient et qui assureront leur continuation : bouturer, faire germer, transplanter, arroser, tailler, déterrer les racines, ranger pour l'hiver, semer, tailler, récolter. Les personnes ayant récupéré une plante se retrouvent devant des questions sur sa culture, ses habitudes, ses besoins. Quelle terre lui faut-il ? À quelle fréquence faut-il l'arroser ? Comment la protéger du gel ? Comment faire pour que la plante puisse fleurir à nouveau ? Et par ses questions, les personnes tentent de se remémorer la façon dont on s'occupait de la plante dans le passé. Comment les grands-parents s'en occupaient-ils ?

Dans quel coin du jardin poussait-elle ? Quand fleurissait-elle ? A quelle période de l'année donnait-elle des fruits ? Ces questions font rejaillir des souvenirs des mains des aînés, des outils de jardinage, de connaissances artisanales et familiales sur les plantes et les manières d'en prendre soin, les façons de partager les plantes ou leurs fruits.

Lors de l'exposition *Nous, les arbres*, à la Fondation Cartier à Paris en 2019, une œuvre m'a frappée par son côté unique : parmi toutes les œuvres sur les arbres ou les plantes, leur représentation, leur rôle et leur situation aujourd'hui vulnérable, l'œuvre de Afonso Tostes *Trabalho* (2019) était à part, car elle faisait le lien entre les arbres et les humains via des outils. Un immense mur blanc, dans la même pièce où était projeté le film *Mon arbre* de Depardon et Nougaret (2019), était tapissé d'outils en bois et métal. Les parties métalliques étaient reconnaissables – fourche, marteau, pince, faucille – l'artiste d'origine brésilienne les a chinées en France lors de sa résidence au Domaine de Boisbuchet, en Charente, en 2019. La partie en bois de ces outils a été ajoutée par l'artiste qui a voulu représenter à la fois le bois travaillé des arbres et les mains humaines :

J'ai travaillé en gardant en tête cette relation fusionnelle qui existe entre les êtres humains, les arbres et la nature, et comment celle-ci pouvait créer une nouvelle approche. Dans cette nouvelle approche, le bois des arbres est utilisé dans une démarche spécifique, qui évoquerait en un sens, le retour du bois, de la mémoire du bois à ces arbres. [...] Pour ce projet j'ai voulu faire quelque chose d'inédit, et ainsi renvoyer à des formes ressemblant à des arbres mais qui rappellent aussi des os. (Tostes, 2019b, sans pagination).

Figure 4.12 Afonso Tostes, *Trabalho*, 2019, installation réalisée pour l'exposition Nous, les arbres, à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.⁷⁸



Les outils de Tostes mettent au jour le lien entre les humains et les plantes par des outils qui sont à mi-chemin entre des branches et des os. Ils gardent les traces des uns et des autres. Par cette fusion, nous, les regardeurs, avons la conviction intime que ces outils ne servent pas à arracher, supprimer, détruire. Ils sont faits pour prendre soin, attentivement, au fil des jours et au fil des branches et des racines. Ces outils, fabriqués à la main, prolongent les branches et lient les mains aux arbres.

Les personnes que j'ai interrogées, même si elles n'ont pas déplacé des outils physiques, prolongent les gestes de soin des plantes comme dans leur lieu d'origine. Comme si, à travers le même mouvement, la même action avait lieu à une période précise par rapport au développement des végétaux transplantés. Les personnes semblent synchroniser

⁷⁸ Source : <https://www.instagram.com/p/COBLZDJmgR/>, consulté le 16 février 2022.

leurs mains avec les mains de ceux qu'elles ont quittés. Ces gestes réactivent la mémoire, s'il s'agit de reproduire ce que les personnes savaient faire avant, ou la construisent, s'il s'agit d'un nouvel apprentissage. De plus, comme je le précisais dans la section 4.5 « Propriétés des plantes déracinées », la longévité des plantes et les allers-retours nécessaires pour les déplacer font des végétaux des témoins du processus de migration. Si Boym (2001) parle d'exil qui se déroule dans le temps, on peut de la même façon parler du déracinement qui se déroule dans le temps et dont les plantes ne sont pas seulement des témoins, mais également des compagnons. Les récits des personnes déplacées sont accompagnés et traversés par les végétaux déracinés et replantés, qui s'acclimatent, se développent et parfois périssent. C'est ainsi que les plantes, tout en étant des supports mnémoniques, sont des objets mémoire : la mémoire du geste qui dure.

Sur les dessins que j'ai réalisés à partir de ces récits, la main est souvent présente. C'est une représentation du geste de cueillette de fruits, de ramassage de graines ou de semis. C'est le cas des récits de l'oseille de Saint-Hubert, des grenadiers de Combs-la-Ville, du groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer.

Figure 4.13 *Histoire du groseillier à maquereau*, crayons de couleurs sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2020.



Parfois, la main est des deux côtés du dessin, comme sur le dessin ci-dessous, celui des graines d'œillets d'Inde. Ce récit est silencieux, je n'ai pas pu enregistrer la personne qui a transporté ces graines depuis son pays natal. Le récit racontait comment les personnes ramassaient les graines d'œillets d'Inde à l'automne, dans le jardin de l'école où ces fleurs étaient plantées. Elles ramassaient et classaient les graines selon le type de fleurs, pour ensuite les partager avec d'autres personnes. Afin de le représenter, j'ai dessiné une main vide d'un côté et une main qui se tend vers les graines qui ressemblent à des épines. J'ai voulu créer une ambiguïté sur quelle main donne et quelle main reçoit les graines. On pourrait croire que la main vide, placée sous forme de petit réceptacle, est prête à recevoir la précieuse cargaison. Cependant, la main de l'autre côté semble semer les graines, ce qui suggère que c'est elle qui vient de les recevoir.

Figure 4.14 *Histoire des œillets d'Inde*, Aquarelle sur papier Yupo, 35 x 54 cm, 2021.



Les plantes chirales sont celles où la plante, en tant qu'objet mémoire, agit sur la mémoire de la personne qui en prend soin. Le mot chiral reflète la symétrie de la présence des mains des deux côtés de la migration, comme si les mains des personnes du passé apprenaient aux autres les gestes du présent.

Dans cette catégorie je pourrais ranger les récits suivants : oseille de Saint-Hubert, grenadiers de Combs-la-Ville, Ivan-chaï de Créteil, dahlia de Tchernihiv, groseillier à maquereau de La Trinité-Sur-Mer, cassis de Pullman.

4.6.3 Plantes paysages

Cette catégorie de plantes déracinées permet de considérer les plantes déplacées en tant que paysages transportés et transplantés. Elle s'appuie sur plusieurs notions théoriques dont le paysage transporté (Anderson, 1952/2005), la translocalité (Ben Arrous, 2003) et la simultanéité (Levitt et Glick Schiller, 2008).

Tel que suggéré par le classement des plantes de la section 4.2 (« Premiers classements »), une grande majorité de plantes sont d'extérieur. Elles sont de toutes les tailles, toutes variétés confondues telles que les fleurs, les herbacées, les buissons, les arbres. Par ce classement je suggère que quelle que soit la taille de la plante déracinée, elle représente ce qu'Anderson (1952/2005) appelle un « paysage transporté »⁷⁹. Pour le botaniste, les paysages qui nous entourent aujourd'hui sont le résultat de l'intervention de l'homme et du transport involontaire ou volontaire des plantes par des

⁷⁹ J'ai résumé cette notion dans la section 2.2. La mobilité des plantes.

humains. Ainsi le paysage est un artefact, au même titre que des objets fabriqués dans la société (*Ibid.*, p. 9). Cette notion de paysage transporté peut être mise en perspective avec les études récentes sur la territorialité mobile (Cattan, 2014), la notion de translocalité (Appadurai, 1995, Ben Arrous, 2003) et de simultanéité (Levitt et Glick Schiller, 2004). Ces recherches diffèrent des études des années 1960 (Bourdieu, Sayad, 1964) sur les rapports spatio-temporels des migrations. En effet, la recherche sur la migration intérieure des paysans algériens (*Ibid.*), puis de la migration depuis les pays du Magreb vers la France (Sayad, 1999, Témime et al., 2001, Aggoun, 2006) opposent les espaces de l'immigration et de l'émigration, où l'immigré est un « bâtard » absent des deux côtés de la frontière. Pour Bourdieu,

[...] l'immigré est *atopos*, sans lieu, déplacé, inclassable[...] Ni citoyen, ni étranger, ni vraiment du côté du même, ni totalement du côté de l'Autre, il se situe en ce lieu « bâtard » [...], la frontière de l'être et du non-être social. (Sayad, 1999, p.13).

Le migrant, émigré, avant d'être immigré se trouve dans la contradiction permanente, constamment partagé entre le lieu d'origine et le lieu d'arrivée, desquels il est absent :

[...] c'est toujours là-bas – là-bas au pays, quand il y retourne – et pas ici [en France] ; demain – demain, plus tard quand il retournera au pays et pas aujourd'hui. L'émigré, c'est cela ; c'est toujours pour plus tard : « après », « ensuite » [...] (*Ibid.*, p.113).

À la fin des années 1990 et au début des années 2000, de nouveaux champs d'étude ont vu le jour, où la mobilité entre deux lieux est considérée comme trop restrictive, et la séparation entre l'immigrant et l'émigrant n'a plus de sens :

le proche et le lointain, l'ici et l'ailleurs, ne s'opposent plus dans une catégorisation binaire de l'espace. Il est courant de parler de situations d'entre-deux, où l'immigrant et l'émigrant font place au migrant, les origines et les destinations se fondent dans des espaces circulatoires. (Cattan, 2014, p.48).

Une des notions qui permettent de réfléchir la migration entre les états-nations est le transnationalisme (Levitt et Glick Schiller, 2004, Al-Ali et Koser, 2002, Meenakshi, 2005, Baas, 2015). Plutôt que de s'intéresser à l'assimilation des migrants dans le pays d'accueil ou à l'abandon de leurs origines ethniques, les chercheurs de ce domaine font le constat d'une situation où les personnes maintiennent ou développent des liens économiques ou socio-culturels forts avec leur pays d'origine, tout en étant installées dans le pays d'accueil. Levitt et Glick Schiller (2004) soulignent que « les vies d'un nombre croissant de personnes ne peuvent plus être comprises en regardant uniquement ce qui se passe à l'intérieur des frontières nationales » (p.1003, traduction libre). Elle plaide pour un changement de point de vue analytique car

[...] les migrants sont souvent intégrés dans des organisations transnationales multi-domaines sociaux, englobant ceux qui bougent et ceux qui restent. Comme un résultat, des hypothèses de base sur les institutions sociales telles que la famille, la citoyenneté et les états-nations doivent être revisitées. (*Ibid.*, p.1003).

Par conséquent, estimant que l'intégration des migrants dans le pays d'accueil n'est pas contradictoire avec le maintien de relations avec le pays d'origine, elle propose le concept de simultanéité, qui est une façon « [...] de vivre des vies qui incorporent des activités quotidiennes, des routines et des institutions situées à la fois dans un pays de destination et au niveau transnational » (*Ibid.*, p. 1003). Selon l'auteur, non seulement des liens peuvent exister dans les deux pays simultanément, mais ils exercent une influence les uns sur les autres :

Incorporation de migrants dans un nouveau pays et connexions transnationales à une patrie ou à des réseaux dispersés de famille, compatriotes, ou des personnes qui partagent une identité religieuse ou ethnique peuvent se produire en même temps et se renforcent mutuellement. (*Ibid.*, p.1003).

Levitt propose alors une conception des conditions de vie d'une personne migrante comme un pivot qui tourne entre le pays d'accueil et des connexions transnationales, qui assurent leur engagement simultané envers le pays d'accueil et le pays d'origine et

qui démontre que la migration est un processus qui s'étudie dans le temps :

La migration transnationale est un processus plutôt qu'un événement. Les pratiques transnationales vont et viennent en réponse à des incidents ou des crises particuliers. Un instantané unique passe à côté de nombreuses manières par lesquelles les migrants s'engagent périodiquement dans leur pays d'origine pendant les cycles électoraux, les événements familiaux ou rituels ou les catastrophes climatiques – l'attention et les énergies changeant en réponse à un objectif ou à un défi particulier. (*Ibid.*, p.1013).

Une autre notion qui semble pertinente dans l'étude des plantes déplacées est la translocalité (Appadurai, 1995). Dans l'article *La translocalité, pourquoi faire ?* Michel Ben Arrous (2008) analyse les origines de cette notion apparue dans la recherche anglo-saxonne, et son extension dans la recherche francophone qui décrit un espace hybride créé par le mélange de populations locales et migrantes. Malgré les différentes interprétations que l'on peut prêter à ce mot, Ben Arrous souligne deux idées fécondes de la translocalité pour penser l'espace et la migration d'aujourd'hui : les espaces qui voyagent et la fécondation réciproque de ces espaces. Au lieu d'opposer les peuples nomades et sédentaires, la première idée est de penser que ce sont des espaces qui sont nomades, des espaces qui voyagent :

« Quand une commerçante mouride accroche le portrait de Serigne Touba au-dessus de sa paillasse à New York, qui voyage ? Elle ou l'espace mouride ? On postule généralement que c'est elle, son geste étant interprété comme l'expression d'un besoin psychologique : recréer un environnement familial, sécurisant. On s'ouvre un champ de réflexion beaucoup plus large en considérant que c'est l'espace mouride qui voyage. » (Ben Arrous, p.430).

La seconde idée est que les espaces qui voyagent se créent les uns les autres.

Le grand apport des études translocales, relativement au multiculturalisme, est de penser le contact des cultures dominantes en un lieu donné avec les cultures « minoritaires » en ce lieu, non plus dans un simple rapport de juxtaposition ou de tension, d'autonomie ou d'intégration, mais de création. (*Ibid.*, p.430).

Ainsi dans la notion de translocalité, les lieux qui voyagent ne restent pas inchangés à la suite de ces voyages. Les lieux d'arrivée ou de transit transforment les espaces qui voyagent et vice versa. Cet impact mutuel est parfaitement perceptible chez les plantes déplacées. D'un côté, elles doivent s'adapter au nouvel environnement, à la terre, aux nutriments, à la météo. De l'autre, elles transforment le paysage d'accueil, pas uniquement par la présence d'une nouvelle espèce, mais également grâce aux bactéries et autres micro-organismes qu'elles contiennent sur elles.

En considérant les propriétés de translocalité en tant qu'espaces qui voyagent, se mélangent et se transforment l'un au contact de l'autre (Ben Arrous, 2008), on peut affirmer que les plantes sont des translocalités. Elles ne symbolisent pas celles-ci, elles le sont. En tant qu'êtres amphibiens (Coccia, 2016), elles poussent dans deux environnements distincts que sont la terre et l'air, mais aussi de façon distribuée géographiquement, c'est à dire dans deux lieux différents.

En empruntant à Anderson la terminologie des paysages transportés (Anderson, 1952/2005), on pourrait appeler ces plantes translocales « plantes paysages transportés ». À la suite de l'analyse de récits par le dessin, je suis arrivée à un imaginaire de l'espace des plantes translocales sous la forme de dessins recto-verso, où grâce à la transparence, les deux surfaces coexistent l'une dans l'autre. Ainsi je suggère que les plantes, en tant que paysages transportés, modélisent l'espace de la migration dans la perspective de la migration transnationale. Dans le paysage des dessins recto-verso, les lieux sont liés, les « ici » et les « ailleurs », simultanément. Ils sont également liés par l'ADN identique d'une plante qui pousse dans deux géographies distinctes, des deux côtés de la même feuille. Ils sont les uns dans les autres, et être dans l'un c'est être dans l'autre. Les deux paysages sont un.

Dans cette catégorie je pourrais ranger les récits suivants : eucalyptus de Bretagne, massif de fleurs de Chicago, marronnier de Kiev, roses trémières de Montreuil, vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois, dahlia de Tchernihiv, pivoine blanche de Normandie.

4.6.4 Plantes fantômes

Cette dernière catégorie de plantes concerne les récits des plantes qui n'ont pu être transportées en raison de leur taille ou de la réglementation en matière de transport des végétaux, comme la violette de Kiev ou le saule de Saint-Jean-Vianney. Ces plantes, laissées sur place, continuent à hanter les souvenirs des personnes et leurs récits de vie. La personne rend visite au saule de Saint-Jean-Vianney, seul témoin resté intact du village disparu. La violette de Kiev est une sorte de modèle de plante d'intérieur pour la personne qui n'a pas pu l'apporter aux États-Unis depuis l'Ukraine, et qui multiplie toutes sortes de pots de violettes dans sa maison.

