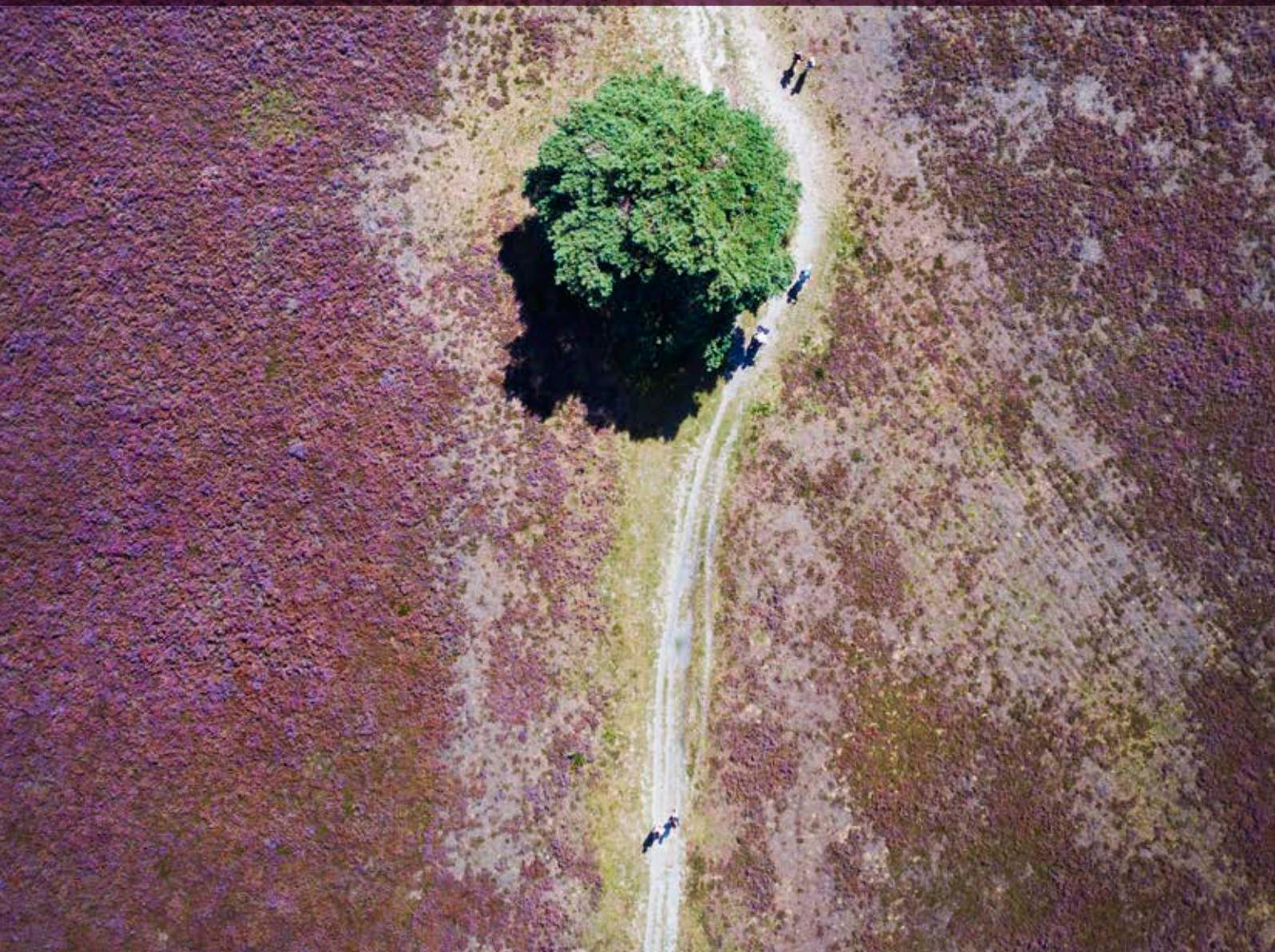


N° 57 Hiver 2021

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

Ce que les arts nous disent
de la transformation du monde



SOMMAIRE

ÉDITO (1 – 2)

p.1 : Jean-Pierre Saez, Vincent Guillon
Le roman de l'Observatoire s'écrit au futur

CE QUE LES ARTS NOUS DISENT DE LA TRANSFORMATION DU MONDE

DOSSIER (3 - 123)

Dossier coordonné par Lisa Pignot
et Jean-Pierre Saez

p.5 : Jean-Pierre Saez
Entendre le récit des transformations
du monde dans les arts

p.11 : Paul Ardenne
Ce que la culture fait à la société

p.17 : Maud Le Floc'h, Camille de Toledo
Le *parlement de Loire*.
Quand le droit institue les colères du monde

p.23 : Bruno Latour
Comment les arts peuvent-ils nous aider
à réagir à la crise politique et climatique ?

p.27 : Estelle Zhong Mengual
Faire entrer le vivant
dans notre monde commun

p.31 : Marielle Macé
Donner sa langue aux choses

p.37 : Jean-Philippe Ibos
Retrouver une place juste parmi le vivant

p.41 : Lauranne Germond
Art et écologie : une alliance contre
la victoire de l'inerte

p.45 : Thierry Boutonnier, Thierry Dutoit
L'artiste, le scientifique, le tendre ver
et la fourmi

p.50 : Olga Kisseleva
EDEN : des Himalayas aux Pyrénées. Quand
l'art écologique prend soin de la biodiversité

p.55 : Benoît Peeters, François Schuiten
Revoir demain

p.61 : Simon Njami
Se laisser envahir par la musique du monde

p.65 : Éric Chevance
Que peuvent les artistes ?

p.69 : Marcos Avila Forero
L'art de la puissance d'agir

p.73 : Sarah Mekdjian, Marie Moreau
Le *Bureau des dépositions* : des œuvres
performées depuis le droit, l'art et les
sciences sociales

p.77 : Sophie Bachelier, Yancouba Badji
« Sauver une âme, c'est comme
sauver l'humanité »

p.83 : Ferdinand Richard
Plus rien ne nous retient dans ce pays

p.87 : Marco Martiniello
L'art de parler des migrations

p.89 : Auguste Ouédraogo, Bienvenue Bazié
Ce que danser veut dire

p.93 : Sébastien Thiéry
Inscrire l'acte d'hospitalité au patrimoine
culturel immatériel de l'humanité

p.100 : Pascal Le Brun-Cordier
Œuvrer pour une ville sensible

p.103 : Dimitri Boutleux
Cultiver l'espace public, pour faire pousser
de nouveaux imaginaires

p.106 : Laetitia Lafforgue
L'art dans l'espace public : vigie du monde

p.109 : Lucie Marinier
Naissance, vie et fin des œuvres :
les temps de l'art dans l'espace public

p.113 : Yvan Detraz, Frédéric Latherrade
À la lisière.
Redécouvrir les périphéries urbaines

p.117 : Amélie Essessé
En quoi l'architecture vernaculaire peut-elle
être une source d'inspiration pour le futur ?

p.120 : Samuel Nowakowski
Comment les récits SF ont-ils inspiré
les grandes utopies numériques ?

BIBLIO (125 – 131)

p.125 : Jean-Pierre Saez
Itinéraire d'un homme de culture

p.126 : Myriam Marzouki
Cancel culture : le « modèle » américain
s'imposera-t-il en France ?

p.128 : Sylvia Girel
Pratiques culturelles des Français :
les temps changent

p.130 : Jean-Claude Pompougnac
Légitimité démocratique
et politiques de la culture

LE ROMAN DE L'OBSERVATOIRE S'ÉCRIT AU FUTUR

Plaque sensible des transformations qui traversent les politiques culturelles, lieu de croisement des collectivités publiques, des réseaux artistiques et culturels, des chercheurs et de la société civile, l'Observatoire des politiques culturelles fonctionne comme un atelier de ressources disponibles pour tous. Sa vocation ? Interroger en permanence les liaisons entre les enjeux artistiques et culturels, les enjeux de société et les enjeux de politiques publiques.

Fabrique relationnelle, l'OPC cherche à relier expériences locales, nationales, internationales, en se nourrissant de leurs réalités respectives pour mieux les faire dialoguer. Espace de recherche, il tente de saisir les échos des grandes mutations du monde contemporain pour mieux apprécier la manière dont la culture les intègre et faciliter ainsi leur mise en perspective. Laboratoire d'innovation, l'OPC multiplie les expérimentations et les méthodologies d'animation, de production et d'intelligence collective en les adaptant aux contextes dans lesquels il est appelé à intervenir avec ses partenaires. Comment en est-on arrivé là ? Comment poursuivre l'aventure ?

Cheville ouvrière de la décentralisation et de la déconcentration des politiques culturelles, l'Observatoire des politiques culturelles est né sous le signe de la coopération entre l'État et les collectivités territoriales. Une définition initiale qui correspondait à la lettre de mission que J. Lang avait confiée à R. Rizzardo. Chaque réforme territoriale depuis lors a été, pour l'OPC, l'occasion d'ouvrir un chantier pour saisir ses conséquences sur les cadres partenariaux entourant la culture. Comprenant que le bouillonnement culturel qui se manifestait dans les territoires ne pouvait être un objet d'attention appliquée depuis la rue de Valois, Augustin Girard soutint généreusement le projet de cet Observatoire conçu comme une escorte légère des collectivités publiques. Cependant, dans la notion de « politiques culturelles », il y a le mot *culture*. Celui-ci nous a amenés immédiatement à intégrer les grandes questions de société dans la réflexion. « La culture est le lien social lui-même » soulignait déjà Edgar Morin. Impossible de ne pas mettre ce débat au cœur des politiques culturelles. C'est d'ailleurs avec Edgar Morin et Antonin Liehm que fut organisé le tout premier débat au nom de l'Observatoire, à la Maison de la Culture de Grenoble, début 1990. Le sujet : l'espérance culturelle européenne après la chute du Mur de Berlin. Ardent était l'espoir que la culture joue un rôle plus actif pour donner un élan décisif à cette communauté de destin qui nous attend encore. Des réseaux artistiques et culturels d'acteurs européens apparurent dans ces années-là. L'Observatoire les accompagna dès leur naissance. Il fut de même présent d'emblée auprès des associations et réseaux professionnels qui se structuraient au plan local et national.

Organiser la médiation entre institutions et acteurs de la culture, dresser des ponts entre des milieux qui se connaissent mal et des savoirs qui s'ignorent définit bien la position de l'Observatoire. Elle implique de subir parfois le mécontentement des uns et des autres. Voici le prix du bien le plus précieux que l'Observatoire a construit – non sans difficulté – tout au long de son histoire : son indépendance. Celle-ci n'est pas la propriété d'une équipe, elle est un bien commun pour tous les acteurs de la culture. Une chance qui bénéficie de la garantie des partenaires publics de l'OPC, ministère de la Culture en premier lieu.

Deux grands sujets de société ont mobilisé l'OPC à partir des années 90 : les fractures culturelles / sociales et la diversité culturelle. Au mitan de cette décennie, l'OPC publia un ouvrage préfacé par M. Wieviorka dans lequel les auteurs montraient l'intérêt d'approfondir la reconnaissance de la diversité culturelle dans un cadre républicain, afin précisément de lutter contre la fragmentation de la société qui se manifestait déjà et dont on retrouvait certaines racines dans l'histoire de notre pays, celle de son jacobinisme, celle de la colonisation. Quelque temps plus tard, prenant appui sur l'exemple de la scène de l'art contemporain, l'articulation entre pluralisme artistique et diversité culturelle fit l'objet d'un autre projet majeur. La promotion de la diversité artistique, si elle était admise dans les discours, méritait d'être interrogée dans les faits, les conventions esthétiques, les projets des institutions et le marché. Par la suite, le thème de la diversité sera régulièrement investi par l'Observatoire.

La division entre culture et éducation populaire a été d'emblée un sujet de regret pour l'OPC. Nous constatons sur le terrain que les frontières entre ces deux mondes tenaient davantage à des logiques abstraites ou à des intérêts corporatistes qu'à une pertinence politique ou culturelle. Quelle étrangeté française tout de même que la plupart des ministres de la culture aient entrevu cette incongruité sans pouvoir la résorber ! Cette préoccupation rejoignait les débats sur la démocratisation culturelle, la démocratie culturelle, la diversité ou les droits culturels. Sur ces notions, le positionnement de l'Observatoire a été nourri par la confrontation avec une grande variété de projets artistiques et culturels ainsi que par des enquêtes de terrain. Ces divers éléments nous ont conduits à relever, dans la nuance, l'intérêt et les limites de chacun de ces paradigmes, mais aussi la manière dont ils se traduisent avec plus ou moins de difficulté dans les pratiques professionnelles. Bien entendu, ces batailles conceptuelles posaient la question d'un rééquilibrage de l'effort public entre les forces culturelles en présence, problème toujours d'actualité. Autre thème majeur investi de façon permanente par l'Observatoire : celui de l'éducation artistique et culturelle. Des chantiers menés en région comme en Europe ont permis d'aboutir à la formalisation d'une sorte de manifeste franco-allemand appelant – avec la Fondation Genshagen – à construire l'EAC comme un droit culturel pour chaque enfant. La perspective prochaine d'une généralisation de l'EAC à l'école, longtemps écartée, est encourageante. Le chantier de son évaluation qualitative est devant nous !

Se saisir des sujets dans l'air du temps pour apprécier les écarts entre leurs promesses et la réalité est un principe majeur dans la démarche de l'OPC. À cet égard, la revue *l'Observatoire* représente un espace de controverse vivant. Comprendre les mutations des enjeux artistiques et culturels au regard de la dynamique des « villes créatives », des tiers-lieux, des créations dans l'espace public, des cultures numériques... telle est la perspective dans laquelle cette tête chercheuse qu'est l'OPC s'est toujours située. Demeurer attentif aux inégalités, aux discriminations et aux fractures culturelles est aussi ce qui motive l'idée de promouvoir une *Politique de la Relation* dont les arts et la culture seraient le premier carburant. Les acteurs artistiques et culturels ont un rôle crucial à jouer pour mettre en récit, symboliser et rendre sensible à une situation de crises multiples, qu'elles soient écologiques, socio-économiques, migratoires, démocratiques et désormais sanitaires. Animer la fabrique des politiques culturelles en reliant les mondes de l'administration publique, des élus locaux, des professionnels de la culture, de la création artistique et de l'université : la raison d'être de l'OPC est la même depuis l'origine, mais les chemins qu'il emprunte pour y parvenir n'ont eu de cesse de se renouveler. Les années à venir nous appellent à explorer des sujets d'utilité publique qui constituent l'avenir des politiques culturelles. Développer des projets pilotes, renouveler continuellement les formes éditoriales, coopératives, évènementielles et pédagogiques de ses activités : le rôle de passeur et de traducteur joué par l'Observatoire devra être travaillé avec exigence et inventivité.

Jean-Pierre Saez
Vincent Guillon

CE QUE LES ARTS NOUS DISENT DE LA TRANSFORMATION DU MONDE

Un dossier coordonné par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

À la fois bâtisseurs d'utopies, éclaireurs, perturbateurs, activistes... les artistes nous rendent sensibles aux signaux faibles de notre époque. Ils nous offrent les fictions nécessaires pour penser l'avenir et inventent des formes critiques pour outiller notre réflexion sur le présent. Dans ce monde en profond bouleversement (technique, politique, écologique et culturel), que nous disent les artistes ? Par les imaginaires qu'ils font naître, comment nous alertent-ils et nous éclairent-ils sur le monde qui vient ? Quelles voies ouvrent-ils pour le penser autrement ? Et de quelles façons agissent-ils sur le réel ?

Adossé à la rencontre organisée par l'OPC, en partenariat avec l'OARA à Bordeaux et en Nouvelle-Aquitaine, ce dossier de *l'Observatoire* en constitue le prolongement. Il associe de nouveaux auteurs aux intervenants du rendez-vous bordelais autour des thématiques suivantes : exil et migration, transformation écologique, accélération du monde, espace public, diversité culturelle... Il fait écho également, en filigrane, au fil rouge du tour des territoires entrepris par l'OPC pour son 30^{ème} anniversaire en 2020, en demandant comment les arts contribuent, à leur façon, à une politique de la relation.

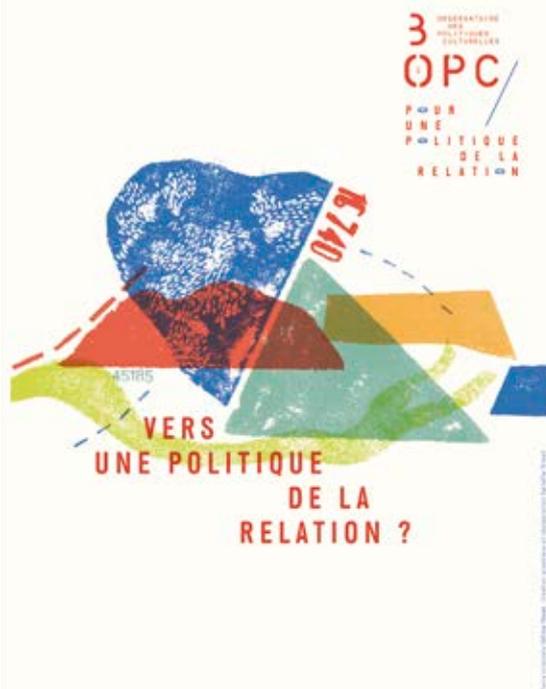
Si la force d'inspiration de l'art est au cœur de ce numéro, il est aussi question de sa capacité à déplacer les bords du monde, à en questionner les limites, en usant différemment du droit, de l'espace public, de la ville. Dans l'invention de formes, les artistes nous montrent d'autres manières d'agir. Comment, grâce à un urbanisme transitoire, rendre la ville hospitalière ? De quelles manières produire une ville sensible à la diversité de ses habitants ? Quelles résistances, quelles mobilisations peuvent infléchir une politique de relation à l'autre ? En quoi la présence des artistes dans l'espace public est-elle le signe d'une bonne santé démocratique ? Alors que les valeurs humanistes et solidaires peinent à se traduire en action politique, un art engagé se déploie. Il agit à bas bruit contre cette crise de l'accueil

des migrants : avec des architectures dissidentes, des récits, des œuvres collectives... Il travaille à rendre visible l'indicible.

Dans ces urgences qui fragilisent le monde, la crise écologique est également une question dont se sont emparés les artistes depuis longtemps. Ainsi que le rappelle Bruno Latour, les artistes sont même très en avance sur le politique. Il est temps, nous disent-ils, d'inverser les perspectives ; car cette crise écologique est aussi celle de nos représentations, de notre sensibilité au vivant. Il est temps de nous attacher ; de ne plus tenir la nature au rang d'un simple décor, mais de nous soucier de ce qui l'éprouve. Les articles rassemblés dans ce numéro nous montrent à quel point les arts jouent un rôle essentiel dans la transformation de nos affects et de nos percepts à l'égard du vivant. Ils lui donnent langue. Ils s'en font les médiateurs, les diplomates et les artisans.

Tandis que la crise sanitaire mondiale nous fait percevoir combien les arts et la culture sont essentiels à toute vie sociale, ce dossier nous rappelle aussi que les arts sont indispensables à notre sensibilité. Sans eux, nous perdons attache avec l'humanité, la vie collective, l'émotion, la beauté. Sans eux, nous n'avons plus la force ni les moyens de rêver.

Lisa Pignot



RENCONTRE PUBLIQUE À GRENOBLE À L'OCCASION DES 30 ANS DE L'OPC VERS UNE POLITIQUE DE LA RELATION ?

25 ET 26 MARS 2021, MC2: GRENOBLE

À l'occasion de son 30^e anniversaire, l'Observatoire des politiques culturelles organise une série de rencontres publiques en 2020 et 2021. Après les étapes de Nantes, Bordeaux, Metz, Marseille, le rendez-vous de Grenoble est conçu comme un grand moment de convergence de ce programme intitulé **Pour une politique de la relation**.

Intervenants :

Edgar Morin, Patrick Chamoiseau, Paul Ardenne, Roselyne Bachelot-Narquin (*sous réserve*), Aurore Bergé, Céline Berthoumieux, Olivier Bianchi, Marie-Christine Bordeaux, Pascal Clouaire, Olivier Cogne, Patrick Curtaud, Emmanuel Demarcy-Mota, Marc Drouet, Vincent Guillon, Bérénice Hamidi-Kim, Demis Herenger, Carole Karéméra, Émilie Le Roux, Sophie Marinopoulos, Myriam Marzouki, Arnaud Meunier, Anne Mistler, Alexis Moati, Marie Moreau, Olivier Pévèrelli, Brahim Rajab, Jean-Pierre Saez, Laurent Tixador, Sébastien Théry, Florence Verney-Carron, Emmanuel Wallon...

Inscriptions :

sur le site de la MC2, www.mc2grenoble.fr
(ouverture le 23 février 2021)

Avec notamment le soutien des partenaires suivants :

MC2 Grenoble, DRAC AURA et Ministère de la Culture, Région Auvergne-Rhône-Alpes, Département de l'Isère, Grenoble Alpes-Métropole, Ville de Grenoble, Ville de Clermont-Ferrand, Université Grenoble-Alpes et Crédit Coopératif.

En cas de nécessité relative à l'évolution de la crise sanitaire, l'Observatoire se réserve le droit de modifier un programme, de reporter un ou plusieurs modules en présentiel ou de les transformer en module à distance.

Le monde semble engagé dans une série de changements concomitants qui dessine à la fin une grande transformation : révolution numérique, crise écologique, économies mondiales en transition, montée des nationalismes, crise de la démocratie... Tandis que le thème de la diversité ne cesse d'être investi de nouveaux enjeux, bien des questions qu'il pose demeurent en suspens. L'individualisme conteste le besoin de coopération tout en se conjuguant aussi avec lui. Le désir d'expression de soi, soutenu par les facilités qu'accordent les réseaux sociaux, adresse en filigrane une demande de reconnaissance plus globale. Les fractures sociales, territoriales, numériques, fragilisent le vivre ensemble, c'est-à-dire l'assurance de faire partie d'une communauté de destin par-delà les différences ou les divergences. Quelles issues inventer à la crise de civilisation qui se cristallise sans cesse ? Quel rôle les arts et la culture peuvent-ils jouer pour nous éclairer sur le sens des changements qui nous affectent ? Et si la réponse aux défis qui nous sont opposés résidait dans l'invention d'une politique de la relation ? Comment un tel projet pourrait-il prendre appui, notamment, sur les arts et la culture ?

Au programme : des conférences, des restitutions d'ateliers participatifs, des tables rondes, une séance de synthèse du tour des territoires. Artistes, chercheurs, élus, experts, acteurs culturels, lycéens ou étudiants, usagers et citoyens seront conviés à prendre la parole.

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

MC
2:

ENTENDRE LE RÉCIT DES TRANSFORMATIONS DU MONDE DANS LES ARTS

Jean-Pierre Saez

« *L'art est un mode de prédiction qui ne se trouve pas dans les graphiques et les statistiques, et il suggère des possibilités de relations humaines qui n'ont pas à être fondées sur la règle ou le précepte, l'exhortation ou la contrainte.* »
John Dewey, *L'art comme expérience*

Avec les arts modernes et contemporains, la notion d'art, les champs qu'elle recouvre, les techniques, les manières de faire art, le type de relation que les œuvres instituent avec le public, la notion d'œuvre elle-même : tout ce qui touche à ce que l'on appelle la création artistique est traversé par des changements permanents.

Cela ne signifie pas que les époques antérieures n'aient pas connu, elles aussi, plus que des évolutions, des basculements remarquables. Mais les arts s'exprimaient selon d'autres modes et d'autres temporalités. On ne saurait donc dissocier l'art de son temps. Celui que nous vivons est marqué par un principe d'accélération. L'art en a témoigné de diverses manières depuis la fin du XIX^e siècle. L'art s'est toujours manifesté comme une plaque plus ou moins sensible du moment historique dans lequel il émerge. Avec l'avènement des temps modernes, cette période de l'histoire que l'on a appelé la Renaissance, l'activité séparée que devient l'art s'engage dans une dynamique historique nouvelle. En suivant sa trace, on peut capter quelque chose de l'ordre de l'évolution psycho-anthropologique des sociétés auxquelles il prend part. Quels que soient les écoles et les styles, les modes d'affirmation des mouvements artistiques – des avant-gardes aux arts participatifs –, quel que soit le degré de perte d'aura de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, quelles que soient les crises qu'il a connu jusqu'ici, l'art présente une capacité de révélation du monde. Ce que l'on fait de cette « révélation », de cette faculté de faire miroiter les convulsions qui traversent les sociétés humaines, est

une autre histoire et n'est pas le sujet de notre discussion. Ce qui nous intéresse ici est d'explorer à travers le temps, en assumant la subjectivité de notre déambulation, ce que les arts traduisent des transformations qui affectent le monde ; comment trouvent-elles écho dans la création artistique d'hier et d'aujourd'hui ? On prête à l'art, du moins à un certain nombre d'expressions artistiques, un caractère prédictif, ou plus simplement de pressentir les métamorphoses souterraines qui travaillent la société. Qu'est-ce qui explique cette (pré)disposition ? L'art nous dit toujours quelque chose du monde mais le plus souvent de façon implicite ou latente. Et il n'est pas certain que les artistes qui nous en *disent* le plus sachent précisément tout ce dont leur œuvre témoigne du monde. Le message induit a souvent plus de portée que le message délibéré.

LA PEINTURE DE GENRE, ART RÉVOLUTIONNAIRE

Considérons la peinture de genre en Europe, l'une des manifestations les plus éclatantes de l'art à l'époque de la Renaissance. Voici une expression picturale qui se rapproche d'un certain

réalisme. Elle représente des moments de la vie ordinaire, des fêtes populaires, des instantanés de la vie familiale, des scènes de taverne, de beuverie, où la luxure peut aussi se deviner. Elle portraiture des gens du peuple, des commerçants dans leur échoppe et donne une sorte de légitimation au rôle de l'argent dans le développement de la société. Les initiateurs de ce style au XVI^e siècle se nomment Bruegel, Metsys. Ce mouvement prend forme à partir des Flandres puis de la Hollande, des régions ouvertes à la Réforme et précurseurs de l'essor du capitalisme, c'est-à-dire d'un système économique fondé sur la libre circulation des biens et des personnes. Il y a dans cette peinture un travail minutieux d'observation sociale. On pourrait la considérer comme une peinture quasi documentaire ! Un art très contemporain pour son époque en somme. Tous les artistes de cette école n'avaient pas forcément conscience de la portée révolutionnaire de leurs gestes. Il émane de certaines de leurs œuvres des allusions subtiles, une critique sociale vis-à-vis des mœurs d'alors. D'autres s'affranchissent de l'étreinte de l'Église pour représenter des scènes inspirées des textes sacrés d'un érotisme faussement innocent (la *Judith* de J. Matsys). En documentant ainsi le réel, cette peinture,

l'air de rien, contribua activement au processus de laïcisation de l'art pictural. Elle constitue un geste d'émancipation vis-à-vis des orthodoxies religieuses. Elle participe, sans un manifeste pour le revendiquer, à un renversement des représentations collectives ayant cours dans les sociétés européennes. La religion n'est plus le sujet central des arts. Le séculier commence à prendre le relais. Le Soleil a cessé de tourner autour de la Terre. La figure humaine, en tant que figure sensible, incarnée, s'affiche au premier plan. Révolution copernicienne, révolution anthropologique, révolution esthétique et révolution idéologique avancent du même pas dans le ^{xvi}^e siècle, l'ère de tous les changements : celui de l'essor de la mondialisation et de son revers, la colonisation, avec le développement des grandes découvertes, celui des guerres de religions aussi.

ART ET ENGAGEMENT

Comment l'art participe-t-il à nous « éclairer », de l'avènement de la modernité à aujourd'hui ? L'art *engagé* a précisément souhaité se situer dans cette perspective. Cette formule générique est un peu trompeuse car l'art engagé a connu et connaît des formes très diverses. Si parfois il croit pouvoir transformer le monde, c'est-à-dire toucher la conscience des êtres humains, voire les mettre en mouvement, il est bien souvent arrivé dans l'Histoire qu'il soit détourné de ses intentions originelles, ou que son obsession didactique se retourne contre lui. Inversement, des écoles plus sages, sans prétention idéologique affirmée, nous renseignent elles aussi subtilement sur les bouleversements de leur temps.

À la fin du ^{xix}^e siècle et durant une bonne partie du ^{xx}^e, l'art a semblé faire largement cause commune avec l'idée de progrès, dans sa version positiviste d'alors. Les impressionnistes n'ont pas seulement représenté des scènes bucoliques, ils ont aussi traité du foisonnement de l'univers urbain. Nombre des œuvres de Caillebotte, Monet, Pissarro ont

puisé leur inspiration dans la révolution industrielle. Leur façon de traiter les constructions nouvelles, les usines et leurs fumées, l'univers des gares, exprimait une manière de sublimer la transformation du monde dont ils étaient les contemporains. Eux aussi, mais sur un mode moins ostentatoire, concoururent à flatter les promesses du progrès technique. Les futuristes iront beaucoup plus loin dans l'exaltation du génie de l'industrie en contribuant à cette « esthétisation de la politique » diagnostiquée avec inquiétude par Walter Benjamin au milieu des années 30. Des artistes prêtent leur talent pour magnifier les temps nouveaux. Les futuristes italiens exaltent les ruptures technologiques de leur époque, le règne de la machine, de la vitesse, de la radio et même de la télévision encore dans les limbes ! Plusieurs de leurs représentants identifieront ces ruptures avec la montée en puissance du fascisme. Ils noueront alors des relations plus qu'équivoques avec l'État mussolinien. Leur figure majeure, l'auteur du premier Manifeste du Futurisme publié en 1909 dans *Le Figaro*, se réjouira de la guerre d'Éthiopie en 1935, une guerre coloniale dont il osera chanter la beauté : « *La guerre est belle, parce qu'elle réalise pour la première fois le rêve d'un homme au corps métallique.* »¹

Les artistes constructivistes russes, de Rodtchenko à Stepanova, vont aussi participer à la construction d'une imagerie de la puissance de l'Homme sur les éléments, annonciatrice d'un « avenir radieux ». Dans des visées parfois très différentes, ces artistes révolutionnaires nous parlent plus des mythes de l'époque que des transformations réelles du monde. Ils représentent les usines en machineries fantasmagiques, louent la capacité de l'homme nouveau à soumettre la matière à la volonté collective. Ils désirent avant tout associer l'art à l'idée de révolution, favoriser – pensent-ils – la fusion de la culture avec le peuple. Leur élan vital sera anéanti car ils seront pour la plupart détruits par la contre-révolution totalitaire.

Dans la même période, d'autres artistes choisissent une autre voie, celle du « procès de la connaissance² », car elle ne sait pas encore prendre en compte le rôle de l'imaginaire dans la construction d'une société de libres individus. De cette façon, les surréalistes mettent en évidence un besoin d'expressivité de soi qui prendra divers chemins par la suite. Qu'un nombre toujours plus grand d'amateurs osent aujourd'hui donner une forme esthétique à leurs rêves en constitue un hommage indirect.

L'art nous subjugue, nous égare parfois dans ses recherches. Il nous ouvre aussi les yeux. Picasso et les cubistes nous ont aidés à comprendre que toute figure humaine présente différentes facettes physiques en même temps et, au-delà, que tout être humain est un être multiple. Plus encore, que toute représentation réaliste, aussi réussie soit-elle, est un leurre, que toute velléité de représentation de la réalité par l'art mérite d'être discutée. Le même Picasso n'a jamais caché sa passion et sa dette vis-à-vis des arts africains que l'on disait « primitifs ». En un sens, il fut pionnier dans la décolonisation du regard occidental porté sur ce continent des arts. Cependant, pour que la valeur des arts africains soit reconnue et la légitimité de leur restitution discutée, il aura fallu attendre près d'un siècle.

RÉSISTANCE

Gilles Deleuze soutenait que « *L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information.* »³ La formule est un peu lapidaire. Il s'élève sans doute contre toute volonté d'assujettissement rationnel de la création, dont la portée va bien au-delà de l'information. Plus précisément, le co-auteur de *Mille plateaux* veut d'abord signifier que l'art se rangerait du côté de la contre-information, c'est-à-dire du dévoilement. Pour Deleuze ce positionnement est un premier pas qui en appelle d'autres : « *La contre-information n'est effective que quand elle devient un acte de résistance* » parce

que « *il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance* »⁴. Cet esprit de résistance ne se manifeste pas seulement contre l'État, les religions, les institutions, la société. Il peut se traduire dans un acte cherchant à exprimer l'humanité, la vitalité de l'être humain comme être social face aux lois d'airain de son destin, face à sa finitude. C'est peut-être pourquoi Deleuze en appelle à Malraux quand celui-ci prétendait que « l'art c'est la seule chose qui résiste à la mort. »

L'État, à l'époque moderne et contemporaine, a régulièrement tenté d'asservir l'art à son avantage, au profit de la gloire du roi, du chef, du dictateur. Il est arrivé que des artistes, résistants au départ, finissent contraints et forcés dans la servitude. On remarquera que les premières victimes des régimes autoritaires sont les intellectuels et les artistes. Ce sont des opposants naturels à tout pouvoir. Ils sont *l'esprit qui dit non*, celui qui démystifie. L'histoire du xx^e siècle est marquée par l'oppression ou la répression dont les artistes ont été les victimes. Le juriste Emmanuel Decaux avait relevé cette implacable réalité lors d'un débat international sur les droits culturels à la fin des années 90⁵. Le xxi^e siècle annonce-t-il une nouvelle donne du point de vue du rapport entre les pouvoirs et les artistes ? La censure et l'autocensure sont encore fréquemment de mise. Et lorsqu'un sculpteur aussi important qu' Ai Weiwei vient à interroger l'incompétence ou la corruption des élites bureaucratiques en Chine à travers une installation artistique, documentant ainsi la réalité de manière allégorique, on le met au cachot.

▮ L'ART ET LA DÉMOCRATIE

Quel est le propre de la création artistique contemporaine ? Elle ne peut que se vouer à l'exploration de nouvelles formes, de nouvelles sensations, de nouvelles manières de faire, y compris lorsqu'elle « *remanie ce qui existait déjà* »⁶ à travers toutes sortes de remix. Dès lors, elle ne

peut être que l'école de l'indiscipline. Ainsi l'art participe à sa façon à révéler les limites même de la démocratie, ses remises en cause sournoises par les forces de l'argent, ou par des forces politiques inspirées par des idéologies dogmatiques. Il rappelle que la démocratie est une promesse sisyphéenne et qu'elle peut se conjuguer avec des politiques toujours plus disciplinaires. Rappelons que, dès les années 20, la littérature romanesque et le cinéma produisaient déjà des œuvres emplies d'anxiété quant à l'alliance mortifère de la technique, de la bureaucratie et de la politique. Avec le développement des technologies numériques, le contrôle social s'accroît inexorablement. Big Brother est plus soft au 3^e millénaire qu'Orwell ne l'avait conçu dans *1984*, mais d'autant plus pervers. Bien des artistes ont imaginé ces situations de contrôle. Dans la littérature, F. Kafka, K. Boye, A. Huxley, hier, I. Levin, A. Damasio, aujourd'hui, apparaissent comme les lanceurs d'alerte d'un monde dystopique possible. Dans les arts visuels, il pourrait paraître étrange d'associer Fritz Lang et son *Metropolis* au Charlie Chaplin des *Temps modernes*, et pourtant... Le paradoxe est que le développement du contrôle social dans les sociétés ouvertes est ambivalent, car il est susceptible de participer aussi de la protection des libertés individuelles et collectives. C'est ici que l'art ne peut que céder le pas à la politique comme action protectrice des droits fondamentaux.

Si la liberté d'expression est infiniment mieux protégée sous les cieux démocratiques, elle y est aussi régulièrement contestée, parfois jusqu'au ridicule. On sait que les grands réseaux sociaux ne sont pas en reste à cet égard, quand ils proscrivent les œuvres d'art représentant des seins nus alors qu'ils tolèrent des images d'une violence insupportable. Le rôle des artistes est de discuter autant les conventions esthétiques que les conventions sociales, au risque de heurter, car ces conventions sont mortelles. Sans le droit de blasphémer, Buñuel n'aurait réalisé ni *L'Âge d'or*, ni *Viridiana* ; et

les Monty Python n'auraient pu nous donner accès avec ce talent à la puissance de l'absurde. On appelle « blasphème » ce qui n'est le plus souvent qu'une critique de l'hypocrisie des institutions cléricales et des incohérences des textes sacrés. Une première option serait de le considérer comme une offense faite aux religions. Mais il en est une autre que l'on craint de mettre en valeur tant les esprits contemporains cèdent facilement à l'hystérie : une pédagogie de la tolérance, une invitation faite aux croyants (tant d'idéologies politiques relèvent aussi de la croyance) à relativiser leur foi et les récits dont elle procède et à passer chemin s'ils craignent de se sentir outragés. L'art, en tant que fiction, peut nous permettre de dépasser nos propres limites. Aujourd'hui, la folie du « politiquement correct » contribue à restreindre la liberté tout court.

▮ ART SOCIÉTAL, ART CRITIQUE

L'art ne fabrique pas des relations avec la société que par la présentation d'œuvres auxquelles il conviendrait d'accéder, mais aussi par les manières de *faire œuvre*. Les artistes s'apparentant à l'« esthétique relationnelle » mise en valeur par Nicolas Bourriaud, cherchent à « *inventer des modèles de socialité* »⁷, prenant appui sur la création de liens entre les participants d'une démarche artistique. N. Bourriaud voit dans cette tendance l'ouverture d'un nouveau moment historique dans lequel « *la pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations humaines* »⁸, typique selon lui des arts émergents au début des années 90. S'il est vrai que ce mode de travail prend un essor remarquable à partir de cette décennie et a connu de multiples ramifications dans différentes disciplines artistiques, nous en voyons les prémices émerger bien plus tôt, avec diverses expériences fondées sur la participation du public à l'œuvre. L'esthétique relationnelle est l'une des expressions des arts dits « participatifs », expérimentés par le spectacle vivant –



© Yang Yongliang, Courtesy Galerie Paris-Beijing

Yang Yongliang, *Heavenly City - Untitled No.5*, 2008

“On attribue à l’art moderne et contemporain la faculté de contestation de l’ordre des choses, mais celle-ci n’est pas nécessairement bruyante.”

du théâtre aux arts de la rue en passant par la musique –, dès les années 60 et plus largement à partir des années 80. Les questions qui nous intéressent à ce propos sont les suivantes : pourquoi ce succès à partir des années 90 ? Pourquoi « *cette obsession de l’interactif qui traverse notre époque* »⁹ ? Les artistes incarnant cette tendance ne produiraient-ils qu’un jeu de dupes, laissant accroire au public qu’il est sujet actif de l’œuvre ? Il reste que des publics se constituent pour prendre part à la construction d’une œuvre collective, comme sous la baguette d’un Pierre Sauvageot en chef d’un orchestre de spectateurs dans le cadre de son *Concert de public*. Quel est le sens de ce jeu ? Outre qu’il bouscule les relations traditionnelles entre les œuvres et les spectateurs, pourquoi le public fait-il preuve de cette disponibilité, aujourd’hui, à s’y impliquer, à adopter une position d’acteur voire de co-auteur des œuvres ? Comment ne pas observer que ce jeu de l’interaction est concomitant de toute une série de tremblements qui traversent l’idée contemporaine de démocratie ? Comment ignorer qu’il s’épanouit dans un contexte de l’« Internet pour tous », c’est-à-dire d’une technologie qui ouvre la voie à une socialité plus horizontale, à une nouvelle éthique et une nouvelle esthétique relationnelles ? Pures hypothèses pour inciter à une réflexion sur l’adéquation entre pratiques artistiques et changements anthropologiques.

On attribue à l’art moderne et contemporain la faculté de contestation de l’ordre des choses, mais celle-ci n’est pas nécessairement bruyante. En nous

invitant à considérer sous un nouvel angle notre environnement, les artistes-marcheurs nous incitent à résister à l’accélération du monde et à redécouvrir les vertus cognitives et sensibles du ralentissement, à apprendre à *voir* ce que l’on regarde sans y prendre garde. En s’affranchissant des chemins existants et en inventant sa propre cartographie, un artiste tel que Tim Knowles exprime « *une forme de désobéissance à la Thoreau* » selon Bridget Sheridan. D’autres, en incluant des participants à leurs déambulations, rafraîchissent nos regards sidérés par la répétition des déplacements du quotidien. Ce que chacun peut alors découvrir, ce sont certes des paysages inhabituels ou des espaces invisibilisés, mais aussi l’expérience d’une confrontation des sensibilités, une expérience de l’altérité et de soi. Le Bureau des guides du GR2013 à Marseille, le MAC de Lyon avec des artistes tels que Jan Kopp, mettent en œuvre de tels projets actuellement. Leur travail crée des situations où chacun peut éprouver un autre type de « *transfiguration du banal* » qui naît d’apprentissages non formels.

De nombreux artistes d’aujourd’hui cherchent à s’immerger dans le réel pour mieux le documenter. Un problème humain, social, environnemental, devient un objet d’investigation. Ainsi, les Indiens Yanomami menacés de disparition sont-ils au centre de l’œuvre-mémoire de Claudia Andujar. Ailleurs, de nombreux artistes s’intéressent à des destinées de migrants, interrogeant ainsi les écarts entre l’humanisme réel et l’humanisme proclamé. Dans la même perspective

documentaire, après la mort de Georges Floyd, des artistes ont immédiatement inscrit leur intervention dans la lignée du mouvement *Black Lives Matter* par la création d’affiches dénonçant le racisme et les violences policières.

L’écologie est devenue un terrain privilégié d’exploration artistique. Certains artistes démasquent, par la force de l’image, l’un des envers les plus méconnus de la civilisation numérique. C’est le cas du vidéaste Maurice Mbikayi, qui dénonce la pollution technologique due aux déchèteries sauvages implantées par l’industrie numérique sur le sol africain. D’autres suggèrent, sans y toucher, des solutions de sortie de crise en composant des œuvres basées sur le recyclage de matériaux usagés. Paul Ardenne rappelle que cette économie créative du réemploi n’est pas nouvelle dans l’art, en revanche sa signification l’est. On peut voir dans cette tendance à développer une « *économie du reste* » un manifeste en faveur de la protection de l’environnement. Pour P. Ardenne, la leçon de ces démarches « *est à trouver du côté d’une positivité assumée [...] Validation du choix de l’humanisme, de la générosité, du sens du collectif, du désir de ne pas crever sans réagir ni sans se faire force de proposition*¹⁰ ». Animés par une préoccupation voisine, des photographes comme Yang Yongliang et Zhenjun Du représentent les métropoles de demain à travers un imaginaire esthétique qui laisse entrevoir ce que pourrait être l’enfer citadin si l’humanité continue sur sa lancée.

Les expressions « *décoloniales* », la critique de la représentation stéréotypée des genres, un nouveau féminisme, constituent des tendances très présentes dans les arts d’aujourd’hui. À l’heure où nous écrivons ces lignes, nous pouvons repérer toute une série de grandes expositions qui leur sont consacrées. Balançant entre différentialisme plus ou moins affirmé et association des minorités en lutte, ces causes ne présentent pas un corpus uniforme. Cependant, elles connaissent un certain

succès, relayé par des communautés intellectuelles actives¹¹, des institutions et un nouveau marché de l'art. Certains auteurs s'interrogent sur la radicalité d'une partie de ce mouvement. Carole Talon-Hugon s'inquiète d'un « *tournant moralisateur de l'art contemporain* »¹². Plus généralement, autour de la problématique décoloniale, Léonora Miano appelle à inscrire l'expérience afrodescendante « *dans la conscience universelle* », plutôt que d'endosser « *une identité victimaire* »¹³. De fait, la crise de l'universalisme a laissé place à l'expression de crispations identitaires. Les artistes sauront-ils, avec leurs propres armes, indiquer des voies de dépassement de ce dilemme ?

La question initiale de notre propos consistait à demander ce que les arts nous disent de la transformation du monde. Il ne s'agissait pas de poser la question forcément naïve de leur efficacité agissante. « *On ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action.* »¹⁴

souligne Jacques Rancière. Il convient tout de même de distinguer la puissance critique intrinsèque de l'œuvre de sa portée critique effective. Ce que l'on nomme ici « l'art sociétal » convoque directement les bruits du monde de bien des manières. Comment infuse-t-il dans la société ? Parmi les arts ? Qu'en retiendra-t-on ? Aujourd'hui – plus encore qu'au moment où Arthur Danto diagnostiquait « la fin de l'art », c'est-à-dire la possibilité d'invention à l'infini de formes artistiques –, une multitude de gestes artistiques se côtoient. D'une façon ou d'une autre, ils racontent quelque chose de notre époque, que ce soit sous forme de messages explicites ou du point de vue de l'esprit sensible du temps. L'histoire fera le tri. L'art est une recherche ; il mérite d'en faire le pari lorsqu'il est porté par une exigence et un exercice de liberté tout aussi grand. Il arrive que cela fasse grincer des dents. Mais après tout, on n'est pas obligé de tout apprécier et on peut même ignorer, du moment qu'il soit donné à tout un chacun le luxe de choisir ce qui le fait vibrer. Les artistes

n'ont besoin d'aucune injonction pour définir les contenus les plus pertinents. Tant qu'ils cultiveront leur autonomie, ils demeureront en avance sur toute pensée politique. C'est ainsi qu'ils sont politiques avec le plus de pertinence. En tant que support à la contemplation, invitation au silence, l'art est tout autant politique que lorsqu'il discute du monde. Aucune forme n'est supérieure à l'autre. L'art nous offre des respirations, des ressources de régénération personnelle, il fait battre nos cœurs, nous pénètre avec une intensité qu'aucune autre création humaine ne peut égaler. Dans un monde saturé d'informations stroboscopiques, happé par le culte de la vitesse et de l'urgence, cette faculté ancestrale de l'art est proprement révolutionnaire. L'art n'a jamais transformé le monde, du moins directement. Mais il peut nous transporter, et changer notre regard sur le monde. Parce qu'il est, comme le soutenait John Dewey en choisissant parfaitement ses mots, « *un organe incomparable d'instruction* »¹⁵.

Jean-Pierre Saez

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

Entendre le récit des transformations du monde dans les arts

NOTES

1- Cité par Walter Benjamin « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Essais 1935-1940*, Denoël, 1971-1983, p. 125.

2- J.-A. Boiffard, P. Eluard, R. Vitrac, Préface au n° 1 de *La Révolution surréaliste*, 1^{er} décembre 1924.

3- Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », texte repris de la conférence donnée dans le cadre des mardis de la Fondation FEMIS le 17 mai 1987.

4- *Ibid.*

5- Raison pour laquelle il est impératif d'inclure le droit des artistes dans les droits culturels, avec celui des personnes et des populations minorisées et contestées dans leur expression culturelle. Cf. E. Decaux, « De la liberté artistique » in Halina Nicé, *Pour ou contre les droits culturels* ? Paris, UNESCO, 1998-2000.

6- Boris Groys, *Du nouveau*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1995, p. 118.

7- Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, p. 29.

8- *Ibid.*, p. 29.

9- *Ibid.*, 4^e de couverture.

10- Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, La Mulette / Le Bord de l'eau, 2018, p. 256.

11- Cf. les contributions de Françoise Vergès et Leïla Cukierman dans *l'Observatoire* n°56, été 2020.

12- Carole Talon-Hugon, *L'art sous contrôle*, puf, 2019, p.75.

13- Léonora Miano, *Afropéa. Utopie post-occidentale et post-raciste*, Grasset, 2020, p. 217.

14- Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008, p. 74.

15- John Dewey, *L'art comme expérience*, Publications de l'Université de Pau / Farrago, 2005, p.p. 396-397. Souligné par nous.

CE QUE LA CULTURE FAIT À LA SOCIÉTÉ

Paul Ardenne

La culture, somme de nos représentations symboliques, ne se développe pas hors du champ social. Même le créateur le plus solitaire qui soit a peu de chances d'y échapper. Il en émane plutôt, s'attacherait-il à s'y opposer systématiquement. La culture, avec la famille, l'école, le droit, est un ferment de socialisation. À travers la multitude de ses expressions et l'attention que nous y portons, elle nous dit et nous donne à comprendre qui nous sommes et pourquoi, où nous sommes, et dans quelle perspective – existentielle, morale, politique – nous sommes inscrits.

Tributaire de l'acquis culturel, le-la citoyen-ne des États démocratiques n'est certes pas libre de ses dilections et de ses pratiques culturelles. Le conditionnement existe, qui préforme son univers mental. La réalité aussi existe, qui peut se montrer prodigue de représentations culturelles évolutives voire perturbantes, contre la tradition et la stabilité. Toute l'histoire de la modernité, entre le XIX^e siècle et les années 1960, n'est ainsi rien d'autre qu'un moment de réajustement culturel rendu permanent par l'esprit de l'avant-garde et sa culture du Nouveau, qui finira par s'imposer aux esprits.

Le tournant du XXI^e siècle, en matière culturelle, est celui d'un double mouvement. D'un côté, la globalisation et sa conséquence, une *World Culture* ouverte à toutes les influences, prodigue de mélanges et de déracinement. De l'autre, la résistance identitaire, sur fond de réarmement nationaliste et de ressourcement dans la tradition. Une conséquence éminente de cette poussée de la relativité culturelle est la croissante complexité de la socialisation. À quoi adhérer ? Qui suivre ? Qu'aimer ? Comment appartenir à plusieurs cultures à la fois sans risquer le nivellement, la confusion par étalement ? Comment, enfin, pour les pouvoirs démocratiques, promouvoir des politiques culturelles agréatives ?

L'ARTIFICIALISATION, JUSQU'À L'À-VALOIR MAXIMAL

Un des leitmotifs de la pensée contemporaine est l'artificialisation de nos corps. Plus les machines deviendraient « humaines » (l'ordinateur, le robot, aptes à béquiller et remplacer l'humain), plus l'humanité, dans le même temps, verserait dans l'artificialité.

Le lien social ? De plus en plus numérisé, il tend à se désincarner – ce que le confinement du printemps 2020, pour cause de pandémie de la Covid-19, n'a pas manqué de sur-concrétiser d'un bout à l'autre du monde habité. Le contact physique ? Il se dématérialise dans l'échange que gèrent les réseaux sociaux, des réseaux dits à juste titre, à certains égards, « asociaux ». Le rapport au réel ? Il perd de sa substance tandis que le réel prend tant et plus la forme d'un flux d'informations sans cesse réalimenté, abstrait et uniformisé. Cette artificialisation de nos corps, dont il est vain de nier la croissance, a pour effet l'ébranlement du socle culturel sur lequel nous avons bâti notre conscience des choses, des personnes, du monde. De moins en moins de situations, de moins en moins de débats, sont l'objet de réelles confrontations, de celles qui engagent concrètement le corps privé ou le corps social, au bénéfice de notre circulation

entre les événements, en baladins qui ne s'attardent jamais trop et font leur bien de la réalité perçue, au détriment de la réalité vécue. *À l'ère numérique et informationnelle, un clou culturel chasse l'autre.*

La tendance est à l'horizontalisation de nos pôles d'intérêt. Le zapping mental permanent, encouragé par l'hypertextualisation et l'offre algorithmée des moteurs numériques de recherche, n'est guère propice à consolider la culture acquise. Tout au contraire, ce zapping mental ébranle l'acquis culturel à force de le fluidifier, de l'ouvrir à une multitude d'entrées, de le mélanger à ce qui n'est pas lui. Le relativisme culturel, alors, marque des points, faisant qu'aujourd'hui l'on peut être un chrétien bouddhiste qui écoute Wagner et du rap, qui lit François Mauriac, Frantz Fanon et Guillaume Musso, qui célèbre tout à la fois Pablo Picasso, Gordon Matta-Clark, le street art, et qui visionne un film de Jim Jarmusch entre deux épisodes de *Peaky Blinders* et une superproduction Bollywood. Précisons que ce relativisme culturel ne s'accompagne pas forcément d'une tolérance pour les cultures « autres » (toute culture est la culture « autre » d'une autre culture). Se développent surtout, dans ce cadre hautement consommateur, la curiosité émoussillée et la glisse culturelle, sur un mode pulsatif et dévertébré. Un jour, Joël Dicker fait l'objet d'une grosse promotion parce que son nouveau roman paraît – peu importe son insipidité présumée – et le

lendemain, c'est au tour de Pablo Servigne et la ferveur décroissantiste parce que tout à coup l'on s'inquiète du devenir de la planète suite à la gigantesque pollution d'un lac sibérien. Et ainsi de suite, au bénéfice de la variation culturelle et de la variabilité de nos attaches intellectuelles ou sensibles.

L'APPARTENANCE COMME DÉSAPPARTENANCE ?

Cette situation est-elle grave, dangereuse, détestable ? Tout dépend de quel point de vue on la considère.

Si l'on a à cœur la démocratie, on conviendra que cette évolution n'est rien de moins que démocratique : une offre culturelle surélargie est rendue aisément accessible à tout un chacun, et chacun en fait ce qu'il veut, quand il veut, comme il veut. Le droit du·de la citoyen·ne libre, sous condition de ne pas attenter à la loi et à l'intégrité d'autrui, est illimité. Le·la citoyen·ne trouve une correspondance naturelle dans la quasi-illimitation de l'offre culturelle que lui présente à chaque instant son écran d'ordinateur ou de smartphone : spectacles d'opéra, discours d'hommes politiques, romans vénérables ou bandes dessinées dernier cri, expositions d'art virtuelles, séances YouTube de concerts privés ou publics, évaluations émanant d'influenceurs, tutoriels de savoir-exister et autres conférences diverses et variées, sans oublier films et séries livrés en masse par les plateformes de diffusion de programmes numériques de tout poil, devenues omniprésentes. Ceci, sur tous les thèmes possibles et imaginables.

Autre point de vue sur cette consommation culturelle effrénée et tous azimuts, opposé cette fois : le constat de son manque de pertinence auquel s'ajoute, en filigrane, cet autre constat de la désorientation mentale du sujet ainsi massivement acculturé. En quoi une culture à ce point étendue, élastique, d'une mobilité qui s'assimile à un mouvement brownien, est-elle le signe d'une appartenance ? En ce qu'elle adhère potentiellement à tout, elle est au contraire

“Bornée par rien, soumise en continu à la viralité, cette culture de butinage peut à bon droit déranger.”

le signe d'une désappartenance, un adieu combiné aux racines, à l'*habitus* et à la limite. Bornée par rien, soumise en continu à la viralité, cette culture de butinage peut à bon droit déranger. L'on admet, par définition, que la culture délimite un champ de significations précis, censé qualifier une forme de vie et de pensée spécifique. L'on parlera ainsi, pour les différencier, de la culture dite « bantoue », de la culture dite « occidentale », de la culture dite « indigéniste », des cultures musulmane, juive, bouddhiste, tao, pygmée..., en pointant que ces cultures, qui peuvent certes partager certains aspects (toutes, au regard de l'anthropologie, sont des cultures de l'*homo sapiens*), n'en sont pas moins distinguées faute d'avoir le même ascendant ou de reposer sur d'identiques référents ou croyances. L'appartenance est fondée sur la différence des appartenances : on appartient à ceci ou à cela, on est Montaignu ou Capulet, guelfe ou gibelin, unioniste ou confédéré, Hutu ou Tutsi, rock ou reggae, pro-harmonie ou dodécaphoniste, abstrait ou figuratif, Porsche ou Ferrari, réaliste ou surréaliste... Que devient-on à partir du moment où l'on est tout cela à la fois ? Quand se liquéfie la possibilité d'être situé culturellement parlant ? À quelle sphère du monde appartient-on au juste sitôt que l'on incarne cet individu au cerveau fonctionnant comme un suceur disponible pour tout à la fois, le paragon même de l'humain dit aujourd'hui « global » ?

GLOBALISME CULTUREL ET CONJUGAISON DE TOUT

Un des reproches le plus souvent fait, non sans raison, à la globalisation est la dilution culturelle qu'elle opère, indéniable désintégration « du sang et du sol » qui aboutit à une *World*

Culture mélangiste de l'ordre, pour ses contempteurs, du salmigondis. Marivaux joué en langue wolof par des Javanais en vêtement Issey Miyake, chaussés de Louboutin et coiffés de perruques de magistrats anglais, c'est original pour sûr : voilà qui en dit long sur les pouvoirs illimités de la combinaison culturelle. Pourquoi cependant ne pas s'en tenir à Marivaux dans le texte et joué selon les canons du théâtre classique ?

Que brise le globalisme culturel ? Deux choses. Premièrement, l'identité incomparable, l'unicité. Le régime du « Un peuple, une culture », pour simplifier, cesse d'avoir cours. Deuxièmement, la durée. Toute culture, spécifiée comme culture parmi d'autres cultures dont elle se distingue, fonde sa légitimité sur sa capacité à s'inscrire dans un temps élargi, du passé au futur en passant par le présent. La culture globalisée, pour sa part, appartient à un présent fait de tous les présents que compte le monde, et identiquement à tous ses passés et tous ses futurs. Le mélange est partout, le mix unit des temps différents, il marie universellement et sans concept époques, styles, genres, signifiés et signifiants en une sémantique indifférente tant au génie du lieu qu'au génie de l'époque. La culture postmoderne, championne du chamboule-tout des lieux et des temporalités, a ouvert, voici un petit demi-siècle, une brèche qui n'est pas près de se refermer. John Adams, musicien contemporain, remet des flonflons dans sa *Mort de Klinghoffer* (1991), un opéra d'avant-garde. Patrice Chéreau, avec la complicité de Richard Peduzzi, lorsqu'il met en scène le *Ring* de Wagner pour le Centenaire de Bayreuth (1976-1980), installe les Nibelungen dans une forge de la première révolution industrielle, vêt Wotan à la manière d'un financier

de Wall Street et fait parader les géants Fafner et Fasolt dans des pelisses tout droit sorties de l'âge paléolithique. Et que dire du rap et, plus largement, de la culture techno, « appropriationnismes » culturels qui recyclent à tout-va ? Trois notes de Mozart combinées avec le sifflet d'Otis Redding ponctionné dans son interprétation de *The Dock of the Bay* ? Cette culture-là est devenue, au choix, un aspirateur ou un vampire, elle fait jabot à tout grain, en toute décontraction.

LA TENTATION DU RETOUR À L'ORDRE

Tous les traditionalismes partagent la même passion de la durée : seul ce qui dure et résiste au temps, à leurs yeux, est respectable, et admissible. L'unique culture qui vaille, pour les partisans de la tradition, est celle que l'on pourrait dire « ritualisée » : les mêmes croyances, les mêmes goûts, les mêmes célébrations *ad vitam æternam*. C'est là tout ce que vient briser l'artificialisation. Celle-ci périmé toute inflexion culturelle plus vite que son ombre. Une autre inflexion culturelle prend le relais et ainsi de suite. Les médias essaient de suivre, les moteurs de recherche tournent à plein régime, le système culturel s'emballé et les politiques culturelles, pendant ce temps, s'époumonent, à la traîne de l'actualité.

Pour les traditionalistes, le temps est un enjeu culturel majeur, toujours, sous condition qu'il sédimente ce qu'il

touche et englobe. On l'a clairement perçu ces dernières années, à travers maintes revendications « multi-culti » ou indigénistes qui firent date. Citons, parmi celles-ci, la demande de destruction par des organisations afro-américaines, lors de la biennale 2017 du Whitney Museum (New York), du tableau *Open Casket* de Dana Schutz, sous ce prétexte : cette œuvre représentant Emmett Till dans son cercueil, un jeune Noir de Chicago injustement et sauvagement assassiné par des Blancs, porte une souffrance qui appartient au peuple noir et à son destin. Pas question en conséquence pour un Blanc de s'en emparer, de se l'approprier. Un autre exemple d'une même revendication est fourni par les péripéties qui entourent, à Montréal en 2018, le spectacle musical *SLAV*, monté par Robert Lepage. Des associations afro-américaines s'offusquent que celui-ci, organisé par un festival local (qui, pour finir, le déprogrammera), voie des Blancs chanter des chansons datant de la période esclavagiste américaine, un patrimoine censé être réservé aux Afro-américains, héritiers plus ou moins directs des esclaves. Le temps dont il est question ici, de façon sous-jacente, est le temps identitaire. Le passé dont il est question, celui de la violence ségrégationniste, celui de l'esclavage, est une temporalité non partageable, non malléable. Pas question de jouer avec ce qu'elle a figé dans le temps, un « récit » réservé à une communauté seule et refusé à la collectivité dans la diversité de ses composantes.

Cette disposition à clarifier ce qui ressortit à la tolérance culturelle, sous condition de la limiter, se fera jour de façon plus spectaculaire encore au printemps 2020, suite à l'assassinat à Minneapolis, par un policier blanc, de l'Afro-américain George Floyd. Un vaste mouvement de déboulonnage des statues célébrant publiquement des personnalités indignes de l'Histoire s'empare alors des États-Unis puis, par rebond, de l'Europe occidentale. Fini le temps des statues de généraux confédérés sur les places américaines. *Exeunt* les statues de Victor Schoelcher, abolitionniste mais partisan de la colonisation, du roi belge Léopold II, bourreau du peuple congolais, de Jules Ferry, promoteur du colonialisme sous la III^e République française, de Colbert, superviseur du *Code noir* fixant les règles de la traite des Noirs au temps de l'absolutisme monarchique Louis XIV. Déboulonnons, cessons de célébrer l'ignoble, ne supportons plus d'être humiliés par cet étalage public de grandeur honteuse. Le temps n'efface pas tout, il fait parfois retour sous l'espèce d'un Père Fouettard venant remettre à l'heure les pendules de l'éthique et de la « décence commune » (George Orwell).

IMPOSSIBLES POLITIQUES CULTURELLES CONCORDATAIRES

Entre partisans de la culture globale et partisans du traditionalisme culturel, l'écueil patent est le sens symbolique que véhicule l'offre de culture – une offre surélargie, disséminée et fédératrice pour les premiers, exclusiviste pour les seconds. Où la première, la culture globale, déracine, désidentifie et suggère que la famille humaine est une, solidaire et échangiste où qu'elle vive et quoi qu'elle crée, la seconde, celle des traditionalistes, veut s'enraciner, élaborer sans partage sa propre grammaire des référents et des signes au risque assumé de se folkloriser. Trouver un modus vivendi entre ces deux approches du fait culturel est une entreprise délicate. Les deux systèmes, au mieux, cohabitent, en s'ignorant mutuellement.

“La culture postmoderne,
championne du chamboule-tout
des lieux et des temporalités,
a ouvert, voici un petit demi-siècle,
une brèche qui n'est pas près
de se refermer.”

Cette situation de clivage, de divorce, on le pressent, est problématique au regard de la gestion politique. Et ce pour quiconque, nommément, a en charge la politique culturelle d'un État. Sauf s'il est dictatorial et, en tel cas, dicte au peuple son code de valeurs, tout État constitué est soucieux d'une politique culturelle de nature fédératrice, faite pour rassembler et non pour diviser. L'État pourrait s'indifférer du fait culturel au nom d'un libéralisme intégral, le fameux « laissez faire, laissez passer » prôné par Jean-Baptiste Say. L'Histoire, depuis ses origines, montre qu'il n'en est rien. Le pouvoir politique appréhende la culture non comme un divertissement, même si c'en est un dans maintes de ses expressions, mais comme une tutelle morale. La culture ? Un tuteur mental pour un peuple qu'on s'efforcera de cultiver dans une direction collective homogène. De façon quasi bureaucratique, la Déclaration universelle des droits de l'Homme (1948), émanation de l'ONU, confirme cette mission en la rendant nécessaire : tout devoir d'un État signataire de cette charte humaniste est de promouvoir la culture de ses citoyen-ne-s de même qu'il pourvoit à les sécuriser, à leur garantir une protection sociale et une politique de santé et d'éducation. La « politique culturelle », loin d'être un colifichet, est un devoir civique, la continuation de la politique politicienne par d'autres moyens, un *soft power* essentiel à la bonne santé mentale d'un État. Ou alors, le risque est celui d'une émergence de tensions, de possibles incompréhensions, de la rupture potentielle du lien social.

Posons la question crûment : comment la culture peut-elle, aujourd'hui, se faire fédérative ? Comment trouver, entre culture d'inclusion d'esprit globaliste et culture d'exclusion singulariste, un territoire commun ? Cette question, jusqu'à nouvel ordre, n'a pas trouvé de réponse satisfaisante sur le terrain, la preuve en est la permanence de tensions affectant notamment les États démocratiques, ceux pour lesquels le principe « un-e citoyen-ne, une voix » est la règle d'airain. Au nom de ce principe, le choix culturel de chacun

est libre. Une liberté qui, paradoxalement, vient invalider la nécessité même d'une politique culturelle, chacun-e, citoyen-ne, élaborant la sienne propre. Promouvoir une politique culturelle dans ce cadre démocratique, pour un État, est d'office un acte risqué, voire incompréhensible, qui sous-entend en soi, de manière perverse, l'immaturité culturelle de ses administrés. On sait les débats incessants et légitimes, en la matière, qui secouent les démocraties, entre partisans de la non-intervention et partisans de l'orientation. On sait aussi l'impossible unanimité qui les caractérise. Où le libéralisme pur et dur expose le public au risque des pires dérives culturelles – les expressions haineuses, racistes, diffamatoires, l'*entertainment* intégral et futile –, le dirigisme, même modéré, ne manque pas de provoquer le désaveu – sentiment d'un autoritarisme de l'État, impression que des choix idéologiques sont imposés, favoritisme. Même le moyen terme ne satisfait à vrai dire personne. Souvent considéré comme une lâcheté, il institue un système qui distribue aux uns et aux autres en laissant au quidam le sentiment décevant que l'État est sans vision, indifférent au fond à inscrire la nation dans une symbolique déterminée et fière d'elle-même.

LA DÉMOCRATIE CULTURELLE : COMMENT BIEN FAIRE ?

Démocratiquement parlant, il n'y a pas de bonne politique culturelle possible. Sauf, peut-être, à favoriser tout le monde sans exception, en posant pour critère que la seule culture qui vaille est la culture dite « amateur ». Vous aimez la philatélie ? L'État donne pour la philatélie. Les fermes pédagogiques ?

L'État donne pareillement. La musique savante ? Pareillement. La reconstitution des batailles de Napoléon ou les vieux gréements ? Le *tuning* automobile ? Les balades contées ? La poésie de l'école de Rochefort, qu'il conviendrait enfin de promouvoir au plus haut niveau ? *Idem* et ainsi de suite. Pas de meilleur système à priori que celui de la répartition équitable, que le redistributif strictement égalitaire.

Possible ? Impossible évidemment. Pour maintes raisons. De fonctionnement, d'abord. Partout où se trouve un opéra public, la plus grosse part du budget de la culture s'y engloutit. De quoi déplaire aux partisans du théâtre qui demandent beaucoup eux aussi, et qui ont toutes les malchances de bénéficier de moins d'aides, de moins de commandes ou de subventions que prévu. Pour des raisons liées à la budgétisation de fait de la culture, cette dernière n'est pas uniment publique : sa composante privée, de plus en plus nourrie, induit des choix culturels qui ne sont pas dictés par un principe d'édification sociale mais, plus souvent, par le souci du gain ou de l'image de marque. Encore, pour des raisons de conjoncture, ce qui déjà existe culturellement sera forcément mieux doté que ce qui est en passe d'apparaître et n'a pas encore fait la preuve de sa fécondité. L'argent, le soutien, la production, en règle générale, vont à l'*establishment*, au détriment des propositions expérimentales, toujours jugées aventureuses et pas assez crédibles lorsqu'elles émergent.

Quelque règle que suive en somme l'État démocratique, même de bonne volonté, même le plus ouvert et bienveillant qui soit, celui-ci fera de toute façon un choix partisan, l'option qu'il prendra

“Posons la question crûment :
comment la culture peut-elle,
aujourd'hui, se faire fédérative ?”

ne pouvant satisfaire toutes les demandes et se révélant inapte à surmonter les aléas du devenir « surgissant » qui est celui de la création vivante. Apparaît fatalement dans le paysage symbolique le spectre de l'« État culturel » (Marc Fumaroli) avec suspicion de contrôle, de supervision ou pire dans l'ordre de l'insulte, de promotion du divertissement, cette forme toujours méprisée de l'offre culturelle (quoique la simple recherche du plaisir, de l'agrément, du délassement, du moment agréable, ne l'oublions jamais, soit l'un des déterminants majeurs de notre consommation culturelle).

À DÉFAUT, DÉSORDRE CONSTRUCTIF ET RÉGULATION NARCOTIQUE

Comment les démocraties s'en tirent-elles ? Il est risqué, sur ce point, de généraliser, toutes les politiques culturelles ne convergeant pas forcément. Force est toutefois de noter deux pratiques courantes, qui sont l'une comme l'autre des pis-aller, mais aussi l'expression d'une tactique visant à satisfaire tout à la fois les citoyen-ne-s du haut et ceux du bas, ceux de la droite, de la gauche et du centre et, qui sait ?, ceux de la marge – ce peuple complexe, civilement en tension fraction contre fraction mais dont la somme, que l'on veut unie, fait un État démocratique.

