

# CORPS DE MÉMOIRES SENSORIELLES POUR LA CRÉATION : COLLECTER, PERFORMER

MARISELLA PACHECO & DELPHINE TALBOT



Figure 1

## AVANT-PROPOS

Cet article questionne le corps dans son rapport au site et à la mémoire, par l'exploration d'une pratique de création de projet en design culinaire performé, investissant des outils issus de l'ethnographie. Des performances de design culinaire intitulées KatchaKatcha<sup>1</sup>, dont le concept fut écrit en 2013 par un sociologue (Philippe Brouillac) et une artiste chercheuse (Delphine Talbot), à partir d'une proposition de Stéphane Robert, directeur artistique d'une association de production et diffusion de projets interculturels (CRICAO) à Toulouse, se feront à la fois objets d'étude et lieux d'expérimentations (Fig. 1). KatchaKatcha a obtenu le label Toulous'up en 2014 et est diffusé à Toulouse et à l'international<sup>2</sup>, engageant des collaborations diverses, avec comme objectif majeur de créer des projets impliquant l'alimentation pour se faire rencontrer les publics, faire venir les citoyens dans les quartiers populaires, là où les créations puisent leur inspiration.

Créations situées, les performances de design culinaire KatchaKatcha impliquent des habitants, leurs histoires, les métissages culturels et partagés en ateliers et les mémoires du lieu au sein duquel l'événement performatif public prend place. En 2017, Marisella Pacheco, alors étudiante en Master Design sensoriel à l'Université de Toulouse 2, a rejoint le collectif de création.

---

<sup>1</sup> KatchaKatcha : onomatopée japonaise qui décrit l'entrechoquement des baguettes avant de commencer à manger. <https://www.cricao.org/portfolio-site/delphine-talbot-plasticienne-et-chercheuse> et <https://www.cricao.org/portfolio-site/marisella-pacheco>

<sup>2</sup> Ces créations de performances de design culinaire ont eu lieu dans le cadre de différents appels à projets comme Europe créative, Projet tandem Turkey de l'association allemande Mitost ou encore l'appel à projet de la convention Institut Français / Ville de Toulouse.

## INTRODUCTION

La série de performances de design culinaire vise à redécouvrir et réactiver la mémoire collective à travers des expériences sensorielles immersives. Nous interrogeons de quelles manières les performances permettent au corps de devenir un support mémoriel, principalement en connectant les participants à leurs souvenirs sensoriels et en déstabilisant quelques-uns de leurs *habitus* culturels pour leur permettre de déployer leur imaginaire.

Dans le cadre d'une recherche-crédation, KatchaKatcha permet de mener une exploration poétique et pratique de la manière dont le corps perçoit, mémorise, et réinvente des traditions culinaires et culturelles. Le projet met en évidence l'importance de l'interaction entre le sensoriel et l'imaginaire pour créer des espaces liminaux au sein desquels se rencontrent le passé et le présent. Ces espaces permettent de revisiter des usages quotidiens et favorisent une découverte sensorielle enrichie, offrant ainsi un cadre de libération et de réappropriation collective, au sein d'une expérience immersive.

D'un point de vue ethno-poïétique<sup>3</sup>, les terrains de nos pratiques expérientielles, comme artistes chercheuses performeuses, nous fournissent les matériaux pour la création des performances de design culinaire. L'expérience du terrain est une expérience de par-tage du sensible. Nous observons, nous écoutons, nous parlons avec les habitants, nous partageons leur propre cuisine, nous essayons de ressentir avec eux ce qu'ils éprouvent (Laplantine, 2005). Dans le cadre de cet article, nous présenterons des images extraites de nos créations en portant le regard sur la notion d'échantillon

---

<sup>3</sup> "L'ethno-poïétique permet de considérer le médium-couleur comme interface polysensorielle et interactive. Elle soutient une recherche-crédation qui positionne les données matérielles et culturelles comme centrales dans la conception de projets. Elle questionne la complémentarité opératoire entre la poïétique (Passeron) et l'ethnographie (Mauss)." (Talbot et Mardirossian, 2022).

comme archive sensorielle et signifiante, impliquant la notion de corps-mémoire en action.

Le processus de création implique des traductions, des transferts, pour s'essayer à générer, grâce à l'expérience immersive, des sensations nouvelles dans le corps de ceux qui vivent sur le territoire donné en résidence. Par ces performances nous nous essayons à permettre aux publics, composés majoritairement des habitants du lieu, de redécouvrir leur quotidien avec la saveur du nouveau, épris d'une certaine forme d'excitation exotique transmise (Segalen, 1999), dans la joie du polychrome, du divers, du chatoyant, du vif, du doux, du surprenant... Et à réveiller les appétits, en ouvrant l'accès aux sens, en activant les mémoires olfactives, gustatives, sensibles, par l'expérience d'une dégustation collective au selon de laquelle les lieux sensoriels deviennent les témoins de nos regards portés sur le monde. Enfin, nous interrogerons les manières dont le corps se « branche » (Deleuze, Guattari, 1980 ; Latour, 2006) à des dispositifs pour "faire mémoire", pour conserver ce qui a existé et réclame de ne pas être oublié.



FIGURE 2



FIGURE 3

## 1. LES ENJEUX DES PERFORMANCES DE DESIGN CULINAIRE KATCHAKATCHA

D'un point de vue sociopolitique, il est question de valoriser des formes d'archives extraites du quotidien que sont la cuisine, les modes de convivialité autour de l'alimentaire, les techniques, voire même les rituels collectifs (célébrations, traditions, croyances), en impliquant des habitants dans le processus de création : c'est une dimension forte du projet de création KatchaKatcha. Du point de vue de la recherche-création, l'enjeu majeur est alors de ré-actualiser voire de renouveler les mémoires du corps en relation avec son environnement et d'en explorer les relations sensorielles, par la création en acte et grâce à l'expérience immersive que propose la performance. D'une certaine manière le cadre rituel observé sur certains lieux va être réinvesti et rejoué dans l'espace de création, à différents niveaux d'invention. Autant dans certains terrains de pratiques observés que dans les créations elles-mêmes, la liminarité se présente comme moment crucial du rituel. Étape transitionnelle caractérisée par son indétermination, l'espace liminaire permet l'appropriation individuelle et singulière tout autant que l'émergence d'un sentiment de connu, d'appartenance. Pendant la performance, la liminarité fournit « [...] le nouveau cadre d'expérience à partir duquel les acteurs se réapproprient singulièrement le rituel. [...] Celui-ci se présente alors comme une objectivation (au sens le plus simple du terme : ce qui donne une forme concrète) d'un vécu individuel et collectif qui, en s'incarnant, traite d'une manière singulière le rituel lui-même. » (Dartiguenave, 2012).

Un point différenciant pour nos créations, en regard des happenings (Rochaix, Bonnet, Pedinielli, 2015) ou des performances artistiques considérées comme des "œuvres ouvertes" (Eco, 1962), au sein desquels c'est l'imaginaire du participant qui vient compléter l'œuvre, c'est qu'ici la dimension politico-sociale "effective" de nos

performances, au sein desquelles nous immergeons les publics dans la création, réside dans une mise en action réelle des mémoires et des imaginaires des participants qui viennent cocréer l'œuvre aux côtés des performeuses.

## 2. LE PRINCIPE DE CORPS-MÉMOIRE

*De quelles manières le corps vient-il "faire mémoire" dans le cadre de la performance ? Comment devient-il support mémoriel ? Comment la performance va-t-elle permettre de se réapproprier, individuellement et par le corps, des expériences connues de tous ?*

Du fait qu'il y ait, dans chaque création, des éléments de traditions associés à des éléments modifiés, utilisés à des fins différentes, avec des fonctions différentes, l'individu sécurisé par la structure scénographique va vivre une nouvelle expérience d'aliments et d'objets, de matériaux, faisant partie de son quotidien, parfois très traditionnel. Là où parfois le mimétisme induit par la tradition lui a fait perdre le sens profond des choses, et de leurs usages. Ainsi, en décalant ces supports, la performance pousse le participant à (re)trouver une signification profonde, un sens "à lui", dans sa relation à cet objet, car il est libéré de la charge associée à l'habitude de ces usages. Nous interrogeons de manière pratique comment il va pouvoir se libérer et gagner en charge signifiante, dans des pratiques du quotidien comme celle de s'alimenter, par l'acte de création performée incluant tout autant l'espace que l'aliment. Les habitudes ont parfois une fonction anesthésiante des sens, nous venons combattre cette forme d'anesthésie, combattre et secouer.