Pour cette catégorie le nom choisi, plante fantôme, suggère donc cette image évanescence mais persistante de la plante du lieu d'origine. Cette image est bien perceptible par des dessins où la plante est réalisée d'un seul côté du papier, au verso.

Figure 4.15 *Histoire du saule de Saint-Jean-Viennay*. Aquarelle sur papier Yupo, 2022.



Le saule de Saint-Jean-Vianney est seul, dans le champ qui longeait le village désormais disparu. De l'autre côté du papier, il n'y a pas d'autre plante, il n'y a rien du tout, « c'est le vide », tels que les derniers mots du récit (Section 3.5). Pour une autre plante fantôme, le choublak du Haut-du-Cap, l'autre côté de la feuille n'est pas vide. Il est rempli de traits de crayon de gomme (ci-dessous), mais ces traits transmettent la disparition des choublaks suite au tremblement de terre en Haïti, tel que figuré dans le récit.

Figure 4.16 *Histoire de choublak du Haut-du-Cap*, aquarelle et crayon sur papier Yupo, 2022.



Cette catégorie contient également les récits sur les plantes qui ne sont pas des plantes transportées physiquement, mais qui se substituent aux plantes quittées. Ainsi, la personne du lierre de Monti Simbruini le repère dans tous les lieux où elle déménage, l'apprivoise et le fait prospérer car il lui rappelle le lierre de son lieu d'origine. Le marronnier de Farmington Hills ne vient pas d'Ukraine, comme la personne l'aurait souhaité, mais c'est un marronnier comme celui de l'Ukraine. Les dessins de ces plantes les figurent des deux côtés de la feuille, mais celles-ci se superposent, de façon à ce que la couleur de l'une renforce la présente de son double, de l'autre côté de la feuille.

Tel que suggéré par la propriété 5, les plantes déracinées appellent à regarder le futur. C'est particulièrement vrai pour les plantes fantômes. Car malgré le fait que la plante dans le lieu d'origine ne soit pas transportée ou transportable, dans la plupart des cas elle évolue toujours, elle vit et grandit. Au retour, on pourrait lui rendre visite. Dans le cas de la plante qui sert de substitut, elle grandit aussi, comme celle qui est laissée. Son évolution rend vivante la plante de l'autre côté.

Dans cette catégorie se rangent les récits suivants : violette de Kiev, saule de Saint-Jean-Vianney, bouleaux de Kiev, marronnier de Farmington Hills, choublak du Haut-du-Cap, lierre de Monti Simbruini, pivoine de Tchernihiv.

Voici l'aperçu général du classement des plantes déracinées.

Tableau 4.6 Classement des plantes déracinées.

Plantes endémiques	Plantes chirales	Plantes paysages	Plantes fantômes
Ortie de Longueuil	Oseille de Saint-Hubert	Eucalyptus de Bretagne	Violette de Kiev
Vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois	Grenadiers de Combs-la-Ville	Massif de fleurs de Chicago	Saule de Saint-Jean-Vianney
Pivoine blanche de Normandie	Ivan-chaï de Créteil	Marronnier de Kiev	Bouleaux de Kiev
	Dahlia de Tchernihiv	Roses trémières de Montreuil	Marronnier de Farmington Hills
	Groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer	Vigne sauvage de Fontenay-sous-Bois	Choublak du Haut-du-Cap
	Cassis de Pullman	Pivoine blanche de Normandie	Lierre de Monti Simbruini
		Dahlia de Tchernihiv	Pivoine de Tchernihiv

Dans cet aperçu on peut constater que les catégories ne sont pas disjointes et que certaines plantes peuvent faire partie de plusieurs catégories. Cela est dû au fait que l'écoute et l'analyse des récits dans ce travail sont des opérations sensibles et n'ont pas l'intention d'être scientifiquement objective. Mon rôle dans ce classement fut celui d'un botaniste, à la jonction entre artiste et scientifique, qui observe, écoute et classe les plantes en les dessinant.

4.7 Atlas ouvert

Le classement de la section 4.6, même s'il est partiel, répond sous forme textuelle à la question du rôle des plantes dans la représentation des liens entre une personne et son lieu d'origine. Ces liens existent aussi entre des lieux géographiques, territoires de départ, de passage et d'arrivée. Comment peut-on traduire ces liens en une forme différente d'un texte ? Grâce aux œuvres. Après les années de thèse et de nombreuses œuvres réalisées, je suis convaincue que les récits sonores sont essentiels, non seulement parce qu'ils sont au commencement de toute la production, mais parce qu'ils sont également son but ultime. Les créations qui gravitent autour ont par conséquent un objectif majeur : la mise en écoute des récits. Celle-ci donne accès aux récits grâce à des dispositifs sonores, en apportant un soin particulier aux conditions facilitant l'écoute et à l'unicité de chaque voix. La mise en écoute peut prendre plusieurs formes et au fil des années j'ai eu la possibilité d'explorer différentes productions et mises en espace de l'atlas : avec ou sans dessins, en vidéo, en installations sonores, installations in-situ en espace public et performance. Chaque dispositif est une façon d'ouvrir l'atlas et de déplier les récits, en mettant à chaque fois l'accent sur une facette particulière. Dans cette section, je vais m'arrêter sur les façons d'ouvrir l'atlas que j'ai explorées, telles que installations vidéo, dispositifs lumineux, installations sonores in-situ, avant de présenter la broderie dans le dernier chapitre.

4.7.1 Installations vidéo

La première façon de mettre des récits en écoute est la création de vidéos basées sur les témoignages sonores. En effet, j'ai réalisé des vidéos pour plusieurs récits récoltés. Le visuel des vidéos n'est jamais enregistré en même temps que le son. Les prises de vue

sont souvent des plans fixes des lieux dans lesquels les récits ont été récoltés, sans que la personne ne soit visible. Les plantes du récit ne figurent pas non plus sur les images car il ne s'agit pas d'illustrer le récit. L'objectif de l'image en mouvement est de créer des conditions d'écoute intérieure. Le mouvement sur l'image est lent, avec peu d'action, afin de permettre au spectateur de se concentrer sur les mots. Voici quelques images extraites de la vidéo du récit « Histoire de la violette de Kiev ».

Figure 4.17 Extraits de la vidéo *Histoire de la violette de Kiev*. Full HD, 5min47sec, 2021.





et j'ai rapporté de la terre de cette tombe aussi.



j'ai vu mes violettes que j'avais laissées dans la cuisine sur le rebord de la fenêtre,

Les plans de ce film qui dure, comme le récit, un peu plus de 5 minutes, sont un effleurement de la cour de la maison et du jardin où le récit a été récolté. Si la plante du récit n'a pas été déplacée, et donc ne peut être filmée, dans la vidéo j'ai montré ce qui n'est pas audible dans le récit. En effet, avant l'enregistrement sonore, la personne m'a raconté qu'elle cultive les plantes par bouturage et m'a expliqué de quelle façon elle procède. Ainsi j'ai filmé ces boutures et outils, éparpillés dans les différents coins du jardin. Un jardin de boutures.

Le lieu du récit est également au centre d'une autre vidéo, « Histoire des grenadiers de Combs-la-Ville ». Un seul plan fixe permet d'apercevoir l'intérieur de la boutique où l'entrevue a été enregistrée. Les vitrines de la boutique sont inertes, aucun visiteur n'entre dans la boutique. Seules les voitures, les passants et les feuilles au vent créent du mouvement sur l'image, sans que l'on entende leur son. Seuls les mots de la dame avec un fort accent grec sont audibles. Les bijoux exposés sur les vitrines ressemblent aux fruits dont elle parle.

Figure 4.18 Extraits de la vidéo *Histoire des grenadiers de Combs-la-Ville*. Full HD, 5 min 47 sec, 2021.



Je n'ai pas encore eu l'occasion de présenter l'atlas de plantes déracinées sous forme d'installation vidéo. Cependant, j'imagine cette installation comme un ensemble d'écrans et d'assises, où chaque récit serait présenté sur un écran, de façon à ce qu'il soit possible de passer d'un récit à l'autre en passant d'un écran à l'autre. Ils seraient disposés dans une pièce de façon éparpillée, non alignés, et tournés dans des directions différentes.

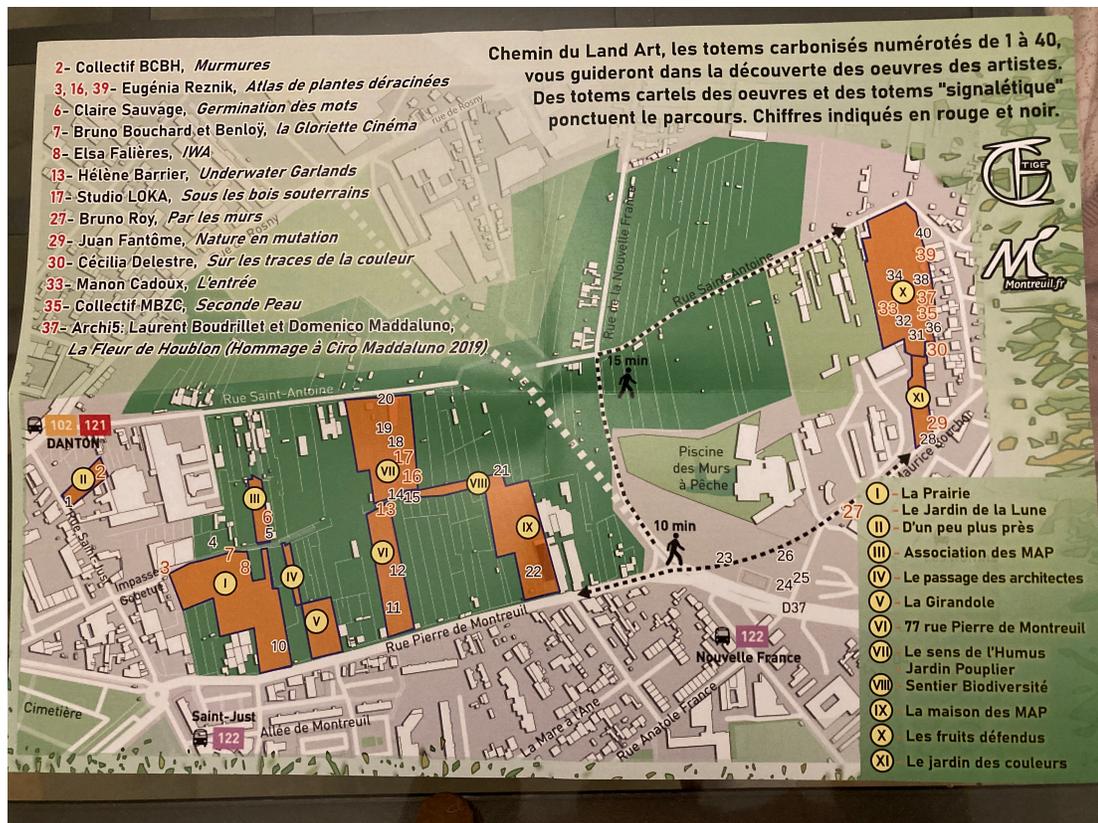
4.7.2 Installations sonores in situ

Une autre façon de mettre en écoute les récits de l’atlas est de créer des installations sonores in situ dans des espaces publics. J’ai eu deux occasions d’explorer cette avenue. L’une fut l’exposition collective Land-Art des Murs à pêches à Montreuil, en France, de mai à octobre 2021. Les Murs à pêches est un ensemble de parcelles à Montreuil où du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècles des pêches étaient cultivées selon une méthode permettant de profiter au maximum du soleil, peu présent en région parisienne⁸⁰. Aujourd’hui, plusieurs associations font revivre ce patrimoine historique, en perpétuant cette culture traditionnelle et en favorisant différentes activités citoyennes permettant un renouveau des lieux. Parmi celles-ci, des associations artistiques organisent des événements d’envergure, dont le festival de land-art, en collaboration avec la ville de Montreuil et avec le centre d’art contemporain Tignous⁸¹. Sélectionnée pour participer à l’édition 2021 de ce festival, j’ai pu créer des installations avec les récits des plantes déracinées à différents emplacements de ce parc, qui s’étend sur plusieurs hectares. Voici la carte de l’événement.

⁸⁰ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Mur%C3%A0p%C3%A0ches> Consulté le 17 février 2022.

⁸¹ <https://centretignousdartcontemporain.fr/> Consulté le 17 février 2022.

Figure 4.19 Carte de l'emplacement des œuvres au Festival Land-Art aux Murs à pêches, été 2021. Les différentes parties de mon installation sonore se trouvent aux numéros 3, 16, 39.



À différents endroits des murs, j'ai pu installer les récits sonores grâce à une indication visuelle : les valises. En effet, j'ai planté des valises recyclées, remplies de terre et contenant des graines ou des plantes qui étaient prélevées à même le sol du lieu. Voici quelques images de l'installation.

Figure 4.20 *Histoire de l'Eucalyptus de Bretagne*. Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, mai 2021.

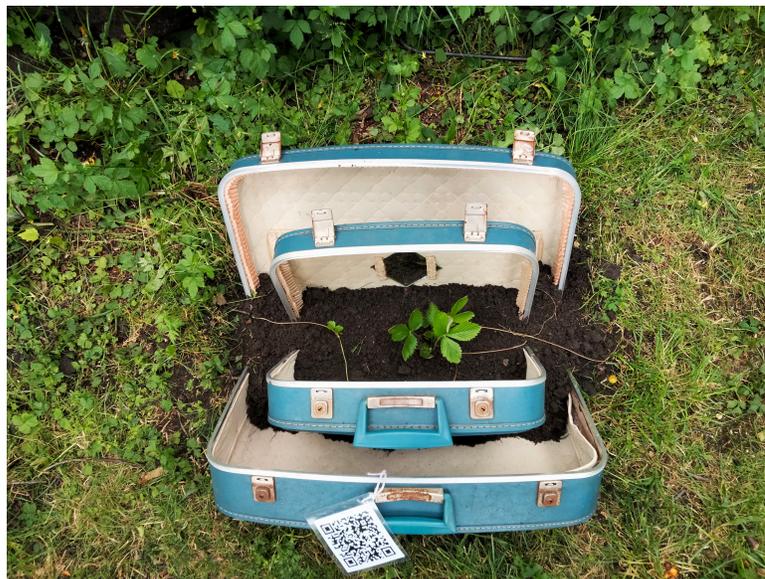


Figure 4.21 *Histoire du Choublak du Haut-du-Cap*. Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, mai 2021.



Figure 4.22 *Histoire de l'Oseille de Saint-Hubert*. Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, mai 2021.



Figure 4.23 *Histoire de la violette de Kiev*. Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, mai 2021.



Les récits sonores étaient accessibles grâce aux codes QR placés sur les valises, telles des étiquettes de voyage. Ce sont ces mêmes codes que l'on trouve dans le chapitre 3, l'Atlas de plantes déracinées.

Chaque installation était une indication visuelle qu'un récit sonore était présent à cet endroit. Certaines valises étaient remplies de terre et ouvertes, comme les valises de l'oseille de Saint-Hubert ou de la violette de Kiev, d'autres étaient fermées ou vides, comme la valise écrasée de l'Histoire du choublak du Haut-du-Cap. Les plantes contenues dans les valises n'étaient pas nécessairement celles dont il s'agissait dans le récit, c'était en quelque sorte leurs remplaçantes. J'ai prélevé dans le sol les végétaux qui poussent aux murs à pêches : de l'herbe, une fraise sauvage, des orties. Ainsi, je souhaitais que le récit d'une plante ne soit pas illustré par une plante qui ressemble à la celle du récit, mais que la valise contenant le récit s'enracine dans ce lieu et que par ce geste le récit de la plante déplacée s'enracine également.

Ce geste artistique a été renforcé par la nature. Les installations sont restées sur le site de l'exposition pendant plusieurs mois. Les plantes que j'ai plantées dans les valises se sont bien enracinées, en occupant toute la valise et au-delà. J'y ai retrouvé d'autres plantes que je n'avais pas plantées. Dans le sac à côté de celui de l'oseille, des végétaux apportés probablement par des oiseaux ont pris racine alors que la valise de la violette de Kiev est devenue un lieu de prolifération de l'herbe qui n'avait pas été taillée et d'une courge qui a pris racine dans la valise, mais qui s'est aventurée loin de celle-ci, comme on peut le voir sur les images ci-dessous.

Figure 4.24 *Histoire de l'Oseille de Saint-Hubert*. Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, septembre 2021.



Figure 4.25 *Histoire de la violette de Kiev*. Vue de l'installation à l'exposition Land-Art aux Murs à pêches, Montreuil, septembre 2021.