La première de ces pratiques est le désordre constructif. Les États vont en général favoriser, outre les valeurs sûres, les pratiques culturelles fortes en gueule, contestataires, brandissant la sédition comme une nécessité civique, la révolte

comme un acte d'hygiène sociale et la subversion comme un devoir pieux. Tel roman, telle pièce de théâtre, tel couplet de rap ou de slam seront jugés intéressants sinon bienvenus parce qu'ils s'en prennent très désobligamment à l'ordre établi. Les médias, en général, embrayeront tout de suite : ce qui s'annonce comme séditieux se publie bien, et fait vendre du papier et de l'écran. Ceci en relevant que toute cette production, si elle ne renverse en rien le pouvoir ni ne le fait vaciller sur sa base, a pour intérêt de donner au désordre sa construction symbolique, et de jouer comme soupape contre le sentiment d'oppression. Une contestation administrée.

Une seconde stratégie culturelle de l'État démocratique, soucieux de faire valoir qu'il est démocratique, est de volontiers parrainer toutes les formes d'expression qui tendent à la régulation narcotique. Qu'entendre par là ? La puissance publique, avec largesse, a soin de soutenir les festivals, les grand-messes culturelles, la production théâtrale et cinématographique routinière, l'édition de masse, la presse – même oppositionnelle – au prétexte que ce sont là les vecteurs de la culture du plus grand nombre et le dénominateur commun du partage du sensible et du symbolique, un espace par excellence du collectif, donc du social (la société, au sens étymologique, est cet ensemble de *socii*, d'« associés »). Cette prébende distribuée au nom de la représentation nationale, là encore, ne vise pas autre chose que la continuité de l'État, non pas cette fois en sollicitant le crachat qui libère mais en sanctifiant le ronronnement culturel qui assoupit. Une générosité débonnaire.

Ceci n'empêche pas, dans le même temps, on ne le sait que trop, la confirmation que le pouvoir, serait-il démocratique, garde ses prérogatives et les négocie le moins possible à la baisse, à commencer par l'exercice de la violence légitime, le contrôle informatique des personnes et la mainmise fiscale sur l'effort et les biens privés, toujours plus de rigueur au quotidien. Il semble alors à Candide que cet univers-là est comme une bizarrerie schizophrène où à la culture la plus émancipée correspond un pouvoir qui émancipe moins ses administrés qu'il ne continue à les contraindre, pour leur bien évidemment, un bien qui pourrait, tout compte fait, être un mal déguisé en bien.

Paul Ardenne

Écrivain et historien de l'art

Agrégé d'Histoire, docteur en Sciences de l'art, Paul Ardenne est l'auteur de nombreux ouvrages sur la culture contemporaine, notamment *L'Art dans son moment politique* (La Lettre volée) et *Heureux, les créateurs ?* (La Mulette/BDL). Il vient aussi de publier un roman, *L'Ami du bien*, aux Éditions La Mulette/Le Bord de l'eau, 2020



LE PARLEMENT DE LOIRE

QUAND LE DROIT INSTITUE LES COLÈRES DU MONDE

Entretien avec **Maud Le Floch** et **Camille de Toledo**

Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Mis en place en 2019 par le POLAU-pôle arts & urbanisme et Camille de Toledo (juriste et écrivain), le *parlement de Loire* explore les formes juridiques pour que s'exprime un « nous non-humain ». Ce processus fait écho à ce qui a déjà cours ailleurs dans le monde (en Nouvelle-Zélande, en Inde, au Tibet, en Équateur, etc.) où des écosystèmes (rivières, fleuves, lacs et terres) ont acquis le statut de « personnalité juridique » pour se défendre et se protéger des diverses prédatiions industrielles et humaines. Le *parlement de Loire* est une réflexion en actes, sous forme d'auditions publiques, qui associe citoyens, usagers du fleuve, experts et artistes, pour dire les urgences à engager, ouvrir un imaginaire institutionnel et transformer le droit depuis le droit.

L'Observatoire – Vous êtes à l'origine du *parlement de Loire*, un parlement pour un fleuve. En quoi consiste ce projet ?

Maud Le Floch – Pour le POLAU, l'histoire a débuté en 2010 lorsque nous avons entrevu, dans le « fleuve Loire », un sujet de travail porteur d'enjeux écologiques, d'aménagement, d'usages, mais aussi d'enjeux culturels et de créations potentielles. En tant qu'acteur intermédiaire, issu du monde de l'urbanisme et des territoires, travaillant systématiquement avec la sphère artistique et culturelle, on a trouvé ce sujet emblématique dans ce qu'il a de local et d'universel. La Loire, dernier fleuve naturel d'Europe, est un témoin réactif au bouleversement climatique. C'est ainsi que nous avons lancé une démarche « Atelier Loire » avec des professionnels, l'agence d'urbanisme, des collectivités, des étudiants ingénieurs et géographes, etc.

En 2011, nous apprenons que la révision du PPRI (Plan de prévention du risque inondation) du Val de Tours pourrait empêcher la constructibilité de la ville

sur des bandes de 300 mètres, du fait de l'augmentation de la vulnérabilité du territoire (pluies cévenoles, épisodes de précipitations plus violents...). Nous étions étonnés du peu de mise en partage du sujet sur la place publique. Nous avons alors invité une équipe artistique, La Folie Kilomètre, à se saisir du sujet en vue de raconter les arrière-plans de ce document règlementaire (le PPRI). Nous avons procédé comme nous le faisons habituellement au POLAU : identification des enjeux et mise en résonance avec des talents que nous convoquons, en vue d'une interprétation singulière du risque inondation. La Folie Kilomètre, durant un an, a conçu *Jour inondable*. L'écriture et la production d'un scénario ont pris la forme d'un parcours de 24h sur le thème de l'« inondation ». Cette randonnée artistique a permis au public de traverser toutes sortes d'états – de connaissance, d'immersion, de simulation (jusqu'à dormir dans un gymnase d'évacuation avec la Sécurité civile, la Croix Rouge, etc.).

À la suite de cette expérimentation stimulante (financée notamment par des fonds « environnement »), nous avons

travaillé avec le CEPRI (Centre européen de prévention du risque d'inondation) et le ministère de la Transition écologique. En 2016, nous avons été sollicités par le Plan Rhône pour monter un appel à projet innovant sur la question du risque associant la sphère artistique.

Lorsqu'en 2019, la région Centre-Val de Loire célèbre les 500 ans de la Renaissance et de la mort de Léonard de Vinci, nous proposons un programme artiste-ingénieur, baptisé *GÉNIES-GÉNIES*, qui met en relation des acteurs de la création artistique et des acteurs de l'ingénierie territoriale autour de trois thèmes : la culture du fleuve, la transition énergétique, la valorisation des déchets.

J'ai assez rapidement formulé auprès de l'équipe l'hypothèse d'un *parlement de Loire* (et non de la Loire). Loire, pour dire le fleuve dans ce qu'il représente d'alerte face à l'accélération des menaces, saisissant dans ce qu'il porte (ne serait-ce que visuellement) de variation d'étiages – tour à tour en crue ou en stress hydrique. Un *parlement de Loire* pour dire un parlement des urgences à engager, les bifurcations écologiques ; considérer le

fleuve Loire non pas seulement dans son linéaire liquide, mais aussi à l'échelle de son bassin-versant, dans son épaisseur. Inspiré en partie du *Parlement des choses*¹ de Bruno Latour, ce projet nous permettait de préfigurer une institution inédite, entre fiction et réalité, avec plusieurs acteurs, pour parlementer autour des enjeux liés au fleuve.

Les choses ont pris forme avec Camille de Toledo lorsque, durant le séminaire *European Lab* à Delphes, je l'ai entendu s'exprimer sur les droits de la nature. Il expliquait comment le fleuve Whanganui en Nouvelle-Zélande reprenait ses droits, à travers une reconnaissance de la personnalité juridique du fleuve. Cette loi, votée en 2017, a permis aux représentants d'entités de la nature d'entrer en dialogue – notamment avec les interlocuteurs en charge de la qualité de l'eau et les politiques publiques qui les concernent –, en ne laissant plus seulement l'humain et l'institutionnel agir sur ces motifs mais en ayant voix au chapitre. La situation du fleuve Loire n'est pas comparable à celle du Whanganui – où les Maoris s'étaient vu confisquer une partie de l'accès au fleuve et certains usages – ; ici, nous souhaitons envisager comment les entités qui composent le milieu (minéral, végétal, animal) peuvent être considérées et représentées.

L'Observatoire – Cette démarche procède donc du souhait d'élever la nature au rang de sujet, en la dotant de droits. Pouvez-vous nous expliquer les fondements philosophiques et juridiques de ce projet ?

Camille de Toledo – Pour l'expliquer, je pense qu'il faut en premier lieu observer le rapport de force juridique tel qu'il est organisé. À la fin du XIX^e siècle, on a attribué la personnalité juridique au capital. Des groupements d'actionnaires, formant une entreprise, ont pu accéder au statut juridique de « personne morale » (tel qu'on l'exprime en droit français) dans tous les pays où l'on s'élançait dans diverses révolutions industrielles. En donnant ce statut de

personnalité juridique à des entreprises et à des groupements d'actionnaires, on a permis le développement du droit des affaires, du droit des marques, du droit à la sécurité des investissements. On a créé – dans des termes que j'emploie parfois – des « méta-sujets » de droit qui sont devenus de plus en plus puissants parce qu'ils se sont adossés à de grandes quantités d'argent. À tel point que ces personnes juridiques – ces « méta-sujets juridiques » que sont les entreprises dans certains cas –, en sont venues à imposer leur droit avant celui des humains et, évidemment, à imposer leur volonté aux non-humains, aux écosystèmes et aux milieux.

Nous vivons, dans cette ère du XXI^e siècle que l'on appelle l'Anthropocène, une crise générale de ce rapport de forces ; celui-ci est devenu tellement asymétrique que la Terre en souffre, que l'habitabilité terrestre est menacée, que les droits de la nature – tels qu'ils sont d'ores et déjà reconnus dans différentes chartes – ne sont jamais (ou jamais assez) reconnus.

Nous nous trouvons dans une situation où l'usage du monde – qui a permis cette révolution juridique et a donné la personnalité de sujet à des entreprises – nous oblige à une transformation du droit, depuis le droit, pour *déséquilibrer autrement*. On a déséquilibré le monde, en donnant tant de droits au capital, à l'investissement, à la plus-value, que les juristes se demandent aujourd'hui avec quels outils, par quelles voies, on peut rééquilibrer le monde ou (comme je préfère le dire) le *déséquilibrer* en faveur du terrestre, de la Terre, des milieux, des écosystèmes. Pourquoi ? Premièrement pour que les éléments de la nature puissent se défendre juridiquement, exiger des réparations. Deuxièmement, pour qu'ils puissent demander des comptes sur la manière dont on se sert d'eux, et demain, peut-être, une part de cette richesse fictionnelle, de cette plus-value qui leur a été arrachée. L'outil qui est en train d'apparaître dans différents systèmes juridiques, est un geste juridique qui défie beaucoup de catégories de l'ontologie, de la philosophie – notamment

la philosophie politique classique – en donnant la personnalité juridique à des entités naturelles.

C'est cette expérience-là que l'on cherche à saisir, à comprendre, à montrer publiquement, en offrant aux personnes qui assistent au processus du *parlement de Loire* des outils pour penser ce monde à venir ; ce monde en train d'advenir où les entités de la nature – et demain, peut-être, le fleuve Loire – auront le statut de sujet juridique.

L'Observatoire – Comment parvient-on à faire entendre les « revendications » du fleuve Loire, à le représenter dans toutes ses composantes (les sables, les rives, les algues, la végétation...) ? N'y a-t-il pas une part de « fiction » dans cette idée ?

C. de T. – Oui, vous avez raison d'employer ce terme de « fiction ». J'ai moi-même, dans différents travaux, beaucoup travaillé sur cette notion de fiction ; et, en tant qu'ancien étudiant en droit, j'ai aussi appris ce que l'on nomme les « fictions juridiques » – celles que l'on a créées à la fin du XIX^e siècle en donnant des droits aux entreprises. Le monde humain – donc notre réalité – est construit par ces fictions juridiques. Cela engage la question de la fiction dans le droit.

Pour ma part, je distingue ce que je nomme des « fictions opposables » (reconnues par la loi) et des « fictions non opposables » (là où je me situe en tant qu'écrivain) qui relèvent d'un imaginaire, de la production poétique, de la production artistique. Avec le projet du *parlement de Loire*, c'est en quelque sorte, terme à terme : fiction contre fiction. Fiction juridique du monde – telle qu'elle s'impose à nous, et nous détruit, et use nos milieux, nos cadres de vie, nos paysages – et fiction à venir, telle que nous avons à l'écrire (notamment juridiquement), telle que nous avons à l'imaginer ; pour que cet imaginaire de la loi à venir devienne, un jour prochain, un état de droit, un nouvel état du droit.

Le processus du *parlement de Loire* met en mouvement ce travail sur l'imaginaire juridique à venir pour déterminer si, oui ou non, collectivement, nous sommes capables d'écrire la loi (une autre loi), d'imposer d'autres fictions pour qu'elles deviennent elles-mêmes opposables. Voilà l'enjeu profond de ce qui se joue là. Et, évidemment, à mes yeux, cette expérience devrait – et je crois que cela aura lieu – être très vite reprise par d'autres territoires, d'autres milieux ; parce qu'il est impératif que toutes celles et ceux qui se soucient de la crise écologique soient outillés ; que ces personnes – issues de différents territoires, milieux, écosystèmes attachés à différents paysages, aux quatre coins de France, d'Europe et du monde – sachent que ces outils existent et qu'ils peuvent, demain, voter pour des représentants qui écriront cette loi en leurs noms, afin que leurs milieux aient des droits.

M. Le F. – La fiction, la narration ont des capacités performatives (qui *mettent en mouvement*). La création artistique – surtout lorsqu'elle est au contact des enjeux de transformation – participe à l'évolution des schémas de pensée, voire à leur retournement. C'est potentiellement puissant pour un urbaniste ou un aménageur ! Regarder un sujet avec un prisme chargé d'imaginaires multiples, lui offre une lecture systémique de sa singularité et de son inscription dans un contexte plus vaste. Ces arcs narratifs savent implicitement mettre au travail le territoire, ses acteurs, enchanter des sujets complexes et... faciliter la contribution des parties.

La force d'un récit (qui plus est collectif) et ses dynamiques afférentes peuvent faire évoluer les représentations, les situations, les lieux et leurs modes de conception... en les caractérisant mais aussi en introduisant des ressorts stimulants. Ces compétences non conventionnelles, autorisent de nouveaux chemins de pensées, d'intérêts et de désirs.

Avec le processus du *parlement de Loire*, le fait de ne pas tout savoir permet de s'ouvrir à diverses contributions et de

construire à plusieurs les prochains pas d'un cheminement juridique inédit. Il s'agit d'envisager – de façon collégiale, en commission, avec une série d'acteurs et d'entités –, quelles sont les voix remontantes possibles et se demander : qui parle au nom de qui ? J'ai le sentiment que nous nous en approchons conceptuellement, mais aussi de façon opérationnelle, puisque des initiatives sont en train de germer sur le territoire ligérien : des projets de lieux (une station arts-sciences), d'évènements, d'outils d'interprétation, à Tours et dans la Région Centre-Val de Loire, mais aussi ailleurs – un parlement de l'Escaut, de la Durance, de la Méditerranée, l'Appel du Rhône, etc.

L'Observatoire – Le parlement de Loire, n'est-ce pas aussi une forme pour parvenir à inverser les perspectives et nos représentations du monde, pour penser une cosmologie dans laquelle nous nous sentirions appartenir à une communauté composée de montagnes, de fleuves, de plantes, d'animaux en interrelation les uns avec les autres (comme d'autres cultures l'ont fait depuis bien longtemps) ? Est-ce là, selon vous, que se joue la transition culturelle que nous devons opérer face à la crise écologique ?

C. de T. – Je crois que c'est exactement cela. C'est un travail sur les cadres et les fictions qui nous gouvernent, à partir d'un enjeu d'élargissement de différents concepts issus de la théorie économique, politique, et du droit. Cet élargissement peut se faire de deux manières : de l'intérieur de notre culture de moderne ; ou bien en hybridant notre droit, nos économies, notre économie politique, avec des manières d'habiter qui – en suivant des anthropologues comme Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro, et d'autres – nous viennent des peuples que l'on dit « premiers », « indigènes », des formes de l'habitation aborigène ou amérindienne où les éléments de la nature parlent, sentent, agissent, pensent. Ce sont deux voies possibles que l'on peut suivre ; l'une

et l'autre convergent par cette forme d'*hybridité* que propose la juriste Marie-Angèle Hermitte, par exemple, en créant ce concept de « l'animisme juridique » qui contient cette idée que, *par le droit moderne*, nous créons des personnalités juridiques nouvelles, qui permettent aux éléments de la nature de s'exprimer, de se défendre, d'interagir avec nous.

J'ajouterais que ces voies par un droit étendu doivent être complétées – et elles le sont déjà, c'est presque ce qui est le plus avancé – par un changement profond dans notre rapport aux milieux, aux écosystèmes. On peut citer, par exemple, l'expérience de la CCC (Convention citoyenne pour le climat) qui, même si elle critiquable, est intéressante. Elle montre que cette transformation individuelle de notre rapport au monde et à la nature peut passer par des exercices de délibération collective, par une épreuve d'audition, où l'on écoute les savoirs les plus actuels sur ce qui nous arrive et sur ce qui arrive à ce que l'on continue d'appeler « la nature ». Ces personnes (tirées au sort) ont su cheminer ensemble – alors qu'elles venaient de milieux, d'expériences et de formes de vie très différents – pour dire « voilà ce qu'il faut changer ». Évidemment, c'était une expérience consultative et, on le sait, le piège est là : la consultation est toujours le premier pas d'un abandon. Le politique consulte, puis il fait face à des urgences, et il oublie.

Ce qui pose de nouveau cette question cruciale de la loi : quand est-ce que cela devient opposable ? quand est-ce que les citoyennes et citoyens deviennent parties prenantes de la décision politique dans une démocratie étendue à des représentations depuis les éléments de la nature ? C'est notre question. C'est là que le *parlement de Loire* – grâce à la fiction, *par la fiction*, à travers une démarche à la fois politique, artistique et d'audition publique – fait ce « pas de plus » ; car il n'est pas contraint par le réalisme terre à terre du politique. Son seul mandat, *notre* seul mandat au *parlement de Loire* et au

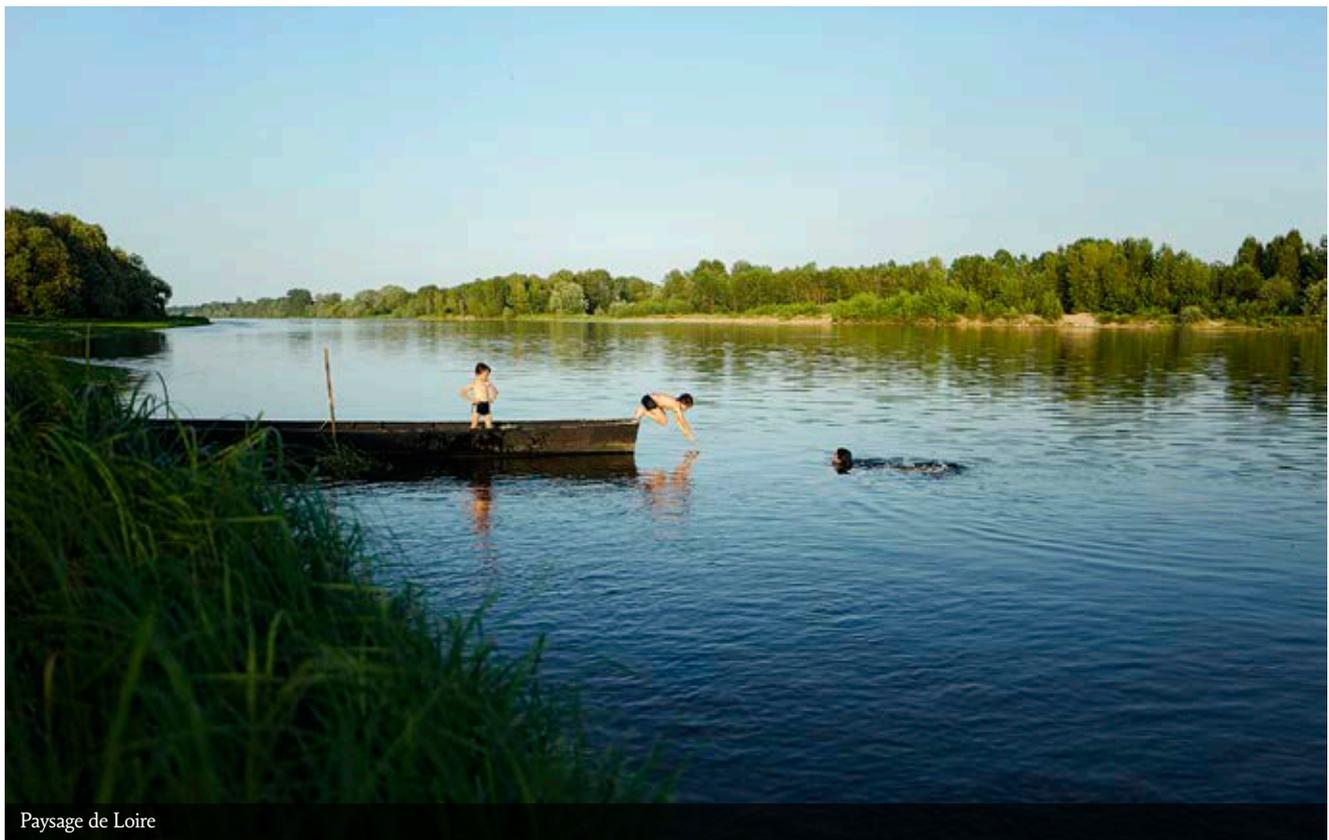


Photo : © Bruno Marmiroli

Paysage de Loire

sein de la commission, est celui que nous nous sommes fixés en disant : « la Loire nous mande, la nature nous mande, la Terre nous mande ». C'est cette complète inversion qui est en jeu : soudain, on change le souverain. Ce ne sont plus les exécutifs de fictions juridiques – que celles-ci se nomment France, Allemagne, ou autre – qui nous mandent. C'est, depuis l'art, la nature qui nous mande. Tout au long de ce processus, nous nous interrogeons pour savoir comment ne pas trahir les mandants. Notre question, depuis la nature – mais il y en a mille autres magnifiques et vertigineuses –, est de savoir comment organiser ce mandat nous permettant de dire que, désormais, le *demos* de la démocratie, le *demos* étendu, crée un « souverain entrelacé » entre des êtres de la nature et ce que j'appelle des « êtres de la nature-culture » (les humains). Comment s'organise ce souverain entrelacé ?

M. Le F. – La perspective « renversante », proposée dans le cadre de ces auditions, passe aussi par une mise en corporalité

du sujet – que ce soit par l'écoute, l'écopsychologie, l'immersion, ou d'autres modes de connexion au milieu. Ceux qui ont, par exemple, participé à la Convention citoyenne pour le climat nous l'ont dit : il s'agit de « décapsuler » des convictions en allant toucher d'autres connecteurs que ceux du rationnel. Certains climato-sceptiques sont ainsi devenus ambassadeurs de la cause.

L'Observatoire – **Quel est le rôle des artistes dans ce dialogue inter-espèces que nous avons du mal à établir ? Diriez-vous qu'ils sont des interprètes : qu'ils traduisent ce qui échappe à notre attention, qu'ils « donnent langue » de façon sensible (voire sensorielle) à ces entités non-humaines ?**

M. Le F. – Que peuvent l'art et la culture ? Je pense qu'ils peuvent participer aux dynamiques de transformation, notamment sur le plan des perceptions, des représentations, des mobilisations. Quand l'on nous parle de plan de gestion,

de biodiversité menacée, de prévention inondation, de plan climat-air-énergie territorial (PCAET) – eux-mêmes porteurs d'outils de planification –, nous sommes tous un peu « secs »... Ces outils ne sont pas toujours très parlants pour les publics, les habitants, les riverains, les humains ; on en est même très éloigné. L'intervention artistique peut aider à se saisir de ces sujets techniques, lourds et complexes, à se sentir moins impuissants et, au-delà, nous inviter à danser avec les silures, à porter plus loin le regard.

C. de T. – Il y a différents mots qui peuvent venir à l'esprit pour évoquer le travail des artistes cherchant à donner voix aux êtres de la nature. Un mot que nous employons beaucoup au fil du processus est « traduction » : comment interpréter les besoins, les sensibilités, les langages des éléments de la nature ? Il y a aussi le mot « intercesseur » qui tend vers le chamanisme ; l'intercesseur ou le chamane est celui qui *se situe* à l'intersection des ontologies, qui peut faire une bascule trans-espèces, qui peut

parler depuis le jaguar, depuis l'âme de l'arbre, depuis l'âme du monde, depuis la *Pachamama*... Ces décentrement sont possibles. Depuis l'art, il est possible de les voir s'élancer et s'éprouver. Il y a un autre mot, celui d'« écoute », qui passe peut-être par ce croisement entre art et science : comment les scientifiques écoutent-ils les langages du monde ? comment les interprètent-ils, les transforment-ils en savoirs ? Un autre mot qui pourrait venir à l'esprit est « diplomatie » : comment devenir des ambassadeurs ou des diplomates, *négociier depuis* ? – depuis une ligne frontière, depuis un exercice empathique qui nous conduirait à dire « nous ne sommes plus les représentants des humains, nous sommes les représentants de la nature ». Être du milieu. Être la forêt... Il y a collectivement un effort en cours pour se décentrer, pour sortir de l'anthropocentrisme et passer de l'autre côté de la barrière des espèces.

Et, pour répondre à celles et ceux qui regarderaient ces efforts avec un peu de condescendance moderne, en nous rétorquant que ce n'est pas possible ou que c'est une forme d'acculturation – parce que nous ne sommes pas Amérindiens ou Indiens –, je crois qu'il faut répondre, là encore, avec des mots de modernes, simples, en rappelant que notre espèce *sapiens* est extrêmement douée, notamment grâce aux neurones miroirs. Nos capacités d'empathie sont très développées. Notre espèce apprend en se mettant « à la place de ». Lorsque nous sommes émus par quelqu'un qui pleure, nous traversons l'émotion de l'autre, nous accomplissons ce geste de déplacement, de sortie de soi, pour entrer dans le corps de l'autre, pour ressentir ce qu'il ou elle ressent. Et cette capacité empathique, nous savons que nous pouvons l'étendre à toutes les formes de vie. Nous le savons depuis l'enfance, quand nous « chargeons d'âme » une présence, une absence ; quand nous communiquons avec un arbre, une sculpture, un jouet, les vagues d'une mer, la silhouette des nuages ou d'une montagne. Nous pouvons nous

fondre avec une infinité de formes de vie, à condition de suffisamment les fréquenter, et d'une certaine façon d'y être *attaché*. On dirait aussi « d'en être » (comme un « co-être »), comme un être intriqué, dépendant d'un autre être. Et cela vaut pour nos attachements à la vie animale, végétale, mais aussi pour nos attachements aux paysages, aux silhouettes minérales du monde.

Cette capacité d'empathie est souvent mobilisée en art, par cette expérience sensible que l'art propose. Néanmoins, à grande échelle, dans des assemblées délibératives comme des parlements, faire des exercices artistiques de déplacement empathique pourrait devenir compliqué. Avoir des « représentations artistes » ne fonctionne pas du point de vue démocratique. De la même manière qu'avoir des « représentations scientifiques » – qui auraient quotidiennement à prendre des décisions politiques au nom des écosystèmes – échoue, d'une certaine façon, à convaincre complètement. Le reproche demeurera d'avoir créé des gouvernements d'experts.

Il y a quelque chose, dans nos cultures de modernes, qui exige la délibération collective, l'expression du *demos*. Dans le processus du *parlement de Loire*, la question de la désignation reste encore ouverte : comment nommer les représentants des milieux ? quelles voix seront le mieux à même de traduire les perspectives, les besoins, les intérêts de la nature ? De mon côté, j'ai régulièrement évoqué le modèle des « jurés » dans les prétoires, dans les tribunaux. Pourquoi ? Parce qu'avec cette institution-là, nous avons des citoyennes, des citoyens – un *demos* – qui, face à une situation, face à un débat en justice, aux preuves et aux contre-preuves, acquièrent une conviction, une capacité de juger, et peuvent parvenir à prendre une décision *pour l'autre*. Cette décision des jurés peut être contestable, mais elle est, dans tous les cas, le fruit d'un travail *en conscience*. On parle aussi d'un jugement par *intime conviction*. Il y a donc déplacement de

soi vers l'autre, exercice d'empathie – qu'aurais-je fait si j'avais été à sa place ? –, et aussi prise en considération de la vie d'autrui, des victimes comme des accusés.

C'est cela, je crois, que nous pouvons collectivement imaginer : un exercice de délibération *au nom de la nature*, instruit de savoirs scientifiques, de connaissances sensibles, où des citoyennes et citoyens voteraient *dans l'intérêt des êtres de la nature considérés*. Dans un tel exercice de délibération, on peut comprendre la tâche des représentants en usant d'un terme qui vient de la narratologie : *focaliser* depuis les éléments de la nature pour agir « dans l'intérêt de » (une notion classique du droit). On retrouve à cet endroit l'intuition du juriste Christopher Stone qui, dans son article², en 1972, formulait pour la première fois cette hypothèse que les arbres devraient accéder à un droit de plaider, d'ester en justice, pour améliorer le système juridique.

L'Observatoire – Vous parlez d'« exercice de délibération », mais le parlement de Loire a aussi été présenté comme une commission d'information dont les conclusions seront rendues au Sénat et à l'Assemblée nationale. Donc, au-delà de l'exercice, n'y a-t-il pas une attente par rapport à un « agir politique » ?

C. de T. – Effectivement, cela avait été annoncé ainsi. Nous pensions nous adresser à la représentation nationale, à l'Assemblée ; mais ma position aujourd'hui a changé. Après un an et demi de travail, et face au manque d'imaginaire assez structurel de la représentation politique dans nos différents pays, je pense que nous aurions tort de nous épuiser à convaincre ce souverain-là. Je suis de plus en plus démocrate dans mon espoir. Il s'agit vraiment de s'en remettre à l'intelligence collective – même si l'on n'y croit plus beaucoup et c'est dommage, car elle est pourtant extrêmement puissante quand elle se met en mouvement. Nous souhaitons transmettre ces conclusions

en les versant au commun comme s'il s'agissait de contribuer à un « service public de l'imaginaire » ; pour dire humblement que nous nous sommes réunis afin d'imaginer un *droit à venir* ; et que c'est maintenant à chacune et chacun de prendre le relais, de pousser plus loin ces réflexions, comme nous serons amenés à le faire chacun dans nos vies. Maud mentionnait le fait émouvant que, parallèlement au *parlement de Loire*, d'autres parlements se sont constitués avec d'autres inspirations, d'autres enjeux, d'autres exigences. C'est dans le partage que l'on parviendra à avancer. Je dis parfois qu'ici nous « instituons les colères du fleuve ». Et au-delà de ses colères, ses joies et les conditions de sa bonne santé, de son ardeur, de sa vie. J'utilise en cela un outil que je nomme les « institutions potentielles » ; ce sont des récits institutionnels qui cherchent à transformer la manière dont nous nous relierions au monde. Et j'ai pu constater que l'adresse de ces « institutions potentielles » ne peut pas se faire vers le pouvoir, vers le vieux souverain – lequel

par définition cherche à se maintenir, à persister dans sa forme archaïque. C'est uniquement en s'adressant aux gens, à leurs soifs, à leurs faims, à leurs désirs de métamorphose, qu'il y a lieu d'espérer. J'aime d'ailleurs beaucoup cette expression : *lieu d'espérer*. Le *parlement de Loire*, c'est un *lieu* pour l'espoir. Il faut mettre nos forces là où elles sont le plus utiles : dans la transmission ; et dire humblement : « Voilà nos propositions. Elles sont ouvertes. Avec un plus grand nombre, il faudra les mener plus loin. »

M. Le F. – J'ajoute enfin qu'un *Rapport des auditions* est en préparation. Il sera présenté en juin prochain à Tours et il sortira officiellement à l'automne prochain. Ce *Rapport* contient le script des auditions, mais aussi un appareil critique et une indexation – réalisés par l'association Notre affaire à Tous –, qui recensent et documentent les biais juridiques grâce auxquels les droits de la nature parviennent à être reconnus dans des constitutions, des chartes ou des déclarations. Nous émettons

aussi l'hypothèse, avec la Commission européenne, de mettre en réseau ces différentes initiatives de parlements locaux « colères du monde » qui sont en train d'émerger, notamment à travers le mouvement du *GARN Europe (Globale Alliance for Rights of Nature)*.

Entretien avec **Maud Le Floch**
Directrice et fondatrice du POLAU-pôle arts et urbanisme

et
Camille de Toledo
Écrivain, juriste, plasticien et vidéaste

Propos recueillis par **Lisa Pignot**
Rédactrice en chef

Le *parlement de Loire* est un projet initié par le POLAU-pôle arts et urbanisme, dans le cadre du programme artistes-ingénieurs-es *GÉNIES-GÉNIES* soutenu par la Région Centre-Val de Loire, l'agence Ciclic Val de Loire, la Mission Val de Loire, la Fondation Le Damier, la Ville de Tours, avec la complicité de l'École de la Nature et du Paysage de Blois-INSA Centre-Val de Loire et COAL art et écologie, l'association « Notre affaire à Tous ».

Le parlement de Loire. *Quand le droit institue les colères du monde*

NOTES

1– Bruno Latour, « Esquisse d'un Parlement des choses », dans *Aux fondements de l'écologie politique*, Écologie & Politique, n°56, 2018, Éditions Le bord de l'eau.

2– Christopher Stone, *Les Arbres doivent-ils pouvoir plaider ?* (1972), Éditions Le passager clandestin, 2017.

COMMENT LES ARTS PEUVENT-ILS NOUS AIDER À RÉAGIR À LA CRISE POLITIQUE ET CLIMATIQUE ?

Bruno Latour

Sociologue, anthropologue et philosophe des sciences, Bruno Latour occupe une place majeure dans la pensée contemporaine. Il se demande comment nous orienter en politique dans un monde dérégulé, empreint d'inégalités et menacé par la mutation climatique. Comment faire pour « absorber » ce nouveau régime climatique qui menace la survie de notre civilisation et appelle l'invention d'un monde conciliant les êtres humains et leur environnement dans une nouvelle alliance ? Comment les arts rendent-ils sensible la nouvelle situation terrestre au regard de l'humanité ? Comment les institutions culturelles peuvent-elles contribuer à faire prendre conscience du moment critique que nous traversons ? C'est dans la perspective d'un dialogue fécond entre arts et sciences, porté par ces préoccupations, que Bruno Latour situe son propos lors de la conférence d'ouverture de la rencontre de Bordeaux-Nouvelle Aquitaine.

Je souhaiterais ici m'interroger sur la façon dont les arts peuvent nous aider à réagir à la crise politique créée par le régime climatique. Trois axes de questionnement guideront cette réflexion : l'impact de la nouvelle situation cosmologique sur les propositions artistiques contemporaines ; la capacité des artistes à anticiper cette nouvelle consistance du monde ; et la nécessité de trouver, avec eux et les citoyens, d'autres formes d'organisation et d'enquête.

UNE NOUVELLE SITUATION COSMOLOGIQUE

Nous sommes confrontés à une nouvelle situation cosmologique dont il nous faut prendre sérieusement la mesure. Nous disposons aujourd'hui de données qui prouvent que l'empreinte écologique mondiale dépasse la biocapacité de la planète. La planète sur laquelle nous imaginons vivre – qui équivaut pour les Américains ou les Australiens à quatre

ou cinq planètes – ne correspond pas à celle où nous vivons. Aussi devons-nous commencer à considérer le confinement dans cet espace, à apprendre à nous situer à l'échelle d'« une planète » et non de cinq. Ce qui ne sera pas sans poser d'innombrables problèmes de modes de vie.

Mais il ne s'agit pas seulement de notre situation dans l'espace, il s'agit également de notre situation dans le temps. L'évolution géologique de la Terre – qui s'étale sur cinq milliards d'années – s'est accélérée depuis peu. Habitué à prendre en compte des évolutions sur des millions d'années, puis sur des milliers d'années, nous sommes obligés de considérer des événements « géologiques » à l'échelle de la dizaine d'années. Ce tout petit moment du temps est ce que l'on appelle aujourd'hui l'« Anthropocène ». C'est une singularité dans l'histoire de la planète. Du point de vue de la géologie et de l'histoire de la Terre, nous sommes dans une

activité (ou un activisme) extraordinaire qui engendre une question politique majeure. Des activistes ont fait le calcul extrêmement intéressant du « jour du dépassement ». Ils se sont demandé à quelle date les humains commenceraient à être en dette par rapport à ce que la planète peut fournir. Dans les années 70 et même 80, on situait la date de ce dépassement au début d'octobre. On la situe aujourd'hui en juillet – la période de confinement que nous avons vécue collectivement durant la crise sanitaire nous ayant permis de faire légèrement reculer cette échéance de quelques semaines. Ceci traduit l'incroyable urgence de la situation. Les savants qui s'intéressent à ces questions nous ont permis de voir à quel point, au cours de ces dix dernières années, cette « grande accélération » a complètement modifié notre rapport à la planète. Ce n'est pas une simple transformation de nos relations avec la nature – comme on a l'habitude de le dire à propos des questions écologiques –, c'est une

“Je pense que les artistes sont très en avance sur la perception (même scientifique) de la nouvelle situation matérielle du monde dans lequel nous sommes.”

nouvelle situation cosmologique. Nous étions habitués, au siècle précédent, à parler de « globalisation » – un terme assez vague qui permettait d’imaginer une sorte d’espace en développement infini. Dans l’imaginaire de la grande globalisation, qui a débuté dès la révolution scientifique au XVI^e et XVII^e siècle, nous parlions de « planète » (selon le terme introduit par Galilée) à l’intérieur d’un cosmos infini. Or nous ne sommes plus du tout sur une planète infinie. Bien au contraire, la partie utile de la Terre, sur laquelle tous les vivants sont confinés, est extrêmement petite. Aujourd’hui, nous sommes à l’intérieur d’une « zone critique » – un terme que les scientifiques emploient depuis plusieurs années –, qui correspond à une toute petite couche (une sorte de biofilm) comprenant la totalité des situations initiales qui ont été modifiées par l’activité des vivants depuis quatre milliards d’années. Ceci donne une tout autre idée de la situation dans laquelle les humains se trouvent aujourd’hui, ainsi que les animaux, les plantes et l’ensemble des espèces avec lesquelles nous partageons cette zone critique.

COMMENT LES ARTS ANTICIPENT-ILS LA CONSISTANCE DU MONDE IMPACTÉ PAR LA CRISE ?

Cette notion de « zone critique » fait l’objet d’un travail important chez les artistes. J’aimerais citer, à ce titre, l’exposition *Critical Zones* (dont je suis le curateur), présentée au ZKM à Karlsruhe

en 2020, dans laquelle figurent de nombreuses œuvres qui traduisent l’idée que nous changeons une nouvelle fois de planète. L’ouvrage *Terra Forma* – dirigé par Alexandra Arènes, Frédérique Aït-Touati et Axelle Grégoire – en est un autre exemple ; il est typique de l’engagement des artistes à l’intérieur de cette nouvelle cosmologie et d’un travail pluridisciplinaire, associant des architectes, des artistes et des scientifiques, pour essayer de représenter autrement cette zone critique. Enfin, parmi les autres artistes emblématiques de cette mouvance, je citerais Tomás Saraceno. En 2013, j’avais été très frappé par son œuvre *In Orbit* dans laquelle il avait rendu sensible, de façon puissante, la nouvelle situation terrestre, grâce à une installation où il modifiait la façon dont on se déplace dans l’espace. Cette approche, que seul un artiste peut avoir, nous permet d’appréhender qu’il ne s’agit pas simplement d’un changement politique mais d’un changement de consistance du monde. C’est ce que beaucoup d’artistes sont en train de nous raconter actuellement à travers leur travail : ils rendent sensible la nouvelle consistance de l’espace.

Je pense que ces artistes sont très en avance sur la perception (même scientifique) de la nouvelle situation matérielle du monde dans lequel nous sommes ; qui n’est plus un monde matériel, au sens classique de la révolution scientifique, mais un monde animé et modifié par les vivants. Tout ce qui nous permet de rendre sensible cette nouvelle situation est d’une importance capitale. Les artistes introduisent une

rupture avec le regard « naturaliste ». C’est une sorte de révolution qu’ils font subir (avec les scientifiques) non pas simplement à notre regard mais à la situation des choses elles-mêmes et au rapport que nous entretenons avec elles. Nous sortons du naturalisme, pour la même raison que nous sortons du modernisme. L’œuvre de Jeff Wall, *Adrian Walker*, présentée dans l’exposition *Reset Modernity* au ZKM en 2016, traduit bien – selon l’interprétation que j’en fais – la fin d’un certain type de regard ; on y voit un artiste regarder un objet – un spécimen anatomique issu d’un corps humain – pour en faire le dessin le plus exact possible, et je ne peux m’empêcher de considérer la déception que ressent l’artiste devant cette fin comme le dernier moment du regard naturaliste.

Il existe un contraste fort entre ce regard assuré – du monde dans lequel il regarde et transcrit des objets suspendus dans leur mouvement – et la situation dans laquelle nous nous trouvons. C’est ce que nous avons cherché à explorer dans *Gaïa*, la pièce de théâtre que nous avons imaginée avec Frédérique Aït-Touati. Nous souhaitions rendre visible l’agitation et le mouvement, grâce à ce personnage de fiction, Gaïa, placé dans une relation imprévisible avec les acteurs sur scène. Et il me semble que cette nouvelle perception de la fragilité du monde est ce que beaucoup d’artistes essaient de situer.

MULTIPLIER LES CONNEXIONS ENTRE LES ESTHÉTIQUES SCIENTIFIQUES, ARTISTIQUES ET POLITIQUES

Comment multiplier les connexions entre les esthétiques scientifiques, artistiques et politiques ? Par « esthétique », j’entends « rendre sensible à ». Cette expression n’est pas limitée à l’esthétique telle qu’on la conçoit en théorie de l’art, elle est parfaitement visible dans l’activité



Photo : © Compagnie Zone Critique

Gaïa Global Circus, une pièce de Pierre Daubigny, sur une idée de Bruno Latour, mise en scène Frédérique Aït-Touati et Chloé Latour.

scientifique – comme j’ai eu l’occasion de le montrer dans des travaux précédents. La question climatique est rendue sensible au public par le truchement des sciences, des instruments et des observatoires. Sans eux, nous serions totalement dépourvus de la capacité à saisir cette nouvelle situation cosmologique. Les instruments scientifiques, les modèles, les théories, constituent donc une forme d’esthétique qui nous a rendu sensibles à une situation à laquelle, en tant que

citoyens ordinaires, nous n’aurions pu avoir accès. Mais l’esthétique – et cela m’importe beaucoup – doit aussi travailler et être utilisée en politique. Je fais référence ici à la capacité de « faire ensemble », de se rendre sensible à des voix, des acteurs ou des phénomènes qui n’avaient pas de poids auparavant – qu’il s’agisse du climat, des migrants, du ver de terre, ou de ce que l’on regroupe derrière la question écologique. Cette approche est importante car elle permet de situer

l’esthétique artistique parmi les autres esthétiques (politique, scientifique). C’est une forme d’exploration et d’enquête. Elle n’a évidemment pas les mêmes moyens ni le même but général, mais elle permet de rendre sensibles les phénomènes dans lesquels nous nous trouvons.

Peter Sloterdijk a souvent avancé l’idée que les musées et les expositions étaient les « nouvelles universités ». Alors qu’il ne se passe plus grand chose dans les universités, l’espace du musée est une puissante façon d’établir des modèles réduits de situations impossibles à imaginer autrement. L’exposition *Critical Zones* en est un parfait exemple. Elle essaie de rendre sensible au visiteur le parcours des humains dans cette « zone critique », dans cette nouvelle cosmologie, en associant à la fois des scientifiques, des architectes et des artistes. Cette combinaison est caractéristique de la situation actuelle où l’esthétique artistique n’est pas là pour ajouter de la beauté, mais pour explorer un temps plus loin ce que les instruments scientifiques ne permettent pas de montrer. C’est un cas absolument admirable de collaboration, comme l’est aussi *Terra Forma*, parce qu’il indique bien le sens dans lequel les deux esthétiques peuvent fusionner. L’œuvre de Sarah Sze, *Flash Point (Timekeeper)* – même si elle n’utilise aucune donnée scientifique au sens propre du terme – marque, de façon aussi directe que profonde, l’accès possible du visiteur à la nouvelle consistance du monde dans lequel se situe cette nouvelle cosmologie.

Ce type de collaborations artistiques, ainsi que les connexions entre l’université et les artistes, me semblent être des directions importantes à encourager. C’est dans cet esprit que j’ai créé, il y a dix ans, le programme SPEAP au sein de Sciences Po, avec Valérie Pihet et Frédérique Aït-Touati. De nombreuses formes ont été développées mais, dans l’ensemble, elles correspondent à ce que l’on pourrait appeler des « simulations ». Nous avons plongé des élèves de Sciences Po dans

“Comment multiplier les connexions entre les esthétiques scientifiques, artistiques et politiques ?”

une situation d’exploration – et non d’imagination. Par exemple, en 2015, avant la COP21 sur le climat, nous avons cherché s’il était possible de représenter les pays participant à cette négociation par des lieux et des choses : par exemple l’Amazonie (en plus du Brésil), l’Arctique (en plus de la Russie), l’eau, le lobbying pétrolier, etc. Nous avons essayé de voir ce qui pourrait se passer si, dans une simulation, nous poussions à bout des arguments restés jusque-là théoriques. C’est cette multitude d’instruments qu’il faut inventer pour parvenir à créer des connexions entre l’université, la recherche fondamentale (en droit, en métaphysique) et ce genre de simulations. Simuler ces situations avec les élèves transforme complètement la fiabilité même des résultats théoriques ou scientifiques. C’est ce que j’appelle des « expositions de pensée », et la collaboration avec des artistes est évidemment extrêmement importante.

Je crois aussi beaucoup à la « conférence spectacle », un genre très répandu actuellement, qui permet la collaboration entre des scientifiques et d’innombrables artistes. Ce genre d’hybride me paraît tout aussi essentiel que l’est l’introduction des arts dans différentes disciplines universitaires. On peut notamment citer le programme SPEAP. Même si Sciences Po n’en fait pas une grande publicité, ce sont aujourd’hui des centaines d’artistes de tous horizons

qui interviennent chaque année dans la formation obligatoire en première et deuxième année. Il me semble que cet exemple devrait être généralisé. Si voulons parvenir à développer l’esthétique politique, il est important de ne plus séparer les formations artistiques en école d’art des autres formations. Il est même impensable, dans la situation politique dans laquelle nous sommes, d’imaginer que des femmes et des hommes politiques, formés à l’ENA, n’aient pas doublé ou triplé leur capacité d’écoute grâce aux arts. La faiblesse de toute pensée politique, qui ne s’appuie pas sur l’art, est qu’elle ne sait tout simplement pas comment se rendre sensible. Elle ignore en quelque sorte la situation.

C’est pour cette raison également que les « arts participatifs » revêtent la plus grande importance. C’est un terme évidemment discutable, mais nous avons essayé de le rendre beaucoup plus concret avec le projet *Où atterrir ?* que nous menons à la Mégisserie de Saint-Junien en Nouvelle-Aquitaine et à La Châtre en région Centre-Val de Loire. Il s’agissait de sortir de l’idée selon laquelle il faut distinguer la partie spectacle de la partie enquête, en faisant que la forme théâtrale soit aussi, pour les habitants, une enquête sur leurs conditions d’existence dans la nouvelle situation de transformation cosmologique. Dans cette série de travaux, nous souhaitons trouver le moyen de faire

la liaison entre cette nouvelle cosmologie, très lointaine et très générale, avec des modes de description originaux que seuls les arts participatifs permettent – puisque les trois esthétiques (scientifique, politique et artistique) s’y trouvent en quelque sorte mêlées.

Pour conclure, je souhaiterais relier les trois aspects de cette réflexion dont j’ai essayé de tirer les fils. Le premier est que, face à cette nouvelle situation cosmologique, le problème politique essentiel aujourd’hui est de se rendre sensible à une matérialité qui n’est plus celle des périodes précédentes. Le deuxième est que les artistes sont très en avance sur le politique pour explorer de nouvelles sensibilités. Ils sont même très en avance sur l’ensemble de la vie intellectuelle. Le troisième est que, pour parvenir à lier les trois esthétiques (politique, scientifique, artistique), cela exige des modifications de procédure ainsi que des modifications institutionnelles. Quelles modifications faut-il apporter à nos institutions pour capter le caractère tout à fait révolutionnaire – mais aussi tragique – de la situation que nous vivons ? Sachant que ce n’est pas une révolution à l’ancienne, où l’on change de monde, mais où l’on revient dans un monde que nous avons un peu oublié. On se confine à l’intérieur de cette Terre.

Bruno Latour

Sociologue, anthropologue et philosophe des sciences

FAIRE ENTRER LE VIVANT DANS NOTRE MONDE COMMUN

Estelle Zhong Mengual

Nous héritons culturellement d'un style d'attention très particulier au vivant. Dans les œuvres de notre tradition artistique (picturale ou littéraire), le vivant, s'il est bien présent, est majoritairement présent pour autre chose que lui-même. Il est là comme support de projection émotionnelle ou comme symbole. Nous prêtons attention au vivant d'abord pour ce qu'il nous renvoie de nos états intérieurs, de notre histoire personnelle et collective. Cela conduit à la négation du monde vivant comme alter¹, autonome, et surtout signifiant en lui-même ; cela nous incite à le considérer comme un réservoir de ressources matérielles et spirituelles à disposition. S'ouvre là un terrain d'exploration inouï pour les artistes : saisir, interpréter, donner forme, rendre sensible les sens autochtones d'autres vivants que nous, pour réinventer notre monde commun.

Que peut l'art face à la crise écologique ? « Pas grand-chose » a-t-on envie de répondre. Ce dont nous avons besoin, c'est d'une réforme en profondeur de la politique agricole commune (PAC), c'est d'une protection renforcée des milieux, c'est d'un cadre législatif plus contraignant pour limiter les émissions de carbone par les entreprises, c'est d'un arrêt de l'investissement dans les énergies fossiles – toutes choses à l'égard desquelles l'art n'apparaît pas comme l'acteur le plus indiqué. Face à ce constat du pouvoir dérisoire de l'art devant l'intrication politique, économique et sociale de la crise que nous traversons, plusieurs chemins sont possibles. Par exemple, un repli sur un rôle de l'art comme source de réconfort privé dans un quotidien toujours plus anxiogène (après tout, pourquoi demander à l'art de faire quoi que ce soit par rapport à cette crise ? L'art n'est-il pas là avant tout comme source de plaisir esthétique et de délasserment ?). Ou alors, à l'inverse, la conviction que l'art dont nous avons besoin aujourd'hui est un art activiste, un art qui se donnerait pour objet d'impulser, de soutenir, de donner

aussi de la visibilité à ces transformations politiques clés qu'il faudrait faire advenir pour que le monde continue d'être habitable.

LE TRAIN ET LE CHEVREUIL

C'est encore un autre chemin que je voudrais explorer ici, qui ne peut s'ouvrir que si l'on reformule le problème de départ. Tant que la crise écologique est pensée seulement comme une crise du vivant, il est très délicat d'imaginer des effets possibles de l'art. Mais si nous la pensons aussi comme une « crise de nos relations au vivant »², comme le propose le philosophe Baptiste Morizot, tout à coup, parce que le terrain sous nos pieds a changé, un autre sentier s'ouvre. Parmi les différents visages de cette crise de nos relations au vivant, il en est un qui intéresse au premier chef l'art et ses puissances propres : c'est la « crise de notre sensibilité au vivant »³. Définie de manière minimale, cette crise se manifeste par une limitation

de la gamme d'affects, de percepts, d'imaginaires, de concepts et de relations qui nous relie au monde vivant.

Pour saisir cette limitation, observons par contraste à quoi peut ressembler une sensibilité riche à un objet. Prenons un objet aussi trivial qu'un train. Celui-ci bruit potentiellement d'une multitude d'expériences personnelles et collectives, d'images, de connotations : il y a une densité de l'objet train, une place propre dans notre espace mental pour cet objet. Un train, c'est simultanément le velours des fauteuils du Transsibérien ; cette famille bruyante avec qui l'on a partagé un « carré » lors de notre dernier aller-retour à Montpellier ; les hobos américains et leurs baluchons dans les wagons de marchandises ; les étreintes interminables sur les quais de gare ; l'ambiance feutrée et menaçante de l'Orient-Express ; les *hold-up* des westerns ; cette femme très belle à qui l'on a voulu parler pendant ce trajet en TER jusqu'à Grenoble, mais à qui l'on n'a finalement rien dit ; Drancy ; les paysages glacés et les ténèbres de la troisième classe dans *Snowpiercer* ; le chemin de fer miniature de notre cousin

avec lequel on jouait pendant des heures ; les soldats qui s'amassent derrière les fenêtres pour voir les visages de ceux qu'ils aiment une dernière fois. La liste pourrait être prolongée sur plusieurs pages. Il y a tout cela dans un train, une infinité d'imaginaires et d'affects mêlés, complexes, contradictoires, et ce, à propos d'un objet qui a fait son entrée dans nos vies il y a à peine plus de 200 ans. Maintenant, prenons un être vivant, le chevreuil par exemple, animal extrêmement commun, présent partout sur nos territoires, avec qui nous cohabitons en Europe depuis 400 000 ans. Observez ce qui fait surface dans votre espace mental ; comparez.

La crise de notre sensibilité au vivant se traduit ainsi par un manque de « culture du vivant »⁴ explique Morizot, dans notre aire culturelle occidentale – phénomène encore accentué en France⁵. Par comparaison avec d'autres objets du monde qui sont épais de myriades de représentations, d'expériences vécues, d'affects aigus, le vivant est le parent pauvre de notre univers mental. Or, ne pas avoir une culture du vivant contribue à le tenir en dehors non seulement du champ de l'attention, mais aussi de l'importance, hors du règne des entités qui existent fort dans notre monde, hors de notre monde commun. Créer des œuvres à même d'enrichir notre sensibilité et notre culture du vivant est ainsi un geste politique, dans un temps où l'on comprend enfin la toxicité profonde qu'il y a à se rapporter au vivant comme toile de fond de nos vies.

LE CORBEAU QUE L'ON NE VOYAIT PAS

« Mais il y a un hic, pourrait-on me dire, certes, rien ne me vient à l'esprit quand je pense au chevreuil, mais si je pense au loup par exemple, ou même au corbeau, ou à l'aigle, alors là, c'est une autre histoire : nous héritons de quantité de figures, d'imaginaires et de représentations du vivant ! ». C'est vrai : le serpent du jardin d'Éden, la rose de Ronsard, le loup de Perrault, le corbeau de La Fontaine,

l'herbier de Rousseau, le lac de Lamartine, la jungle du Douanier Rousseau – au premier regard, le monde vivant semble bien omniprésent dans notre culture. L'amour de la nature n'est-il pas d'ailleurs un lieu commun de la création artistique ? Quelle pertinence alors à faire ce constat d'un manque de culture du vivant ? Pour résoudre ce paradoxe apparent, il s'agit de regarder les êtres vivants qui peuplent notre histoire artistique et culturelle d'un peu plus près. Ne pas seulement recenser leur présence mais interroger *comment* ils sont présents : suivant quelles modalités, suivant quel style d'attention ?

Observons ce qu'il en est, par exemple, dans la peinture de paysage occidentale, domaine particulièrement propice à notre enquête, en tant qu'il est le genre pictural consacré à la représentation de la « nature ». Ce que l'on voit d'abord, c'est que, malgré une progressive autonomisation du genre depuis le milieu du xv^e siècle, le monde vivant conserve, dans la peinture italienne et française, le statut de *décor* de scènes historiques jusqu'à la fin du xviii^e siècle⁶. Le monde vivant ne peut prétendre en effet faire sujet. « *Le plus beau paysage, fût-il du Titien et du Carrache*, écrit l'Abbé du Bos, théoricien et critique d'art, *ne nous intéresse pas plus que le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant : il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne pour ainsi dire [...] Les peintres intelligents ont si bien senti cette vérité, que rarement ils ont fait des paysages déserts et sans figure. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages [...] C'est ainsi qu'en ont été Poussin, Rubens, et d'autres grands maîtres [...] On parle plus souvent des figures de ces tableaux que de leurs terrasses et de leurs arbres.* »⁷ Il y aurait en effet une incapacité de la nature à faire *histoire*, au sens institué par Leon Battista Alberti dans *De pictura* (1435), traité de peinture qui a influencé toute la production picturale occidentale : elle ne saurait être porteuse d'une histoire, car il n'y aurait pas d'articulation sémantique entre les différents éléments qui composent la nature, et ne susciterait pas d'émotions⁸.

Autrement dit, ce que l'Abbé du Bos exprime ici, c'est que la représentation de la nature pose le problème aigu de son *illisibilité* : si elle ne « nous entretient pas », c'est parce qu'il n'y aurait rien à y lire, c'est-à-dire rien à en retirer en termes de significations, qu'elles soient narratives ou émotionnelles⁹.

En 1800, le peintre français Pierre-Henri de Valenciennes se penche sur cette question : comment donner une légitimité à la représentation de la nature si elle n'est pas digne d'intérêt pour elle-même ? La solution qu'il trouve irriguera l'art jusqu'à nos jours : il s'agit de mettre en évidence « les qualités expressives de la nature »¹⁰. La nature peinte acquiert enfin ici un sens : celle d'incarner des émotions humaines. « *L'Artiste ne fait pas alors le froid portrait de la Nature insignifiante et inanimée, il la peint parlant à l'âme, ayant une action sentimentale, une expression déterminée qui se communique facilement à tout homme sensible.* »¹¹, écrit Valenciennes. Le vivant n'est plus le décor d'une scène humaine représentée : il devient le lieu de projection des émotions humaines qu'elles soient intimes ou métaphysiques. Celles-ci viennent donner sens et animation à un monde vivant, jugé autrement dépourvu de sens, « inanimé », dépeuplé, si l'on reprend les propos de l'Abbé du Bos : « *Il n'est pas étonnant que les artistes romantiques aient préféré la peinture de paysage à la peinture d'histoire, et, au sein de la peinture de paysage, celle des paysages les plus "élémentaires". Des lieux sans contenu sont plus à même de jouer le rôle de réceptacles pour la subjectivité de l'artiste* »¹² écrit ainsi l'historien d'art Pierre Wat.

Se rapporter à la nature comme à un support de projection émotionnelle est aujourd'hui devenu une disposition commune : regarder la nature, c'est être renvoyé à notre enfance, notre état affectif, notre condition métaphysique. La campagne est belle en automne pour sa mélancolie. Les montagnes sont sublimes en tant qu'elles nous rappellent notre fragile condition humaine. Ce lac, comme chez Lamartine, nous étreint le cœur parce qu'il incarne le souvenir tragique

“L’enjeu n’est plus de connaître le vivant pour faire progresser la science, mais de le connaître pour parvenir à mieux faire monde commun.”

de l'être aimé. Or, ce régime de lisibilité contribue paradoxalement à rendre le monde vivant illisible : il contribue à le rendre impossible à apprécier pour sa richesse propre en significations incarnées dans des formes sensibles.

À ces deux modalités de convocation du vivant dans les œuvres, il faudrait enfin en ajouter une troisième, qui excède le seul cadre de la peinture de paysage : c'est le vivant comme symbole. Le chardonneret, c'est en fait la Passion du Christ. Le loup, c'est en fait Rome. Le corbeau, c'est en fait la mort. Comme dans le cas de la mobilisation du vivant comme support de projection émotionnelle, le vivant est bien présent, mais présent *pour autre chose que lui-même*. Il y a comme une forme d'orientalisme du vivant dans notre culture : dans bien des cas, à l'instar de ces peintures de harems fantasmés, cela ne dit rien des autres, cela ne parle que de nous et de nos obsessions collectives¹³.

LA ROSE

SANS LA JEUNESSE PERDUE

Cultiver cette relation de correspondances symboliques et sentimentales constitue une manière à part entière de se nouer au vivant, qui n'est bien sûr pas problématique en soi : c'est son quasi-monopole dans notre histoire culturelle qui est à interroger si l'on veut enrichir notre sensibilité au vivant. N'y-a-t-il pas là quelque chose de particulièrement saisissant à estimer que la myriade des formes de vie qui composent notre monde n'ont de place et de sens dans les

arts *qu'à condition* qu'elles nous parlent de nos tribulations humaines ? Ceci permet de préciser les contours de ce manque de culture du vivant, évoqué plus haut. Le problème n'est pas tant une sous-représentation du vivant dans les arts, et ainsi une sous-fréquentation de celui-ci. Ce n'est pas un problème d'attention, mais de dominance d'un certain style d'attention : celui qui consiste à percevoir spontanément le monde vivant comme « sans contenu », comme « insignifiant », à moins qu'il n'endosse des significations humaines, qu'il ne nous renvoie à nos émotions et à notre histoire. Se rendre sensible au vivant comme signifiant en lui-même, et ainsi reconnu comme alter, autonome, singulier, complexe, voici l'enjeu de la culture du vivant dont nous avons besoin.

Mais que veut dire « signifier » pour un vivant ? Que veut dire « signifier » quand on est un chêne, si ce n'est pas la force ; quand on est un aigle, si ce n'est pas l'empire ; quand on est une rose, si ce n'est pas la jeunesse perdue ? Que nous racontent ces vivants si l'on ne les ventriloque pas dès l'abord ? Que nous disent-ils de leur forme de vie, de leur histoire, de leurs relations à nous, de qui nous sommes ? Nous avons appris à identifier ces questions comme des questions d'ordre strictement scientifique, ce qui – suivant les lignes de partage moderne dont nous héritons – signifierait qu'elles ne relèvent pas du champ des arts. Dans la crise environnementale que nous connaissons, elles deviennent des questions politiques dont chacun – en tant que cohabitant terrestre – doit s'emparer. Car l'enjeu n'est plus de connaître le vivant

pour faire progresser la science, mais de le connaître pour parvenir à mieux faire monde commun. C'est ici que s'ouvre à mon sens un terrain d'exploration et de création formidable pour les arts aujourd'hui : comprendre, recueillir, interpréter, traduire, incarner dans des formes, rendre sensible les *sens autochtones* des autres vivants que nous, et les tisser aux nôtres pour refaire société ensemble.

Créer des œuvres où le vivant est présent comme alter, comme signifiant en lui-même, où ses puissances, son histoire, ses relations, sont déployées et reconnues, c'est faire de la place aux autres vivants que nous dans notre fabrique du monde commun, autrement que comme réservoir de ressources matérielles et spirituelles à disposition. C'est entrer en relation avec eux comme cohabitants irréductibles, comme parents oubliés, comme artisans quotidiens du seul monde que nous ayons. Ce sont là quelques pouvoirs de l'art face à la crise écologique.

Estelle Zhong Mengual

Normalienne et docteure en histoire de l'art

Estelle Zhong Mengual enseigne dans le Master d'Expérimentation en Arts Politiques de Sciences Po Paris (SPEAP) et dirige la chaire « Habiter le paysage – l'art à la rencontre du vivant » aux Beaux-Arts de Paris. Elle est l'auteure de *L'art en commun* (Les presses du réel, 2019) et co-auteure de *Esthétique de la rencontre* (Seuil, 2018). Son prochain livre, *Apprendre à voir. Le vivant dans l'œil des peintres et des naturalistes*, est à paraître chez Actes Sud en 2021.

Faire entrer le vivant dans notre monde commun

NOTES

1- Le mot « alter » (« autre » en latin) signifie ici « qui relève d'une altérité profonde et irréductible ».

2- B. Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, introduction « La crise écologique comme crise de la sensibilité ».

3- B. Morizot, E. Zhong Mengual, « L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », dans *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 2018/2, n°22, p. 87 à 96.

4- B. Morizot, « Nouer culture des luttes et culture du vivant », dans *Socialter*, hors-série n°9, décembre 2020.

5- Sur la pauvreté du rapport à la nature dans la culture française, voir V. Chansigaud, *Les Français et la nature. Pourquoi si peu d'amour ?*, Arles, Actes Sud, 2017.

6- Voir A. Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009.

7- Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, section 6, p. 52. Nous soulignons.

8- L.- B. Alberti, *De pictura* (1435), Paris, Macula, 1992.

9- Voir P. Schneemann, « Composition du paysage et émergence du sens. La peinture de paysage et l'art des jardins autour de 1800 », dans *Revue germanique internationale*, 7, 1997, p.155-170.

10- P.-H. de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, Desenne, Duprat, 1800 ; fac-similé, Genève, 1973, 2^e éd. augmentée, Paris, Payes, 1820, p. 382.

11- *Ibid.* Nous soulignons.

12- P. Wat, *Naissance de l'art romantique* (1998), Paris, Flammarion, 2013. Nous soulignons.

13- Voir Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (1978) Paris, Seuil, 2015.

DONNER SA LANGUE AUX CHOSES

Marielle Macé

Pour renouer avec le vivant, il faut élargir notre écoute, entendre le monde bruir partout de signes et d'idées, rouvrir tout grand le paysage du sens – entendre des idées d'eau, des phrases de bêtes, des pensées d'arbres et de forêts. Tout le monde semble s'y accorder aujourd'hui. Mais il ne suffit pas, pour entendre mieux, d'ouvrir les oreilles. Il faut s'y mettre avec sa propre voix, engager sa propre parole, exercer vraiment ses responsabilités de parlant. Or écouter par la parole, les poètes savent très bien faire ça. Reconnaissons leur expertise en plein désastre écologique.

TOUTE CHOSE PARLE PAR UNE AUTRE

Les choses du monde, qui réclament si fort aujourd'hui qu'on les traite autrement, ce sont les très anciennes choses lyriques ; c'est pour cela que la poésie est écologiquement très savante, experte même. Pauvre poésie pourtant, que l'on soupçonne de ne rien exactement *toucher* du réel – même les plus imaginatifs des penseurs du vivant et de l'environnement croient devoir préciser que, si la terre parle, si les bêtes ont du génie ou si les forêts pensent, ce n'est pas « dans un sens poétique ».

Or c'est bien là l'ordinaire de l'effort poétique ; ou plutôt, c'est la folie raisonnable du poème ; ou encore, c'est l'animisme tranquille du poème, sa vérité écopolitique : il ne veut pas faire parler les choses de la nature mais « parler-d'elles-avec-elles », faire la parole avec elles et parmi, « écrire avec les oiseaux à l'oreille, en vue, à l'esprit, faire prendre l'air à sa conscience » (Jacques Demarcq, *La Vie volatile*). Il faut lui reconnaître cette expertise, et cette justesse en plein désastre écologique.

C'est sans doute à un ouvrage déjà ancien de Bruno Latour, *Politiques de la nature* (1999), que l'on doit la réflexion la plus directe, et la plus libre, sur ce que cela suppose de « faire parler » la nature, et de la

convoquer au sein d'une assemblée élargie. Latour dédramatisait, écartait les questions intimidantes (démobilisantes) d'essence ou de définition ontologique, pour mettre l'accent sur une conviction pratique, révélée par les controverses : parler n'est pas une propriété particulièrement humaine ; les scientifiques, les citoyens, passent leur temps à faire parler les choses et les faits.

Chaque discipline peut même se définir comme un dispositif complexe pour « rendre les mondes capables d'écrire ou de parler » : un dispositif, un protocole, l'invention d'un « appareil phonatoire » puisque rien (pas même les humains) ne parle seul, et que toute chose parle *par* une autre chose.

La poésie m'apparaît comme l'une (la première en vérité) de ces disciplines qui inventent des « appareils phonatoires » pour rendre des choses du monde capables d'écrire et de parler ; des appareils en l'occurrence syntaxiques, énonciatifs, métriques, sonores, qui accueillent de nouvelles voix, ou plutôt justement (précise comme sait l'être la poésie, ne disant que ce qu'elle dit) des voix non-voix, des paroles non-paroles, affrontant l'énigme qu'il y a en fait *toujours* à parler. La poésie sait de longue date dresser des scènes de langage où écouter ; non pas en donnant la parole (la parole ne se donne pas, elle se constate) mais en laissant les autres, dans sa parole à elle, faire signe à leur manière.