## Sentir sans juger

Pour accéder à la création impliquant l'espace du sensible, il faut pouvoir renoncer à en juger les objets. Dès que nous commençons à juger ou à classer ce qui nous entoure, nous nous écartons immédiatement de ce qui nous affecte. « Les choses ont été classées en vue du parti que j'en pourrai tirer. Et c'est cette classification que j'aperçois, beaucoup plus que la couleur et la forme des choses. » (Bergson, 1900, 2012). Ainsi, il faudrait avoir un regard "désintéressé" et accepter que nous ne voyons pas les mêmes choses. Ces regards multiples, loin de la lecture des "étiquettes collées" et de l'influence du langage, ouvrent une nouvelle manière de créer (et de sentir). Telle est peut-être l'unique moyen effectif d'accéder et d'ouvrir autrui à une expérience du sensible. Il distingue justement deux approches très différentes de la matière et du monde sensible, celle de la science en générale et celle de l'art. Si « la science manipule les choses et renonce à les habiter » (Merleau Ponty, 1960), la peinture semble permettre un accès interne et immédiat aux choses, dans une démarche rendant possible l'expression du monde du point de vue de la sensibilité. La proposition est d'habiter, de faire corps, par l'expérience, avec le monde et les choses, sans être dans un rapport d'utilisation, permettant à chacun de s'éloigner du jugement et de la domination.

## Corps et mémoire

La mémoire convoquée en premier c'est celle du territoire sur lequel la performance aura lieu : relever des indices, des matériaux à collecter, faire émerger du territoire ses mémoires enfouies (son histoire, ses récits de vie, ses traversées migrantes souvent), les faire vivre et les actualiser par la création et par l'expérience de la performance, est le premier tour de force de KatchaKatcha. Comment allons-nous faire

vivre sensoriellement le territoire, le (faire) déguster, le (faire) sentir et l'offrir en partage à ses habitants ? La mémoire du lieu et de ses vies humaines, minérales, végétales, animales, passent par le corps du performeur puis par celui des participants-habitants qui la font vivre par résonances sensorielles individuelles, en contexte collectif. Convoquer les énergies du lieu, les magnifier ; rendre visible les pépites sous-jacentes et secrètes, enterrées, les sortir de terre, les rendre sensoriellement accessibles, est le second tour de force de KatchaKatcha. Le corps manifeste la mémoire du lieu par sa mise en acte dans le cadre de la performance.

Explorer la manière dont les humains et les non-humains (objets, dispositifs, pratiques) coexistent et cocréent des réseaux d'interaction, permet d'identifier les modes d'interactions existant entre les corps humains, les objets (nourriture, outils de cuisine), et leurs environnements. Ces éléments deviennent des "actants" qui participent à la construction d'une mémoire collective partagée, en déplaçant les frontières entre le naturel, le culturel et le technique (Latour, 2006). L'étude des réseaux d'interaction entre les humains et les non-humains (Latour, 2005) appliqué au design culinaire, permet d'explorer comment les dispositifs immersifs "branchent" les corps à des mémoires sensorielles et culturelles, créant ainsi des espaces d'invention et de réinterprétation.

### **Matrimoine sensoriel**

Par le biais de performances immersives comme celles de KatchaKatcha, le territoire, avec ses histoires, ses récits de vie et ses traces visibles et invisibles, se révèle à travers les sens. Ce processus fusionne les dimensions corporelles, collectives et sensorielles, en inscrivant la mémoire des lieux dans une dynamique vivante et partagée (Tembeck, 2014). La notion de "matrimoine", comme espace de mémorisation de lieux intangibles et sensibles, implique les gestes et les savoir-faire qui s'inscrivent plus dans



les corps que dans les textes, mémoires dites “immatérielles” car non inscrites dans le marbre, mortelles, tout autant que vivantes, essentielles. Le corps, à la fois réceptacle et lieu de transmission, se fait espace de reliance entre héritage immatériel et expériences actuelles, actualisées, faisant du matrimoine une expérience sensorielle accessible et collective, partagée.

### **Patrimoine et matrimoine, deux regards sur l’héritage**

Le patrimoine, historiquement, a été associé à la préservation des biens culturels et naturels, qu’ils soient d’intérêt historique, esthétique ou social (Smith, 2006). Cependant, cette notion s’inscrit souvent dans une logique de fixation et de conservation, qui peut ignorer les dimensions éphémères, sensorielles et dynamiques de notre relation au monde (Harrison, 2013). À l’inverse, le matrimoine ouvre une perspective alternative en valorisant l’intangible, le sensible et le corporel (Heinich, 2009). Il permet de repenser l’héritage en termes d’expérience, d’interaction et de transformation, au-delà des cadres rigides conférés à la notion de patrimoine, celui de la pierre, des monuments et d’une certaine acception de l’histoire. Même si « le monument a pour fin de faire revivre au présent un passé englouti dans le temps. Le monument historique entretient un rapport autre avec la mémoire vivante et avec la durée. [...] il peut, de surcroît, en tant qu’œuvre d’art, s’adresser à notre sensibilité artistique [...], dans ce cas, il devient partie constitutive du présent vécu. » (Choay, 1992).

## Matrimoine : une approche de l'héritage par le sensible

FIGURE 4



Le matrimoine s'intéresse aux pratiques telles que l'oralité, les gestes, les rituels quotidiens et surtout à la mémoire corporelle, qui joue un rôle central dans les performances artistiques et

culinaires (Connerton, 1989). Ces pratiques incarnent un héritage vivant, transformable, où le corps devient à la fois un réceptacle et un vecteur de transmission (Taylor, 2003). Elle constitue un "réseau de sensations" qui, loin d'être éphémère, se cristallise et se renouvelle au fil des interactions (Merleau-Ponty, 1945). Ce processus met en évidence une expérience dynamique où le corps, la perception et les émotions s'entrelacent (Lepecki, 2004). Dans des performances telles que celles de KatchaKatcha, la mémoire du territoire et des récits enfouis est réactivée à travers les gestes et les interactions du performeur avec les participants.

Ce dialogue entre patrimoine et matrimoine désigne un patrimoine sensoriel inscrit dans l'expérience vécue. Il permet de parler de l'usage des sens en se concentrant sur le caractère transformateur et interactif des expériences sensorielles (Pallasmaa, 2005). Les performances immersives traduisent ce "patrimoine sensible" en une fusion des perceptions individuelles et collectives, offrant des expériences profondément ancrées dans les mémoires territoriales et corporelles.

## Déterritorialisation et récits corporels

La notion de patrimoine implique une déterritorialisation, au sens deleuzien du terme : elle déconstruit les discours dominants pour recréer de nouveaux espaces où le sensible prend le pas sur les cadres rigides (Deleuze, Guattari, 1980). Ce parcours s'incarne dans des récits corporels, activés par des performances en réinventant la mémoire et l'identité (Kershaw, 1999). Ces espaces redéfinissent constamment l'identité et la mémoire, favorisant des formes d'interaction et de signification nouvelles (Turkle, 1997). La mémoire sensorielle se présente comme une entité fluide et évolutive. Elle s'enrichit des interactions sensorielles, créant un patrimoine sensoriel vivant, à la croisée de l'éphémère et du durable (Villamizar, 2014).

Récits corporels et identités mouvantes explorent la manière dont les mémoires territoriales réactivées par les performances migrent des profondeurs du territoire vers une expérience collective. Les performances immersives, comme celles de KatchaKatcha, révèlent les histoires enfouies des lieux et les mettent en résonance avec les participants à travers des gestes, des sons, des expériences sensorielles. Par l'interaction d'usages éphémères et d'une mémoire dynamique, les lieux mémoriels donnés comme sensoriels se présentent tels une entité fluide et évolutive. Les performances immersives transforment cette mémoire en une expérience partagée, à la croisée de l'éphémère et du durable (Villamizar, 2014). En convoquant les énergies des lieux, ces performances magnifient le patrimoine intangible en lui offrant une résonance contemporaine.

## Identité immatérielle en mouvement : un héritage collectif vivant

L'héritage sensible ne se limite pas à une expérience individuelle. Il s'étend à un patrimoine collectif, où les sensations, perceptions et pratiques traversent les générations (Nora, 1989). Cet héritage évolue au contact des contextes sociaux et culturels, créant des identités mouvantes façonnées par les expériences partagées. Loin d'être statiques, ces identités sont en constante transformation à travers des pratiques, ce que les performances immersives manifestent, rendent visibles : le corps et l'invitation à l'action sont convoqués en tant que moyens de création d'interactions, de récits (Tembeck, 2014). En reliant les récits corporels des performeurs et des participants, des identités collectives et immatérielles émergent, révélant des liens profonds entre les lieux, les habitants et la transmission revisitée des héritages en présence.

## Une nouvelle vision de l'héritage

Le dialogue entre patrimoine et patrimoine ouvre des perspectives inédites sur notre rapport au passé, au présent et à l'avenir. En réintégrant le sensible, l'intangible et le corporel, des pratiques comme les performances artistiques immersives permettent de dépasser les limites de la préservation culturelle traditionnelle (Smith, 2006). Ces dynamiques, exemplifiées par des initiatives comme celles de KatchaKatcha, invitent à repenser les frontières entre le tangible et l'intangible, entre l'éphémère et le durable, tout en ancrant l'expérience humaine dans des récits vivants et partagés (Villamizar, 2014).