À la fin de l'été, il a fallu les enlever. En retirant les sacs et les valises, je me suis aperçu que des plantes avaient poussé à travers le tissu des sacs et des valises. Les valises de l'installation se sont décomposées, laissant apparaître des trous par lesquels d'autres végétaux sont entrés. Les sacs de tissu sont devenus des sacs-racines.

Figure 4.26 *Histoire de l'oseille de Saint-Hubert*. Démontage de l'installation, Montreuil, octobre 2021.



Figure 4.27 *Histoire de l'oseille de Saint-Hubert*. Démontage de l'installation, Montreuil, octobre 2021.



Une autre occasion d'explorer les installations sonores in-situ est l'exposition « Détisser, dévoiler : paysages chiraux de l'exil »⁸² au centre d'art L'Imagier, à Gatineau du 8 avril au 31 juillet 2022. Lors de cette exposition, j'ai présenté mon travail doctoral de création, ainsi que le résultat d'une collaboration avec l'artiste Patil Tchilingurian. Bien que cette collaboration soit en rapport avec les questions de cette thèse, je ne parlerai que des œuvres personnelles élaborées spécifiquement pour la recherche doctorale. Ainsi, l'une de mes œuvres était l'installation au parc du centre l'Imagier qui se situe en arrière du centre, à l'emplacement de l'ancien jardin potager de la propriété. Pour cette installation, j'ai chiné des valises dans les différentes friperies de Gatineau. J'ai décidé de les installer cette fois alignées, longeant le chemin de sortie de la galerie vers le parc situé en arrière. Les valises étaient entrouvertes. Elles n'étaient pas posées au sol, mais tenaient sur leurs arêtes. Ainsi, elles n'étaient ni en mouvement, ni au repos, mais dans une suspension qui touchait néanmoins le sol. Des étiquettes de voyage, cette fois contenant les passeports des plantes ainsi que le code QR donnant accès au récit sonore, étaient attachées à la poignée de chaque valise.

⁸² <https://limagier.qc.ca/programmation/evenements/detisser-devoiler-20220408/>. Consulté le 15 avril 2022.

Figure 4.28 *Atlas de plantes déracinées*, installation sonore in-situ, parc du centre d'art l'Imagier, Gatineau, avril 2022.



Les valises remplies de terre ne contenaient aucune graine au début de l'exposition. Au cours de l'exposition, j'ai réalisé plusieurs actions : une performance qui se terminait par le semi des graines avec des visiteurs, la culture du jardin de lin et la récolte de nouvelles graines des plantes qui avaient poussé dans les valises. L'objectif de ces gestes consistait à enraciner les récits des plantes déplacées dans le jardin local. Ainsi, dans chaque valise, un nouvel espace s'est créé, en mélangeant la terre et les plantes locales avec les récits des plantes venues d'ailleurs. Voici quelques images de ces jardins dans des valises.

Figure 4.29 *Atlas de plantes déracinées*, installation sonore in-situ, parc du centre d'art l'Imagier, Gatineau, août 2022.⁸³



⁸³ Toutes les photos qui suivent de l'exposition au centre l'Imagier ont été réalisées par G. L'Heureux.

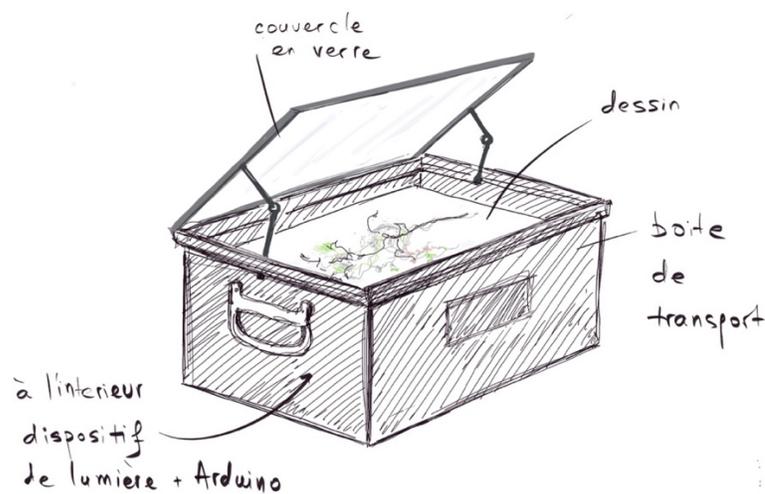


Sur la dernière photo, on aperçoit de frêles tiges avec de petites feuilles. Ce sont des plantes de lin dont j'ai acheté des graines sur Internet (leur provenance m'est inconnue), qui ont par la suite fleuri et ont donné de nouvelles graines.

4.7.3 Dispositif lumineux

Une autre façon d'ouvrir l'atlas était de créer une installation avec des dessins recto-verso des plantes que j'ai réalisés pendant ou suite à l'écoute des récits. L'idée de cette installation réside dans l'envie de montrer à la fois le déplacement et le soin apporté à la bouture ou les graines transportées. C'est ainsi que j'ai créé un objet qui peut contenir les dessins : une valise-serre. En effet, le bas du contenant est un sac de transport, une valise ou une boîte. Le haut, le couvercle – est le toit d'une serre, transparent. Voici le schéma de la valise-serre.

Figure 4.30 Schéma du dispositif valise-serre pour l'installation lumineuse avec des dessins des plantes déracinées. Mai 2020.



De plus cet objet est également un dispositif lumineux, car au fond de la boîte se trouvent des lumières LED, pilotées par un microcontrôleur Arduino. La programmation de ce dispositif permet de créer une respiration de la lumière : une montée lente de la puissance de la lumière, puis une descente.

J'ai conçu et réalisé une installation lumineuse comprenant plusieurs valises-serres pour l'exposition « Détisser, dévoiler : paysages chiraux de l'exil ». Cette installation, nommée « La serre est dans le sac », est composée de cinq valises et des dessins des récits silencieux de la section 4.4. En voici quelques images.

Figure 4.31 *La serre est dans le sac*, installation lumineuse, valises transformées, Arduino, bandes LED, dessins, centre d'art l'Imagier, Gatineau, 2022.



Le point de départ de ces valises-serres était des valises de cabine noires achetées dans un magasin de grande distribution. Leurs couvercles ont été découpés pour le remplacer par une feuille de plexiglas. Celle-ci a été insérée à la place du tissu dans la fermeture éclair que j'ai gardée du couvercle. Ainsi, la valise peut être refermée à nouveau, mais son couvercle est désormais transparent. Pour l'exposition, ces valises-serres ont été placées en position entrouverte, pour signifier le besoin de la plante de respirer.

La respiration est celle de la lumière qui rétroéclaire le dessin. Celle-ci est tellement lente qu'il faut quelques dizaines de secondes pour s'en apercevoir. La montée de la lumière permet de voir par transparence l'autre côté du dessin et de joindre visuellement les deux côtés de la plante.

Je suis très heureuse du résultat de cette exploration lumineuse. Son succès dépendait de la lumière ambiante de la salle émanant des autres pièces : spots d'éclairage et vidéo projection. Il s'est avéré que l'exposition a réuni des conditions idéales pour l'installation lumineuse : la lumière de la salle est assez vive pour masquer le rétroéclairage des dessins, et assez douce pour laisser apparaître le dessin par transparence. Cette exploration peut être poursuivie à plus grande échelle, où la salle est remplie de valises-serres accompagnées de pistes sonores.

L'installation lumineuse *La serre est dans le sac* matérialise la conception du déplacement des plantes d'un pays à l'autre. Déplacées par boutures, graines ou morceaux de racines, elles sont cachées dans les valises, qui deviennent, symboliquement, des serres, des lieux d'accueil où l'on en prendra soin pour qu'elles deviennent de nouvelles plantes.

CHAPITRE 5

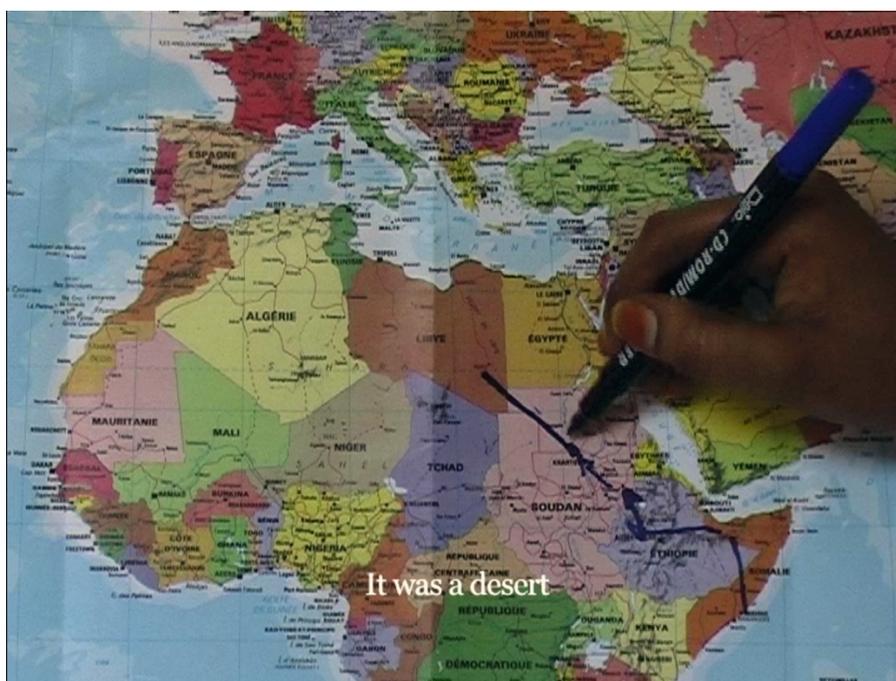
ENTRE LE TISSU ET LA PLANTE

Parmi les façons de matérialiser les liens des plantes et des personnes en déplacement, il me reste à en évoquer une : la broderie. Dans ce dernier chapitre, j'exposerai le point culminant de la thèse : la symbiose entre les deux types d'objets mémoire, le tissu et les plantes, comme moyen de conceptualiser et de matérialiser les liens d'une personne déracinée avec ses lieux de migration. Pour ce faire, je propose d'explorer la broderie, et plus précisément la broderie de la plante, comme modélisation des espaces migratoires, pour ensuite décrire les œuvres qui sont basées sur cette conceptualisation.

5.1 La broderie comme modélisation des espaces migratoires

Les déplacements, et surtout les déplacements migratoires, sont souvent représentés sous forme de vecteurs sur une carte. Les vecteurs de déplacement, symbolisés par des flèches, ont un point de départ, un point d'arrivée, une orientation et une distance sur un plan cartésien. Cette représentation vectorielle est reprise par les artistes sous formes cartographiques pour explorer les mouvements migratoires. Par exemple, l'artiste franco-marocaine Bouchra Khalili dans *The Mapping Journey Project (2008-2011)* cartographie les trajets des migrants clandestins dans le périmètre méditerranéen. Pour cette œuvre l'artiste a filmé différentes personnes en train de raconter devant une carte leur trajet de déplacement, qui pouvait durer plusieurs années.

Figure 5.1 Détail de l'installation *The Mapping Journey Project* (2008-2011) de Bouchra Khalili.⁸⁴



La carte, filmée de façon frontale, est le lieu où se déploie le récit. On ne voit jamais les personnes qui racontent, seulement leurs mains, et on aperçoit leur ombre au-dessus des pays. Le trait rouge du crayon s'allonge, fait des cercles, prend une pause. Un récit est particulièrement marquant. Il relate le trajet d'un homme parti du Bangladesh, passé par la Russie, plusieurs pays d'Afrique et d'Europe pour arriver enfin à sa destination souhaitée : la France. Le voyage a duré plusieurs années. Une phrase à la fin du récit permet de mesurer le temps du trajet : « Maintenant que je suis majeur [...] ». Cela signifie qu'au début de la fuite, il n'était qu'un enfant. Les déplacements racontés par

⁸⁴ Consulté à l'adresse <http://www.bouchrakhalili.com/the-mapping-journey-project/> le 20 septembre 2018.

des personnes et filmés par Khalili forment des lignes, comme des vecteurs, de quelques centimètres sur une carte. En vérité ce sont des centaines et des milliers de kilomètres, de longues périodes d'attente, d'emprisonnement, de retours forcés, de recommencements. Ils s'étalent sur de nombreuses années, que la personne raconte en quelques minutes. Le but de l'artiste est également de démontrer que les cartes du monde que l'on côtoie sont « normatives » et que les parcours des migrants clandestins forment d'autres cartes :

En faisant le récit de leur voyage et en le dessinant, ces migrants confrontent leur parcours singulier à la normativité des cartes, révélant ainsi une autre cartographie, souterraine et invisible, qu'esquissent les trajectoires migratoires contemporaines.⁸⁵

Figure 5.2 Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008-2011.⁸⁶



⁸⁵ <http://www.consulfrance-toronto.org/spip.php?article2884>. Consulté le 15 décembre 2017.

⁸⁶ Consulté à l'adresse <http://www.bouchrakhalili.com/the-mapping-journey-project/> / le 20 septembre 2018.

Sur l'image ci-dessus on voit l'installation de l'œuvre dans l'espace, où sur chaque écran, au-dessus de la carte d'une région du monde se déploie une autre carte, celle du trajet de la personne dont on voit la main. En comprimant l'espace, rendant la taille des pays et continents comparable à la taille des mains, Khalili met les cartes du monde au creux des mains des migrants.

De façon similaire à Bouchra Khalili, j'ai souhaité mettre le trajet du déplacement au creux de la main, mais où le lien entre deux territoires ne se fait pas sous forme de flèche sur une carte. D'ailleurs, il n'y pas de carte. Il aurait été possible de représenter les différents pays du monde d'où viennent les plantes et où elles atterrissent en figurant le déplacement par des flèches, cependant la représentation sur une surface plane me semble peu convenir au classement des plantes que j'ai mis au jour dans la section 4.6 « Classement des plantes déracinées ». Pendant un temps, j'ai pensé que les dessins recto-verso des plantes pouvaient être un moyen riche de représenter le déplacement des plantes et le lien entre les lieux, grâce à la transparence du papier. Mais, je suis arrivée à la conclusion que celui-ci reste malgré tout lacunaire. Le papier est imperméable au passage, impénétrable. Il crée une illusion de traversée, où seul le regard, grâce au passage de la lumière, peut se glisser de l'autre côté. Ce n'est pas suffisant pour exprimer l'existence d'une même plante dans les deux lieux, qui transforme les deux lieux en un seul.

C'est le moment de retourner au tissu. Plus précisément, au tissu de lin. Au début du chapitre 2, le tissu de lin se transforme en plantes de lin. À la fin de cette thèse, c'est le mouvement inverse, les plantes se transforment en tissu. Grâce à cette double transformation, je vais tenter de conceptualiser la plante comme lien entre les lieux de la migration. Après avoir défilé l'étoffe dont j'ai héritée de ma grand-mère de Tchernihiv, après avoir transformé les fils en plantes de lin, j'ai travaillé pendant des

mois sur les plantes, à essayer de comprendre de quelle façon celles-ci représentent le lien des personnes avec les lieux quittés. La réponse se trouve dans le petit morceau de tissu qui m'est resté dans les mains une fois le dé-tissage terminé.

Figure 5.3 Détail du tissu restant suite au dé-tissage de la serviette, 2019.



Une lignée de fleurs brodées subsistait au dé-tissage. Je ne pouvais aller plus loin, la broderie maintenait les fils inséparables. Je me retourne pour regarder le chemin parcouru depuis le début de cette recherche et je m'aperçois que les tissus, surtout ceux rapportés par mes parents, même mis de côté pendant plusieurs mois, n'étaient jamais loin. Ils sont pratiquement tous brodés. Les étoffes que mes proches ont choisies pour

en faire un récit et dont je parle dans la section 1.3 « Objets-tissus » du chapitre « Tissus dans la migration », sont toutes brodées avec un soin et un savoir-faire exceptionnels. Certaines de leurs broderies sont traditionnelles, telles que l'on en faisait dans les années 1930, d'autres plus contemporaines.

Les objets brodés avaient une symbolique éloquente en Ukraine. De longs pans de tissu brodé pouvaient servir pour des objets utilitaires, telles que nappes ou serviettes, mais aussi pour des tentures décoratives sur les murs ou alors pour décorer les icônes disposées dans les coins des pièces. Dans ce dernier cas, l'étoffe était déposée au-dessus de l'icône et ses deux extrémités descendaient de chaque côté de celle-ci. Des bâtonnets fins soutenaient l'étoffe de façon à ce que la broderie, exécutée principalement sur les extrémités du tissu, puisse être vue dans toute sa splendeur. Des tissus brodés étaient employés à différentes occasions et festivités, comme par exemple, pour nouer les mains des mariés pendant les cérémonies de mariage. Sur l'image ci-dessous, on voit l'exemple d'une maison ukrainienne traditionnelle, où les tissus brodés sont omniprésents. La maison de ma grand-mère à Tchernihiv était plus moderne, mais il y avait beaucoup de décoration en tissu, comme sur cette photo.