Toute chose parle par une autre chose donc, et auprès d'une autre, et parmi d'autres, et contre d'autres, et malgré, et sans... ; toute chose est parlée par une autre chose, rien n'est muet mais rien ne fait la parole tout seul. En sorte qu'il ne suffit pas d'ouvrir les oreilles pour entendre « parler » les choses du monde. Il faut justement s'y mettre dans sa propre langue. Ce n'est pas facile, pas facile du tout, cela suppose un véritable engagement dans la phrase, dans ses propres phrases. Et c'est ici que la poésie, l'effort de langage de la poésie, m'apparaît comme irremplaçable. Pour élargir la scène concrète de la parole, des parlants, pour renouer la conversation interrompue avec les choses ; mais sans s'exagérer la réalité des « dialogues » auxquels nous pouvons prétendre – les bêtes, les morts, comme tous les peuples et les constituants du monde, on a tôt fait de les faire parler, de croire les comprendre ou les intéresser. Qu'en sait-on ? (Chris Marker, dans *Les Statues meurent aussi* : « Colonisateurs du monde, nous voulons que tout nous parle, les bêtes, les morts, les statues... »). Il y a des échanges que nous ne devons pas croire avoir, des empêchements, des malentendus, des frôlements et des ratages. Or rien de mieux que des poètes pour retenir les chants sans scrupules.

Poète est ici celui qui reçoit du monde des énoncés qui l'obligent, et qui mêle à ses phrases des énoncés d'oiseaux – et de fleuves, et d'abeilles, et de forêts, et

de fantômes, et sans doute encore de machines, et d'artefacts, et de parfaits inconnus –, et qui s'efforce surtout d'en répondre. En répondre, car le poète accepte de *faire* la parole. Il assume d'être celui qui parle, celui par qui il est parlé même (alors que beaucoup aujourd'hui réclameraient que l'on se taise pour entendre ce que la nature a à dire), et, indissociablement, celui qui parle par d'autres, auprès d'autres, avec ces autres dans la voix. Le fait que le poète soit celui qui parle ne confisque la parole à personne, ne réduit rien au silence ; c'est même tout le contraire : c'est à cette seule condition – à condition d'écouter depuis sa langue, et d'engager dans son écoute ses phrases à lui – qu'il fait entendre.

CE CHANT QUI POUSSE EN NOUS DEPUIS LES ARBRES

Jacques Demarcq se propose dans *Les Zoizios* d'« écrire avec les oiseaux à l'oreille, en vue, à l'esprit ». Pas de faire parler les oiseaux, ni de parler comme eux, ni de dialoguer avec eux (les comprendre, s'en faire comprendre, les convaincre) ; mais d'écrire en leur présence, avec cette présence, sous leur impulsion et la secousse imprimée à sa vie par ce qu'ils sont ; de les écouter avec sa plume et de parler avec eux plein les yeux, les oreilles et l'attention, depuis ce que les oiseaux lui font dire, déposent dans son monde, font à sa pensée et à sa parole à lui. Faire la parole avec ce qu'il reçoit d'eux, auprès d'eux. Je crois qu'il y a là quelque chose de beaucoup plus réel, attentif, scrupuleux (patient, pensif, conscient des échanges dont nous sommes capables) qu'un « donner la parole ».

D'ailleurs les langues d'oiseaux « ne peuvent être entendues, écoutées, étudiées que de nos langues si maternelles », ose Dominique Meens, dans *Mes langues ocelles* : c'est depuis nos langues que nous pouvons entendre les oiseaux. C'est vrai : nous écoutons par la langue, par nos langues à nous.

Chaque oiseau, écrit-il aussi, est en ce sens « à couvert sous les phrases, qui vous le font voir, qui vous font le voir, et le voir

lui ». Les oiseaux sont à couvert sous les phrases, merveille ! À l'abri du danger, protégés des tirs, dans des phrases qui nous les font même voir, qui nous font les voir eux. Ce n'est pas qu'ils soient recouverts par la parole, qui les éloignerait, les masquerait à notre vue, c'est tout le contraire (enfin ça devrait l'être, et il faut vraiment cesser d'accuser les mots).

Un chant « pousse en nous depuis les arbres », écrit à son tour Jean-Claude Pinson, dans *Pastoral*. Oui, un chant pousse en nous, à l'intérieur de nous, à partir des arbres et grâce à eux : à partir de leur vitalité, de leur croissance particulière, un chant enraciné dans leur vigueur, et irrigué par elle, qui pousse aussi depuis qu'ils existent. C'est la réalité muette d'une relation vitale, symbiotique, et la forme d'une dépendance toute matérielle, chimique, qui s'expose ici. Depuis les arbres quelque chose nous pousse, comme un bout de corps, qui s'oriente et va palper le ciel de ses longues griffes.

Il y aurait un semblable *depuis* chez Giuseppe Penone : un « depuis les arbres », et un « avec les arbres » et un « selon les arbres » dans la façon dont Penone fait jouer dans ses œuvres la vie végétale. Penone qui sculpte en suivant les lignes de croissance ou de brisure d'un tronc, en mettant ses pas dans les pas de la sève, ou qui modèle et polit un rocher comme le ferait un fleuve. De la même façon, en effet, il travaille à « être fleuve ». Être fleuve, *Essere fiume*, c'est le titre d'une œuvre qui juxtapose deux pierres aux formes identiques ; la taille de la première lui a été donnée par les années passées au contact de l'eau, celle de la seconde par le sculpteur lui-même, qui reproduit et reparcourt ce travail, qui fait le fleuve, comme on ferait la bête. Moi ça m'émerveille, mais on peut trouver que, dans une situation de désastre écologique, le travail de Penone et sa décision de « s'incliner devant les éclosions de formes d'un fleuve sculpteur et polisseur de galets » (Matthieu Duperré) ne suffisent plus.

C'est la lecture de *Grand-Monde* d'Aurélié Foglia qui a inspiré cette formule à Jean-Claude Pinson. Un recueil consacré

aux arbres, « les Longtemps » comme elle les appelle (ceux, aussi, qui « en passent par les insectes, se reproduisent par les oiseaux », et nous par eux, traversés de tout cela : « On t'a si toujours vu / qu'on oublie de tenir à toi arbre écarté / par le temps // nourricier »).

Aurélié Foglia prend au sérieux la non-parole des arbres (« Pousser ne leur permet pas de parler », « Ils ne répondent pas », « Ils gardent le silence », « des arbres dépouillés à l'os / sature souple penchent / pour ne rien dire d'intelligible ») ; elle prend au sérieux leur non-parole, leurs gestes de silence, et pourtant aussi, surtout, le chant qui leur pousse dedans, le chant et la pensée qu'ils sont :

« dessous tête baissée

nous pousse de travers le
vieux chant navré d'être
en terre

jusqu'à ce que ce corps
casse »

Elle dit « nous » (*Nous les arbres*, comme une récente exposition dont le titre a autant ému que le contenu). Mais elle retient aussi ce « nous », elle retient le « je » dont, on l'a montré ailleurs, le « nous » est l'expansion (« Ils n'iront jamais jusqu'au / je »), et elle retient le chant hâtif et sans scrupules qui consisterait à laisser croire que l'on peut chanter nous-mêmes le chant des arbres, ou l'entendre sans trop de peine. Car il faut se donner beaucoup de peine justement, beaucoup de peine dans la parole, pour entendre ce chant ; il faut prendre ses responsabilités de phraseur.

Nous les arbres, on ne dit pas ce qu'il faut quand on clame que nous sommes des sujets, avec leur personnalité, leur intelligence, que nous « communiquons » ; non : et ce n'est même pas que nous chantions, c'est qu'un chant, un chant plein d'ancienneté nous pousse dessous, dedans, et de travers, nous soulève, nous élève tête baissée, un chant que vous ne saurez pas si vite entendre.



« on se demandera / je ne sais pas
vous / ce que ça fait d'être / arbre /
si ce monde vous semble parlant /
entre vos branches basses / ou vous
étouffe // si ça demande un certain
courage »...

Pour la poète, il ne s'agit pas de croire devenir arbre, mais de se laisser pousser à l'intérieur un morceau de ce chant qui vient d'eux, de chanter patiemment ce chant croissant en elle, pleurant en elle depuis les arbres ; un chant-compost en quelque sorte, qui doit tout à l'humus dont littéralement il provient, dont il vit ; qui s'est nourri d'écorce et de terre, dans lequel l'arbre, comme infus, a migré (« j'ai des poussées de ver / be me décollent du reste »). Il s'agit d'écouter par la parole décidément, et d'engager ses phrases à elle, comme un secret dans nos oreilles. C'est moins orgueilleux, c'est plus partageur, c'est plus conversationnel, plus syntaxique, plus réel.

« Je n'ai jamais bien compris si le couteau était sur ou sous la gorge. Mais incontestablement la rivière, elle, passe dans la voix ». C'est Ludovic Janvier qui souligne, dans *Des rivières plein la voix*. J'écris « au nom de la rivière et face à elle », précise-t-il. Au nom de la rivière : pour la rivière, à partir d'elle, à sa demande, en tenant compte de la rivière, pour la considérer et l'honorer. « Chaque parleur, comme chaque pays, parle et pense à partir d'une eau », une certaine eau dont il dit justement le nom, tenant ce nom dans la bouche ; cette rivière-là, cet estuaire, qui est son premier amour, et qu'il « cherche toujours de la voix parce qu'elle le calme, et qu'elle l'irrigue ».

Cet « au nom de » fait entendre, assourdi, un « au long de », un « longer », flux retrempé aux noms, à ce que les noms de rivières, avec leur clarté vocalique et leurs e-muets (« avec leurs noms de femmes claires, avec leurs noms de femmes lentes »), font à la manière dont on marche auprès d'elles. Parler longue une rivière, mime une rivière, réclame une rivière. C'est « comme si l'eau même dégorgeait un peu de son allure, un peu de sa fraîcheur, un peu de sa lumière dans la voix ».

Il parle au nom de la rivière en la prenant aux mots donc, en prenant tous ses noms au mot, et en prenant au mot le mot « rivière » lui-même – dont Bachelard disait qu'il était le plus français de toute la langue, ce règne de *liquides* qui fait flotter le sens, « comme si la langue regardait passer, écoutait passer au creux d'elle le plus clair, le plus fluide et le plus lumineux des vocables ».

Et il écrit face à la rivière : devant elle et bien en face, comme si elle offrait un visage, un regard, une patience à laquelle adresser cette parole. « Dans un pays vu d'en haut, par exemple d'avion, on cherche et trouve aussitôt le fleuve et la rivière à peu près comme dans un visage on cherche et trouve le regard, surtout s'il fuit ». Bref, « le supplément d'âme est un supplément d'eau ».

WE COMMITTED TO THE NON-EXCLUSION OF BIRDS

Il y a là, dans ces phrases qualifiant nos conversations avec la nature, quelque chose d'une écologie des « soi », des « soi » parmi, des « soi » mêlés et dépendants, vivant de ce mêlement. Et pas seulement mêlés mais mêlés comme ça, de cette façon-là, dans des transactions particulières de l'action et de la passion, dans telle ou telle forme d'abandon ou de dépendance. Il ne s'agit pas seulement de reconnaître une agentivité aux autres vivants (et aux morts, et aux choses), mais de mesurer nos dépendances, la dépendance de nos états d'être et d'action.

« *We committed to the non-exclusion of birds* », écrit le poète et penseur Fred Moten au seuil de plusieurs de ses livres. « *We committed to the non-exclusion of birds* » : nous nous sommes engagés à ne pas les écarter, nous sommes attachés (décidés, cramponnés encore une fois) à ne pas exclure les oiseaux ; et ce *commitment*, cet attachement, cet engagement, fait notre vitalité, notre joie, et fait sans doute aussi notre « nous ». Sa phrase rêve autour d'un « faire-avec » les oiseaux. Avec eux, c'est-à-dire : sans leur absence, sans les écarter de la parole, ni de la pensée, ni de l'exercice du métier de vivre.

Fred Moten est une grande voix de la théorie critique et des *Black Studies*. Poète, philosophe, militant, il réfléchit notamment aux dispositifs de recherche et de pensée en commun, de « pensée-avec » : à ce que le fait de se mettre à plusieurs, mais vraiment à plusieurs, change à l'activité même de chercher et de penser. Il est notamment l'auteur, avec l'économiste Stefano Harney, de *The Undercommons : Fugitive Planning and Black Study*, un livre écrit « en résistance au capitalisme racial » et aux méthodes qu'il favorise (des méthodes excluantes, imposant un modèle d'identité et de performance économique jusque dans les espaces académiques – libéralisme logistique, professionnalisation des étudiants, endettements de toutes sortes, discriminations –, face auquel il importe de vivre d'autres formes de relations, et de pratiquer d'autres styles de recherche).

Les oiseaux là-dedans ? Des raisons de prendre la tangente, d'aller respirer plus loin, plus haut, pour élargir la scène de la réflexion et accueillir beaucoup plus d'interlocuteurs. « *Committed to the non-exclusion of birds* » : l'énoncé engage, lie à l'avenir et pour l'avenir, *ob-lige* ; il oblige à repenser l'ampleur des formes de vie considérées, à se demander ce que des oiseaux pourraient bien faire à ce qu'Eduardo Kohn appelle « le cours des discussions d'ici-bas », ce que la présence des autres change à nos propres pensées ; il oblige à reconnaître ce que toute pensée doit aux conversations réelles dans lesquelles elle est prise : « Si l'un-e dit ceci, est-ce parce que l'autre disait cela ? Ou bien parce qu'en mangeant cela je percevais ceci ? Qu'en entendant ceci je percevais cela ? »...

Autres relations, autres rythmes, autres styles de réflexion que tissent les personnes aujourd'hui rassemblées (attachées) et engagées (*committed*) dans la traduction collective de *The Undercommons*. C'est à l'une d'entre elles que je dois d'ailleurs la connaissance de ce vers de Fred Moten. Rosanna Puyol, artiste et chercheuse, m'a entendue parler oiseaux et a noué la conversation à partir de ce vers, en *répons*, grâce à lui. Je trouve beau qu'une telle

“Il n’y a pas
d’un côté la nature,
bouche fermée,
et de l’autre
« nous les hommes »,
bavards et
détenteurs
du privilège
de la parole.”

phrase me soit venue comme un cadeau, par quelqu'un (tiens, une femme !) qui réfléchit avec d'autres personnes et parmi d'autres langues.

UNE GRANDE ESPÉRANCE DE PHRASES ASSEMBLÉES

Il n'y a donc pas d'un côté la nature, bouche fermée, et de l'autre « nous les hommes », bavards et détenteurs du privilège de la parole ; il y a des scènes de sens multiformes, difficiles aussi, où humains et non-humains (tous partiellement actifs et partiellement passifs, tous un peu sujets et un peu objets) se mêlent, répartissent leurs puissances et leurs incertitudes. Et d'ailleurs ne le font pas toujours comme il le faudrait, ne le font pas toujours selon les compositions les plus légitimes.

C'est en syntaxe qu'il faut chercher cela. Pourquoi ? Parce que la syntaxe est en langue l'outil des attachements. C'est la grammaire qui définit des paysages de connexions, d'interdépendances, de rapports de force, de liens bien ou mal établis. C'est la grammaire qui fait de toute phrase une sorte de biotope, peuplé de vivants qui interagissent, se font vivre, se hantent, se relient bien ou mal.

Le linguiste les pense, ces transactions verbales, si précises et démultipliées ; mais le poète les ranime, les reprend, les vrille, en institue de nouvelles, d'inédites, ou plutôt : de plus scrupuleuses.

Le poème donne ici une leçon d'*exactitude* ; pas seulement une leçon de sensibilité, de beauté, ou d'inventivité ; non, une leçon d'*exactitude* : de précision dans l'écriture des choses complexes. J'aime qu'en poésie on se donne la peine de phraser toute relation, de la penser et de l'évaluer avec et par la grammaire ; de ne pas dire simplement « nouage »

ou « rapport », mais lequel, comment, avec quelles chances de vie, ou avec quels troubles, quelles fautes, quels abandons et quels ratages ; de comprendre à quel moment les liens s'interrompent, lâchent, se défont, se délaissent. Que l'on peine : que l'on doute, que l'on ne s'exagère ni les proximités, ni les dialogues, ni les ententes, mais que l'on se demande sans répit ce que cela fait, nos vies « intersectées » à toutes ces autres vies.

L'anthropologie nouvelle réclame « de nouveaux récits ». Mais je crois qu'elle a surtout besoin de grammaire ; pas seulement de l'énoncé d'un grand entrelacs (le *mesh* de Timothy Morton) mais d'une syntaxe patiente, et scrupuleuse, pour qualifier des relations et des relations de relations, pour les phraser dans leur pluralité, leur surprise, leurs répétitions, leur opacité ou leur ambivalence.

La grammaire, c'est une pratique et une pensée des liens, avec et dans le monde, parmi la vie et avec la mort ; c'est pour faire et défaire des rapports, les énoncer, les qualifier, et les juger ; savoir par quel bout de soi, par quel maillon, par quelle région, on est accroché, et à qui, et comment ; et de qui et de quoi décroché, libéré ou privé, à qui mal attaché, libre de qui, libre de quoi, et si c'est bien, si ça fait plus ou moins de vie dans la vie, si ça se souvient bien des absents et des inexistantes.

C'est bien ce qu'il faut réclamer d'une pensée écologique d'ailleurs, et d'une politique des liens : qu'elle qualifie les types d'attachements ; pas seulement qu'elle les constate, mais qu'elle les juge. Ce qui se met à compter, ce sont moins les mots qui nomment les choses que toutes les phrases qui les mettent en relation. Une poésie des phrases donc, et pas des mots (des substances) : une poésie des liens, des attachements et des arrachements, et pas de la présence ni de la comparution.

L'enjeu, pour « nous », est de reconnaître que la parole (comme la capacité d'action, et pour les mêmes raisons) est déjà en partage, d'observer comment tous, humains et non-humains, partageons effectivement les scènes du sens, mais surtout de nous efforcer vraiment à « des énoncés bien formés », c'est-à-dire à des attachements justes – et à des détachements quand il le faut.

Car de loin en loin sans doute tout se lie, tout se mêle et ricoche ; mais par des attachements et selon des formes précises, situées, orientées, soutenant des choses de vie et pas d'autres, qu'il nous revient donc de décrire, et même de juger. « Rien n'est lié à tout, tout est lié à quelque chose », à *quelque autre* chose. « Même s'il est possible que nous soyons, en dernière analyse, tous liés les uns aux autres, la spécificité et la proximité des connexions (avec qui nous sommes liés et dans quelle mesure) sont importantes. C'est au sein de ces relations qu'advient la vie et la mort.¹ »

La parole écologique, elle viendra du poème grammairien, celui qui veut poser la question de l'être bien ou mal (et très mal) attaché. Qui qualifie ces liaisons et ces déliaisons, qui se demande, et qui est capable d'en inventer, d'en imaginer d'autres, d'en instituer de nouvelles, d'inattendues : de retenter des liens. Entre humains / avec et par les autres vivants / entre les vivants et le monde...

« Tout se passe place
Syntagma qui est une grande
espérance de phrases assemblées »
(Stéphane Bouquet, *Vie commune*).

Marielle Macé

Directrice d'études de l'EHESS.

Directrice de recherche au CNRS

Dernier livre publié :

Nos Cabanes, Lagrasse, Verdier, 2019.

Donner sa langue aux choses

NOTE

1- Thom van Dooren, cité par Donna Haraway dans *Vivre avec le trouble*, Les Éditions des mondes à faire, 2020, p.56.

RETROUVER UNE PLACE JUSTE PARMI LE VIVANT

Entretien avec **Jean-Philippe Ibos**
Propos recueillis par **Lisa Pignot**

L'Atelier de Mécanique Générale Contemporaine fabrique un théâtre vif, curieux de l'histoire humaine. Un théâtre de proximité, de la satire et de la critique sociale, qui s'attache autant aux rêves qu'aux préjugés. Avec son *Encyclo des Mécanos*¹, Jean-Philippe Ibos consigne le monde dans le désordre. Il donne à voir et à entendre la façon dont les habitants le racontent. Depuis plusieurs saisons, un nouveau chapitre a été ouvert pour explorer les paradoxes de la relation Homme/Nature. « Comment voulons-nous habiter cette Terre ? », c'est à cette question que s'attelle désormais la compagnie.

***L'Observatoire* – Vous définissez votre compagnie comme « un garage d'expérimentations en mécaniques théâtrales où grincent les écritures d'aujourd'hui ». Qu'est-ce qui grince dans le monde d'aujourd'hui que vous souhaitez faire entendre ?**

Jean-Philippe Ibos – Le travail de la compagnie articule deux mouvements : des créations imaginées par l'équipe artistique autour de textes de commande à des auteurs, et des créations participatives partagées avec les habitants d'un territoire. Dans les deux cas, notre manière de créer s'est structurée au fil des rencontres avec les gens.

Nous avons créé la compagnie, avec l'idée d'explorer les mécaniques humaines, les paradoxes... Tout ce qui a l'air d'aller de soi quand on regarde un groupe humain fonctionner et qui, finalement, révèle quelque chose d'autre dès lors qu'on s'intéresse au langage, aux mots qui ont été choisis. On aime s'amuser à déconstruire et à mettre en scène ces paradoxes. Alors forcément, il y a quelque chose qui finit par grincer... Parfois, on tombe sur des choses difficiles à entendre, ou des choses qu'on n'imaginait pas fonctionner comme ça...

***L'Observatoire* – D'où viennent tous ces thèmes que vous abordez : « la colère », « l'engagement », la « liberté »... Est-ce vous qui les amenez ou est-ce des thèmes que les gens souhaitent traiter ?**

J.-P. I. – C'est un peu les deux. Nous partons d'une question que nous amenons et, en travaillant avec des partenaires – un centre culturel, un centre social, des familles, des enseignants, des guides naturalistes, des structures sur le territoire –, nous éprouvons le sujet avec eux. Nous orientons aussi un peu les choses. C'est justement parce que nous nous sommes beaucoup documentés sur un sujet (en lisant, en rencontrant des experts, des spécialistes) que nous pouvons improviser à partir de ce que nous disent les gens, ce qui les concerne ou ce qui les intéresse.

C'est la manière de se questionner que je cherche à mettre en scène dans cette mécanique. J'essaie d'ouvrir la boîte pour voir comment ça marche, les rouages, etc. Mon père était tourneur-fraiseur et, enfant, je l'ai vu démonter des tas de trucs. J'adorais ça ! Quand il démontait un moteur, il étalait toutes les pièces par terre et je pensais qu'il n'arriverait pas à tout remonter, que ça ne remarquerait jamais. Aujourd'hui encore, à 75 ans,

si son aspirateur tombe en panne, il démonte l'aspirateur ! On ne sait jamais... pour voir. C'est une philosophie que j'essaie de m'appliquer : on ne jette pas un truc qui ne marche plus, on le démonte et on regarde dedans. On peut choisir de jeter une relation qui ne marche pas, ou bien chercher à comprendre ce qui dysfonctionne. Et c'est pareil avec beaucoup d'autres choses. À la compagnie, quand on « ouvre » des thèmes de travail avec l'équipe de création, avec un groupe d'habitants, d'enfants ou de lycéens, on essaie de tirer tous les fils. Et, au bout d'un moment, après avoir démonté tout le moteur, après l'avoir étalé par terre, que chacun en a un bout entre les mains, on se dit « comment va-t-on remonter ça ensemble ? ».

***L'Observatoire* – Votre compagnie développe un théâtre de proximité, notamment en collectant la parole des habitants et en les invitant à participer à une création collective ainsi que vous venez de l'évoquer. Qu'est-ce qui motive cette préoccupation à faire résonner une parole citoyenne ?**

J.-P. I. – Quand on dit que l'on va écouter les gens, il faut vraiment les écouter... Il faut accepter d'entendre des choses éloignées de



Photo : © DandyManchot

"L'Encyclo des Mecanos" par l'Atelier de Mécanique Générale Contemporaine. Commanderie de Vaour le 09 avril 2016.

soi – sur le plan des idées, des valeurs par exemple – ou difficiles – ce qui a trait à la souffrance, à la douleur –, et c'est parfois compliqué. Il faut prendre le temps de l'écoute avant d'opérer une transformation vers la proposition artistique finale. Beaucoup de gens éprouvent de la difficulté à prendre une place, à être le porte-parole d'un groupe ou d'une génération (les enfants surtout). C'est exactement là que se situe la question de l'engagement, de la parole citoyenne. Qu'est-ce qui fait que l'on va se sentir légitime à se lever et à prendre cette place ? C'est ce que nous mettons au travail dans nos spectacles et dans le travail d'accompagnement artistique et culturel avec des créations collectives.

Quel que soit le sujet, on remet systématiquement en question notre engagement, son utilité, la naïveté de ce que l'on pense (par exemple l'idée qu'on puisse changer des choses...) : pourquoi je m'engage ? comment je fais ? est-ce que j'y parviens ? est-ce que ça sert à quelque chose ?

L'Observatoire – Perec disait que « derrière toute utopie, il y a un grand dessein taxinomique ». Partagez-vous cette idée qu'il faut classer le monde pour le comprendre ? Est-ce l'un des objectifs de L'Encyclo des Mécanos que vous avez imaginée ?

J.-P. I. – Encore un paradoxe ! Notre *Encyclo des Mécanos*, c'est au contraire cette idée que l'on ne peut pas parvenir à classer le monde, à classer les choses. On n'en voit jamais le bout du classement du vivant, de sa mise en boîte ou en vitrine. Il y a cette idée que le vivant échappe à notre propre volonté de vouloir faire tenir une explication du monde par la pensée.

Quand nous arrivons avec notre *Encyclo*, nous commençons par des ateliers de parole et d'écriture où nous faisons énormément de listes. Des pages et des pages de listes ! Ensuite, on les travaille, on les relit, on met du rythme, de la musique. Et, pour finir, on se met en chœur. Ce sont alors dix ou quinze

personnes qui viennent raconter sur scène quelque chose du monde avec de simples listes, et ça devient tout à coup très théâtral. Ce sont des bouffées de sens. Les gens comprennent très vite qu'il s'agit de trouver ensemble le courage que l'on n'aurait pas tout seul. C'est ce que l'on a appelé, dans l'éducation populaire, l'émancipation de l'individu par le groupe : comment croire à sa parole au point d'avoir envie de la transmettre ? Quand ça marche, je trouve que c'est vraiment très beau. Il y a quelque chose de très joyeux ! D'assez drôle souvent. Même des sujets graves comme l'état de la planète ou la souffrance au travail, on finit par en rire. On rit et on s'arrête en se disant « mince, on rit ! ». En même temps, chacun sait que nous n'avons pas fait que ça. On a tous bien senti la gravité de la chose. Ce que nous partageons, c'est le fait d'être vivants autour de ces sujets. La question de l'engagement est au travail tout de suite, de façon quasi mécanique.

Quand nous faisons des restitutions publiques de ces paroles collectées – nos *Cabarets des encyclopédistes* – nous y mêlons aussi des temps de débat, des interventions de spécialistes. Nous cherchons à présenter des niveaux de conscience différents. Une conscience parfois très empirique basée sur le vécu, la compréhension d'une situation par les personnes, et une connaissance plus scientifique ou documentée du sujet. Mais l'idée d'ensemble de *L'Encyclo*, c'est de pouvoir restituer et transmettre cette matière. Son but est de raconter le monde, mais pas de n'importe quelle façon. Plutôt que de sensibiliser les gens à notre façon de parler, on choisit de leur demander comment eux ont envie de parler de tel sujet, comment ils le ressentent. « Comment racontez-vous ce monde ? » *L'Encyclo des Mécanos*, c'est donc cette forme de dramaturgie partagée où l'on essaie ensemble de raconter quelque chose et de se raconter soi-même.

Sur scène, l'esthétique de *L'Encyclo* se rapproche de la forme du cabaret : il y a un peu de musique, des séquences théâtralisées très courtes, la lecture d'extraits de textes un peu complexes et pointus, philosophiques ou sociologiques. Mais, grâce à la multiplicité des couleurs que l'on amène, la forme devient très vite ouverte à des publics très divers.

Tout cela est ensuite largement partagé. Notre *Encyclo des Mécanos*, c'est une encyclopédie mise en scène et mise en ligne aussi sous la forme d'une arborescence de près de 150 courts films – dont la moitié sont consacrés aux relations paradoxales de l'homme et de son environnement...

L'Observatoire – Le rapport de l'humain à la nature, le changement climatique, la survie des espèces... tiennent-ils une place importante dans votre travail ?

J.-P. I. – On travaille ces sujets depuis plusieurs années. On propose notamment des conférences-spectacles où l'on mélange le savoir de l'expert avec

des collectages. Par exemple : « Et vous, le réchauffement climatique, ça vous fait quoi ? », avec une sociologue géographe, Myriam Hilbert. C'est une conférence à deux voix qui donne quelque chose d'assez joyeux et d'inattendu.

Depuis quelques mois, nous développons une nouvelle aventure de territoire. Avec le Parc naturel régional des Landes de Gascogne, l'Iddac, les directions Culture et Environnement du département de la Gironde et la Drac Nouvelle-Aquitaine, nous commençons une résidence Art-Nature au Domaine de Certes et Graveyron à Audenge. Il s'agit d'un espace naturel.

Le principe est de tisser des temps de présence – consacrés à la rencontre avec les habitants – et des temps de résidence d'écriture, puis de répétition, du prochain spectacle de la compagnie. Ce spectacle, *Une poignée de Terre*², est prévu pour être joué sous le ciel étoilé devant des spectateurs réunis comme à une veillée... C'est une exploration de nos manières d'habiter la Terre... Au travers de séquences sensibles, poétiques ou ironiques, nous tentons de raconter les hommes et leur incommensurable ego. Nous parlons de l'urgence de reprendre contact avec le sol ! Nous célébrons aussi la surprise sans cesse renouvelée devant l'organisation du vivant, la résilience tranquille de la nature... Une perspective douce et lumineuse pour l'avenir.

Notre présence artistique est imaginée en coconstruction, comme l'on dit. La durée – plus de deux saisons – permettra de laisser jouer à fond la mécanique d'infusion dans le territoire : les temps passés avec les équipes des espaces naturels sensibles, les scientifiques, les voisins, les élèves, les Maisons de la solidarité, les centres sociaux – sur leur terrain, et en retour les invitations à s'aventurer sur le nôtre... Dans le contexte actuel de distance sociale imposée, de confinement et autres couvre-feux, chacun peut apprécier à quel point ces échanges sont, plus que jamais, des « commerces » essentiels...

Nous privilégions l'aspect engagé, festif et joyeux de ces actions... Les fêtes avec les habitants, c'est très important ça !

On veut laisser se produire les mises en mouvement qu'un projet partagé, participatif, peut susciter... En somme, comment participer à la relecture et la transformation de ce monde en se mettant en mouvement avec les forces vives d'un territoire ?

L'Observatoire – Comment abordez-vous ces questions dans le projet Mars, Planète B que vous menez actuellement ?

J.-P. I. – *Mars, Planète B. Comment voulons-nous habiter la Terre ?*, c'est la deuxième jambe du projet de résidence, la création participative. Le point de départ est une fiction assez décalée : « *La Terre est foutue, colonisons Mars !* Une poignée d'habitants tente de mettre sur pied l'expédition "Mars pour Tous" en prenant de court les agences spatiales des grandes puissances mondiales. Ils décident de développer leur propre mission (parallèle) d'implantation d'une colonie humaine sur Mars ». Le propos sous-jacent à cette fuite sur une planète bis, c'est l'obsolescence programmée de la Terre. On jette cette planète et on va en chercher une autre. On est dans le geste consumériste le plus abouti !

Ici, c'est surtout le sous-titre qui m'intéresse : « *Comment voulons-nous habiter la Terre ?* ». Mars n'est qu'une fausse piste, une blague. Quand je viens discuter de cette fiction avec les enfants d'une école ou des collégiens, très vite, ils me disent « mais vous êtes fou monsieur ! » Et après quelques rencontres où l'on mêle détournements artistiques et savoirs scientifiques, les jeunes se repositionnent par rapport à une surconsommation de la planète, à l'exploitation du vivant, de la nature, à nos errements de supers prédateurs. On réinterroge le réel à travers la fiction. Quelque chose comme du bon sens apparaît : « À quoi ça ressemblerait de respirer, de boire ou de manger sur Mars ?

On serait de toute façon condamné à vivre dans une bulle... ». C'est une façon d'écrire le monde d'aujourd'hui. Sans la fiction, toutes ces restitutions ne seraient pas différentes d'une chaîne d'info en continu.

L'Observatoire – Comment les jeunes avec qui vous travaillez sur ce thème abordent-ils cette transformation du monde qui, à bien des égards, est particulièrement anxiogène pour eux ?

J.-P. I. – Les jeunes, on leur met tout sur le dos et on leur dit « débrouillez-vous ! réparez-nous tout ça... ». Voilà ce qui est anxiogène. Ils peuvent être très seuls avec ces injonctions d'arranger ce que leurs aînés ont contribué à abîmer. Alors, quand on se retrouve en atelier, là encore, on démonte tout : comment les choses sont racontées, avec quels mots,

etc. ? Ils parlent avec leurs camarades, ils ont d'autres discours adultes face à eux, notamment leurs enseignants qu'ils entendent parler du sujet autrement. La parole se déplace. Pouvoir parler, débattre, c'est une manière de se mettre en action, d'éloigner ou de transformer une angoisse qui est souvent liée à un sentiment d'impuissance, chez l'enfant comme chez l'adulte. On parle beaucoup de la peur, de ce qui nous empêche. On déconstruit cette impuissance. Alors ils réalisent qu'ils ne sont pas tous seuls avec ce qui est anxiogène. Ils ne sont plus les jouets de la situation, ils sont acteurs. C'est la base de l'émancipation, de la construction d'un individu.

La nature emporte toujours l'adhésion ! Lorsque l'on fait une séance en forêt avec des animateurs naturalistes, que l'on se balade en canoë sur la rivière... la nature se rapproche. Il n'est plus

nécessaire d'expliquer pourquoi il est idiot de chercher à s'installer sur Mars. Le propos s'inverse de lui-même... C'est assez simple mais ça fait beaucoup de bien.

Dans le jardin à côté de chez nous, si l'on regarde bien, il y a de quoi se faire une excellente ratatouille... La bataille pourrait être gagnée contre les solutions hyper-technologiques ou le fantasme de changer de planète, contre nos habitudes de consommation de tout, contre nos égoïsmes, nos paradoxes, si l'on retrouvait une forme d'humilité, une place juste parmi le vivant.

*Entretien avec **Jean-Philippe Ibos***

*Auteur, comédien, metteur en scène,
Compagnie L'Atelier de Mécanique Générale Contemporaine*

*Propos recueillis par **Lisa Pignot***

Rédactrice en chef

Retrouver une place juste parmi le vivant

NOTES

1- encyclodesmecanos.org

2- *Une Poignée de Terre*, texte de Jean-Philippe Ibos, musique de Tony Leite (spectacle créé en mai 2021 au Domaine de Certes à Audenge en Gironde).

ART ET ÉCOLOGIE : UNE ALLIANCE CONTRE LA VICTOIRE DE L'INERTE

Lauranne Germond

« *Comment peut-on ressentir ce qui nous entoure ? [...] La pieuvre représente cette connexion animale et physique que l'on a perdue. [...] À l'image du poulpe, qui a son cerveau dans ses tentacules, je pense sincèrement qu'il est possible de penser en sentant.* » C'est ainsi que Laure Prouvost évoque le point de départ de son exposition, *Vois ce bleu profond te fondre*. Cette installation – qui représentait la France à la dernière Biennale de Venise et qui est actuellement exposée au LaM jusqu'au 21 mars 2021 –, nous fait traverser des mondes marins figés et emplis de déchets. Elle est construite autour de la figure du poulpe, ainsi que d'un film retraçant l'équipée enthousiaste d'une bande de jeunes, spontanés, talentueux et pleins d'ardeur. Laure Prouvost y célèbre la vie et le mouvement, la poésie et le vivant, dans un monde anthropisé ; elle prône le devenir pieuvre, comme une piste, un rêve de vitalité pure, en réponse à une sensibilité humaine en crise.

RENDRE PLUS SENSIBLE

Deux siècles de présupposés culturels, opposant nature et culture, ont conduit à une anthropisation généralisée des milieux, au déclin des relations avec le reste du vivant, et à la représentation d'une nature abîmée qui nous a peu à peu plongés dans un état d'« amnésie écologique ». Ce monde appauvri est devenu notre nouveau cadre de référence et nous avons fini par considérer comme « normal » un état de dégradation environnemental avancé, tant notre lien culturel au vivant s'est étioilé au fil du temps.

Que peut l'art face à cet état de fait ? On pourrait citer l'exemple de cette agente du ministère de la Transition écologique qui devait agir au quotidien pour « protéger » la nature depuis son bureau sur-isolé et désolant de la Grande Arche de la Défense, cette architecture conçue pour éliminer toutes possibilités de développement bactérien et d'interaction incontrôlée avec le vivant. Asphyxiée par ces contradictions, elle avait peu à peu perdu la foi en sa fonction. Or,

un jour, selon ses dires, sa vie s'est vue transformée au contact des artistes et des projets hors normes qu'elle a côtoyés à travers le projet artistique *Appel d'air* de Thierry Boutonnier dans la friche Vive les Groues¹, à Nanterre. Ce fut pour elle comme un choc sensible, provoqué par cette cohabitation avec les arbres, les légumes, les abeilles, les artistes, les biologistes, les bricoleurs et les voisins qui s'ébrouent librement dans ce lieu créatif et vivant, avec la *skyline* de la Défense en toile de fond.

Voilà où nous en sommes : après des décennies de tentatives de sauvegarde, de protection, de préservation, de conservation de la nature, l'enjeu – et il est devenu vital – n'est plus seulement de défendre la nature mais de la retrouver en soi. « *Nous sommes la nature qui se défend* » crient les jeunes en grève pour le climat ainsi que les zadistes de Notre-Dame-des-Landes. *Se défendre*, et non plus seulement défendre, réfléchir le verbe pour induire la réciprocité dans l'action, c'est bien là le défi à relever aujourd'hui.

Cette assertion qui déplace notre regard sur le monde – puisqu'elle nous place dans la nature et non à côté d'elle – redonne à la création, à l'esthétique et à la sensibilité toute leur nécessité. Les artistes n'ont plus seulement pour objet de (re)présenter la nature, comme l'analyse le cofondateur de COAL, Loïc Fel, dans son ouvrage *L'esthétique verte*², ni même de la sauvegarder – on pense à l'histoire de l'engagement des artistes pour la nature, des premières réserves artistiques créées à l'initiative des peintres de Barbizon (dans la forêt de Fontainebleau au XIX^e) aux expérimentations de l'art écologique depuis les années 60 –, mais de l'incarner à part entière ; être à nouveau la nature elle-même. Et cette incarnation induit une métamorphose de notre sensibilité, de nos imaginaires, de nos territoires de vie et d'expression. Une apologie de la métamorphose même contre la victoire de l'inerte.

Parler aujourd'hui de « vivant » plus que de « nature » est d'ores et déjà une tentative d'en finir avec cette rupture et de recouvrer un champ ouvert de vitalité, d'énergie et de liberté, qui s'oppose à la culture hégémonique du contrôle, de la technologie et de la norme. Et cette quête s'exprime tout particulièrement dans les démarches artistiques émergentes qui consistent à « faire lieu », à créer des micro-territoires de *communs* et de transformation.

On assiste aujourd'hui à l'essor de ces territoires partagés, lames de fond de la transition écologique, qui modifient la culture qui nous unit et, par-delà, la création artistique émergente. On ne compte plus les tiers-lieux, les espaces de création et les projets ultralocaux portés par des artistes voulant réconcilier leurs convictions, leurs modes de vie et leurs créations. L'art devient indissociable des façons de faire et de produire, et se nourrit de nouvelles modalités d'actions citoyennes. Il se base sur des principes opératoires tels que l'économie des moyens, les circuits courts, le réemploi, l'utilisation ou l'invention de matériaux à faible impact environnemental, ou encore la restauration de milieux naturels, le rachat de terre, le *hacking*, la désobéissance civile. Il peut s'agir de ramener du naturel en ville ou, au contraire, de réactiver les potentiels d'espaces ruraux délaissés. On relève, dans ce domaine, une explosion des pratiques : partout naissent des collectifs hybrides où se mêlent les compétences des architectes, plasticiens, jardiniers, graphistes et poètes. Les artistes deviennent diversement fermiers (Olivier Darné), ingénieurs (Jérémy Gobé), herboristes (Suzanne Husky), vigneron (Anthony Duchêne), bergers (Fernando García-Dory). Ils contribuent à créer ces « lieux infinis », si justement nommés par les architectes du collectif *Encore Heureux*³. On retrouve ce bouillonnement bien au-delà de nos frontières, comme le montre *La Table et le Territoire*⁴,

“Deux siècles de présupposés culturels, opposant nature et culture, ont conduit à une anthropisation généralisée des milieux, au déclin des relations avec le reste du vivant.”

programme européen autour de l'art et de l'alimentation durable. Porté par COAL, celui-ci rassemble : trois lieux culturels hybrides, installés dans des fermes et portés par des artistes (Zone Sensible en France, Campo Adentro en Espagne et ArtMill en République tchèque) ; un tiers-lieu artistique et citoyen (Tavros, porté par le collectif Locus Athens, en Grèce) ; et enfin, le PAV (Parco Arte Vivente, en Italie), centre d'art et parc urbain créé par l'artiste cofondateur du mouvement Arte Povera, Piero Gilardi.

L'une des particularités de cette scène est que la plupart de ses artistes renoncent à être reconnus par le seul champ des arts plastiques, pour converser avec un univers enrichi, hors des cadres institués de l'art. En phase avec les mouvements sociétaux de son époque, ce nouvel âge de la création bouleverse, au passage, les catégories disciplinaires et la production de l'art comme objet et valeur spéculative que le marché s'est réapproprié.

REPENSER EN PROFONDEUR LES RELATIONS ENTRE L'HUMAIN ET LE VIVANT : RETROUVER LA NATURE EN SOI

Mais, pour notre culture occidentale qui en est si éloignée, cette reconnexion à la nature et la reconfiguration de territoires partagés avec le vivant ne se font pas si simplement. Retrouver un rapport culturel au vivant implique d'agir sur les représentations, les matrices cognitives, les rites et les habitudes, qui

guident la façon dont on se rapporte au monde et dont on s'y comporte. Aussi l'art écologique donne-t-il également naissance à toutes sortes de tentatives pour reconstruire un lien intime avec le vivant et raviver des états de conscience perdus, notamment par l'intermédiaire de pratiques spirituelles, rituelles ou chamaniques.

Invitée à dessiner des nuages, en résidence aux Beaux-arts d'Oulan-Bator, en Mongolie, l'artiste Tiphaine Calmettes décrivait ainsi l'une de ses expériences fondatrices : « *Je faisais des cahiers et des cahiers de dessins de nuages, et le prof me disait "mais ça ne pas va pas du tout ce que tu dessines, il faut que tu ressentis la vie de la ligne en toi". Moi, je ne comprenais pas, je ne ressentais pas du tout la vie du nuage. Ça m'a traumatisée. J'ai appris à dessiner avec des proportions, pas avec des sensations. J'avais l'impression d'être insensible à la vie.* »⁵ Depuis, Tiphaine Calmettes, qui s'apparente au courant écoféministe, travaille sur l'écriture de récits, d'expériences esthétiques, pour engendrer de nouvelles communautés et se réapproprier son rapport au corps, à la Terre, aux autres vivants. La nourriture est souvent au centre de son œuvre comme lien le plus direct entre soi et son environnement ; comme invitation au soin, à soi comme à ce qui nous entoure. À partir de cérémonies, de rituels, de « savoirs sauvages » mettant notamment en jeu la terre, les plantes et leurs usages, Tiphaine Calmettes ravive des pratiques ancestrales de guérisseurs, chamanes, ou sorcières, pour réintégrer la notion de *communs* dans nos espaces « publics ».

Retrouver l'animalité en soi, telle est également l'intention de Marion Laval-Jeantet (qui, avec Benoît Mangin, compose le duo d'artistes français Art Orienté Objet). En 2011, lors de la performance *Que le cheval vive en moi*, elle se fait injecter le sang d'un cheval. Au-delà du protocole sanguin, elle tente d'intérioriser le comportement de l'animal et d'adopter son langage corporel. Ainsi, la tentative de fusion avec l'animal naît autant de la modification biochimique que de l'approche physique, témoignant des nombreuses recherches que le duo a pu mener en éthologie : « *L'œuvre nous permet de témoigner politiquement d'une situation biologique globale devant un large public, de modifier sa sensibilité par l'expérience de l'étrangeté, et surtout de reposer la question de la barrière des espèces qui a poussé l'homme à négliger les aspects essentiels de la diversité des écosystèmes.* »

RECONNAÎTRE L'EXISTENCE DE L'AUTRE

De Vinciane Despret, qui envisage comment « *Habiter en oiseaux* »⁶, à Donna Haraway qui tente d'incarner une socialité inter-espèces avec des espèces comparses – le chien en l'occurrence –, « *au moyen d'une écriture canine qui nous invite à rejoindre le chenil pour la vie* », autrices et artistes nous appellent à franchir cette barrière entre les espèces, et à intérioriser ce lien avec les autres êtres vivants qui composent la biosphère, dans un nouveau rapport d'équité.

L'artiste Boris Nordmann s'y consacre avec ses *Fictions corporelles*. Il explore, via des pratiques somatiques et des dispositifs non visuels de représentation, le « devenir »

araignée, cachalot, chauve-souris. Ces techniques « *permettent d'approcher ce qu'est penser et sentir comme une entité non humaine* »⁷. Un temps, il pratiqua puis enseigna l'écholocalisation utilisée par les dauphins et les aveugles. Puis, à partir de 2016, avec *Fiction corporelle loup*, il s'immerge durant deux ans dans le monde des loups sur la montagne limousine, pour ensuite proposer un ensemble de méthodes pour se sentir loup. Ni pro, ni anti-loup, son parti pris est celui d'une médiation, d'une diplomatie, pour la compréhension mutuelle entre l'animal et des publics en désaccord : éleveurs, chasseurs, naturalistes, administratifs, maires, promeneurs, ruraux et citoyens. « *S'il y a bien une chose qui semble faire unanimité concernant les loups, c'est qu'il n'y a pas d'unanimité : chaque loup apparaît différent. Ils ont des cultures et des caractères, ce que certains font ici, d'autres ne le font pas ailleurs. Un peu comme les humains : certains mangent des escargots, d'autres pas. C'est-à-dire que la négociation avec des loups ne peut pas se faire dans les mêmes termes ici et là. Non seulement les loups sont différents, mais aussi le terrain, les troupeaux et les humains. Si l'on veut négocier avec les loups et élaborer une situation acceptable, c'est peut-être à chaque éleveur, à chaque berger, et certainement à chacun de nous que revient de mener sa propre recherche...* »⁸ Par l'art, le spectacle et le jeu, Boris Nordmann mobilise ce que nous avons tous en commun : notre corps humain ; pour tenter de penser, sentir, se sentir comme un loup, et nouer les possibilités d'un dialogue.

Repenser les relations diplomatiques entre l'humain et le vivant, passe notamment par le fait de considérer la nature non plus comme un *objet* de droit (son statut

actuel) mais comme un *sujet* de droit, c'est-à-dire capable d'être défendu pour ses propres droits et non en fonction des intérêts humains. Si le réel est empreint de fictions – et le droit en est une –, la fiction peut aussi servir à écrire le réel. Le projet du *parlement de Loire*, créé par le POLAU-pôle arts & urbanisme et animé par l'écrivain et juriste Camille de Toledo (auquel COAL prend part), vise justement à repenser nos écosystèmes juridiques pour y intégrer les droits des non-humains dans une approche fondée sur les relations interspécifiques (les relations entre humains et non-humains). Cette recherche collective a pour but d'imaginer l'institution potentielle d'un écosystème fluvial et d'impliquer, dans un parlement reconfiguré, la faune, la flore, les bancs de sable, les masses d'eau et l'ensemble des composantes de la Loire.

COOPÉRER AVEC LE VIVANT POUR LE VIVANT

La nécessité de coopérer et de négocier avec le vivant s'incarne dans une fable ; un fait historique sordide et peu connu qui est à l'origine du *Projet Moineaux* de l'artiste Éléonore Saintagnan, lauréate de la mention spéciale du jury du Prix COAL 2020. En 1958, Mao Zedong entreprit de débarrasser la Chine de ses moineaux, accusant ces volatiles d'usurper aux hommes 25 000 tonnes de grains de riz par an. En observant leur mode de vie, on s'aperçut qu'ils ne pouvaient, sous peine d'épuisement, voler plus de deux heures et demie d'affilée. Il fut donc décidé que, pendant trois jours, jeunes et vieillards, hommes et femmes, sortiraient dans la rue et dans les champs, armés de drapeaux, de gongs et de lance-pierres, pour détruire les nids, casser les œufs et empêcher ainsi les oiseaux de se poser. Dix millions d'oiseaux périrent lors de cet épisode... Mais l'année suivante, les hommes récoltèrent l'effet contraire à celui escompté : les insectes, dépourvus de prédateurs, dévorèrent la quasi-totalité des récoltes. Éléonore Saintagnan s'attache à créer un rituel carnavalesque destiné à expier nos fautes humaines

“Retrouver un rapport culturel
au vivant implique d'agir sur
les représentations, les matrices
cognitives, les rites et les habitudes.”

passées, et à rappeler, à travers un projet collectif de restauration des communautés d'oiseaux en ville, les liens d'interdépendance entre les hommes et les moineaux, dont la population a chuté de 95 % en trente ans.

Cette initiative, comme de nombreuses autres visant à créer des principes actifs de reconnexion aux autres espèces, ouvre des voies nouvelles pour les politiques de préservation de la nature, basées sur le récit et la coopération avec le vivant. Des « Solutions fondées sur la Culture » pourraient compléter les « Solutions fondées sur la Nature », préconisées dans le cadre des politiques de lutte contre les changements climatiques et la dégradation des écosystèmes.

En tant que cofondatrice de COAL, association dédiée à l'art et l'écologie, j'ai vu, en une quinzaine d'années, émerger cet extraordinaire potentiel. Aujourd'hui, de nombreux artistes et acteurs du secteur culturel sont prêts à s'engager, à mener des actions concrètes pour sensibiliser les publics et enrichir les politiques de préservation de la nature. L'enjeu est d'encourager la prise en compte de ces pratiques artistiques dans la transition écologique, d'identifier les nouveaux

acteurs et les nouvelles frontières de l'action culturelle en faveur de la nature, de développer la fiction comme moyen de reconnexion au vivant. Avec, comme objectif, la dynamisation de cette intelligence collective qui associe artistes, scientifiques, activistes, naturalistes, penseurs et citoyens autour du besoin incompressible de sentir et de préserver la beauté du monde et, en nous, nos capacités d'émerveillement. Comme le disait si justement Alain Damasio à propos de son roman *Les Furtifs* : à l'ère de l'Anthropocène, « *c'est le couplage avec le vivant qui nous rendra plus vivants, et non le couplage avec la machine* »⁹.

Lauranne Germond
Commissaire d'exposition,
cofondatrice et directrice de COAL

Historienne de l'art et commissaire d'exposition, Lauranne Germond a cofondé l'association COAL qu'elle dirige depuis son origine en 2008. À travers le Prix COAL, des actions de coopérations internationales et plus d'une cinquantaine d'expositions et de projets culturels de territoire, COAL est le premier acteur français à promouvoir l'émergence d'une nouvelle culture de l'écologie.

Art et écologie : une alliance contre la victoire de l'inerte

NOTES

1- *Appel d'air* est une œuvre participative et environnementale de l'artiste Thierry Boutonnier, qui accompagne le chantier du Grand Paris Express jusqu'en 2030. Accompagnée par COAL, l'œuvre est basée à Vive les Groues, tiers-lieu géré par Yes We Camp à Nanterre (vivelesgroues.org).

2- Loïc Fel, *L'esthétique verte. De la représentation à la présentation de la nature*, 2009, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 352 p.

3- lieuxinfinis.com

4- tableandterritory.org

5- Propos recueillis par Annabelle Martella publiés sur le site Libération.fr le 2 août 2020.

6- Vinciane Despret, *Habiter en oiseaux*, Arles, Actes Sud, 2019, 224 p.

7- Extrait du dossier de présentation du projet « Fiction corporelle loup ».

8- *Ibid.*

9- Propos d'Alain Damasio recueillis par Lloyd Chéry et Phalène de la Valette et publiée le 19/04/2019 sur le Point.fr

L'ARTISTE, LE SCIENTIFIQUE, LE TENDRE VER ET LA FOURMI

Thierry Boutonnier, Thierry Dutoit

Les transformations écologiques sont l'empreinte de nos cultures. En tant qu'artiste, me prononcer sur ces changements aurait peut-être l'intérêt d'un erratum dans la rubrique horoscope d'une feuille de chou... Ma démarche suit le parfum des rencontres et s'imprègne des sciences. L'inspiration et l'expression émanent d'interdépendances et interagissent. Ainsi, comment rendre nos pas aussi subtils qu'un brachypode¹ et nous donner le goût de nouer notre liberté dans un maillage du vivant qui s'étend ?

Dans la tradition de la « sculpture sociale » de J. Beuys, j'expérimente des pépinières urbaines avec des habitants (humains et non-humains). Des collectifs se complexifient et s'étendent dans une pratique et une pensée buissonnantes. Je réalise des œuvres-écosystèmes participatives, grâce auxquelles nous sentons une puissance du monde végétal structurant des dynamiques collectives. Avec la Terre, nous arrondissons les angles du foncier. Ainsi, dans les œuvres *Prenez racines !*² ou *Appel d'air*³, des habitants adoptent des arbres qu'ils cultivent durant les chantiers menés dans des quartiers. Ces « arbres diplomates » renégocient l'usage des espaces publics et privés pour produire du commun. Je sculpte en quelque sorte du bois vivant avec des gens. Dans des quartiers, en pied d'immeuble, avec les habitants, nous distillons une *Eau de rose*⁴ de leur cru, après avoir récolté les fleurs qu'ils ont soignées tout au long de l'année. Les habitants se complexifient dans le vivant.

Ces œuvres collectives découlent d'une pratique de l'enquête et de l'entraide. Elles s'attachent à des sciences, telles que l'écologie, la biologie, la géologie, la sociologie...

Avec l'écologue Thierry Dutoit, nous nous sommes rencontrés en 2016, sur le site Agroparc – un terrain transformé pour la construction du bâtiment de la faculté des sciences de l'Université d'Avignon. Suivant ma pratique, j'enquêtais⁵ pour l'éco-conception et la coconstruction d'un verger expérimental d'amandiers et de garances. J'ai un peu greffé du monde de Thierry au mien pour découvrir, dans ses pas, une Terre qui se transforme. Ensemble, nous interprétons, présentement, des événements irréversibles de la plaine de Crau. Cette discussion ondule de la plante des pieds au bout de la langue, comme des ricochets de galets. Les paysages sont les visages délirants de nos pratiques contradictoires et monomaniaques. La plaine de Crau subit des transformations

écologiques qui interrogent nos pratiques culturelles multiscalaires, à la fois globalisées et localisées, mêlées d'épaisseurs temporelles. Les plateformes numériques et logistiques trament et délitent un tissu vivant en un instant permanent ; quelles sont leurs limites ? Comment valoriser des formes d'attachements invisibles qui échappent aux comptables ? Dans cette grande accélération, les arts et les sciences nous invitent à l'humilité et à un travail de fourmi ou de tendre ver.

Dans la plaine de Crau, ma conversation avec Thierry Dutoit s'illustre dans le roman photo qui suit. Nous vous invitons à poursuivre la lecture de ce dialogue en ligne (<http://www.observatoire-culture.net/rep-revue.html>) et, ainsi, prendre l'embranchement des rencontres étranges.

Thierry Boutonnier
Artiste

Thierry Dutoit
Directeur de recherche en écologie au CNRS

L'artiste, le scientifique, le tendre ver et la fourmi

NOTES

1- Le brachypode est une espèce de plantes herbacées.

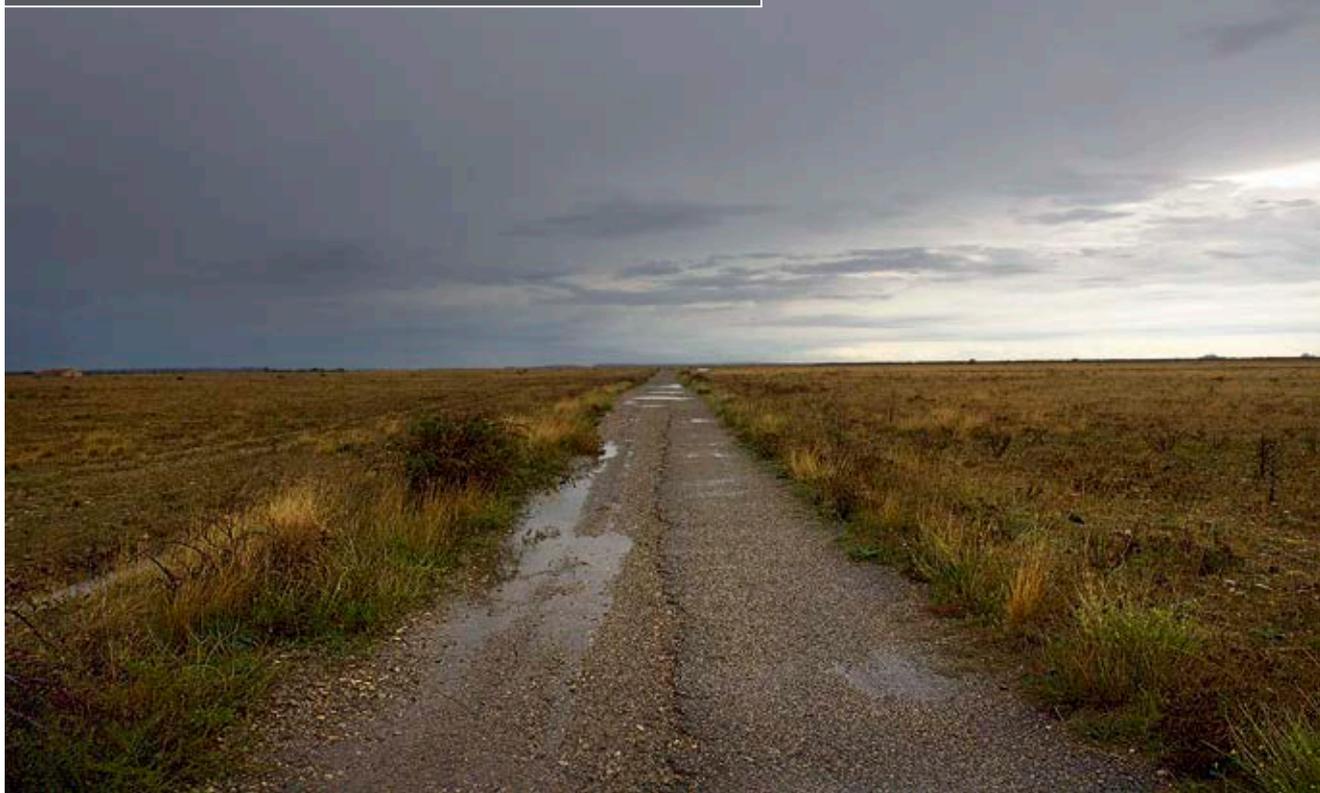
2- *Prenez racines !*, Lyon, depuis 2010. <https://www.prenez-racines.org>

3- *Appel d'air*, Société du Grand Paris, depuis 2016. <http://www.domestication.eu/realisation/appel-dair/>

4- *Eau de rose*, Métropole de Lyon et Veduta, depuis 2014.

5- Dans *Des artistes, des enquêtes, des pratiques ingénieuses*, par Yaël Kreplak, Thierry Boutonnier, Gwenola Wagon et Alexis Guillier. <https://journals.openedition.org/sociologies/13929>

Dans le son d'un Rafale qui décolle de la base aérienne de Salons, où sont embarquées les têtes nucléaires, Thierry nous accueille.



Ici et maintenant, Thierry tente de nous lire ce paysage et il nous aide à nous poser des questions.



Où et quand sommes-nous ?

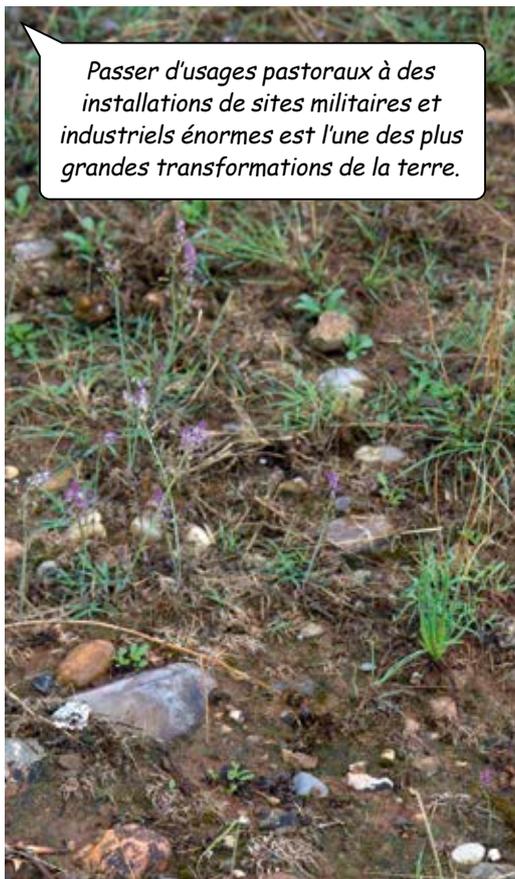
Nous marchons sur une terrasse de la Durance où se sont déposés des galets, il y a 70 000 ans.

Nous sommes au 21^e siècle et nous marchons sur quelque chose de vivant, fruit d'une pratique multimillénaire.



Nous avons une installation exponentielle de plateformes logistiques dans la région.

Passer d'usages pastoraux à des installations de sites militaires et industriels énormes est l'une des plus grandes transformations de la terre.



À qui appartient ce lieu ?



Sur le papier, cette zone appartient à des propriétaires publics (Département, Région État) et privés (exploitants). Mais l'écosystème est surtout relié par les bergers, les brebis et les chèvres qui habitent les lieux.



C'est une terre à brebis. Une espèce végétale domine ici : le brachypode, ça veut dire « petit pied » car cette herbe fait des petites ramifications.



Un ver s'invite à la surface : *Hormogaster elisae*.

C'est l'un des ingénieurs de cet écosystème et sans doute une espèce endémique.



C'est un milieu fabuleux pour voyager dans le temps.



Qu'est-ce qu'un écosystème culturel de référence ?



Ici, l'écosystème culturel de référence est l'agropastoralisme de la plaine de Crau. C'est une décision collective coconstruite selon des représentations culturelles fondées scientifiquement.



Un écosystème de référence est surtout une histoire de représentation ?

Oui tout à fait. Un grand écologue (Robert Barbault) disait : « Dans la dynamique des écosystèmes naturels, il n'y a ni passé merveilleux, ni avenir menaçant. Seul l'homme en juge ainsi, soit par rapport à des critères subjectifs qu'il se définit, soit par rapport à un rêve qu'il projette sur le monde. »



As-tu rencontré un être singulier dans cette steppe ?





Ici, l'être singulier qui m'a vraiment appris, c'est la fourmi. Nous avons environ 25 espèces de fourmis dont 2 que nous appelons « Messor ».



Elle brasse le sol et elle laboure comme les vers de terre. Sans engin de chantier, la fourmi va faire le boulot du semencier, du terrassier et du jardinier pour nous aider à restaurer cette parcelle de la Crau.



Pouvons-nous dire que tu sculptes des écosystèmes ?

Il ne m'est jamais venu à l'idée d'utiliser ce terme de sculpteur. En revanche, celui de peintre, oui. Avec le sol comme canevas et les espèces comme palette.



Est-ce que l'installation des plateformes logistiques marque une monoculture singulière à restaurer plus tard ?

Les socio-écosystèmes se succèdent et se remplacent au fil du temps, reflétant (à un instant et pour un espace donné) l'état des relations entre l'Homme et la Nature.

Et que peuvent les artistes ?



Pour moi, les artistes sont des passeurs de frontières. Ils permettent, par leurs œuvres, de toucher une partie de la population peu sensible aux messages naturalistes et scientifiques.

Pour poursuivre la lecture de ce dialogue : observatoire-culture.net/rep-revue.html
Conversation entre Thierry Boutonnier et Thierry Dutoit. Photographies et enregistrements : Samy Berard.

EDEN : DES HIMALAYAS AUX PYRÉNÉES

QUAND L'ART ÉCOLOGIQUE PREND SOIN DE LA BIODIVERSITÉ

Olga Kisseleva

Au cours de la dernière décennie, alors que la crise mondiale du développement non durable est devenue difficile à ignorer, l'intérêt pour les questions écologiques et leurs thèmes connexes a augmenté dans le monde de l'art. L'art écologique, né de cette préoccupation, met en évidence des problèmes environnementaux.

Certaines formes d'art évoquent le thème de la biodiversité, en cherchant à donner une expression à ces problématiques. La dégradation des habitats naturels, la surexploitation des espèces, le changement climatique, la pollution, les espèces envahissantes, perturbent l'écosystème et sont les causes de cette menace d'extinction de près d'un million d'espèces animales et végétales.

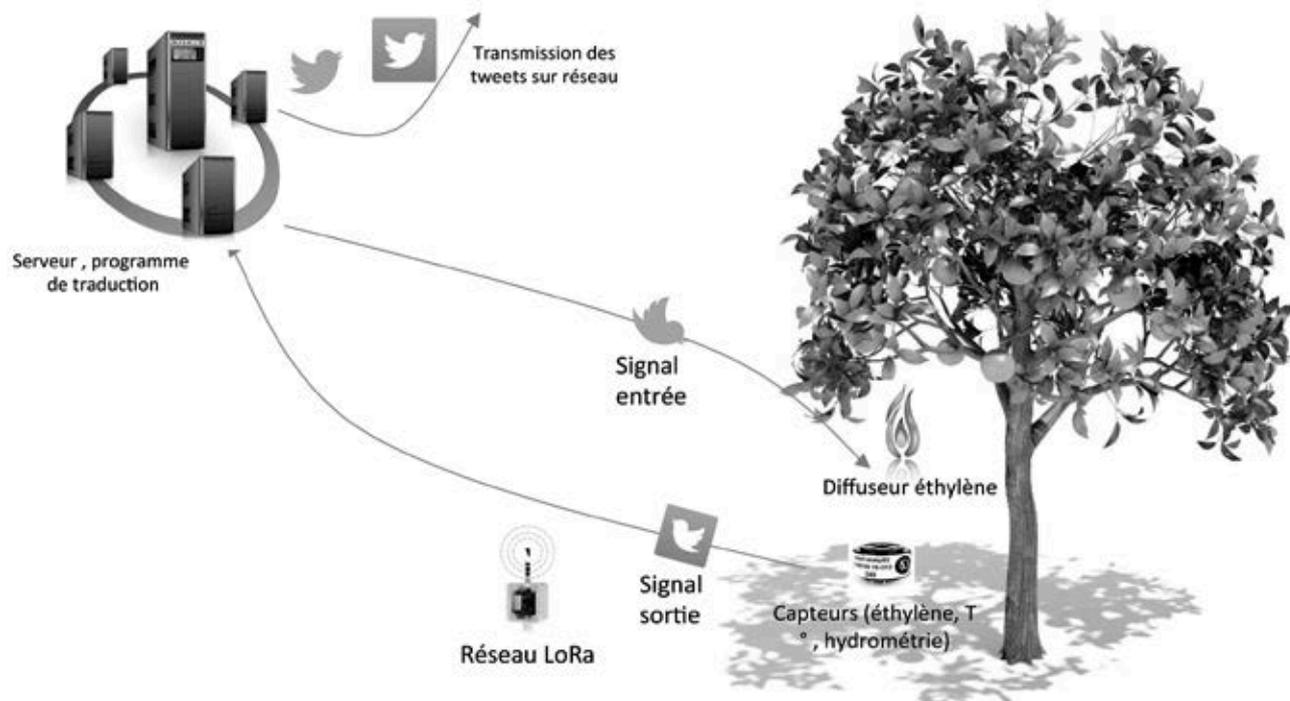
Cependant, jusqu'à présent, malgré une prise de conscience environnementale mondiale croissante et les efforts pour conserver la biodiversité, les capacités de résilience des écosystèmes mondiaux continuent de décliner. Entre-temps, nous sommes entrés dans une nouvelle époque caractérisée par l'empreinte généralisée et irréversible des activités humaines sur Terre : l'Anthropocène¹ –

ou le Capitalocène, comme le suggèrent Donna Haraway² et Jason Moore³. Comme l'a souligné Bruno Latour, ce terme présente l'avantage de ne pas faire porter la responsabilité sur l'humanité en tant qu'entité⁴. De ce fait, notre intérêt réside dans l'étude de la controverse selon laquelle les écosystèmes se détériorent en corrélation avec l'activité humaine globalisée.