En tant qu'artistes agissant pour la création de performances de design culinaire, nous sortons des cuisines pour investir la ville, ses parcs, ses places, les maisons des cuisiniers, des habitants, leurs lieux de cultures, de production, et nous travaillons avec des non-chefs, avec des personnes âgées, des grands-mères, des musiciens, des sculpteurs. Nous cuisinons et faisons cuisiner, pour soigner, pour partager, pour s'entraîner, pour transmettre, pas seulement de la nourriture, mais des danses, des rituels, des pièces artistiques. Si le dispositif de monstration de la performance est parfois moins systématisé, les artistes performeuses n'oublient pas pour autant l'ultime partage d'un cri au monde, doux ou brutal, de ce qu'elles ont à dire par leur corps, avec leur corps, et à travers la performance artistique. Dans les cultures modernes en crise de valeur et d'identité, les expériences offertes par KatchaKatcha bouleversent les traditions, renoncent à toute forme de patrimoine pour envisager un monde à la fois *ex materia* et *ex nihilo* (un espace liminal ?) duquel puissent émerger de nouvelles archives sensorielles.

Le corps-mémoire s'éprouve par l'action d'ingestion : l'artiste-performeuse ingère les éléments du terrain, fait corps avec ce qui deviendra les matériaux pour la création à venir. Puis les participants ingèrent à leur tour les éléments transformés pour la création : au sein de ces nouveaux territoires à vivre, les mets offerts à la dégustation feront vibrer les corps de manière nouvelle. Du dehors au dedans, des circuits sensoriels s'activent et transfigurent le rapport au lieu, au sein d'une re-découverte libératrice de tout joug potentiellement lié à l'*habitus*. « L'idée même d'"habiter" renvoie ainsi "au rapport que l'homme entretient avec les lieux de son existence, mais aussi à la relation, sans cesse renouvelée, qu'il établit avec l'écoumène, cette demeure terrestre de l'être" (Paquot, Lussault, Younès, 2007). Au cœur de cette relation, les expériences sensorielles de la matière et ses mises en forme sont cruciales. [Il importe de] croiser étude sensorielle et

culture matérielle [...]. À travers ces mises en relation et les créations auxquelles elles donnent lieu, c'est donc une "invention du quotidien" (De Certeau, 1990) par les sens que nous nous proposons d'explorer. De ce point de vue, les manières d'habiter le monde peuvent être appréhendées à partir de deux pôles de la créativité humaine [...] celles qui tendent à la mise en forme du quotidien à travers l'organisation d'un chez-soi ou lieu commun, d'une part ; celles qui le subliment au moyen de l'invention de formes artistiques, d'autre part. » (Dassié, Gélard, Howes, 2020). L'identification puis l'utilisation de réseaux complexes de sensations font partie intégrante de cette approche de création collaborative.



FIGURE 5

### Déambulation poïétique : création, collaboration et appropriation du terrain

La déambulation poïétique propose un processus vivant de création et de réappropriation. Selon Laplantine (2013), les sensations et les perceptions, en mobilisant l'imaginaire, participent activement à la construction d'une anthropologie des émotions et des expériences sensibles, en générant des significations collectives. De son côté, Dagognet (1990) met en avant le rôle essentiel de l'action et de l'interaction dans la

stimulation du sensible, nourrissant ainsi des expériences à la fois individuelles et partagées. Partie constitutive du processus de création, la déambulation poïétique engage l'imaginaire et les perceptions sensorielles dans une dynamique collective, permettant une réinvention de l'espace à travers des interactions où les récits corporels et les expériences sensorielles reconfigurent les espaces et ravivent les mémoires. Dans des performances immersives telles que KatchaKatcha, la déambulation poïétique constitue une méthode clef pour explorer, concevoir et transformer les espaces. En engageant les sens, les récits et les mémoires des lieux, elle articule une approche profondément contextuelle et collective (Frame, 2022). Chaque geste enrichit le terrain, celui-ci devient un espace de création en acte, tout à la fois observé et investi par le designer-performeur.

Investir le terrain comme espace de création sous-tend d'impliquer l'instabilité et l'interaction comme moteurs essentiels du processus. En refusant les structures fixes et linéaires, l'investigation privilégie des parcours où les aléas et les découvertes révèlent les potentialités du terrain (Garnero, 2011). Dans le contexte de KatchaKatcha, cela se traduit par une déconstruction de la temporalité : le passé est réactivé dans le présent à travers des interactions immersives. La mémoire des espaces – qu'elle soit historique, sociale ou naturelle – est activée par le corps du performeur et prolongée par celui des participants. L'expérience devient un dialogue entre le lieu et les individus, au sein duquel textures, sons, odeurs et récits se rencontrent pour composer une scénographie vivante et polysensorielle (Dagognet, 1990). Cette approche ouvre la voie à des formes d'expérience alternatives, en proposant des "narrations émancipées" (Rancière, 2000) dans un espace d'immersion et de reconfiguration des sens. Cette démarche de déconstruction sera mobilisée à plusieurs reprises au cours des différentes phases de création de KatchaKatcha.

La déambulation poïétique n'est pas un simple déplacement, elle est un acte de création total qui incite à l'action, elle est représentée dans chaque temps de la performance. Une traversée au sein de laquelle espace, temps et interactions humaines se rejoignent pour générer des expériences uniques. Dans des projets comme KatchaKatcha, elle devient une méthode puissante pour explorer, concevoir et transformer les espaces. En engageant profondément les sens et les récits, elle réinvente la création artistique comme une pratique collective, contextuelle et transformative. Ce processus invite à repenser notre rapport au territoire, en faisant de chaque lieu un terrain d'expérimentation, de réappropriation et de partage, où passé et présent dialoguent pour façonner un imaginaire poétique profondément contemporain.



FIGURES 6 ET 7

### Appropriation du terrain et matériaux vivants

Chaque geste repéré lors de la visite du terrain devient un acte de création collective. Performeurs et habitants réinventent ensemble des parcours et des rituels traditionnels, impliquant différentes modalités relationnelles entre corps, objets et espaces. Ce processus, nourri par l'incertitude et l'imprévu, génère des transformations profondes dans la perception du lieu et dans la manière dont les individus s'y inscrivent.



En explorant le terrain, ils font émerger les matériaux sensoriels et narratifs qui donneront lieu à la performance (Barrès, 2017).

Ici, « l'artiste cesse de "représenter" : il présente, ne transcrit plus, construit [...] il se situe ailleurs, dans la ville entière [...]. Cette plasticité se veut un langage direct, non-élitiste, frappant.» (Dagognet, 2000). Les matériaux et matières d'apparence insignifiante ou "trop commune" sont vus et nommés par les deux artistes lors des déambulations et des rencontres avec les habitants, et, une fois choisis, revêtent dans l'espace dédié à la performance une nouvelle valeur, une nouvelle aura, vibrants, signifiants, beaux, enthousiasmants, redonnant une certaine forme de fierté pour les habitants à connaître et vivre entourés de ces matières et matériaux, dans leur quotidien. Par l'acte de création renouvelé, les objets du quotidien retrouvent tout leur potentiel signifiant auprès de leurs usagers.

FIGURE 8



Cette dynamique s'inscrit dans une appropriation collective du terrain. La déambulation dépasse la simple dimension individuelle pour créer des espaces d'échange au sein desquels la mémoire des lieux

rencontre les récits des artistes et des participants. Par exemple, dans KatchaKatcha, les pratiques alimentaires ne se limitent pas à une célébration des traditions, elles deviennent de véritables vecteurs d'engagement sensoriel et de dialogue intergénérationnel (Beyaert-Geslin, 2012). Ce processus crée une continuité entre passé

et présent, permettant aux habitants de renouveler l'appropriation signifiante de leur environnement au moment où ils introduisent les performeurs dans ces lieux traditionnels.

## **Acte de performance : création collective et émergence du sens**

La notion de déambulation poïétique introduit l'idée d'un réseau complexe de sensations, où les expériences sensorielles individuelles s'entrelacent pour former un tissage collectif de significations. Dans l'approche modale de Laplantine (2005), le social est compris à travers une perspective sensible et expérientielle, soulignant l'importance des perceptions dans la construction du sens collectif. La déambulation poïétique repose sur cette interconnexion des sensations individuelles, qui non seulement génèrent un sens partagé, mais enrichissent également la créativité collective. Chaque sensation apporte une perspective unique, contribuant à la richesse du processus de création. Cette méthodologie s'inscrit dans la continuité des réflexions sur la poïétique du déplacement, où l'expérience sensorielle et l'écriture s'entrelacent pour produire de nouvelles formes de significations (Gautier, 2019).

Dans ce cadre, la participation des individus – cuisiniers, artistes-performeurs et habitants – est essentielle lors de la performance. Elle permet un mélange d'idées, de perspectives et de sensations, qui nourrit la transmission d'émotions, la génération de significations nouvelles et l'élaboration de sens partagés. Ce dialogue, que Stiegler (2006) qualifie de "sculpture sociale", ne se limite pas à un échange intellectuel, ce dialogue des sens au sein de l'espace collaboratif engage profondément la diversité sensorielle, renforçant ainsi l'expérience créative collective et favorisant un environnement inclusif respectueux de chaque sensation individuelle (Laplantine, 2013).

C'est ce réseau qui permet l'aboutissement de l'œuvre artistique qui fait suite à l'interaction entre la nourriture et l'espace (proposé par l'artiste) et les habitants (public, spect'acteur).