Figure 5.4 L'intérieur d'une maison ukrainienne au musée de l'architecture et de l'ethnographie de Pirogiv, Kiev.⁸⁷



Les broderies étaient offertes en cadeau pour les grands événements, mais aussi pour des personnes qui partaient. Dans son récit sur le lin, ma mère raconte que pour son grand départ aux États-Unis, ma grand-mère lui avait confectionné une broderie alors qu'elle ne voyait plus très bien. La tradition de fabriquer des broderies pour accompagner les départs est reflétée dans une chanson ukrainienne qui s'appelle

⁸⁷ Source :

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MuseumofFolkArchitectureandEthnographyinPyrohiv2290.jpg>. Consulté le 17 mars 2022.

«Rushnik»⁸⁸, « Serviette ». Elle a été composée par Andrii Malyshka pour un film sorti en 1958. Depuis, elle est devenue nationalement connue et interprétée depuis des années par de nombreux chanteurs ukrainiens et internationaux. Elle raconte l’histoire de « rushnyk », une serviette brodée, qu’une mère offre à son fils avant son départ à l’étranger. Cette serviette devient pour lui la représentation de sa terre natale.

Рідна мати моя, ти ночей не доспала
 І водила мене у поля край села,
 І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала,
 І рушник вишиваний на щастя дала.

Хай на ньому цвіте росяниста доріжка,
 І зелені луги, й солов'їні гаї,
 І твоя незрадлива материнська ласкава усмішка,
 І засмучені очі хороші твої.

Я візьму той рушник, простелю, наче долю,
 В тихім шелесті трав, в щебетанні дібров,
 І на тім рушничкові оживе все знайоме до болю —
 І дитинство, й розлука, і вірна любов.

Ma chère mère, tu n'as pas dormi durant des nuits
 Et tu m'as conduit dans les champs près du village,
 Et à l'aube tu m'as escorté pour un chemin lointain,
 Et une serviette brodée tu m'as donnée pour qu'elle me porte bonheur.

Que s'épanouisse dessus le chemin de rosée

⁸⁸ La chanson « Пісня про рушник ». <https://www.youtube.com/watch?v=dF1j-SQzrCg>, consulté le 13 mars 2022.

Et des prairies vertes et des bosquets de rossignols,
 Et ton sourire affectueux maternel infaillible,
 Et tes jolis yeux tristes.

Je prendrai cette serviette, je la poserai comme un destin,
 Dans le bruissement tranquille de l'herbe, dans le gazouillis des chênes,
 Et sur cette serviette, tout ce qui est familier jusqu'à la douleur, prendra vie -
 Et l'enfance, la séparation et le véritable amour.

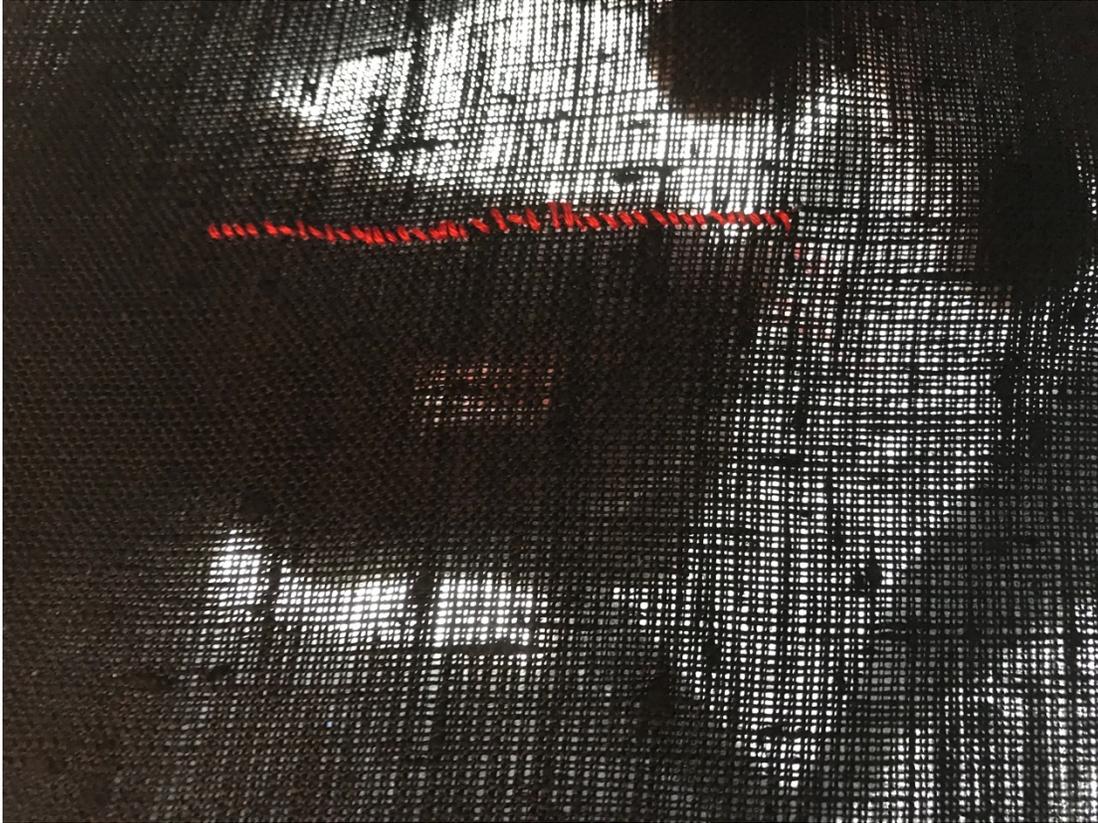
La serviette de cette chanson n'est pas vraiment une serviette. Traditionnellement, il s'agissait d'un tissu long, beaucoup plus long et étroit que des serviettes ordinaires, richement décoré par des broderies qui avaient des significations religieuses ou rituelles. Comme le dit la chanson, elle était une représentation des paysages quittés, « le chemin de rosée » et les « prairies vertes ». Le morceau de tissu non détissé qui me restait ressemblait à un rushnyk en miniature. Très long et fin, il était comme un petit chemin, ou une frontière. À l'époque du tournage de la vidéo du détissage, c'est de façon inconsciente que je tenais le tissu à l'envers, montrant la broderie côté verso, ce qui correspondait à l'idée de montrer l'histoire de ce tissu à l'envers. En fait, j'étais fascinée par la qualité de la réalisation des petits traits à l'envers que personne n'est supposé voir. Cette broderie est importante, elle contient la clé de la thèse.

Pour la broderie en croix, le recto et le verso sont visuellement très différents : les croix côté face ressemblent à de petits traits côté dos. Mais le fil de la broderie est toujours présent au verso, contrairement aux traits d'un dessin qui ne traversent pas la surface du papier. Le fil permet alors de supprimer la frontière entre les deux surfaces. Broder est la façon d'exister des deux côtés. Mieux encore : on peut broder une partie de la plante d'un côté, et l'autre – de l'autre. Les fils de broderie passent d'un côté à l'autre du tissu. Il n'y a plus de recto, plus de verso, il n'y a qu'un seul espace, où les parties de la plante se complètent en traversant la trame.

J'arrive à une proposition de fin de thèse : l'espace migratoire peut être modélisé par la trame de tissu brodé. Cette modélisation diffère sensiblement de la modélisation vectorielle de l'espace à deux dimensions. Au lieu de représenter le déplacement sur une surface plane, il est figuré par l'espace tri-dimensionnel de la trame de tissu, où les trous sont des passages d'une surface à une autre. Ainsi le trajet est signifié non pas sous forme d'un vecteur sur une surface à deux dimensions, mais comme un déplacement d'une surface à une autre dans un espace à trois dimensions. De plus ce n'est pas le déplacement d'une personne qui est représenté, mais plutôt l'enracinement d'une plante sur les deux surfaces du tissu. Les espaces migratoires sont ainsi racontés à travers l'histoire d'un végétal brodé, grâce aux trous dans la trame du tissu de lin. Ce ne sont pas les « trous de mémoire » de Hainard (2007), bien au contraire. Ce sont les « trous qui sont de la mémoire » de Bélis (2007) car ils permettent, quand on est d'un côté de la frontière, de savoir que l'autre côté est à portée de la main, et encore plus précisément, « à portée de l'aiguille ». Ces trous permettent de connecter les deux espaces ensemble, de les joindre, de les fusionner en un seul. Ils ne sont pas des séparations entre deux lieux, ils sont la liaison entre deux lieux. La plante existe des deux côtés par les trous de la broderie.

J'ai décidé alors de broder les plantes sur du tissu de lin. Pour ce faire, j'ai pris des cours de broderie en croix auprès d'une brodeuse professionnelle, Anne Geisen. Ce sont ses mains que l'on voit sur les images qui suivent.

Figure 5.5 Trame de tissu de lin, 2020.



Traditionnellement, les fils de lin sont épais et le tissu conserve visuellement le croisement des fils tissés. Cela rend la broderie plus aisée car on peut distinguer facilement les fils et compter les espaces pour piquer les croix. La broderie en croix se fait selon un calcul où chaque croix peut occuper un carré d'un fil par un fil, ou deux fils par deux fils, et rarement plus. Cela va déterminer la taille de chaque croix, et plus le nombre de fils pris dans une croix est grand, plus la croix sera grande.

Selon Anne, pour qu'une broderie en croix soit considérée comme réussie, le revers de la broderie doit être aussi beau que son côté face. La broderie ne contient pas de nœuds, ce qui permet aux deux surfaces d'être planes. Les croix doivent être réalisés toujours

de la même façon, par exemple, le trait qui penche à droite doit toujours être au-dessus du trait qui penche à gauche (ou le contraire, mais toujours de même pour toutes les croix). J'ai demandé à Anne de m'apprendre à broder le motif du tissu ukrainien que j'ai détissé. Elle a réalisé un modèle pour moi, comme on peut le voir sur la Figure 5.6. Le plus important (et le plus dur à réaliser selon moi) est qu'à l'envers de la broderie, les croix doivent avoir l'air de petits traits, comme sur la Figure 5.7. Ce qui fait que la surface brodée d'une fleur par exemple, paraîtra plus transparente au dos du tissu, car les petits traits remplissent la surface de façon beaucoup moins dense et cela rend le verso de la broderie très différent visuellement du recto.

Figure 5.6 Reproduction de la broderie traditionnelle ukrainienne par la brodeuse Anne Geisen, vue recto de la broderie, 2020.

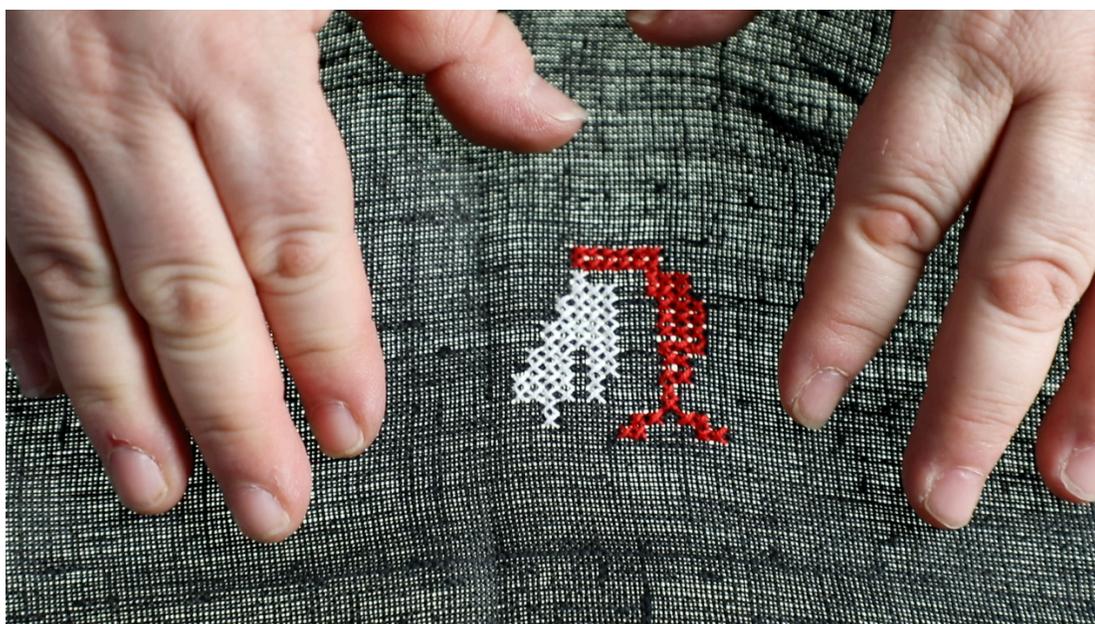
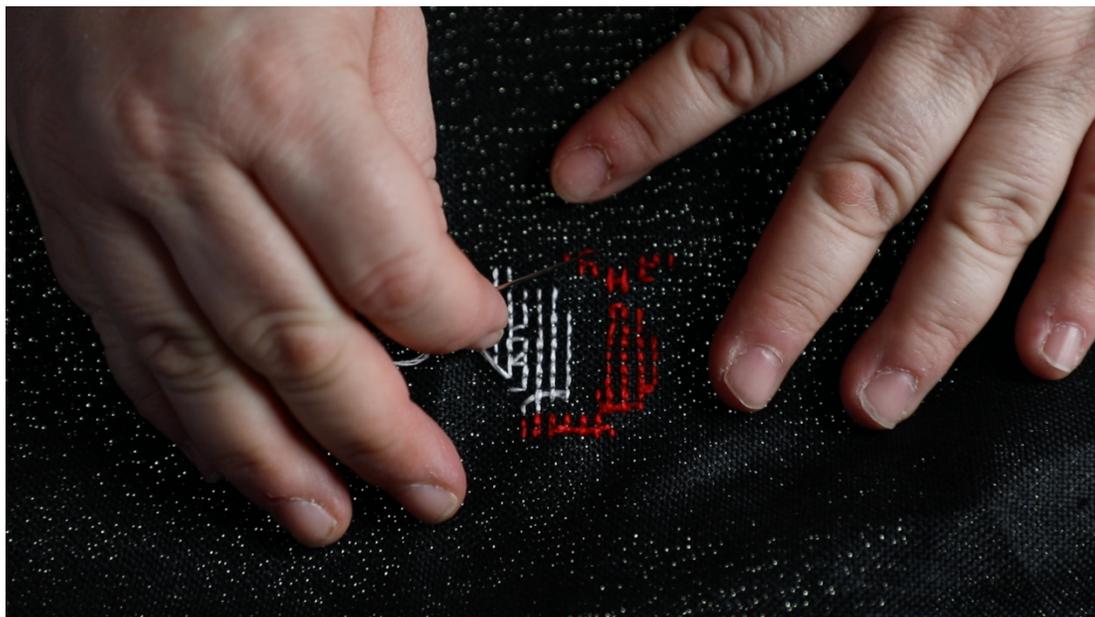


Figure 5.7 Reproduction de la broderie traditionnelle ukrainienne par la brodeuse Anne Geisen, vue verso de la broderie, 2020.



Je suis prête ! Je peux commencer à broder les histoires des plantes déracinées.

5.2 Par les trous de la broderie

À partir des dessins recto-verso j'ai créé des broderies de grand format, sur du tissu de lin noir ou de couleur naturelle, où chaque histoire est brodée sur les deux surfaces. Ma première broderie était l'histoire du groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer, un des premiers récits que j'ai récoltés. Comme sur le dessin, j'ai brodé d'un côté du tissu les fruits, et de l'autre – la plante que la personne a tenté de cultiver. Dans son récit de la section 3.6, la plante ne survit pas, c'est pour cela que je n'ai dessiné et brodé que

quelques branches un peu sèches de la plante et seulement quelques feuilles vertes sur l'une des branches. À gauche, on voit le côté en croix des fruits, alors que les feuilles de la plante sont visibles par leur côté « petits traits », l'endos des croix. C'est le contraire sur l'autre surface du tissu – les fruits sont des petits traits, alors que les feuilles sont en croix.

Figure 5.8 *Histoire du groseillier à maquereau de La Trinité-sur-Mer*, détail de la broderie en point de croix sur lin, 120 x 180 cm, 2021.