Photo : © Roman Egorov

Olga Kisseleva, performance EDEN avec la participation de Saltanat Tashimova, Kazakhstan, 2020



EDEN, communication T2N (Tree-To-Network)

Le projet *EDEN* (*Ethics and Durability for an Ecology of Nature*), que nous menons depuis 2012, cherche à renouveler les approches classiques des problèmes écologiques et environnementaux par l'art et l'innovation technologique.

Un enjeu majeur consiste à souligner l'importance de l'écoute dans la préservation du monde végétal et sa prise en compte comme un être vivant et communicant. Il s'agit, concrètement, de recueillir des données sur des arbres, et de les rendre visibles (par des dispositifs de réalité virtuelle) et accessibles à un large public, permettant ainsi l'ouverture d'espaces dédiés au partage de données végétales et sensibles. Une telle entreprise repose sur des collaborations scientifiques de haut niveau, notamment avec des ingénieurs en sciences de l'environnement.

Ce projet cherche à étayer l'hypothèse que l'incapacité à répondre efficacement aux défis écologiques est due au fait que la société occidentale a perdu la notion d'« être » des entités naturelles, des êtres biologiques et interdépendants

de tous les systèmes et sous-systèmes de la Terre⁵. En effet, Bruno Latour et Philippe Descola expliquent que cette attitude découle principalement de notre penchant à dissocier la nature de la culture. Philippe Descola a démontré que le dualisme nature/culture repose sur une conception des rapports entre humains et non-humains qui a émergé avec la modernité occidentale, et qu'il qualifie d'« ontologie naturaliste »⁶.

Cependant, il précise également que le naturalisme cohabite avec d'autres manières de concevoir le monde et les relations entre les êtres qui le composent, démontrant ainsi qu'il n'est pas universel, mais au contraire le produit d'une histoire et d'une culture particulière.

Considérer le naturalisme comme une construction culturelle contingente me conduit à me poser cette question : et si la conservation était le meilleur moyen de prendre soin de la Terre ? Il me paraît également primordial de se questionner sur les moyens favorisant l'extension de notre perception, afin de mieux nous reconnecter à notre environnement.

APPROCHE SCIENTIFIQUE

Le projet *EDEN* est un nouveau type de réseau organique basé sur un milieu végétal, qui perpétue la tradition des jardins mythiques, Éden et Arcadie, par le biais d'une production artistique biotechnologique et d'installations plurielles.

Centré autour de la figure de l'arbre, ce projet est réalisé en collaboration avec des équipes scientifiques et avec la société Orange – qui permet de faire des recherches et d'innover afin de transformer une communication cryptée en un réseau complet et ouvert à tous.

Comme nous le savons, toutes les espèces végétales peuvent communiquer avec leur environnement. En guise de mots, elles utilisent différents types d'émission moléculaire. La communication peut être établie entre des arbres de la même espèce, mais également avec un organisme différent – insecte ou animal –, y compris l'homme. Cette aptitude aide les arbres à optimiser leurs mécanismes vitaux et à se protéger des agresseurs potentiels.



Olga Kisseleva *EDEN*, communication T2T (Tree-To-Tree)

Les arbres inclus dans le projet *EDEN* peuvent parler ensemble, voire communiquer à travers les continents. Les humains peuvent suivre leur communication grâce aux installations interactives que nous réalisons. Ce projet crée un nouveau jardin d'Éden et renouvelle les approches classiques des problèmes écologiques et environnementaux, par la technologie et la génétique. Nous prenons des responsabilités pour reconstituer, réparer notre nature en déperdition, la sauvegarder et prévenir des disparitions éventuelles afin de construire une possible utopie : faire communiquer les arbres entre eux et interagir avec eux pour les préserver.

Grâce à la collaboration avec des laboratoires de recherches, notre équipe a élaboré une méthodologie à la fois scientifique et artistique. À travers le projet *EDEN*, les travaux visent à interroger la pratique de production collective, la conservation et la préservation de la nature, en analysant le savoir et les organisations socioculturelles qui lui sont dédiés. Il s'agit avant tout d'étudier et de mettre en relation des opérations d'analyse du terrain avec des choix politiques, sociaux et éthiques.

Viennent ensuite les propositions d'œuvres, telles que *Bio-Présence* et la *Pomme de la discorde*, qui impliquent l'équipe artistique directement dans le processus de régénération des organismes vivants, à pied d'égalité avec les botanistes et les généticiens. *L'orme* (mémorial du vivant) ou *l'apport* (une variété de pomme qui a été régénérée) sont des exemples d'arbres auxquels nous nous sommes intéressés avec les scientifiques. Entre mythe(s) et science(-fiction), ces recherches biologiques et génétiques sur l'ADN d'arbres se poursuivent avec *Afarsemon* (une plante curative) ou l'arbre *Bodhi julian*, qui interrogent le destin des arbres devenus des symboles forts, impliquant des volets entiers de civilisations, à travers des questions de philosophie et de religion.

EDEN-SÏVERS : INTÉGRATION DANS LE TERRITOIRE

En 2020, *EDEN* a débuté au Pays Basque, en collaboration avec le CNRS, le Conservatoire du Littoral et le Conservatoire Végétal Régional d'Aquitaine. L'équipe interdisciplinaire a investi les vergers conservatoires des

arbres fruitiers du Pays Basque (Ascain, Hendaye, Saint-Jean-Pied-de-Port, Ustaritz...) afin de créer, sur le territoire, une série d'œuvres éphémères ou pérennes – notamment une performance de land art. Les essais ont été réalisés afin de connecter des pommiers traditionnels basques, natifs du territoire, avec des pommiers Sivers, ancêtres de l'ensemble des pommiers sur terre, toujours présents à l'état sauvage au Kazakhstan. Il y a un lien particulier entre ces pommiers, car ceux cultivés traditionnellement au Pays Basque ont subi peu de modifications génétiques et sont parmi les plus proches au monde des pommiers Sivers.

Dans l'esprit de notre temps, *EDEN-Sivers* évalue et met en exergue les problèmes susmentionnés, en se basant sur une étude transdisciplinaire : les humanités environnementales⁷. Nous employons les moyens de l'éco-art, du bio-art, du dendro-art, pour répondre à la nécessité de conservation, de restauration et de résurrection des savoirs anciens. Cette recherche est basée d'une part sur une analyse critique des impacts de notre politique à l'égard des plantes sur notre mémoire collective et individuelle,

et d'autre part sur la façon dont nous construisons notre structure sociale et nos identités en relation avec l'environnement.

DANSE IN SITU COMME FORME DE LAND ART ÉCOLOGIQUE

La danse rentre dans l'art écologique afin d'approfondir le lien entre le corps et la nature. À travers ce médium, nous abordons les questions sociopolitiques environnementales, mais aussi celles de la tradition et du genre. La danse traduit le concept de l'utilisation du corps comme outil de changement social à travers l'art contemporain.

Les corps in situ dans *EDEN- Sivers* peuvent s'unir aux préoccupations écologiques. Les éléments de la chorégraphie traditionnelle, en faisant appel à un groupe de participants, font référence aux éléments de la nature : bois, feu, terre, eau. Réalisée dans un espace circulaire, la performance se déroule sur un plateau bordé de pommiers. Les danseurs tentent une rencontre organique, sensuelle : ils s'unissent avec la terre, le corps et la terre ne font plus qu'un. De cette terre en constante transformation émerge un paysage. Des sculptures végétales, minérales et corporelles, en imperceptible mouvement, se dressent entre terre et ciel. Les spectateurs, comme les participants, sont invités à ressentir une expérience intime et viscérale, où paysages intérieurs et extérieurs se retrouvent.

C'est la nature qui fournit un corpus instrumentaire dans l'effort des danseurs pour changer de paradigme corporel. Une collecte des méthodologies écologiques – rassemblant des recherches chorégraphiques importantes, étudiant la modulation des relations entre le geste et le milieu – se met en place. L'utilisation de la nature dans ces performances entre dans un contexte plus large de reproduction culturelle et hégémonique des structures en essaim. Les performances dansées peuvent également servir à transmettre au public de nouvelles informations ou des résultats scientifiques.

Créé en collaboration avec des danseurs locaux des Pyrénées-Atlantiques, des artistes en résidence ponctuelle et des habitants de la région, ce travail consiste à explorer la coopération et la communication se produisant entre différentes espèces dans la nature. En plus d'être une œuvre d'art ambitieuse, cette expérience renforce le caractère précieux et mystérieux des espaces naturels – et potentiellement un engagement retentissant pour la préservation. La danse participative, intégrant les traditions locales et ancestrales, est le médium permettant de faire comprendre sans avoir l'air d'enseigner, sans faire peur. C'est une façon de communiquer avec les émotions des spectateurs, et de les amener ainsi à une prise de conscience volontaire.

La suite prendra la forme d'une installation interactive, sonore et visuelle, connectée en temps réel aux arbres des deux continents.

La création d'une performance dansée, synchronisée entre le Pays Basque et les montagnes d'Alatau au Kazakhstan, est également envisagée en collaboration avec le CNRS et des danseurs basques.

Les résultats des recherches seront présentés à travers la région, en impliquant les acteurs du territoire.

Olga Kisseleva

Artiste, maître de conférences HDR
à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Le projet d'Olga Kisseleva *EDEN / Éthique Durable Écologie Nature* a reçu le prix STARTS de la Communauté européenne en 2020. Il a été présenté dans les expositions suivantes :

Olga Kisseleva *Listening to Trees Across the Jordan River*, Musée d'Art Moderne du Néguev, Beer-Sheva, Israël, 2019 ;
SPLICE re-examining Nature, Musée d'Art Moderne d'Oulu (OMA), Oulu, Finlande, 2017 ;
Olga Kisseleva *EDEN*, Parc culturel de Renteilly - Frac Île-de France, Paris, France, 2016 ;
Imagine, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 2016 ;
Olga Kisseleva *EDEN*, Musée d'Art Contemporain de Parana, Curitiba, Mato Grosso, Brésil, 2016 ;
Biodiversité, Conservatoire du Littoral, Clohars-Carnoët, France, 2015 ;
Olga Kisseleva *EDEN*, Musée d'Art de l'Académie Nationale des Beaux-Arts, Pékin, Chine, 2015 ;
Olga Kisseleva *Sensitive Worlds*, Centre d'art Contemporain (CDA), Enghien, France, 2014 ;
Olga Kisseleva, *Bio-Présence*, commande publique de la Ville de Biscarosse, Biscarosse, France, 2012.

EDEN : des Himalayas aux Pyrénées. Quand l'art écologique prend soin de la biodiversité

NOTES

- 1- Paul Crutzen & Eugene Stoermer, *The "Anthropocene"*, Global Change Newsletter, Vol.41, 2000, p. 17-18.
- 2- Donna Haraway, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », in *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, p. 65 à 159.
- 3- Jason W. Moore, « The Capitalocene Part I: On the Nature and Origins of Our Ecological Crisis », in *The Journal of Peasant Studies* 44(3), 2017, p. 3-16.
- 4- Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Réédition (2006), Paris : La Découverte, 1991, pp. 206.
- 5- Cette hypothèse fait référence au scientifique environnementaliste James Lovelock, qui a apporté le concept intitulé « Gaïa », en décrivant le foyer comme un écosystème dans lequel chaque action a une répercussion.

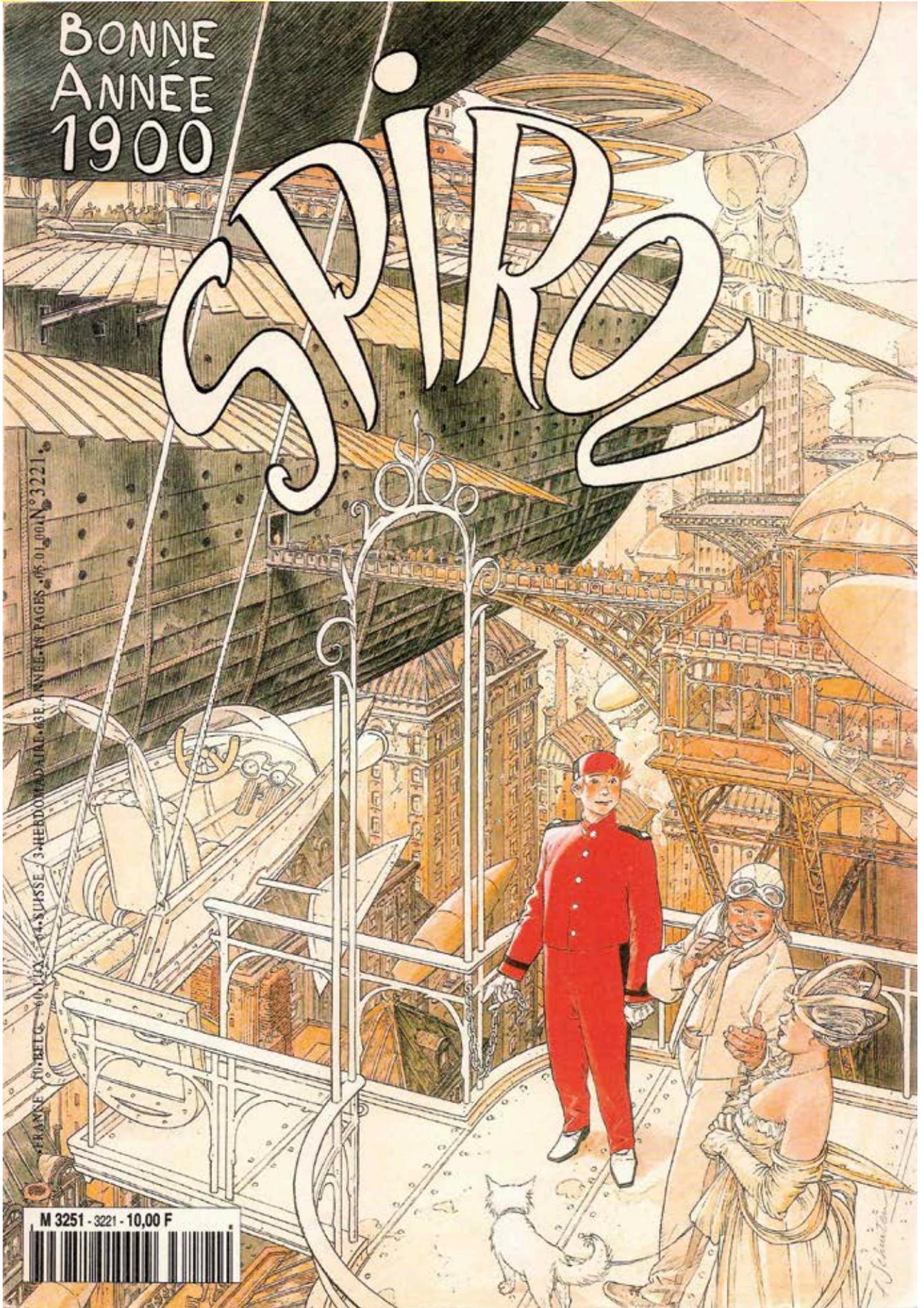
- 6- Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 623.
- 7- « [Les humanités environnementales] s'intéressent aux façons par lesquelles des visions du monde historiquement et culturellement situées, des institutions et des structures socio-économiques, des pouvoirs et des comportements, opèrent des processus écologiques spécifiques. Et réciproquement, [elles] explorent les modalités par lesquelles diverses relations avec les choses et êtres non-humains, instituées par des agencements et rapports sociaux donnés, renforcent ou bouleversent des représentations, des asymétries de pouvoir ou des processus sociaux préexistants » dans A. Choné, I. Hajek et P. Hamman, *Guide des Humanités environnementales. Environnement et société*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, pp. 630.

BONNE
ANNÉE
1900

SPIRO

FRANCE - BELGIUM - SUISSE - HERDOM-D'ART-63E-ANNEE-N° PAGES - 06.01.00N° 3221

M 3251 - 3221 - 10,00 F



REVOIR DEMAIN

Entretien avec **Benoît Peeters** et **François Schuiten**
Propos recueillis par **Thibaut Saez**

Architectes d'un monde étrangement connecté au nôtre, dont ils ont toujours prétendu n'être que des explorateurs, François Schuiten et Benoît Peeters développent, observent, questionnent, depuis quatre décennies maintenant, un univers tentaculaire bâti autour des utopies urbaines. Échappant à tous les conformismes, privilégiant les collaborations multiples, leur travail couvre de nombreux champs d'expression, s'étendant bien au-delà de la bande dessinée. À travers des films, des expositions et de nombreuses expérimentations transmédias, Schuiten et Peeters – à l'instar des chercheurs de l'Institut Polyuniversel des *Cités obscures*¹ – se tiennent avant tout profondément à l'écoute de notre monde. Un monde où parvenir à se projeter n'a sans doute jamais constitué un aussi grand enjeu qu'aujourd'hui.

***L'Observatoire* – En 2000, l'hebdomadaire de bande dessinée *Spirou* entrait à contrepied total dans le nouveau millénaire. Une spectaculaire couverture de François Schuiten nous ramenait aux rêves urbains de 1900². Cette promesse de voyage a constitué, pour l'enfant que j'étais, un puissant vecteur d'évasion – bien que ma génération n'ait sans doute jamais imaginé que le futur puisse ressembler à cela. Quelle vision de la ville idéale de l'an 2000 aviez-vous quand vous aviez 10 ans ?**

François Schuiten – Notre jeunesse, c'est le début des années 60 (nous sommes nés tous les deux en 1956). Les images sur le futur qui ont nourri cette époque étaient très positives, porteuses de couleurs et d'imaginaires grandioses. Ce sont vraiment les « Trente Glorieuses » : un boulevard sur l'imaginaire, où les voitures volantes sont là, où les villes sont extrêmement aériennes, sans nuages. C'est ce radicalisme d'une vie ultramoderne avec des circulations à plusieurs niveaux : voilà le regard des années 60 sur les villes du futur. Heureusement que l'on y a échappé !

Benoît Peeters – Ce qui me frappe et me revient, ce sont également des images dans le bureau d'architecture du père

de François, Robert Schuiten, avec des maquettes aux côtés d'illustrations et d'images de revues. Ce sont des moyens de projeter, de visualiser une ville, que l'on retrouvera dans l'album *Brüsel*³, avec ses maquettes gigantesques. Nous n'en connaissions pas toutes les implications à l'époque. Pour nous, ces maquettes de gratte-ciel ou de nouveaux quartiers ressemblaient un peu à des jouets : elles proposaient l'image d'une ville que l'on surplombait, où l'on pouvait déplacer les immeubles. C'était par ailleurs le lieu de tous les possibles. À cette échelle, il n'y avait pas d'embouteillages, de grands arbres poussaient à côté des immeubles, il y avait de vastes espaces verts – dont on ne voyait pas encore qu'ils deviendraient des pelouses désolées. Et puis, il y avait effectivement un imaginaire déjà présent chez beaucoup d'architectes. On ne le connaissait peut-être pas à l'époque, mais c'est ce que défendaient des visionnaires de l'architecture – tels que Michel Ragon, Yona Friedman, et bien d'autres –, c'était l'imaginaire des transports : l'idée qu'on allait survoler la circulation et individualiser toutes sortes de petites machines ; on avait le sentiment que les transports seraient silencieux. Cet imaginaire-là, qui n'incluait évidemment aucune idée de

consommation énergétique, nous décollait de la pesanteur, puisque les immeubles eux-mêmes pouvaient se détacher du sol ou plonger dans l'océan. On a retrouvé tout cela, bien plus tard, dans les images d'Albert Robida qui furent pourtant dessinées longtemps auparavant. Elles partagent, avec ce rêve-là, la dimension d'un an 2000 quasi magique. C'était une date mythique, censée résoudre la plupart de nos problèmes et nous arracher définitivement à tous les vestiges du passé : les vieilleries architecturales, les formes inutilement décoratives, les petites maisonnettes, etc. On avait l'impression d'aller de l'avant. Je ne sais pas si l'éducation que nous recevions nous poussait tellement vers ce rêve, mais nous étions quand même contemporains des premiers pas de l'homme sur la Lune. Derrière l'idée de « premiers pas », il n'y avait pas seulement la notion de « première fois » : c'était surtout le début de quelque chose. Je ne sais pas à quel moment, François ou moi, on a commencé à avoir des doutes sur ce modèle, mais je pense qu'à 12 ans nous n'en avons pas.

***L'Observatoire* – Dans quelle(s) réalité(s) urbaine(s) ces projections s'ancraient-elles ?**

F. S. – C’est une époque où l’on imagine détruire des parties de Paris et de Bruxelles. Il faut dire aussi, à la décharge des urbanistes et architectes d’alors, que des villes comme Paris ou Bruxelles, à la fin des années 50, sont assez sombres : les façades n’ont pas encore été nettoyées, les villes sont noires, les pierres sont noires. Ce que proposent ces architectes, ce sont des villes transparentes, des villes de verre, comme Jacques Tati l’a très bien montré dans *Playtime*. Tout va vers la lumière, vers l’espace.

B. P. – Une certaine idée de progrès social s’impose : la lumière pour tous. On le voit très bien dans les théories soutenues par Le Corbusier qui ont abouti à *La Charte d’Athènes*⁴. Lorsque les premières villes nouvelles ont été bâties en région parisienne ou ailleurs, elles ne suscitaient aucun imaginaire négatif. Il va falloir un certain temps avant de percevoir la dimension négative de cette utopie urbaine.

Il faut avoir conscience que l’on sortait d’une période où les bidonvilles étaient nombreux, où il y avait un manque criant de logements, une absence de confort minimal – comme l’eau courante et l’électricité. Enfants, à Bruxelles, nous sommes contemporains de la destruction de la *Maison du Peuple* de Victor Horta et d’un certain nombre d’immeubles Art nouveau remarquables. Les premiers échos que l’on a de cette architecture ancienne sont plutôt négatifs. J’ai un souvenir marquant de l’incendie du grand magasin *À l’Innovation* à Bruxelles en 1967 (un bâtiment conçu par Horta). À cette époque, il ne ressemblait plus du tout à sa conception initiale, de même que la *Maison du Peuple*. À la nouvelle de l’incendie, on évoquait surtout l’idée que cette architecture était dangereuse et qu’elle employait des matériaux problématiques, mais je n’ai pas l’impression que l’on se souciait beaucoup du patrimoine détruit.

L’Observatoire – Quand commencez-vous à ressentir l’impact négatif de ces visions utopiques des architectes ?

B. P. – Il y avait d’importants mouvements à Bruxelles, après 1968 et au début des années 70, incarnés par des comités de quartier composés d’habitants, visant à empêcher la démolition du Quartier Nord et des Marolles. Quand je me suis réinstallé à Bruxelles, en 1978, après avoir fait mes études à Paris, ces comités étaient encore très importants. Ma compagne d’alors, Marie-Françoise Plissart, était allée photographier des manifestations, des maisons sur le point d’être démolies. Quand, vers 1980, nous débutons *Les Murailles de Samaris*⁵, notre conscience est donc très différente ; nous commençons à être vraiment sensibles à la dimension d’historicité, de perte, au risque d’uniformisation, à la spéculation immobilière, etc.

F. S. – Ces destructions ont été vécues comme de véritables traumatismes par les habitants. À l’époque, mon frère Luc, lui, défend le patrimoine, et il est en même temps un pionnier de l’architecture solaire. Il est vraiment en avance et essuie les plâtres ! Il est l’un des tout premiers à avoir construit, en Belgique, une maison autonome⁶, très originale, avec tous les inconvénients que cela comporte. Luc se situe dans cet enthousiasme pionnier de l’architecture écologique qui anime des dessinateurs et journalistes comme Jean-Marc Reiser ou Pierre Fournier au cours des années 70. À travers ces gens-là, tout un mouvement se développe. Je sens d’ailleurs les conflits de sensibilité entre mon père et mon frère. Mon père, lui, participe complètement au rêve futuriste d’un Bruxelles et d’un Paris complètement transformés. Je vois les maquettes, les plans, le rêve qu’il a en lui ; en même temps, il va doucement prendre conscience de la beauté de ce patrimoine et d’une sorte de « double effet de traction ». Tout cela s’est imprimé en moi d’une manière ou d’une autre.

B. P. – Oui, c’est vraiment deux rapports différents à l’architecture. Je pense que ton père est mort avec la quasi-certitude que Le Corbusier avait raison [*François acquiesce*]. Mais à partir des années 80,

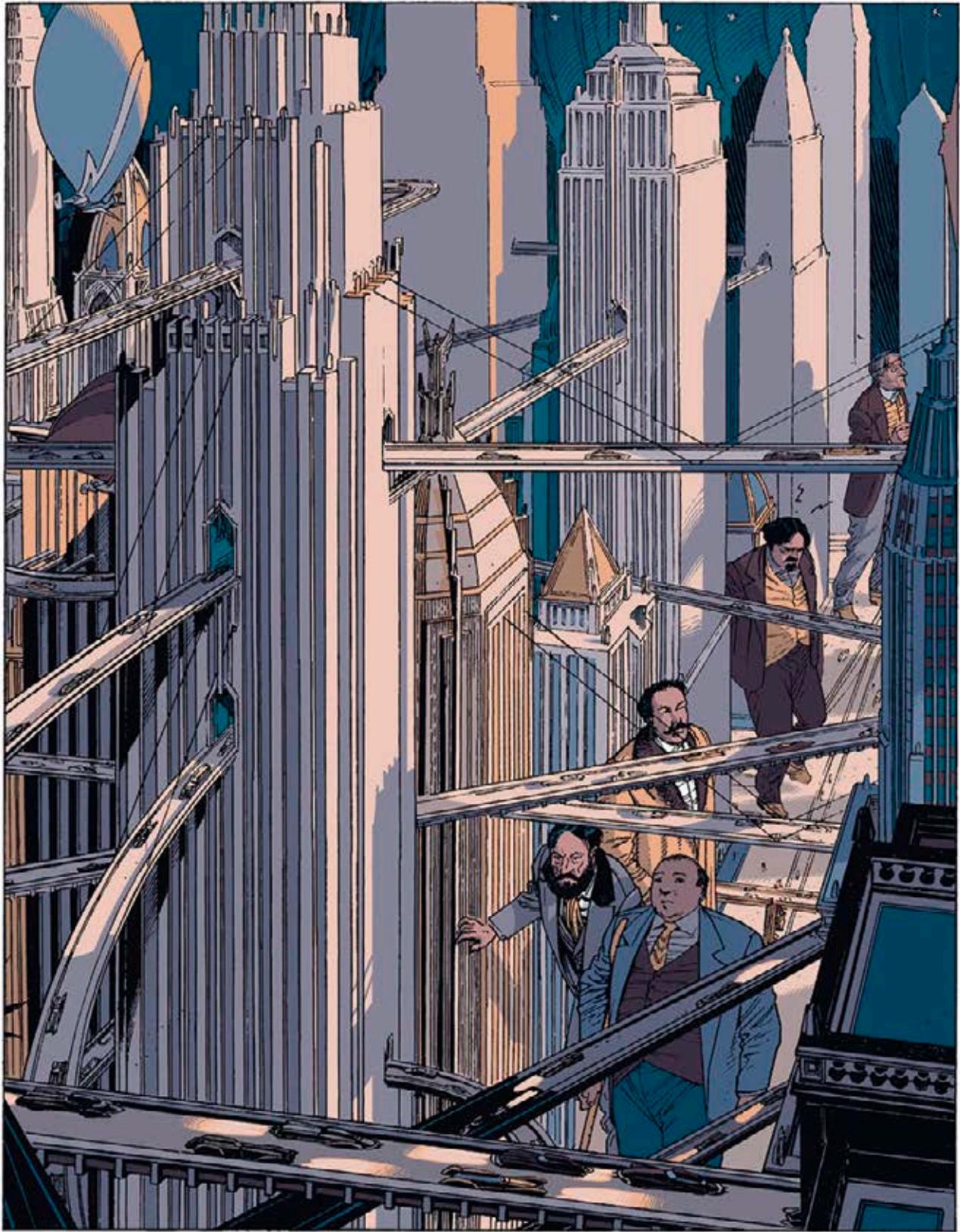
beaucoup d’architectes et d’urbanistes commencent à avoir une réflexion critique autour des grands ensembles : les premiers problèmes de ghettos urbains, des bâtiments mal construits, des espaces verts non investissables par les habitants, etc.

L’Observatoire – Comment votre travail est-il perçu lorsque vous débutez ? Comment développez-vous par la suite cette sensibilité ?

B. P. – Lorsque nous avons débuté *Les Cités obscures*, il m’a fallu un peu rattraper François – qui avait une plus grande culture architecturale et urbaine que moi – en commençant à beaucoup lire et me renseigner sur ces sujets. Notre regard est devenu plus aigu, plus actif. Grâce aux *Cités obscures*, je dirais que nous avons été amenés à nous engager assez vite dans des problématiques urbaines. Dans *La Fièvre d’Urbicande*⁷ par exemple, nous les abordons de manière directe, puisque c’est l’histoire d’un planificateur urbain qui se définit comme « urbacte » – un mot que je crois avoir créé. Tout au long des années 80, ce sera non seulement au cœur de nos albums, mais aussi de nos discussions, de nos lectures, de nos échanges et de nos interviews. Nous étions combatifs et peut-être même parfois un peu arrogants.

Assez vite, par rapport à certains promoteurs et décideurs politiques, nous allons avoir la réputation – à mon avis totalement injustifiée – d’être plutôt des conservateurs. On nous lance parfois : « le patrimoine vous préoccupe, mais il faut aussi construire, aller de l’avant. On ne va pas tous vivre dans des maisons 1900 ! ». Nous sommes parfaitement d’accord sur ce point. Il faut parvenir à conjuguer défense du patrimoine et architecture contemporaine de qualité.

L’Observatoire – Vos revendications autour de la valeur du patrimoine vous ont-elles été reprochées lors de la sortie de l’album *Brüsel* ?



LES CITÉS OR/COUREZ
BRÜZEL
SCHWITZEN PELTIER



F. S. – Pour un Bruxellois, défendre le patrimoine s'impose tout particulièrement. Ce n'est pas pour rien que le terme « bruxellisation » s'est imposé internationalement. De 1830 à 1970 au moins, Bruxelles n'a pas cessé de s'autodétruire : il y a eu le vouëtement de la Senne, la jonction entre la Gare du Nord et la Gare du Midi, les préparatifs de l'Exposition universelle de 1958, le fantasme d'une ville à l'américaine... L'architecture des années 60 tend vers la simplification. Les architectes ne s'encombrent plus d'un grand nombre de détails, ils lâchent le dessin – à la différence des architectes Art nouveau chez qui tout passe par la main, et cela se sent. Les moindres détails, liés à la conception du bâtiment, sont travaillés. Du coup, quand vous essayez de marcher sur leurs traces, cela génère une émotion formidable qui se retrouve aussi sur le papier.

B. P. – La vision que nous avons développée dans *Brüsel* est celle d'une ville bouleversée par des travaux simultanés voulant faire table rase du passé. L'un de nos amis, Pierre Drouot, nous avait dit, à propos de ce récit : « votre démonstration serait beaucoup plus efficace si les immeubles en projet étaient laids » – par exemple des barres, des tours, etc. François répondait que ce serait caricatural, la question n'étant

pas de remplacer de beaux immeubles par des moches, ou de vieux immeubles par des plus modernes. Le propos de fond du récit avait trait à la négation des couches de temps. Donc, même avec des immeubles de style Manhattan ou Chicago, la fable continue à fonctionner.

F. S. – Nos histoires comportaient de toute façon, à la base, des ambiguïtés. C'était notre plaisir : être dans des complexités qui évitent des raccourcis, des messages – toutes choses vers lesquelles certains voulaient nous pousser, à travers des critiques trop simplistes.

L'Observatoire – Si l'on regarde l'ensemble de vos albums, la nature semble souvent apparaître comme un personnage à part entière, dont les manifestations factices ou réelles, au sens propre ou symbolique, font survenir les crises, dérèglent les villes, confrontent vos personnages au monde et à eux-mêmes. Pour vos protagonistes, c'est en allant au contact de la nature, en l'acceptant, qu'ils peuvent commencer à grandir et pleinement s'accomplir.

B. P. – Il me semble que c'est une nature d'abord végétale. Dans *La Fièvre d'Urbicande*, la croissance du Cube ressemble à celle d'une plante : le réseau « bourgeoise », il « pousse » – ces

expressions reviennent toujours. Par-delà la nature, c'est surtout un contact avec une force vitale. La ville d'Urbicande est, au départ, figée. Le Réseau bouleverse Robick, il bouleverse la ville.

Le bouleversement est un aspect récurrent de nos récits. Le héros de *La Frontière invisible*⁸ vit dans un monde de cartes, de papiers, de maquettes ; et brusquement, il est confronté au corps, au monde, au pouvoir, à la guerre. La vie fait irruption dans un cadre figé qui prétendait l'arrêter. C'est un thème qui me touche particulièrement et qui me semble assez universel : cette impression que notre vie est sur des rails, que notre ville l'est aussi, avec des ruptures sous forme de crises. Il est très difficile aujourd'hui – en particulier dans ce que l'on est en train de vivre – de réaffirmer que la crise en soi est un phénomène positif. Une crise ou un changement brusque dans une vie – que ce soit dans la vie privée, le travail, ou le cadre de vie du pays où l'on habite – peut potentiellement être une chance. Or, aujourd'hui, – particulièrement avec le coronavirus –, on vit une crise dont les éléments positifs peinent à surgir ; en avril dernier, on parlait du « monde d'après », mais désormais plus personne n'en parle. Au regard du dérèglement climatique, des crises sociales ou de la désespérance politique d'un certain nombre de pays, on a du mal à se dire que quelque chose peut en sortir ; pourtant, il faudra bien déchirer la chrysalide, faire advenir quelque chose, et parvenir à dégager un potentiel dans la catastrophe.

F. S. – Et pour cela, il faut des visionnaires. C'est quelque chose qui traverse les *Cités obscures*. Le mot « visionnaire » nous intéresse dans notre exploration de cet imaginaire. Dans tous les albums, il y a ce désir de projeter un devenir, de s'inventer. C'est une série traversée par beaucoup de rêves.

L'Observatoire – Face à ces bouleversements, on a parfois la sensation que le « chez soi » constitue le dernier refuge du rêve aujourd'hui...

“Ce qui, à mes yeux, a plombé l’utopie – et nous a fait passer dans le monde de la dystopie –, c’est son caractère globalisant.”

B. P. – C’est ce que l’on a quelquefois désigné – je ne pense pas que nous soyons les seuls – comme « l’utopie modeste ou locale ». Ce qui, à mes yeux, a plombé l’utopie – et nous a fait passer dans le monde de la dystopie –, c’est son caractère globalisant. Elle veut régenter, déterminer la façon dont les gens vont vivre – comme ce fut le cas avec les villes nouvelles – ; elle nous dicte ce qu’est la ville idéale, le mode de consommation idéal, etc. Or, nos besoins sont profondément différents, à titre individuel, et même changeants au cours de notre vie ; on a parfois besoin de grands espaces, et parfois de très petits espaces. On peut être heureux d’entretenir trois plantes sur un balcon, et heureux de se retrouver dans un paysage extrêmement vaste. Aujourd’hui, même s’il y a moins d’engagement dans la transformation globale de la société – peut-être par sentiment d’impuissance ou pessimisme –, l’idée que l’on puisse réussir quelque chose à l’échelle d’une petite communauté, d’une colocation, est bien présente ; on peut, par exemple, choisir d’aménager ensemble un potager. Cela peut sembler minime, mais je crois que cela ménage moins de déception et nécessite moins de médiation entre ce dont on rêve et ce que l’on réalise. Apprendre à intégrer des fragments d’utopie dans le quotidien, à ne pas reporter l’utopie à plus tard, mais se dire qu’elle est là, très concrètement, à notre échelle, c’est pour moi quelque chose de fort. On a peut-être abandonné l’idée qu’un changement de paradigme aurait des avantages pour la génération suivante, car nous avons vu où cette manière de penser nous a conduits.

L’Observatoire – Comment peut-on rêver la ville de demain ?

F. S. – On ne peut pas séparer la réflexion sur la ville d’un projet de société, d’une vision à la fois sociale, économique et écologique. Il faut penser un système dans sa totalité, dans sa cohérence, dans sa force, dans ses rêves. Ce qui m’intéresse, ce sont des mondes qui interagissent autrement, avec une nouvelle conscience civique, une nouvelle harmonie. L’architecture en sera automatiquement la conséquence ; mais je ne peux pas imaginer la ville physiquement sans d’abord me demander comment nous allons y vivre ensemble. Il faut un changement complet de point de vue dans la façon d’aborder ces problèmes. C’est de cela que l’on a envie aujourd’hui : sentir un autre axe pour aborder l’avenir.

B. P. – C’est ce qui a terriblement manqué à des projets comme le *Grand Paris* : ils ont été élaborés selon une vision administrative, territoriale, politique et architecturale de surplomb. Entre les rêves développés par les meilleurs architectes et le projet actuel de « super métro » – si nécessaire soit-il –, il y a un abîme. On ne peut que regretter le gouffre entre la vision évoquée par les mots *Grand Paris* et la réalité qui se prépare. Et quand on regarde l’histoire de Notre-Dame-des-Landes, on comprend à quel point un aéroport aurait été anachronique et inutile avec l’évolution du trafic aérien. Cela traduit bien une incapacité à remettre en cause certains modèles, certaines façons de réfléchir. On sait parfaitement que la construction d’un aéroport prend environ 15 ou 20 ans ; or on aborde cette décision à l’échelle d’un mandat politique. Il y a là un temps politique profondément opposé aux changements en profondeur qu’évoque François. Comment penser le temps long à l’intérieur de contraintes politiques et économiques qui, elles,

ne visent que le court terme ? Il y a une contradiction fondamentale : un investisseur veut un retour sur investissement relativement rapide, un homme politique veut être réélu. Il y a eu un moment de rêve autour du *Grand Paris* quand le concours a été lancé, et de nombreuses équipes ont vraiment essayé de faire quelque chose. Je suis persuadé que beaucoup d’architectes, urbanistes, planificateurs, ont conscience de ne pas devoir penser seulement qu’en termes d’architecture et d’urbanisme, mais de prendre également en compte ce qui relève de la vie, du social, de l’économie, d’économies mixtes.

F. S. – C’était un regard de surplomb, alors que nous avons aujourd’hui besoin de prendre les choses par le détail, par le bas. C’est sans doute là que résident pour moi les plus beaux rêves. Beaucoup de choses sont en train de se faire, mais on ne les voit pas ; elles sont sous le radar. Tout l’enjeu est de les faire apparaître. Je rêve d’une société qui laisserait surgir tout ce qui est encore en germe et que l’on n’entend pas.

B. P. – Cela nécessite de penser de nouvelles formes d’action, des structures ouvertes, fédérant des initiatives au lieu de les centraliser. C’est vraiment un autre modèle, y compris économiquement. Il faut agir concrètement, peu à peu, et rectifier sans cesse en fonction de ce qui se produit. Je pense que la bande dessinée est une bonne métaphore en la matière : tout à coup, un individu singulier, ayant une vision, une envie et de l’énergie, tente de faire naître quelque chose sur sa feuille de papier ; une chose qui grandira éventuellement et sera peut-être transposée dans d’autres médias. Je pense que le succès des *Cités obscures* – et de l’ensemble de notre travail – est lié au fait que nous avons avancé pas à pas. On a commencé une histoire, puis on a réalisé les premières planches des *Murailles de Samaris* ; on est allés présenter ce travail ; il s’est développé dans (*À suivre*) ; puis l’album est venu, puis un deuxième récit et des prolongements de toutes sortes. Il n’y avait pas de grande planification.

“On ne peut pas séparer la réflexion sur la ville d’un projet de société, d’une vision à la fois sociale, économique et écologique.”

F. S. – Avec le temps, je ne cesse de découvrir des foyers de créativité chez les gens. Quand je travaillais sur le projet du musée Train World, par exemple, j’étais toujours étonné que, parmi les personnes réunies sur ce projet, si peu d’entre elles s’expriment ; jusqu’à ce que, plus tard, au détour d’un couloir, un cheminot me dise « Je voulais vous dire que... ». Il avait eu une idée formidable qui changeait tout et qui allait vraiment nous nourrir. Je me dis donc qu’il est essentiel d’être à l’écoute de cette créativité fréquemment étouffée. Ce sont souvent ces initiatives qui n’ont l’air de rien que l’on voudrait entendre. Sentir chez certains le goût d’aller le plus loin possible dans leur métier, trouver une solution qui soit dans l’intérêt commun, voilà ce qui me donne du plaisir. Toutes ces choses-là sont pour l’instant peu valorisées, on ne les estime pas assez ; alors que c’est pourtant en elles que réside la vraie plus-value humaine. Lorsque la créativité est au centre, une émulation se crée ; elle nous rend plus solidaires, plus fiers. Beaucoup de métiers ont perdu cette fierté que l’on devrait faire renaître en chacun de nous. Par exemple, des métiers difficiles ont été valorisés pendant la période du confinement ; on s’est rendu compte brusquement à quel point le corps médical et d’autres professions

de service, oubliées ou déconsidérées pendant si longtemps, avaient une place essentielle au cœur de la société. Nous avons jusque-là vécu dans un système vraiment aveugle et il faut des crises pour commencer à changer les regards. C’est ici que se situe pour moi l’utopie : dans sa capacité à faire renaître la fierté.

B. P. – L’école et l’entreprise devraient vraiment revaloriser l’idée que la créativité est une valeur partagée. Dans notre collaboration, nous avons toujours gardé cela à l’esprit. Il y a de bonnes idées et parfois des mauvaises, ce n’est pas grave du tout ; en revanche, si l’on s’interdit d’énoncer son idée – parce que l’autre risque de la trouver mauvaise, voire stupide –, alors on s’empêchera aussi de la dire lorsqu’elle sera vraiment intéressante...

En cela, oui, après l’utopie modeste, l’utopie partagée est fondamentale. C’est l’affaire de tous, vraiment ! Et ce n’est pas du tout de la démagogie. Si l’utopie n’est pas partagée, si ce n’est pas un projet qui nous anime tous, alors ce sera une utopie imposée ; et, même avec les meilleures intentions du monde, une telle utopie ne fonctionnera pas ou produira d’innombrables effets pervers. Si l’on souhaite créer un quartier pour

générer de la mixité sociale, sans que cela ait été innervé et pensé à partir du tissu associatif, alors la greffe n’a aucune chance de prendre.

Même si les perspectives restent floues, le désespoir n’est pas productif. L’apolitisme, le pessimisme généralisé et la collapsologie ne nous mèneront pas très loin. Tant que l’on est là, même si l’on aimerait que les choses soient tout autres, on ne peut pas rester prostrés dans un scepticisme et un nihilisme généralisé, ou dans un repli totalement individuel, car l’on sait très bien que cela n’a aucune chance de nous sauver.

Entretien avec **Benoît Peeters**
Écrivain, scénariste, réalisateur et conférencier

et
François Schuiten
Dessinateur et scénographe

Propos recueillis par **Thibaut Saez**
Vidéaste et médiateur
dans les domaines numérique et scientifique
thibautsaez.squarespace.com

Benoît Peeters vient de publier *Sándor Ferenczi : L’enfant terrible de la psychanalyse*, Flammarion, Paris, 2020. 384 p.

François Schuiten a récemment été impliqué dans l’expédition scientifique ScanPyramids visant à étudier l’intérieur des pyramides de Khéops et Khéphren, menée par l’institut HIP dont il est cofondateur.

Une nouvelle édition de *La Fièvre d’Urbicande* vient de paraître pour la première fois en couleur, un travail réalisé par le graphiste et illustrateur Jack Durieux (*La Fièvre d’Urbicande* [édition couleur], Casterman, Bruxelles, 2020. 104 p.).

Revoir demain

NOTES

- 1- F. Schuiten, B. Peeters, *Les Cités obscures, L’intégrale - Livres 1-4*, Casterman, Bruxelles, 2017-2019.
- 2- F. Schuiten, *Spirou le voyage du siècle* [Dessin]. In *Spirou*. Dupuis, Charleroi, 2000-01-05, n°3221. p. 1.
- 3- F. Schuiten, B. Peeters, *Brüsel*, Casterman, Bruxelles, 1992.
- 4- Le Corbusier, *La Charte d’Athènes*, Paris, 1943 (adaptation pour la publication), édition originale : Le groupe CIAM-France, *La Charte d’Athènes*, Plon, 1943, 243 p.

- 5- F. Schuiten, B. Peeters, *Les Murailles de Samaris*, Casterman, Bruxelles, 1983.
- 6- L. Schuiten (Architecte). (1977). *Maison autonome Oréjona*, Overijse, Belgique.
- 7- F. Schuiten, B. Peeters, *La Fièvre d’Urbicande*, Casterman, Bruxelles, 1985.
- 8- F. Schuiten, B. Peeters, *La Frontière Invisible*, Casterman, Bruxelles, 2004.

SE LAISSER ENVAHIR PAR LA MUSIQUE DU MONDE

Simon Njami

« *The Time is out of joint* », comme l'écrivait William Shakespeare, ou, pour rester dans la francophonie, je pourrais reprendre Aragon lorsque, dans la chanson de Léo Ferré, *Est-ce ainsi que les hommes vivent ?*, il écrivait : « *c'était un temps déraisonnable* ». Le temps est hors de lui-même, a rompu son cours originel, est sorti du lit que nous pensions lui avoir attribué. Notre erreur initiale se trouve peut-être dans cette prétention prométhéenne. C'est le temps qui nous regarde et nous manipule, et non l'inverse. La nature que nous pensions avoir domptée nous prouve, de temps à autre, par de terribles grondements qui nous ramènent à l'état d'enfants apeurés, qu'elle est toujours en mesure de donner le tempo. L'économie, les rapports de force, les rodomontades des uns et des autres, nous rapprochent un peu plus chaque jour de l'ultime catastrophe.

La globalisation a montré ses limites qui, pour faire monde – « tout-monde », comme l'aurait écrit Édouard Glissant –, s'attellent depuis quelques années à effacer ce mot magnifique que l'on appelle *différence* et à niveler par le bas, avec les armes de la consommation aveugle et de la modélisation. Le terme « universalisme » est battu en brèche à cause de ses origines en contradiction avec l'idée même de ce concept que l'on prête au siècle des Lumières. Aimé Césaire définissait, contre Hegel, l'universalité comme étant la somme de tous les particularismes. Sommes-nous prêts à mettre en pratique cette belle formule ? Sommes-nous prêts, à l'échelle de la Terre, à nous effacer un peu pour faire de la place à l'autre ? C'est sans doute l'unique question qu'il nous faut résoudre de toute urgence.

DE LA DIVERSITÉ

Parler de « diversité culturelle » m'ennuie et m'interroge. Comment comprendre cette formule si ce n'est comme un slogan, un tour de passe-passe politique et bien-pensant ? Une lapalissade, puisqu'il apparaît comme une évidence qu'il ne

saurait y avoir de culture sans diversité. Il me semble que le vrai sujet, ici, est plutôt celui de la diversité en un territoire donné : la France. Cette notion de « diversité » ne se vivra ni ne s'entendra certainement pas de la même manière dans d'autres pays d'Europe, pour ne pas mentionner d'autres continents dans lesquels le prisme se trouverait inversé. Tenons-nous-en au territoire français – c'est un peu le but de l'exercice –, et voyons comment nous y percevons l'autre, l'art n'étant qu'un produit issu du milieu dans lequel nous avons été élevés. Mais nous sommes-nous jamais vraiment demandé qui était cet autre que nous définissions à l'aune de notre existence ? Je ne le pense pas. L'autre est devenu un concept désincarné qui ne correspond à rien d'autre qu'à une théorie, à une abstraction statistique que nous adaptons au gré des circonstances et de nos intérêts propres. Or, cet autre ne peut se définir par son inconstance ou son anonymat. Il est celui auquel nous ne nous adressons pas mais que nous réduisons à une terminologie générique. La diversité à laquelle nous faisons référence est *notre* diversité, pas la sienne, puisque son anonymat déclaré le condamne à un silence poli : l'invisibilité. Pourtant,

nous l'avons peut-être oublié un peu trop rapidement, il existe bel et bien : « *En évoquant l'anonymat de cet exister, je ne pense pas du tout à ce fond indéterminé dont on parle dans les manuels de philosophie et où la perception découpe les choses. Ce fond indéterminé est déjà un être – un étant – un quelque chose. Il entre déjà dans la catégorie du substantif. Il a déjà cette personnalité élémentaire qui caractérise tout existant.* »¹

La « diversité », puisque c'est le mot qui a été choisi, consisterait à prendre en compte cette « personnalité élémentaire » d'autrui. C'est-à-dire, la vérité profonde de cette personnalité qui ne saurait être la nôtre. L'anonyme ne l'est que parce que nous ignorons son nom. Ce qui nous amène parfois à confondre notre ignorance avec une quelconque réalité. Comme dans ces légendes qui accompagnent parfois les images. En 1991, en introduction du catalogue consacré à l'exposition *Africa Explores : 20th Century African Art*, figure une photographie de Seydou Keïta dont la légende est : « *photographe anonyme* ». Trois années plus tard, la première édition de la Biennale de la photographie de Bamako allait se tenir. Seydou Keïta était, depuis les années 60, l'un des photographes

les plus célèbres du Mali et, soudain, par un tour de passe-passe ethnocentré, il devenait anonyme. Pourtant, quand bien même le photographe eut été ce que Lévinas nomme « un fond indéterminé », il était déjà « être ». Et les êtres, pour peu qu'on leur prête une once d'humanité, ne sauraient être anonymes. Si nous parvenons à les qualifier de la sorte, c'est que nous n'osons pas vraiment les regarder dans les yeux. Ils sont autres, donc différents, donc répondant à des critères d'existence qui ne sauraient se confondre avec les nôtres. Les regarder dans les yeux reviendrait à les reconnaître pour ce qu'ils sont et non pour ce que nous souhaiterions qu'ils soient. Cela équivaudrait à admettre leur existence en dehors de nous. C'est-à-dire établir une relation qui irait au-delà de l'apparence et nous rendrait incapables de réaliser cette envie de meurtre que nous portons en nous : « *La parole s'adresse à un visage. La connaissance se saisit d'un objet. Elle le possède. [...] À la chose s'applique la violence. Elle en dispose, elle la saisit. Les choses donnent prise, elles n'offrent pas de visage. Ce sont des êtres sans visage. Le visage, lui, est inviolable ; ces yeux absolument sans protection, partie la plus nue du corps humain, offrent cependant une résistance absolue à la possession, résistance absolue où s'inscrit la tentation du meurtre : la tentation d'une négation absolue. Autrui est le seul être qu'on peut être tenté de tuer. Cette tentation du meurtre et cette impossibilité du meurtre constituent la vision même du visage.* »²

NOUS SOMMES DES SYMBOLES

La parole... Au début était, a-t-on enseigné à certains d'entre nous, le verbe. Cette parole qui ne s'échange qu'entre égaux, nous en sommes devenus orgueilleux. Nous en sommes devenus les gardiens exclusifs et la distribuons, aux hasards de nos pérégrinations, à qui nous semble la mériter. Or, Lévinas l'annonce clairement : tout visage, c'est-à-dire tout être reconnu comme tel, mérite que cette parole soit partagée. Et toute parole nous engage, dans la mesure où elle nous sort de l'idée

que nous avons de nous-mêmes. La parole circule, contamine par effet boomerang et change sans cesse de *signifié*. La parole est *phénomène* dans la mesure où elle ne fait sens qu'au moment où elle est incarnée, chargée, signifiante. Et cette signification, face à l'autre qui devient miroir, passe nécessairement par une traduction. Cela suppose de sortir de soi, de mettre de côté le siècle des Lumières et sa supériorité affichée, de prendre le risque du malentendu positif sans lequel il ne saurait exister de rencontre. La rencontre suppose, comme dans toute négociation, de laisser ouvert l'espace du possible en renonçant à tout essentialisme.

« Le poète, qui se confond avec l'artiste, est indéniablement mû par une intuition. »

Ne plus être une identité figée, mais une identité mouvante qui, sûre de sa force, n'hésite pas à tendre la main et ne craint pas, par ce geste, de se dissoudre dans l'autre, de se mettre à la place de l'autre. En quelque sorte, il s'agit de cesser d'exister et de se transformer en une représentation, un symbole : « *Nous sommes des symboles et nous habitons des symboles ; travailleurs, travail et outils, mots et choses, naissance et mort, tout cela est emblèmes ; mais nous nous attachons aux symboles et, épris comme nous sommes de l'usage économique de la chose, nous ne savons qu'ils sont des pensées. Le poète, en y revenant par une intuition intellectuelle, leur confère un pouvoir qui fait oublier leur ancien usage et donne des yeux et une langue à tout objet inanimé.* »³

L'intuition intellectuelle du poète seule peut parvenir à accomplir avec quelque succès cette opération aux accents médiumniques, faisant que nous pourrions être capables de recevoir, comme il se doit, ce qui nous est offert ; car soudain, l'autre passera du statut d'objet inanimé à celui d'être vivant. Le poète, qui se confond

avec l'artiste, est indéniablement mû par une intuition. Qu'elle soit ou non intellectuelle me semble secondaire. Sans doute, en y réfléchissant, ne peut-elle être qu'intellectuelle, dans la mesure où elle transite par un processus de compréhension et d'immersion. Contrairement à l'universalisme qui contient trop de notions culturelles et historiques suspectes, j'opte pour ce bon vieil humanisme un peu tombé en désuétude. Ce n'est pas la semblance qui peut faire communauté, mais bien la différence ou l'écart, comme le disait François Jullien. Prendre l'altérité comme point de départ nous invite à nous percevoir nous-mêmes autres, donc susceptibles d'être perçus par un regard extérieur et d'avoir conscience de ce qui, en un lieu, manque à l'autre. L'artiste, parce qu'il est artiste, n'est qu'un humain. Et ce qui fait la force de sa production réside peut-être dans ce trop-plein d'humanité dont la spiritualité n'est jamais bien loin. Il communique d'une manière non verbale et s'adresse avant tout à l'essence de l'être. C'est ainsi qu'il peut parvenir à se dépasser soi-même et à atteindre cette chose commune qui fonde l'humanité. Il ne sépare pas ceci de cela, mais œuvre dans une totalité qui inclut et rassemble toutes nos différences. Et si comme je le crois, l'art, à l'image des peintures pariétales, est langage, alors ce même langage, selon la définition d'Henri Delacroix, est « *un des instruments spirituels qui transforment le monde chaotique des sensations en monde des objets et des représentations* »⁴.

« *Le monde chaotique des sensations* » est certainement le phénomène qui fonde notre humanité et nous place tous sur la même ligne de partage. C'est par lui que nous pleurons et rions. C'est par lui que nous pouvons reconnaître l'amour et la haine, la peur, le bonheur. C'est ce même monde qui me fait dire de García Márquez, Mishima, Yeats ou Achebe qu'ils sont miens. C'est encore ce monde qui a éclairé le regard de Picasso lorsqu'il s'est retrouvé au Musée d'ethnographie du Trocadéro, face à la statuaire africaine. Il ne s'agissait pas de diversité, mais d'une inclusion, selon l'expression qui dit magnifiquement :

“Abandonnons le mode géopolitique. Abandonnons le jeu des appartenances et des croyances, l’art n’en a que faire.”

« rien de ce qui est humain ne peut m’être étranger ». L’humain encore, l’humain toujours, au-delà de ses mœurs et de ses croyances, au-delà de l’accent qui lui sert à lire les mystères qui nous entourent et leur donne un sens.

La France, à l’aube du xx^e siècle, ignorait tout de cette fameuse diversité culturelle parce qu’elle la mettait en œuvre. On parlait plus volontiers de « bouillon de culture », pour bien signifier que les enjeux étaient ailleurs, qu’ils étaient collectifs et se confondaient les uns avec les autres dans un seul et unique objectif : créer. Je ne veux pas croire que les historiens, qui relatent cette période où Paris et la France furent le centre du monde, n’en parlent de cette manière que parce que les artistes engagés dans la bataille du renouveau de l’art étaient tous, peu ou prou, des Caucasiens ; que c’est uniquement l’évidence de leur ressemblance qui faisait unité ; et que la diversité dont nous parlons aujourd’hui ne s’appuie que sur une supposée dissemblance.

Abandonnons le mode géopolitique. Abandonnons le jeu des appartenances et des croyances, l’art n’en a que faire. Comme il n’a que faire de tous ces bruits nauséabonds qui envahissent notre monde contemporain. L’art est, a toujours été, un espace de résistance ; contre les lieux communs, contre les haines faciles, contre une routine anesthésiante, contre toutes

les certitudes et tous les dogmes. L’art est le seul espace de liberté qui se refuse à suivre la marche du temps global – qui nous est proposé comme l’unique avenir possible – et représente la seule bannière sous laquelle nous pouvons nous unir sans craindre de nous trahir ; il représente la seule chance d’une unité retrouvée comme Ernst Bloch l’appelait de ses vœux : « *L’Un, unique conscience, salut, pressentiment qui nous élève au-dessus de tous les masques et de toutes les civilisations. Il nous introduit à notre figure et à notre unité en germe dont le chant se retrouve comme signe tangible, dans les réalités quotidiennes et manuelles, dans le moindre objet comme le thème latent de tout art et de toute plastique, enfin, dans la dernière rencontre possible de soi-même, dans l’obscurité de l’instant vécu et perçu dans la question absolue du Nous. Tous ces chemins expriment l’effervescence du réel, sa tendance utopique interne qui se réalise dans la philosophie de la musique et dans la forme de la question inconstructible, c’est-à-dire ce qui est valable en nous, la grandeur du Oui.* »⁵

Ce « *pressentiment qui nous élève au-dessus de tous les masques et de toutes les civilisations* » est bel et bien celui de l’art. Il fait tomber les masques et brouille la notion de civilisation qu’il rejette comme une coquille idéologique vide. Cela ne signifie pas nier l’histoire, quelle qu’elle puisse être. Bien au contraire. Cela signifie l’embrasser dans toutes ses manifestations.

Et là se trouve notre salut, pour encore citer Bloch. Les psychanalystes affirment que si l’un des premiers mots que prononce l’enfant est « non », il serait erroné de lire uniquement cette parole comme une négation et un refus. Le « non » de l’enfant est une manière de s’affirmer, l’urgence de dire « je suis, j’existe ». Une stratégie subtile pour que soit prise en compte sa présence au monde. Son existence dans un monde qui le considère encore à la périphérie de la conscience, ce que Kierkegaard a nommé « l’appel du silence ». Ce turbulent silence nous renvoie, comme chez l’enfant, à nous-mêmes, à notre solitude et à notre incomplétude, à un manque fondamental que nous ne savons pas comment combler parce que nous en ignorons la nature profonde. C’est ce que Bloch décrit comme « *la dernière rencontre possible avec soi-même dans l’obscurité de l’instant vécu* ». Ce qui nous échappe, ce qui nous fait défaut, ce qui remplit nos nuits de cauchemars effrayants, c’est le manque de l’autre.

Travailler à l’inclusion culturelle, c’est nécessairement tenter de répondre à « la question inconstructible ». Cette question, de fait, ne nous appartient pas. Elle dépasse notre entendement et notre sphère de compétence. Et cela, parce qu’elle existe en elle-même et que nous devons peut-être nous préoccuper de son activation plutôt que de sa résolution, afin de parvenir à l’épiphanie que représente la complétude. Nous n’avons, dès lors, pas d’autre choix que de nous laisser envahir par la musique du monde. Cela signifie admettre, comme de tout temps l’art l’a fait, la grandeur du « oui ». Dire « oui », c’est reconnaître sa force et accepter sa faiblesse. C’est admettre, enfin, que nous ne sommes rien sans l’autre.

Simon Njami

Écrivain, commissaire d’expositions,
cofondateur de Revue Noire

Se laisser envahir par la musique du monde

NOTES

1- Emmanuel Lévinas, *Le temps et l’autre*, Paris, PUF, 2009, p. 26.

2- Emmanuel Lévinas, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1985, pp. 171-182. (Entretien avec Angelo Bianchi, dans *Hermeneutica*).

3- R.W. Emerson, « The Poet », in *Collected Works of Ralph Waldo Emerson*. Cité par Jacques Rancière (*Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*, Paris, Galilée, 2011, 328 p.).

4- Henri Delacroix, « Introduction. L’analyse psychologique de la fonction linguistique », dans *Le Langage et la pensée*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1930, 620 p.

5- Ernst Bloch, *L’esprit de l’utopie*, Paris, Gallimard, 1977, 352 p.



RENCONTRE À L'OCCASION DES 30 ANS DE L'OPC POUR UN AUTRE RÉCIT DE LA DIVERSITÉ

9 MARS 2021 MARSEILLE
LE ZEF SCÈNE NATIONALE DE MARSEILLE

Intervenants :

Francesca Poloniato, Jean-Pierre Saez, Emmanuel Vergès, Aude Vandenbrouck, Sylvia Girel, Solange Arnette, Jean-François Chougnat, Nasser Djemaï, Marc Rosmini, Ilaria Turba, Nathania Cahen, Alexis Moati, Salah Amokrane, Bérénice Hamidi-Kim, Jean-Marc Coppola, Nathalie Anton, Maryline Crivello

Inscriptions :

auprès du ZEF : www.lezef.org

Partenaires :

LE ZEF,
la DRAC PACA,
le Ministère de la Culture,
la Ville de Marseille,
Aix-Marseille Université,
Arsud et *Marcelle*,
le média de solutions

Au cours des trois dernières décennies, nos représentations de la diversité ont beaucoup évolué. Cette notion renvoie désormais à une pluralité de questions. Pourquoi et comment protéger et mettre en valeur les expressions et les droits culturels des minorités ? Comment faciliter la prise de conscience de la diversité culturelle à travers la diversité artistique ? De quelle manière prendre soin de la mémoire des habitants comme d'un patrimoine à transmettre au plus grand nombre ? Pourquoi prendre en considération les revendications de genre ? Ces questionnements s'appuieront largement sur le territoire marseillais, tout en sollicitant d'autres situations.

Au cœur de la région Sud, Marseille porte l'imaginaire d'une ville cosmopolite et le mythe d'un laboratoire du vivre-ensemble, dans l'entrelacs de ses villages urbains. Les expérimentations et aventures artistiques qui y sont menées permettent-elles d'articuler diversité et identités de manière apaisée ? Comment les « noyaux villageois » de Marseille, ses quartiers populaires, conjuguent-ils reconnaissance de la diversité et unité de la cité ?

Des ateliers et tables rondes discuteront de ces questions, des prestations artistiques seront également présentées lors de la rencontre.

QUE PEUVENT LES ARTISTES ?

Éric Chevance

Si la fonction de l'art est avant tout de donner une lecture sensible du monde, il peut, dans certains cas, agir plus directement sur le réel. C'est ce que tentent de faire quelques artistes ou acteurs culturels confrontés à la question très actuelle de l'exil et de la migration, à l'instar de *Bienvenue - Mobilisation pour les réfugiés*. Agir. Comment agir ? La question se pose souvent : comment agir face aux malheurs de notre monde, face aux souffrances de nos contemporains, face à la misère, à la douleur, face à des événements qui semblent nous dépasser et pourtant nous bouleversent ? Peut-être simplement en faisant ce que nous savons faire : en nous appuyant sur nos compétences, nos expériences, pourquoi pas nos talents. Ainsi, face à l'une des tragédies majeures de ces dernières années, nombre d'artistes s'engagent.

Depuis le début de ce que l'on a appelé « la crise migratoire » – qui, comme l'a rappelé Marco Martiniello¹, est plutôt une « crise de l'accueil » –, on ne compte plus les livres, les spectacles, les films, les œuvres qui évoquent les migrants, leurs dangereux trajets, leur sort tragique. Certains relatent les voyages, les traversées, les arrivées ; s'appuient sur des reportages, les témoignages d'arrivants ou de celles et ceux qui les accueillent, parfois même en les conviant sur le plateau. D'autres parlent de la façon dont les migrants sont accueillis ou rejetés. D'autres encore interrogent le droit, l'histoire ou la géopolitique. Nous pourrions citer ici, parmi tant d'autres, le puissant *No Land Demain ?*, chorégraphié par Faizal Zeghoudi ; la pièce *Hospitalités* réalisée par Massimo Furlan avec les habitants de La Bastide-Clairence ; ou encore les magnifiques *Géographies perdues*, cartes que François Burland a dessinées avec des groupes de jeunes migrants. Tous revendiquent plus d'humanité, plus de bienveillance, plus de solidarité.

D'autres artistes ou acteurs culturels tentent de leur côté d'aller plus loin. Il s'agit pour eux non seulement de montrer et d'émuouvoir, de donner à voir et à penser, mais aussi de mettre leur

pratique au service de la transformation du réel, de tenter une synthèse entre le *partage du sensible* (tel que défini par Jacques Rancière) et l'action concrète. On peut citer l'exemple du *Bureau des dépositions*, dont nous parlent Sarah Mekdjian et Marie Moreau dans ce même numéro de *L'Observatoire*, ou évoquer ici l'expérience de *Bienvenue* à Bordeaux.

MOBILISER

« Comment vous appelez-vous ? demande l'intervieweur
— Je m'appelle Monsieur Barry.
— Et d'où venez-vous ?
— Je viens de la Guinée Conakry.
— Comment êtes-vous arrivé à Bordeaux ?
— Je suis arrivé par le train.
— Non, je voulais dire avant le train.
— Avant le train, j'ai pris le tram, à Nice.
— Je voulais dire quand êtes-vous parti de chez vous ? »

Et Thierno Barry de décrire son long trajet à travers l'Afrique, le Mali, le Burkina Faso, la Libye – où, comme beaucoup de migrants, il fut emprisonné, exploité, rançonné –, puis, la traversée de la Méditerranée, le naufrage, le sauvetage en extremis, le

débarquement en Italie, le passage des Alpes. Une histoire déjà mille fois racontée par d'autres ; une histoire qui, souvent, se termine beaucoup plus mal.

« Dans mon pays, termine Monsieur Barry, j'étais étudiant en 2^e année de licence de droit, et je veux reprendre mes études. Mais je veux surtout remercier les gens qui m'ont accueilli ici. Je les remercie de tout cœur » dit-il, la voix pleine d'émotion.

La scène se passe sur le plateau du Rocher de Palmer à Cenon (près de Bordeaux), entre deux concerts, ce samedi soir 24 mars 2018. C'est la première manifestation d'une série d'événements intitulés *Bienvenue - Mobilisation pour les réfugiés*. L'après-midi, s'était déroulé le lancement girondin des États Généraux des Migrations² devant près de 600 personnes. Ce chiffre, inespéré pour les organisateurs, montre bien que cette question touche beaucoup de monde, et que la solidarité avec les migrants est bien plus large qu'on ne pourrait le penser.

Tout commence 6 mois plus tôt. À Bordeaux comme ailleurs, en cette année 2017, on parle beaucoup des tragédies se déroulant en Méditerranée centrale.



© Aglaé Bory

Odyssees, Hiba et son fils Omar, Centre d'hébergement de Bléville, Le Havre, 2018

La photographe Aglaé Bory est lauréate du Prix Caritas Photo Sociale 2020 pour son livre *Odyssees*, édité par Filigranes Éditions.

Ceux que l'on appelle des « migrants » tentent de traverser la mer, entassés sur des bateaux pneumatiques qui ont bien peu de chances d'atteindre les côtes européennes – beaucoup ont déjà coulé, nombreux sont les morts. Une association s'est créée afin d'affréter un navire pour tenter de porter secours aux naufragés. Elle est désormais très connue, il s'agit de SOS Méditerranée. Un bateau, une équipe, du matériel : cela coûte cher. Il faut trouver de l'argent pour financer les 11 000 € quotidiens que nécessitent les missions de sauvetage de l'*Aquarius*, le navire qui a recueilli Thierno Barry. L'ONG, très majoritairement financée par des dons citoyens, fait campagne pour lever des fonds. À Bordeaux, nous sommes quelques camarades, toutes et tous artistes ou travaillant dans le champ culturel, à nous retrouver régulièrement dans les luttes sociales – notamment pour la défense des droits des intermittents et précaires au sein de la CIP Gironde. Cette catastrophe, qui ne semble pas devoir s'interrompre de sitôt, nous émeut profondément et nous nous interrogeons : que faire ? comment agir ? En aidant SOS Méditerranée. Oui, mais comment ? Une réponse est trouvée : il faut changer l'un des termes de la question. Passer de « que pouvons-nous faire ? » à « que savons-nous faire ? ».