FIGURE 9

## Restitution des expériences : transmission et réactivation des mémoires corporelles

La déambulation poïétique se déploie également comme un outil de réactivation des mémoires corporelles. En s'inscrivant dans le territoire, le corps de l'habitant, qui a vécu la performance, et le corps du performeur deviennent vecteurs de narration, traduisant les récits enfouis du lieu en gestes, sons et interactions collectives. Le corps devient un espace vivant de réappropriation culturelle. Les artistes créent un lien avec les mémoires territoriales tout en renouvelant leurs significations dans le présent. Ce processus transcende la simple conservation, il inscrit l'héritage dans une poétique de la transformation et de la réinvention, offrant aux participants une expérience riche et ancrée dans le sensible (Deleuze, Guattari, 1980).



FIGURE 10

## Comment en retirant certains repères mémoriels, liés aux *habitus*, on ouvre plus d'espace à l'imagination ?

Car on va subtiliser des *a priori* culturels, des éléments de jugement qui d'une certaine manière font obstacle à la découverte, à l'accueil de sensations nouvelles qui doivent passer d'abord par le corps, pour ensuite remonter à l'esprit. L'on touche à une sorte d'espace de "neutralité" intellectuelle et critique pour accéder au corps. L'espace de création est un espace de liberté, du fait que nous jouons avec les règles et que nous venons décaler des protocoles sociaux, en les ritualisant d'une nouvelle manière, par transfert ou invention, par le truchement de la scénographie, et par notre présence active et visible dans l'espace, nous présentons un espace de jeux, une forme de proposition de libération du corps dans son expression : les gestes proposés subtilement par les performeuses invitent les participants à se jouer des codes établis et à investir l'espace donné à voir. Du regard porté sur les objets, le corps est invité à toucher, sentir, déguster des mets inconnus grâce à des gestes nouveaux, dans une certaine forme de lenteur ou d'extension du corps, expérimentant des sensorialités méconnues voire inconnues. La performance vient nous extraire de l'espace social, régi par certaines règles, pour offrir un espace de libération des corps et d'activation sensorielle.

La scénographie offre une structure qui permet à l'imagination de s'ouvrir, dégagée d'une mémoire codifiée. Elle propose un espace sécurisant qui vient offrir au regard des éléments connus tout en proposant une organisation nouvelle et unique, et en associant des éléments d'origines diverses, la découverte surgit. La scénographie vient marquer le territoire d'une nouvelle mémoire collective, au sein duquel le corps vient réactualiser et découvrir les espaces de cette mémoire réinventée. On trouvera par exemple des éléments comestibles qui deviendront des éléments décoratifs, avec des décalages d'usages, manifestés par des éléments connus associés à des traditions. La mémoire joue un rôle dans chaque espace de la création, nous venons réduire certaines accroches de cette mémoire pour réveiller le corps sensoriel. Ça laisse plus d'espace à l'imaginaire, voire à l'imagination individuelle : "l'imaginaire en action" s'enclenche avec vigueur lorsque le corps n'est pas "sclérosé" par une mémoire trop "lourde", habitée de normes.

Il y a une articulation entre la mémoire et l'imaginaire qui se fait plus souple et invite chacun.e à se saisir pleinement, par le corps, de l'espace de la performance. Marisella parle de "corps sans organes" (Deleuze, Guattari, 1980), comme d'effacer tous les repères connus, de venir retirer certains éléments informatifs qui renvoient à la mémoire, pour essayer d'offrir un espace où les expériences sensorielles sont exponentielles, "potentialisées" en quelque sorte. Ramener au corps en retirant la mémoire, c'est revenir à quelque chose de primitif, c'est comme si on ramenait le corps de l'autre à vivre une situation comme un petit enfant. Tout est nouveau. Tout est possible. Tout est découverte sensorielle quelque peu "exaltée". Delphine évoque la création d'espaces de surprise pour que les participants soient comme hors de leurs repères, afin qu'ils puissent sentir avec tous leurs sens en éveil. Quand il n'y a que peu de repères connus, il est alors possible de sentir les choses de façon moins identifiée ; libéré d'une certaine

manière du joug d'une identité normée pour glisser vers un flux sensoriel neuf et revigorant.

### 3. UN PROCESSUS DE CREATION EN QUATRE TEMPS

Dans le cadre de cette analyse, nous porterons une attention particulière sur ce qui se joue pour le corps dans sa relation à la mémoire.

#### Temps 1

La visite, la rencontre.

L'imprégnation du territoire pour créer des espaces sensoriels : observer, sentir, écouter, collecter.

#### Temps 2

La conception.

L'émergence de nouveaux territoires pour la création scénographique et culinaire.

#### Temps 3

L'exercice de la performance, l'action tous ensemble : les performeuses, les participants, la question de l'expérience.

#### Temps 4

Feed back, le temps dédié au récit : les archives comme base de données matérielles et immatérielles pour la conception de projets en design sensoriel : la question de l'expérience usager et des supports numériques (Marisella Pacheco), la question du corps-mémoire dans la gestion des traumatismes en care design (Delphine Talbot).



FIGURE 11

### Temps 1. Enquêtes de terrain sous la forme d'une déambulation poïétique.

Pour Marisella il s'agit d'abord d'une forme de déambulation, pour Delphine il s'agirait plutôt d'un temps dédié à ce qu'elle nomme "l'enquête de terrain" en vue d'une création artistique, investissant une méthode ethno-poïétique pour le projet de design. Ces traversées sur les terrains des résidences de création participent à la poïétique du projet, elles singularisent l'approche et chaque proposition. Le design se fait situé, la performance est habitée. Le terrain dévoile des pratiques singulières et collectives, il ancre surtout la possibilité de générer des espaces de mémorisation partagés. Le terrain, terme emprunté à l'ethnologie, génère l'échange, implique le principe du don et du contre-don (Mauss, 1925), favorable à la découverte paisible et confiante, dans une tolérance joyeuse : les rencontres participent à la création, portent le germe de l'invention (Lévy-Leblond, 1996).

L'observation des gestes, le langage non verbal, la cuisine, la vie quotidienne, ce qui nous est offert à voir et à goûter... Le travail en résidence permet de faire émerger des corps les langages subtils de nos goûts (Howes, 2005, 2006), des saveurs que l'on aime. Le corps qui sent, goûte, touche, inhale, avale, nous procure une palette de sensations qui éveillent notre désir de donner, qui se matérialise par la création à venir. « L'expérience du terrain est une expérience de partage du sensible. Nous observons, nous écoutons, nous parlons avec les autres, nous partageons leur propre cuisine, nous essayons de ressentir avec eux ce qu'ils éprouvent. » (Laplantine, 2005).

Marisella parle de "se laisser porter par le terrain", comme en voyage. Ce qu'elle relève au gré des cuisines se note dans l'optique du projet : le matériau "pour" le design culinaire est investi d'une qualité plastique et sensorielle particulière, qui se touche avec l'œil et la langue. Pour Delphine, il y a l'empreinte dans le corps que ces découvertes de milieux provoquent : la danse rituelle, l'ambiance des cuisines, la chaleur d'une main sur l'épaule, le rire des femmes, l'odeur d'une fleur. Nos matériaux se vivent par, avec et dans le corps. La création implique des traductions, des transferts, pour s'essayer à générer, grâce à l'expérience immersive, des sensations nouvelles dans le corps de ceux qui vivent sur le territoire. La question de l'enquête intégrée à une poïétique de création correspond à la nécessité de trouver des éléments qui déclencheront en l'artiste "quelque chose", une inspiration, pour pouvoir définir le concept de la performance. Il s'agit parfois d'échanges avec des habitants, mais d'autres fois c'est l'histoire du lieu qui vient donner la note de départ. Comme par exemple à En Jacca pour le festival Wikipolis à Colomiers en 2019, c'est l'histoire de l'ancien site paléolithique qui nous a conduit à définir un mode alimentaire spécifique et des rituels dédiés à Vénus.





FIGURE 12

L'objectif est ainsi de définir l'idée qui va structurer, porter, faire ligne de conduite du projet : une pensée de la structure s'impose pour offrir un espace de liberté créatrice sécurisée aux participants. Le corps sur le terrain s'anime des mémoires territorialisées par les pratiques et les paroles habitantes. L'appropriation du terrain se fait d'abord par une forme de déambulation qui fera émerger la découverte d'éléments poétiques, le corps tentant de s'intégrer et de s'appropriier un territoire en vivant ses coutumes, en visitant les maisons, en faisant des trajets avec les habitants, en écoutant leurs histoires, en cuisinant avec eux des plats du quotidien, en participant à leurs traditions (danses, fêtes, chants, rituels), en visitant leurs marchés, dénuée de préjugés. Cette démarche propose au designer de considérer la déambulation comme partie intégrante du processus de création, une forme de vecteur de résistance qui favorise l'émergence d'une expérience sensorielle multidimensionnelle transmissible par la conception d'un objet, d'un service, d'une expérience.