Ce travail m'a permis de mesurer le temps nécessaire à remplir le tissu de croix minuscules. La prochaine étoffe était donc un travail collaboratif avec ma mère. Je me suis procuré un immense panneau de lin blanc, magnifique. J'ai dessiné une grande pomme de terre et j'ai créé un schéma de zones à remplir avec différentes couleurs. Ma

mère, en suivant le schéma, a brodé la pomme de terre, et moi, de l'autre côté du tissu – les racines, ou plutôt les nouvelles pousses qui ont germé.

Figure 5.9 *Histoire d'une pomme de terre*, broderie recto-verso en point de croix sur lin, 300 x 150 cm, brodeuses : V. Vyunitskaya et E. Reznik, 2022.



Il m'était impossible de broder toutes les histoires de plantes que j'ai récoltées. Cela prendrait plusieurs années. En janvier 2022, j'ai contacté ma cousine Natalia, qui habitait Tchernihiv, pour qu'elle participe au projet en tant que brodeuse. Elle savait très bien le faire, elle garde plusieurs tissus familiaux dans son appartement, qu'elle a rapportés du village Kopti, d'où nos grands-mères étaient originaires. J'étais très contente que Natalia accepte ma proposition. En février mes plans ont changé. Natalia s'est réfugiée dans son village et fait du porte à porte pour récupérer quelques vivres, comme des pommes de terre, afin de préparer à manger aux soldats. Son père arpente la ville de Tchernihiv et ramasse les corps des civils tués.

En attendant de retrouver Natalia et sa famille sains et saufs, je brode. Mais cette fois, je ne veux pas broder sur de beaux morceaux achetés neufs dans des magasins chers. Ma mère a accepté de m'offrir un vieux tissu qu'elle a sorti des cartons. J'ai pris ce rushnyk qui appartenait à mon arrière-grand-mère.

Figure 5.10 Rushnyk traditionnel de mon arrière-grand-mère, 2022.



Les taches noires que l'on voit sur son image sont des traces des fils de broderies qui se sont imprimées sur le tissu à cause du pliage et du stockage de la serviette dans des boîtes. Le dessin de la broderie est symétrique, avec deux fleurs à chaque extrémité, comme on peut le voir sur l'image ci-dessous.

Figure 5.11 Rushnyk traditionnel de mon arrière-grand-mère, détail, 2022.



Je l'ai brodée pour la faire revivre, pour que les fleurs qui y sont depuis cent ans refassent de nouvelles pousses. Le rushnyk sur l'image ci-dessous a fait un nouveau bourgeon.

Figure 5.12 Broderie exécutée à l'envers du rushnyk traditionnel, 191 x 45 cm, 2022.



Figure 5.13 Broderie exécutée à l'envers du rushnyk traditionnel, détail, 191 x 45 cm, 2022.



J'ai pris soin de commencer ce nouveau bourgeon au milieu d'une branche de fleurs. La branche est assez longue pour la rendre plus visible. En revanche, sa forme est une copie d'une fleur déjà existante dont j'ai refait le schéma. Grâce à la broderie, ce tissu est redevenu vivant.

La mise en espace de ces broderies à l'exposition « Détisser, dévoiler : paysages chiraux de l'exil » où j'ai présenté le travail doctoral, a mis en exergue la conceptualisation du tissu comme espace tri-dimensionnel. Les broderies étaient suspendues dans l'espace dont on pouvait faire le tour, cependant en entrant elles étaient visibles uniquement sur leur arête, comme une mince ligne. L'image ci-dessous permet d'apercevoir cet effet.

Figure 5.14 *Par les trous de la broderie*, broderies recto-verso en point de croix sur lin, centre d'art L'Imagier, Gatineau, 2022.



Plusieurs tissus ont été rassemblés pour créer une installation appelée « Par les trous de la broderie ». Parmi ceux-ci, plusieurs étaient les étoffes sur lesquelles j'ai travaillé au début de la thèse, des tissus familiaux que j'ai récupérés dans la maison de mes parents.

Je souhaite poursuivre ce travail, où la broderie de nouveaux éléments sur des tissus plus anciens ou usagés participe à leur renaissance. Il en sera question dans la dernière section de cette thèse.

5.3 Cultiver l'*Atlas brodé de plantes déracinées*

J'avais commencé ma thèse en travaillant sur des objets apportés par des personnes en déplacement, parmi lesquels je m'intéressais aux tissus. Puis, mes recherches m'ont conduite aux plantes. Une grande partie de cette thèse leur est consacrée. Les tissus ont fait leur retour comme moyen de conceptualisation et comme matérialisation des liens des personnes déracinées avec leur lieu d'origine. Cependant, un autre corollaire surgit de ce travail de recherche, de création, de lectures, de réflexions, d'expérimentations et de découvertes. Il s'agit de certaines similitudes que j'ai remarquées entre les tissus et les plantes en migration.

Le premier point commun entre les tissus et les plantes en migration est le fait que les deux sont des bouts, des fragments, des chutes. La signification des tissus en tant que fragments a été explorée dans le chapitre 1, où l'on pouvait voir que ces tissus, qu'ils soient broderies décoratives ou vêtements, représentent des aspects de la vie d'avant. Plus précisément, je nommais ces fragments « shmattès ». Mais à la fin de cette thèse, j'arrive à la conclusion que les plantes déplacées en migration sont des shmattès également. Ce sont des bouts, des morceaux, des boutures de feuilles, de branches ou de racines, qui peuvent finir dans les rebuts des aéroports mais qui, s'ils survivent, peuvent être, tels que les shmattès, des supports de transmission de mémoire. Cette transmission n'est pas implicite, car les tissus sont rarement exposés ou utilisés au quotidien et les plantes sont rarement reconnaissables comme végétaux venant d'un

pays particulier. Cette transmission doit être active, due à un récit volontaire et surtout à des gestes de soin et de savoir-faire.

Ces gestes constituent le second point qui rend les tissus et les plantes similaires. Les plantes doivent être cultivées pour survivre. Elles doivent être entourées de soins : plantées, arrosées, taillées. Mais les tissus aussi. Comme les plantes, pour survivre, ils peuvent et doivent être cultivés. Cette culture de tissu peut, dans un environnement domestique, être la réutilisation d'une partie de tissu pour en fabriquer un autre objet : un coussin à partir d'un rideau ou alors un appliqué d'une ancienne broderie sur un voilage. Mais dans un travail artistique, les tissus peuvent être cultivés par une prolongation des broderies existantes avec de nouveaux éléments. Ainsi, mon travail de création a mis en évidence une symbiose entre les tissus et les plantes, que je pourrais formuler de la façon suivante : les tissus et les plantes en migration sont des shmattès vivants dont la culture permet de maintenir, renforcer ou (re)créer les liens des personnes déracinées avec leurs lieux d'origine.

C'est pour cela que les tissus et les histoires de plantes ont été présentés à l'exposition doctorale au centre L'Imagier de façon à mettre en évidence cette symbiose. D'un côté, les anciens tissus brodés il y a près de 100 ans faisaient écho aux nouveaux, brodés par mes soins ou d'autres brodeuses avec des motifs traditionnels, et, de l'autre, les tissus brodés faisaient partie d'un même « jardin » avec les valises-serres dans lesquelles respiraient les plantes dessinées. Voici les images de ce jardin de plantes et de tissus.

Figure 5.15 Vue de l'exposition « Détisser, dévoiler : paysages chiraux de l'exil », centre d'art L'Imagier, Gatineau. Avril 2022.

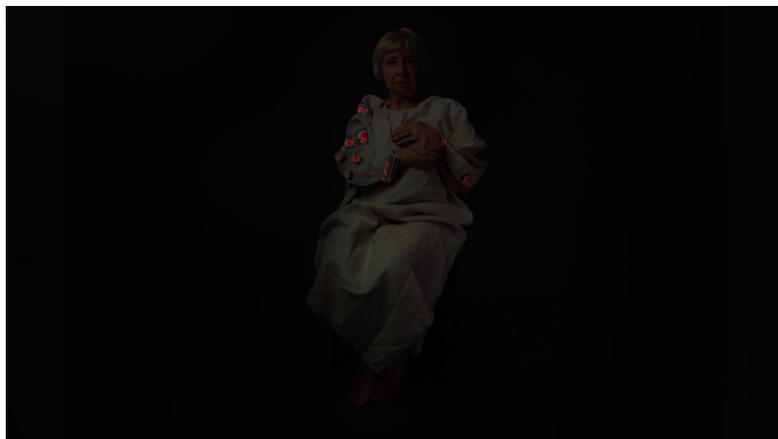


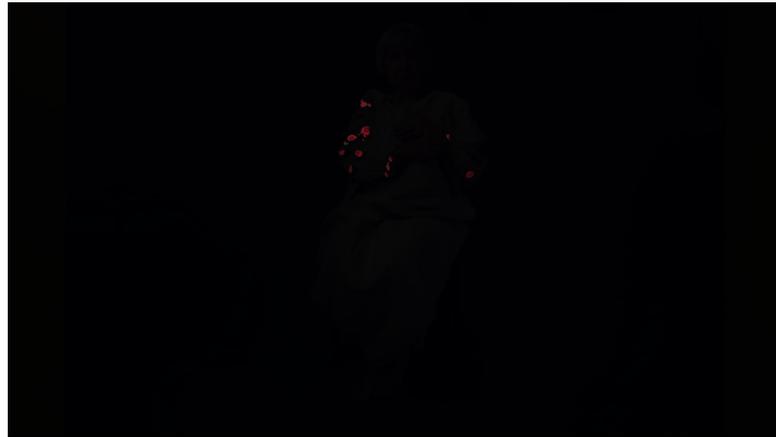


L'Atlas brodé de plantes déracinées est un jardin, dans lequel se cultivent les plantes et les tissus. De plus, ils passent de l'un à l'autre : les plantes deviennent tissus, et les tissus deviennent plantes. L'un n'existe pas sans l'autre, ils ne sont qu'un, comme sur la vidéo ci-dessous, où les tissus sont des shmattès sur lesquels poussent les roses rouges.

Figure 5.16 *Histoire des roses rouges*, vidéo HD, 5 min 49 sec, 2021.

Histoire des roses rouges





L'Atlas brodé de plantes déracinées est un jardin de tissus et d'histoires que je continuerai à cultiver après la thèse. Je continuerai à récolter des récits, à les dessiner, à les broder. J'espère très fort pouvoir récupérer les tissus de ma famille de Tchernihiv et broder avec ma cousine Natalia autour des plantes qui seront nos modèles. Bientôt.

CONCLUSION

Les questions liées au déracinement sont présentes dans mon travail artistique depuis de nombreuses années. Cette thèse porte sur l'une des questions que je me suis posées : de quelle façon les tissus et plantes déplacées représentent-ils les liens des personnes avec leur lieu d'origine ? Cette question n'est peut-être pas plus importante que d'autres, mais la thèse m'a permis de réaliser un travail de longue haleine qui a conduit à une production où la recherche et la création ne font qu'un. Je vais dresser la liste des constats qui en résultent ainsi que des chemins pour la suite.

J'ai commencé la thèse en explorant les tissus, l'objet mémoire choisi pour sa discrétion voire son invisibilité dans une maison d'immigrés. C'est en travaillant sur les tissus que j'ai découvert les plantes comme objets mémoire. Ces dernières se sont révélées fécondes quand on s'intéresse aux liens d'une personne déracinée avec son pays de départ. La raison en est la présence même des plantes déplacées dans les maisons des déracinés, car les plantes ne sont jamais apportées lors du premier départ. Leur transport se fait à l'occasion d'un voyage au pays, et donc lors d'un retour. Si les tissus sont parmi les objets que l'on prend en premier, car quand on peut prendre notre corps pour partir, on prend du tissu pour le protéger, les plantes sont celles que l'on prend en dernier. Jamais au grand départ, mais quand on a la chance d'y retourner, on les prend au retour. Leur présence est donc la preuve qu'un retour ou des allers-retours ont eu lieu. Et si leur présence est un indicateur fort de maintien des liens, le classement des plantes déracinées que j'ai réalisé a eu pour but de montrer les façons dont ces liens peuvent être décrits. Le classement que j'ai proposé suite à un travail de récolte d'entretiens et d'analyse conceptuelle et artistique comporte quatre catégories : les plantes endémiques, plantes chirales, plantes paysages et plantes fantômes.

Les plantes endémiques sont celles que les personnes veulent apporter d'un lieu bien précis dans leur pays d'origine, comme si elles ne poussaient que dans ce lieu, même si la plante est parfaitement ordinaire. Elles indiquent un attachement fort à un lieu géographique, tel qu'une forêt, un village ou un jardin dans une région dont la personne estime être originaire. Elles sont des supports mnémoniques du lieu d'origine. Les plantes chirales ont une tout autre signification. Ce sont celles à travers lesquelles les personnes vont acquérir ou se remémorer les gestes de soin liés aux végétaux provenant des jardins familiaux dans les pays d'origine. Elles sont un outil de construction de la mémoire. Quant aux plantes paysages, ce ne sont pas des plantes transportées, comme on peut transporter un objet. Ce sont des paysages entiers transportés, qui, installés dans le pays d'accueil se sont mélangés aux paysages locaux en permettant à la personne déracinée de se sentir dans deux lieux simultanément. Finalement, les plantes fantômes sont celles que la personne n'a pu apporter. Elles servent de plantes de remplacement.

Ce classement n'est pas uniquement le fruit d'une recherche théorique, il est également issu, dans un processus de recherche en création, d'une exploration plastique, dont le son, le dessin, la vidéo, la lumière et la programmation Arduino sont des outils. Au fur et à mesure de l'avancement de la thèse, les tissus et les plantes se sont mélangés et sont devenus inséparables. Ce travail a révélé qu'il y avait plusieurs similarités entre les deux. La première est que, comme les tissus, les plantes sont des schmattès. Ce sont des petits bouts, des boutures, des graines, des morceaux de racines, des chutes en somme. Elles peuvent facilement se retrouver au rebut, lors d'une taille, d'un nettoyage ou à la douane. Mais elles renferment en elles l'essentiel de la plante, dont elles ont été coupées pour ressusciter la plante d'origine. La seconde similarité est que les plantes et les tissus sont tous les deux des matières vivantes. Les plantes, cela va de soi. Ce postulat est moins évident en ce qui concerne les tissus. Pourtant l'expérience de cette thèse en est la preuve. Les tissus, gardés pendant des années dans des boîtes, souvent dans les sous-sols, dans des lieux peu accessibles, une fois ressortis, peuvent être mis

au jour. Comme si on sortait un bulbe stocké dans un endroit sombre pour empêcher sa germination, un tissu ressorti peut se mettre à se transformer. Il peut être découpé et des bribes de ce tissu peuvent être intégrées dans un autre tissu. Le tissu est un objet vivant car il n'a pas le statut d'une relique intouchable et vénérée sur les autels familiaux. Les plantes et les tissus ont un temps de vie long, bien supérieur à la durée de vie d'une personne. Ils se transmettent et se transforment d'une personne à l'autre, d'une génération à l'autre.

La troisième similarité entre les tissus et les plantes réside dans le fait que tous deux sont des outils de transmission active de la culture d'origine. Même si les questions de la transmission intergénérationnelle n'étaient pas au centre de cette thèse, il est impossible d'en faire l'impasse. La broderie, présente dans la plupart des tissus que j'ai choisis, sont un support indéniable de transmission de gestes, de savoir-faire et de connaissances traditionnels. De même pour les gestes de soin des plantes. Comment faire pour que la plante fleurisse, quel type de terre lui faut-il, comment la protéger l'hiver, comment la tailler, repoter, comment broder en point de croix, comment suivre le modèle de broderie, comment faire le nœud – telles sont les interrogations qui font la trame de la transmission. Ainsi, les gestes de soin et de broderie sont au centre de la mémoire.

L'atlas brodé de plantes déracinées est une œuvre et une thèse où les tissus et les plantes sont inséparables pour réfléchir les liens des personnes avec des lieux. Ils se sont entremêlés comme les racines d'une plante que j'ai fait pousser dans un sac et qui ont traversé les parois textiles. La plante et le tissu n'en font qu'un. *L'atlas brodé de plantes déracinées* n'est pas seulement une collection de récits de plantes, c'est un jardin où les plantes poussent au milieu des tissus. Et ce qui les tient ensemble est la broderie. La broderie est un outil théorique et artistique qui m'a permis de conceptualiser et de matérialiser les liens des personnes avec des lieux. Grâce à la broderie en point de croix recto-verso, on peut représenter l'existence simultanée de

deux espaces dans l'intimité diasporique d'un déraciné, qui coexistent en un seul à travers les trous de la trame du tissu et de la plante, qui passent d'un côté à l'autre de la trame. Ainsi, au questionnement sur le rapport entre deux espaces, le « là-bas » et le « ici », la broderie recto-verso répond que le « ici » et le « là-bas » se fondent dans le trou entre les fils de l'étoffe.