AGIR

Ce que nous savons faire ? Organiser des événements, des spectacles, concerts ou expositions. C'est notre métier, notre quotidien. Au départ, il est question d'une exposition-vente de dessins de presse originaux, offerts pour l'occasion. Et pourquoi ne pas organiser un concert ? Cela pourrait marcher ? Et pourquoi pas aussi... Chacun apporte son idée, son réseau. Une équipe se constitue, commence à travailler. On cherche un nom, cela sera *Bienvenue*³. On est en octobre, il faut bien 6 mois pour préparer cela, on choisit le mois d'avril. Très vite, l'information circule dans les milieux culturels locaux. Et, sans que cela soit une véritable surprise – mais peut-être

pas à une telle hauteur – les offres de participation affluent. Une compagnie de théâtre propose une représentation ; deux groupes musicaux un concert ; une équipe chorégraphique un spectacle ; des photographes offrent un tirage... *Bienvenue* prend tout. Ce qui se dessine là n'est pas un festival – nous y tenons. Il s'agit d'une mobilisation. Il n'y a pas de choix, pas de programmation, non plus de thématique imposée. Car, si une bonne part des propositions artistiques qui nous sont faites traitent de la question de la migration, ce n'est pas une obligation, loin de là. Un artiste peut avoir envie de s'engager alors que son travail personnel ne porte pas sur le sujet ; bien sûr, ceux qui ont monté des projets sur cette thématique sont d'autant plus disposés à participer à l'initiative. Ils se manifestent.

S'il s'agit de collecter des fonds, il faut réaliser ces manifestations à moindre coût. Et, en termes financiers – nous sommes les mieux placés pour le savoir –, la culture coûte plus qu'elle ne rapporte, car les coûts les plus importants sont les salaires. De plus, nous pensons que si les pouvoirs publics souhaitent soutenir SOS Méditerranée, ils peuvent financer directement l'ONG. Donc nous décidons de ne pas solliciter de subvention. Dans ce cas, il n'y a qu'une solution : le bénévolat pour toutes et tous ; les organisateurs bien sûr, mais aussi les artistes⁴. Ce qui n'est pas sans nous poser quelques problèmes de conscience : d'un côté, nous militons pour une juste rémunération du travail des artistes et pour le maintien du régime de l'intermittence du spectacle et, de l'autre, nous organisons une série d'événements où les artistes seront bénévoles. Nous résolvons comme nous le pouvons ce paradoxe par une sorte de pirouette : nous ne sollicitons pas les artistes et ne faisons pas de choix de programmation ; ils sont volontaires et ce sont eux qui nous contactent pour participer au projet, en connaissance de cause. Ils le font.

Qui dit « manifestation artistique » dit « lieux ». Pour chaque spectacle, chaque concert, chaque exposition, nous prenons des contacts et obtenons

très vite des accords. De l'institution culturelle au squat, en passant par les espaces associatifs (publics ou privés), tous mettent à disposition salles, matériel et, lorsqu'ils en disposent, du personnel. Un peu de communication, et l'affaire est lancée. Il y aura, entre le 24 mars et le 28 avril, plus de 40 événements sur l'ensemble de la métropole bordelaise ; des événements artistiques donc, mais aussi des rencontres, des débats, des palabres (souvent informelles) organisés parfois en partenariat avec *Rue89 Bordeaux*, qui a réservé à cet effet l'auditorium de l'Institut de journalisme. Car, si l'objectif premier est bien de collecter des fonds, il est tout aussi important d'informer, de réfléchir, de débattre sur les migrations actuelles ; et de revendiquer une véritable politique européenne de l'accueil.

La mobilisation est suivie par un large public, la plupart des événements affichant complet. C'est particulièrement stimulant et rassurant de voir la solidarité en actes. S'il n'est évidemment pas rare que des artistes se mobilisent pour des raisons humanitaires, pour défendre une cause ou des valeurs, il est moins fréquent que cela se déroule à l'échelle d'une métropole. De ce fait, au-delà des manifestations elles-mêmes, au-delà des représentations, des expositions, il est réjouissant de constater que, durant plusieurs semaines, la question de l'hospitalité était au cœur de la vie culturelle de la ville et, par conséquent, politique.

En définitive, près de 10 000 € ont été collectés en 2018. C'est évidemment peu, au regard des besoins – surtout lorsque l'on sait qu'un concert avec des artistes de notoriété nationale (ou au-delà) peut, en une soirée, collecter plusieurs dizaines de milliers d'euros. Mais l'émulation qui est née de cette première édition nous a convaincus de poursuivre l'année suivante – cette fois-ci de façon plus organisée, avec le support d'une association créée à cet effet, et sur une période plus courte afin de ne pas épuiser les énergies. Ainsi, en 2019,

après 15 jours de spectacles, expositions, rencontres, ateliers, 6 000 € sont versés à SOS Méditerranée ; auxquels s'ajoute la somme de 1470 €, fruit d'une tombola qui a permis de faire gagner à une participante une œuvre grand format de l'artiste Jean Rooble.

POURSUIVRE

L'édition 2020 est prête lorsque la crise sanitaire stoppe tout. Outre les événements artistiques – au cœur du projet de *Bienvenue* – il était prévu de l'ouvrir plus largement au département de la Gironde, avec une caravane circulant dans 5 communes et une proposition faite aux maires de signer la *Charte de l'Association nationale des villes et territoires accueillants*⁵. Il faut, nous aussi, renoncer à toute manifestation publique. Néanmoins une série de prestations en ligne⁶, liées à une collecte sur Internet, permet de réunir 5 000 €, eux aussi intégralement reversés à SOS Méditerranée.

La particularité de *Bienvenue*, par rapport aux nombreuses associations qui travaillent auprès des migrants et qui se retrouvent dans les États Généraux des Migrations, est de ne pas s'appuyer sur

une relation directe avec les personnes, mais de s'inscrire dans un espace public particulièrement visible : celui de l'art et de la culture. Ce qui permet d'affirmer, à cet endroit, la nécessité de l'accueil. Nombre de celles et ceux qui s'engagent à nos côtés au cours de ces éditions, sont sensibilisés à la question, et beaucoup souhaitent aller plus loin. Ainsi, lors des deux confinements de 2020 (au printemps et à l'automne), *Bienvenue*, en partenariat avec l'écosystème Darwin, organise-t-il des distributions alimentaires et de produits d'hygiène dans des lieux de vie occupés majoritairement par des étrangers, demandeurs d'asile – en situation régulière ou non, mais en grande difficulté. Sur les 3 mois de mi-mars à mi-juin, c'est, en moyenne, un repas complet par jour qui est distribué à 1 000 personnes. Et la majorité des bénévoles participant à cette action humanitaire sont des artistes, musiciens, comédiens, metteurs en scène, ou des professionnels de la culture. Pour la plupart, ils le font pour la première fois.

Ce dont témoigne l'expérience de *Bienvenue*, comme celle du *Bureau des dépositions* ou d'autres, c'est que – au-delà de son indispensable fonction de témoignage, d'information, de sensibilisation ; au-delà de la question

de l'œuvre, de sa construction, de son esthétique – l'art a la capacité de sortir de ses cadres habituels pour tenter de produire autre chose, d'agir sur le réel. Tout en gardant sa force symbolique et sa capacité à produire le récit de notre monde, il peut tenter, à son échelle, d'opérer quelques transformations. Non seulement dévoiler les tragédies de notre monde – ce qui est déjà très important – mais entrer en action pour tenter de bâtir un monde différent, plus ouvert, plus hospitalier, en un mot : plus humain.

Éric Chevance

Membre fondateur du collectif Bienvenue, enseignant associé à la filière d'Études Théâtrales de l'Université Bordeaux-Montaigne.

Co-fondateur, en 1997, du TNT – Manufacture de chaussures, espace de création et d'expérimentation artistique et culturelle indépendant à Bordeaux, Éric Chevance a dirigé cet établissement jusqu'en 2012. Il est l'auteur de *L'Arrivant et l'autre*, en collaboration avec Michel Richard (*L'Ire des Marges*, 2018) ; *L'argent public, à quoi ça sert ? #1* (*N'a qu'un œil*, 2018) ; *Qu'allons-nous faire de nos colères ? Journal 2013-2017* (*L'Ire des Marges*, 2020).

Que peuvent les artistes ?

NOTES

1- Lors de la rencontre « Ce que les arts nous disent de la transformation du monde », organisée à Bordeaux par l'Observatoire des politiques culturelles, en partenariat avec l'OARA et la Région Nouvelle-Aquitaine, le 9 octobre 2020.
2- Les États Généraux des Migrations impliquent des centaines de collectifs et d'associations (locales ou nationales) présentes sur le terrain aux côtés des personnes étrangères. Partout en France, ces acteurs se concertent et organisent des événements publics pour dénoncer la politique actuelle et être force de proposition afin d'obtenir un changement radical de la politique migratoire.

3- www.collectifbienvenue.fr

4- À l'exception des artistes migrants qui, lorsqu'ils ont participé, ont perçu une rémunération.

5- Charte dite « ANVITA », consultable sur le site www.ville-territoires-accueillants.fr.

6- 48 vidéos visibles sur la chaîne YouTube « Bienvenue Mobilisation pour les réfugiés ».

L'ART DE LA PUISSANCE D'AGIR

Entretien avec **Marcos Avila Forero**
Propos recueillis par **Françoise Lonardoni**

Comment conjuguer démarche artistique et engagement militant ? L'art peut-il contribuer à un changement social ou politique ? S'immergeant dans des territoires en lutte, l'artiste colombien Marcos Avila Forero s'appuie sur les énergies en présence pour susciter la créativité. Sans illusion ni compromis, il favorise avant tout l'émergence d'une organisation collective. Lorsque le projet culturel prend corps, il reflète le contexte et les préoccupations des populations engagées avec l'artiste.

L'Observatoire – En tant qu'artiste, vous avez travaillé en Colombie, en Amazonie, au Japon, au Maroc..., et aussi en France où vous vivez en partie. Votre travail met en lumière des communautés ou des personnes « invisibles » subissant des oppressions, ou encore des personnes engagées dans toutes sortes de luttes. Peut-on signifier la guerre, l'oppression, et leur impact sur les populations, avec les forces de l'art ?

Marcos Avila Forero – Je voudrais préciser ce terme d'« invisibilité », car il dépend du point de vue que l'on adopte. Je ne crois pas, par exemple, que les populations avec lesquelles je travaille se sentent « invisibles ». Quand je mène un projet, je me rends sur un territoire pour y travailler avec elles. Le principal enjeu pour moi est de me retrouver avec des populations organisées qui, face aux conditions (violentes ou complexes) dans lesquelles elles se trouvent, décident d'être actives pour affronter cette situation. C'est la clé de voûte de mon travail. Sans ce préalable, sans cette forme de dignité, l'œuvre ne pourrait pas avoir lieu – ou, en tout cas, pas de la même façon. Il est nécessaire que les gens comprennent les causes et les aboutissements de ce qui leur arrive. Quand je les associe à mon projet, ils ne sont pas passifs. Ils ont des choses à dire. Ils ont aussi des choses à imposer : des intérêts, des enjeux, des dynamiques qui leur sont propres. Tous ces éléments

viennent interagir avec mon projet. Je ne suis pas certain que l'on puisse rendre les choses plus visibles grâce à l'art – je fais référence ici au milieu de l'art tel qu'on le conçoit en Occident. Pour moi, il y a deux espaces différents : celui de la « création au sens large » – qui prend place dans mes projets – et celui de l'art contemporain – qui implique un contexte particulier avec un public, ainsi qu'une dynamique socio-économique différente. La « création au sens large » est plus fortement en rapport avec la société et l'activisme politique.

L'Observatoire – Comment rester dans une posture artistique, tout en ayant un engagement activiste sur le même terrain d'intervention ?

M. A. F. – Je ne ressens pas mon activisme politique comme un danger qui pourrait interférer sur mon travail artistique, et vice versa. Quand je travaille sur un territoire avec des populations, ces deux aspects s'entremêlent. Je ne rejoins pas cette idée ethnologique (déjà ancienne) qui préconise d'intervenir le moins possible sur un territoire pour ne pas l'affecter – on sait très bien, de toute façon, que toute présence est déjà en soi une forme d'intervention. Je ne dirais pas que je maîtrise les outils anthropologiques, mais je me sers de certains d'entre eux, de façon bien sûr très empirique. En revanche, l'outil artistique n'est pas vraiment approprié pour faire de l'activisme politique.

L'Observatoire – On va y revenir, mais pouvez-vous tout d'abord nous décrire votre manière de travailler à partir de l'un de vos projets ?

M. A. F. – Je pense à *Atrato*, qui me tient particulièrement à cœur. Il concentre à peu près tout ce qui, à mes yeux, est pertinent dans les méthodes de travail que j'utilise pour réaliser un projet. Ce qui m'intéresse dans *Atrato*, c'est le rôle très actif de chacun des participants dans l'action mais aussi derrière l'action : les ethnomusicologues et les anthropologues qui y ont participé, même si on ne les voit pas, jouent un rôle tout à fait important. Ce qui me plaît aussi, c'est que mon propre rôle reste ouvert : ici, tous les éléments qui permettent normalement de définir ce qu'est un artiste (sa place, son rôle) se retrouvent bousculés.

L'Observatoire – Comment ce projet a-t-il débuté ?

M. A. F. – Un jour, un anthropologue m'a raconté qu'une tradition ancestrale existait dans certaines communautés d'Afrique, notamment au Congo, consistant à taper des mains à la surface de l'eau d'un fleuve pour faire de la musique. Cette tradition n'existe plus, elle s'est perdue avec le déplacement forcé des communautés noires en Amérique latine à l'époque de la colonisation. En Colombie, notamment dans la région du Chocó, les communautés noires

ont été extrêmement fragilisées par le conflit armé, y compris d'un point de vue culturel. Elles parlent même de « génocide culturel » – même si le terme ne correspond peut-être pas à la définition officielle – pour dire combien cette situation et la disparition de leurs traditions y sont vécues avec force.

Quand j'ai débuté ce projet, j'ai d'abord contacté deux organisations locales présentes sur ce territoire : l'ICEMA (*Institución Comunitaria Ethnoeducativa del Medio Atrato*) – constituée d'afropaysans qui ont décidé de s'organiser pour sauvegarder leurs traditions face aux conflits armés – ; et la Cocomacia – une organisation permettant aux communautés afro-paysannes, qui ont souvent été expropriées et expulsées de leurs terres à cause de la violence qui y règne, de défendre leurs territoires. Ces deux organisations réunissaient donc un certain nombre d'enjeux liés au territoire qui me semblaient extrêmement importants ; par ailleurs, elles avaient toutes deux été créées par la population elle-même. J'ai ensuite contacté des ethnomusicologues travaillant au sein de l'organisation Corporalotéca (un programme de recherche en anthropologie et ethnomusicologie de l'Université du Chocó) qui m'ont permis d'amener un contenu plus culturel, contextuel, de la musique.

Quand j'approche un territoire, c'est donc d'abord à partir de sa propre dynamique et non à partir de mon projet ; cela permet d'établir des rapports différents. Lorsque nous avons commencé à travailler sur cette tradition musicale ancestrale, les habitants – même s'ils étaient de très bons percussionnistes – n'avaient jamais fait de percussions sur l'eau. Comme il ne s'agissait pas simplement de « faire pareil », nous avons entrepris ensemble des recherches pour remonter aux sources de cette tradition, investiguer, comprendre ce qui s'était passé au Congo. C'est seulement ensuite que nous sommes passés à la pratique des percussions sur l'eau, avec l'aide des ethnomusicologues et des percussionnistes locaux.

L'Observatoire – Avec toutes les compétences rassemblées pour ce projet, votre position d'artiste n'est-elle pas de vous effacer ?

M. A. F. – C'est ce qui me plaît aussi dans ce projet-là ! Le rôle de l'artiste est ici, disons... « vague », mais il est pourtant fondamental : je suis là pour déployer une proposition – en l'occurrence, celle de réactiver une tradition du Congo –, et pour susciter des interactions autour du projet. Pour autant, je ne maîtrise pas les enjeux anthropologiques et contextuels de cette tradition – c'est le rôle des ethnomusicologues et des anthropologues. Je ne sais pas jouer des percussions. Je ne vis pas de la même façon qu'eux le problème des terres qui leur ont été confisquées, ou des traditions qui se sont perdues ; cela relève plutôt de la compétence des organisations locales. Je n'ai même pas tenu moi-même la caméra ; certains participants le faisaient très bien et je préférerais, pour ma part, être attentif au développement de la dynamique sur le terrain. Mon rôle consiste plutôt à favoriser une appropriation du projet par ceux qui y participent. Dans ce projet-là, il fallait réactiver cette pratique de la percussion sur l'eau à partir de leur culture actuelle, moderne. En étant dans ce rôle « vague » – mais bien présent, complètement immergé –, et en laissant faire les organisations autant que les gens, je cherche à rendre compte d'un contexte avec justesse.

L'Observatoire – Peut-on dire que votre rôle d'artiste – dans ces projets qui se ramifient en chemin, et menés avec des gens d'horizons très différents – consiste à faciliter un processus plus qu'à produire un résultat ?

M. A. F. – Oui, d'une certaine façon. La question qui m'intéresse le plus dans tous ces projets est celle de la territorialité : comment l'art existe-t-il dans un territoire ? quelle est sa pertinence ? comment se déploie-t-il ? J'emploie le mot « territoire » dans son sens le plus large : culture, contexte, population, arbres, chemins, tout. C'est cela pour

moi le territoire. Chaque artiste cherche une dynamique propre à son travail, une façon de répondre à un questionnement sur l'art ou sur le monde à travers l'art. Pour ma part, c'est la question du déploiement de l'art dans un territoire qui me semble pertinente, d'actualité, et nécessaire aujourd'hui. C'est cette investigation qui me motive pour essayer de créer des formes, et je cherche à la pousser le plus loin possible. Est-ce que, en tant qu'artiste, j'apporte une réponse pertinente ? Je ne sais pas. Les gens qui s'intéressent à l'art s'approprient-ils ou non ce sujet ? Je ne peux pas le prévoir. Mais, si je prends l'exemple du projet *Atrato*, il s'avère qu'il est devenu un projet pilote de l'ICEMA : les ethnomusicologues ont fait une publication universitaire, les communautés locales se sont appropriées cette pratique de percussions sur l'eau. Cela a donc perduré, et ce n'est pas du tout dépendant de moi.

L'Observatoire – Parlons politique, car vous êtes activiste. Comment cet engagement continue-t-il de nourrir vos projets et vos pensées ?

M. A. F. – L'activisme est une activité que je mène en parallèle et qui me prend beaucoup de temps. Je suis cofondateur et vice-président de Citoyennetés pour la Paix (*Ciudadanías por la Paz*). En France, je travaille avec d'autres organisations telles que la Coordination des sans-papiers, ou France Amérique Latine (FAL) qui s'attache à faire connaître l'histoire, les cultures originaires et métisses, les mobilisations et les revendications des peuples d'Amérique latine et de la Caraïbe dans toute leur diversité. Je collabore aussi régulièrement avec d'autres organisations en Colombie. C'est quelque chose de très constant et de très régulier dans mon activité – et qui, dans l'absolu, prend même un peu trop de temps sur mon travail artistique. Néanmoins, c'est aussi cette part d'engagement qui permet que mes œuvres se produisent, et qui me permet d'aborder un territoire comme je le fais. Autrement, mes œuvres n'existeraient tout simplement pas.



Photo : © Adagp, Paris, (2020)

Marcos Avila Forero, *Atrato*, 2014,

L'Observatoire – C'est ce qui garantit la justesse de vos propositions. On voit parfois certains projets un peu « parachutés », forcés, issus d'une idée curatoriale abstraite, et qui ont du mal à rassembler des participants. Partagez-vous ce sentiment ?

M. A. F. – Absolument ! Je parle souvent de « pertinence », parce que cette notion me paraît très importante dans la vie comme dans l'art – surtout lorsque l'on touche à des sujets sociopolitiques. En tant qu'artistes, nous avons une forme de responsabilité à travers nos projets, comme tout autre profession d'ailleurs.

L'Observatoire – De quelles responsabilités parlez-vous ?

M. A. F. – Nous devons assumer nos responsabilités professionnelles et respecter les règles élémentaires du métier. Nous ne sommes pas à côté des lois au prétexte que nous faisons de l'art, à fortiori lorsque nous décidons de travailler avec des gens ! Ainsi, pour être cohérents, on doit éviter d'instaurer un rapport inégalitaire avec la population qui travaille avec nous, mais également

éviter de la mettre en danger à travers certains propos. On doit aussi rendre compte de l'issue du projet. Lorsque l'on a mobilisé une population autour d'un sujet, il ne faut pas oublier de l'informer d'une façon ou d'une autre (par un retour, une restitution...).

Dans cette idée de responsabilité professionnelle, et de cohérence, j'inclus aussi notre propre rapport critique avec les groupes que nous côtoyons : je ne cherche pas systématiquement à leur faire plaisir ni à trouver des points d'accord. Nous pouvons être en opposition sur certains points, mais lorsque cette opposition est argumentée et construite, je pense qu'une forme de respect s'exerce. On a un peu oublié la logique diplomatique. On croit souvent que le désaccord est un mur infranchissable. Or, discuter des points qui nous opposent est une dynamique de respect. Ces désaccords n'empêchent pas de partager des enjeux plus larges.

L'Observatoire – Le milieu de l'art dans lequel vous évoluez à travers des expositions, une galerie à Paris, semble très éloigné des communautés

avec qui vous avez interagi, et de l'art contemporain en général. Comment apprécient-ils ces œuvres, dont certaines sont achetées par des collectionneurs ?

M. A. F. – C'est une très bonne question. Car l'art ne changera pas la vie d'une population obligée de vivre, par exemple, dans le bidonville de Suratoque (Colombie) à cause du conflit armé. J'explique toujours comment je travaille et comment fonctionne mon économie : l'œuvre vendue servira à financer un nouveau projet. Mon engagement permet aussi d'établir un rapport de confiance. Par exemple, lorsque j'ai informé les participants du bidonville que la pièce avait été vendue au Centre Pompidou, ce fut pour eux (sans vouloir parler à leur place) comme un symbole, une fierté. Leur histoire se retrouvait inscrite dans une histoire plus large. Le plus important n'est donc pas l'œuvre finale, mais le projet. En le faisant, ils ont éprouvé un mode d'organisation, une dynamique ; c'est ici que l'art devient un prétexte pour déployer un potentiel politique.

L'Observatoire – Vous intégrez le monde et ses nombreux problèmes dans votre démarche artistique. Espérez-vous que votre œuvre puisse peser sur le monde ?

M. A. F. – Je n'ai aucune illusion quant au pouvoir de l'art à ce niveau-là ! Il ne transcende pas les enjeux de société et ne change pas la moindre parcelle de la société – du moins, les chances que cela arrive sont très réduites. D'ailleurs l'art n'est pas un langage, ni un moyen de communication. C'est un moyen d'expression qui s'adresse aux autres. Le public touché par l'art est extrêmement restreint, tant numériquement que sociologiquement. Du coup, il me semble vraiment peu probable que l'art soit un outil capable de transmettre des enjeux ou des idées politiques.

L'Observatoire – Pourtant vous ne vous situez pas en simple témoin mais en activiste. Dès lors, pourquoi traiter de tels sujets à travers votre œuvre ?

M. A. F. – Je pense qu'un artiste, dans le cadre de sa profession, a intérêt à traiter les sujets qui l'intéressent le plus ; et le sujet qui m'intéresse le plus, qui m'active mentalement, c'est la politique. Donc, dans mon travail d'artiste, je parle de politique, parce que je ne saurais pas parler des fleurs par exemple – ou je le ferais très mal ! Néanmoins, un artiste passionné par les fleurs devra traiter du sujet des fleurs et cela ne l'empêchera pas d'être un citoyen qui exerce ses responsabilités civiques. Il y a des artistes très engagés socialement dont les œuvres ne traitent pas de politique.

L'Observatoire – N'avez-vous pas l'impression que les propositions artistiques engagées se multiplient aujourd'hui ?

M. A. F. – Si, et je suis heureux que cela commence à toucher les esprits et que les artistes nourrissent ce genre de questionnement. C'était beaucoup plus difficile, par exemple, dans les années

90. Il y a eu une période durant laquelle on ne voulait plus entendre parler d'art concerné par le politique. Le fait que cela revienne sur le tapis me plaît, j'en suis content. Je vois parfois des projets qui manquent de professionnalisme, des expositions qui traitent un sujet politique et ne se dotent pas d'une expertise leur permettant d'apprécier autrement les œuvres. Mais, malgré ces maladresses, je n'ai pas envie d'être critique ; je trouve que c'est plutôt une bonne chose.

*Entretien avec **Marcos Avila Forero**
Artiste, vice-président de Ciudadanías por la Paz –
Citizenship for Peace*

*Propos recueillis par **Françoise Lonardoni**
Responsable du service culturel
au Musée d'art contemporain de Lyon*

LE BUREAU DES DÉPOSITIONS :

DES ŒUVRES PERFORMÉES DEPUIS LE DROIT, L'ART ET LES SCIENCES SOCIALES

Entretien avec **Sarah Mekdjian**, avec la contribution de **Marie Moreau**
Propos recueillis par **Thomas Vasseur**

Le Bureau des dépositions désigne un ensemble d'œuvres immatérielles, performées par dix co-autrices et co-auteurs. Sur scène, sont questionnées les notions de justice, de droit, de légalité. Les discussions qui ont lieu lors de ces exercices de justice spéculative se poursuivent dans la vie, et vice versa : une partie des co-auteurs sont en effet concernés par des décisions administratives d'expulsion ou encore d'illégalisation dans le cadre du droit des étrangers. Ces décisions administratives sont confrontées au droit d'auteur et à la liberté de création artistique : en cas d'expulsion d'un co-auteur, ce sont les performances du Bureau des dépositions qui ne peuvent plus être activées ; il y a atteinte à l'intégrité des œuvres, entrave à la liberté de création artistique. Il s'agit de confronter le droit au droit, c'est-à-dire « œuvrer les limites du droit ».

L'Observatoire – Qu'est-ce que le Bureau des dépositions ?

S. M. – Je tiens tout d'abord à préciser que, sans la présence de Marie Moreau et des huit autres co-auteurs, répondre à cette question pose en partie problème car le *Bureau des dépositions* n'existe qu'à partir des relations entre co-autrices et co-auteurs¹ codépendants. Mais, de mon point de vue, le *Bureau des dépositions* est un espace d'étude, de création, qui interroge et tente de transformer les modes de relation, de subjectivation, liés aux statuts d'étranger, de demandeur d'asile, et donc de citoyen.

Le *Bureau des dépositions* a commencé en 2018 lorsqu'avec Marie Moreau nous avons demandé de l'aide à plusieurs personnes en situation de demande d'asile pour rédiger des lettres adressées à des responsables de l'administration française, de l'Union européenne, d'entreprises extractivistes en France et en Guinée... Nous avons progressivement appelé ces lettres des « lettres de

dépositions ». Nous souhaitions quitter le registre charitable qui rime avec « asile » – une notion présente dans le soin, le traitement des malades – ; l'asile comme dispositif disciplinaire, biopolitique, comme l'a montré Michel Foucault notamment, dans son *Histoire de la folie* (1961).

Les textes originaux, écrits et signés par les co-autrices et co-auteurs du *Bureau des dépositions*, nous ont amenés à interroger la notion de justice et le fonctionnement des institutions judiciaires. Nos interrogations se sont affinées depuis les champs de l'art et du droit, et plus particulièrement à partir d'une œuvre, *Plaidoirie pour une jurisprudence (X et Y c/ Préfet de...)*, co-créée en 2007 aux Laboratoires d'Aubervilliers par Olive Martin, Patrick Bernier (artistes), et Maîtres Sylvia Preuss-Laussinotte et Sébastien Canevet (avocats). Cette plaidoirie s'oppose à la décision administrative d'expulser, hors du territoire français, le co-auteur d'une œuvre immatérielle, au nom de l'intégrité

de l'œuvre et du droit de diffusion de l'œuvre en France que détient l'auteur. Cette ligne contentieuse – contre le droit des étrangers, mais formulée depuis le Code de la propriété intellectuelle – nous a semblé parler de notre cas : dix co-autrices et co-auteurs, aux statuts administratifs différents, empêchés dans leurs processus créatifs par les décisions administratives relatives au droit des étrangers et au droit d'asile. Il faut rappeler que le statut légal d'auteur, en France, peut tout à fait s'appliquer à une personne concernée par le contentieux du droit des étrangers (qu'elle ait ou non l'autorisation de séjourner en France).

Au *Bureau des dépositions*, nos « œuvres empêchées » ne sont pas ces lettres (objets matériels), mais les performances immatérielles créées à partir de ces lettres : assis sur une scène, en demi-cercle, face à un public, nous discutons de ce que nous écrivons ; nous le remettons en jeu, à partir de l'évolution des dossiers administratifs de chacun, des nouvelles lois... Ce sont ces discussions qui font

nos œuvres et qui sont empêchées quand un ou plusieurs co-auteurs sont expulsés. Je ne peux pas parler à la place de Marie, qui ne peut pas parler à la place de Mamadou ; de même que je ne peux pas parler à la place de Ben, ni lui à ma place. Discuter à neuf ou dix, quand l'un d'entre nous est absent contre son gré, dénature l'œuvre. Au *Bureau des dépositions*, nous interrogeons les empêchements (principalement administratifs) qui ont des liens avec le travail, la santé, et tout ce qui compose la vie. Notre art est vivant (sans être du spectacle vivant), relatif à la vie en train de se faire.

Depuis la création du *Bureau des dépositions*, plusieurs atteintes au processus créatif et aux œuvres ont eu lieu : des expulsions vers l'Allemagne, l'Espagne ; ou encore des convocations administratives venant entraver la liberté de création de plusieurs co-auteurs. Nous œuvrons donc aussi en ce sens pour une saisine au tribunal administratif de Grenoble.

L'Observatoire – À quel discours de « charité » faites-vous référence ?

S. M. – C'est un discours moral que l'on entend beaucoup et qui trouve son fondement dans une conception religieuse des inégalités, de l'aide, du secours. Vouloir sortir de ce discours, c'est prendre au sérieux les critiques de la « raison humanitaire » – selon l'expression de Didier Fassin –, à savoir une asymétrie toujours reconduite entre aidants et aidés. Il s'agit de considérer que les politiques migratoires posent un problème – à la fois commun et différentiel – tant aux personnes dont le statut est rendu illégal qu'aux citoyens. Le risque, avec la morale, est notamment celui de la dépolitisation et de la reconduite de cette asymétrie. Le registre de la justice, à l'instar de la morale, n'est pas non plus exempt de critique : il ne s'agit pas de rendre des situations d'injustice plus « justes », mais de tenter de les transformer radicalement. La question que nous

nous posons est : comment politiser une question à la fois moralisée et judiciarisée ? Comment nous « rendre sensibles » – en référence à l'esthétique – à une dimension politique du droit ? Quelle énonciation, quelle traduction, quelle poétique, quelle esthétique, ont la capacité de nous « rendre sensibles » et de transformer l'ordre établi ? C'est ici que l'art intervient. Il ne s'agit pas de conscientiser ou d'ouvrir les yeux de ceux qui seraient ignorants, mais de nous « rendre sensibles » – le « nous » étant cet ensemble ouvert, restant à élaborer, égalitaire – à une politisation commune ; là où, finalement, le contexte actuel (moral mais aussi judiciaire) atomise, différencie et met en concurrence accueillants/accueillis, aidants/aidés, migrants/citoyens. Une « politisation commune » signifie que nous cherchons à élaborer un problème commun. Ici, nous devons beaucoup aux « faiseuses d'histoire » – comme Isabelle Stengers, Vinciane Despret notamment – qui cheminent *depuis* et *avec* des problèmes, des histoires.

L'Observatoire – Ce qui est notable dans le Bureau des dépositions, c'est que vous venez vous frotter à un champ disciplinaire tiers qui est celui du droit, pour en faire une matière plastique, créative, en le faisant « sortir de ses gonds »... Vous jouez avec les sous-ensembles du droit – que sont le droit d'auteur et celui de l'asile, du droit des étrangers –, vous les déterritorialisez de leur espace de fonctionnement habituel... Que vous apportent les registres de la justice, des institutions judiciaires, du droit – même si, comme vous le précisez, il s'agit moins de rendre plus justes les injustices que de les abolir ?

S. M. – Oui, nous tentons moins de revendiquer des droits, de transformer le droit, que d'« étranger » le droit et les registres du droit à eux-mêmes en les confrontant les uns aux autres. Nous refusons les positions d'expertise. Le droit parcourt nos vies et nous pouvons tous l'étudier, de la même façon qu'avec

l'élargissement de la définition de l'art – prônée par Beuys, par exemple –, chacun est en mesure de créer des formes esthétiques. C'est de cette façon que nous avons abordé le droit. Les personnes que nous côtoyions passaient leur vie chez les avocats et avaient des connaissances juridiques très affûtées. Là encore, le droit est un usage. On peut voir les sciences juridiques, ainsi que toutes les sciences, comme des domaines d'expertise ou comme des champs d'usage. Parce que l'on a affaire au droit, que l'on est régi par le droit positif, nous pouvons toutes et tous regarder le droit : le droit nous regarde, regardons le droit. Avec le *Bureau des dépositions*, nous le considérons en tant que matière transformable, malléable. Sans pour autant se penser juristes.

Nous faisons appel à des juristes – à celles et ceux qui connaissent intimement aussi bien la langue juridique que le fonctionnement de l'institution judiciaire – car le *Bureau des dépositions* est empêché de produire ses œuvres à cause de décisions préfectorales, et que ces empêchements nous semblent suffisamment solides et graves pour que nous saisissons un juge. Nous avons constitué un dossier auprès d'une avocate pour qu'elle saisisse le juge administratif, afin qu'il constate ces atteintes aux œuvres immatérielles que nous co-crédions, ces entraves à nos œuvres, à notre liberté de création : lorsque la préfecture expulse l'un d'entre nous, en raison de son statut administratif, elle porte atteinte à l'intégrité de notre œuvre. En quelque sorte, cette ligne contentieuse remet en partie en question l'application du droit des étrangers, mais aussi la conception du droit d'auteur en tant que propriété privée – ici retravaillée depuis une co-auctorialité constituée par ses usages.

Demander de l'aide à des chercheurs en droit, s'adresser aux institutions judiciaires, en faisant état des atteintes et entraves que nous subissons, est une étape nécessaire dans ce processus politique, esthétique, et non une fin en



Photo : © Victor Donati

Les dix co-auteurs du *Bureau des dépositions*

soi. Le droit est pour nous une matière plastique créative, avec, pour boussole, la critique de Marx vis-à-vis du droit : il ne s'agit pas de rendre plus juste l'exploitation, mais de l'abolir.

L'Observatoire – Marie Moreau est artiste et vous êtes enseignante-chercheuse en géographie. Votre tandem préexistait au *Bureau des dépositions*, mais comment les formes artistiques sont-elles venues s'inscrire dans votre champ disciplinaire ? Y a-t-il eu porosité entre vos deux domaines ?

S. M. – Ma rencontre avec Marie ne correspond pas, pour moi, à la rencontre d'une artiste et d'une scientifique. C'est avant tout une rencontre autour d'un problème. En *situant* toutes les deux notre problème, nous nous sommes rendu compte que celui-ci était produit en partie par le champ universitaire des sciences et en partie aussi par le champ de l'art. Nous nous adressons à ces deux champs (en plus du droit et des institutions judiciaires) depuis un problème commun. Pouvoir se rencontrer, co-créer hors des cadres

disciplinaires – depuis ces champs et statuts apparemment distincts mais codépendants –, tisser des liens avec des juristes – avec des fonds permettant de rémunérer cette création –, mais aussi parvenir à ce que les co-auteurs puissent libérer du temps hors de leur activité, souvent précaire (ils sont livreurs à vélo pour la majorité d'entre eux), tout cela est très précieux. C'est notamment à Grenoble, au Magasin des Horizons (Centre national d'art contemporain), que nous avons pu le faire durant deux années de résidence (2018-2020) ; mais aussi au théâtre Midi/Minuit à Grenoble ; à l'Hexagone Scène Nationale de Meylan avec une performance en 2020 ; à la MÉCA à Bordeaux (avec un financement de l'OARA) en septembre 2020 ; avec l'Université Grenoble Alpes, à la Maison de la Création ; et bientôt au théâtre Les Subsistances à Lyon et au Grütli à Genève.

Avec Marie, nous nous sommes d'abord rencontrées autour d'un problème et cela nous a dépouillé de ce que nous savions faire, de nos habitudes, tout en nous permettant de nous interroger sur la manière dont les champs de la

recherche, de l'art, de la culture, du droit, participaient des asymétries contre lesquelles nous luttons, et ouvraient aussi des possibles.

Il me semble que la pratique artistique de Marie – qui puise des influences chez Beuys (et son concept de « sculpture sociale »), dans le mouvement Fluxus, chez Filliou (« *l'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* »), et d'autres – est tournée vers la vie : un travail vivant, un art vivant, contre la marchandisation et les réifications mortifères. Ceci entre en résonance avec ce que j'observe à l'université : la marchandisation néolibérale des connaissances, la capture de la force de travail, des formes de politiques, fondées sur la propriété privée intellectuelle que l'on pourrait qualifier d'« extractivistes » (que nous questionnons précisément depuis notre usage du droit d'auteur au *Bureau des dépositions*).

En me faisant découvrir ses influences et sa pratique, Marie m'a permis de repenser un usage vivant des sciences – depuis ses usages vivants de l'art. Je dis « usage » au sens de la valeur d'usage, à l'opposé de

la valeur d'échange. De la même façon que la valeur d'échange de l'art en fait une marchandise, les sciences produisent elles aussi des marchandises – il existe, heureusement, des mouvements et des désirs anticapitalistes au sein de l'art et des sciences. Même si nous n'affrontons pas les mêmes dispositifs ni les mêmes histoires, ce qui nous relie Marie et moi, ce sont avant tout des problèmes politiques et esthétiques (où politique et esthétique sont liées). Nous nous adressons à des champs différents, mais nous cherchons toutes deux à les rendre vivants et à nous battre contre les forces mortifères qui les tuent. « Rendre sensible », c'est faire voler en éclat cette vieille division entre le sensible et la raison qui est au fondement moderne de la séparation entre art et sciences.

L'Observatoire – Est-ce que cela a, par exemple, amendé votre pratique de chercheuse ?

S. M. – Pour ma part, j'écris beaucoup, mais de manière académique, logico-déductive finalement. Marie, avec sa langue, sa poésie, m'a « étrangée » au sein de cette langue académique, très problématique. Elle m'a appris que l'on pouvait démontrer quelque chose autrement ; elle m'a appris à travailler des subjectivités instables en traductions. Le *Bureau des dépositions* s'est d'ailleurs construit à partir de différentes acceptions de la notion de traduction : traduire d'une langue à

l'autre, traduire un registre moral, mais aussi, par exemple, circuler d'un registre juridique à un registre politique.

En tant que scientifique, j'ai encore le fantasme de trouver des solutions. C'est vraiment le « truc » de la science : on veut trouver des solutions. Or, ceci revient à neutraliser les problèmes, et là on est du côté de la mort ! Alors que relancer les problèmes, passer d'un questionnement à l'autre – plutôt que d'arrêter le mouvement de la pensée –, c'est vivant. Trouver une solution est d'une naïveté confondante, car toute solution comporte un nouveau problème. Trouver une solution, c'est imposer un silence à un endroit qui mérite un dissensus. Avec le travail de l'école erratique mené par François Deck, j'ai appris que rendre vivants les problèmes c'était s'en occuper, les relancer ; tandis que la solution, c'est la fin du désir. Il faut apprendre à ne jamais conclure, à ne pas s'enfermer dans une solution dont le mot d'ordre est : « il faut faire ça... ».

L'Observatoire – Vous parliez de la matière plastique du droit, peut-on parler de « détournement » (qui est une autre figure artistique) à propos de votre travail ?

S. M. – Selon moi, non. Il me semble que l'on ne détourne pas le droit, on reste à l'intérieur du droit pour le faire « sortir de ses gonds » ; c'est un peu différent.

Dans le détournement, il y a l'idée d'un « en dehors », d'« autres mondes »... Détourner, c'est un peu malin, un peu « roublard » (comme « détourner des fonds »). Au *Bureau des dépositions*, il n'y a pas de clandestinité, pas d'autres mondes, seulement le monde présent, possible, ici et maintenant. Une partie des co-auteurs est « clandestinisée » ; or, tout ce que nous faisons est légal au regard du droit d'auteur. Ces droits sont reversés de manière légale. Nous contractualisons avec les lieux et institutions qui nous accueillent. On est « à découvert » – comme le dirait Marie –, on n'est pas « à couvert ».

L'Observatoire – Comment voyez-vous l'avenir du Bureau des dépositions ?

S. M. – Il m'est un peu difficile de répondre à cette question. On comprend aisément que c'est un processus très fragile qui a besoin de tous les soutiens possibles, de quelque champ que ce soit, pour continuer à créer les interférences et transformations que nous souhaitons.

Entretien avec Sarah Mekdjian, avec la contribution de Marie Moreau. Co-auteurs du Bureau des dépositions, respectivement enseignante-chercheuse et artiste plasticienne, réalisatrice.

Propos recueillis par Thomas Vasseur, Administrateur de l'Observatoire des politiques culturelles

« SAUVER UNE ÂME, C'EST COMME SAUVER L'HUMANITÉ »

Entretien avec **Sophie Bachelier** et **Yancouba Badji**
Propos recueillis par **Danielle Bellini**

Il s'appelle Yancouba Badji, il a tenté à quatre reprises de traverser clandestinement la Méditerranée pour rejoindre l'Europe. Alors qu'il s'apprêtait à une nouvelle traversée, il se ravisa et parvint à retourner dans son village, en Casamance, investi d'une mission pour les siens. Sophie Bachelier est réalisatrice de documentaires. Elle s'intéresse aux destins singuliers, et travaille sur la mémoire, l'errance, l'exil. Nous les avons rencontrés ensemble à Paris. Ils nous ont parlé de leurs parcours, de leur rencontre et du documentaire *Tilo Koto* réalisé par Sophie Bachelier et Valérie Malek. Un film qui retrace le parcours sensible et atypique de Yancouba Badji, et qui vient d'être récompensé par le Prix du Public au Festival Interférences 2020 de Lyon.

L'Observatoire – Yancouba, vous êtes originaire de Casamance et vous avez décidé de quitter votre pays. Dans quelles conditions votre départ s'était-il décidé ?

Y. Badji – Je suis artiste peintre et climaticien. J'ai 42 ans et je viens de la Casamance, au sud du Sénégal. Lorsqu'il y a eu la guerre au Sénégal, je suis parti me réfugier dans le pays voisin, la Gambie. Mais là non plus, il n'y avait pas de stabilité. C'était une dictature, et j'ai dû prendre la route clandestine pour rejoindre l'Europe en 2016. Je suis passé par le Mali, le Niger, le Burkina Faso et enfin la Lybie. De là, j'ai tenté quatre fois de traverser la Méditerranée et ce fut quatre échecs.

La quatrième fois, j'ai été arrêté par la marine tunisienne dans les eaux internationales et conduit au Centre Al Hamdi de Médenine au sud de la Tunisie. Nous y étions parqués. Nous avions peur de sortir. Nous n'étions pas en sécurité. Le moindre conflit tournait au drame car nous n'étions pas acceptés par la population.

L'Observatoire – Sophie Bachelier, les questions de la migration, du voyage clandestin, de la séparation sont les

thèmes que vous explorez dans vos documentaires. Comment en êtes-vous arrivée à privilégier ces thématiques ?

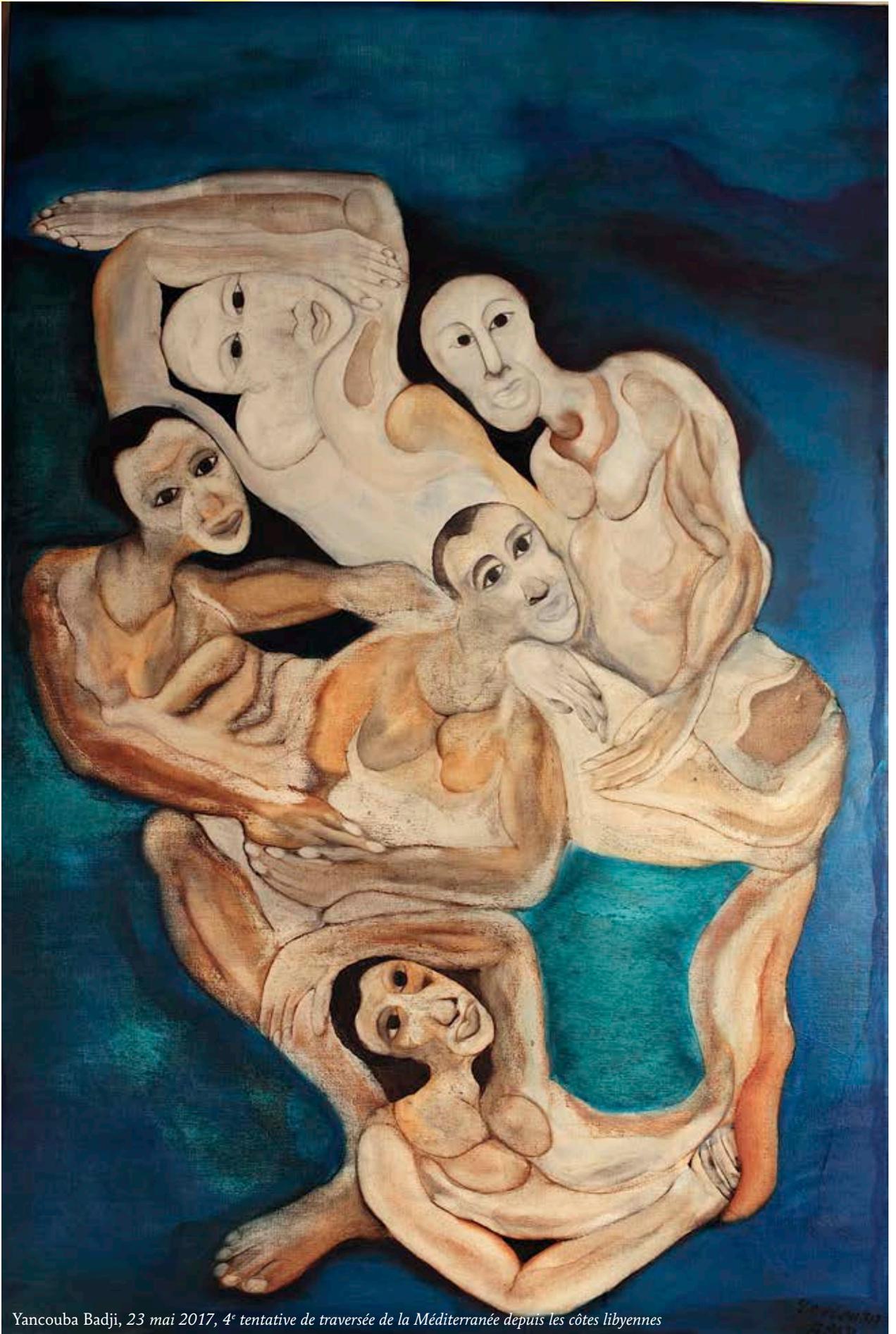
S. Bachelier – En 2005, j'ai travaillé comme monteuse sur le film *Le Piège* de Djamel Benramdane. En découvrant les rushes, j'ai été choquée. Ces gens venus de l'Afrique de l'Ouest étaient piégés au Maghreb depuis des années sans pouvoir parvenir en Europe ni rentrer chez eux. Ils étaient déjà, à l'époque, victimes de chasse à l'homme noir dans le désert de Tamanrasset. Une phrase de mon ami cinéaste Félix Samba N'Diaye tournait dans ma tête : « *C'est tout le sang de notre jeunesse qui part se diluer dans l'océan, il n'y a ni la guerre, ni la famine au Sénégal, c'est bien plus complexe !* »

En 2010, je décidai de partir au Sénégal à la recherche de cette complexité et de m'adresser aux femmes parce qu'elles me semblaient être les premières concernées par ces tragédies. C'est ainsi que le film *Mbëkk mi* est né. Sur place, chacune des femmes que je rencontrais était en effet touchée par la question de l'émigration clandestine, par le *Mbëkk mi*, comme elles l'appellent en wolof. Elles avaient toutes un fils, un mari, un frère, disparu,

mort ou enfermé en Espagne. Ces femmes, qui les écoutait ? C'était à elles que je souhaitais donner la parole. Ce qui ressort des dix témoignages du film, c'est que ce *Mbëkk mi*, cette émigration clandestine, n'a fait que les appauvrir. Elles ont perdu leur argent mais aussi leurs fils, leurs frères, leurs maris.

L'Observatoire – Sophie Bachelier, Yancouba Badji, comment vous êtes-vous rencontrés ? Dans quelles circonstances ?

S. B. – Avec Valérie Malek, ma coréalisatrice, nous sommes parties à Médenine au centre Al Hamdi, averties par son directeur, le Docteur Mongi Slim, que toutes les personnes revenant de Libye avaient des témoignages de plus en plus durs. Nous avons réalisé de nombreux entretiens pendant notre repérage en août 2017. C'est là que nous avons rencontré Yancouba Badji. À notre retour en France, nous avons trouvé son récit particulièrement fort et avons décidé d'axer la narration sur son seul personnage. Nous lui avons demandé par téléphone s'il était d'accord. Il a ainsi accepté de nous attendre, lui qui avait projeté de repartir par le Maroc



© Adagp, Paris, [2020]

Yancouba Badji, 23 mai 2017, 4^e tentative de traversée de la Méditerranée depuis les côtes libyennes

“La peinture était pour moi une manière de faire comprendre ce que je n’avais plus la force de dire avec des mots.”

et l’Algérie, mais ça nous ne le savions pas encore ! Il fallait nous dépêcher de revenir, car nous risquions de ne pas le retrouver au Centre. Mais, il a tenu parole, il nous a attendus !

Y. B. – Quand on s’est rencontrés Sophie, Valérie et moi, c’était une période où j’étais en colère, je ne voulais plus faire d’entretiens, avec personne. J’avais déjà eu des entretiens avec des journalistes qui venaient d’un peu partout. Je pensais que notre message était assez clair mais qu’il n’était pas entendu, et cela ne changeait en rien notre situation. Avec Sophie et Valérie, j’ai accepté l’interview, me disant que ce serait la toute dernière fois.

Après leur départ, on est restés en contact, on s’est appelés, on s’est écrit. Et un jour, elles m’ont appelé pour me dire qu’elles voulaient faire un sujet sur moi. J’ai accepté. Je les ai attendues, j’ai tenu le coup jusqu’à ce qu’elles reviennent, en novembre, et on a fait le film ensemble. Elles m’ont demandé ce que je voulais qu’elles me rapportent de France. Je leur ai répondu que je voulais bien des tubes de peinture et des pinceaux. Et de la toile si possible.

L’Observatoire – Vous avez travaillé ensemble sur le film, qu’est-ce que cela a produit chez vous ?

Y. B. – Travailler ensemble m’a beaucoup aidé. Avant de connaître Sophie et Valérie, j’étais triste, je ne sortais pas. Sur les murs blancs de ma chambre sont apparus des personnages. Ça a créé un problème au Centre. La dame qui venait nettoyer le matin n’était pas contente, elle disait avec une grimace : « Lui, il crayonne partout ! »

Sophie et Valérie ont tenu parole, elles m’ont apporté tubes de peinture et toiles, mais avec le tournage qui nous prenait toute la journée, je n’avais pas le temps de peindre ! C’est seulement lorsqu’elles sont reparties en France, un mois après, que j’ai commencé à peindre et à leur envoyer des petites photos par WhatsApp. Elles ont trouvé mon travail intéressant et Sophie est revenue en Tunisie pour me filmer. La peinture était pour moi une manière de faire comprendre ce que je n’avais plus la force de dire avec des mots. J’avais pour obsession de laisser des traces de ce que mes camarades et moi avions vécu de terrible durant ce parcours. À ce moment-là, seule la peinture le pouvait.

L’Observatoire – Avant le voyage, dans votre village, vous peigniez ?

Y. B. – Oui, la peinture est une passion de longue date. À 13 ans, en Casamance, je fréquentais un frère peintre, Gnily. C’était quelqu’un d’un peu décalé, un peu fou. Je suis toujours copain avec des décalés, je m’entends bien avec eux ; tout le monde le fuyait mais moi j’étais son ami. C’est grâce à lui que je me suis intéressé à la peinture, à l’art.

Ça ne plaisait pas du tout à ma grand-mère qui vient d’une famille religieuse, musulmane, peule. Elle m’empêchait de peindre, elle disait : « Tous ces bonhommes, il ne faut pas leur donner une âme, c’est dangereux ! » J’obéissais, mais de temps en temps, je partais quand même chez mon ami Gnily.

Lorsque j’ai repris la peinture, en Tunisie, je me suis dit qu’après ce que je venais de vivre, c’était le moment de dire mes

colères, mes maux. Je me suis lancé à fond dans la peinture. Grand-mère n’étant plus là, personne ne pouvait plus s’y opposer.

L’Observatoire – La rencontre avec les réalisatrices, puis la peinture, a modifié votre projet de voyage clandestin ?

Y. B. – Lorsque Sophie est revenue nous filmer, moi et mes pinceaux, j’ai pris ma décision : il était temps de rentrer en Casamance et de cesser ce voyage absurde. Le retour s’est organisé avec l’OIM (Organisation internationale pour les migrations). La volonté de rentrer au pays vient du film. J’ai été interviewé, j’ai raconté, j’ai été écouté, j’ai réfléchi... L’urgence pour moi a été de transmettre à mes frères encore au pays les atrocités que j’avais vécues. Je ne voulais pas qu’ils tombent dans les mêmes pièges de cette traite internationale.

L’Observatoire – Quel était votre projet Yancouba ?

Y. B. – Après le tournage, mon projet était de rentrer au village, de dire la vérité à propos de cette route clandestine. À qui veut l’entendre. Parce qu’à un moment donné, il faut prendre ses responsabilités. Sauver une âme, c’est comme sauver l’humanité. Car moi, si j’avais été informé de ce qui m’attendait, jamais je ne serais allé en Lybie. Mais chez nous, toutes les familles n’ont pas la télévision, dans certains villages il n’y a même pas l’électricité.

La plupart des jeunes qui perdent la vie en Méditerranée viennent de familles précaires, même si on trouve aussi sur le chemin quelques intellectuels qui n’ont pas trouvé de travail. La famille vend quelques moutons, quelques chèvres, pour permettre au fils de voyager. Si ce fils se fait kidnapper sur la route, les familles doivent envoyer de l’argent pour le libérer, et cela n’en finit pas. Non seulement les jeunes n’arrivent pas à destination, ils meurent ou se retrouvent enfermés dans des camps, mais en plus, la précarité des familles s’aggrave. Ça n’a plus aucun sens.

L'Observatoire – Une fois sur place, vous avez donc décidé de transmettre cette réalité ?

Y. B. – Je n'arrêtais pas de parler aux jeunes de mon parcours, de leur dire « je n'ai pas honte de revenir chez moi ». C'est la peur, la guerre, l'instabilité de la région qui nous ont fait fuir le pays. Mais aujourd'hui nous pouvons construire chez nous. Je dois partager mon histoire pour que les jeunes sachent ce qui les attend, et qu'ils le sachent avant de partir en sac à dos pour l'Europe.

L'OIM m'a aidé à rentrer dans mon pays et m'a aussi donné une somme d'argent. Avec cet argent, le soutien de Sophie et Valérie, l'aide de la Fondation la Ferthé et de l'Atelier VMCF à Paris qu'elles avaient activée, j'ai commencé à construire un lieu culturel pour la jeunesse sur le terrain que nous avait laissé notre père.

On est arrivés à construire les murs et à poser un toit. On espère bien que, dans deux ou trois ans, ce sera terminé. Ça fera du bien à la jeunesse. Elle y trouvera des renseignements culturels, mais aussi des informations justes sur les dangers de la route. Nous avons besoin, au pays, de la force de notre jeunesse. Elle est précieuse, on ne doit pas la perdre.

L'Observatoire – Vous mettez beaucoup d'espoirs dans ce projet ?

Y. B. – Le but est de sauver des vies. Parce qu'en Afrique, c'est comme si de rien n'était. Les médias, ça ne les intéresse pas car c'est politique. En tant qu'artiste, je me sens aujourd'hui responsable. Nous devons dire « non » à ce système qui prend tant d'ampleur, qui dure maintenant depuis trop longtemps. Il faut se poser la question : à qui profite le crime pour qu'on laisse faire ainsi ? Ces routes clandestines sont tenues par des mafias internationales. Il y a beaucoup d'argent en jeu.

On nous désigne comme des *migrants*, je n'aime pas ce mot. Nous sommes avant tout des êtres humains. Entre nous, nous nous nommons *voyageurs* ou *camarades*, jamais

migrants. Il existe une grande solidarité entre ceux qui ont fait la traversée. On peut dire que c'est devenu la famille, quelle que soit notre nationalité, quel que soit le pays où l'on a atterri. Certains ont perdu la vie, d'autres sont encore dans les camps en Lybie, en Tunisie, ou quelque part au Maghreb, et j'en profite pour leur rendre hommage ici. D'autres sont en France, mais n'ont ni papiers, ni travail, ni rien. C'est très dur, vu ce qu'on a vécu. Toute ma vie, mon combat se fera avec des couleurs. Je dénoncerai l'injustice et je soutiendrai ceux qui ont mal et ne savent pas où aller. Je veillerai à ce qu'on les entende, qu'on ne les oublie pas. Je dirai notre colère.

L'Observatoire – Votre action concrète, c'est ce centre culturel et puis votre peinture. On peut dire que votre art est votre arme ?

Y. B. – Ma force, mon arme, ce sont mes pinceaux. Je vais bombarder les politiciens avec mes pinceaux, les tacher avec mes couleurs, jusqu'à ma dernière heure, jusqu'à ma dernière seconde. Je ne veux plus de la guerre, de la violence, qui n'apportent que souffrance. Mes armes sont mes pinceaux et mes couleurs. Mes tableaux, même s'ils ne me permettent pas encore de gagner ma vie, sont ce qui me fait du bien aujourd'hui. Dire « non ça ne va pas », je peux le dire avec ma peinture. Ça me sauve la vie, ça me lave le cerveau, c'est pour ça que je m'engage tous les jours, que je consacre du temps à ma peinture. C'est grâce à elle que je vis, que je partage. Quel bonheur quand je vois que je touche ceux qui regardent mes œuvres ! Cela me sauve.

Tous les jours, on entend qu'il y a des morts. Même si c'est une seule personne, ce n'est pas normal. Les questions les plus importantes à résoudre sont humaines.

Tous les leaders devraient s'intéresser à l'humain. On attend d'eux de stabiliser cette jeunesse qui, dans nos pays, n'a ni le droit à l'éducation, ni le droit à la santé. C'est pourtant une jeunesse ambitieuse, mais elle a si peu de moyens pour se structurer ! Ce problème doit être résolu, nos leaders doivent prendre conscience de cette jeunesse qui étouffe.

L'Observatoire – Le monde est régi par les politiques, mais les artistes ont toute leur place dans la société. Selon vous, ont-ils aussi les moyens de transformer le monde ?

Y. B. – Bien sûr que oui ! Pas mal d'artistes aujourd'hui disent « non », que ce soient des peintres, des musiciens... Dans tous les secteurs culturels, les artistes agissent et n'ont pas peur. Notre rôle et notre combat dans la société, c'est de pouvoir donner la parole aux gens qui n'ont pas de voix, aux familles qui n'ont pas de voix.

L'Observatoire – Vous menez ce combat et vous dites « nous », vous appartenez à une communauté de « combattants » ?

Y. B. – Si je dis « nous », c'est parce que ce n'est pas un combat personnel. C'est le combat d'une famille en moi. Je ne me bats pas pour moi, je me bats pour les autres. Je passerai ma vie aux côtés des plus démunis, des plus précaires. Les malades, les décalés, tous mes camarades de route, voilà ma famille. Ce n'est pas important de savoir si la personne vient de la Côte d'Ivoire, du Sénégal ou de la Gambie. Ce qui me révolte et me fait souffrir, c'est cette jeunesse qui fout le camp, qui prend des risques, à la recherche d'une vie meilleure, qu'elle pourrait avoir chez elle si les politiques géraient mieux le pays et se préoccupaient davantage de nous.

“Entre nous, nous nous nommons *voyageurs* ou *camarades*, jamais *migrants*.”

L'Observatoire – Ce cri, ces espoirs, ce projet, Sophie vous les restituez dans le film. A-t-il été projeté en Casamance ?

S. B. – Oui, dès qu'on a pu, même si le film n'était pas terminé, on a projeté une petite séquence sur la Tunisie dans les villages proches de chez Yancouba. On a été touchés par le témoignage d'un père qui avait organisé le voyage de son fils vers la Libye. Après la séance, il est venu voir Yancouba pour lui dire qu'il abandonnait ce projet de voyage pour son fils. C'était magnifique pour nous tous.

L'Observatoire – Votre film a-t-il été diffusé ? Quelles ont été les réactions ?

S. B. – Le film est sélectionné dans de nombreux festivals en France et à l'international. Je suis étonnée de la réaction des gens quand ils voient le film. Ils sont très émus, ils ne savaient pas à quel point c'est horrible. Je pense qu'il y a aussi une forme de déni, parce qu'on ne veut pas voir. C'est un déni que je constate aussi bien en Europe – sauf dans les milieux militants, évidemment – qu'en Afrique, au Sénégal par exemple. Il y a aussi pas mal de familles qui sont dans le déni, parce que c'est trop dur. C'est leur rêve qui s'écroule.

L'Observatoire – Quels sont vos projets à présent ?

S. B. – J'aimerais que les films soient diffusés, que l'on puisse montrer les œuvres de Yancouba, organiser des tables rondes. Nous avons besoin de partager nos expériences, d'échanger. Je souhaite

aussi que le centre culturel devienne opérationnel, chez lui, à Goudomp en Casamance ; que les jeunes puissent venir s'y ressourcer, apprendre, échanger en toute ouverture d'esprit. Des artistes pourraient aller visiter la Casamance, puis y rester en résidence avec les jeunes... Nous sommes en train de monter des projets, même si le centre culturel n'est pas encore terminé. Nous cherchons des fonds. Là-bas, les jeunes se sont déjà emparés de l'idée. Ils la concrétisent déjà à leur manière par des actions partagées au niveau du quartier.

Entretien avec **Sophie Bachelier**
Réalisatrice
et **Yancouba Badji**
Artiste

Propos recueillis par **Danielle Bellini**
Docteure en sociologie, maître de conférences
associée à l'institut Humanités, Sciences et Sociétés
(Paris 7 Diderot)

Filmographie :

Sophie Bachelier termine une trilogie documentaire autour des thématiques de l'exil, des migrations et du racisme. Chacun de ces trois films raconte l'émigration d'un point de vue particulier :

► *Mbëkk mi, le souffle de l'océan*, du point de vue des femmes restées au pays quand les hommes l'ont quitté (mention spéciale du jury Anna Politkovskaïa du Festival international de films de femmes de Créteil, 2013).

► *Choucha, une insondable indifférence*, coréalisé avec Djibril Diallo, du point de vue de ceux qui sont en chemin pour quitter le pays (prix du meilleur moyen-métrage du festival *Vues d'Afrique* à Montréal, 2016).

► *Tilo Koto*, coréalisé avec Valérie Malek (2019), du point de vue de ceux qui sont retournés au pays (prix du public au festival Interférences de Lyon 2020), coproduit par 3B productions et Damu et d'eau fraîche production.



PLUS RIEN NE NOUS RETIENT DANS CE PAYS

Ferdinand Richard

En écoutant les artistes, on sent bien que la plupart ne survivraient pas à un strict « tout-virtuel ». Par contrepoint, la restriction de mobilité due à la pandémie en cours rappelle la primauté des sens dans le processus de création. En effet, chacun sait que la qualité d'un processus de conception artistique dépend d'abord – au-delà de tout académisme – du ressenti, de la sensibilité épidermique, de la maturation des sentiments, des « lignes de fuite », de toutes manifestations irrationnelles dont le rapport frontal à un écran digital ne saurait compenser l'absence. Le grand nombre de candidatures au programme 2020 de mobilité du Fonds Fanak¹ n'en est qu'une des preuves.

Cette considération, indirectement liée au sujet des artistes en exil, rappelle que l'exil est avant tout une mobilité. Mais cette mobilité forcée, aboutissant à un exil « immobile et définitif » est naturellement peu favorable à la fertilisation croisée que nous espérons tous de la rencontre avec l'autre. L'exil ne débouche pas nécessairement sur l'intégration, qui reste une perspective, non une obligation. Elle peut être administrative, pas forcément mentale. L'exil ne semble pouvoir être supporté que s'il intègre un voyage retour, fût-il fantasmé, ou un dépassement du « terminus », sans quoi il n'est qu'une longue souffrance.

▮ QUELS EXILS ?

Ma position opérationnelle, en tant que responsable exécutif du Fonds Fanak, m'oblige à poser cinq préalables.

▮ La géographie de la mobilité, qui m'occupe actuellement, concerne l'Europe, le monde arabophone et le Moyen-Orient. Je n'ai que peu d'expertise dans les autres zones du globe où circulent des artistes en exil. Toutefois, mon travail à Asia-Europe Foundation

ou à l'Unesco, et ma proximité avec des réseaux tels que ICORN (*International Cities of Refuge Network*), *Safe Havens* ou *Protect Defenders*, m'inclinent à penser que, globalement, les problématiques sont similaires.

▮ Curieusement, le débat actuel sur les artistes en exil occulte souvent le très ancien et douloureux exode des artistes palestiniens, très nombreux et toujours sur le départ aujourd'hui. Personne ne peut oublier que la scène artistique palestinienne est l'une des plus excellentes du monde arabophone, et que les artistes palestiniens ont été et restent engagés dans la défense de leurs droits culturels, au sens même que les Nations Unies leur confèrent. D'une certaine façon, ils souffrent d'un double exil, étant soit chassés au loin ou reclus depuis des décennies dans des camps de réfugiés, soit cloîtrés au sein même des territoires palestiniens, jouissant d'une mobilité très limitée, de moyens de production quasi inexistantes, et subissant une cybersurveillance de tous les instants.

▮ Lorsque nous parlons des *artistes exilés*, il est important de distinguer deux grandes « familles » (non exclusives) : ceux qui

ont rejoint les rivages occidentaux, et ceux qui restent à proximité des zones de conflit, soit parce qu'ils n'ont pas d'autres choix, soit (et le cas n'est pas si rare) parce qu'ils souhaitent être « aux premières loges » de la reconstruction.

Il est aussi notable, sans partager nécessairement leur opinion, qu'un certain nombre d'artistes en exil, à proximité des zones de conflit, ont tendance à penser que leurs collègues, partis en Europe, ont bénéficié des réseaux européens qu'ils se sont constitués lors de collaborations anciennes. Ceux-ci appartiennent souvent à la génération précédente qui, dans certains cas, a même pu bénéficier du soutien des anciens régimes en place. Il convient de rester circonspect, mais s'agissant de jeunes artistes qui ont été en première ligne sur les barricades des Printemps arabes (et qui, souvent, en payent aujourd'hui le prix fort), la question du rôle et de la responsabilité de la génération précédente ne peut qu'interroger. Elle appelle, en tout cas, une volonté de clarification, de différenciation, quand on parle d'« artistes en exil ». Pour autant, certains « anciens » veulent s'aligner à posteriori sur ces mouvements post-Printemps

arabes qui sont actuellement plutôt « tendance » en Europe. Notons ici l'agacement de certains artistes face à la multiplication de projets artistiques autour des réfugiés. L'exil d'une célèbre danseuse/chorégraphe libanaise à Paris ou Berlin n'est pas de même nature que celui d'un jeune musicien syrien dans le camp de Domiz au Kurdistan irakien.

► Il faudrait aussi considérer l'inquiétante croissance de l'autocensure, y compris dans nos pays libres où les artistes se soumettent de plus en plus au respect des normes, usages et attentes des marchés culturels, ainsi que des bailleurs de fonds, publics ou privés. Cette insidieuse tendance représente une forme d'« exil intérieur ».

► Enfin, toutes proportions gardées, les dangers grandissants que connaissent certains artistes de l'Union européenne suscitent l'inquiétude. Certes, l'exode est loin d'être massif, mais j'ai croisé plusieurs artistes d'Europe centrale qui, pour des raisons de liberté de création et d'expression, considèrent l'exil comme une option proche.

Comme on le voit, la notion d'« artistes en exil » recouvre bien des réalités, parfois contradictoires, certainement pas nouvelles, et en constante mutation.

UN (PARTIEL) ÉTAT DES LIEUX

Pour des raisons évidentes, il n'y a dans ce domaine que très peu de données quantitatives et fiables.