FIGURE 13

## Temps 2. Conception : mémoire et imagination en action.

*Mots clefs : création, transfert, matériau*



FIGURE 14

La mémoire tout autant que l'imagination sont ici mises en acte par la création d'espaces dédiés à la performance : les spect'acteurs (spectateur-témoin de l'action et acteur qui agit, en interaction et intégré à l'oeuvre) sont invités à prendre part à l'action suggérée par les performeuses, leur mémoire est alors activée par la re-découverte de lieux-images (Yates, 1982) connus (mets, odeurs, couleurs, matériaux...), et leur imagination s'ouvre devant l'expérience inédite qui plonge leur corps dans les saveurs d'une palette sensorielle nouvelle. L'imagination dans son potentiel de création (Rosset, 2006) s'entremêle des réalités connues ou méconnues dans un temps dédié à la saveur du (re)sentir.

Dans le cadre d'une recherche de création d'espaces de liberté expérientielles, les objectifs pourraient se définir comme suit :

- identifier des objets, des gestes, des odeurs, des goûts, des formes, des aliments... qui "font mémoire" et manifestent, voire matérialisent, une tradition, un rituel, une culture;
- tester des formes de détournement ou de transfert via différents médiums et principes de notations et d'expérimentation (photographie, son, dessin, cuisine), tout en impliquant différentes modulations de création d'effets sensorielles ;

- révéler pour chaque élément ou matériau son potentiel sensible, interrogeant ses dimensions affective, régressive, transgressive..., en impliquant ses fonctions sociales, manifestées par la forme, les gestes voire les ingrédients eux-mêmes.

FIGURE 15



Il y a une forme de dissolution des *a priori* culturels par l'acte de la performance : une décontextualisation, une proposition de nouveaux modes d'accès aux matériaux culinaires, interrogeant le rite même de se nourrir en collectif. Nous engageons avec KatchaKatcha une

posture de transmission et de décontextualisation d'objets, en proposant plusieurs accès ou en imaginant des transferts d'usages de ce même objet par la subtilisation d'un geste, d'une forme, d'une mise en espace. Il y a aussi un renouvellement de l'archive par l'acte performé : de nouvelles conceptions d'un ingrédient, d'un matériau culinaire, permettent de revisiter un patrimoine sensoriel compris comme dynamique et (ré)actualisé par nos imaginaires en action. Ce que le terrain a produit dans nos corps sera en partie proposé à vivre pour les corps des participants. Nous nous concentrons



sur la création d'espaces au sein desquels chacun pourra redécouvrir sa propre sensorialité, en utilisant la nourriture comme outil d'immersion dans une forme de fictionnalisation du territoire que l'on souhaite valoriser dans un cadre à la fois artistique, culturel et social.

FIGURE 16

À travers les performances, nous cherchons à susciter des expériences "totales", mobilisant tous les sens et impliquant toute une multitude de couches symboliques et émotionnelles. La véritable mobilité réside dans la mobilisation intérieure et la tension entre les récits imaginaires et la réalité concrète, là où l'imaginaire interprète le devenir du réel plutôt que de se limiter à sa simple description (Rancière, 1983). Dans cet espace, l'imaginaire devient une expérience sensorielle où réel et imaginaire fusionnent dans une dynamique d'immanence et de transcendance (Fondane, 1980). Cette multiplicité du sentir rend chaque perception unique et multidimensionnelle (Bachelard, 1957), transformant ainsi chaque acte performatif en un creuset sensoriel, un lieu au sein duquel opère une forme de dialectique des sens.

FIGURE 17

Dans l'art de la performance, il ne s'agit pas de choisir entre *mimèsis*, comme reproduction fidèle, et diégèse, comme univers reconstruit par le récit (Genette, 1972). Au contraire, ces deux pôles se croisent et s'interfèrent, dans une dynamique qui trouble les catégories établies (Rancière, 2000), créant un espace sensoriel vibrant et fertile. Cette intersection peut être considérée comme une "langue d'actions", une forme de danse parlée ou de théâtre muet qui dépasse les dichotomies traditionnelles pour produire un langage hybride (Rancière, 1983), mélangeant actions et récits, permettant de rompre avec les jugements préconçus pour proposer des narrations alternatives, émancipées de la logique utilitaire (Rancière, 2008). La performance devient ici un spectacle vivant, une hyper-présence orientée vers l'immersion et l'activation des perceptions. L'artiste, en habitant le monde plutôt qu'en le manipulant, ouvre un espace de perception



immédiate, impliquant sa sensibilité comme mode d'existence et investissant sa capacité de saisie de ses potentialités (Merleau-Ponty, 1964), ceci dans une visée dynamique de création (Merleau-Ponty, 1960). L'imagination revêt ici toute sa capacité de réinterprétation du réel, à travers des couches multiples de perception et de mémoire, transformant ainsi l'espace vécu en un récit poétique (Bachelard, 1957). Cet espace, situé aux frontières des sens, crée une forme de rencontre entre différents univers sensoriels, produisant des effets d'interférence qui enrichissent l'expérience de la performance. Les sens ouvrent des espaces de "territorialité émotionnelle" (Roca-Servat, 2020), là où perception et émotion s'entrelacent dans une alchimie unique. La perception dans la performance est un processus dynamique, influencé par l'environnement, l'attention et l'état d'esprit de chacun, où chaque sensation se renouvelle dans une intensité immédiate et palpable. L'interférence des *stimuli*, inspirant un intérêt esthétique et émotionnel, favorise des expériences enrichissantes et mémorables. Dans ce cadre, la performance devient un vecteur de résonance sensorielle, au sein de laquelle chaque instant est une invitation à ressentir, à renouveler voire à ré-imaginer sa présence au monde.



FIGURE 18

FIGURE 19



La performance dépasse les simples *stimuli* visuels, auditifs, tactiles, olfactifs ou gustatifs, pour redéfinir les espaces considérés dans leur sensorialité comme des expériences complètes. Ici, la sensorialité n'est pas une fin en soi mais un composé de l'expérience partagée entre le performeur et le participant. Par exemple, le geste de fermer les yeux pour mieux écouter une voix, sentir une texture ou percevoir un goût met en avant le besoin humain d'accéder à une sorte d'état de transe

pour pleinement saisir ce que le corps produit et pour embrasser l'expérience elle-même.

Notre objectif central est ici de montrer que ressentir nécessite une interface vivante, un espace actif et unifié, où l'expérience peut se construire et être ensuite interprétée par chacun de manière personnelle. Dans la performance, cet espace devient un lieu de transformation sensorielle, un terrain où les perceptions se rencontrent, se réinventent et se fondent dans une expérience commune. L'action qui caractérise les spect'acteurs qui prennent part aux performances, invités à manger, toucher, parfois même danser ou se dresser, mouvoir leur corps, invités par les performeuses et les caractéristiques scénographiques proposés par la mise en espace des mets à déguster, interroge la part active de celui qui consomme tout autant que de celui qui produit.

FIGURE 20



Suivant la distinction établie par le philosophe Bernard Stiegler entre praticien et usager (Stiegler, 2006), le praticien vit une expérience individualisée et circonstanciée en quête de particularités, une expérience d'amateur, tandis que le consommateur "tend à perdre ses savoir-

vivre", et le producteur "ses savoir-faire", dans un processus de désindividuation observé dans divers champs du design. KatchaKatcha est un projet orienté vers la connectivité et l'interactivité, employant un langage de médiation à travers lequel une influence culturelle est promue par les acteurs sur le terrain. Dans ce processus, une médiation locale sur et par le design et l'art contemporain émerge. Elle souligne la complémentarité des langages imprégnant les territoires et les cultures, notamment dans les quartiers populaires, où le métissage culturel est significatif et engage une vie quotidienne partagée par un grand nombre de personnes, de familles, où se forment des liens interculturels et intergénérationnels, nourris par de nouvelles manières de consommer et de redécouvrir des habitudes alimentaires, dans un contexte d'échange et de dialogue communautaire.

L'interactivité favorisée par les actions de Katcha Katcha, tout au long du processus de création, impliquant habitants et acteurs sociaux, mène vers un espace de renouvellement relationnel et d'identification. Les déambulations entre le participant, la nourriture et l'artiste, forment

FIGURE 21



une expérience nouvelle, fondée sur le dialogue et les modalités perceptives actives entre l'acteur et l'espace : une synergie entre mémoire et présent, créant une poïétique unique et individuelle, font l'acte de la performance. La création fondée par un espace mis en partage permet d'explorer un univers sensoriel où l'approche scénographique et la pratique d'une installation culinaire interactive questionnent le lieu, le corps et les sens, activés par la rencontre. Ces espaces créés peuvent être considérés comme des espaces liminaux, une forme d'art-action. Ces espaces liminaux peuvent être vus comme des frontières entre différents états de l'être, offrant la possibilité d'une récréation individuelle et de sa sensorialité, là où les actions symboliques créent du sens pour les participants. A la fois espace d'éveil sensoriel accru, l'espace liminal renvoie à la ritualisation du phénomène vécu : les actes de manger, de sentir et de partager retrouvent alors une densité merveilleuse.

Dans Katchakatcha nous cherchons à dévoiler des expériences multiples qui activent tous les sens et contiennent plusieurs couches de réalité. C'est un espace où s'opère une dialectique des sens. Le corps de la performeuse se fait expérientiel pour ceux qui vont vivre la performance : l'expérience sensorielle traduite par le biais de la création de la performance de design culinaire est le précurseur de désirs de partages et de ressentis quasi mimétiques, toutefois autonomes, de la part des participants. Mon corps performeur, qui passe d'un espace à un autre, rend visible les mémoires d'un lieu et s'en fait le transmetteur par l'acte performé.