Le rôle d'une thèse est peut-être aussi de se chercher soi-même. Ma plus grande découverte est que je suis une collectionneuse d'histoires. J'ai rassemblé une trentaine de récits. Quel futur pour eux ? Je vais certainement continuer de les intégrer dans des œuvres sonores, vidéo, installations lumineuses ou numériques. À l'occasion des expositions, il sera possible de montrer un extrait plus ou moins grand de cette collection. Si ce travail a été une occasion de se pencher sur l'analyse théorique et plastique des récits, une autre direction s'offre à moi dans une vie après la thèse. Il s'agit de l'archivage et de la transmission des récits récoltés. Cette thèse n'a fait que renforcer mon envie de partager les témoignages et m'a ouvert de nouvelles possibilités de le faire. La première possibilité, ce sont les écrits. Dans cette thèse, j'ai déjà mis en œuvre une tentative d'insérer les récits entiers dans le texte. Le chapitre 3 est composé entièrement de cette parole écrite, et à plusieurs endroits de la thèse d'autres témoignages prennent possession de l'espace écrit. Je pense qu'un récit intégré dans un écrit joue un rôle très différent de celui d'une citation. Il a pour but de déplacer le lecteur dans une vision et sonorité différentes, comme si le texte était rédigé à plusieurs mains. Je voudrais poursuivre cette voie en tant que médium artistique et moyen de transmission des histoires, en explorant la fusion de l'écriture universitaire et des témoignages, renforcée par une recherche de sa mise en page.

La deuxième voie de recherche que je voudrais poursuivre est celle de la performance. J'ai déjà eu différentes occasions d'explorer la performance à partir de récits récoltés.

Lors de l'école d'été « La recherche en création et ses différentes temporalités »⁸⁹ qui a eu lieu à la Maison de la création à Grenoble en 2021, j'ai présenté une performance à partir du récit sur le tissu de lin. Lors de l'ouverture de l'exposition « Détisser, dévoiler : paysages chiraux de l'exil » en avril 2022, j'ai réalisé une performance avec Patil Tchilinguirian basée sur nos récits respectifs de migration. Cela était complètement nouveau et je souhaite continuer cette expérimentation en créant une suite de performances à partir des récits des plantes déplacées. Ce qui m'intéresse se situe dans le prolongement de l'écriture des histoires. Le montage des récits s'appuie sur les voix des personnes, leurs façons de construire les phrases. Dans la performance, je m'inspirerai de la pratique du conte. L'histoire pourrait être réécrite avec mes mots, ma façon de raconter. Cela permettrait de créer des récits courts et condensés, de mélanger plusieurs récits en une histoire. Cela impliquerait aussi de la performer avec ma propre voix. Lecture ? Improvisation ? Une histoire qui change à chaque performance ? C'est un nouveau questionnement et une toute nouvelle pratique à développer.

Finalement, la troisième voie, que j'ai entamée à la fin de la thèse et que je vais poursuivre est celle de la broderie participative. Dans les projets de création à venir, j'inviterai des personnes ayant des tissus déplacés à venir les broder avec moi. Des échanges d'histoires et de motifs de broderies vont ponctuer ces rencontres.

⁸⁹ <http://maisondelacreation.univ-grenoble-alpes.fr/fr/actualites/agenda/la-recherche-en-creation-et-ses-differentes-temporalites-854266.kjsp> Consulté le 22 mars 2022.

ÉPILOGUE

Le matin du 24 février 2022 mon frère m'a appelée pour me demander si je regardais les nouvelles. La guerre avait commencé. Il m'a dit qu'il voulait venir et le soir même il arrivait de Toronto avec sa famille. Ainsi nous avons pu pleurer ensemble.

Pour son arrivée, j'ai préparé les lits. Je suis allée chercher dans le sous-sol des matelas, des couvertures, des oreillers. J'ai retrouvé dans une boîte en carton remplie de vêtements ukrainiens un vieux rideau jaune et orange que ma mère ou moi avions ramené de Kiev. Là-bas, il était dans la chambre des enfants. Un peu délavé maintenant. Je l'ai remonté dans la chambre. Le soir, j'ai couvert les enfants avec. Je voulais qu'il devienne notre couverture. Je voulais mettre les enfants à l'abri. Je voulais que le rideau soit si grand qu'il soit capable de nous enrober tous.

On s'est mis en dessous. Le rideau s'est étiré. Mon fils a dit que son pied dépassait. J'ai tiré sur le coin du rideau qui s'est un peu agrandi. Mon frère et son fils nous ont rejoints. Ils ont étiré le rideau, qui a pris la taille de presque toute la chambre. Plus tard sont arrivés les autres membres de la famille. Ils se sont tous mis où ils ont pu, certains sous les parties oranges du rideau, d'autres sous les parties jaunes. Les rayures du tissage se sont élargies mais n'ont pas craqué. Le rideau est devenu aussi grand qu'une maison. C'est là que nous vivons désormais.

ANNEXE A

ENTREVUE AVEC ANDREĬ SMERTENKO, PROFESSEUR DE BIOLOGIE MOLÉCULAIRE DES PLANTES À WASHINGTON STATE UNIVERSITY

ER: Thank you for being with us!⁹⁰

AS: Thank you for inviting me.

ER: The first question is: what are your links with plants, as a person and as a scientist?

AS: My links with plants are quite long. I started playing with plants when I was about ten years old. Someone showed me that it is possible to cut a piece of plant, put it in the water, the plant will root and start growing. And this really started my relationship with plants.

So, I was cutting everything, everywhere I could get my hands on, and after a couple of years all my house was filled with plants. I found this quite fascinating that you can make plants just from a piece of another plant. Eventually it's growing to affection and when I went to university, I had an opportunity to work with plants in a plant research lab and I really enjoyed it very much. It's not just that plants can be used as an object in your house, but you can also use them as an object of your research, and you can find more what's happening inside plants. Since then, my interest in plants grew. Now I'm thinking about plants all the time, because in a way plants are like aliens, they do many things... they do things differently. To start with, they cannot move, they're

⁹⁰ Entrevue enregistrée sur Zoom le 20 juin 2020.

immobile, so they must learn how to deal with different situations without escaping. We can escape or eat predators, we can hide, and plants cannot do it. So, they have different mechanisms to deal with all these complex life situations. They are also different at the molecular level and on chemical level. And they're also different on the lifestyle level. By studying plants, we can understand very different approaches to life. People very frequently fantasize what it would be to meet aliens and to have interactions with them, I think we have a very good opportunity, it is around us, to study an organism that's so fundamentally different from us and from other animals that we are used to interact with, or more close relationships.

So, my professional interest is focused on plant cells, like all living organisms, a plant body consists of very tiny units called cells.

So even at cellular level, plants do things differently.

The main difference between plant and animal cells is that animal cells can move, so in our body billions of cells move every second. In fact, inside a body there is a constant movement. Plant cells are immobile. When they form, they fix in their position the plant body and they cannot relocate, and it has a significant impact on how plants or animals deal with their cells. In our body, every minute several million cells die, and then they perish without any trace. Plants cannot cure their cells because plant cells are surrounded by a very rigid cell wall. So even if the content of the cell will be cleared, there will be an empty shell in the plant body, and this is not beneficial because this empty shell will be a very easy entry point for the pathogens, like fungi. So, through this empty shell pathogens can invade plants and basically fill it. So instead of moving around, plant cells have very sophisticated mechanisms of communicating, at very far distances, I mean you can almost make this parallel with the current COVID situation. Now we are like plant cells, we cannot move, we cannot meet each other, we have to use tools like Zoom or Facebook or a phone, all the different ways of communication because we cannot go and get together, and it's exactly what plants do. They can communicate between plant cells too. So, plant cells communicate between each other for long distances using chemicals. A classical example is a hormone which is called abscisic acid. So, abscisic acid is produced in roots when plants feel drought. So, when the soil moisture goes down, the first cells who detect this change are the root cells, so they would synthesize a special chemical called abscisic acid and this chemical will travel, sometimes many meters, from the roots to the shoots.

And when abscisic acid reaches shoots it would induce stomatal closure and the stomatal closure would help plants to preserve water. And this is just one example.

Plants not just send simple chemicals for sometimes tens of meters away, but they can also send a protein, they can send small RNAs and the cells when they receive this RNA, they can produce proteins from this RNA.

And if you look at the... if you study plants in greater details, then eventually you will find that there are many fascinating aspects in their life that are fundamentally different from the way that our body functions.

So, eventually, I feel after a while you start learning the language of plants, you can communicate with them. This communication is, is really, is very, it's fascinating.

ER: Do you have plants at home?

AS: Yes, I have a lot of plants at home. Now I live in a country house, and I have a big garden. So instead of having plants in my house, I have a lot of plants, bigger plants and more of them, I would say. And so, I spend most of time when I have time, looking after plants. Now I have trees, I have shrubs, I have like grasses. And so when I go to the garden I visit them, and I say hello, they hopefully say hello to me and I check on how they are doing. It's fun, it's really interesting to see how plants change over the seasons and then how they grow over longer periods of time.

ER: And... my next question, maybe it's not related to your research interests. I would like to know what issues you raise regarding the transportation of plants from one country to another, or maybe one place to another place.

AS: Yes, I think transportation of plants from one place to another it's a very complex issue, and it has, it has many aspects. So, the first aspect relates to the plant itself. So, plants grow in a particular area, would have natural predators, it could be like insects or animals that consume this plant, or it could be weather conditions like a climate that balances the growth of the plant. However, when a plant is transported to a different region, it may not have natural enemies and it would then uncontrollably spread through the, through... uncontrollably grow in those places and it would become a so-called "invasive plant". There are many very, many current examples. So, one that

comes to my mind is a Japanese knotweed in England. It was introduced into England in the beginning of, at the middle of the 19th century because the plant looks very pretty. But then it turned that the growth conditions in England are so much better than in Japan and it started to take over the gardens. So, the Japanese knotweed produces a very extensive network of underground shoots. And it's not possible to see where the shoots grow and eventually this plant can take over the whole garden. And other plants cannot be able to grow. So, this is one example.

Another example is the European reed that was brought to America several under years ago accidentally, just with ships that were travelling over the ocean. And now this reed is taking over ponds and rivers in America and it's driving out native American reeds.

So, one issue is transporting plants because of course we have to be careful that in the new environment this plant will not become invasive, and it will affect the balance in the ecosystems.

The second important aspect, now we realize that plants are home to many microbes. So, we traditionally thought that microbes invade plants, and they kill plants. So, they work as pathogens. But recent research shows that bacteria can live inside a plant body, and it can benefit the plant. So, in fact there are many examples when it was shown bacteria that live inside a plant body stimulate plant immunity or it makes plants more fit in the face of unfavorable environment or conditions. And it could be that bacteria inside plants helps plants to defend pathogens, sometimes it makes plants more robust when we have high temperatures, and we have very low soil moisture content.

And so inside plant, bacteria feel comfortable, plant prevents these bacteria from killing itself, from killing it, and at the same time these bacteria help plant. But when this plant is brought to a new environment, these bacteria may escape from the plant, and it may invade other plants around. And other plants may not be prepared for these bacteria. It not necessary that these bacteria will be pathogenic, but it may reduce the fitness of this plant and as a consequence this plant will grow slower or it may not produce so many seeds and in the long term it will not be able to compete with other plants in this ecosystem and eventually it will result in the decline of this particular species.

So, this is why there are very strict international regulations for transporting plants from one place to another.

ER: And we already talked about it, what does it do to a plant to be transported and transplanted? And what I mean by this question is that: I don't know, maybe the plants are stressed, or something happens in the soil level, or I don't know... At your point of view.

AS: Yes, it's a very good question. For plants to get transported means that they have to adapt to a new environment, and this includes multiple levels. So, for starter, plants take minerals from the soil and the composition of the soil might be different from their homeland and in the new place. The soil could have a different texture, we could have a clay soil for example and the plants may not be adapted. It could be that plants feel more comfortable on the soil which is enriched with sand. And once it is transported on the clay soil, the roots may not be able to efficiently penetrate the soil because it's so hard. And so, ability of plants to extract, to find and extract minerals from the soil is one very big factor. Second one is adaptation to the climate. It could be that the plants need a longer summer for efficient reproduction, or it could be that it doesn't like a very cold winter, it could be that frost can kill this plant. And so, this is another issue, but then fortunately plants are very adaptable. A classical example is when Ukrainian immigrants came from Ukraine to Canada in all the way through the 19th century, they were bringing the Ukrainian wheat varieties with them. And so, at that time, immigrants from England and other central European countries to the southern area which is now USA, brought their own variety of wheat and this wheat could not survive in Canada. So Ukrainian varieties could do slightly better there than European varieties and this allowed Ukrainians to be so successful with farming in harsh Canadian climate. Of course, Canadian climate is worse than Ukrainian climate, winters are colder, and summers are shorter, and the humidity is much higher than in Ukraine. It took farmers some time to adapt their varieties to a new climate, but it worked. So, they developed varieties that survived better in Canadian climate and now we have a lot of varieties that originated from those original Ukrainian ones, so successfully grown now even in even northern parts of Canada.

ER: Very interesting (laughing)! And basically, about stories of transported or migrant plants. Do you know stories of plants that have been transported from one country to another? And I know you just talked about the 19th century, but I am talking about very recent stories, maybe people around you, maybe your friends or maybe your family or yourself, I don't know.

AS: Well, of course I transport plants for my work. Research laboratories generate different kinds of plants, we call them, sometimes they're mutant plants, these genetically modified plants are very useful for learning the inner works of plant body. Generating these plants and materials is very expensive and a time-consuming process. So, it makes sense that we share these materials and of course when we do share these materials it's a subject of very strict control, we have to demonstrate that the seeds and materials that we send from one country to another don't have any pathogenic bacteria or fungi or that this plant is not invasive and that it will not affect the ecosystem in this particular country. But for us it's a norm to exchange plants and you know... send plants from one part of the world to another. Of course, there are many stories where people bring plants, one that I know is a friend who likes blackcurrant. She is originally from Belarus, and so blackcurrant from Belarus according to her opinion are the best, and so she decided she should bring some from her home country to the USA and this is what she did. She brought several seeds and they have successfully taken off and now she can collect blackcurrants and prepare jam and other traditional food that she was used to while she was growing.

ER: Do you think she brought it for the taste of for emotional reasons?

AS: Yes, I think it's a very good question. People transport plants for many different reasons, for utilitarian reasons is probably the main reason. Because plant food is a so important part of our diet, and our taste usually forms when we are little. So, we create these habits that are very difficult to destroy. Of course, we can always find food around us when we move to a new place, but we always want to have something from our childhood, and this is why bringing plants with us from other areas is so important when plants can give us a particular product. Then of course another reason is emotional and another essential aspect of bringing plants because plants have their own smell and humans can distinguish about 40 000 different smells. When we grow, when we grow outside as we are little, throughout seasons we smell plants that are around us and the smell becomes embedded, into our perception of the reality around us. Suddenly when we move to a new place this smell disappears and so unconsciously, we feel that something is not quite right. So, having a plant with a particular smell around us would recreate the comfort of our childhood and it brings good memories, and good memories is very good for our psychological health, having positive experience from our childhood. And I guess this is probably what psychologists should comment here, they have a better experience. From my point of view, when I feel

smells that I remember from childhood it makes me feel more happy, more comfortable and it gives me strength, and I guess this is what many people feel about it.

So, I guess there are two reasons why people transport plants or bring plants from their home countries, it's utilitarian reasons and then emotional reasons. I think there is another important aspect to it. Plants live a very long time, so essentially if you have an animal pet, they usually have limited lifespan. It could be 5 years, 10 years, 20 years if you are very lucky. But plants like trees can live for hundreds of years. Which means that if you bring this plant and put it into the soil somewhere it will be there through all our life. We establish a connection that is essentially, that lasts forever on the scale of our life. And if you move away from this plant you can always come back and it becomes a friend of ours, and I think this relationship is also very good for our psychological health. At the end of the day, I think that we are shaped by forests, as the evolution of human beings happened in the forest environment. We used to have trees around us, we used to exploit trees, they were part of our habitat, they were providing us an important part of our food. And so, having trees around us is psychologically very comforting. And I think it's another reason why people would be very interested to bring larger plants with them.

ER: And do you know a story, are you aware of stories of somebody who would actually not be able to bring a plant he wanted to bring and would abandon this plant and maybe this person would love to come back to see this plant, as he would love to come back to see a friend?

AS: Do you mean left a plant in their home country?

ER: Yes, yes.