S'y ajoute la confusion autour de la notion d'« artiste professionnel » qui ne recouvre pas les mêmes réalités dans le monde arabophone que dans notre pays. Exilés, certains artistes arabes de qualité, notamment issus des jeunes générations, n'ont pas d'autre choix que d'exercer des métiers de subsistance, et ne sont donc pas repérés en tant qu'artistes par les consulats ou les réseaux professionnels européens.

Par ailleurs, certains réfugiés font délibérément le choix de l'anonymat, notamment ceux à proximité des zones de conflit, par absence de titre de séjour ou pour tenter d'échapper aux services de renseignement des dictatures, très présents dans ces pays et sur les réseaux sociaux. La différenciation entre les « vrais » et les « faux » artistes ne répond à aucune approche normative. Il faut recouper les informations des diverses associations de terrain, des réseaux de réfugiés, d'autres artistes, seuls à même d'en affiner l'appréciation.

Pour autant, après entretiens avec quelques figures majeures des artistes en exil à proximité des zones de conflits, quelques indices émergent.

“Son exil, en le sortant du rapport exclusif à l'œuvre d'art, replace l'artiste dans une fonction beaucoup plus noble d'acteur politique, donc social.”

Pour la plupart, ils espèrent changer complètement de vie, être considérés au même titre que les artistes « du cru », se fondre dans la population, éviter d'être « piégés » par leurs diasporas. Choisir de mettre à niveau leurs connaissances est une option prioritaire fréquemment évoquée.

La quantité d'artistes/opérateurs culturels en exil est impossible à quantifier si l'on considère l'ensemble des « pays producteurs » d'artistes en exil, mais on estime que 3 à 5 % de l'ensemble des réfugiés syriens (en Turquie et en Europe) sont des artistes ou des opérateurs culturels. Cela représente plusieurs dizaines de milliers d'individus. Il s'agit là d'une hémorragie tragique, faisant

écho à certaines formes de nettoyage ethnique actuellement à l'œuvre. Il n'est pas certain qu'un jeune artiste syrien, retournant au pays dans 5 ans, reconnaisse (et intéresse) la population telle qu'elle aura alors été transformée. Les nouvelles populations, contraintes de prêter allégeance aux régimes autoritaires, auront probablement du mal à se (re)connecter à ces formes artistiques venues d'ailleurs.

La situation est probablement comparable au Yémen, en Irak, en Libye. Pour plusieurs générations, cela obérera la capacité de ces pays à retrouver un profil créatif, et donc altérera durablement leur image sur la scène internationale. En conséquence, le sentiment de « déracinement définitif » sera certainement plus fort dans les prochaines années, et bien différent, par exemple, de celui qui a prévalu au Liban au moment de la guerre civile et qui est d'ores et déjà plus ou moins perceptible.

Le profil sociologique de ces artistes/opérateurs culturels révèle que ce sont plutôt des trentenaires/quadragnaires, avec très peu de famille à charge. Les disciplines artistiques sont diverses et leur répartition plutôt équilibrée. Le spectacle vivant (théâtre, musique, danse), le cinéma, la littérature, semblent plus à même d'adapter leur capital culturel au nouveau pays d'accueil. En revanche, l'art contemporain exilé semble « à la remorque » des tendances occidentales/asiatiques, et peine à se créer un espace spécifique dans les pays d'accueil. L'appui extérieur de ces artistes/opérateurs culturels repose essentiellement sur des réseaux personnels, formés de 50 à 60 relations amicales. Il n'y a pratiquement aucune référence à des aides institutionnelles.

Il est également intéressant de constater un glissement des profils professionnels. En effet, tenu de s'adapter à sa nouvelle situation d'exilé, l'artiste change de posture. On observe un changement de la posture d'« artiste pur » (producteur d'œuvres à vendre) à celle de « facilitateur

“En quoi les artistes en exil interrogent-ils les autres artistes ? À qui parlent-ils ? Qui les écoute ?”

d'artistes » (curateur, commissaire, producteur artistique, « entremetteur » divers, etc.). De même, son exil, en le sortant du rapport exclusif à l'œuvre d'art, replace l'artiste dans une fonction beaucoup plus noble d'acteur politique, donc social. Ceci prouve qu'il dépassait, déjà, dans son pays d'origine, la posture neutre de producteur de « consommables artistiques », et que son impact social/politique était avéré.

En tant qu'immigrants, les artistes en exil sont aussi confrontés, de fait, à une **diversité culturelle omniprésente**, prise en compte dans leurs œuvres de manière sensiblement plus prégnante que chez leurs collègues européens. Menacés par la disparition programmée de leurs racines, ils sont aussi plus sensibles à leur propre transversalité, territoriale et temporelle, à leur patrimoine, et donc plus attentifs aux rapports artistes/artisans. Confrontés à une grande précarité financière, et à l'imprécision de leur statut, ils gèrent mieux le rapport ambigu artiste professionnel/artiste amateur.

Quant à leur **impact dans le pays d'accueil**, très peu ont conscience de pouvoir être un facteur de transformation à l'endroit où ils sont arrivés. Leur priorité est de se fondre dans la masse, et d'éviter d'être perçus comme facteurs de déstabilisation du secteur culturel local. Pour autant, on remarquera que la plupart présentent un profil souvent plus développé, en matière de pluridisciplinarité, de flexibilité, d'immersion dans la société, de résilience, de débrouillardise, que leurs homologues européens ou américains. Néanmoins, ils ne semblent pas conscients de la valeur de ces caractéristiques, ils les voient davantage comme le résultat d'une nécessité, naturellement lié aux conditions

souvent difficiles de leurs pays d'origine, que comme des qualités exploitables.

À ce stade, leur **capacité à enrichir leur communauté, après leur retour au pays**, est bien sûr impossible à évaluer, même si au Liban, ce fut déterminant et très productif dans les années 90, provoquant une véritable « cure de jouvence » de la scène artistique libanaise après la guerre civile. De là à considérer que ce schéma soit reproductible aujourd'hui en Syrie, au Yémen, en Libye ou ailleurs, il y a un monde. Cet espoir de « retour au pays » n'est pas caressé de la même manière par tous les artistes en exil. Logiquement, il est plus vivace chez ceux qui restent à proximité des zones de conflit.

Un des effets de cette mobilité forcée, peu considérée en Europe, est l'**émergence forte des pays du Golfe Persique comme destination d'accueil** de plus en plus attractive, notamment pour les jeunes artistes. Car, outre le partage de la langue, ces pays ont besoin de s'afficher comme « créatifs », sans pour autant disposer du terreau artistique suffisant (encore marginal), alors que dans le même temps, pour des raisons d'investissements stratégiques dans les industries du contenu (en préparation de l'ère post-pétrole), les moyens financiers sont là, sans réelle concurrence, dans une « terre vierge ». À leur insu, ils participent donc de la géopolitique.

L'EXIL PERMANENT, MODE DE SOCIÉTÉ

Ce rapide tour d'horizon ne saurait se conclure sans avouer l'impossibilité, à ce jour, de trancher quelques questions cruciales.

La première d'entre elles concerne l'impact de ces artistes en exil sur les artistes locaux. En quoi les artistes en exil interrogent-ils les autres artistes ? À qui parlent-ils ? Qui les écoute ? La réponse sera probablement très différente d'une zone à l'autre. En Europe, en tout cas, en dehors d'une fugace première empathie, les artistes « du cru » semblent en général peu réceptifs, voire peu concernés, par l'apport potentiel de leurs collègues fraîchement arrivés. Compte tenu de la dégradation progressive de leur propre statut, mais aussi d'un certain a priori de supériorité technique (souvent non formulé car politiquement incorrect, et par ailleurs non justifié), il apparaît en général que la collaboration professionnelle avec des artistes exilés ne figure pas dans la liste des priorités des artistes européens. Des exceptions existent, à Berlin notamment, autour du projet de Khaled Barakeh par exemple, mais ce dernier est en Allemagne depuis longtemps.

À proximité des zones de conflit, et probablement en raison d'un héritage culturel globalement partagé, les relations sont plus fructueuses. Par exemple, au Liban et en Jordanie, où la communauté artistique d'origine palestinienne a joué, depuis des années, un rôle culturel central et a ainsi « habitué » le secteur culturel et artistique local à ces formes d'apport extérieur. Cela joue probablement un rôle dans le fait que les nouvelles générations d'artistes soient moins poussées à cingler vers des rivages plus lointains.

Ajoutons qu'il existe aussi un rapport paradoxal aux sociétés d'accueil. Alors que leur premier réflexe est de reconstruire un entre-soi avec leurs compatriotes en exil – ce que, dans certains cas, les structures

qui les accueillent considèrent comme un des principaux dangers (*Arthere Istanbul*, par exemple) – les artistes en exil sont forcément confrontés à la culture locale, et donc plus enclins à nouer des contacts avec les populations. Il y a là un équilibre que beaucoup recherchent, sans pouvoir toujours le trouver.

La situation de conflit les prémunit contre la naïveté dominante en Europe à l'égard des réseaux sociaux, et les met en garde contre l'utilisation de ceux-ci comme arme de guerre et de surveillance. Les artistes en exil sont beaucoup plus méfiants à l'égard de toute forme de contrôle. En conséquence, l'impact du digital sur la production artistique s'en trouve relativisé, et la rusticité, la proximité du geste ancestral – non altéré par un média moderne – refont surface. Pour survivre dans son nouveau pays,

l'artiste exilé se doit d'être « moderne », mais pas à n'importe quel prix.

En fin de compte, poussés par les circonstances, les artistes en exil développent souvent toutes sortes de ressorts de créativité dont, au passage, les artistes européens pourraient s'inspirer avec grand intérêt. On peut s'interroger à juste titre sur le développement rapide de l'« exil intérieur » des artistes dans les sociétés de la vieille Europe. Le huis clos entre pairs, la « distanciation sociale » inquiétante avec de nombreuses couches de la société (bien antérieure à la pandémie), l'autocensure économique, la contrainte des médias, rognent chaque jour la traditionnelle « zone de confort » héritée des glorieuses années 80, par ailleurs souvent considérée par l'*underground* créatif comme un espace d'enfermement et de nécrose.

Les codes sont pesants. La difficulté respiratoire n'est pas liée qu'au CO2... Serait-ce l'heure idéale pour prendre la route ? À quand des artistes américains exilés en Europe, des artistes hongrois ou polonais fuyant en Finlande ou aux Pays-Bas ? Faudra-t-il bientôt organiser des stages préparatoires d'artistes en exil à l'usage de nos jeunes diplômés ? À tout le moins, nous avons récupéré de brillants formateurs...

Ferdinand Richard

Responsable du Fonds Fanak,
coordinateur du panel d'experts
du Fonds international
pour la diversité culturelle à l'Unesco,
expert « Mobility First »
à Asia Europe Foundation

Plus rien ne nous retient dans ce pays

NOTE

1- Le Fonds Fanak vise à faciliter la mobilité des artistes et opérateurs culturels entre monde arabophone, Europe et Moyen-Orient.

L'ART DE PARLER DES MIGRATIONS

Marco Martiniello

Depuis mars 2020, la pandémie de la Covid-19 a pris la place des migrations et de l'exil au sommet de l'agenda médiatique et des débats politiques en Europe. Les migrants et les réfugiés font partie des oubliés de la crise sanitaire mondiale qui a encore accru leur précarité et trop souvent leurs souffrances. Les pratiques de solidarité – développées par une partie des populations locales dans les pays européens – ont été entravées par les nombreuses mesures prises pour lutter contre la propagation du virus. Comment, dans ce contexte socialement et économiquement difficile et politiquement tendu, l'art permet-il de parler des migrations et des migrants ? Existe-t-il un art de parler des migrations ?

Cet article souhaite apporter des éléments de réponse à ces questions, non par de longs développements théoriques mais en présentant, de manière concrète, des expériences de prise de parole par l'art, *par et pour* des migrants ou descendants de migrants.

TAAW¹, L'HOMME QUI PARLE DES MIGRATIONS EN COULEUR

Taaw (« l'ainé » en wolof) est un artiste-peintre sénégalais qui vit en Belgique depuis plusieurs années. Fils d'un cinéaste et documentariste, Taaw suit de près l'évolution des sociétés africaines, et de la société sénégalaise en particulier. Nous sommes entrés en contact par hasard, en plein confinement. Une connaissance virtuelle commune m'a un jour envoyé des photos d'une quarantaine de toiles de Taaw qu'elle essayait de vendre. Le monde culturel étant totalement à l'arrêt, les galeries fermées, les expositions interrompues – mais les factures restant à payer –, Taaw (ou quelqu'un de son entourage) a pensé que les réseaux sociaux pouvaient être utiles. Mon œil de sociologue des migrations a été particulièrement attiré par plusieurs de ses œuvres superbement colorées qui portaient, selon moi, un

regard fort sur les réalités migratoires. Ce fut l'origine d'une rencontre bizarre, mais très riche, dans mon garage ouvert – respect des règles sanitaires oblige –, entre un artiste-peintre sénégalais et un sociologue italo-belge ; tous deux avec une histoire migratoire particulière, tous deux intéressés par les migrations et les migrants, tous deux préoccupés par les droits de la personne humaine et les inégalités criantes dans notre monde.

Nous avons discuté des difficultés de la vie en cette période troublée. Je lui ai parlé de mes recherches dans le domaine des migrations et des relations multiples entre art et migration. Je lui ai brièvement présenté des projets d'articles, de recherche et de collaboration, que j'étais en train de développer. Nous avons aussi parlé de ses toiles, en particulier celles qui dépeignent les réalités migratoires. J'ai retenu une phrase courte – mais cruciale – prononcée par Taaw lors de notre première conversation : « *Moi, j'écris avec ma peinture.* » Et, de fait, l'art de Taaw raconte l'épopée migratoire des jeunes sénégalais ; certaines peintures racontent la préparation du départ, d'autres évoquent le voyage risqué vers l'Europe sur des embarcations de fortune. L'art de Taaw parle des migrations en couleur, avec force et sans concession.

À l'époque de notre première rencontre, en novembre 2020, la presse faisait timidement état de la réouverture de la route migratoire maritime clandestine entre les côtes sénégalaises et les îles Canaries, porte d'entrée vers l'Europe. Taaw est touché au plus profond de son cœur par ces milliers de jeunes sénégalais qui meurent en mer dans leur quête de l'« eldorado européen », leur mirage. Pour Taaw, il faut mettre fin à cet exode mortifère le plus rapidement possible ; il faut expliquer à ces jeunes candidats au départ que l'« eldorado européen » n'existe pas, que répondre à la souffrance sur place par la mort en mer n'est pas une bonne solution.

En tant qu'artiste et citoyen, Taaw s'est donné cette mission de sensibilisation tant au Sénégal qu'en Europe – il en va aussi de l'obligation de l'ainé vis-à-vis des petit-e-s frères et sœurs.

En Europe, il est important de sensibiliser les gouvernements à l'urgence de mettre en place des politiques migratoires gagnant-gagnant, qui faciliteraient notamment les allers-retours, à des fins de formation et de travail, entre les pays africains et les pays européens. Taaw est-il entendu ? Sera-t-il entendu ? La question demeure ouverte.

EN CIE DU SUD : LE THÉÂTRE-ACTION QUI RELIE LES HISTOIRES MIGRATOIRES

La région de Liège en Belgique francophone a une longue histoire migratoire, liée à son passé industriel, qui rappelle celle des bassins miniers du nord de la France. Contrairement à ces derniers, à ce jour Liège est épargnée par la présence forte de formations politiques d'extrême-droite. L'une des raisons en est l'existence d'un tissu associatif dense et engagé. En Belgique, Liège reste un bastion antifasciste malgré la paupérisation visible d'une partie de la population qui, de plus, est fortement diversifiée et multiculturelle.

La Belgique francophone – et Liège en particulier – a aussi une forte tradition de théâtre-action inscrite dans les politiques de démocratie culturelle et d'éducation permanente promues par les autorités gouvernementales responsables de la culture. Des thèmes liés aux migrations sont traités par des troupes de théâtre-action depuis les années 70-80.

En 1996, le Théâtre de la Renaissance de Seraing montait un spectacle au titre mystérieux pour des non-Liègeois, *Hasard, Espérance et Bonne-Fortune*. Il s'agit des noms de trois charbonnages de la région où, dès 1946, arrivaient des mineurs italiens (puis d'autres nationalités), à la suite de l'accord bilatéral de migration temporaire signé entre les gouvernements belge et italien ; encore aujourd'hui appelé « bras contre charbon », il stipulait que la Belgique enverrait du charbon à un prix concurrentiel à l'Italie, en échange des bras que cette dernière lui enverrait pour extraire le charbon des mines délaissées par les travailleurs belges.

La pièce, pensée et conçue par des jeunes pour la plupart d'origine italienne, racontait cette aventure migratoire largement occultée à l'époque. Basée sur un travail de recherche documentaire précis, la pièce a été pensée selon une configuration scénique originale

– une voie de chemin de fer traversait la salle – pour évoquer l'arrivée des travailleurs immigrés en convois ferroviaires. Les rôles principaux étaient joués par quatre anciens mineurs italiens qui faisaient le récit, mêlé d'anecdotes, de leurs parcours migratoires dans une atmosphère virevoltante, passant de la joie aux larmes en un instant.

Deux décennies plus tard, la troupe En Cie du Sud et sa metteuse en scène, Martine De Michele – qui faisait partie de la première pièce en tant que comédienne – décident de la reprendre en l'actualisant, tout en respectant l'esprit de l'œuvre originale. *Les fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*² se produit ainsi à l'automne 2016, à Liège, 70 ans après la signature de l'accord belgo-italien au sujet de la migration temporaire de 1946 (les quatre mineurs de la pièce originale étant décédés, ils sont remplacés par des comédiens). Cette nouvelle version reprend fidèlement l'approche de la première pièce. La force des récits de témoignages y demeure impressionnante, mais le lien entre les migrations de l'immédiat après-guerre et les migrations actuelles est plus clairement établi. Les éditions 2018 et 2019 de la pièce proposent à l'entrée de la salle une exposition qui offre au regard à la fois des documents historiques relatifs aux anciennes migrations et des photos de migrants d'aujourd'hui. La troupe est aussi plus diversifiée qu'en 1996 ; les comédien-ne-s sont loin d'être toutes et tous d'origine italienne – un jeune réfugié, récemment arrivé en Belgique, joue ainsi le rôle d'un jeune immigré Italien dans les années 50. La pièce évoque les migrations et ses ruptures, l'accueil, le travail, les relations avec les populations locales, la vie, la mort. La scène finale de la pièce est glaçante. Elle évoque la tragédie de Marcinelle, un charbonnage dans lequel périrent plus de 200 mineurs – dont une majorité en 1956 à la suite d'un coup de grisou. Le spectateur, par la magie du théâtre, est conduit à faire le lien avec les tragédies d'aujourd'hui en mer Méditerranée où meurent des milliers de jeunes candidats à la migration et à l'exil.

La pièce a été jouée de 2016 à 2019 et a été vue par plus de 20 000 personnes. Les séances de 2020 ont dû être annulées en raison de la pandémie, mais l'édition 2021 est d'ores et déjà en préparation. Par son aspect historique et commémoratif, elle attire de nombreux et nombreuses spectateur-ric-e-s d'origine italienne de la région ; pour autant, la pièce est loin d'être un rendez-vous communautaire, nostalgique. Par son aspect profondément contemporain, elle attire un public intéressé par les dynamiques actuelles de migration. Enfin, par son aspect purement théâtral et esthétique, elle attire les habitués de salles de spectacle, motivés autant par les qualités professionnelles de la pièce que par sa thématique.

Comme on le voit à travers ces deux expériences artistiques, certains artistes sont passés maîtres dans l'art de parler des migrations. Les artistes qui ont vécu ces situations d'exil et ceux descendant de migrants puisent parfois dans leur expérience et dans leur expertise personnelle les ressources pour construire et porter un discours sensible, vrai et crédible sur les migrations – qui peut être, par exemple, plus facile à déchiffrer que des recherches scientifiques. Les artistes migrants n'ont toutefois pas le monopole de ce type de langage artistique ; en d'autres termes, il ne faut pas nécessairement être un artiste migrant pour parler artistiquement des migrations. Par ailleurs, bien des artistes migrants ou issus de l'immigration se sentent contraints de s'exprimer sur ces questions. Leur légitimité artistique n'est socialement et institutionnellement reconnue que lorsqu'ils parlent des migrations dans leurs œuvres. Ce type de marginalisation des artistes migrants est fréquent, et problématique car il renvoie à un paternalisme et un ethnocentrisme dont les sources remontent à l'époque où les élites européennes dominaient le monde.

Marco Martiniello

Directeur de recherches au FRS-FNRS et directeur du CEDEM à l'Université de Liège

L'art de parler des migrations

NOTES

1 – Un article de presse sur Taaw : <https://www.igfm.sn/between-bonn-and-dakar-pour-reprendre-son-message?random>

2 – Une bande-annonce du spectacle : <https://www.youtube.com/watch?v=qDTIEbSv-uo>

CE QUE DANSER VEUT DIRE

Entretien avec **Auguste Ouédraogo** et **Bienvenue Bazié**
Propos recueillis par **Joël Brouch**

Deux prénoms pour un nom : celui de leur compagnie Auguste Bienvenue, créée en 2000 au Burkina Faso où ils ont grandi et fait leurs humanités. Désormais installés à Bordeaux, ils développent un projet chorégraphique qui relie les deux continents et transcende les enjeux de la création artistique. En témoignent le projet d'insertion par la danse *Engagement Féminin* et onze spectacles à ce jour qui disent la diversité du monde par le langage des corps. Inséparable de leur vie, l'œuvre qu'ils développent se conjugue au passé, au présent et au futur.

L'Observatoire – Vous êtes originaires de Ouagadougou (Burkina Faso). La compagnie que vous avez fondée est implantée à Bordeaux en Nouvelle-Aquitaine. Quels ponts avez-vous créés entre les deux villes ?

Auguste Bienvenue – Ouagadougou est la ville qui nous a vus et fait grandir avec sa communauté fraternelle d'artistes. Elle nous a portés dans notre éveil et notre initiation artistiques, et nous a accompagnés dans la création de la compagnie Auguste Bienvenue – et de l'association Artistique Développement (Art Dév) en 2000 à Ouagadougou. Avec cette compagnie, nous avons développé des créations chorégraphiques singulières ainsi que le programme *Engagement Féminin*, très apprécié des scènes africaines. De cet intérêt ont découlé des invitations en Amérique latine, en Asie et en Europe.

En 2009, nous nous sommes installés à Bordeaux qui nous a accueillis et permis de créer l'association Wa Tid Saou Allons Danser, avec des soutiens toujours actifs de partenaires publics et d'établissements culturels. Depuis dix ans, nous travaillons de plus en plus régulièrement avec et dans les territoires de la Gironde et de la Nouvelle-Aquitaine.

Aujourd'hui, les deux associations travaillent et portent de concert des actions interculturelles, dans les deux

villes, avec deux équipes administratives et artistiques. Des ponts se sont construits à travers des rencontres d'artistes, des transmissions de spectacles, des formations professionnelles, des accueils en résidence... Avec *Engagement Féminin*, ce sont plusieurs nationalités qui se rencontrent pour apprendre et partager des pratiques de la danse. Depuis 2019, nous sommes référents *Visas pour la création*¹ de l'Institut français pour accompagner, en Nouvelle Aquitaine et avec le soutien de partenaires locaux et institutionnels, des danseuses et danseurs d'Afrique porteuses et porteurs de projets. Nous désirons ouvrir les rencontres artistiques, humaines et durables, non seulement entre les acteurs des deux villes, mais également des deux pays.

L'Observatoire – Les danseuses et danseurs de la Compagnie sont, pour beaucoup d'entre eux, originaires d'Afrique – ce qui est peu commun sur les scènes métropolitaines françaises. Vous définiriez-vous comme des artistes de la diversité ? Quelle place accordez-vous à cette question dans votre démarche artistique ?

A. B. – Nous ne nous définissons pas comme des « artistes de la diversité », nous sommes artistes du monde, ouverts à la rencontre des autres et à leurs cultures. Nous amenons notre différence par le regard que nous posons sur les

cultures européennes. Nous sommes nés et avons grandi au Burkina Faso où le système pédagogique de notre scolarité était – et est encore – un peu calqué sur le système français. Les contenus de nos apprentissages nous ont permis de connaître l'histoire, l'économie, la politique et la géographie occidentales. Un seul chapitre de notre programme d'histoire était consacré à l'Afrique. La vie quotidienne burkinabè se référait sans cesse à la vie occidentale, de par sa constitution, son fonctionnement politique et son organisation urbaine. C'est bien plus tard – et encore aujourd'hui – que nous avons enrichi nos connaissances sur l'Afrique et son histoire, avec l'arrivée des explorateurs européens, l'esclavage, les colonisations, les décolonisations et les indépendances. Notre double culture imprègne notre regard sur le monde ainsi que notre démarche artistique.

Nous faisons beaucoup d'allers-retours entre la France et l'Afrique pour diffuser nos spectacles, pour donner des formations ou participer à des rencontres professionnelles. Ces occasions de créer de nouveaux liens nous donnent des envies de collaborations avec d'autres artistes.

Les professionnels du spectacle de cultures différentes qui participent à la construction d'une œuvre artistique l'enrichissent par la diversité de leurs pratiques et connaissances. C'est



Photo : © Christophe Péan

Crépuscule, Compagnie Auguste Bienvenue

une chance, et tout simplement une richesse, de pouvoir inviter sur un même plateau plusieurs danseurs, musiciens, scénographes, éclairagistes, costumiers..., issus de divers horizons pour parler d'un même sujet. Nous avons toujours voulu traiter, par le langage du corps, par nos spectacles, de sujets universels.

Dans un monde composé d'êtres pluriels, nous donnons une place centrale aux questions relatives à l'humain dans toute sa diversité. Nous avons le sentiment que l'avenir du monde se trouve dans le brassage des peuples et des cultures. Notre démarche chorégraphique s'est ancrée depuis plusieurs années dans la pluridisciplinarité artistique pour faire danser notre humanité commune.

***L'Observatoire – Errances*, le spectacle que vous avez conçu – qui entremêle arts plastiques et danse – met en lumière une question éminemment contemporaine : celle des migrations humaines. Pourquoi avez-vous souhaité mettre l'accent sur ce sujet ? Qu'est-ce que le langage chorégraphique apporte de spécifique pour signifier ce phénomène civilisationnel ?**

A. B. – Le sujet des migrations humaines a toujours été présent à travers le monde, à toute époque, dans toutes les civilisations ; que ce soit pour fuir des guerres, la misère, les dérèglements climatiques, ou pour chercher la sécurité, une terre propice à un avenir meilleur. Chaque jour, des tragédies humaines se jouent et s'accumulent jusqu'à former une masse d'informations dramatiques, relayée par les médias au point de les rendre banales. Mais chaque tragédie est une histoire de vie, d'homme, de femme ou d'enfant. *Errances* raconte l'une de ces histoires.

Errances n'est pas le premier spectacle où nous mêlons arts plastiques et danse, mais son procédé de création est unique : la danse s'est construite autour d'une œuvre d'art proposée dans le cadre de la thématique du festival D'Ici Danse à Saint-Germain-du-Puch. Seul en scène, le corps du danseur met en mouvement l'immobilité de l'homme chargé d'un lourd fardeau représenté par une sculpture.

Le langage chorégraphique individualise le phénomène civilisationnel des masses migratoires, créant l'empathie du

spectateur qui prend conscience qu'il pourrait être à la place de ce migrant. La gestuelle incarne tout à fois la fuite et la recherche, un passé et un avenir, les chemins parcourus, les interrogations et les errances du présent. La danse, tour à tour entravée ou accompagnée d'un arsenal d'objets utilitaires du quotidien, fait prendre vie à ce personnage qui devient alors un homme, une femme, ou un enfant, et non plus un objet ou un chiffre au milieu d'une masse ou d'un phénomène.

***L'Observatoire – Crépuscule* est une proposition de spectacle inspirée de l'œuvre de Yuval Noah Harari, qui interroge tout autant les origines de l'humanité que son devenir. Qu'avez-vous souhaité traduire de ce propos dans votre démarche artistique ? Quelles sont les transformations du monde d'aujourd'hui qui vous préoccupent le plus en tant que citoyen et vous inspirent en tant qu'artiste ? Qu'est-ce que l'art peut apporter de plus, ou de différent, pour évoquer les changements qui affectent l'humanité ?**

A. B. – L'œuvre de Yuval Noah Harari nous éclaire sur l'évolution de l'humanité et son devenir, sur la façon dont les humains ont conquis le monde avec une capacité unique à croire à des mythes. D'un point de vue chorégraphique, nous avons travaillé sur le concept de « chiffrage », créé à la veille de la révolution agricole, représentant le stockage de données administratives et comptables. Nous avons également réfléchi à la place des biens matériels dans les relations entre les différentes nations et le rôle capital du système monétaire depuis la création des premières pièces de monnaie. Nous avons exploré les notions de « dominant/dominé » et de « maître/esclave » autour des dates qui ont marqué l'histoire de l'humanité : les grandes découvertes technologiques et scientifiques, les inventions, les révolutions... Le fruit de notre réflexion nous a portés vers une danse puissante, aux gestes répétitifs et saccadés, où le vivant résiste au virtuel et l'humain à la technologie.

Nos préoccupations actuelles portent sur les outils numériques et leurs utilisations, la perte de liberté de penser, de réfléchir et d'agir : si nos choix sont contrôlés et guidés, si nous ne savons plus réfléchir par nous-mêmes, si nous ne pouvons plus rêver, alors nous ne sommes plus. Nous serons robotisés, étiquetés, scannés, ré-étiquetés et contrôlés.

En tant que citoyen, le problème écologique et l'éducation de nos enfants – noyés par un nombre incalculable d'informations – nous préoccupent également. En tant qu'artiste, nous pensons que chaque question peut trouver une réflexion dans une création chorégraphique. Notre répertoire traite en majorité des problématiques liées aux grands sujets de société.

La démarche interdisciplinaire de notre compagnie croise les arts pour amplifier le sujet traité, en donnant au spectateur la possibilité d'étendre son imaginaire. Le médium artistique peut susciter une prise de conscience de tous les niveaux sociaux par l'expérience des bords de scène et des « parcours d'éducation artistique et

culturelle (EAC) » avec les publics scolaires (du primaire au secondaire). Cette prise de conscience de la société pourrait remonter vers les gouvernants pour favoriser le changement des mentalités et des rapports humains.

L'Observatoire – Vous avez créé le projet *Engagement féminin* pour favoriser une expression libre et engagée des artistes féminines d'Afrique. Où en est la situation des artistes femmes au Burkina Faso et, plus généralement, dans les autres pays d'Afrique que vous connaissez ?

A. B. – Nous réaliserons la 12^e édition d'*Engagement Féminin* en janvier 2021, à Ouagadougou. Nous constatons, depuis quelques éditions, que la situation des artistes chorégraphiques femmes au Burkina Faso évolue : grâce à l'engagement d'une jeune génération de danseuses dans des formations professionnelles – au CDC-La Termitière, à l'école de danse EDIT, au sein de l'association Ankata et du programme de formation *FARIDI* –, et grâce aux initiatives de créations de spectacles, et de compagnies structurées en associations de danseuses plus expérimentées. En Afrique de l'Ouest, on constate la présence de danseuses dans les formations du Ballet National du Ghana, à Don Sen Folo LAB au Mali, à l'École des Sables au Sénégal. Avec ces danseuses – qui sont passées par *Engagement Féminin* et qui agissent aujourd'hui dans l'entrepreneuriat culturel –, nous avons également créé, en 2019, le *Réseau Engagement Féminin* afin de mettre en valeur les initiatives féminines sur le continent africain (festivals, compagnies, formations) et leur donner des débouchés pour l'avenir.

L'Observatoire – Vous avez participé au colloque de l'OPC à Bordeaux sur « Ce que les arts nous disent de la transformation du monde ». Comment voyez-vous le monde après cette période de crise sanitaire ?

A. B. – La crise sanitaire a mis le monde entier dans une difficulté économique mais aussi organisationnelle. Les moments

Plusieurs danseuses impliquées dans *Engagement Féminin* agissent aujourd'hui dans l'entrepreneuriat culturel :

Fatoumata Bagayoko, danseuse et chorégraphe malienne, organise Kéné Koura, un festival international de danse et de sensibilisation aux violences basées sur le genre et aux pratiques traditionnelles néfastes.

Mariam Traoré et Aïcha Kaboré ont créé la Compagnie Maricha au Burkina Faso. Elles sont lauréates de *Visas pour la création*, édition 2020, pour leur création *La traversée*. **Germaine Esse Essiomlé** dite Sikota, danseuse et chorégraphe togolaise, mène des projets dans le cadre de son association Sikota, tel que le festival Nikaala à Lomé en faveur de l'expression chorégraphique des femmes.

Salamata Kobrè, danseuse et chorégraphe burkinabè, repérée durant la phase pilote du projet *Engagement Féminin*, fut au rendez-vous de la création du quatuor *Dans Un S'Y Mettre* (2009-2010). Elle est l'auteure de la pièce chorégraphique *Djoussou Kouman*, sous la direction artistique de Bienvenue Bazié (Avignon 2014 ; Danse Bamako Danse - Mali 2011 ; Dialogues de Corps - Burkina 2014 ; Fido - Burkina 2014 ; In-Out - Burkina 2016).

Senah Abigail Atsugah, danseuse et chorégraphe ghanéenne, est aujourd'hui une véritable étoile montante de la danse contemporaine au Ghana. Elle a créé, en 2014, une œuvre chorégraphique intitulée *Alone*.

Aminata Traoré, danseuse et chorégraphe ivoirienne, est très investie en Côte d'Ivoire et a créé un cadre de partage pour les danseurs. Elle prévoit de mettre en place un festival très prochainement. Son solo *Je* a bénéficié du soutien de la 1^{ère} plateforme de création d'*Engagement Féminin* en 2014.

Korotimi Barro, danseuse et chorégraphe burkinabè, a créé un solo *Chien Kô* lors de la 4^e plateforme de création d'*Engagement Féminin* en 2017. Elle est à l'origine du programme de formation *FARIDI* à Bobo Dioulasso en 2019.

Mariam Palé, danseuse interprète, musicienne et chanteuse, a trouvé son chemin dans *Zouhan* en 2012, après avoir pris part à trois éditions d'*Engagement Féminin*, avec la Compagnie Auguste Bienvenue. Ceci témoigne de la volonté des directeurs artistiques de proposer des opportunités aux stagiaires.

Djéhinan Véronique Lou, danseuse et chorégraphe nigérienne, a monté sa compagnie et organise des ateliers de danse au Niger. Elle a créé son solo *La voix(e) d'elle*, en 2017 lors de la 4^e plateforme de création d'*Engagement Féminin*.



Photo : © Margo Tamizé

Engagement Féminin, Compagnie Auguste Bienvenue

de confinement ont tout de même montré la capacité d'adaptation de l'homme grâce à la communication, au partage et à l'entraide. On peut entrevoir la possibilité de changer certaines de nos façons de vivre, d'être et de faire. Malheureusement, d'un autre côté, la crise a creusé davantage les inégalités sociales, engendrant ainsi plus de frustration et de violence.

Après cette crise sanitaire, le monde va se retrouver tiraillé entre ceux qui ont subi le confinement et ses conséquences, et ceux qui en ont tiré profit économiquement ou personnellement. La société va devoir

faire face à un nationalisme agressif grandissant, une colère populaire et une course pour rattraper le temps perdu. Nous espérons des élans de partage et de dialogue pour apaiser les tensions et rééquilibrer la société. Nous voulons imaginer un monde différent de celui qui se construisait de façon effrénée.

*Entretien avec **Auguste Ouédraogo**
et **Bienvenue Bazié***

*Danseurs et chorégraphes, Compagnie Auguste
Bienvenue*

*Propos recueillis par **Joël Brouch**
Directeur de l'Office Artistique de la Région Nouvelle-
Aquitaine (OARA)*

Ce que danser veut dire

NOTE

1- *Visas pour la création* est un dispositif dont l'objectif est d'accompagner l'émergence artistique en Afrique et dans les Caraïbes grâce à des résidences en

France métropolitaine et dans les régions d'outre-mer pour permettre aux artistes de développer un projet de création ou de recherche [ndlr].

INSCRIRE L'ACTE D'HOSPITALITÉ AU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL DE L'HUMANITÉ

Sébastien Thiéry

Ce texte a été écrit en février 2019 et soumis au jury de sélection de l'Académie de France à Rome. Il a valu à son auteur d'être fait lauréat en littérature et d'intégrer alors la Villa Médicis en septembre 2019. Nous le publions dans ce numéro, augmenté d'un post-scriptum écrit en novembre 2020, quelques semaines après la sortie de cette résidence.

« Il arrive un moment où vous savez que tout n'est qu'un rêve,
que seules les choses qu'a pu préserver l'écriture
ont des chances d'être vraies. »
James Salter, *Et rien d'autre*, 2013

Sept années durant, en raison de l'inquiétude, marcher beaucoup. Juste là, à peine plus loin. Quitter la route, franchir la butte, le taillis, le bosquet. Enjamber, gravir, monter, dévaler, traverser. Suivre ce qui appelle, ce qui requiert, ce qui exige. Se frayer un chemin, se défaire de bien des mots, de l'imagerie, des rumeurs. Essayer voir, essayer donc de voir. Non des camps, des bidonvilles, des campements, des squats, des baraquements, des cabanes, des amoncellements d'immondices ou des fatras informels. Non des regroupements de sans-abri, de SDF, de Roms, de migrants, de Tziganes, de Kosovars, de précaires, de pauvres gens. Non l'indignité, l'innommable, l'immonde, l'inqualifiable, l'insupportable. Mais les gestes et les paroles et les idées et les rêves et les projets et les trajets de celles et ceux qui vivent ici, à peine plus loin, malgré tout. Écouter. Écouter voir. Ce qui a lieu, ce qui fait lieu, ce qui s'affirme, ce qui s'invente et se construit, à bas bruit. Ce qui est, ce qui devient. Ce qui vient du beau milieu de ce qui est. Tout ce que l'on a coutume d'escamoter. C'est-à-dire la joie aussi,

l'humanité vive, l'épaisseur des relations ; ce qui dans les constructions porte l'empreinte d'une main soigneuse, d'un geste d'attention, d'une parole liturgique peut-être. En recueillir les indices, en constituer les preuves. Bien nommer, renommer, recommencer, reprendre, réarticuler. Faire attention. Documenter, archiver. Entretenir, maintenir, soutenir. Augmenter, amplifier, intensifier. Faire savoir, faire entendre, faire retentir. Faire l'histoire, à même le territoire, d'une autre géographie.

ÉCRIRE

Ma mémoire est peuplée du regard, des mains, de la peau, du grain de la voix de tant de personnes disparues. Non pas mortes pour la plupart, mais expulsées, éloignées, déplacées, placées au loin, toujours plus loin de nos villes et de nos vies. Ma mémoire est peuplée de ces vies dont collectivement nous ne savons que faire, de ces vies en trop, surnuméraires, encombrantes. Ma mémoire est peuplée de ces présences officiellement problématiques que, tout

au plus, il nous faudrait savoir *prendre en charge*, comme on le dit du poids, du fardeau. Ma mémoire est peuplée des espaces, des aménagements, des ménagements, des foyers de celles et ceux qui ont la réputation de ne pas en avoir. Ma mémoire est peuplée de ces fragiles édifices constitués sur les trottoirs de Paris, dans les délaissés de l'Essonne, dans les lisières d'Arles, dans les landes de Calais, dans les friches d'Avignon, et tout autour. Ma mémoire est peuplée d'un paysage déchiré, de lambeaux que le vent ou les événements ont emportés.

C'est en 2012 que j'invite le jardinier Gilles Clément à fonder le PEROU (Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines¹) et à parcourir avec moi ce paysage des confins pour le reconnaître comme une part de notre monde. C'est d'abord de cela qu'il s'agit : en actes, compter les lieux, conter les vies, être témoin de ce qui s'expose à l'effacement pour en revendiquer et soutenir l'existence. *Relever* l'existant – comme le dit si bien ce verbe de l'enquête anthropologique – et l'exposer comme nous le pouvons à sa nécessaire persistance, en dépit de tout ce



“Ce sont des architectures dissidentes dont nous prenons soin en les consolidant, en les augmentant.”

qui menace et ordonne que ça disparaisse. Avec Gilles Clément – penseur et praticien du « tiers paysage² », laudateur de cette étendue qui n'est rien dans les représentations mais tant au présent comme à l'avenir –, nous constituons aussi systématiquement que possible l'archive de ces urbanités menacées. Pendant sept ans, nous accumulons des récits de vie, documentons des gestes, décrivons des constructions, consignons des rêves, recueillons des paroles. Pendant sept ans, nous traçons, par bribes, par fragments, les contours de ce territoire mal nommé, de ce peuplement malmené. Ces notes pourraient rester quelques anecdotes dans l'histoire officielle de la crise, les signaux faibles de quelques modes de survie au beau milieu d'un monde en ruine. J'ai la conviction que ces notes recèlent davantage. C'est pour en explorer la portée qu'à Rome je veux les rassembler, les agencer, les ramifier, et constituer à partir de là le roman de ces vies éparses, et travailler la teneur de ce « tiers paysage » que des femmes, des hommes, des enfants ont ensemencé de leurs présences actives. À la Villa Médicis, je veux réunir ces notes, ces images, ces sons, ces indices, et constituer un atlas de ces vies éloignées.

Depuis 2012, je coordonne les actions du PEROU qui prennent place au cœur de ces lisières. Depuis 2012, j'invite ici-même des photographes, des architectes, des urbanistes, des poètes, des géographes, des anthropologues, des sociologues, des cinéastes, des plasticiens, des chorégraphes. Dans le fil d'une écriture documentaire consistant à inventorier ce qui s'affirme dans ces plis et replis habités du territoire, nous construisons des extensions pour que

cela tienne encore davantage ; nous ouvrons des chantiers qui sont des combats et des fêtes. L'inventaire de nos constructions à même ce paysage semble de Prévert : un seuil fleuri, une ambassade, une douzaine de toilettes sèches, une villa, une passerelle, une place des fêtes, une cabane de chantier, des drains, des poêles, un cinéma, des citernes d'eau, un parquet, des toitures, des plaques d'aération, des jardins, une arche, trois bancs, un chemin hors boue offert à la course folle des enfants. Sous l'égide de ce qui pousse ici-même, nous construisons comme l'on cultive, œuvrons comme l'on réchauffe la température de ce que des textes et des machines s'efforcent d'éteindre. Ce sont des architectures dissidentes dont nous prenons soin en les consolidant, en les augmentant. Mais ce qui s'invente, ce qui s'ébroue ici-même – et que nous célébrons par les écrits, les images, les architectures –, ce sont en tout premier lieu les relations tissées malgré la distance, malgré la violence, avec d'innombrables riverains, habitants du coin, passants révoltés, collectifs organisés, nous, moi y compris. C'est cette histoire qui demeure hors champ, discréditée, disqualifiée, officiellement sans portée : celle des actes d'hospitalité.

Ma mémoire est peuplée des actes obstinés, forcenés, appliqués, ordinaires, quotidiens, de celles et ceux qui – dans le quartier de la Chapelle à Paris, sur les quais de la Gabelle à Arles, dans l'enceinte de l'ancien Tri Postal à Avignon, dans la Jungle de Calais, dans le bidonville dit « de la nationale 7 » à Ris-Orangis, dans le bidonville dit « de la Folie » à Grigny et tout autour – font tenir ces vies, font tenir ces mondes. C'est l'à vif de ces confins

habités, exactement cohabités, dont le récit est manquant. C'est la matière constituée non seulement des gestes de survie, mais aussi des relations qui se nouent, des langues qui s'inventent, des pensées qui se croisent, des embrassades qui opèrent, des passages qui surgissent. C'est cela qu'à Rome il me faut réunir d'un seul tenant, par l'écriture, pour en exposer l'épaisseur d'urbanité : les traces et tracés de l'hospitalité vive dont nous avons constitué les preuves. C'est l'atlas complet des actes commis et constatés par les assemblées du PEROU ; c'est l'organisation de la gigantesque archive amassée au fil de cette marche de sept ans dans les lisières de France ; c'est l'inventaire des mouvements qui ont fait vivre ce territoire en archipel, avant qu'il ne disparaisse, et se reforme ailleurs, et se risque de nouveau, et s'étende toujours un peu davantage, sous l'effet des secousses de notre temps. Car ce territoire – constitué *de* et *à* la rencontre de tou-te-s celles et ceux qui connaissent aujourd'hui l'exil – est passé, présent, comme en devenir. Alors, le texte qu'il me faut écrire à Rome s'avère aussi programmatique : il est l'histoire, trempée de faits réels, de constructions à venir.

■ DÉCRIRE

« Une montagne d'évidences sans manifeste ». C'est ainsi que Rem Koolhaas explore Manhattan dans le fameux *New York Délire*³, publié en 1978, sous-titré : *Un manifeste rétroactif pour Manhattan*. L'entreprise est clinique, le volume organisé tel un inventaire de pièces à conviction, images et dessins, suivant la scansion de mots-emblèmes : trajectoire, éléphant, électricité, cylindres, chevaux, saut, particules, machine, mort, liaison, vide, rivet, extase, ballet, surexposition, etc. Ainsi éclairée, chargée de sens, Manhattan se dresse comme grandiose document sur les temps d'alors. C'est « la pierre de Rosette du xx^e siècle » écrit l'architecte qui, à la force de ce texte hallucinant, fait littéralement réapparaître New York comme urbanité capitale du siècle passé.



Photo : © Sébastien Thiéry / PEROU

Marche organisée le 10 juillet avec le collectif Stalker à Rome

Nous pourrions comprendre la condition de l'exilé contemporain, post-apocalyptique, comme phase finale de l'expérience de déterritorialisation qui caractérise Manhattan selon Rem Koolhaas. Nous pourrions diagnostiquer l'avènement du nomade mondial, définitivement sans-domicile-fixe, comme l'achèvement du programme d'anéantissement du réel que promet son manifeste « rétroactif ». Nous pourrions définir l'abri d'urgence pour exilé comme la variante ultime, autonome, échappée de la trame urbaine, de la capsule d'ascenseur sans laquelle Manhattan n'aurait pas été Manhattan. Nous pourrions défendre qu'il n'y a qu'une seule histoire contemporaine, celle plus ou moins catastrophique d'une humanité hors sol, congédiant de gré ou de force le territoire ; celle d'une fatale « exorbitation » comme l'écrit Paul Virilio⁴, à l'horizon de laquelle l'habitacle du sans-abri, cellulaire et disséminé, se présenterait comme forme définitive d'habitat.

Les recherches sur le nomadisme balbutient dans les années 1920, aux prémices de la standardisation et de l'industrialisation de la production architecturale. Ces recherches s'intensifient dans les années 1950 durant lesquelles l'on dessine et expérimente des structures simples, légères, pliables, déplaçables, gonflables. C'est lors du 10^e Congrès international d'architecture moderne, qui se tient en 1956 à Dubrovnik, que la question de la mobilité est abordée pour la première fois dans le cadre d'une telle rencontre internationale. À ce sujet font grand bruit l'intervention de Charles Péré-Lahaille, présentant son projet de *Cité mobile*, ainsi que celle d'un jeune architecte d'origine israélienne, Yona Friedman, qui annonce : « *Au lieu d'être un projet final, la maison devrait devenir provisoire et transformable ; ses composantes, murs, planchers, plafonds, toit, seraient comme des meubles, déplaçables par l'habitant* ». L'année suivante est constitué le GEAM (Groupe d'études d'architecture mobile)

autour du même Yona Friedman. Cette vision d'une architecture hors sol prend, chez ce dernier, les allures de la *Ville spatiale* (1959), mais aussi de la *Maison de vacances volante* (1963) chez Guy Rottier, ou encore d'*Instant City* (1968), métropole itinérante, chez Peter Cook et le collectif Archigram.

Toutes les inventions d'artistes et d'architectes contemporains appelés pour répondre à la « crise des migrants » prolongent plus ou moins aveuglément cette histoire : architectures nomades, mobiles, transitoires, éphémères, légères, modulaires, portatives se déclinent dans catalogues, revues spécialisées, sites internet de collectifs, comme autant de variations sur le thème de l'arrachement, comme autant de réponses à la condition d'avant-garde, hors sol et atomisée, du sans-abri. Comme si se jouait là une confirmation, l'accomplissement d'un programme, notre horizon ultracontemporain. Des appels à projets multiples, des axes de recherche dans

nombre d'écoles, des expérimentations ici et ailleurs poursuivent aujourd'hui cette histoire, élaborée au siècle dernier, d'un habitat déterritorialisé pour répondre à ce qui a lieu. Des textes, des images, des dessins sédimentent, instituant le récit d'une humanité hors sol avec laquelle il conviendrait d'œuvrer.

À peu près rien de ce que nous explorons depuis 2012 dans les lisières en France, rien de ce que les gestes de construction dessinent ici et là, rien de ce qui tient et fait tenir l'habitat que nous analysons sept années durant, ne s'avère conforme à ce récit. Tout ce qui fait la force et l'avenir de cette urbanité en archipel constatée, documentée, notée, relevée, consignée, consiste en un art obstiné de s'inscrire, de s'articuler, de faire avec, de se nouer. Au sol, aux arbres, aux pierres, entre nous, avec d'autres, aux alentours, aux langues, aux signes, à la profondeur d'un ici, à l'épaisseur d'un maintenant. Tout ce qui fait l'habitabilité de ces situations, tout ce qui les rend respirables malgré tout, se trouve dans les attachements qui les tendent, dans les solidarités parfois infimes qui se déploient à leur endroit, dans les relations souvent fragiles qui les tiennent et les retiennent, dans les actes d'hospitalité qui les trament. Un texte est aujourd'hui manquant qui conte l'histoire et la géographie de ces constructions contemporaines, faites de matériaux mais aussi de mots, de signes, de relations, de gestes. Réunir l'archive de sept années d'enquête, bien décrire ce qu'elle nous enseigne, bien saisir ce qu'elle expose, y chercher une autre définition de ce qui a lieu, de ce qui est et devient, de ce qui insiste et étouffe de ne pas être reconnu ; voici l'enjeu de cette résidence d'écriture à la Villa Médicis. Il s'agit, à partir de cette marche de sept ans, de composer un autre récit et un autre précis d'architecture des temps présents, de faire apparaître autrement ce qu'à Calais et tout autour l'on continue de ne pas reconnaître, et de faire disparaître.

« Une montagne d'évidences sans manifeste ». Ainsi pourrait débiter ce texte manquant qui doit permettre de

qualifier ces établissements, demeurant officiellement inqualifiables et auxquels sont mécaniquement opposées des réponses techniques de gestion de crise et de flux. Ce texte à venir est la résultante d'un regard qui est un égard à l'endroit de ces constructions disqualifiées, violentées, détruites, sitôt apparues. Ce texte à venir est la considération de leur puissance, de leur possible devenir, que les constructions du PEROU ont cherché à rendre manifestes. Ce texte à venir est une enquête renouvelée sur cette architecture des lisières, murmurée à peine, mais solide de son épaisseur relationnelle, des mouvements, des regards, des gestes qui la façonnent. Ce texte à venir est forcément nourri des écrits de Fernand Deligny, de ses pages décisives sur les « lignes d'erre » éclairant si précisément les enchevêtrements complexes qui composent ces paysages profondément habités, qu'avec les assemblées du PEROU nous avons traversés. Ce texte à venir est forcément nourri des visions fulgurantes d'Édouard Glissant, de cette poétique de la relation qui désigne exactement la matière constitutive de ce qu'il nous faut appréhender comme urbanité d'un XXI^e siècle dont les bouleversements signent la fin de nos éloignements. Ce texte à venir est un « manifeste rétroactif » de ces architectures de proximité, matérielles et immatérielles, obstinément écrasées.

INSCRIRE

Entre 2015 et 2016, Calais fut le théâtre d'une extraordinaire invention collective. En collaboration avec une dizaine d'équipes de recherche, huit photographes, des étudiants, des

complices de multiples horizons, nous avons documenté ce qui s'est dressé là, sur la lande : trois églises, cinq mosquées, trois écoles, un théâtre, deux bibliothèques, un hammam, trois infirmeries, cinq salons de coiffure, quarante-huit restaurants, quarante-quatre épiceries, sept boulangeries, quatre boîtes de nuit. Mais plus encore : des gestes inlassables d'attention, un soin démultiplié, une mobilisation internationale quotidienne, une urbanité tentaculaire étendue bien au-delà de l'espace, circonscrit par barrières et forces de l'ordre, de ladite « Jungle de Calais ». Les migrants n'ont pas seulement habité des baraquements sommaires, mais bien davantage l'hospitalité endémique que sur le chemin ils ont éveillée. Tel est l'ouvrage singulier, non repéré comme tel, détruit par des hommes en uniforme en octobre 2016 ; non un pauvre et insalubre bâti, mais les constructions d'hospitalité dont la matérialité ne fut qu'un pli, un affleurement visible, et dont l'étendue est demeurée et demeure non cartographiée. L'hypothèse est celle-ci : l'hospitalité est l'habitat complexe des temps présents et à venir dont la science est à constituer ; elle est la création précise qu'exige ce XXI^e siècle caractérisé par des mouvements migratoires extraordinaires. L'hypothèse est celle-ci : l'acte d'hospitalité est une technique constructive désormais décisive qu'il est urgent de reconnaître, caractériser, inscrire au registre de nos inventions, afin que soit bâti demain ce qui ne peut manquer de l'être.

Le projet d'écriture qu'il me faut conduire durant cette année de résidence à la Villa Médicis consiste à composer le manifeste de ces « architectures d'erre », de cet habitat tentaculaire

“L'acte d'hospitalité
est une technique constructive
désormais décisive qu'il est urgent
de reconnaître.”

qui affleure aujourd'hui en Europe, et à simultanément élaborer une pensée renouvelée de ce qui les fonde ; à savoir : l'acte d'hospitalité que risquent nos concitoyens de Calais, Vintimille, Lesbos, Lampedusa, Rome, Paris, Bruxelles ou Athènes. Ce texte est un acte scientifique, le fruit d'un travail de recherche-action sur des architectures dissidentes, développé depuis sept années en France. Il est en outre un acte juridique, le mémoire à partir duquel nous finaliserons la procédure engagée avec une assemblée de complices artistes, écrivains, chercheurs, visant à faire inscrire l'acte d'hospitalité au Patrimoine culturel immatériel de l'humanité. En cela, ce texte permettra de renseigner le formulaire ICH-01 de l'Unesco, dit « Liste de sauvegarde urgente ».

Inscrire l'acte d'hospitalité au patrimoine mondial, c'est reconnaître combien il fait effectivement abri pour la collectivité tout entière, non seulement pour les exilés. C'est entendre et faire entendre combien son extinction sur terre comme sur mer

ébranlerait jusqu'à notre raison. C'est reconnaître combien celles et ceux qui le font vivre, cette communauté qui ne se compte pas, ni ne se conte, se trouve en charge de ce qui s'avère un considérable héritage pour les générations futures, qui connaîtront au centuple migrations et brassages planétaires. C'est affirmer qu'il s'agit là d'un inestimable bien commun, non encore reconnu comme tel, menacé de ne pas l'être. C'est déclarer que l'humanité y tient, qu'il fait tenir notre humanité présente, qu'il rend pensable et possible une humanité à venir. Ce travail d'écriture auquel j'entends consacrer cette année 2019-2020 à la Villa Médicis répond donc à deux enjeux intimement noués : faire trace de ce qui a été, et fonder ce qui peut devenir.

POST-SCRIPTUM

L'écriture d'un mémoire à Rome s'est muée en programme d'actions. Cette année a consisté à déclencher des projets pensés comme autant de « mesures

de sauvegarde » de l'acte d'hospitalité à déclarer à l'Unesco : la transformation du plus grand squat de Rome en « Musée en actes des actes d'hospitalité », riche d'images recueillies d'Europe entière et transmises à la force d'une marche avec le collectif Stalker le 10 juillet ; l'ouverture à Marseille, avec le festival Image de Ville, d'une « cinémathèque de l'hospitalité » sans murs ; la création à Paris d'un « Très Grand Hôtel », *contre-centre* d'hébergement conçu en prolongement des gestes de l'hébergement solidaire ; la conception, avec l'architecte naval Marc Van Peteghem, d'un bateau de sauvetage en mer Méditerranée, pensé comme une extension maritime de musées, théâtres, centres d'art invités à magnifier et abriter ce faisant les gestes des marins sauveteurs comme autant d'œuvres majuscules. L'écriture s'est déployée hors de la page, cherchant dans l'action renouvelée, par son effective inscription dans le monde, le sens d'un horizon.

Sébastien Thiéry

Politologue, coordinateur des actions du PEROU

Inscrire l'acte d'hospitalité au patrimoine culturel immatériel de l'humanité

NOTES

1- <https://www.perou-paris.org/Manifeste.html> [ndlr]

2- Le *Manifeste du tiers paysage* est consultable sur le site de Gilles Clément <http://www.gillesclement.com> [ndlr]

3- Rem Koolhaas, *New York Délire. Un manifeste rétractif pour Manhattan* (traduit

de l'anglais par Catherine Collet), Éditions Parenthèses, Marseille, 2002, 299 p. Consultable en ligne https://editionsparentheses.com/IMG/pdf/p087_new_york_delire.pdf [ndlr]

4- Paul Virilio, *La Vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995, 192 p. [ndlr]



Les Invisibles, La Plage, Magdi, Ibrahim et Sefaga, Calais, 2016

ŒUVRER POUR UNE VILLE SENSIBLE

Pascal Le Brun-Cordier

Que peut faire la création artistique dans l'espace public à l'espace public ? Qu'elle relève des arts vivants ou visuels, qu'elle soit hors sol ou contextuelle, pérenne ou temporaire, spectaculaire ou discrète, solitaire ou participative, sollicitée ou non, elle peut contribuer à *produire une ville sensible*, nous dit Pascal Le Brun-Cordier, directeur artistique et universitaire.

Sensible, la ville peut l'être de trois manières, différentes et complémentaires. La ville sensible est d'abord celle dont la sensorialité est augmentée, exacerbée. Une ville qui a de la saveur, des couleurs, des parfums, des textures. Une ville qui, par la richesse de ses reliefs sensoriels, intensifie notre sentiment d'existence. Cette ville sensible est notamment activée par les artistes qui ont des savoir-faire et des stratégies spécifiques pour révéler les singularités et les aspérités urbaines, ou pour en créer, et ainsi rendre les villes plus surprenantes, intrigantes, troublantes, bref, plus vivantes. C'est le cas en particulier des artistes qui œuvrent dans l'espace public surtout quand leurs créations sont in situ (contextuelles) et in vivo (impliquant les personnes). L'enjeu de cette ville sensible, c'est assurément le « *Buen Vivir* » (le « bien-vivre »), un concept-clé dans certains pays d'Amérique du Sud.

Après cette approche esthétique ou *esthésique*, la ville sensible peut être envisagée dans une perspective éthique : il s'agit de la ville « sensible à » – à la diversité de ses habitant-e-s, aux enfants comme aux très âgés, aux plus précaires, aux moins visibles, aux réfugiés et aux migrants –, une ville sensible à ce qui les affecte, à ce qui leur importe. C'est dans cette ville du *care*, où l'on prend soin de chacun, que peuvent s'inventer des « services publics du sensible » (Fazette Bordage), conçus à partir des situations de vie des habitant-e-s, et possiblement avec l'aide d'artistes enquêteurs.

La troisième conception de la ville sensible est plus spécifiquement politique : c'est celle que permet d'identifier Jacques Rancière quand il parle du « partage du sensible » pour désigner « *un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience* ». Le sensible dans la ville exprime ici la manière dont elle est agencée, configurée, ce que Rancière appelle aussi la « police » : ces articulations distinguant ce qui est licite ou illicite, légitime ou illégitime, visible ou dicible, caché ou tu, inclus ou exclus, etc.

Un des enjeux majeurs du travail artistique et culturel dans l'espace public consiste, je crois, à questionner, voire modifier, même symboliquement et temporairement, ce « partage du sensible », c'est-à-dire l'ordre des choses, l'« agencement policier » de nos sociétés – parfois si policé qu'il est perçu comme naturel, sa dimension politique étant invisibilisée. Comme à Calais il y a peu, où l'on trouve des migrants qui ne sont pas les bienvenus, et un dragon accueilli en fanfare – ce *Dragon* extraordinaire, spectaculaire (inventé par François Delarozière, directeur artistique de la compagnie La Machine), financé par les pouvoirs publics, qui est comme une figure de l'étrange étranger au cœur de l'espace public. Il est apparu en novembre 2019 ; le jour de son inauguration, la maire de Calais décidait d'interdire dans le centre-ville le ravitaillement destiné aux

migrants, déclarait qu'il fallait éloigner ces étrangers-là, les maintenir dans les marges de la cité.

Comment agir pour contribuer à transformer nos villes, modifier leur « partage du sensible », pour les rendre notamment plus hospitalières et solidaires, plus sensibles et sociales ? Trois suggestions. Peut-être d'abord en déployant des imaginaires urbains alternatifs, inspirants et capacitants. Comme l'ont fait par exemple à Paris, pendant cinq ans, les *Grands Voisins* dans l'ancien site de l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul, un passionnant laboratoire de la ville solidaire et créative ; ou encore lorsque Malte Martin a installé pendant quelques jours à Paris, sur l'esplanade Roger Linet devant la maison des Métallos (11^e arr.), des cabanes urbaines et des transats singuliers qui faisaient dire aux passants : « c'est une version possible de la ville, on peut en arrêter le flux, s'y poser, y buller ». Ces hétérotopies sont précieuses car elles nous aident à penser et façonner la ville et la vie autrement : elles sont « empuissantantes » (Alain Damasio) ; elles peuvent susciter un désir de transformation et de passage à l'action.

LES SIX TEMPS DU PROJET URBAIN

Nos actions devraient aussi chercher à transformer durablement des situations urbaines. Pour cela, coopérons avec les acteur-ice-s de la fabrique urbaine

– notamment ceux-celles qui conçoivent les espaces publics, les urbanistes, les aménageurs. Artistes et acteur-ice-s culturel-le-s peuvent intervenir, je crois, dans les six temps du projet urbain. En premier lieu, lors de la phase de diagnostic : sismographes du sensible, beaucoup d’artistes parviennent en effet à enrichir les diagnostics urbains en s’attachant à des paramètres parfois perçus comme secondaires par les urbanistes – je pense ici par exemple à la psychanalyse urbaine¹, cette « science poétique » qui sonde l’inconscient des villes. Dans la phase de concertation ensuite : de nombreux artistes réussissent à intéresser un large public aux questions urbaines et parfois à susciter son engagement via des formes de mobilisation ouvertes et inclusives. Pour la troisième phase du projet urbain, celle de la conception, les exemples d’espaces urbains conçus par des artistes ne manquent pas : citons la station de tramway Porte de la Villette à Paris, imaginée par Anita Molinero, ou le parc Superkilen à Copenhague co-inventé par SUPERFLEX, les habitant-e-s du quartier et les usagers du parc.

Le quatrième moment, celui de la transition, fait l’objet d’un intérêt renouvelé depuis quelques années via l’urbanisme transitoire. Il peut aussi être un temps fertile pour l’action artistique, dès lors que celle-ci vise autre chose que des effets d’image et de valorisation foncière. Je pense ici au travail mené pendant plus d’un an par le Collectif Random à La Courneuve avec *Situation(s) Robespierre* : une longue résidence qui leur a permis de concevoir notamment trois rituels d’au revoir avec les habitant-e-s de cette barre vouée à la démolition. Le cinquième temps, celui du chantier, est souvent synonyme d’opacité et de nuisance pour les habitant-e-s ; il peut être envisagé autrement quand on

invite des acteur-ric-e-s culturel-le-s et des artistes à créer *dans et avec* la ville en chantier – comme ce fut le cas, toujours à La Courneuve, avec le projet *Monument en Partage* porté pendant deux ans par la Maison des Jonglages.

Enfin, dans le sixième temps des projets urbains, celui de la livraison puis de la vie urbaine ordinaire, peuvent s’imaginer des actions artistiques et culturelles favorisant des activations et des appropriations singulières de l’espace public ou du paysage. Je pense ici au projet réalisé récemment dans le bois de Tremblay-en-France. Pour cette commande artistique citoyenne – impulsée par Danielle Bellini, directrice de la culture et de l’éducation populaire –, à laquelle j’ai eu le plaisir d’être associé, nous avons présenté à un groupe d’habitant-e-s quarante artistes œuvrant *dans et avec* la nature. Cinq ont été retenus, à qui nous avons proposé de concevoir une création pour le parc urbain alors en cours de réaménagement. Après plusieurs rencontres avec les artistes et de longs échanges, les habitant-e-s ont choisi, avec le maire, le *bain de forêt* de l’artiste japonais Tadashi Kawamata : une vingtaine de cabanes et de nids géants perchés dans les arbres, une invitation à la promenade et à la rêverie au cœur du vivant².

Agir pour transformer nos villes et concevoir des « partages du sensible » – poétiquement et politiquement intéressants –, suppose enfin que nos actions parviennent à oxygéner la vie démocratique, à stimuler une citoyenneté active et créative, à développer les capacités d’agir des citoyens. C’est le propre de nombre des pratiques déjà citées qui relèvent de ce qu’Estelle Zhong Mengual, historienne de l’art, propose d’appeler « l’art en commun » – et aussi d’un projet inspirant que j’ai pu voir

en octobre 2019, dans le cadre de la biennale d’art en espace public *Dream City* à Tunis. Dans une zone délaissée de la médina (devenue au fil des ans une déchèterie sauvage et dangereuse), l’artiste Atef Maatallah, associé à une botaniste et à un architecte urbaniste, a eu l’idée de faire de ce non-lieu un véritable espace public, propre et hospitalier, en impliquant des habitant-e-s du quartier. Articulant une dimension artistique, urbanistique et citoyenne, ce projet répond aux trois critères que j’ai évoqués : c’est une hétérotopie réalisée avec des habitant-e-s qui porte un imaginaire « empuissantant » et transforme de manière durable l’espace urbain.

En conclusion, j’évoquerais la double nécessité de soigner la mise en récits de ces démarches – pour leur donner une plus grande place dans les imaginaires culturels et urbains –, et d’en évaluer les effets à l’aune des enjeux et des objectifs qui ont présidé à leur création. Notamment en mobilisant l’intéressante notion d’« empreinte civique », proposée par le canadien Simon Brault, dont quelques institutions culturelles françaises testent actuellement la pertinence : elle permettrait de rendre compte des effets extra-esthétiques de ces créations visant à faire advenir des villes plus sensibles et plus désirables.

Pascal Le Brun-Cordier

Directeur artistique et universitaire,
rédacteur en chef de la revue Klaxon

Texte paru initialement (et publié ici dans une version légèrement modifiée) dans *Fabrique de la ville, fabrique de cultures*, ouvrage dirigé par Michel Duffour et Danielle Bellini, Éditions du Croquant, 2020.