Aussi, il y a la mémoire du corps matériel : le matériau ponctionné sur le terrain pour la création est porteur de mondes (Goodman, 1992), il est senti voire ingéré par le corps de la performeuse puis des publics en acte. Les actions d'observer, de collecter, de nommer les données issues du terrain pour obtenir des échantillons culturels qui "font



mémoires” participent à la création. La notion d’archive rejoint alors celle d’échantillon, qui renvoie à un monde voire à une pluralité de mondes, à goûter, à sentir, et qui tout à la fois est acteur d’une nouvelle combinaison.



FIGURE 22

### Temps 3. L’exercice de la performance : le happening.

*Mots clefs : mémoire, émanciper libérer, action*

La performance de design culinaire de Katchakatcha vise à susciter une réaction chez le participant pour qu’il se reconnecte à ses sensations. L’intégration du public est essentielle, car elle incite à l’action, revisitant les mémoires à travers les gestes, la ritualisation du temps, la structuration de l’espace et le mouvement du corps.



FIGURE 23



FIGURE 24

## Espace liminal et transformation sensorielle

La performeuse mexicaine RoseLee Goldberg (1999) et la théoricienne Ileana Diéguez (2011, 2013) explorent l'idée d'espace liminal, une notion empruntée aux travaux de Michel Foucault et de Gaston Bachelard sur la poétique de l'espace. Dans le cadre de la performance, cet espace agit comme un seuil de perception – un moment

où les participants sont exposés à un choc sensoriel, propice à l'éveil et à la création. Ce seuil ouvre des espaces de résistance et de transformation, là où l'expérience sensorielle encourage une rencontre directe et immersive. La notion de liminalité (Turner, 1969), constitue la deuxième étape des rituels de passage. Ce concept s'applique particulièrement aux performances participatives, où les transformations vécues par les participants peuvent être comparées aux étapes d'un rituel.

FIGURE 25



Selon cette approche, reprenant les travaux de l'ethnologue Van Gennep (1881), le processus de transformation s'articule en trois phases successives :

- séparation : l'individu se détache de son groupe initial;
- liminalité : l'individu traverse une période de transition où il est entre deux statuts, hors de ses repères habituels;
- réincorporation : l'individu réintègre son groupe, transformé et porteur d'un nouveau statut.

Dans le cadre de nos performances, la phase de liminalité permet aux participants de se libérer temporairement de leur identité sociale et de vivre des expériences sensorielles intenses et inédites. L'espace liminal devient ainsi un terrain fertile pour l'exploration créative et la redéfinition de soi. Grâce au principe de déambulation participative, KatchaKatcha propose une expérience sensorielle unique, fondée sur la synergie d'une mémoire impliquée au présent et d'une découverte renouvelée de matériaux traditionnels.



FIGURE 26.

L'objectif ultime de nos performances est de proposer un univers au sein duquel l'installation culinaire invite à l'interaction en interrogeant le lieu, le corps et les sens, dans un espace-temps ralenti. Chargée de spontanéité, l'action transforme la mémoire initiale, rendant la déambulation vivante par une participation collective qui touche à l'intime : ingérer des matériaux alimentaires avec les mains, se laisser surprendre par des saveurs, des textures, des situations.



FIGURE 27

De plus, on pourrait parler de corps-mémoire du lieu “en acte” de la performeuse, un corps qui met en action les mémoires du lieu. Delphine investit les attributs du lieu, fait corps avec ses mémoires, qui la traverse et la font performer. Comme par exemples à En Jacca, incarnant une sorte de Vénus paléolithique qui peint les corps des participants, ou à Sanaré au Vénézuéla, incarnant le chamane multicolore, *poikilos* d’une diversité (culturelle) qui danse entre les mondes<sup>4</sup>. À cet endroit, le corps est le matériau de la création, inspiré par les rituels culturels identifiés, entre “expression artistique et sociale” (Lussac, 2002).



FIGURE 28

---

<sup>4</sup> Dans la région du Lara au Vénézuéla, la Saragosse est une danse qui se pratique lors d’une fête païenne à la fin décembre, dans une visée de protection des enfants et de favorisation des récoltes.

## Représent-action

Dans ce contexte, la sensorialité est envisagée comme le phénomène d'un concept incorporé au niveau psychophysique par l'artiste performeur. Ce phénomène peut aussi être appelé la "représent-action", il implique gestes, temps, espace et mouvement pour provoquer et interpeller le participant. L'artiste-performeur ne cherche pas à représenter une présence absente, mais à exercer une écriture corporelle qui met en jeu son énergie désirante et sa capacité à subvertir des codes d'action préétablis. En même temps, la "représent-action" invite le spect'acteur à remettre en question l'association mécanique d'une sensation à une matière spécifique.

L'acte de création de performances intègre des approches post-structuralistes pour explorer la sensorialité, s'écartant des analyses sémiotiques traditionnelles. Il se concentre sur des aspects comme la subjectivité, les politiques du regard, et le rôle du pouvoir et du désir. Selon Derrida (1995), la performance est un art multidimensionnel, idéal pour une "autoprésentation de visibilité et de sensibilité pure". L'artiste en performance incarne conceptuellement des idées, créant ainsi un phénomène appelé "représent-action", qui engage le spectateur dans un dialogue sensoriel et psychophysique, remettant en question les associations sensorielles conventionnelles.

Dans la création des performances culinaires Katchakatcha, l'objectif est de présenter les saveurs traditionnelles d'un territoire sous des formes insolites, ce qui amènera l'utilisateur à se concentrer et à se connecter à l'installation pour identifier et créer un lien avec les aliments présentés. On encourage un moment contemplatif visant à ce que le spect'acteur prenne conscience de ce qu'il consomme et de ses implications.

On lui présente sa consommation et ses expériences traditionnelles sous une nouvelle configuration, comme un nouveau chemin pour revenir à la maison.



FIGURE 29

#### **Temps 4. Le temps du récit.**

*Mots clefs : récit, matrimoine, archive, design*

*Cette partie, à visée conclusive, nous amène à considérer le projet comme un potentiel de développements méthodologiques en création-recherche.*

Les retours des participants aux performances de design culinaire en regard des expériences sensorielles vécues peuvent constituer une base de données utile à la conception de projets futurs en design. À titre d'exemples, ces données peuvent être employées pour :

- Des conceptions de design numérique pour Marisella, considérant les enjeux, les besoins, des cas pratiques expérientiels transposables dans le cadre de configuration d'expériences utilisateurs ;
- Des conceptions en design et théories du *care*, impliquant le corps : "le corps senti", impliquant les données sensorielles comme précurseurs d'usages spécifiques dans la conception de projets (design de service, d'objet, d'espace) ; "le corps boussole", impliquant une réflexion anthropologique pour des conceptions en design sensoriel, voire des développements en *care design* interrogeant le corps en mouvement dans le cadre de pratiques de "*trauma recovering*".

S'il est une archive dans nos études, elle est celle du secret, mais elle s'écrit rarement. Ici l'archive est vivante, elle offre une version matrimoniale au patrimoine : l'oralité, le geste, les pratiques construisent une base de données qui renvoie quelque peu à ce que l'UNESCO catégorise comme "patrimoine immatériel"<sup>5</sup> car il ne s'inscrit pas dans la pierre. Mais pour nous il est bien matériel, nous conjugons les approches issues de l'anthropologie du sensible (Laplantine, 2005), voire du sensoriel (Howes, 2005), à des éléments issus des cultures matérielles pour en extraire des éléments performatifs qui s'actualisent à chaque nouvelle création.

## Archive et mémoire

Jacques Derrida (1995) fait la distinction entre archive et mémoire : l'archive implique un acte de consignation et de stockage, elle fixe, stabilise et organise les

---

<sup>5</sup> A titre d'exemple, classé au patrimoine immatériel de l'UNESCO, la harissa : <https://ich.unesco.org/fr/RL/la-harissa-savoirs-savoir-faire-et-pratiques-culinaires-et-sociales-01710>



souvenirs dans un espace extérieur à l'individu. La mémoire, quant à elle, est fluide et vivante, en perpétuelle transformation et mouvement. Derrida souligne que, malgré la volonté de conservation, l'archive ne peut jamais capturer pleinement la vivacité et la dynamique de la mémoire vivante, toujours en devenir et en renouvellement. Ainsi, là où l'archive tend à fixer le passé, la mémoire reste un processus actif, évolutif, insaisissable par définition.

L'éphémérité d'une performance n'en réduit pas la densité de sa trace : les participants gardent en eux la mémoire d'une expérience unique, au sein de laquelle ils ont des révélations quant au potentiel de leur propre culture, et quel trésor ! La base de données qui résultent d'expériences sensorielles individuelles vécues en collectif permet la notation d'usages polysémiques.