AS: Well, I have plants like that. When we were at school, one year we were planting trees in the school garden and we personally with a friend of mine, Kostia, we brought several birch trees from a nearby wood, and we planted them around the school. And so, these trees now are 40 years old, really mature big trees. And every time I go to the school yard, I always come to meet these trees. I remember how these trees were planted when they were young, I watched them as they were becoming bigger and it's just fun to go and meet them. Yes so, they are now my friends.

ER: How often do you go back to your place and how often do you meet them?

AS: Unfortunately, not as often. I go to meet these friends not as often as I would like to. But the last time I visited them about 8 years ago.

ER: I have this question written on my paper but maybe it was already said. Why would someone travel with a plant, why would someone take the risk to travel with a plant?

AS: Yes... I think that someone would travel with a plant for several reasons. One of course, most of the plants were relocated because they were useful. Especially in the older times, people were traveling from one continent to another, they were exploring a new world and in their home country they were used to a particular kind of food. And it was easier for them to bring plants that they knew how to grow, how to process and how to prepare food from. So, a new place routed them to adopt new plants in these areas. And this is why plants travelled from one area to another. Then of course it's also an important aspect of economy. Now people move plants from one area to another because they can benefit from them economically, like lots of businesses structured around plants. It will be ornamental plants like flowers or it could be crops. And so, I think from my point of view that's one of the main reasons why plants were transported so frequently throughout history.

But there is another way to take here, and you can have a look at the situation from the plant point of view. Of course, we take plants to travel with them, but we can look at their state on a journey. Some plants are very successful with doing it, let's talk again about the wheat plants. So, the wheat plants were transported from Europe to the New World, Australia or Northern America or Southern America. They became extremely successful. If you think about it, then probably 500 years ago there were zero wheat plants on the American continent and now millions of acres are planted by wheat. It probably makes wheat one of the most abundant plants on our planet. So, we may say the plants benefit significantly from the fact that we travel with them, it allows plants to settle in a new environment.

Of course, plants always liked to travel, just before they used animals. They would find a way to stick to an animal or they would find a way to survive in the digestive system of an animal or a bird and then to be deposited in a new location, but then this location could be not very favorable for this plant, it could be a sandy soil, it could be no

moisture, it could be a rock soil, there is a very little chance that this plant would survive, they would rely on their luck. But if plants are travelling with humans, it's a different situation because when we bring plants to a new location, we make sure that the soil is right, we water plants, we collect seeds, we plant the seeds again. So, it's a fantastic opportunity for the plants to expand the area of their habitat and like us, we like to travel and have new impressions, so do the plants and they exploit humans for their benefit. We can also look at the maize, right, it's another story and it was brought from America back to Europe and then it had a very big impact on the agriculture in Europe. Or potatoes, the same. So, we travel together with plants and plants travel together with us, simply both benefit from the outcome of this process.

ER: I have a very last question. I would like to understand in which way a transported plant can be an object to help us with some transmission of cultural traditions of our country. I think of transmissions of ways of doing, of gestures, of smells as you were saying. In which way a plant can be a link to our home country?

AS: Yeah, I think there are many different links. What I can say more specifically about myself is that it's culture. I think culture is a very important element of our life and as we move from one country to another, we experience different cultures, but still what we've learned when we were kids in our homeland stays with us forever. And for me as a Ukrainian, of course Ukrainian cherries is a very important component of our culture, we have songs about cherries, we have stories about cherries, we have towns and villages named after cherries. So, cherries are a very important component of our culture. And of course, I have cherry in my garden! I didn't bring it from Ukraine, unfortunately, I bought cherry trees here. So, for me it's a very important link with my home culture. When I go and visit my cherries, always a special moment.

ER: Are they sour cherries or sweet cherries?

AS: Yes, it's sour cherries. Of course, it's very easy to buy sweet cherries everywhere, they're very popular, but sour cherries are much harder to get by. So, yes sour cherries is a very important symbol of our culture. And having this tree around me connects me with my past and helps me to look into the future.

ANNEXE B

ENTREVUE AVEC ANNE GEISEN, BRODEUSE

J'ai deux couleurs. C'est du coton et je vais utiliser d'abord la plus foncée et ensuite celle qui risque d'être plus salissante, donc je vais commencer par le rouge. Ce sont des fils de six brins. D'habitude on brode plutôt avec deux brins, mais là pour un motif plus gros je vais en prendre trois. Donc il faut les séparer, j'en prends trois, j'écarte les trois autres, et ensuite il faut les passer dans le chat. Plus il y en a, plus c'est difficile, et bien tendre les fils. Ensuite, pour commencer, il faut passer sous le tissu. Il faut bloquer le fil à l'arrière, pas se tromper de fil de trame. Est-ce que ... oui je vais faire à peu près trois points pour bloquer l'arrière. On fait pas de nœud. Non non non, il faut éviter les nœuds parce que les nœuds donnent de l'épaisseur. Le but de la brodeuse est de travailler sans faire de nœud.

Oh non, je me suis trompée d'un fil de trame. Si je rate un fil de trame, le motif sera irrégulier. Un, deux, trois, Trois fils sur trois fils de trame. Alors, bien sûr c'est plus dur de broder sur du tissu noir. Là le fil à l'arrière normalement est bien bloqué. Les points doivent être faits toujours dans le même sens, donc la croix doit être toujours dans le même sens, ce qui fait qu'on ... on doitquand on brode changer un peu la place de l'aiguille en fonction de l'endroit où on essaie. C'est une habitude à prendre en fait. Comment l'expliquer... Alors quand le fil est bien démarré, on peut aussi broder en ne passant plus en dessous. C'est pas pour rien qu'on appelle ça du point compté. Faut bien compter le nombre de points, suivre bien le modèle.

Donc on a souvent l'obligation de défaire, il y a un terme en broderie qui est assez chouette je trouve, on appelle ça Pénélope, comme Pénélope qui défaisait sa tapisserie, son tissage la nuit. Quand on défait les points on dit : j'ai été obligé de Pénélope et je me suis trompée. Je ne pense pas que ce soit un terme très, enfin que c'est inventé par des amatrices de broderie, mais je trouve ça assez chouette comme histoire. Alors dans ce sens je suis obligée de passer dessus dessous je peux pas, je peux pas faire glisser, parce que anatomiquement je ne peux pas faire remonter facilement, tandis que quand on est dans l'autre sens ça glisse tout seul. Erreur, je Pénélope. Là c'est le sens facile, c'est un petit peu plus près ouais. Ah oui j'ai deux couleurs donc le lin est un peu plus difficile à travailler que l'autre toile commune qui s'appelle Aïda et souvent on utilise un tambour pour bien tendre la toile.

BIBLIOGRAPHIE

Aggoun, A. (2006). Né ailleurs, vieillissant ici. *Les annales de la recherche urbaine*, 100, 129-135. <http://www.annalesdelarechercheurbaine.fr/IMG/pdf/ARU1002006.pdf>.

Ahmed S., Castaneda C., Fortier A., Sheller M. (dir.). (2003). *Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration*. Berg.

Al-Ali, N., Koser, K. (dir.). (2002). *New approaches to migration? Transnational communities and the transformation of home*. London and New York, Routledge.

Alexandre-Garnier, C. et Galitzine-Loumpet, A. (dir.). (2020). *L'objet de la migration, le sujet en exil*. Presses universitaires de Paris Nanterre.

Anderson, E. (1952/2005). *Plants, man and life*. Dover Publications.

Armony, V. (2012). *Le Québec expliqué aux immigrants*. VLB éditeur.

Appadurai, A. (1995). The production of locality. Dans R. Fardon et Association of Social Anthropologists of the Commonwealth. Conference (4th : 1993 : Oxford, England). (1995). *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge* (p. 108-129). Routledge.

Attia, K. et MAC/VAL. (2018). *Les racines poussent aussi dans le béton*. [Catalogue d'exposition].

Attia, K. et Boulbina, S. L. (2009). L'art comme réappropriation du monde. *Les Cahiers Sens Public*, 10, 157-167.

Baas, M. (dir.). (2015). *Transnational Migration and Asia: the Question of Return*. Amsterdam university press.

Bamberg, M. (2009). Identity and Narration. Dans P. Hühn, J. Pier, W. Schmid et J. Schönert (dir.), *Handbook of Narratology*. Berlin and New York: Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110217445>.

Baron, Y. (2010). *Les plantes sauvages & leurs milieux en Poitou-Charentes*, Editions Atlantique.

Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Gallimard.

Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.

Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Polity Press.

Bélis, M. (2007). Trous de mémoire. Dans C. Masson (dir). *Shmattès. La mémoire par le rebut* (p.221-224). Lambert-Lucas.

Bellemarre, P. (2018). *Curieux objets, étranges histoires*. Poche.

Ben Arrous, M. (2003). La translocalité, pour quoi faire ? Dans : L. Marfaing et S. Wippel (dir.), *Les relations transsahariennes à l'époque contemporaine : Un espace en constante mutation*. Karthala. <https://doi.org/10.3917/kart.marfa.2003.01.0415>

Benjamin W. (2000). *Œuvres III*. Gallimard.

Berge, B. (2019). *Atlas des pays qui n'existent plus: 50 États que l'histoire a rayés de la carte*. Éditions Autrement.

Bernal, V. (2012). Diaspora and cyberspace. Dans K. Knott et S. McLoughlin (dir). *Diasporas: Concepts, Intersections, Identities*. (p. 167-174). London/New-York, Zed books.

Bertaux, D. (1997). *Les récits de vie*. Nathan.

Blanchet, A. (1985). *L'entretien dans les sciences sociales. L'écoute, la parole et les sens*. Dunod.

Bochaton, A. (2018). Intertwined Therapeutic Mobilities: Knowledge, Plants, Healers on the Move Between Laos and the U.S. *Mobilities*, 1-17. <https://doi.org/10.1080/17450101.2018.1522878>.

- Bon, F. (2012). *Autobiographie des objets*. Seuil.
- Bonnett, A. (2017). Longing for a Past That Never Was. *Chronicle of Higher Education*, Volume (63), B14. <https://www.chronicle.com/article/longing-for-a-past-that-never-was/>.
- Bonnot, T. (2015). La biographie d'objets : Une proposition de synthèse. *Cultures & Musées, Culture & Musées*, 165-183. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.543>.
- Bourdieu, P. et Sayad, A. (1964). *Le déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*. Les Éditions de Minuit.
- Boutin, G. (2000). *L'entretien de recherche qualitatif*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Brah, A. (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. Routledge.
- Brault, M. et Noël, G. (2016). *Conversation sur le visible*. L'Hexagone.
- Bruner, J. (2000). *Culture et modes de pensées*. Retz.
- Calle, S. (artiste). (2011). *Histoires vraies*. Actes sud.
- Cattan, N. (2012). Trans-territoire. Repenser le lieu par les pratiques spatiales de populations en position de minorité. *L'information géographique*, 76, 57-71.
- Cattan, N. (2014). Repenser la territorialité. L'apport du croisement mobilité et genre. *BSGLg*, 62, 47-52. <https://popups.uliege.be/0770-7576/index.php?id=173&file=1>.
- Centre d'histoires orales et de récits numériques. <http://storytelling.concordia.ca/>
- Cixous, H. (2020). *Les ruines bien rangées*. Gallimard.
- Coates, P.A. (2006). *American Perceptions of Immigrant and Invasive Species: Strangers on the Land*. University of California Press.

- Coccia, E. (2016). *La vie des plantes*. Éditions Payot et Rivages.
- Coccia, E. (2013). *La vie sensible*. Rivages.
- Corlett, J.L., Dean, E.A., Grivetti, L.E. (2003). Hmong Gardens: Botanical Diversity in an Urban Setting, *Economic Botany*, 57(3), 365-379.
- Cortés, J. M. G. et Viewing, P. (2019). Entretien avec Zineb Sedira. Dans *L'espace d'un instant*. Jeu de Paume. [Catalogue d'exposition].
- Cresswell, T. (2006). *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. Routledge.
- Dagognet, F. (1999). *L'éloge de l'objet*. Vrin.
- David, B. (2017). *Manifeste du Muséum : Quel futur sans nature ?* Reliefs.
- De La Noë, Q. (2001). Vieillir en exil : ruptures et transmissions, *Champ psychosomatique*. 4(24), 81-98.
- Débary, O. et Turgeon, E. (dir.). (2007). *Objets & Mémoires*. Éditions de la Maison des sciences de l'Homme. Les Presses de l'Université Laval.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dendoune, N. (réalisateur). (2017). *Les figues en avril*. 57 min. France.
- Dewey J. (1967/1993). *Logique : la théorie de l'enquête*. Presses universitaires de France.
- Diawara, M. (2014). Kader Attia, une poétique de la réappropriation, *Littérature*, 174, 53-62. <http://www.cairn.info/revue-litterature-2014-2-page-53.htm>.
- Dictionnaire culturel en langue française. (2005). Sous la direction d'A. Rey.
- Dictionnaire Étymologique du français. (2000). Sous la direction de J. Picoche. Collection Les usuels.
- Dictionnaire historique de la langue française. (2016). Sous la direction d'A. Rey.

Dos Santos, I. (2012). Avoir deux maisons et se sentir de “nulle part” : appropriation du “chez-soi” et appartenance sociale en contexte migratoire. Dans A. Morel-Brochet et N. Ortar (dir.), *La fabrique des modes d’habiter : homme, lieux et milieux de vie* (p. 251-265). L’Harmattan.

Efron, A. (2008). *Marina Tsvetaeva, ma mère*. Éditions des Syrtes.

Elder Jr, H.G., Kirkpatrick Johnson, M. et Crosnoe, R. (2003). The emergence and development of the life course theory. Dans J.T. Mortimer et M.J. Shanahan (dir.), *Handbook of the life course* (p. 3-19). Kluwer Academic/Plenum.

Ellis, C. et Berger, L. (2002). Their Story, My Story, Our Story. Including the researcher's experience in interview research. Dans J.F. Gubrium et J.A. Holstein (dir.), *Handbook of Interview Research. Context & Method* (p. 849-875). Thousand Oaks, CA : Sage.

Fabre, D. (dir.). (2000). *Domestiquer l’histoire : Ethnologie des monuments historiques*. Éditions de la Maison des sciences de l’Homme.

Fisher J. (2013). The Importance of Words and Actions. Dans M. Tran (dir.), *Maria Thereza Alves* (p. 7-15). Ecole supérieure des Beaux-arts de Nantes métropole, Musée du Château des ducs de Bretagne.

Fleischer, A. (2005). *L’Accent. Une langue fantôme*. Seuil.

Fludernik, M. (2009). Conversational Narration / Oral Narration. Dans Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. et Schonërt, J. (dir.), *Handbook of Narratology*. Berlin and New York: Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110217445>.

Fourcade, M.-B. (2011). *Habiter l’Arménie au Québec*. Presses Universitaires du Québec.

Fraser, M. (2004). *La performance des récits et la narrativité dans l’art contemporain*. [thèse de doctorat]. Université de Montréal.

Fredrickson, L. (2018). Zineb Sedira : De-colonialism and Creative Acts. *L’esprit créateur*, 58(2), 96-111.

Freyman, J.-R. (2007). Shmattès et désarrois. Dans C. Masson (dir.), *Shmattès. La mémoire par le rebut* (p. 333-335). Lambert-Lucas, Limoges.

Gabbianelli, A. (2020). Nous les arbres / Trees, *Journal of Landscape Architecture*, 15(1), 92-95. <https://doi.org/10.1080/18626033.2020.1792694>

Galitzine-Loumpet, A. (2013). Pour une typologie des objets de l'exil. *FMSH-WP* (46). <https://shs.hal.science/halshs-00862480>.

Galitzine-Loumpet, A. (2015, 14-16 mai). The Material Culture of Displacement: from the Artefact to the Imaginary Museum. Dans *People & Things on the Move Conference* University of Chicago. https://www.academia.edu/16958016/The_Material_Culture_of_Displacement_from_the_Artefact_to_the_Imaginary_Museum_conf

Galitzine-Loumpet, A. (2020). De/dans et de/hors : objets et sujets dans la migration et l'exil. Dans C. Alexandre-Garner et A. Galitzine-Loumpet (dir.), *L'objet de la migration, le sujet en exil* (p.35-50). Presses universitaires de Paris Nanterre.

Gardner, K. (2002). *Age, Narrative and Migration. The Life Course and Life Histories of Bengali Elders in London*. Routledge.

Giele, J. Z., Elder, G. H. (dir.). (1998). *Methods of life course research: qualitative and quantitative approaches*. SAGE Publications.

Goldberg, K., Santarromana, J. (artistes). (1995-2004). *The telegarden*, Installation multi-disciplinaire.