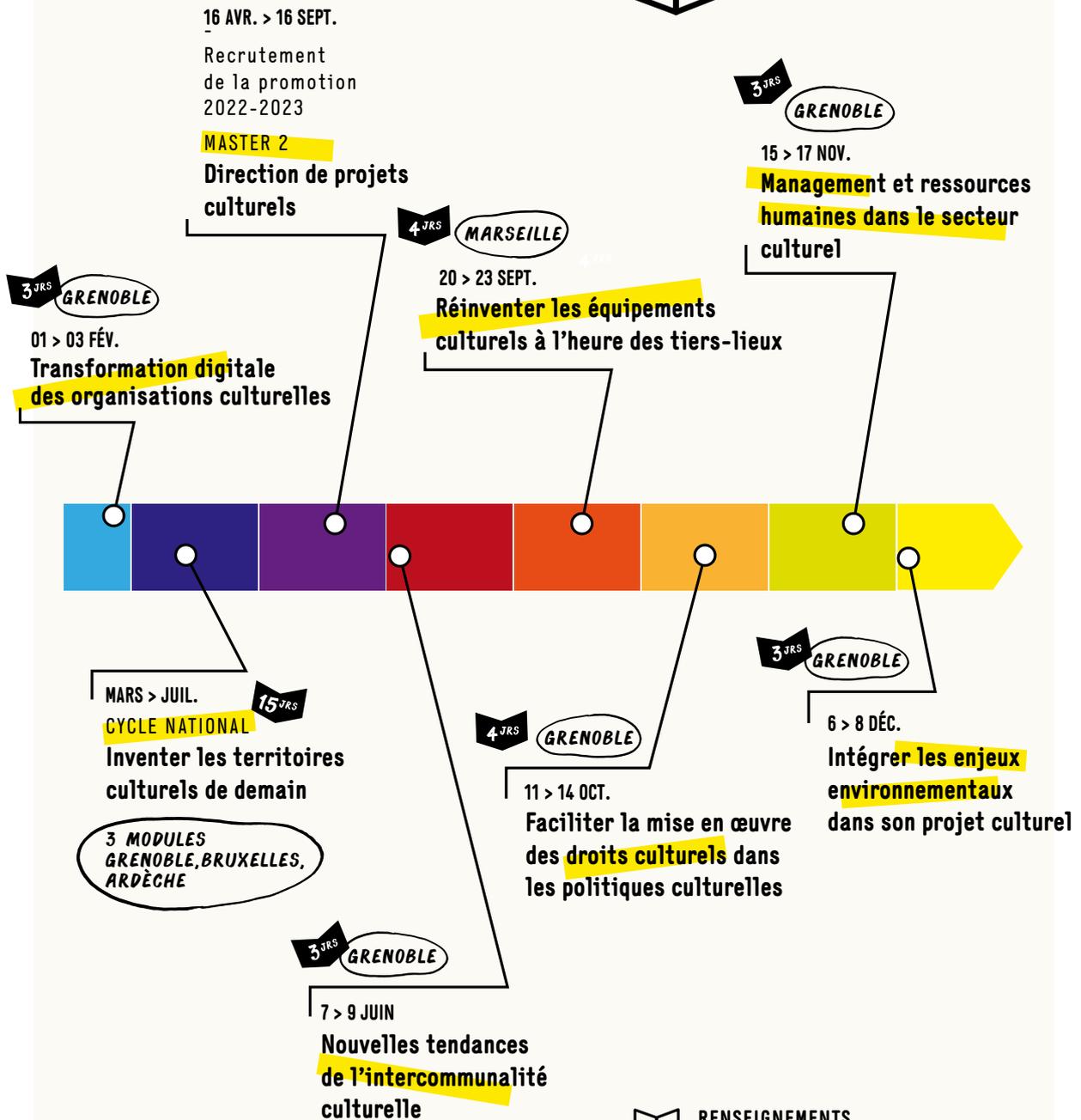
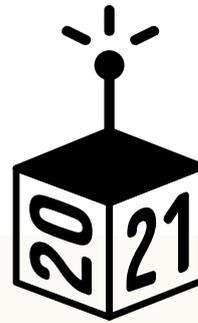
Œuvrer pour une ville sensible

NOTES

1- Développée par l’Agence nationale de psychanalyse urbaine (ANPU).

2- Pour en savoir plus sur les différentes manières d’associer des artistes à la fabrique urbaine, cf. le numéro 11 de la revue *Klaxon* : www.cifas.be/fr/download/klaxon.

CALENDRIER DES FORMATIONS DE L'OPC EN 2021



RENSEIGNEMENTS

+33 (0)4 76 44 95 05

formations@observatoire-culture.net

www.observatoire-culture.net

CULTIVER L'ESPACE PUBLIC, POUR FAIRE POUSSER DE NOUVEAUX IMAGINAIRES

Entretien avec **Dimitri Boutleux**
Propos recueillis par **Laetitia Boulle** et **Jean-Pierre Saez**

Nouvel adjoint en charge de la création et des expressions culturelles de la Ville de Bordeaux, Dimitri Boutleux est paysagiste et urbaniste de formation. À travers ses expériences auprès d'agences de paysage et d'urbanisme aux États-Unis et en France, il nous fait part de sa conception de l'espace public et de son souhait de cultiver le regard sur l'architecture. Quels sont les enjeux de la présence artistique dans l'espace public ? Est-il aujourd'hui un lieu du débat ? À quelles questions essentielles cet espace devra-t-il répondre pour en faciliter les usages, impliquer les habitants, et semer des notions telles que la liberté et le plaisir des sens ?

L'Observatoire – Selon vous, qu'est-ce que l'art apporte à l'espace public et inversement ? Comment voyez-vous évoluer la présence artistique dans l'espace public ?

Dimitri Boutleux – La question de l'espace public est fondamentale. Si cet espace nous semble familier, il faut toutefois se rappeler que la construction de cette notion a été longue. Son histoire prend sa source dans l'art et les utopies politiques de l'Italie du Quattrocento [xv^e siècle italien, ndlr]. Nos imaginaires collectifs de l'espace public découlent des peintures du début de la Renaissance ; on y dessinait alors des représentations de « cités idéales », des villes imaginaires qui visaient la perfection architecturale et humaine. Ces références ont défini les agoras dans les cités européennes, avant que l'agora ne devienne par la suite un objet politique. Après la Renaissance, et jusqu'à la Révolution française, l'espace public est le lieu où l'on installe l'art au service du pouvoir. La statuaire équestre rappelle que le pouvoir et le roi sont bien là, et que l'espace public n'appartient pas tant que cela au peuple. La Place de la Bourse, à Bordeaux, est typiquement un exemple d'espace conçu pour assoir un pouvoir – même chez les Girondins, il fallait rappeler

qui tenait les rênes ! Désormais, l'art royaliste est déclassé et d'autres histoires se racontent avec le modèle du musée « à la française ». Aujourd'hui, l'espace public doit rester l'agora, c'est-à-dire un lieu de dialogue et de débat ; un endroit où l'on pose les questions contemporaines de notre société. Ce que l'on y met – en particulier une présence artistique – doit continuer à être sujet à débat. Le mouvement *Black Lives Matter*, ou bien le déboulonnage des statues d'hommes esclavagistes, montre que l'espace public reste ce lieu du débat.

L'art dans l'espace public peut aussi répondre à des besoins d'usages urbains, à travers le mobilier et le modelage du terrain imaginés par le design et le paysagisme. On est entré dans un autre temps de la présence de l'art dans l'espace public, avec davantage de nature, comme en témoignent de nombreux mémoriaux discrets, conçus à la manière d'un « Feng Shui paysager ». De nombreux professionnels interviennent dans la conception urbaine et peuvent se réclamer du champ artistique : les éclairagistes, les designers et créateurs de mobiliers urbains, les métiers de la fontainerie, les paysagistes-designers, les jardiniers... Et aussi les architectes. L'art a pris une place importante dans le champ de l'urbanisme. On s'est parfois éloigné des

fondamentaux de l'architecture pour parler de « propos architectural », qui, selon moi, constitue un geste artistique. De ce point de vue, on n'a jamais mis autant d'art dans l'espace public. La ville est aujourd'hui elle-même une expression artistique.

Qu'attend-on de l'art dans l'espace public ? Qu'il vienne poser de grandes questions philosophiques et sociétales, mais aussi qu'il se mêle de questionner un espace. Les solutions nées de l'éphémère me tiennent beaucoup à cœur : tandis que les enjeux de sobriété se font de plus en plus pressants, la question des usages peut être posée différemment autour d'une œuvre éphémère ; on peut en tirer des leçons avant d'engager des projets plus pérennes. L'art peut ainsi être très utile et préfigurer un aménagement paysager. La cité a besoin des artistes pour aider à reconstruire un imaginaire commun, pour écrire un projet urbain qui tend vers ce que la cité a besoin de devenir. C'est le rôle des artistes d'aider les politiques sur ce champ-là.

L'Observatoire – Au fur et à mesure que les villes se transforment, elles ont le souci d'intégrer une dimension artistique dans le projet urbain. Aujourd'hui, nos représentations de l'espace public évoluent. Jusqu'où cela va-t-il ?

D. B. – Le « 1 % artistique » dans les constructions publiques constitue l'une des réponses, mais cela n'est pas toujours respecté. Sur les grands chantiers publics, il y a forcément une signature politique – la construction d'un tramway en est un bel exemple. Or cela contribue à dater l'espace public. On y reconnaît une époque et la patte du politique sur le territoire.

Une nouvelle sensibilité à l'espace public est en train de naître à Bordeaux. Cette conception renouvelée de l'espace public, plus sobre et homogène, apparaît comme un véritable levier pour introduire de la culture, de la scénographie, pour poser un chapiteau ou installer un marché, transformer certains espaces sans entamer forcément de grands travaux. L'idée d'un paysage urbain lissé et consensuel, minéral, noir et blanc, disparaît au profit d'une maîtrise d'usage neutre et durable. La vraie durabilité d'un espace public, ne serait-ce pas plutôt lorsque l'on ne se repose pas la question de son réaménagement vingt ou trente ans plus tard ? Ne serait-ce pas une forme d'homogénéité sobre, offrant une certaine polyvalence des usages, plutôt que de poursuivre la lubie du « dur » ? Aux États-Unis, j'ai été frappé par la place prise par les pratiques d'*empowerment*, par la manière dont les gens prennent en charge les aménagements de proximité. Beaucoup d'associations entretiennent les parcs de quartier. À San Francisco, où j'habitais, les gens récupéraient des tonneaux pour y mettre du terreau et faire des jardins ; je peux vous dire que personne ne faisait pisser son chien dessus, il n'y avait pas d'incivilité, ni de vol.

L'Observatoire – Alors que l'articulation entre l'art, l'espace public et la participation des habitants à la construction et la préservation de l'espace public se développe, les formes d'incivilité continuent d'exister dans l'espace public, à travers des actes de vandalisme qui abiment y compris des œuvres du patrimoine. Que faire pour mieux impliquer les habitants et faire en sorte qu'ils soient concernés par la préservation de leur espace public ?

D. B. – Cette question est essentielle. J'ai fait partie d'une association qui plantait des arbres le week-end. En France, nous devons être la première (ou la deuxième) génération qui participe le moins, physiquement, à l'élaboration de nos villes. Avez-vous déjà posé une brique dans votre ville ? Ce geste est fondamental. Le désengagement et les incivilités sont peut-être dus au fait que l'on ne trouve pas notre place dans la ville, car l'on n'y a pas contribué physiquement – en y plantant un arbre, en montant une mosaïque, en participant à une œuvre collective... J'ai rebaptisé ma délégation « adjoint à la création et aux expressions culturelles » car je pense que la création est profondément émancipatrice et que l'on doit se demander ce que l'on fait de notre vie, dans nos villes. Les concepteurs d'espaces publics devraient laisser des interstices, des porosités, pour que les habitants puissent y glisser leur expression. Avec la génération des villes qui proposent d'embellir les pieds de mur, on voit apparaître un changement ; cela semble anodin et, cependant, planter quelque chose sur son trottoir est presque transgressif pour de nombreuses personnes. En France, la culture d'un espace public appartenant à tous – et finalement à personne – est tenace. Une nouvelle révolution à engager serait de se dire que chacun pourrait être responsable d'un bout de son trottoir, de l'entretien d'un bout de son parc... L'administration doit aussi opérer sa mue pour laisser une place à l'habitant. Le concept de « ville clé en main » – avec la logique de dire « je paie des impôts, donc j'ai droit à ça » – est l'un des pires problèmes, selon moi. En réalité, les habitants aimeraient participer davantage à certains chantiers de la ville, et il faudrait leur laisser la possibilité de le faire à chaque fois. Quand l'on s'implique dans un projet qui nous concerne, on protège davantage son environnement, on en conçoit une certaine fierté et on se l'approprie : c'est là tout l'enjeu. Or, ce sont les bâtisseurs qui construisent et, d'une certaine manière, ils ont « kidnappé » la ville.

La question de la formation des habitants est également incontournable pour échapper aux esthétiques convenues. Tandis que l'on voit des statues de nu dans les villes, exposer une photo de nu grand format peut certes être accepté socialement, mais risquer le rejet si la collectivité n'accompagne pas ce geste d'un travail pédagogique mené au préalable auprès des habitants. L'éducation artistique est essentielle si l'on souhaite exposer de l'art contemporain dans l'espace public. Les architectes et les urbanistes devraient intervenir à l'école ; l'éducation à l'espace – à l'espace public en particulier – serait un beau sujet à développer. Des formes architecturales du passé connaissent un vrai regain d'intérêt depuis une dizaine d'années, telle que la tour *Les Horizons* à Rennes – où j'ai eu la chance d'habiter –, bâtie par le célèbre architecte-bâtitteur Georges Maillols¹ à la fin des années 60. Ces espaces étaient pensés pour ceux qui les habiteraient et de vraies études sociologiques étaient réalisées pour cela. Aujourd'hui, dans le neuf, on livre une piètre qualité en matière de luminosité et de praticité... Éduquer aux formes urbaines, expliquer la cité d'après-guerre et sa reconstruction, parler des néo-urbains des années 50-70, cela permettrait de cultiver le regard sur l'architecture.

L'Observatoire – Comment respecter le geste artistique et l'autonomie de l'artiste aujourd'hui, tout en travaillant avec les habitants ? Comment faire travailler artistes et habitants dans un espace partagé, où chacun conserverait son rôle et respecterait celui de l'autre ?

D. B. – Il faut se méfier de la façon dont la maîtrise d'ouvrage travaille avec les artistes aujourd'hui. La question de l'autonomie de l'artiste dans son propos se pose de plus en plus. On l'observe, par exemple, avec *Le Voyage à Nantes* : le lieu est imposé à l'artiste et, comme il s'agit de marketing territorial, on lui demande de rester consensuel.

La crainte est en effet bien présente car certaines œuvres ont provoqué des levées de boucliers. On l'a vu avec la polémique autour de l'œuvre de l'artiste londonienne Suzanne Treister – une œuvre en forme de soucoupe volante, installée à Bordeaux en 2015 ; le manque de portage politique et de médiation indispensable a laissé un espace aux *fake news* concernant les sources d'inspiration à l'origine de ce travail². En tant que nouvel élu, je découvre les différents termes du dialogue territorial, dont ceux de « concertation » et de « médiation ». L'autonomie de l'artiste se réalise, selon moi, dans la médiation de son œuvre. L'implication des habitants n'est pas forcément sa volonté. Certains artistes ne sont ni des pédagogues ni des communicants, et il n'est pas souhaitable de leur imposer cette démarche. La liberté doit rester le maître mot.

Concernant la collaboration avec les habitants, les *Nouveaux commanditaires* font figure de modèle, avec l'expression d'un besoin de la part d'un groupe d'habitants qui se constitue comme commanditaire et qui peut être indépendant de la Ville. La collaboration avec l'artiste me semble ici beaucoup plus saine. L'implication des habitants est aujourd'hui essentielle. À Bordeaux,

par exemple, une réflexion est menée sur la place que pourrait prendre la vigne en ville ; car paradoxalement, Bordeaux est une ville où l'on ne voit pas de plants de vigne. Des plantations ont été envisagées dans certaines rues, en partenariat avec le Jardin botanique. Or, ce projet nécessite l'implication d'habitants volontaires qui auront envie de donner de leur temps pour tailler et entretenir la vigne.

Je formule un vœu à propos de l'évolution de la société et du rapport à l'espace public : j'espère que les espaces publics sauront renouer avec certaines formes de liberté, et faire une place à l'aspect sensoriel des choses. Ces dernières décennies ont été centrées sur les questions de fonctionnalité et de mobilité ; il serait temps de revenir à la question de la liberté, et à celle des sens.

Il y a quatre ans, les frères Bouroullec faisaient une exposition aux Champs Libres à Rennes qui s'appelait *Rêveries urbaines*. La ville leur avait commandé des maquettes sur leur vision de l'espace public. Certaines m'avaient beaucoup touché, notamment leur conception de la fontaine : je me souviens d'une œuvre représentant un anneau sur lequel vous pouviez vous assoir avec, au centre, le foyer d'une cheminée. Le feu, l'humain...

Pourquoi la ville a-t-elle écarté ces choses primaires mais si essentielles ? L'espace public pourrait tendre vers du design qui permettrait de renouer avec les sens.

Pour la saison culturelle 2021, à Bordeaux, des « cartes blanches » seront proposées à des artistes sur des sites. Des thèmes tels que l'été, la saison, la plage, le plaisir de l'eau, me semblent intéressants, et ne concerneront pas uniquement les classes populaires. Avoir le plaisir d'aller dans un parc avec sa serviette, prendre une douche pour se rafraîchir puis s'allonger à nouveau sur sa serviette... Est-ce que les villes peuvent l'offrir aujourd'hui ? On pourrait imaginer une exposition de design urbain où la question de la plage contemporaine serait le thème ; faire du feu entre amis dans un parc, prendre des douches, etc. On doit se poser ces questions de fond sur l'espace public.

Entretien avec **Dimitri Boutleux**
Adjoint au maire chargé de la création
et des expressions culturelles à la Ville de Bordeaux

Propos recueillis par **Laetitia Boule**
Chargée de mission à l'Observatoire des politiques culturelles
et
Jean-Pierre Saez
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

Cultiver l'espace public, pour faire pousser de nouveaux imaginaires

NOTES

1- La caractéristique du style Maillols : faire entrer la lumière dans les appartements et jouer sur la géométrie de la façade [ndlr].

2- L'œuvre de Suzanne Treister utilisait des matériaux issus des restes de nombreuses épaves de l'époque de la Seconde Guerre mondiale, encore présents dans le fleuve. Le titre originel de l'œuvre, *Vril*, tiré d'un livre de Edward Bulwer-Lytton (considéré comme le premier ouvrage de science-fiction), a mis le feu aux poudres chez certains

habitants du quartier qui y ont vu une référence douteuse à des thèses nazies de conquête spatiale. L'œuvre a dû être rebaptisée *Le Vaisseau spatial* (2^e volet du triptyque *Les Vaisseaux de Bordeaux*) et l'artiste est restée incomprise [ndlr]. Voir à ce sujet : <https://rue89bordeaux.com/2018/01/5-questions-loeuvre-dart-contestee-prevue-aux-bassins-a-flot-juin-2018/>

L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC : VIGIE DU MONDE

Laetitia Lafforgue

Se faire *dans* le monde et non *hors* du monde, c'est la première des spécificités de l'art dans l'espace public. De fait, il est en pleine prise avec la société. Qu'est-ce qui motive les artistes à s'exprimer dans l'espace public ? De quelles évolutions sont-ils les témoins ? Comment font-ils face aux contraintes réglementaires, sécuritaires, sanitaires ? En quoi interrogent-ils la dimension démocratique de l'espace public ? Sur quoi nous alertent-ils ? Voici quelques pistes de réflexion, à partir de mon petit bout de lorgnette.

Nombre de chercheur·euse·s, artistes, architectes, urbanistes, sociologues, géographes, politiques... ont tenté de définir ce qu'est (ou n'est pas) l'espace public. Ils se réfèrent le plus souvent à Habermas, posé indiscutablement comme le penseur majeur sur le sujet.

Je ne me risquerai pas à cet exercice. Ajouter une couche supplémentaire à cette littérature écrasante serait probablement vain. Il me suffit de penser l'espace public comme l'espace du commun, l'espace où se mêlent les gens et les idées, l'espace de réalisation de notre projet de société, pour ordonner à peu près quelques idées me permettant de partager une expérience.

L'ESPACE PUBLIC, UN TERRAIN DE JEU

En 2020, après plus de cinquante ans d'arts de la rue, existe-t-il encore des gens pour penser que la rue est un choix par défaut, un ratage dans les réseaux de la boîte noire ou blanche que sont le théâtre et la galerie ? Non, bien sûr. Et heureusement, car ils se tromperaient.

Choisir la rue comme espace de jeu, est un choix de profonde conviction, un état d'esprit qui raconte un rapport au

monde basé sur la relation à l'autre. On peut arriver par hasard dans la rue. On y reste par choix. Jouer dans l'espace public n'est pas du goût de tout le monde. La dépendance aux éléments (le froid, la pluie, la neige, la canicule), aux autres (le bruit, les voitures, les passants, les odeurs d'urine...), ont un effet repoussant pour bien des artistes. Choisir l'espace public, c'est choisir l'inconfort.

Le monde est une nourriture sans limites. Et pour celles et ceux que l'inconfort ne rebute pas, l'espace public est le plus beau des terrains de jeu. La plus grande des scènes.

Avant toute chose, il y a, dans les arts de la rue, ce mouvement vers l'autre. Se déplacer jusqu'à celui ou celle à qui l'on parle. Lui proposer une rencontre dans l'espace du commun, commun au sens propre comme au figuré. Un espace qui nous appartient à tou·te·s, dont l'accès est gratuit. Se faire face, éclairés par la même lumière, au vu et au su de tout le monde.

Quand on choisit de faire un spectacle dans la rue, au-delà du propos et de la scénographie, on détermine aussi ce qui fera scène, jouant parfois même à effacer les délimitations, naviguant avec la profondeur des champs. On réfléchit à la

place du public, à son accueil. Tel un hôte, on crée les conditions dans lesquelles on pense qu'il sera le mieux installé pour voir et entendre, pour recevoir.

Et l'on choisit aussi de ne pas tout maîtriser, de laisser advenir tous les possibles, pour le meilleur... et parfois pour le pire. On se maintient en permanence en alerte, à l'affût du moindre évènement, d'une possible rencontre, de tout élément qui participera à « augmenter » le spectacle par la réalité.

L'espace public est un partenaire de jeu très généreux. Il permet une immense diversité des formes. Du spectacle pour une personne à celui qui rassemble les foules, il est en écho permanent avec ce que nous vivons.

AU-DELÀ DU DÉFI CRÉATIF, DES VALEURS

Au-delà du défi créatif, c'est la nature fondamentalement politique et émancipatrice des arts de la rue qui en est la force motrice.

J'ai pour habitude de dire que même les formes les plus animatoires (dévalorisées aussi bien par la plus haute institution que par certain·e·s artistes) participent

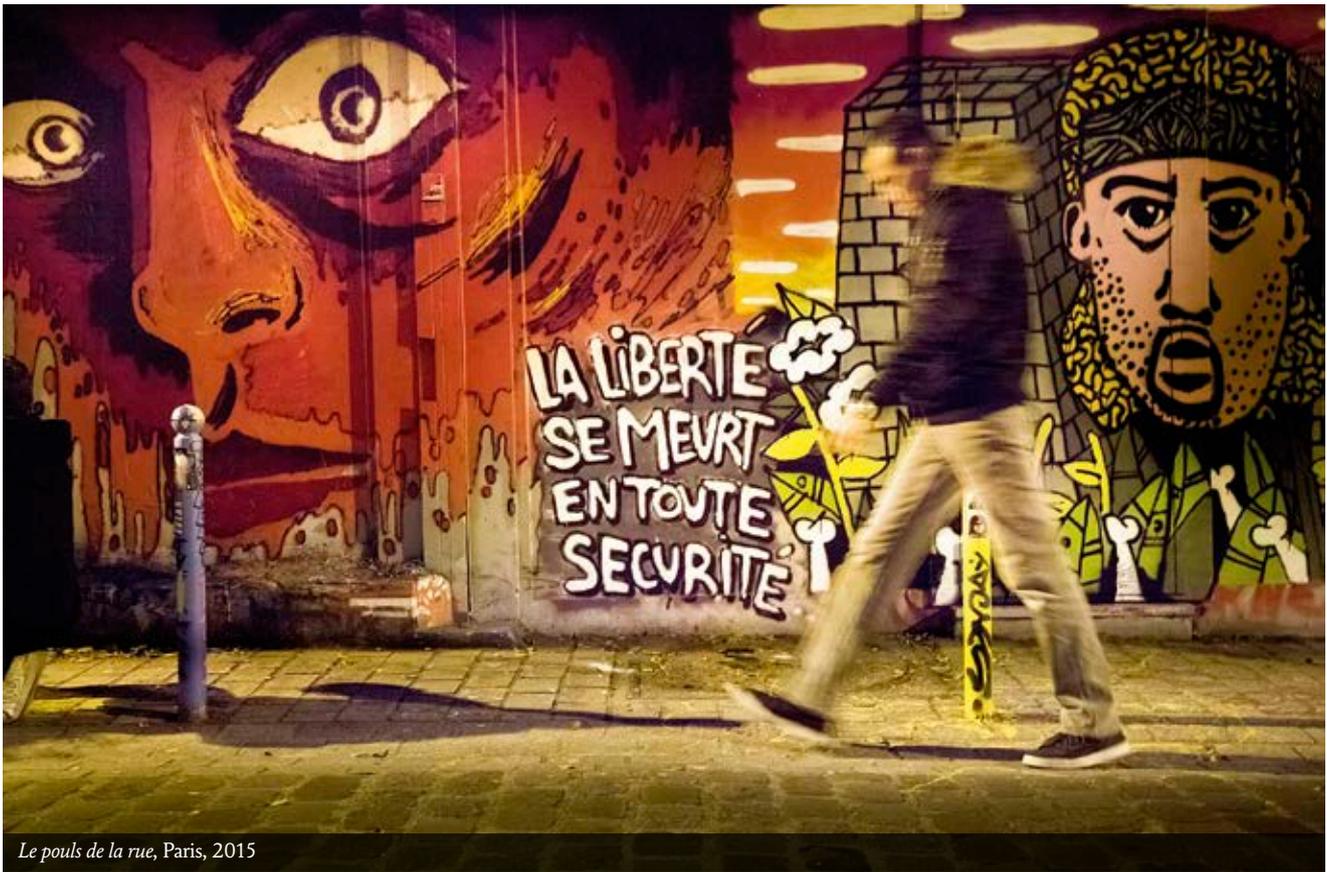


Photo : © PFFRunner

Le pouls de la rue, Paris, 2015

de la nature politique des arts de la rue. S'adresser aux autres dans l'espace public est tout sauf facile et anecdotique. Il faut à la fois une sacrée dose de culot et de l'humilité pour assumer une parole, un geste, l'expression d'un sens, face à de parfait·e·s inconnu·e·s qui ne savent pas toujours ce qu'il·elle·s sont venu·e·s voir, même lorsqu'il·elle·s l'ont décidé.

Prendre la parole dans l'espace public, c'est prendre le risque du frottement, et c'est, en cela, profondément politique. C'est défendre l'idée que l'artiste a un rôle à jouer en tant que perturbateur, éclairer, poète. C'est assumer le fait que nos expressions puissent faire débat, susciter des réflexions, stimuler l'esprit critique, participer à l'émancipation de chacun·e.

En choisissant l'espace public comme lieu d'expression, nous choisissons de nous adresser à une diversité de personnes – en hypercentre, en périphérie, en milieu rural, quels que soient leur âge et leur statut social –, leurs regards tournés vers une

même direction, leur faisant ainsi vivre des émotions dans l'espace du quotidien, seul espace où l'on circule gratuitement.

Je crois sincèrement que cette expérience sensible partagée participe à la construction d'un « nous » qui laisse une place à chacun·e.

UN RÉTRÉCISSEMENT DES LIBERTÉS

Quelle chance de pouvoir s'exprimer dans l'espace public ! Une chance oui, et aussi le résultat d'une lutte. On oublie trop souvent que la Révolution française a bouleversé notre rapport à l'espace public. Avec la Révolution, s'exprimer dans l'espace public n'est plus l'apanage du Roi. Il devient possible, avec la République, d'y exprimer ses idées sans qu'une autorisation soit nécessaire et à condition de ne pas contrevenir à la loi ni de prendre le pas sur la liberté d'autrui¹. L'espace public devient libre et gratuit !

Depuis leur déploiement dans le sillage de Mai 68, les arts de la rue sont bien placés pour constater que l'espace public se rétrécit, et avec lui nos libertés. Il y a d'abord eu la présence galopante de la voiture, l'invasion de la publicité, la privatisation de la ville – qui continue d'avancer à grands pas – la réglementation toujours plus restrictive, l'avènement de l'algorithme qui dématérialise la relation à l'autre, les mesures Vigipirate, jusqu'à la crise sanitaire que nous traversons. Artistes, organisateur·rice·s de spectacles de rue, nous connaissons toutes et tous les formats de barrière imposés à nos événements. Nous connaissons même le nom de leur fabricant que nous avons intégré à notre langage courant.

L'expérience récente du confinement et du couvre-feu rappelle, s'il en était besoin, la fonction de l'espace public comme espace de la socialisation, du nécessaire rapport à l'autre, ce besoin vital. Elle renvoie également à des expériences vécues ailleurs, dans des espaces publics

lointains, où jouer dans la rue a une toute autre force symbolique ; des pays où l'espace public se limite à être un lieu de déplacement entre le travail et le domicile, un espace de contrôle et de répression.

Quand les artistes ne peuvent plus jouer dehors, c'est que l'heure est grave. Cela en dit long sur la santé démocratique d'un pays. En cela, l'art dans l'espace public nous sert de vigie.

UNE LUTTE TOUJOURS À MENER

De fait, l'espace public nous dit tout de la société dans laquelle on est.

La responsabilité des organisateur·rice·s et des artistes de rue est grande. Il nous faut tenir devant les contraintes sécuritaires et sanitaires. Il ne s'agit pas de s'adapter à tout prix mais de faire le

nécessaire pour prendre soin des publics. Occuper le terrain, c'est aussi résister à son accaparement par le marché. C'est empêcher la « désanimation » de notre espace commun.

Se battre. Et continuer à prendre la parole. Apporter du sens dans l'espace public, c'est apporter la possibilité du dialogue, du débat. C'est exercer la démocratie, participer à la création d'un imaginaire commun, contribuer à une politique de la relation.

Si la crise que nous traversons a une vertu, c'est celle de révélateur de ce qui ne va pas, de ce qui ne peut plus continuer comme ça. Interdits de jouer, interdits d'espace public, le confinement nous a dessaisi de nos possibilités d'expression et de rencontre. La crise nous renvoie à la fragilité de nos moyens, pointant les déséquilibres économiques et relationnels entre celles

et ceux qui détiennent les moyens de production et celles et ceux qui en sont les demandeurs. De ce point de vue, nous avons à réfléchir à la transformation des modes de production et de diffusion de nos œuvres et à retrouver une capacité à nous autosaisir, comme les pionniers de la rue l'ont fait en leur temps. Le monde de la culture n'est pas le plus précoce sur ces questions, et nous aurions à gagner à prendre exemple sur les nouvelles façons de produire de l'habitat, de l'agriculture, de l'éducation. Nous gagnerions également à prendre en compte l'urgence climatique dans nos réflexions et la conduite de nos projets. Et pour nous aider à penser un nouveau monde, les droits fondamentaux (droits culturels compris) sont notre meilleure boussole.

Laetitia Lafforgue

Artiste, membre de la compagnie Les Goulus
et de ktha compagnie

FABRIQUE DE LA VILLE, FABRIQUES DE CULTURE



Paroles de maires et d'acteurs de la création urbaine, Danielle Bellini, Michel Duffour (dir.), Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2020, 181 p., ISBN : 9782365122528, 18 €.

Redessiner la place de la culture et de l'art au cœur des mutations urbaines, c'est le défi lancé par cet ouvrage collectif. Ce livre est le produit d'une série d'entretiens réalisés auprès de 28 maires, et d'échanges issus du forum *Fabriques de cultures, Fabriques de villes* qui s'est déroulé le 15 novembre 2019, au Théâtre de Gennevilliers, à l'initiative de l'association La Ville en commun. Il tire les leçons des politiques culturelles menées dans quelques villes de la région parisienne, l'engagement des municipalités faisant l'objet de regards croisés et d'expériences mis en perspective par la sociologue Danielle Bellini. Pour Michel Duffour, « *on ne fabrique pas aujourd'hui un quartier viable, une ville sensible, sans placer l'art et les pratiques culturelles au cœur de son développement* ». Au fil des pages, les contributions, les focus et témoignages, défendent une logique qui irrigue par l'art toutes les politiques publiques. Nul doute que l'ouvrage, riche en visuels, constitue une source d'inspiration et de réflexion féconde sur la ville et sa fabrique.

L'art dans l'espace public : vigie du monde

NOTE

1- Lire l'article de Roland de Bodt dans le *Manifeste pour la création artistique dans l'espace public*, Fédération nationale des arts de la rue, 2017.

<https://www.federationartsdelarue.org/sites/default/files/fichiers/paragraphes/telechargement-176/manifestecreationespacepublic-web-2.pdf>

NAISSANCE, VIE ET FIN DES ŒUVRES : LES TEMPS DE L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC

Lucie Marinier

Par leurs intentions et leurs formats, les œuvres dans l'espace public se diversifient de plus en plus, grâce à l'impulsion de commanditaires ou par la volonté autonome d'artistes¹. Cette pluralité résulte, entre autres, d'un accueil plus volontaire, au sein de la commande publique, et du désir des artistes d'agir in situ², dans une dimension interpellative, participative, de (dé)construction de l'espace public. Malgré ce consensus – qui reste fragile –, la question de l'élaboration et de la vie des œuvres dans le temps – et non uniquement dans l'espace – demeure insuffisamment pensée, et cette insuffisance est à l'origine de la majorité des conflits ou des déceptions autour des projets artistiques.

En 2008, une photo de *Mirage*, œuvre de Bertrand Lavier, première commande publique pour le tramway parisien des Maréchaux, est choisie pour illustrer la couverture de *L'Art à ciel ouvert, commandes publiques 1983-2007*³, publié sous la direction de Caroline Cros et Laurent Le Bon. Or, cette photo est l'une des seules sur laquelle on peut voir les magnifiques palmiers levés, puisqu'une défaillance technique les clouera au sol quelques mois plus tard, obligeant ensuite au démontage et à un coûteux stockage des éléments de l'œuvre. *Mirage*, qui se voulait une apparition et une expérience sensible au sein du quotidien, n'a pas pu vivre dans la rue.

Dans cet ouvrage justement, Laurent Le Bon évoque les « *commandes au risque du temps* »⁴ et suggère, déjà, d'investir davantage le temps long de l'élaboration de la commande, voire d'oser interroger le statut pérenne des œuvres. Nous faisons nôtres ces propositions pour nous demander : comment tenir compte du temps, à toutes les étapes du processus, afin de garantir la qualité artistique mais aussi matérielle – initiale et dans la durée –, indispensable pour que l'œuvre participe à changer l'espace public ?

LE TEMPS DU CHOIX

Il existe une multitude de motifs conduisant à « vouloir » une œuvre : commémorer ou faire mémoire, participer à la résolution des mésusages, enrichir la construction d'un nouvel espace public, améliorer l'attractivité d'un territoire ou engendrer la participation des habitant-e-s...

Depuis les années 60, on a pris l'habitude de distinguer d'une part l'œuvre de commande, décorative, fruit d'une volonté politique descendante et univoque, d'autre part l'art contextuel⁵ spontané et in situ, sinon clandestin au moins d'interpellation ; et enfin, depuis les années 90, les projets de type participatif. Or, cette catégorisation n'est plus totalement pertinente. Le jeu d'acteurs se pluralise et se complexifie. Le commanditaire, qu'il soit public ou privé, décide rarement seul ; il est accompagné – voire précédé – de divers demandeurs, « partenaires, médiateurs »⁶, dont les artistes eux-mêmes.

De cette multiplication des acteurs peut découler une dilution des responsabilités et un rallongement de la décision publique, déjà perçue comme trop lente à émerger. Il faut donc plutôt penser la chaîne du choix comme un continuum. Le rôle de chacun

doit être identifié : élu-e-s et artistes bien sûr, mais aussi commissaire(s), habitant-e-s, conseils de quartiers, associations, producteur·rice·s, fonctionnaires, technicien·ne·s... Il est en particulier essentiel de désigner et de légitimer les pilotes en charge, non pas du choix lui-même, mais de l'accompagnement de celui-ci. Ils pourront déconstruire la demande pour en identifier les enjeux, points de rencontres ou de blocages, et donc interroger ce qui est toujours de l'ordre d'un espoir : voir en l'art une solution pour au moins une partie des problèmes urbains⁷.

Il est surtout nécessaire de choisir une modalité de conduite de projet : commissariat autonome avec choix d'un artiste (*Un été au Havre*⁸), sélection d'une liste d'artistes puis jury sur la base d'esquisses rémunérées (tous les processus de 1 %), appel à projets ouvert (*Embellir Paris*⁹), voire coconstruction du cahier des charges avec les habitant-e-s ou les artistes (une grande partie des projets *Nouveaux commanditaires*¹⁰). Chacune peut être pertinente, à condition d'être choisie en fonction du contexte, du temps et des moyens disponibles, du degré d'intégration du projet dans le processus de construction urbaine, et d'être vraiment suivie jusqu'au bout.



Photo : © Ville de Paris / JB Gurliat

Randa Maroufi, *Les Intruses*, Embellir Paris, 2019

LE TEMPS DE LA COPRODUCTION

Une fois le(s) artiste(s) retenus, et le projet au stade d'esquisse adopté, vient le processus d'élaboration et de production. Concevoir des œuvres pour l'espace public, dans une perspective longue, nécessite de constants allers et retours entre la forme souhaitée et la matérialité de l'œuvre. L'art dans l'espace public n'est pas le déplacement d'œuvres hors les murs, mais un changement de paradigme sur le plan technique comme de la réception.

Les artistes (mais aussi les commanditaires), doivent d'abord être accompagnés dans une démarche de diagnostic sensible du territoire et de rencontre avec ses habitant-e-s. Parce qu'ils ne visent pas l'utile, ils peuvent percevoir des signaux faibles ou poétiques, entendre les rejets et les espoirs. Ce diagnostic – qui est en lui-même un matériau de création « en connaissance des lieux » et participe à apporter de la valeur à ces espaces – permet de reformuler la demande. Encore faut-il que soient intelligibles la

technicité et les usages spécifiques du lieu : quels réseaux en sous-sol permettront ou non des fondations ? quels contrats de maintenance ? quelles habitudes festives ? quels combats sont menés par les habitant-e-s ? etc. Ne pas soumettre ces contraintes à l'artiste n'équivaut pas à lui donner plus de liberté, d'autant que les artistes sont de plus en plus nombreux à avoir les compétences techniques pour dépasser ces contraintes ainsi qu'une réelle envie d'échanger avec ceux qui vivront avec leur proposition. Feindre de croire que l'espace public, bientôt « activé » par l'œuvre, serait constant ou inerte est toujours une erreur.

En ce sens, on parle bien ici d'une co-élaboration des projets qui doit impliquer, le plus en amont possible, l'ensemble des professionnel-le-s de la ville (culture, démocratie locale, voirie, propreté) ainsi que les structures de production autour des commissaires et des artistes. Le cadre de liberté indispensable à la création doit être présenté à tous, pour favoriser son appropriation et permettre de faire évoluer des projets de manière décisive à certaines étapes clés.

Ce processus itératif peut être rendu complexe du fait des conditions juridiques de la commande publique. Le code des marchés publics, s'il reconnaît partiellement le caractère spécifique de la création artistique, implique de dissocier celle-ci de la commande de production, alors que la confiance avec l'artiste est essentielle. Il est possible de construire, avec ces marchés, les moyens de cette collaboration entre deux entités qui ne se sont pas toujours choisis.

Dans la mesure où nombre d'œuvres récentes intègrent une valeur d'usage, leur maintenance doit aussi être intégrée à celle de l'espace public. Combien d'œuvres comportant des éclairages, des éléments paysagers, des fontaines, cessent bien vite de fonctionner alors que les lampadaires, les espaces verts et les systèmes d'eau, continuent d'être entretenus et d'évoluer autour d'elles ? Si l'œuvre est un tout, ses mécanismes doivent pouvoir être réparés, modernisés, sans être systématiquement contraints à une restauration dans les règles de la conservation (telles qu'elles sont envisagées dans le cadre du musée), et ce, en accord avec les artistes.

LE TEMPS DE LA PRÉSENCE

Un glissement s'est opéré de la statue (ou objet décoratif) au projet in situ qui interagit avec le site, jusqu'à la participation des artistes à un aménagement pérenne. Les œuvres ne comportent souvent plus de socles protecteurs mais des matériaux et dispositifs non éprouvés. L'intervention des artistes, parfois en collectif, implique de plus en plus souvent une dimension performative ou d'activation (on pense ici à la cabine téléphonique de Sophie Calle, sur le pont du Garigliano, qui devait sonner régulièrement), ou un usage désiré. Autant d'objets et de process difficiles à maintenir dans le temps.

Comment l'œuvre peut-elle « survivre à son inauguration » ? Cette question doit faire l'objet d'un cadre de dialogue avec l'artiste. Combien d'entre nous, artistes, producteur·rice·s, fonctionnaires et technicien·ne·s, avons été amenés à nous dire qu'un projet « ne tiendrait pas », sans pour autant parvenir à faire évoluer ses matériaux ou sa durée ? Ici, on peut suggérer un principe : l'installation des œuvres pour un temps donné, avec une date de retrait (ou au moins une clause de revoyure), ne devrait pas excéder quelques années. La convention avec l'artiste devrait systématiquement préciser les modalités matérielles et morales de retrait ou d'évolution de l'œuvre en cas

de dégradation, dysfonctionnement, aménagement urbain, même s'il est toujours difficile de dire à un artiste que son œuvre peut potentiellement être dégradée.

À l'heure où l'on recherche davantage de sobriété, où « l'urbanisme tactique » permet de créer si vite des pistes cyclables éphémères, il est aussi possible d'inventer des temporalités de projets artistiques qui tiennent compte du rythme de la ville. Entre l'intempêtif (ou événementiel) et l'intemporel, il est possible de développer des projets durables, d'un à cinq ans. Cette durée était, par exemple, celle de l'appel à projets *Embellir Paris*. Elle permet une grande liberté artistique, mais comporte aussi moins de risques techniques, dans la mesure où les interventions sont légères, réversibles tout en « prenant leurs quartiers » pour un certain temps. Ce type de durée permet de retrouver la démarche « questionnante » de l'in situ. Un projet comme *Les Intruses* de Randa Maroufi, à Barbès – composé de 42 photographies installées pour dix-huit mois, montrant des femmes ayant, le temps d'un tournage, remplacé les hommes du quartier – n'aurait pas été possible sous forme pérenne : le support aurait été inmanquablement dégradé. Il n'aurait pas non plus eu cette force d'interpellation, tranquille mais profonde, du lieu et de ses usages (quasi exclusivement masculins), s'il n'avait duré que le temps d'un évènement.

C'est aussi la logique de Jean Blaise, avec *Le Voyage à Nantes*¹¹, qui cherche à dépasser l'évènement pour introduire un continuum créatif participant de la transformation de la ville. Certaines œuvres ont vocation à rester le temps d'une saison, d'autres à se maintenir. À Nantes, susciter l'envie d'art est un projet politique de long terme qui est aussi rendu possible grâce au mode de gestion du *Voyage* : une structure autonome, à la fois commissaire, productrice, en charge de la conservation, mais aussi de l'évènement, le tout dans un lien de confiance avec la Ville. C'est également la démarche que développe *Forme publique*¹² à La Défense, avec des propositions « testées » dans l'espace public avant d'être ou non pérennisées¹³.

Dans certains cas, pourquoi ne pas aussi faire évoluer la forme même des commandes ? Des processus de 1 % pourraient ainsi être constitués de dispositifs d'usages pérennes permettant d'accueillir des projets artistiques qui feraient, quant à eux, l'objet de programmations éphémères : scènes, socles, espaces d'exposition. Les artistes pourraient, dans ce cadre, mobiliser différemment leur démarche d'intervention, et avoir l'opportunité de se croiser, notamment entre plasticiens et artistes du spectacle vivant¹⁴. Des expérimentations commencent en France, telles que *Le Socle* porté par le collectif 6M3 à Paris¹⁵.

Il faut également concevoir et repenser régulièrement, de manière intégrée, avec les artistes et tous les partenaires de la production, les outils de médiation, l'appareil critique – de la signalétique classique jusqu'à des corpus complets faisant appel aux acteurs de l'innovation. Il ne s'agit pas d'annihiler la possibilité d'une réception polysémique. Mais le développement de formes non statuaire comporte une obligation d'intérêt général : que l'intention du commanditaire et de l'artiste puisse être appréhendée par les habitant·e·s.



Photo : © Stephan Ménéret/Ville de Nantes

Claude Ponti, *Métamorphose ou récréation des plantes*, jardin des plantes de Nantes. Une proposition du service des espaces verts et de l'environnement dans le cadre du *Voyage à Nantes* 2014

ET APRÈS ?

Dès 1903, Aloïs Riegl¹⁶ posait, en tant que professionnel de la conservation et historien d'art, la question du rapport entre les différentes valeurs prêtées à un monument et les choix de conservation différents qui en découlent. Les décideurs publics peuvent désirer de nouvelles commandes. Ils doivent aussi être prêts à envisager des retraits, ou des réinstallations. Les causes peuvent être multiples : vieillissement matériel ou esthétique de l'œuvre, réaménagement urbain, encombrement de l'espace mémoriel. Pourquoi trouve-t-on évident que des « réaccrochages » réguliers aient lieu au sein du musée et pas dans l'espace public, où les œuvres sont pourtant vues quotidiennement et soumises aux ravages du temps ? Le maintien ou le retrait de certaines œuvres dans l'espace public ont récemment fait l'objet de revendications politiques. Celles-ci doivent être traitées dans le dialogue, avec un appui scientifique, mais aussi sur le plan de la technicité patrimoniale.

Les processus de patrimonialisation eux-mêmes doivent évoluer. Pourquoi ne pas envisager que l'entrée dans les collections soit précédée d'une période probatoire, permettant d'évaluer la tenue

et l'usage de l'œuvre dans l'espace public ? Ou qu'elle soit limitée, dans certains cas, aux vadémécums et esquisses permettant l'activation ? Les objets installés dans l'espace public seraient alors considérés comme des « copies d'exposition »¹⁷.

Un comité collégial, réunissant experts de l'art et de l'urbanisme ainsi qu'élu·e·s, fonctionnaires, historien·ne·s, représentants des habitant·e·s et corps constitués, pourrait construire une vision globale de l'art sur un territoire et valider les diverses procédures de choix des œuvres – et non les œuvres elles-mêmes, chaque projet nécessitant, on l'a vu, un processus adapté. Il pourrait aussi, régulièrement, analyser le parc existant, proposer des retraits, accompagnés de modalités alternatives d'ancrage dans la mémoire collective et les collections. Il pourrait, enfin, évaluer la pertinence de la conservation – pérenne ou pour une période donnée – de certaines œuvres spontanées, *street art* ou interventions, et identifier l'évolution des productions non officielles dans la ville, sur la base des observations des technicien·e·s de la culture et de l'espace public. Une instance formelle et large dans sa composition pourrait ainsi avoir des échanges en partie informels. Si de tels comités ont pu être

esquissés (ce fut le cas à Paris à partir de 2001), il reste à les doter de l'ensemble de ces missions et à les positionner en tant qu'instances de conseil, afin de permettre un fonctionnement souple et en confiance avec les différents acteurs.

L'artiste démiurge, le politique tout-puissant, la postérité éternelle ont toujours été des conceptions illusoire – des mythes. Mais les mythes ont la vie dure. Il n'est pas si facile de faire partager l'idée de la coproduction, du transitoire. Il est pourtant nécessaire de transformer les temporalités de l'art, si l'on souhaite tout simplement qu'il puisse continuer à exister dans l'espace public. Dans le cas contraire, les contraintes urbaines, économiques, symboliques font courir le risque de sa disparition de l'horizon de ceux qui font la ville.

Il faut beaucoup d'ambition, mais aussi d'attention et de constance, donc de temps et non uniquement d'espace, pour que l'œuvre advienne et vive bien dans l'espace public et, ainsi, le change.

Lucie Marinier

*Maître de conférences associée, Paris I,
école des arts de la Sorbonne*

Naissance, vie et fin des œuvres : les temps de l'art dans l'espace public

NOTES

1- Pour l'analyse de cette évolution sur deux territoires, voir Marianne Homiridis et Perrine Lacroix, *L'art contemporain dans les espaces publics. Territoire du Grand Lyon 1978/2008*, la BF15 et *Monument et modernité à Paris art, espace public et enjeux de mémoire 1891/1996*, Paris Musées, 1996.

2- Voir Andrea Urberger, « L'œuvre in situ spécificité ou contexte ? », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008/1, PUF.

3- Caroline Cros, Laurent Le Bon, *L'Art à ciel ouvert, commandes publiques 1983-2007*, Paris, Flammarion, 2008.

4- *Ibid.*

5- Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, coll. Champs, Flammarion, Paris, 2004.

6- Caroline Cros « démocratiser l'art, des tentatives publiques des années 30 à nos jours », dans *L'Art à ciel ouvert*, *op. cit.*

7- Andrea Urberger considère ainsi que cette croyance en l'art in situ, qui pourrait « presque par enchantement » valoriser un lieu public et devenir ainsi une forme de solution pour partie des problèmes urbains, se transforme en une sorte de « black box », une technique qui ne serait plus remise en cause. « L'œuvre in situ, spécificité ou contexte ? », *op. cit.*

8- <https://uneteauhavre.fr/fr>

9- <https://www.embellir.paris/>

10- <http://www.nouveauxcommanditaires.eu>

11- <https://www.levoyageanantes.fr/le-voyage-a-nantes/>

12- <https://parisladefense.com/fr/forme-publique-2019-2020>

13- Sachant que ce type de démarches de « prototypage » n'est pas toujours évidente : les régimes d'autorisation (architectes des Bâtiments de France) ou les matériaux ne sont souvent pas les mêmes si l'on pense en amont la possibilité d'une pérennisation.

14- Cet élargissement à des dispositifs de programmation a notamment été évoqué dans le rapport de la Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace public (MNACEP) de 2016, présidée par Jean Blaise.

15- <http://www.lesocle.paris>

16- Aloïs Riegl définit, en 1903, dans le *Culte moderne des monuments* (trad. Française, Le Seuil, Paris, 1984), cinq valeurs qui sous-tendent notre rapport à la conservation d'un monument : valeur d'ancienneté, valeur historique, valeur artistique relative, valeur de contemporanéité et valeur d'usage.

17- Le CNAP prépare d'ailleurs, en ce sens, pour 2021, un programme « d'œuvres temporaires et réactivables ».

À LA LISIÈRE

REDÉCOUVRIR LES PÉRIPHÉRIES URBAINES

Entretien avec **Yvan Detraz** et **Frédéric Latherrade**

Propos recueillis par **Françoise Liot**

Retraçant ici l'origine et l'aventure des *Refuges périurbains*, emblèmes de Bordeaux Métropole, Yvan Detraz (Bruit du frigo) et Frédéric Latherrade (Zébra3) témoignent du rôle des artistes, des urbanistes et des architectes dans l'invention de situations, d'usages, d'imaginaires, visant à refaire de la ville un espace d'expérience sensible. Dans cette reconquête poétique du monde urbain, ils s'intéressent autant aux singularités du paysages qu'aux délaissés urbains. Concevoir une ville plus inclusive, faire de la marche un projet urbain, détourner des usages ou réintroduire du fantastique dans l'espace public, sont au cœur de leurs protocoles d'action dont ils nous font part dans cet entretien.

L'Observatoire – Dans vos travaux respectifs, vous avez souvent, l'un et l'autre, agi par « détournement » en créant de nouvelles situations ou usages. Diriez-vous que c'est un levier d'action essentiel pour transformer notre façon d'appréhender l'espace public ?

Frédéric Latherrade – Le premier projet de Zébra3 a été un catalogue de vente par correspondance d'œuvres d'art. En détournant cet objet commun, qui sert normalement à vendre des objets de consommation courante, on voulait traiter des paradoxes de la société de consommation, questionner la valeur du travail artistique, et s'adresser aussi de manière très directe à un public élargi, non expert de l'art contemporain. C'était presque une forme relevant de la « place publique ». Ce projet a été extrêmement fondateur, et ce détournement originel a continué d'être au cœur de plusieurs projets que Zébra3 a menés par la suite pour conquérir des espaces non nécessairement dédiés à l'art contemporain ou conçus pour le montrer. Nous avons testé d'autres contextes, d'autres environnements publics, en les proposant à l'exercice de plasticiens, de sculpteurs. Par exemple,

pendant cinq ans, nous avons animé une vitrine, dans le centre historique de Bordeaux, dans laquelle différents artistes sont intervenus. L'idée, ici, était de montrer des œuvres sans qu'il y ait de filtres, sans médiation, juste sous forme d'apparition. C'est à cet endroit que nous aimons être dans l'espace public : dans l'expérimentation de « formes apparitionnelles », dans le tâtonnement, mais aussi dans la gratuité qui offre une sorte de pause vis-à-vis de l'offre commerciale dont les villes sont saturées.

Yvan Detraz – La question du détournement traverse à peu près toutes les pratiques de Bruit du frigo. Nous produisons beaucoup d'objets dans l'espace public – du mobilier, des installations temporaires ou pérennes, des micro-architectures – et ils ont tous en commun d'interroger les limites de l'espace public, du point de vue des usages, des expériences que l'on s'autorise à vivre ou à partager collectivement. Tout ce travail procède d'une observation de l'espace public tel qu'il est, ou tel que nous aimerions qu'il soit. Ceci nous donne déjà pas mal d'indications sur les possibilités d'action, notamment lorsque l'on regarde la façon dont les gens

s'approprient ou détournent des espaces fabriqués pour eux, ou dont ils vivent la ville et l'espace public ; et, à partir de là, nous poussons le curseur un cran plus loin pendant une phase d'activation, de mise en usage des installations que l'on a produites. Cette phase est un peu plus événementielle, festive, et nous permet d'explorer les capacités d'usage de ces installations. Par exemple, c'est toujours intéressant de voir comment les gens détournent des usages ou adoptent des comportements que l'on n'avait pas forcément anticipés. Lorsque nous intégrons ces installations dans l'espace public, il nous arrive souvent d'utiliser des fonctions quotidiennes ou ordinaires. On transfère un usage domestique dans l'espace public et, ce faisant, on génère des situations collectives, des sociabilités un peu nouvelles. Par exemple, il y a quelques années à Bordeaux, on avait installé des baignoires sur les quais des Queyries. Cette situation totalement inédite – consistant à prendre un bain en profitant de la vue sur la Garonne – questionnait, de façon un peu extrême, les possibilités d'usage de l'espace public qui, pour nous, sont totalement infinies et ouvertes. Tout le travail que nous avons fait autour de l'itinérance périurbaine



Photo : © Bruit du Frigo

Le Nuage, conception Candice Pétrillo - Zébra3. Réalisation Zébra 3

est aussi une forme de détournement d'espace, à très grande échelle, sur des centaines de kilomètres, où nous amenons les gens. C'est le détournement total d'un urbanisme pensé avant tout pour la voiture et non pour le piéton.

L'Observatoire – Concernant l'urbanisme justement, on fait de plus en plus référence aujourd'hui à la notion d'« urbanisme culturel ». Vous retrouvez-vous dans cette appellation ? Vous situez-vous dans ce type de démarches ?

Y. D. – Oui, nous nous situons dans cette démarche sans forcément utiliser ce terme-là. Pour moi, cela correspond à la façon dont, aujourd'hui, on ramène la culture dans la sphère de l'urbanisme, dans le cadre de processus de transformation urbaine ou d'animation du territoire. La ville a toujours été un théâtre d'expression culturelle, l'espace public a toujours été un lieu où les artistes se sont produits, mais il me semble que la différence se joue dans la mutation des villes à laquelle nous assistons en France, depuis vingt ans,

avec le phénomène de métropolisation. D'un côté, les artistes se sont emparés de cette question d'un point de vue politique, éthique, militant, et de l'autre, les producteurs de cet urbanisme – élus, promoteurs, architectes, etc. – ont perçu, dans l'appétit des artistes à investir l'espace public, un potentiel pour développer leurs projets. Dans nombre de situations, les choses se sont faites de manière sincère et positive, et l'artiste a pu déployer son activité artistique, sa production, sans être instrumentalisé ; mais il y a eu aussi beaucoup de dérives. Aujourd'hui, l'artiste est devenu un outil de marketing qui donne de la valeur à un territoire, qui fait vendre un projet urbain, et il n'en a pas forcément conscience. Il est souvent pris dans un schéma qui lui échappe.

L'Observatoire – En même temps, l'intérêt que portent les collectivités publiques à ces démarches artistiques, qui interrogent différemment l'espace public, peut aussi s'interpréter comme le signe d'une réussite. N'avez-vous pas vous-même cherché ce contact avec les collectivités ?

Y. D. – Oui, effectivement. Nous faisons partie d'une génération d'architectes qui a souhaité faire un pas de côté par rapport à la maîtrise d'œuvre classique en architecture. Nous voulions explorer autre chose, à la croisée du social, de l'artistique et de l'urbanisme, en questionnant ce que devrait être le rôle de l'architecte, mais aussi sa responsabilité sociale dans la conception d'une ville ou d'un espace public. On s'est constitués dans la marge, mais cela ne signifie pas que nous avons vocation à y rester éternellement. Notre but était au contraire d'entrer dans le jeu, en montrant que l'on pouvait ouvrir des pistes sérieuses et fiables pour infléchir le processus urbain classique. On y est clairement parvenus aujourd'hui. Il y a énormément de situations où, fort heureusement, nous avons réussi à « mettre notre grain de sel », en expérimentant et en explorant d'autres manières de faire la ville, de coopérer, de faire du « vrai participatif ». Néanmoins, il y a aussi beaucoup de situations où l'on peut se faire piéger, notamment parce que la fabrique urbaine a glissé progressivement entre les mains

des promoteurs privés. Donc, toutes les situations ne sont pas forcément bonnes à investir pour les artistes. Je considère même qu'il y a des endroits toxiques en termes de projet urbain où il ne faut pas aller. Au sein de Bruit du frigo, nous avons l'expertise nécessaire pour analyser un projet urbain, son programme, sa finalité. On discerne très vite les marges de manœuvre et, à contrario, là où l'on risque d'être des pions. C'est une expertise que n'aura pas forcément une compagnie du spectacle vivant et elle peut très vite se retrouver piégée malgré elle.

Ce que nous défendons, c'est un urbanisme de transition. Les expériences que nous menons, comme celles de Yes We Camp avec le projet des *Grands Voisins*, ouvrent des pistes sur une autre façon de considérer la fabrique urbaine, plus inclusive, plus frugale. Nous ne sommes pas là juste pour occuper des espaces/temps que l'on nous concéderait pour que l'on puisse s'amuser...

L'Observatoire – Frédéric, dans votre travail de plasticien, êtes-vous aussi confronté à cette question-là ?

F. L. – Les plasticiens sont pas mal sollicités dans le cadre des projets de renouvellement urbain. L'apport des artistes est aujourd'hui intégré au travail des équipes qui pilotent des projets urbains. Des structures qui planifient et encadrent des programmes d'intervention artistique à caractère éphémère ont vu le jour. Malgré tout, l'intervention des artistes est très souvent balisée et sert parfois des objectifs qui obéissent à des logiques antagonistes aux valeurs qu'ils ou elles portent. On s'appuie souvent sur leur capacité à créer avec peu de moyens, donc, d'une certaine manière, sur la précarité de leur statut. Quand il s'agit de la transformation urbaine d'un quartier, on fait aussi appel à eux parce qu'ils peuvent proposer, à moindre coût, l'occupation et l'activation d'espaces en attente de qualification. Ce type d'occupation est maintenant bien intégré aux processus de valorisation et de transformation des territoires. C'est souvent par l'occupation

temporaire de bâtiments, aménagés en ateliers, proposant aussi des « espaces poreux » aux habitants du quartier, que des plasticiens se retrouvent impliqués dans ce type de projets. Je remarque que ces phénomènes ont suscité et stimulé des formes d'organisation collectives dans le champ des arts visuels. Les lieux et collectifs d'artistes se multiplient, prennent des formes de plus en plus furtives, mobiles et éphémères. Aujourd'hui, les artistes multiplient les expériences et cherchent aussi, je pense, à s'affranchir du rôle de médiateur de la république dans lequel la fabrique de l'urbain leur a trouvé, à dessein, une place bien utile.

L'Observatoire – Vous avez créé ensemble les Refuges périurbains. Comment est né ce projet et quel sens lui donniez-vous ? Comment définiriez-vous aujourd'hui ces Refuges ?

Y. D. – L'origine de ce projet est vraiment liée à une réflexion plus large sur l'urbanisme, c'est-à-dire : comment peut-on se réappropriier des espaces qui ont été pensés pour la voiture et où la question de l'espace public a été totalement mise de côté ? Dans cet urbanisme périurbain de la deuxième moitié du xx^e siècle, la production de la ville a complètement été laissée à l'initiative privée, sans penser son organisation globale, sans vision à vingt ou trente ans. À Bordeaux, on a logé entre 40 à 45 % des habitants dans le périurbain. C'était surtout de l'opportuniste foncier, de l'opération immobilière, avec, pour les maires, l'opportunité de faire revenir des habitants sur ces territoires en mettant à leur disposition des zones constructibles pour du pavillonnaire. Mais comme les choses n'ont pas été pensées globalement, les plaques urbaines – pavillonnaires, industrielles, commerciales, de loisir, etc. – ont fini par se juxtaposer les unes aux autres et il a bien fallu les relier avec des routes, des rocadés, qu'on a construites après-coup. C'est bien cet « après-coup », les erreurs et les problèmes qu'il a générés, que l'on essaie aujourd'hui de rattraper. Si cet urbanisme (motivé avant tout par des logiques économiques,

individuelles, sans projet commun partagé ou débattu) a cessé de produire de l'espace public, il a en revanche produit des quantités phénoménales d'espaces sans fonctions. Ce sont des bouts d'espaces, des espaces perdus, que l'on retrouve un peu partout dans le périurbain. Or, quand on les remet bout à bout sur une carte, on s'aperçoit qu'ils forment un réseau d'espaces à partir duquel on peut potentiellement recomposer un tissu d'espace public structurant. C'est de là qu'est née l'idée des *Refuges*. Notre intention était de pouvoir faire le tour de l'agglomération bordelaise à pied, en utilisant uniquement ces espaces délaissés, en faisant de ces interstices périurbains une ressource, et non plus un rebut, en faisant aussi de la marche l'acte fondateur de cette reconquête du piéton sur l'espace périurbain. On a alors commencé à organiser des pique-niques pour embarquer les gens, les amener à découvrir la richesse de cet univers et, assez rapidement, on a réalisé qu'il nous fallait des ambassadeurs, des objets, des équipements, pour incarner et rendre palpable cette pratique de la marche. De la même manière qu'en montagne on trouve des refuges sur le parcours, nous nous sommes dit que nous pouvions équiper ces sentiers métropolitains de refuges périurbains. La différence ici étant que le public commence par passer une nuit dans l'un des refuges et qu'il explore ensuite le sentier.

F. L. – Zébra3 est intervenu sur la base du cahier des charges conçu par Bruit du frigo pour imaginer un premier *Refuge*, une œuvre habitable dont la forme suscite le désir, donne envie de passer une nuit dans une ancienne carrière au pied d'un pont autoroutier desservi par la ligne de bus 92. L'apport des artistes est, à mon sens, l'une des clés du succès de notre projet. L'attrait de leurs propositions, l'imaginaire qu'elles suscitent par leurs formes et leurs récits, ont largement contribué à l'inscription durable de ce projet dans son environnement. D'une certaine manière, les œuvres d'art que sont les *Refuges* ont aussi révélé des lieux généralement disqualifiés dans

l'inconscient collectif. Chaque *Refuge* a été imaginé pour un contexte précis, par des artistes ou des collectifs invités pour cela. Ce qui leur confère une dimension unique. Ils sont devenus les mascottes de certaines communes de la métropole. *Le Nuage*, par exemple, est indissociable de la ville de Lormont. C'est un marqueur important dans l'identité de la métropole. Les *Refuges* ont aujourd'hui accueilli un grand nombre de jeunes, de familles et d'enfants, et font partie durablement du paysage mental de tou-te-s celles et ceux qui en ont fait l'expérience.

Y. D. – La commande du premier *Refuge* a été faite dans le cadre du festival Panoramas. L'idée était de générer des situations et des expériences artistiques au service d'un projet de territoire pour le Parc des Coteaux. On a dû batailler pour que *Le Nuage* puisse avoir une existence dans le temps, plus longue que celui de l'évènement artistique, et ça a été déterminant pour la suite. Il a fallu cependant ajuster les choses d'un point de vue juridique pour que les *Refuges* puissent être considérés comme des « œuvres performatives » et non comme des lieux pour dormir puisque, dans le droit français, il est interdit de dormir dans l'espace public. C'est ce qui nous a permis de réinstaller l'objet.

F. L. – C'est véritablement l'expérience qui a façonné le projet. Au début, il avait une dimension assez confidentielle au sein de Panoramas. Mais, à partir du moment où a eu lieu la saison d'ouverture publique du premier *Refuge*, la Métropole s'est intéressée au projet global de territoire qui était proposé et cela nous a permis d'en produire un autre à un autre endroit, jusqu'au développement du projet tel qu'il existe actuellement avec ses 11 *Refuges*.

Y. D. – Il y a effectivement eu un intérêt rapide de la Métropole suite à l'expérience de 2011 où *Le Nuage* a pu être ouvert au public sur une année complète. C'était plein tout le temps ! Les *Refuges périurbains* ne constituent pas une collection d'œuvres d'art, ce

sont des sculptures habitables, des équipements publics nouveaux pour un nouvel usage urbain. Ce sont 11 structures réparties sur des sites ayant un fort « potentiel métropolitain », à une certaine distance les uns des autres, qui « communiquent » les uns avec les autres le long d'un sentier. Ce qui fait équipement, c'est à la fois le sentier et les *Refuges*. Nous voulions que le public soit saisi, étonné par la poésie des lieux, par des paysages qu'il ne connaît pas alors qu'ils se trouvent à deux pas de Bordeaux – un bon exemple étant le Parc de L'Ermitage à Lormont. Les *Refuges* fonctionnent comme des attracteurs urbains permettant de découvrir un environnement méconnu ; parce qu'on sait très bien que, d'ordinaire, quand on habite à Pessac, on ne va pas passer le week-end-end à Lormont ou à Ambès !

F. L. – Non seulement ce sont de très beaux espaces naturels mais ils ont la particularité d'être en capillarité avec d'autres typologies d'espaces urbains. Ici coexistent à la fois le centre commercial Rives d'Arcins – son Darty, son Cultura –, l'espace très sauvage du fleuve et de l'île d'Arcins, mais aussi l'usine de traitement des déchets, le pont autoroutier François Mitterrand (dont on entend le murmure), etc. La variété de ces paysages a rarement été considérée comme une richesse. Notre projet, modestement mais de manière sincère, propose de porter un regard plus juste sur ces espaces, d'y passer un moment, d'y partager une expérience et d'y associer des récits plus positifs.

L'Observatoire – Ce dispositif est aujourd'hui pérenne, allez-vous continuer à l'activer ?

Y. D. – La Métropole est propriétaire des *Refuges* et elle en assure la maintenance, la valorisation et l'animation avec *L'Été métropolitain*. De nombreux artistes sont régulièrement sollicités pour imaginer des choses autour des *Refuges*. Certain-e-s proposent même spontanément des projets. L'occupation des *Refuges* étant gratuite, la Métropole travaille aussi à

leur donner une dimension sociale en lien avec les communes, les CCAS, pour permettre à certains types de publics d'en profiter ou de les utiliser pour organiser des camps avec des enfants.

Le programme d'activation territoriale autour de la marche que nous avons mis en place fonctionne bien aujourd'hui. *Le Sentier des Terres communes*, finalisé en 2019, est constitué de 15 boucles journalières qui font tout le tour de Bordeaux (soit 300 kms au total) et qui passent par chaque *Refuges*. Ces 15 boucles sont autant de visages de la métropole bordelaise. Au fil du temps, on a vu émerger un public autour de la marche périurbaine. Lors des premières randonnées, en 1999, nous n'étions que quelques-uns ; durant les dernières que nous avons organisées, nous étions 200 ! Nous faisons aussi partie du réseau international des Sentiers Métropolitains et l'on constate que cet engouement pour la marche périurbaine existe dans toutes les villes qui y participent (Marseille, Milan, Istanbul, Athènes, etc.). Marseille a été la première à lancer le mouvement en 2013, avec le GR13 métropolitain, dans le cadre de « Marseille capitale européenne de la culture ». Sa spécificité est d'avoir mis en place le Bureau des guides – pour l'animation culturelle, artistique et festive du sentier – qui organise un tas d'évènements (des conférences, des marches collectives, etc.) permettant de faire vivre ce sentier. C'est peut-être ce qui nous manque à Bordeaux et qui pourrait être activé à l'avenir.

Entretien avec **Yvan Detraz**
Architecte, directeur de Bruit du frigo,
membre de la Fabrique POLA, Bordeaux

et
Frédéric Latherrade
Plasticien, directeur de Zébra3, Bordeaux

Propos recueillis par **Françoise Liot**
Enseignante-chercheuse en sociologie, Université de Bordeaux
En collaboration avec **Lisa Pignot**
Rédactrice en chef

EN QUOI L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE PEUT-ELLE ÊTRE UNE SOURCE D'INSPIRATION POUR LE FUTUR ?

Amélie Essessé

De tout temps, l'être humain a cherché à vivre dans un environnement harmonieux. Il aspire à créer son habitat dans un espace sain, susceptible de lui procurer le bien-être et l'équilibre dont il a besoin d'une part, et capable de le protéger des intempéries et des agresseurs d'autre part. L'architecture, dans l'art de concevoir, de combiner et de disposer, est une création qui nous renseigne sur chaque société, son histoire, sa culture, ses savoir-faire et ses techniques. C'est une combinaison de différents facteurs qui font référence à la solidité, l'utilité, la symbolique et l'esthétisme.