Aussi d'une allégorie du patrimoine (Choay, 1992) à une vision dématérialisée du patrimoine (UNESCO), nous reconsidérons la matérialité du vivant, grâce à l'observation des gestes, l'implication de recettes de cuisine, l'expérimentation impliquant des aliments locaux, jouant avec des traditions dansées, scandées, chantées... Les récits que l'on collecte sont issus des familles, des exils, des peines et des joies qui constituent la vie, et des nécessités qu'imposent le climat, la perte, le deuil ou la célébration. Relever des données d'ordre ethnographique implique de garder trace (Mauss, 2002 ; Nova, Lécho Hirt, 2019) : photos et vidéographies, croquis, notes sur le carnet, échantillons ramassés au gré des visites, sons. L'archive pour nous s'écrit avec le corps en transit, en écoute, en réceptacle. Le matériau, échantillon, se fait lui aussi corps de mémoire pour la création : il est une porte vers le monde duquel il vient (Goodman, 1992), et rentre dans la composition d'une table, d'un mur, d'un sol, d'un met, d'une ambiance sonore, d'une atmosphère propice à s'émerveiller, à être traversé.

Candau (2005) affirme que la transmission sensorielle dans les communautés se fait via des socio-transmetteurs (monuments, musées, sons, odeurs), qui renforcent les échanges intersubjectifs et la mémoire collective. Halbwachs (2004) voit quant à lui la mémoire collective ancrée dans les structures sociales et influencée par le présent. Dans KatchaKatcha, le temps est redéfini par des échanges créatifs, fusionnant passé et présent. Nos performances explorent l'interaction sensorielle influencée par la culture et l'histoire, favorisant la résistance et la création grâce à la déambulation poïétique participative.

En tant qu'artistes culinaires, nous investissons la ville et ses lieux culturels, travaillant avec ses habitants. Nos performances transmettent un message puissant par et pour le corps. KatchaKatcha joue avec les traditions, bouscule le patrimoine, en rematérialisant les "immatériels", et produit des formes d'archives polysensorielles. Les artistes-designeuses -performeuses imaginent des formes d'espaces liminaux desquels peuvent émerger de nouvelles mémoires sensorielles, dans et par les corps mis en mouvement, mis en relation par les jeux scénographiques et matières culinaires.

## QUESTIONS ET PERSPECTIVES

Quels dispositifs de collectes sur l'*in situ* de la performance nous permettraient de mieux comprendre et d'intégrer de nouvelles formes de sensorialité et de mémoires pour des conceptions de projets en design ? Quelle serait la pertinence de ces nouvelles formes de langage impliquant le corps dans des espaces parfois dématérialisés (comme le numérique) et ne relevant que de l'effet psycho-physiologique ?

Dans nos analyses, le vocabulaire emprunté par chacune d'entre nous, impliquant des énoncés performatifs, se différencie pour partie en fonction des objectifs associés à la notion de projet en design. Nous questionnons la performance du point de vue de nos méthodes de conception et en regard de nos recherches-crétions spécifiques : Marisella emploie un vocabulaire issu du numérique en lien avec sa pratique de designer UX ; Delphine emprunte un langage issu de l'anthropologie, d'une "ethno-poïétique", investissant des éléments de terrains pour des projets de création en arts et en design. En termes d'objets d'études, des transferts sont aussi possibles, pouvant donner lieu à de nouvelles pistes de recherches-crétions : depuis l'observation des expériences participantes issues des performances vers des créations numériques interactives pour Marisella, à partir de pratiques expérientielles du "corps-mémoire sensoriel" dans l'intégration de *trauma recovering* en *care design* pour Delphine.

Reste qu'il existe manifestement une approche ouvrant les portes d'une nouvelle sensorialité de l'être, levant le voile qui nous sépare inmanquablement des choses du monde telles qu'elles se donnent originellement. S'il n'est pas toujours possible de parler des effets, d'un imaginaire ou d'une intelligence du sensible, il ne faut pas pour autant en refuser toute réflexion.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, G. (1957, 2020). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.
- Barrès, P. (2017). "Boîte Noire, Une "scène d'invention totale"." *Espace, perspective et fragmentation*. *Entrelacs*, n°13.
- Bergson, H. (1900, 2012). *Le Rire : Essai sur la signification du comique*. Presses Universitaires de France.
- Beyaert-Geslin, A. (2012). *Sémiotique du design*. Presses Universitaires de France.
- Bondaz, J. (2014). "Entrer en collection. Pour une ethnographie des gestes et des techniques de collecte". *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 4. <https://doi.org/10.4000/cel.481>
- Candau, J. (2005). *Anthropologie de la mémoire*. Armand Colin.
- Choay, F. (1992). *L'Allégorie du patrimoine*. Éditions du Seuil.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge University Press.
- Covo, E. (2023). *Débat sémantique, enjeu politique : comment le mot matrimoine questionne la place des femmes dans l'héritage culturel*. Madmoizelle.com. En ligne.
- Dagognet, F. (1990). *Faces, Surfaces, Interfaces*. Vrin.
- Dagognet, F. (2000). *Rematierialiser.: Matières et matérialismes*. Vrin.
- Dartiguenave, J. (2012). *Rituel et liminarité*. *Sociétés*, n°115(1), 81–93.
- Dassié, V., Gélard, M.-L., Howes, D. (2020). *Habiter le monde : matérialités, art et sensorialités*, n°44(1), 13–23. *Anthropologie et Sociétés*, Université Laval.
- De Certeau, M. (1990). *L'Invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*. Folio Essais.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie* 2. *Mille Plateaux*. Editions de Minuit.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive*. Galilée.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Atuel.
- Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas
- Eco, U. (2015). *L'œuvre ouverte*. Points.
- Frame, A. (2022). "Une approche "culturelle" du sensible en communication : de la préfiguration à la reconfiguration." *Le sensible, passion sémiotique en communication : Dialogues avec Jean-Jacques Boutaud*. 117–128. Éditions Universitaires de Dijon.
- Fondane, B. (1980). *Le mal des fantômes*. Plasma.
- Garnero, S. (1995). "Danser, une poïétique de l'être." *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°25, 127–140. *Aux sources du corporel*.
- Gautier, V. (2019). *Poïétique du déplacement : De l'espace traversé à la traversée de l'écriture*. Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Éditions du Seuil. Collection Poétique.

Goldberg, R-L., Anderson, L., Diebold, C-M. (1999). *Performances : l'art en action*. Thames & Hudson.

Goodman, N., (1992). *Manières de faire des mondes*. Folio Essais.

Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Les classiques des sciences sociales. Université du Québec.

Harrison, R. (2013). *Heritage. Critical Approaches*. Routledge.

Heinich, N. (2009). *La Fabrique du patrimoine*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Howes, D. (2003). *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. University of Michigan Press.

Howes, D. (2005). *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*. Routledge.

Kershaw, B. (1999). *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. Routledge.

Koch, S., Fuchs, T., Summa, M., Müller, C. (2014). "Body Memory, Metaphor, and Movement." *Metaphor and Symbol*, n° 29(1), 62–65.

Laplantine, F. Nouss, A., (2016). *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*. Pocket.

Laplantine, F. (2005). *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*. Téraèdre.

Laplantine, F. (2013). *L'énergie discrète des lucioles. Anthropologie et images*. Academia, L'Harmattan.

Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.

Latour, B. (2006). *Nous n'avons jamais été modernes Essai d'anthropologie symétrique*. La Découverte Poche.

Lepecki, A. (2004). *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Wesleyan University Press.

Lévy-Leblond, J-M. (1996). *La pierre de touche, la science à l'épreuve*. Folio Essais.

Lussac, O. (2002). Fluxus et propagande politique : des buts sociaux, non esthétiques. *Actuel Marx*, n°32(2), 169–183. <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.3917/amx.032.0169>

Mauss, M. (2002). *Manuel d'ethnographie*. Petite Bibliothèque Payot.

Mauss, M. (2007). *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Presses Universitaires de France.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1960). *L'Œil et l'Esprit*. Gallimard.

Nora, P. (1989). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.

- Nova, N., Lécho Hirt, L. (2019). "Ethnographier avec le design." Techniques & Culture. Supplements. <https://doi.org/10.4000/tc.11193>
- Pallasmaa, J. (2012). *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses.* John Wiley & Sons.
- Paquot, T., Lussault, M., & Younès, C. (2007). *Habiter, Le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie.* Éditions La Découverte.
- Picot, L. (2021). *Le matrimoine : un bien commun qui s'inscrit lentement dans la mémoire collective.* RFI. En ligne.
- Roca-Servat, D. (2020). *El estudio de la publicidad y el consumo desde las ciencias sociales.* Universidad Pontificia Bolivariana.
- Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible. Esthétique et politique.* La Fabrique Éditions.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé.* La Fabrique Éditions.
- Rancière, J. (2010, 1983). *Le philosophe et ses pauvres.* Champs essais.
- Rochaix, D., Bonnet, A., Pedinielli, J. (2015) . "L'atteinte du corps dans la suspension : analyse psychopathologique d'une "performance" artistique et sociale." *Bulletin de psychologie*, n°537(3), 215–222. <https://doi.org/10.3917/bupsy.537.0215>
- Rosset, C. (2006). *Fantasmagories, Le réel, l'imaginaire et l'illusoire.* Éditions de Minuit.
- Segalen, V. (1999). *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers.* Le Livre de Poche.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage.* Routledge.
- Stiegler, B. (2006). "Du design comme sculpture sociale." Flamand, B. *Le Design : essais sur des théories et des pratiques.* Institut Français de la Mode. *Regard*, n°243–258.
- Talbot, D., Mardirossian, V. (2024). *Prendre soin par la couleur : du design tinctorial au care.* *Sciences du Design*, n°19(1), 100–123. <https://doi.org/10.3917/sdd.019.0100>.
- Taylor, D. (2003). "The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas." Duke University Press.
- Tembeck, T. (2014). "Re-performer le matrimoine: perspectives et témoignages sur l'héritage féministe en art actuel". *Recherches féministes*, 27(2). 21–37.
- Turkle, S. (1997). *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet.* Simon & Schuster.
- Turner, V., 1990 (1969). *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure.* Presses Universitaires de France.
- Yates, F.A. (1982). *L'art de la mémoire.* Éditions Gallimard.
- Van Gennep, A. (1881, 1909). *Les rites de passage. Étude systématique des rites.* Picard.
- Villamizar, D. V. (2014). "Shock Governance. Políticas de la memoria y Estado-desastre en Colombia." *Revista Vía Iuris*, n°16, 97–118.
- Villamizar, D. V., Contreras, O. (2014). "Estética e identidad corporativa." *AiBi Revista de Investigación, Administración e Ingeniería*, n°2(2), 27–54.