Guay, M.-H. et Prud'homme, L. (2011). La recherche-action. Dans T. Karsenty et L. Savoie-Zajc (dir.), *Introduction à la recherche en éducation* (p. 183-211). QUÉBEC : Éditions CRP.

Hainard, J. (2007). Le trou : un concept utile pour penser les rapports entre objet et mémoire. Dans O. Débary et L. Turgeon (dir.), *Objets & Mémoires* (127-138). Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme. Québec, Les Presses de l'Université Laval.

Hallé, F. (2016). *Atlas de botanique poétique*. Éditions Arthaud.

Hallé, F. (2019). *Francis Hall : Web série, Nous les arbres, épisode 1/5* [vidéo]. Fondation Cartier (prod). <https://www.youtube.com/watch?v=63F1sed9KE&t=1s>.

Hancock, C. (2010). *Zineb Sedira, Gardiennes d'images*. Editions du Regard.

- Haraway, D. (2016). *Staying With the Trouble*. Duke University Press.
- Hatoum, M. (artiste). (1988). *Measures of Distance*, installation vidéo.
- Henderson, C., Jaquet, C., & Moghaddas, G. (2018). *Ma carte des merveilles*. Les Belles Lettres.
- Hermanns, H. (2004). Interviewing as an Activity. Dans U. Flick, E. von Kardorff et I. Steinke (dir.), *A Companion to Qualitative Research* (p. 209- 213). London: Sage.
- Hill, R. W. (2018). Borderless Histories. *Third Text* 32(2-3), 273-289. <https://doi.org/10.1080/09528822.2018.1476048>.
- Hirsh, M. (2002). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Hoguet, B. (2016). *Créer et produire pour les nouveaux médias*. Éditions Dixit.
- Houle, G. (1997). La sociologie comme science du vivant : l'approche biographique. Dans Poupart, Deslauriers, Groulx, Laperrière, Mayer, Pires [Groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives]. *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologique* (p. 273-289). Gaëtan Morin.
- IntechOpen (Firme). (2019). *Endemic Species*. London: IntechOpen. <https://doi.org/10.5772/intechopen.73421>.
- Jecu, M. (2019). Le retour comme œuvre de l'esprit. Considérations sur l'exposition de Zineb Sedira au Jeu de Paume. Dans *L'espace d'un instant. Zineb Sedira*. [Catalogue d'exposition]. Jeu de Paume.
- Jelen, B. (2006). Identités culturelles et espaces ouvriers : l'exemple des jardiniers immigrés de Saint-Étienne (France), *Les Cahiers du Gres* 6(1), 772.
- Karatson A., Bessière J. (1981). *Déracinement et littérature*. Université de Lille III, Lille, France.
- Karsenty, T., Savoie-Zajc, L. (dir.). (2011). *Introduction à la recherche en éducation*. Éditions CRP.

- Kaufmann, F. (2007). Introduction au tissu et au vêtement dans la Bible et le Judaïsme. Dans C. Masson (dir.), *Shmattès. La mémoire par le rebut* (p. 207-220). Lambert-Lucas.
- Kiwanga, K. (artiste) (2020). *Repository*. Tapisserie, verre. Production John Paul Morabito pour la Renaissance Society à Chicago.
- Knott, K., McLoughlin, S. (dir.). (2012). *Diasporas: Concepts, Intersections, Identities*. Zed books.
- Lafférière, D. (2009). *L'énigme du retour*. Montréal, Boréal.
- Le Bret, A., Mori, S. (2012). *Se raconter à domicile. L'approche narrative de la résilience*. L'Harmattan.
- Leroy-Deval, J. (1973). Les liaisons et anastomoses racinaires. Dans *Bois et forêts des tropiques*, 152, 37-49. <https://doi.org/10.19182/bft1973.152.a19173>.
- Le Tellier, H. (2021). *L'herbier des villes*. Textuel.
- Levi, P. (1999). *A la recherche des racines*. Édition mille et une nuits.
- Levinas, E. (1992). *La mort et le temps*, L'Herne.
- Levitt, P., & Glick Schiller, N. (2008). Conceptualizing simultaneity: A transnational social field perspective on society. Dans S. Khagram et P. Levitt (dir.), *The transnational Studies Reader: Intersections and innovations* (pp. 284–294). Routledge.
- Levitt, P. (2011). A transnational gaze. *Migraciones Internacionales* 6(1), 9-44, https://www.researchgate.net/publication/287168454_A_Transnational_Gaze.
- Mancuso, S. (2022). *L'incroyable voyage des plantes*. Albin Michel.
- Мандельштам, О. (1990). *Воронежские стихи (1935—1937)*. Художественная литература. Москва.
- Mandelstam, O. (1999). *Les cahiers de Voronej (1935-1937)*. Tr. H.Abril. S.I., Circé.
- Marder, M. (2013). *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. Columbia University Press.

Marrache-Gourraud, M. (2020). *La légende des objets : Le cabinet de curiosités réfléchi par son catalogue (Europe, XVIe-XVIIe siècles)*. Librairie Droz, Genève, Collection Les Seuils de la Modernité.

Masson, C. (2003). Shmattès : la mémoire par le rebut, déchiré n'est pas perdu. *Champ psychosomatique*, 4(32), 69-87.

Masson, C. (dir.) (2007). *La mémoire par le rebut*. Éditions Lambert-Lucas.

McGonagle, J. (2007). An interstitial Intimacy: Renegotiating the Public and the Private in the Work of Zineb Sedira. *French Cultural Studies*, 18(2), 219-235. <https://doi.org/10.1177/0957155807077998>

McMillian Browse, P. (1999). *Plant Propagation*. Octopus Publishing Group.

Meenakshi, T. (2005). *Transnational migration and the politics of identity*. Sage.

Médina A. C. (2017). « Récits » sonores, textes transmédiaux pour les oreilles, *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 10. <https://doi.org/10.4000/rfsic.2734>

Michalkov, S. (réalis.). (1994). *Anna 6-18* [film]. Russie-France.

Milliard, C. (2011a). Mémoires. Dans H. U. Obrist (dir.), *Zineb Sedira, Beneath the Surface* (p. 34-47). Kamel Mennour.

Milliard, C. (2011b). Zineb Sedira in Conversation, Ibraaz. <https://www.ibraaz.org/interviews/8>

Milliard, C. (2017). Between two worlds. <https://aperture.org/editorial/sedira-between-two-worlds/>.

Milne, R. I., Abbott, R. J. (2000). Origin and evolution of invasive naturalized material of *Rhododendron ponticum* L. in the British Isles. *Molecular Ecology*, 9(5), 541-556.

Milza, P. (1993). *Voyage en Ritalie*. Plon.

Morawska, E. (2009). *A sociology of Immigration/(Re)making Multifaceted America*. Palgrave Macmillan.

Mori, S., Rouan, G. (2011). *Les thérapies narratives*. De Boeck.

Morss, A. (2020, 1 mai). Not Just Weeds: How Rebel Botanists Are Using Graffiti to Name Forgotten Flora, *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/environment/2020/may/01/not-just-weeds-how-rebel-botanists-are-using-graffiti-to-name-forgotten-flora>
 aoe#:~:text=A%20rising%20international%20force%20of,towns%20and%20cities%20across%20Europe.

Motta, L. (2007). Jardins et médiations des savoirs en ethnobotanique. Dans P.Lieutaghi et D. Musset (dir.), *Actes du colloque au Musée de Salagon*, 141-146. C'est à dire Éditions.

Motta, L. (2014). Éloge du dehors. *Chimères*, 82, 11-18.

Mréjen V. (artiste) (2004). *Pork and Milk*. Film couleur 35 mm. France.

Nathan, T. (2014). *L'étranger ou le pari de l'autre*. Éditions Autrement.

Némorovsky, I. (2004). *Suite française*. Éditions Denoël.

Norrick, N. R. (2000). *Conversational Narrative: Storytelling in Everyday Talk*. John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/cilt.203>

Norrick, N. R. (1998). Retelling Stories in Spontaneous Conversation. *Discourse Processes*, 25, 75-97.

Norouzi, A. (artiste). (2022). *Constellational Diasporas. Verre soufflé, graines*. <http://www.anahitanorouzi.com/work/constellational-diasporas/>.

Nougaret, C. (réalis.). (2019). *Dégager l'écoute*. Palmeraie et désert. France, 30 min.

Nouss, A. (2007). Perspectives transhistoricistes. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 20(1), 141-170.

Nouss, A. (2013). Exilience : condition et conscience. *FMSH-WP-2013-44*. <https://shs.hal.science/halshs-00861246>.

Nouss, A. (2013a). Étudier l'exil. *FMSH-PP-2013-09*. <http://www.fmsh.fr/fr/c/1485>.

- Nouss, A. (2013b). Exil comme expérience. *FMSH-WP-2013-43*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861245>.
- Obrist, H. U. (2011). Conversation avec Zineb Sedira. Dans H.U. Obrist (dir.), *Zineb Sedira, Beneath the surface*, Kamel Mennour.
- Ochs, E. et Capps, L. (2001). *Living Narrative: Creating Lives in Everyday Storytelling*. MA: Harvard University Press.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2008). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Armand Collin.
- Pake, C.V. (1987). Medicinal Ethnobotany of Hmong Refugees in Thailand. *Journal of Ethnobiology*, 7(1), 13-26.
- Penone, G. (artiste). (2013). *Elevazione*, bronze et arbres.
- Penone, G. et Jaunin, F. (2012). *Le regard tactile*. La Bibliothèque des Arts.
- Perec, G. (1974/2000). *Espèces d'espaces*. Galilée.
- Perec, G. (1995/2019). *Ellis Island*. P.O.L.
- Philipps, P. C. (2016). *Mierle Laderman Ukeles Maintenance art*. Queens Museum.
- Piguet, É. (2018). La « crise migratoire » de 2015/16 en Europe : interprétation géohistorique. *Refuge*, 34(2), 3–15. <https://doi.org/10.7202/1055572ar>
- Pinault Sorensen, M. (2008). *Le livre de botanique : XVIIe et XVIIIe siècles*. Bibliothèque nationale de France.
- Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs, curieux : Paris-Venise, XVIe - XIIIe siècles*. Gallimard.
- Racine, R. (1985). Écrire une installation ou installer l'écriture. *Parachute*, 39, 28.
- Raynal-Roques, A. (2018, 1 juin). Les plantes sans domicile fixe : Promenades au jardin. *Actes du colloques scientifique*, Société Nationale d'Horticulture de France.

Reznik, E. (2015). *Analyse du rôle de l'artiste dans le cadre d'une résidence à l'école primaire* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].

Reznik, E. (2016). *Exploration de la transmission de récits du déracinement dans un pratique multidisciplinaire basée sur le témoignage et sur la culture de la pomme de terre* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].

Reznik, E. (2018). *Dé-conter*. Dans *Ars Electronica Exhibition* [catalogue d'exposition].

Reznik, E. (2019). Une pomme, deux terres : transmettre un récit du déracinement. Dans D. Méaux (dir.) *Revue des Sciences Humaines, Les formes de l'enquête* [numéro spécial], 334, 175-185.

Reznik, E. (2020). Atlas brodé des plantes déracinées. *Actes du colloque CIST 2020*, 612-616. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03114699/document>.

Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Éditions du Seuil.

Rodionoff, A. (Dir.) (2012). *Les territoires saisis par le virtuel*. L'Harmattan.

Roy, M., Prévost, P. (2013). La recherche-action : origines, caractéristiques et implications de son utilisation dans les sciences de la gestion. *La recherche qualitative dans les sciences de la gestion. De la tradition à l'originalité. Recherches qualitatives*, 32(2), 129-151.

Sarup, M. (2012). Home and Identity. Dans G. Robertson, M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis et T. Putnam (dir.), *Travellers' Tales, Narratives of Home and Displacement*. (p.89-101). Routledge.

Sayad, A. (1999). *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Seuil.

Savoie-Zajc, L. (2011). La recherche qualitative/interprétative en éducation. Dans T. Karsenty et L. Savoie-Zajc (dir.), *Introduction à la recherche en éducation* (p. 123-148). Sherbrooke, QUÉBEC : Éditions CRP.

Schnapp, A. (2004). Collection et mémoire. *Hypothèses* 2004/1 (7), 69-74. <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2004-1-page-69.htm>.

- Schunk, R. (2011). Immigrant Integration, Transnational Activities and the Life Course. Dans M. Wingens, M. Windzio, H. de Valk, C. Aybec, (dir.), *A life-course perspective on migration and integration* (p. 259-282). Springer.
- Seboussi, N. (artiste). (2014). *Zone de transit*. Installation vidéo.
- Sedira, Z. (artiste). (2002). *La maison de ma mère*. 12 photographies couleur.
- Shalev-Gertz, E. (artiste). (2005). *Between Listening and Telling: Last Witnesses, Auschwitz 1945-2005*. Installation vidéo.
- Shiota, C. (artiste). (2016). *Accumulation – Searching for the Destination*. Installation.
- Silverstein, P. A. (2003). De l'enracinement et du déracinement. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5, 2.
- Skowronek, N. (2017). *Un monde sur mesure*. Grasset.
- Stewart, S. (2007). *On Longing*. Duke University Press.
- Susplugas, J. (artiste). (2020). *Là où habite ma maison* [création en ligne]. Jeu de paume.
- Tawadros, G. (2019). Histoires englouties. A propos d'œuvres récentes de Zineb Sedira. Dans *L'espace d'un instant. Zineb Sedira* [catalogue d'exposition]. Jeu de Paume.
- Tassin, J. (2014). *La Grande invasion. Qui a peur des espèces invasives*. Odile Jacob.
- Témime, É. (1994). Voyage en Ritalie by Pierre Milza. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 41(3), 563-565.
- Témime, É., Bolzman, C., Fibbi, R., Guillon, M. (2001). Vieillir en immigration, *REMI*, 17(1). <http://www.persee.fr/docAsPDF/remi0765-07522001num1711761.pdf>
- Thomas, O. (2014). Les objets et la condition de migrant. *Géographie et cultures*, 91-92. <https://doi.org/10.4000/gc.3420>.
- Thomas, W. I. et Znanieki, F. (1918-1920/1998). *Le paysan polonais en Europe et en Amérique, (Chicago : 1919)*. Nathan.

Thúy, K. (2009). *Ru*. Libre expression.

Tolia-Kelly, D. (2004). Locating Processes of Identification: Studying the Precipitates of Re-Memory through Artefacts in the British Asian Home. *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, 29 (3), 314-329. <https://www.jstor.org/stable/3804494>

Tostes, A. (2019). *Trabalho*. Installation créée pour la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

Tostes, A. (2019b). *Web série « Nous les arbres » épisode 3/5* [vidéo]. Fondation Cartier (prod.). <https://www.youtube.com/watch?v=Ax9a4XzKjkM>.

Tsymbalyuk, D. (2021). Between plant fossils and oral histories: tracing vegetal imaginaries from Donbas, Ukraine. *Ruukku : Studies in artistic research*, 16. St-Anrews University. [https://risweb.st-andrews.ac.uk/portal/en/researchoutput/between-plant-fossils-and-oral-histories\(8387fab3-33c2-42ce-ad05-64e4958bb007\).html](https://risweb.st-andrews.ac.uk/portal/en/researchoutput/between-plant-fossils-and-oral-histories(8387fab3-33c2-42ce-ad05-64e4958bb007).html).

Turgeon, L. (2007). La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire ». Dans O. Débary et L. Turgeon (dir.), *Objets & Mémoires* (p.13-16). Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme. Québec, Les Presses de l'Université Laval.

Verhagen, E. (2011). Zineb Sedira. Une morpho-syntaxe en pleine mutation. Dans H.U. Obrist (dir.), *Zineb Sedira, Beneath the surface*, Kamel Mennour.

Vernier, F. (2018). Ces plantes de la guerre que l'on nomme obsidionales, *Journal de Botanique, série Des botanistes dans la tourmente : 1914–1918*, 83, 56-63.

Weil, S. (1949). *L'enracinement*. Paris, Éditions Gallimard.

Wihtol de Wenden, C. (2017). *La question migratoire au XXIe siècle : migrants, réfugiés et relations internationales*. Presses de Sciences Po.

Wingens, M., Windzio, M., de Valk, H., Aybec, C. (dir.) (2011). *A life-course perspective on migration and integration*, Springer.

Wolf, D.L. (2002). There's No Place Like "Home": Emotional Transnationalism and the Struggles of Second-Generation Filipinos. Dans P. Levitt (dir.), *The Changing Face of Home: The Transnational Lives of the Second Generation* (p. 255-294).

Zembylas, M. (2012). Transnationalism, Migration and Emotions: Implications for Education. *Globalisation, Societies and Education*, 10(2), 163-179. <https://doi.org/10.1080/14767724.2012.647403>.