## ICONOGRAPHIE

**FIGURES 1 & 2.** PARTENAIRES : CRICAO, Garaman Hall, Europe Creative. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), trois chefs cuisiniers locaux associés : Kyoko Yamashiro (Garamanjyaku), Yuichiro Ishii (Farm Lab), Yoshihiko Kinjo (Tenpusu). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Ginoza, Okinawa, Japon. DATE : Avril 2019.

**FIGURE 3.** PARTENAIRES : CRICAO, Kikayak Kultur, Mitost (programme Tandem Turkey), ECF, Anadolu Kultur, Fondation, Mairie de Toulouse, centre social Reynerie. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Pascal Bonnafous (chef cuisinier associé). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Jardins partagés Éden, Reynerie, Toulouse. DATE : Septembre 2017.

**FIGURES 4 & 5.** PARTENAIRES : CRICAO, Kikayak Kultur, MITOST (Programme Tandem Turkey), ECF, Anadolu Kultur, musée de la cuisine de Gaziantep. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), chef cuisinier associé au musée de la Cuisine. PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : musée de la Cuisine, Gaziantep, Turquie. DATE : Juillet 2017.

**FIGURES 6 & 7.** PARTENAIRES : CRICAO, Europe Créative (projet Colab Quarter), Mistodiya, Mescladis, Ville de Colomiers (Festival Wikipolis), Sochenko 33, Région Occitanie. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Frederic Biel (chef cuisinier associé). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Hall Comminges, Colomiers. DATE : Février 2019.

**FIGURES 8 à 10.** PARTENAIRES : CRICAO, Kikayak Kultur, MITOST (programme Tandem Turkey), ECF, Anadolu Kultur, Musée de la cuisine de Gaziantep. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), chef cuisinier associé au musée de la Cuisine. PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : musée de la Cuisine de Gaziantep, Turquie. DATE : Juillet 2017.

**FIGURE 11.** PARTENAIRES : CRICAO, Garaman Hall, Europe Creative. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), trois chefs cuisiniers locaux associés : Kyoko Yamashiro (Garamanjyaku), Yuichiro Ishii (Farm Lab), Yoshihiko Kinjo (Tenpusu). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Ginoza, Okinawa, Japon. DATE : Avril 2019.

**FIGURE 12.** PARTENAIRES: CRICAO, Europe Créative (projet Colab Quarter), Mistodiya, Mescladis, Ville de Colomiers (Festival Wikipolis), Sochenko 33, Région Occitanie. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Frederic Biel (chef cuisinier associé). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Hall Comminges, Colomiers. DATE : Février 2019.

**FIGURE 13.** PARTENAIRES : CRICAO, Kikayak Kultur, Mitost (programme Tandem Turkey), ECF, Anadolu Kultur Fondation, Mairie de Toulouse, centre social Reynerie. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Pascal Bonnafous (chef cuisinier associé). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse TERRITOIRE : Jardins partagés Éden, Reynerie, Toulouse. DATE : Septembre 2017.

**FIGURE 14.** PARTENAIRE : CRICAO, Conseil départemental de la Haute Garonne. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire). DIFFUSION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Conseil départemental de la Haute Garonne, Toulouse. DATE : Décembre 2018.

**FIGURE 15.** PARTENAIRES : CRICAO, Kikayak Kultur, MITOST (Programme Tandem Turkey), ECF, Anadolu Kultur, musée de la Cuisine de Gaziantep. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), chef cuisinier associé au musée de la Cuisine. PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : musée de la Cuisine, Gaziantep, Turquie. DATE : Juillet 2017.

**FIGURE 16.** PARTENAIRES : CRICAO, Festival Made In Asia, Centre d'art La Cuisine. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Pascal Bonnafous (chef associé). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Centre d'art La Cuisine, Nègrelisse. DATE : Avril 2021.

**FIGURE 17.** PARTENAIRES : CRICAO, Kikayak Kultur, Mitost (programme Tandem Turkey), ECF, Anadolu Kultur, Fondation, Mairie de Toulouse, centre social Reynerie. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Pascal Bonnafous (chef cuisinier associé). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Jardins partagés Éden, Reynerie, Toulouse, DATE : Septembre 2017.

**FIGURE 18.** PARTENAIRES : CRICAO, Kikayak Kultur, MITOST (projet Tandem Turkey), ECF, Anadolu Kultur, musée de la Cuisine de Gaziantep. CRÉATION : Delphine Talbot



(plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), nom (chef cuisinier associé). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : musée de la Cuisine de Gaziantep, Turquie. DATE : Juillet 2017.

**FIGURE 19.** PARTENAIRES : CRICAO, Festival Made In Asia, Centre d'art La Cuisine. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Pascal Bonnafous (chef associé). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Centre d'art La Cuisine, Nègrepelisse. DATE : Avril 2021.

**FIGURE 20.** PARTENAIRES : CRICAO, Garaman Hall, Europe Creative (Projet Colab Quarter). CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), trois chefs cuisiniers locaux associés. PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Ginoza, Okinawa, Japon. DATE : Avril 2019.

**FIGURE 21.** PARTENAIRES : CRICAO, Kikayak Kultur, Mitost (programme Tandem Turkey), ECF, Anadolu Kultur Fondation, Mairie de Toulouse, Centre social Reynerie. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Pascal Bonnafous (chef cuisinier associé). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Jardins partagés Éden, Reynerie, Toulouse. DATE : Septembre 2017.

**FIGURE 22.** PARTENAIRES : CRICAO, Festival Rio Loco, Préfecture de Haute Garonne, la Maison d'à Côté, association Olympe de Gouges. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Oriane Deshoulières (designer plasticienne). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Chapelle San Subra, Saint-Cyprien, Toulouse. DATE : Juin 2015.

**FIGURE 23.** PARTENAIRES : CRICAO, Garaman Hall, Europe Creative (Projet Colab Quarter). CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), trois chefs cuisiniers locaux associés. PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Ginoza, Okinawa, Japon. DATE : Avril 2019.

**FIGURE 24.** PARTENAIRE : CRICAO, Festival Made In Asia, Centre d'art La Cuisine. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Pascal Bonnafous (chef associé). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Centre d'art La Cuisine, Nègrepelisse. DATE : Avril 2021.

**FIGURE 25.** PARTENAIRES : Made in Asia, CNRS, Epicerie Solidaire Main à la pâte, Maison de Quartier Rangueil, DRAC. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne,

scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Pascal Bonnafous (chef associé). TERRITOIRE : CEMES, Rangueil. DATE : Avril 2022.

FIGURE 26. PARTENAIRES : CRICAO, Mescladis, Europe Creative (projet Colab Quarter). CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer plasticienne). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Barcelone, Espagne. DATE : Mars 2019.

FIGURE 27. PARTENAIRES : Made in Asia, CNRS, Epicerie Solidaire Main à la pâte, Maison de Quartier Rangueil, DRAC. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Pascal Bonnafous (chef associé). TERRITOIRE : CEMES, Rangueil. DATE : Avril 2022.

FIGURE 28. PARTENAIRES : CRICAO, Europe Créative (projet Colab Quarter), Mistodiya, Mescladis, Ville de Colomiers (Festival Wikipolis), Sochenko 33, Région Occitanie. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer culinaire), Frederic Biel (chef cuisinier associé). PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse. TERRITOIRE : Hall Comminges, Colomiers. DATE : Février 2019.

FIGURE 29. PARTENAIRES : CRICAO, Mistodiya, Europe Créative (projet Colab Quarter) ASSQOT, Préfecture de la Haute Garonne, Syndicat de co-propriété du Cristal. CRÉATION : Delphine Talbot (plasticienne, scénographe), Marisella Pacheco (designer plasticienne), le chocolatier Cacaophages. PRODUCTION : Association CRICAO, Toulouse . TERRITOIRE : Arènes, Toulouse. DATE : Juin 2018.