L'IMPORTANCE DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

L'architecture vernaculaire est conçue en harmonie avec son environnement immédiat et ses habitants. Ce type de bâti naît des ressources locales et sa conception prend en compte des aspects socioculturels tels que les modes de vie, les usages et les croyances. Cette architecture révèle la façon dont différents peuples conçoivent le monde et leur procure ainsi un sentiment d'appartenance. L'exemple de l'architecture de terre des Kassena au nord du Ghana et au sud du Burkina Faso (ville de Tiébélé) – notamment la cour royale de Tiébélé que j'ai plus particulièrement étudiée – le montre bien.

La spécificité de cette architecture vernaculaire est caractérisée, entre autres, par :

- l'orientation et l'implantation du bâti en lien avec les quatre points cardinaux et le sacré, la gestion de l'ensoleillement et de la lumière, et tant d'autres aspects... ;
- des formes architecturales qui qualifient l'occupant (femme, homme, adolescent, personne âgée) et l'organisation sociale ;

► l'agencement des espaces privés, semi-privés et publics, intégrant également les fonctions de protection ;

► l'utilisation des éco-matériaux (durables et recyclables) autant dans la construction que dans la réalisation des finitions (enduits et peintures).

Tout ceci est en lien avec des aspects aussi bien climatiques que culturels. Ce jeu de formes architecturales, à travers sa cosmogonie, est en adéquation avec son territoire.

L'ENVIRONNEMENT CLIMATIQUE : UN ÉLÉMENT DÉTERMINANT DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

L'architecture vernaculaire est le reflet de l'ingéniosité humaine qui sait s'adapter aux conditions que lui imposent le climat et l'environnement naturel. En effet, toujours dans le cas des Kassena, cette typologie architecturale est marquée par son incroyable confort thermique. Le bâti est enterré (stabilité thermique du sol) et des éco-matériaux, notamment la terre,

sont utilisés. La technique de la bauge (une terre mouillée, mélangée à de la paille ou d'autres végétaux) participe à la régulation hygrothermique et permet ainsi au bâti d'avoir une température constante toute l'année. Cet éco-matériau joue le rôle de capteur solaire qui restituera, pendant la nuit, la chaleur accumulée le jour, avec un certain déphasage.

L'agencement du mobilier encastré, la richesse symbolique des espaces et des décorations (formes géométriques ou animales, gravures, bas-reliefs, peintures, etc.), délivrent des messages que seul le peuple concerné est capable de décrypter : c'est donc une architecture communicative qui se lit. L'architecture révèle ainsi son identité artistique et esthétique.

L'architecture vernaculaire constitue un bon exemple car elle s'appuie sur trois piliers : l'humain – à travers son génie créateur –, l'environnement naturel, et l'utilisation des ressources mises à disposition de celui-ci, notamment les éco-matériaux. En effet, cette architecture pragmatique raconte son environnement socioculturel, ses techniques constructives et son adéquation avec l'espace géographique et naturel.



Photo : ©Amélie ESSESSE

Exemple de l'architecture en terre des Kassena au Burkina Faso et au Ghana. Cour royale de Tiébélé au Burkina Faso. Un habitat enterré, de forme bilobée, dédié aux femmes (pour cette photo). Les autres formes représentent l'espace des hommes (rectangulaires) et des célibataires (coniques).

LE CONTEXTE DE L'ARCHITECTURE AUJOURD'HUI

Comme toute action dans le monde, l'architecture évolue. Elle subit des influences de toutes sortes : sociétale, économique, environnementale, et bien d'autres. Elle s'adapte et informe, au travers de ses formes et des matériaux de construction utilisés.

Dans le contexte actuel, la consommation d'énergie et l'empreinte carbone ont une influence inévitable dès la conception

architecturale, qui est la première action du processus de construction. Nous pouvons citer, à ce titre, les nouvelles contraintes associées aux accords internationaux tels que le Sommet de Rio (1992), le protocole de Kyoto (1997) et, spécifiquement en France, le Grenelle Environnement (2007). Mais aussi plus largement aussi la course pour réduire de moitié la consommation énergétique des bâtiments (RT 2012), ou pour diviser par quatre les émissions de gaz à effet serre à l'horizon 2050. La question du confort de l'occupant qui en découle, relative au changement climatique, amène donc l'architecture à se réinventer sans cesse.

LE GÉNIE CRÉATEUR HUMAIN, LES ÉCO-MATÉRIAUX ET L'ARCHITECTURE

L'utilisation des éco-matériaux dans les chantiers de bâtiments, d'hier ou d'aujourd'hui, a toujours existé et présente des avantages environnementaux et culturels. L'éco-matériau qu'est la terre en est un exemple. Dans le monde, des cités, des édifices et des habitations illustrent le génie créateur humain, à travers des typologies architecturales exceptionnelles, qu'elles soient en bauge, en pisé, en torchis, en colombage, en adobe, ou encore en briques de terre comprimée. Il faut noter qu'un tiers de la population mondiale habite dans un bâti en terre. En France, l'architecture de terre représente 15 % de l'ensemble du patrimoine bâti. Cette donnée est évolutive. On connaît désormais les nombreux avantages de la terre en tant qu'éco-matériau. À la fois performant et écologique, il repose sur son adéquation avec l'usage, le savoir-faire et l'association de plusieurs matériaux (ligneux et non ligneux, pierres, fibres végétales, acier, béton, etc.).

Dans ce contexte, la valorisation de l'architecture utilisant les éco-matériaux prend tout son sens. En effet, au regard des critères du développement durable, elle répond à la totalité de ces enjeux et trouve logiquement sa place dans la conception et la production d'un édifice écoresponsable. Cette architecture contribue à la réduction de l'impact environnemental du secteur du bâtiment. Elle permet aussi de réinscrire des circuits courts, de valoriser le savoir-faire local tout en innovant, et de promouvoir ainsi le patrimoine culturel matériel et immatériel d'un terroir.

Aussi, l'utilisation des éco-matériaux dans la construction accompagne-t-elle l'architecture dans sa dimension émotionnelle, où l'être humain retrouve sa place. Le rapport entre l'environnement naturel et le génie créateur humain révèle la création architecturale. L'Homme, à

travers l'organisation spatiale, représente sa perception du monde (cosmos), son émotion. Ce que désigne la cosmogonie en architecture – très présente, par exemple, chez les Dogons au Mali, ou encore dans la tradition du Feng Shui en Asie. C'est une dimension d'« écologie humaine » où, par les nécessités de l'existence, tous les rapports d'échelle (culturelle et technique) entrent en jeu.

La diversité du patrimoine architectural en éco-matériaux (terre, bois, bambou, pierre, végétaux et autres) est à rapprocher des mises en œuvre diverses, reconnues et validées par les praticiens de la construction.

RECHERCHES POUR UNE CONNAISSANCE DE L'INGÉNOSITÉ HUMAINE DANS L'ARCHITECTURE

Un peu partout dans le monde fleurissent des projets architecturaux. Des architectes et bâtisseurs s'inspirent de l'architecture vernaculaire. La prise en compte des éco-matériaux, l'économie et le confort thermique – tout en s'appuyant sur les énergies renouvelables (solaire, éolienne, géothermique, hydraulique), bioclimatiques (épousant l'environnement et le climat) ou biomimétiques (s'inspirant des cycles et du design de la nature) – offrent de

nouvelles écritures architecturales. Cela incite également l'occupant à s'adapter à ce concept pour la préservation de l'environnement.

Continuer à faire connaître ces éco-matériaux locaux, à travers la sensibilisation, la formation, la recherche, l'innovation et le développement d'une architecture basée sur le concept d'« écologie humaine », permet de contribuer au développement durable. Favoriser les échanges et recherches aux niveaux local, national et international, autour de l'art de concevoir l'espace dans sa dimension humaine – en prenant en compte l'environnement naturel –, permet d'enrichir et de nourrir la connaissance de l'ingéniosité dans l'architecture. La construction des édifices continuera donc à s'adapter aux conditions naturelles du lieu : éco-matériaux, conceptions peu énergivores (voire productrices d'énergie), techniques de mise en œuvre artisanales, autonomes et émancipatrices.

À travers cette architecture écologique et humaine, les villes de demain encourageront la transformation des modes de vie vers des comportements de consommation et des stratégies de productions architecturale et urbaine plus durables et résilientes.

Amélie Essesse

Architecte DPLG,

spécialisée en conservation du patrimoine

Bibliographie

Fassassi M. A., 1997, *L'architecture en Afrique noire. Cosmoarchitecture*, Paris, L'Harmattan.

Fathy H., 1970, *Construire avec le peuple. Histoire d'un village d'Égypte : Gourna*, Éd. J. Martineau.

ICCROM/AFRICA 2005, *Traditional conservation practices in Africa*, Rome, Éd. ICCROM.

Essesse A., 2007, *Ma maison Kassena*, Coll. L'architecture et ses symboles, Paris, Monde Global Éditions Nouvelles.

Essesse A., 2010, *La maison de Jean, et Titou l'hippopotame sacré*, Coll. Fleuve Niger. Femmes et patrimoine, Paris, Ibis Press.

Ellong E. et Chehab D., 2014, *De la case à la villa*, Paris, Riveneuve Éditions.

Vandermeeren O., 2020, *Construire en terre au Sahel aujourd'hui*, Réseau FACT Sahel+, Plaisan, Museo Éditions.

Dethier J., 2019, *Habiter la terre. L'art de bâtir en terre crue : traditions, modernité et avenir*, Paris, Flammarion.

Gauzin-Müller D., 2018, *Architecture de terre d'aujourd'hui*, Coll. Habitat d'aujourd'hui, Plaisan, Museo Éditions.

Alexandroff G. et J-M., 1982, *Architectures et climats. Soleil et énergies naturelles dans l'habitat*, Nancy, Éd. Berger-Levrault.



Photo : ©Amélie ESSESSE

Exemple de l'architecture en terre des Musgum au Cameroun et au Tchad qui révèle l'ingéniosité de la construction en terre autoportante.

COMMENT LES RÉCITS SF ONT-ILS INSPIRÉ LES GRANDES UTOPIES NUMÉRIQUES ?

Samuel Nowakowski

« *Le cyberspace. Une hallucination consensuelle vécue quotidiennement en toute légalité par des dizaines de millions d'opérateurs, dans tous les pays, par des gosses auxquels on enseigne les concepts mathématiques... Une représentation graphique de données extraites des mémoires de tous les ordinateurs du système humain. Une complexité impensable. [...]* »

Nous entrons dans le vif du sujet avec ces quelques mots de William Gibson, la description de la matrice et du cyberspace, qui ouvrent son roman culte *Neuromancien*. Paru en 1984, l'année de la naissance d'Internet, ce roman jette des bases qui ne cesseront d'influencer la culture numérique et, au-delà, les outils qui feront Internet et plus tard le Web. Outre *Neuromancien*, de nombreuses œuvres ont marqué l'imaginaire des pionniers du numérique. Pour en comprendre certains aspects, nous proposons ici une exploration au cœur des relations qu'entretiennent les cultures du numérique avec la science-fiction et qui, nous le verrons, sont bien plus riches qu'il n'y paraît.

RETOURS AUX SOURCES AVEC UN PEU DE PHILOSOPHIE

En avril 1926, un certain Hugo Gernsback crée, à New York, le premier « pulp magazine » de science-fiction : *Amazing Stories*. Il utilise alors le terme « scientifi-fiction ». Mais, dès janvier 1927, dans les courriers du journal apparaît cette phrase : « *N'oubliez pas que Jules Verne était une sorte de Shakespeare de la science-fiction.* » Quand, en 1929, H. Gernsback crée son nouveau « pulp magazine » intitulé *Science Wonder Stories*, il utilise, dans son éditorial, le mot « science-fiction » qui va dès lors devenir d'usage courant. Une fois lancée, la science-fiction va largement dépasser le cadre des « pulps » et se mettre à explorer d'autres champs de la réalité.

Surtout, et c'est particulièrement intéressant, la science-fiction introduit une nouvelle conception du temps. En

effet, comme l'exprime Paul Ricœur dans *Temps et Récit*, la narration au cœur de la science-fiction propose une expérience temporelle dressant un pont entre le futur (dans lequel le récit s'inscrit) et le présent (de la narration). Comme le détaillent S. Bérard et M. Uhl, cette continuité entre les deux moments du temps rend possible ce « quelque chose » faisant que le futur habite le présent. Les récits de science-fiction, dans la mesure où ils puisent dans l'imaginaire social, donnent ainsi des signes avant-coureurs de possibles transformations sociétales. Nous disposons alors de signaux de ce qui advient ou pourrait advenir (dériver politiques, alertes démographiques et écologiques, visions économiques et scientifiques, etc.). Ainsi, la configuration narrative dans la science-fiction permet d'imaginer un maintenant tourné vers l'avenir, « un présent où il s'agit du futur » pour reprendre la conception du temps proposée par Saint Augustin. Le temps devient une suspension dont l'âme humaine est le foyer.

Pour bien comprendre cela, il faut lire les deux nouvelles de J.G. Ballard, *Mythes d'un futur proche* et *Nouvelles du Soleil*. Il y décrit une Terre dévastée par les conséquences de l'exploration de l'espace qui a affecté la psyché humaine et le sens du temps. Aussi, avec Ballard en explorateur de l'humain, découvre-t-on que la division en trois temps – passé, présent, futur – a été effacée. Il ne reste qu'un interminable présent, à la fois narration et réalisation de celle-ci, suspendant l'âme humaine et son récit, dans le récit de science-fiction lui-même. C'est pourquoi la science-fiction n'est pas une simple photographie de notre société à venir, mais plutôt un imaginaire en train de se constituer. Elle permet de faire ce pas de côté, mais aussi cette exploration. Le regard de la science-fiction permet de saisir le processus d'un imaginaire se constituant en une réalité parallèle.

Le problème n'est donc pas tant de savoir si ce qui est écrit s'est effectivement réalisé, mais d'évaluer si ce qui est

consigné fait sens pour nous : les sociétés inventées, leurs modes d'organisation, les acteurs en présence, trouvent-ils une résonance dans l'imaginaire ? Le degré de proximité ou de familiarité est-il suffisant pour rencontrer l'imaginaire collectif ? Ces questions nous amènent à sélectionner les éléments « résonnants » en nous demandant : dans ces œuvres, quels sont les signaux que l'on peut considérer comme autant de briques pour construire les scénarios des sociétés de demain ? Quels sont les scénarios anticipés dans le passé qui trouvent leur mise en réalité dans le monde actuel ?

Et là, nous rejoignons un texte qui n'a rien de la science-fiction, *La pensée et le mouvant* de Bergson. Celui-ci écrit : « Notre appréciation des hommes et des événements est tout entière imprégnée de la croyance à la valeur rétrospective du jugement vrai, à un mouvement rétrograde qu'exécuterait automatiquement dans le temps la vérité une fois posée. Par le seul fait de s'accomplir, la réalité projetée derrière elle son ombre dans le passé indéfiniment lointain ; elle paraît ainsi avoir préexisté, sous forme de possible, à sa propre réalisation. De là une erreur qui vicie notre conception du passé ; de là notre prétention d'anticiper en toute occasion l'avenir. »

La science-fiction serait-elle donc l'ombre d'un passé dans un présent non encore advenu ? Dans ce contexte, tout se joue dans la tension qui naît entre familiarité et étrangeté et qui, par le pas de côté qu'elle permet, va faire soudainement émerger du sens, une résonance avec la réalité du lecteur. En d'autres termes, comment ce qui semble le plus coutumier, le plus habituel, peut-il se colorer d'étrangeté tout en demeurant, malgré tout, familier ? De cette tension, le récit de science-fiction fait ainsi émerger des ponts entre des temporalités et des réalités différentes (Philip K. Dick parlait d'« univers portemanteaux »). Et dans le numérique, les ponts sont bien réels.

RÉSEAU, ORDINATEURS... : LES PRÉMICES

Ainsi que nous l'avons vu avec les mots de William Gibson, le numérique, sa culture et ses acteurs, sont fortement influencés par les explorations de la science-fiction. Bon nombre d'outils de notre présent ont vu le jour dans les imaginaires des romanciers et des créateurs de séries TV. Ce qui est encore plus remarquable, c'est que la plupart de ces outils numériques ont été directement inspirés d'objets venus de l'imaginaire. De plus, comme l'a décrit J. G. Ballard, entre les rêves de numérique et leur réalisation, quelques années seulement se sont écoulées, une durée compatible avec une vie d'humain. Le numérique nous amène à vivre dans ce « présent où il s'agit du futur », avec ce futur qui surgit en permanence dans le présent vécu.

À présent, attachons-nous à donner quelques exemples concrets. Nous ne pouvons pas être exhaustif et les choix que nous faisons peuvent, bien sûr, être complétés par de nombreuses autres références (libre à chacun de compléter).

Faisons un premier saut dans le passé, en 1946, une dizaine d'années avant le voyage dans le passé de Marty McFly¹. Un visionnaire, du nom de Murray Leinster (pseudonyme de William Fitzgerald Jenkins), écrit *Un logique nommé Joe*. Dans ce petit texte d'une trentaine de pages, l'ordinateur (le mot « ordinateur » date de 1955) s'appelle un *logic* (traduit « logique » en français) et a été inventé par hasard en associant « un circuit malin qui sélectionne n'importe quel circuit parmi des dizaines de millions [...] On a ajouté un écran image pour que ça aille plus vite, et on a découvert qu'on venait de faire un logique ». Un *logique* « ressemble alors à un récepteur d'images sauf qu'il y a des touches au lieu de cadrans et vous pianotez pour avoir ce que vous voulez. L'appareil est relié au réservoir de données [...] ». Cela ressemble à s'y méprendre à notre Internet. Annuaire, visiophone, bulletin météorologique, téléviseur...

le *logique* fait aussi « vos calculs et tient votre comptabilité, vous pouvez le consulter en chimie, en physique, en astronomie, il vous tire les cartes et il a, en prime, un programme "conseil aux cœurs solitaires" ». Leinster décrit délicieusement, plus de vingt ans avant, ce qui sera présenté le 9 décembre 1968 au Bill Graham Civic Auditorium à San Francisco par Douglas Engelbart, *The Mother of All Demos* (littéralement « la mère de toutes les démos »). Ce dernier y fait la démonstration de la première souris informatique, de la visioconférence, de la téléconférence, du courrier électronique et du système hypertexte. *Un logique nommé Joe* raconte l'histoire de la machine, baptisée Joe, victime d'une faille électronique (un bug ?). Joe se met à agir en autonomie et décide de reprogrammer tout le réseau afin que celui-ci réponde à toutes les questions, sans la moindre censure. En quelques heures, en rendant l'information accessible à tous, il désorganise toute la société. Bien avant l'avènement de l'informatique personnelle et des réseaux, il aborde les questions très actuelles de la vie privée, de l'information, des traces numériques, et de l'addiction aux services proposés... !

Une vingtaine d'années plus tard, en 1968, un autre visionnaire, du nom d'Arthur C. Clarke, dans les pages de *2001 l'Odyssée de l'espace* (eh oui ! c'est un roman qu'il faut lire en plus de voir le film), imagine une tablette qui ressemble fortement à notre iPad. Il décrit une « tablette de la taille d'une feuille de papier » qui s'utilise avec « deux doigts » et qui permet de lire les dernières nouvelles en provenance de la Terre. Dans *2001*, A. C. Clarke invente l'assistant vocal – certes bien plus puissant que Siri ou OK Google (ce qui devrait nous inciter à être critique dans notre tendance actuelle à en installer pour tous nos usages) –, avec HAL 9000 (rappelons que l'acronyme HAL aurait été construit à partir du sigle IBM, avec chacune des trois lettres précédentes : H-I, A-B, L-M). Cinquante et un ans séparent le rêve de la technologie et sa réalisation !

À la suite de Leinster, on retrouve le réseau mondial avec John Brunner et ses romans, *Tous à Zanzibar* en 1968 et *Sur l'onde de choc* en 1975. Ces livres constituent (avec *L'Orbite déchiquetée* et *Le Troupeau aveugle*) ce qu'on a appelé *La Tétralogie noire*. Brunner y dresse le tableau sombre de l'avenir, en décrivant une société informatisée dans laquelle le pouvoir est détenu par des entreprises géantes possédant les plus gros ordinateurs, le plus célèbre étant le superordinateur *Shalmaneser*. Dans *Sur l'onde de choc*, le monde est mis en « fiches mécanographiques », en puces et en fibres. Les États-Unis sont pris dans les mailles d'un réseau informatique, gardien des données, des libertés et de l'ordre... Dans ce roman apparaît alors le personnage du « pirate informatique » (bien avant William Gibson) qui fabrique des virus pour faire chanter le monde en menaçant de rendre public ce qui était bien caché au cœur du réseau ! Encore un message qui a franchi le pont !

Le réseau s'invite dans nos imaginaires comme dans nos vies avec ces petits appareils portables qui s'installent au plus près de nous. Certains d'entre eux ont été imaginés par des auteurs incontournables, pionniers du numérique. Ray Bradbury écrit déjà sur la domotique dans cette nouvelle dérangement intitulée *La brousse* (issue du recueil, *L'Homme illustré*), et invente, en 1953, dans *Fahrenheit 451*, des écouteurs intra-auriculaires « radios de la taille d'un dé à coudre, desquelles se déverse un océan électronique de son, de musique et de paroles ». Il n'est pas le seul, puisqu'en 1978, Douglas Adams développe le principe du traducteur universel appelé le *Babel fish* dans *Le Guide du voyageur galactique* (« H2G2 » pour les intimes). Ce petit poisson se loge dans l'oreille et permet de traduire toutes les langues parlées dans la galaxie. Yahoo! empruntera le nom « BabelFish » pour baptiser son traducteur automatique en ligne. Pour ceux qui l'ignorent, *Le Guide du voyageur galactique* est lui-même un appareil

électronique plat, connecté au réseau, utilisé à la fois comme encyclopédie et guide de voyage – un smartphone déjà ? – qui n'est pas sans rappeler ces petits guides téléchargeables que nous utilisons quand nous voyageons.

AUX SOURCES DES UTOPIES NUMÉRIQUES

La contreculture des années 1960, avec le mouvement hippie, voit la technique comme un moyen d'explorer d'autres subjectivités et d'imaginer d'autres interactions homme/machine. Des chercheurs, habitués à collaborer, inscrivent dans le réseau les valeurs de leur communauté : coopération, réputation entre pairs, autonomie, gratuité, consensus et liberté de parole... Une architecture ouverte, dépourvue de centre, capable de fonctionner sur plusieurs réseaux et sur des machines variées, promouvant l'échange entre pairs. Le réseau devient une nouvelle frontière, un espace vierge à inventer qui abolit aussi les contingences du monde physique, aux marges mêmes du monde. La littérature n'est évidemment pas en reste, nous venons de le voir. Dans ce courant, baigné par la technologie et les avancées scientifiques, une série va marquer de façon indélébile les imaginaires et va influencer bon nombre d'avancées technologiques qui changeront nos vies.

Cette série se nomme *Star Trek*. Créée par Gene Roddenberry en 1966, elle est assurément une figure emblématique, par son ancrage dans l'idéologie de la contreculture des années 60. En effet, dans *Star Trek*, on ne conquiert pas, on va à la rencontre d'autres êtres, on part à la recherche d'autres subjectivités et on cherche à établir le contact. Avec *Star Trek*, on rend visibles les vers de Richard Brautigan. Notons également que *Star Trek* a été sauvée grâce à l'action de sa communauté de fans, bien avant l'avènement des communautés en ligne et des réseaux sociaux. *Star Trek* a eu une influence considérable

sur le développement de certaines technologies. Par exemple, Martin Cooper, considéré comme l'inventeur du téléphone portable chez Motorola, a toujours reconnu qu'il avait trouvé l'inspiration en regardant l'équipage de l'*Enterprise* utiliser un *communicateur*. Pour la petite histoire, le premier modèle de téléphone à clapet de Motorola, vendu en 1996, s'appelait StarTAC.

Et ce n'est pas tout. Dans *Star Trek : New Generation*, diffusée entre 1987 et 1994, apparaissent les *PADD* (*Personal Access Display Devices*) que les personnages utilisent pour lire des rapports ou transmettre des informations. Doté d'un écran tactile, le *PADD* influencera les concepteurs d'Apple lorsque, deux décennies plus tard, ils travailleront sur leur première tablette tactile pour créer l'iPad. Mais, au-delà des tablettes, c'est dans le domaine des interfaces homme/machine que l'empreinte de *Star Trek* est le plus remarquable. Les scénaristes ont mis au point une interface graphique appelée *LCARS* (*Library Computer Access and Retrieval System*), commune à toutes les séries, équipant tous les équipements informatiques, des postes de pilotage aux différentes consoles, en passant par les tablettes tactiles. Cette interface sera baptisée *okudagramme*, en référence à Michael Okuda, conseiller technique à l'origine des panneaux de contrôle de la série. En 1993, Rob Haitani, programmeur de l'interface des premiers PalmPilot, s'inspire directement des *okudagrammes*. Mike Kruzeniski, qui a développé l'interface du Windows Phone 7, reconnaît lui aussi des points communs avec les *okudagrammes*. Ceux-ci peuvent donc être considérés comme la matrice de toutes les interfaces tactiles que nous connaissons aujourd'hui.

« Inquiétante étrangeté », « boucle étrange » ou paradoxe techno-temporel, la chaîne CBS (qui diffusait *Star Trek*) a créé une application pour iPad – le *Star Trek PADD* – qui simulait *LCARS* sur iPad.

« THE TRUTH IS OUT THERE »

Les romans d'Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Philip K. Dick, et d'autres, ont anticipé nombre des débats actuels sur les rapports que nous entretenons avec nos machines, robots et « intelligences artificielles », sur la place de l'humain et ce que signifie d'être humain face à des machines de plus en plus puissantes... Philip K. Dick mériterait à lui seul un ouvrage complet, tant ses phobies et pathologies personnelles ont été prémonitoires des dérives technosécuritaires de nos sociétés modernes.

Alors, est-ce la science-fiction qui stimule la science ou est-ce la science qui inspire la science-fiction ? Pour le numérique, l'influence de la science-fiction est certaine et, chaque jour, ce que nous avons dans nos poches, ou dans nos environnements domestiques et professionnels, le prouvent. Ces temps de confinement, de dématérialisation de nos vies sociales et de notre travail... portent en eux toutes les alertes que beaucoup de ces auteurs avaient préfigurées. Avec K. Dick, nous ne pouvons que confirmer que « la question de savoir ce que signifie être humain face aux machines n'est plus si triviale. Nous ne devrions pas tant avoir peur des robots, que d'avoir peur de devenir nous-mêmes des robots. [...] Il faut être capable de mesurer quand une technologie est déshumanisante ou quand les humains ne pensent pas ou ne se comportent pas en humains. »

Prenons-en pour preuve cet extrait de la *Déclaration d'indépendance du cyberspace*, lue à Davos, en 1996, par John Perry Barlow de l'Electronic Frontier Foundation (également parolier de Grateful Dead) : « *Gouvernements du monde industriel, vous, géants fatigués de chair et d'acier, je viens du cyberspace, la nouvelle demeure de l'esprit. Au nom du futur, je vous demande à vous, du passé, de nous laisser tranquilles* ». Nous venons du cyberspace, et les réponses à nos questions se trouvent peut-être, pour certains, dans le nombre « 42 »² ou, pour d'autres, dans la psychohistoire qui « ... *partant de concepts mathématiques [...] comme la branche des mathématiques traite des réactions des groupes humains confrontés à des phénomènes socio-économiques constants [...]* ».

Pour conclure, citons un auteur culte de la science-fiction, Norman Spinrad, qui a collaboré à l'écriture des scénarios de *Star Trek*. Dans son roman *Il est parmi nous*, tentant de répondre à la question « à quoi sert la science-fiction ? », il émet le souhait que celle-ci ne soit pas le refuge « *des individus schizoïdes cherchant à vivre mentalement dans des réalités différentes de ce que les fans appelaient le "mundane", le monde ordinaire des gens normaux* ».

En attendant, big data, « machine learning », prédictions... ces présences incontournables de notre présent font que l'Empire Galactique n'est jamais bien loin !

Samuel Nowakowski

Maitre de conférences HDR
à l'Université de Lorraine, chercheur au LORIA

Bibliographie

- D. Adams, *Le Guide du voyageur galactique* (1979), Paris, Gallimard, 2010, 288 p.
- I. Asimov, *Le cycle de Fondation* (1951), Paris, Gallimard, 2009, 416 p.
- J. G. Ballard, *Mythes d'un futur proche* (1982), Paris, Calmann Lévy, 1984, 205 p. et *Nouvelles du Soleil* (Presse Pocket, p.81).
- J. Barlow, *Déclaration d'indépendance du cyberspace*, <https://www.cairn.info/libres-enfants-du-savoir-numerique--9782841620432-page-47.htm#>
- S. Bérard et M. Uhl, *La science-fiction : de la perspective à la prospective*, <http://www.crsdd.uqam.ca/Pages/docs/08-2012.pdf> consulté en octobre 2020.
- H. Bergson, *La pensée et le mouvant* (1934), Paris : PUF, 1998, 291 p.
- R. Bradbury, *L'Homme illustré* (1951), Paris, Gallimard, 2005, 352 p.
- R. Bradbury, *La Brousse*, in *La Sorcière d'avril et autres nouvelles*, Arles, Actes Sud Junior, 2008.
- R. Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953), Paris, Gallimard, Folio SF, 2000, 250 p.
- J. Brunner, *Tous à Zanzibar* (1968), Paris, Robert Laffont, 1972, 560 p.
- J. Brunner, *Sur l'onde de choc* (1975), Paris, Robert Laffont, 1977, 296 p.
- A. C. Clarke, *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968), Paris, Robert Laffont, 1968, 304 p.
- B. Cohen et S. Nowakowski, *Demain est-il ailleurs ? Odyssée urbaine autour des transitions numériques*, Paris, FYP Éditions, 2020, 264 p.
- Philip K. Dick, *Si ce monde vous déplaît... et autres essais*, Arles, Éditions de l'éclat, 1988, 256 p.
- D. Engelbart, *The Mother of All Demos* <https://youtu.be/yJDv-zdhzMY>
- W. Gibson, *Neuromancien* (1984), Paris, La Découverte, 1985, 300 p.
- M. Leinster, *Un logique nommé Joe* (1946), Neuilly-en-Champagne, Le Passager clandestin, 2013, 48 p.
- S. Nowakowski, Blog Humanités numériques <https://nowakowski.hypotheses.org>
- P. Ricœur, *Temps et Récit*, 1983, Paris, Seuil, 320 p.
- N. Spinrad, *Il est parmi nous*, Paris, Fayard, 2009, 691 p.
- F. Turner, *Aux sources des utopies numériques. De la contre-culture à la cyberculture, Stewart Brand un homme d'influence*, Caen C&F Éditions, 2012, 432 p.

Comment les récits SF ont-ils inspiré les grandes utopies numériques ?

NOTES

1- Personnage de fiction du film *Retour vers le futur* de Robert Zemeckis et Bob Gale dont le premier voyage dans le temps a lieu en 1955 [ndlr].

2- Il est fait référence ici au nombre 42 (comme réponse au sens de la vie), dans l'ouvrage de Douglas Adams, *Le Guide du voyageur galactique* (1979).

CYCLE NATIONAL 2021

INVENTER LES TERRITOIRES CULTURELS DE DEMAIN

3 modules de mars à juillet 2021 à Grenoble, Bruxelles et en Ardèche

Les métiers de la culture sont appelés à se réinventer du fait d'un contexte lui-même en pleine mutation : non-renouvellement générationnel des publics, réformes territoriales, resserrement des financements publics, pluralisme culturel, demande accrue de participation, fort développement des pratiques culturelles numériques ou encore essor de l'économie collaborative. Des bouleversements auxquels viennent s'ajouter les conséquences économiques et sociales de la crise sanitaire actuelle.

Le Cycle national propose un cadre reconnu de formation pour aider les acteurs des arts et de la culture à répondre à ces défis contemporains en faisant évoluer l'héritage de nos politiques culturelles.



Contenus

- ▶ Démocratie et politiques culturelles
- ▶ Projets culturels de territoire
- ▶ Publics, pratiques culturelles et médiation culturelle
- ▶ Participation et droits culturels
- ▶ Tiers-lieux et innovation territoriale
- ▶ Nouveaux modèles économiques dans la culture

Tarif

3500 €

Certification

Délivrance d'un « Certificat de développement culturel des territoires » inscrit au Répertoire spécifique de France Compétences.

Recrutement en cours :

Sélection sur dossier de candidature à remplir en ligne sur www.observatoire-culture.net **avant le 10 février 2021**

Renseignements : +33 (0)4 76 44 95 05

En cas de nécessité relative à l'évolution de la crise sanitaire, l'Observatoire se réserve le droit de modifier un programme, de reporter un ou plusieurs modules en présentiel ou de les transformer en module à distance.

BIBLIOGRAPHIE

ITINÉRAIRE D'UN HOMME DE CULTURE

Vous avez dit *culture* ? *Mémoires d'un vieux singe*, Jean-Gabriel Carasso, Lansman éditeur, Manage, 2020, 74 p., EAN : 978-2807102996, 12 €.

À l'oral comme à l'écrit, Jean-Gabriel Carasso est un formidable conteur. Dans ses *Mémoires d'un vieux singe*, il nous livre un récit autobiographique qui est aussi une réflexion sur l'idée de culture. « *Ma culture est résolument internationale, universelle, métissée, toujours ouverte aux voyages, aux rencontres, à la découverte du monde et de l'altérité.* » écrit-il.

Issu d'une famille juive – qui, pour fuir l'antisémitisme pendant la Seconde Guerre mondiale, quitte l'Europe via le Portugal pour l'Afrique –, Jean-Gabriel Carasso passe une grande partie de son enfance au Congo belge. Il porte en héritage les racines grecques du père, ukrainiennes de la mère. Son chemin personnel aura été possible grâce à deux ingrédients transmis par la culture familiale : l'estime de soi pour se construire sereinement, la capacité d'empathie pour mieux comprendre l'autre. Parmi les moments singuliers de ce parcours, Jean-Gabriel Carasso évoque le rôle de la télévision dans la formation culturelle de toute

une génération, dans les années 1960-1970. La référence paraît totalement anachronique dans le monde actuel. Que dira la jeunesse d'aujourd'hui de sa formation culturelle à l'ère d'Internet ?

Le monde du *théâtre populaire* va durablement marquer la vie de « Jean-Ga », comme l'appellent ses amis. L'auteur évoque ses rencontres fondatrices, celle avec Miguel Demuyck, Jacques Lecoq, puis Augusto Boal – figure emblématique du théâtre de l'émancipation. Il mentionne aussi quelques-uns de ses compagnes et compagnons d'engagement : Ariane Mnouchkine, Philippe Avron, Robin Renucci, Philippe Meirieu. Ce qui le rapproche de ce dernier – le seul, dans cette liste d'amis, qui ne vienne pas du théâtre –, c'est l'éducation artistique et culturelle, le grand combat de la vie de « Jean-Ga » qui dirigea d'ailleurs, pendant une longue période, une structure entièrement dédiée à cet enjeu : l'ANRAT.

Sans entrer dans le détail des fausses querelles et multiples malentendus qui n'ont cessé de marquer les débats sur la culture, alors même que se développaient les politiques culturelles, Jean-Gabriel fait part de sa circonspection vis-à-vis de ces sempiternels « dialogues de sourd » dont il fut le témoin attristé. Il considère, somme toute, qu'ils auront été plus souvent source de frustrations que d'avancées de la pensée et de l'action. D'où son credo en forme de clin d'œil paradoxal : « *J'adhère au parti du doute, dont je partage les convictions.* » Il y aurait bien des prolongements possibles à cette autobiographie. Parce que Jean-Gabriel sait si bien raconter et faire partager, le lecteur regrettera sûrement que l'auteur ne nous en ait pas dit davantage.

Jean-Pierre Saez

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

BRÈVE

ATLAS DE LA CULTURE

Du soft power au hard power : comment la culture prend le pouvoir, Antoine Pecqueur, Paris, Autrement, 2020, 125 p., ISBN : 978-2-7467-5425-6, 21,90 €.

Le qualificatif de *soft power* est apparu dans les années 90 pour signifier l'utilisation de l'art comme puissance politique. Mais, bien avant l'utilisation de ce terme, la culture était déjà un outil diplomatique. En France, Louis XIV a notamment construit le rayonnement du pays grâce au prisme culturel. Aujourd'hui, dans un monde où les conflits armés ont diminué de moitié, les rivalités entre États prennent de nouvelles formes et, dans ce contexte, la culture joue un rôle géopolitique majeur. Antoine Pecqueur propose une enquête qui recouvre tous les continents et qui démontre comment les États et les entreprises utilisent la culture comme cheval de Troie pour assoir leur emprise. Cependant, les motivations des acteurs varient. Dans le Golfe, la culture permet à des régimes liberticides de se racheter une image auprès des instances internationales. La France s'est rapprochée de l'Arabie Saoudite – ce que l'auteur appelle « Géopolitique du cash », le discours officiel consistant à dire que l'on contribue à l'ouverture culturelle de ces pays. La Hongrie consacre, de son côté, proportionnellement, la part la plus importante de son budget à la culture pour servir un discours nationaliste qui passe bien souvent par une réécriture de l'Histoire et la mise au ban des cultures minoritaires. Quant à la Chine, elle plante des universités là où passent ses nouvelles routes de la Soie. Du *soft power* au *hard power*...

CANCEL CULTURE : LE « MODÈLE » AMÉRICAIN S'IMPOSERA-T-IL FRANCE ?

Génération offensée. De la police de la culture à la police de la pensée, *Caroline Fourest*, Paris, Grasset, 2020, 162 p., EAN : 9782246820185, 17 €.

Qu'ont en commun *Exhibit B* de Brett Bailey, *Kanata* de Robert Lepage et Ariane Mnouchkine, et la rétrospective consacrée à Philip Guston (récemment annulée par la Tate Modern) ? Être, ou avoir été, au cœur de polémiques souvent violentes, résumées dans un nouvel anathème : « appropriation culturelle » !

C'est l'objet du dernier opus de Caroline Fourest : dresser un état des lieux inquiétant du paysage culturel et médiatique occidental. Si le livre ne mentionne pas le terme *cancel culture*, c'est pourtant de cette nouvelle dimension du débat médiatique qu'il est aussi fortement question : la possibilité de nuire, ou d'éliminer un·e supposé·e coupable des maux auxquels notre époque et le camp progressiste sont le plus sensibles : racisme, sexisme, violence sexuelle. *Génération offensée* croise donc ces deux dimensions du débat public : la montée en puissance de revendications d'une hypersensibilité identitaire – en matière de genre, de race, de sexualité – et l'intensification des lynchages médiatiques, nouvelles formes de l'hystérisation des conflits sur les réseaux sociaux.

Pour Caroline Fourest, le fond idéologique de l'affaire s'explique par la victoire d'une gauche antiraciste « identitaire », « communautariste », voire « indigéniste », contre une gauche « *Charlie* », « laïque et républicaine », à l'antiracisme « universaliste ». La première aurait désormais le monopole de l'agenda culturel au sein de l'Université, dans les médias et le monde de la culture. Elle serait également coupable d'avoir perverti le combat antiraciste par des revendications politiques qui compromettent désormais la transmission des savoirs dans l'Université, la création et la diffusion des œuvres, le débat public et, finalement, l'idée même de contrat social.

La succession des récits constituant le livre atteint son objectif de sidération, puis de consternation. Le présent est inquiétant, le pire serait à venir. Pourtant, *Génération offensée* pose problème. D'abord, la surreprésentation de cas américains permet de faire entendre, tout au long du livre, la mélodie contestable de la prédiction à partir d'une comparaison : *voici, France, ce qui t'attend, et qui a déjà commencé, si tu ne te défends pas un peu mieux*. Or, le niveau de violence raciale, aux USA comme au Canada – sur fond de ségrégation et d'élimination des peuples autochtones –, mais aussi la religiosité profonde de la société américaine, son goût pour la mise en scène de la repentance – cris et larmes façon show télévangéliste –, constituent les motifs d'un paysage affectif et politique très éloigné du terreau français.

BRÈVES

DEMAIN EST-IL AILLEURS ?

Odyssée urbaine autour de la transition numérique, *Bruno Cohen*, *Samuel Nowakowski*, Roubaix, Fyp Editions, 2020, 264 p., ISBN : 978-2-36405-200-0, 22 €.

« Transition » : ce terme désigne autant le passage d'un temps à l'autre, d'un paysage à l'autre, qu'un entre-deux incarnant la transformation des valeurs, les changements culturels ou économiques, les fluctuations, l'attente ou l'espérance d'un monde meilleur. Durant 24h, au cours d'une déambulation urbaine – ponctuée d'échanges, de réflexions et de questionnements –, les auteurs partent à la rencontre de 12 témoins, afin d'explorer les transitions sociales et culturelles consécutives à la révolution du numérique et à la dégradation de nos environnements. Ils nous parlent de temps, de mal-être, de passages, de surveillance et de contrôle, de capitalisme numérique, d'éthique, de réseau, de médiation, d'apprentissage ou de transmission. Ils décrivent ce moment fugace où le présent se dérobe devant un futur insaisissable, et soulignent combien la transition est avant tout affaire de relation.

SEXE ET GENRE DES MONDES CULTURELS

Sylvie Octobre et *Frédérique Patureau* (dir.), Lyon, ENS Éditions, 2020, 265 p., ISBN : 979-10-362-0214-8, 24 €.

La question du corps est centrale dans les arts et la culture. Alors que le débat public a été fortement marqué par le mouvement *MeToo* et la visibilité accrue des inégalités femmes / hommes, cet ouvrage collectif questionne sexe et genre de manière transversale, sous les angles de la production, du travail artistique, de la médiation, de la réception. Il restitue des enquêtes fouillées, menées en sciences humaines et sociales, dans divers domaines artistiques et culturels (lecture, musique, audiovisuel, artisanat d'art, etc.). Sont abordés les transgressions de « l'ordre du genre », les relations de pouvoir, les inégalités, le rôle du corps sexué. Le livre invite à interroger les catégorisations mobilisées, et à ouvrir une réflexion critique sur les cultures contemporaines.

BRÈVE

RACE ET THÉÂTRE. UN IMPENSÉ POLITIQUE

Sylvie Chalaye, Arles, Éditions Actes Sud, 2020, 108 p., ISBN : 978-2330131371, 16 €.

Historienne du théâtre et anthropologue des représentations de l'Afrique et du monde noir dans les arts du spectacle, Sylvie Chalaye est également spécialiste des dramaturgies contemporaines d'Afrique et des diasporas. Elle consacre un ouvrage au manque de diversité chromatique des distributions théâtrales en France, ainsi qu'à la place des acteur·rice·s noir·e·s sur les scènes contemporaines ; une question qui a longtemps été passée sous silence et rendue anecdotique comme un simple malaise conjoncturel ressenti par des artistes ultramarin·e·s et afrodescendant·e·s. Ces dernières années, les artistes non-Blanc·he·s de France se sont engagé·e·s dans diverses actions pour faire entendre la discrimination dont il·elle·s sont victimes. L'autrice en appelle à sortir des stéréotypes assignés aux acteur·rice·s afrodescendant·e·s et à cesser de les « raciser » pour avancer sur le terrain de la représentativité sur les scènes de théâtre.

Les lecteurs français partageront donc la consternation de Caroline Fourest face aux polémiques nord-américaines, grotesques par leurs excès : une mère de famille lynchée sur les réseaux sociaux pour avoir diffusé des images de l'anniversaire « japonisant » de sa fille de 10 ans ; des étudiant·e·s qui se mobilisent contre des cours de yoga au prétexte de l'appropriation de la culture indienne ; des étudiant·e·s exigeant des *safe space* pendant des cours abordant des thèmes qui les « insécurisent » et les blessent sur le plan identitaire. Les acteurs de la culture s'accorderont aussi sur un refus de toute stratégie de pression, d'intimidation et, *in fine*, de censure des œuvres et des spectacles.

On peut cependant se sentir en mauvaise compagnie lorsque sont cités quelques noms de la gauche « républicaine » qui constitueraient le camp politique du juste et du bien. Que la seule référence à une analyse du secteur culturel soit celle du livre d'Isabelle Barbéris – maîtresse de conférence qui s'est fourvoyée sur les réseaux sociaux dans des attaques *ad hominem*, dont certaines teintées d'homophobie – est un problème. Que la gauche antiraciste française, critique d'un universalisme inachevé, soit réduite aux saillies de certaines figures militantes – contestées dans leur propre camp – en est un autre. Enfin, que ne soit pas soulignée la concentration des pouvoirs économiques, institutionnels et symboliques entre les mains d'hommes blancs – au sein de l'Université, de la culture et des médias, aux USA comme en France –, est un sérieux biais dans cette analyse. Car les excès de susceptibilité

identitaire, ainsi que les errances parfois délirantes de la « politique de la reconnaissance », sont largement alimentés par cette réalité persistante : ceux qui se plaignent « qu'on ne puisse plus rien dire » sont encore largement ceux à qui sont offertes les tribunes les plus puissantes et les plus nombreuses pour se lamenter.

On pourrait reprocher ici à Caroline Fourest d'user des méthodes qu'elle dénonce dans les diverses luttes contre l'appropriation culturelle : émotion, réaction, simplification. *Génération offensée* a cependant le mérite de dessiner les contours d'un nouveau paysage culturel, travaillé par des mémoires blessées, des minorités discriminées et, finalement, un immense déficit démocratique de reconnaissance et d'égalité. Il nous fait réfléchir aux raisons qui nous ont amenés à une telle situation et peut nous aider à prendre un autre chemin que celui d'une Amérique mal en point. Ce que ne dit pas le livre, c'est que la *cancel culture* est désormais dénoncée au sein même de la gauche libérale qui l'a souvent revendiquée comme pratique légitime. La tribune portée par l'écrivain Thomas Chatterton Williams, signée par 150 grands noms anglo-saxons et publiée l'été dernier dans *Le Monde*, en témoigne.

Myriam Marzouki

Metteuse en scène et directrice artistique de la Compagnie du dernier soir

PRATIQUES CULTURELLES DES FRANÇAIS : LES TEMPS CHANGENT

Cinquante ans de pratiques culturelles en France, Philippe Lombardo, Loup Wolff, Paris, ministère de la Culture, 2020, ISBN : 978-2-11-139970-9, 96 p.

La dernière édition de l'enquête sur les pratiques culturelles des Français était très attendue. D'une part, parce que dix ans se sont écoulés depuis la précédente publication, et que l'offre culturelle s'est depuis transformée – notamment avec des propositions numériques toujours plus nombreuses et diversifiées –, d'autre part, parce que l'étude permet de comparer et de confronter les résultats produits sur une longue période. Rédigée par Philippe Lombardo et Loup Wolff, l'enquête engage à mieux comprendre la manière dont les Français, âgés de plus de 15 ans, construisent leurs pratiques culturelles, depuis maintenant une cinquantaine d'années, et à observer ce que chaque décennie a de spécifique.

L'un des premiers résultats que l'on retient, pour la période récente, concerne le déploiement d'activités qualifiées de « culturelles », dans le « monde de la vie quotidienne », et la qualification de « culturelle » pour des activités qui relevaient plutôt du simple loisir¹. C'est particulièrement le cas pour l'écoute de la musique, certaines pratiques audiovisuelles, ou encore des pratiques numériques qui ont émergé avec de nouveaux dispositifs ou applications. Il y a une forme de déplacement – de glissement –, à la fois dans la manière dont les acteurs construisent et façonnent leurs pratiques, et dans la manière dont les observateurs les qualifient et les catégorisent. Les pratiques observées révèlent un spectre beaucoup plus large que dans les périodes précédentes ; elles se déploient dans une grande diversité d'espaces et de contextes, avec une intensité et une fréquence plus variables qu'auparavant. Il existe toujours des pratiques identifiées comme culturelles et qui nécessitent de se déplacer, d'investir du temps, de l'argent, de l'attention, etc. (comme assister à un spectacle, visiter un musée, aller au théâtre, etc.), mais il y a aussi toute une part d'activités culturelles, plus informelles, qui viennent s'ajouter et qui sont « plus ou moins culturelles », ou « différemment culturelles ».

L'étude permet en outre de mettre en avant d'autres grandes tendances :

- ▶ l'essor considérable des pratiques culturelles numériques ;
- ▶ des Français plus nombreux à fréquenter les lieux culturels, surtout après 40 ans ;
- ▶ la réduction de certains écarts territoriaux et (dans certains cas) sociaux ;
- ▶ une singularité culturelle des générations récentes ;
- ▶ le déclin de pratiques associées à la génération du *baby-boom*.

Sur l'ensemble des résultats et tendances décrits, ce sont donc trois mouvements qui se superposent : le premier renvoie à une forme de déclin de certaines pratiques culturelles (pratiques associées à la génération du *baby-boom*) ; le deuxième à

l'émergence de nouvelles pratiques culturelles ; et le troisième à la permanence ou stabilité de pratiques qui existaient déjà dans les années 70. Parmi les résultats particulièrement marquants : des différences de pratiques et de pratiquants selon que l'on habite dans une grande ville ou en milieu rural ; la baisse du visionnage quotidien de la télévision – en particulier pour les générations les plus récentes ; la permanence et l'amplification de l'écoute quotidienne de musique, pour laquelle on observe un développement historique de 1973 à 2018, quelles que soient les générations.

BRÈVE

LE DÉRANGEUR. PETIT LEXIQUE EN VOIE DE DÉCOLONISATION

Collectif Piment, Marseille, Les éditions Hors d'atteinte, 2020, 144 p., ISBN : 978-2490579532, 16 €.

« Définir, c'est proposer une vision du monde. Selon l'endroit où on se situe socialement, politiquement, géographiquement, cette vision peut être déformée pour asseoir une domination. » En réinterrogeant les mots et expressions anciennes ou nouvelles (abolitions, diversité, *black love*, racisé...), le collectif Piment cherche à déconstruire une pensée et un discours dominant. À travers cette démarche, les quatre auteur·rice·s noir·e·s se réapproprient des références, une histoire, un langage, pour mieux penser la place des communautés noires dans la société française et, en miroir, les mécanismes de domination de notre société qualifiée de « post-coloniale ». Il·elle·s livrent un lexique subjectif et engagé, étayé de références scientifiques, mais au ton libre et caustique. Ce petit ouvrage irrévérencieux provoque et dérange, notamment la bien-pensance, mais a le mérite de soulever des questions que les discours majoritaires tendent à ignorer ou disqualifier.

BRÈVE

LES IMAGINAIRES NUMÉRIQUES AU MUSÉE ?

Débats sur les injonctions à l'innovation, Eva Sandri, 2020, Paris, Les éditions, MkF, 124 p., ISBN : 979-10-92305-65-4, 9,99 €.

L'introduction du numérique au musée génère autant d'enthousiasme que de craintes. Ce livre revient sur les débats virulents qui agitent la profession depuis plusieurs années maintenant. D'un côté, les technophiles vantent les vertus du numérique – les applications pour smartphone permettant notamment de démocratiser les connaissances et d'attirer le jeune public –, de l'autre, technophobes le rejettent, considérant qu'il est une atteinte à une rencontre authentique avec les œuvres – les expositions virtuelles en ligne condamneraient à plus ou moins long terme les musées à être totalement dématérialisés. Eva Sandri s'intéresse au contexte idéologique dans lequel des dispositifs sont parfois mis en place à marche forcée et à la manière dont les professionnels s'ajustent face cette situation nouvelle. L'autrice nous propose, en outre, des pistes pour la mise en place de projets de médiation sortant des sentiers battus.

Une autre évolution également significative – et qui n'était pas forcément attendue – concerne l'augmentation de la fréquentation des salles de cinéma, et de la pratique du cinéma en général, pour les 40-59 ans et les plus de 60 ans. En revanche, là où l'on aurait pu s'attendre à des variations importantes entre pratiques sur sites et pratiques virtuelles, les écarts sont variables selon les domaines (concert, théâtre, patrimoine et danse par exemple). On notera, par ailleurs, que l'essoufflement des pratiques en amateur, observé sur la période récente, ne signifie pas tant une baisse qu'un report des pratiques amateurs de type « classique » (ateliers d'arts plastiques, instruments de musique, etc.) vers des pratiques amateurs que les pratiquants eux-mêmes ne qualifient pas de « culturelles » – quand bien même elles le sont pour partie (c'est le cas de certaines activités sur Instagram ou TikTok, qui requièrent l'utilisation de vidéos, de photographies, de musiques, etc., et qui impliquent des choix esthétiques).

In fine, ce sont de nouveaux univers qui font leur apparition. On retiendra celui de « l'éclectisme augmenté », qui se distingue de « l'éclectisme classique ». Dans l'un et l'autre, on retrouve de forts pratiquants dans tous les domaines de la culture, cependant l'on constate pour le premier une consommation élevée de vidéos en ligne, de jeux vidéo et une pratique forte des réseaux sociaux. Il y a donc là, pour cet univers, un élargissement des perspectives et un enrichissement de l'expérience. À l'inverse, le nouvel univers du « tout numérique » peut conduire à une forme d'isolement et de resserrement autour de contenus auto-référencés inscrits dans des communautés.

Une question émerge à la lecture de cette étude : si l'on convient, chiffres à l'appui, de la décroissance des pratiques culturelles liées au patrimoine, il faudra toutefois s'interroger dans les études à venir sur ce que l'on met derrière le « patrimoine culturel » – les mondes numériques et virtuels ayant aussi le leur. On pourra aussi avancer qu'il serait intéressant d'introduire, pour les éditions à venir et afin d'affiner certains résultats, des questions sur le type et le taux d'équipement (tablette, ordinateur, smartphone, etc.) par âge, sexe, niveau de diplôme, etc. ; sur le degré de familiarité, d'habileté, de connaissance des uns et des autres avec certaines applications, interfaces numériques. En effet, on peut supposer que la pratique et les usages du « numérique en général » dans le quotidien (pour des activités de travail, la sociabilité, etc.) ont une incidence sur la pratique de la culture via les outils numériques ; croiser ces questionnements serait peut-être de nature à revisiter certains écarts. On pourrait ici évoquer ces espaces culturels virtuels, partagés et participatifs, qui ont émergé durant cette année si singulière pour les mondes culturels, et qui invitent à de nouvelles pratiques culturelles et amateurs. C'est le cas du Covid Art Museum², un musée virtuel qui accueille les créations produites par des artistes mais aussi par tout un chacun ; c'est également le cas du #GettyMuseumChallenge³ où chacun peut s'essayer à la création/reproduction d'œuvres.

Sylvia Girel

Professeur des universités, Aix Marseille Université, CNRS, LAMES, Aix-en-Provence

Pratiques culturelles des Français : les temps changent

NOTES

1- Il serait intéressant, à la suite de cette nouvelle édition sur les pratiques culturelles, et comme cela a été fait pour « la culture » (<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications2/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2020/Les-representations-de-la-culture-dans-la-population-francaise-CE-2016-1>) de lancer un chantier de réflexion et une étude qualitative sur les représentations ordinaires de ce que les Français mettent derrière les termes de « pratiques culturelles » et « activités de loisirs ».

2- <https://www.instagram.com/covidartmuseum/?hl=fr>

3- <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/gettymuseumchallenge-les-meilleures-reproductions-de-tableaux-faits-maison-11137227/>

LÉGITIMITÉ DÉMOCRATIQUE ET POLITIQUES DE LA CULTURE

Décider en culture, Jean-Gilles Lowies, Grenoble, PUG / UGA Éditions, 2020, coll. Politiques culturelles, 156 p., EAN : 9782706147708, 19,50 €.

Jean-Gilles Lowies est professeur à l'Université de Liège et exerce également la fonction de conseiller culturel du ministre-président de la Communauté française de Belgique. Le présent travail est publié dans une collection dont les ouvrages associent obligatoirement deux composantes : recherche et application.

Au regard des régimes autoritaires qui imposent leur pouvoir de décision, les pays démocratiques se doivent de légitimer les fins et les modalités de leurs politiques culturelles. Cette étude détaillée, abondamment documentée, mais aussi synthétique (l'ouvrage s'adresse, entre autres, à des étudiants), a pour ambition de répondre à cette question : « *comment mener et légitimer l'action culturelle publique sans écorner les valeurs et les principes constitutifs de l'idéal démocratique ?* ». Il s'agit donc d'analyser au plus près les régimes décisionnels et les attendus théoriques auxquels chaque contexte – national, régional ou local – offre sa réponse particulière.

Rien n'est moins simple tant les notions clefs en jeu ne procèdent pas de l'évidence, à commencer par celles de « culture » et de « politique ». Selon Guy Saez, que cite l'auteur : « *Une politique publique de la culture est un accord provisoire sur une définition sociale de la culture, son rôle pour la société et les individus qui la composent, autant qu'elle est une volonté d'intervenir sur cet objet* » (1993). On signalera qu'outre la richesse de l'approche comparatiste des analyses ici proposées, la dimension historique n'en est pas absente puisque, à la même page, l'auteur cite Michel de Certeau qui affirme, dès 1972, que cette même expression de politique culturelle « *camoufle la cohérence qui lie une culture dépolitisée à une politique décultivée* ». De même, une large place est faite à l'examen des critiques successives de l'État culturel, de Julien Benda à Marc Fumaroli ou Alain Finkielkraut, en passant par Edgard Morin ou Walter Benjamin.

Plusieurs registres successifs – et de plus en plus affinés – des modalités de décisions sont analysés. Par exemple : ceux du « *repoussoir des totalitarismes* », du contre-modèle libéral ; ceux qui se réclament du service public ou qui mettent en avant le principe de subsidiarité, les diverses conceptions de l'intérêt général portées par les institutions communautaires et la référence aux « droits culturels ». Ces registres sont regroupés selon trois ordres de légitimation et d'organisation de la décision publique : discursif, procédural et de représentation. Dans tous les cas, le « *qui décide, pourquoi et comment ?* » révèle « *un enchevêtrement d'intérêts, d'idées et d'institutions [qui] crée un système complexe dont aucun acteur ne détient toutes les clefs* ».

De cette richesse d'analyse, on retiendra le chapitre consacré à la légitimation procédurale : « *comment décider la culture ?* ». Deux idéaux-types y sont distingués : l'État culturel et l'État neutre. Le premier, différemment centralisé selon les pays, a pour siège décisionnel un pouvoir exécutif-administratif ; le second, des autorités indépendantes et impartiales. On touche ici à l'originalité de l'approche avancée par l'auteur en matière de philosophie politique. L'idéal de l'État neutre renvoie à une conception du pouvoir en démocratie qui s'apparente à un « lieu vide » (Claude Lefort, *Essais sur le politique XIX-XX^{es} siècles*, 1986). Cette figure de l'État, affirme Jean-Gilles Lowies, « *s'approche d'une certaine conception de l'État laïque* ». Cette référence à la laïcité montre que l'idéal-type d'autonomie ne consiste nullement en un « laisser-faire » mais – en récusant l'idée que

BRÈVE

GUIDE MÉTHODOLOGIQUE SUR LES ÉTUDES DES PUBLICS

Paris, ministère de la Culture, direction générale des Patrimoines, département de la Politique des publics, 2020, 62 p., à télécharger.

Que ce soit pour mieux connaître leurs publics, pour bénéficier de retours d'expérience, ou dégager des tendances, de plus en plus d'institutions et de services culturels lancent des études de publics. Outil d'aide à la décision et à la définition d'orientations stratégiques, elles peuvent être menées en interne ou sous-traitées. La Direction générale des patrimoines du ministère de la Culture propose un *Guide méthodologique sur les études des publics* destiné aux professionnels des musées et aux acteurs de l'action culturelle. L'ouvrage appelle à se poser les bonnes questions lorsque l'on souhaite mener ce type d'étude. Quel est le besoin initial ? Une étude est-elle vraiment nécessaire pour y répondre ? Quelle cible et quels objectifs définir ? Quels types de données va-t-on collecter, pour quels usages ? Dans quels délais ?, etc. En plus d'être une aide pour définir le cadre et le dispositif de l'enquête, le document donne aussi de multiples conseils techniques pour élaborer un cahier des charges lorsque l'étude doit être sous-traitée.

l'intérêt général puisse s'accomplir par l'agrégation des intérêts particuliers –, elle souligne que l'impartialité non subordonnée à l'État peut jouer un rôle actif dans l'accomplissement d'un droit permanent à la liberté de choix. Loin de l'idée libérale classique visant à limiter l'action étatique, cet État neutre vise une véritable démocratie d'impartialité qui réponde à l'aspiration des citoyens à un traitement équitable. L'auteur s'appuie ici sur Pierre Rosanvallon : *La légitimité démocratique. Impartialité, réflexivité, proximité* (2008).

La conclusion de l'ouvrage confirme que « *décider en culture* » devient de plus en plus « *un exercice complexe et subtil qui fait intervenir de nombreux acteurs* ». Le réel de « *l'ère numérique globalisée* » nous éloignerait inexorablement des idéaux d'émancipation par la culture, et s'apparenterait plutôt à « *un chaos organisé entre intérêts économiques et groupes idéologiques ou identitaires, chacun cherchant à maximiser l'outil en s'en servant pour répandre leurs contenus* ». C'en est donc fini de la maladie infantile des politiques culturelles grandiloquentes (sur le mode : « ce désordre nous échappe, feignons d'en être les organisateurs »). Reste donc – et ce n'est pas le moindre mérite de cet ouvrage que d'éclairer une telle ambition –, dans le respect de la diversité et des droits culturels, à refonder les missions d'un État laïque garant de politiques de coopération entre différents niveaux de pouvoirs locaux, milieux artistiques et institutions culturelles, société civile et citoyens.

Jean-Claude Pompougnac

Ancien directeur régional des affaires culturelles

BRÈVE

ARTISTES PLASTICIENS : DE L'ÉCOLE AU MARCHÉ

Frédérique Patureau, Jérémy Sinigaglia, Paris, DEPS, Presses de Sciences Po, 2020, 288 p., ISBN : 978-2-7246-2595-0, 22 €.

Quelles sont les caractéristiques sociales et professionnelles des artistes plasticiens ? Quelles sont les rétributions matérielles et symboliques de ces métiers vocationnels, et les voies d'accès menant à leur consécration ? Cette vaste enquête sociologique, menée auprès de 6 000 artistes plasticiens affiliés à la Maison des Artistes, permet de brosser un portrait d'ensemble et de rendre compte des principaux facteurs qui ont été déterminants dans leurs trajectoires professionnelles. Au-delà de nombreux traits communs, l'enquête met en lumière l'hétérogénéité des profils et la grande diversité des parcours de vie des artistes plasticiens. Elle pointe notamment l'importance croissante qu'occupe leur formation dans une école supérieure d'art et la faiblesse des revenus artistiques conduisant près de la moitié de ces artistes à exercer une ou plusieurs activités complémentaires. L'ouvrage montre aussi la persistance des inégalités de genre, malgré un mouvement de féminisation continu et de grande ampleur, et le renforcement des inégalités de classe dans l'accès à la consécration, qu'elle soit marchande ou symbolique.

L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) est un organisme national, conventionné avec le Ministère de la Culture et de la Communication. Il bénéficie également du soutien de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, du Conseil départemental de l'Isère, de la Ville de Grenoble et de Sciences Po Grenoble. Son projet se situe à l'articulation des enjeux artistiques et culturels et des politiques publiques territoriales, du local à l'international. Il accompagne les services de l'État, les collectivités territoriales – élus, responsables de services et d'équipements –, les acteurs artistiques et culturels et leurs réseaux dans la réflexion sur les politiques culturelles territoriales et leur mise en œuvre. Son positionnement singulier entre le monde de la recherche, de l'art et de la culture et des collectivités publiques lui permet d'être un interlocuteur pertinent pour éclairer la réflexion, suivre et impulser les innovations et le développement de l'action publique. À la fois force de proposition et d'analyse, l'OPC a acquis depuis sa création, en 1989, une expérience significative des politiques territoriales en Europe comme en région.

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

1, rue du Vieux-Temple 38 000 Grenoble
Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26

Courriel : contact@observatoire-culture.net

Site : www.observatoire-culture.net

Président de l'association : Jean-Louis Bonnin

Directeur de la publication : Jean-Pierre Saez

Rédactrice en chef : Lisa Pignot

Secrétariat : Hélène Monin, Samia Hamouda, Sylviane Merenchole

Comité de rédaction : Pascale Ancel / Françoise

Benhamou / Luis Bonet / Marie-Christine

Bordeaux / Biserka Cvjeticanin / Aurélie

Doulmet / Vincent Guillon / Cécile Martin /

Guy Saez / Philippe Teillet / Thomas Vasseur /

Emmanuel Wallon.

Iconographie de couverture :

© Photo by Erwin Doorn on Unsplash

Conception graphique : pixelis-corporate.fr

Relecture : Emmanuelle Bognaux

Mise en page : Cnossos

Secrétariat de rédaction : Lisa Pignot, Aurélie Doulmet

Ont collaboré à ce numéro :

Paul Ardenne, Marcos Avila Forero,

Sophie Bachelier, Yancouba Badji,

Bienvenue Bazié, Danielle Bellini,

Laetitia Bouille, Dimitri Boutleux,

Thierry Boutonnier, Joël Brouch, Éric Chevance,

Yvan Detraz, Aurélie Doulmet, Thierry Dutoit,

Amélie Essessé, Lauranne Germond,

Sylvia Girel, Vincent Guillon,

Jean-Philippe Ibos, Alice-Anne Jeandel, Olga

Kisseleva, Laetitia Lafforgue,

Frédéric Latherrade, Bruno Latour,

Pascal Le Brun-Cordier, Maud Le Floch'h,

Françoise Liot, Françoise Lonarconi,

Marielle Macé, Lucie Marinier,

Marco Martiniello, Myriam Marzouki,

Sarah Mekdjian, Hélène Monin, Marie Moreau,

Simon Njami, Samuel Nowakowski,

Auguste Ouédraogo, Samuel Périgois,

Benoît Peeters, Lisa Pignot,

Jean-Claude Pompougnac, Ferdinand Richard,

Jean-Pierre Saez, Thibaut Saez,

François Schuiten, Sébastien Thiéry,

Camille de Toledo, Thomas Vasseur,

Estelle Zhong Mengual.

Fabrication : Imprimerie Courand & Associés

Tél. : 04 78 32 23 19

N°ISSN : 1165-2675 (imprimé)

N°ISSN : 2553-615X (en ligne)

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2021

L'association Observatoire des politiques culturelles est conventionnée avec le ministère de la Culture et de la Communication, la Région Auvergne-Rhône-Alpes, le Conseil départemental de l'Isère, la Ville de Grenoble, Sciences Po Grenoble.

ÉDITO

Jean-Pierre Saez, Vincent Guillon
**Le roman de l'Observatoire
 s'écrit au futur**

DOSSIER

Jean-Pierre Saez
**Entendre le récit des
 transformations du monde
 dans les arts**

Paul Ardenne
**Ce que la culture fait
 à la société**

Maud Le Floc'h,
 Camille de Toledo
**Le parlement de Loire.
 Quand le droit institue les
 colères du monde**

Bruno Latour
**Comment les arts peuvent-ils
 nous aider à réagir à la crise
 politique et climatique ?**

Estelle Zhong Mengual
**Faire entrer le vivant
 dans notre monde commun**

Marielle Macé
Donner sa langue aux choses

Jean-Philippe Ibos
**Retrouver une place juste parmi
 le vivant**

Lauranne Germond
**Art et écologie : une alliance
 contre la victoire de l'inerte**

Thierry Boutonnier,
 Thierry Dutoit
**L'artiste, le scientifique,
 le tendre ver
 et la fourmi**

Olga Kisseleva
**EDEN : des Himalayas
 aux Pyrénées. Quand l'art
 écologique prend soin de la
 biodiversité**

Benoît Peeters, François
 Schuiten
Revoir demain

Simon Njami
**Se laisser envahir par la
 musique du monde**

Éric Chevance
Que peuvent les artistes ?

Marcos Avila Forero
L'art de la puissance d'agir

Sarah Mekdjian,
 Marie Moreau
**Le Bureau des dépositions :
 des œuvres performées
 depuis le droit, l'art
 et les sciences sociales**

Sophie Bachelier,
 Yancouba Badji
**« Sauver une âme,
 c'est comme sauver
 l'humanité »**

Ferdinand Richard
**Plus rien ne nous retient dans
 ce pays**

Marco Martiniello
L'art de parler des migrations

Auguste Ouédraogo,
 Bienvenue Bazié
Ce que danser veut dire

Sébastien Thiéry
**Inscrire l'acte d'hospitalité au
 patrimoine culturel immatériel
 de l'humanité**

Pascal Le Brun-Cordier
Œuvrer pour une ville sensible

Dimitri Boutleux
**Cultiver l'espace public,
 pour faire pousser
 de nouveaux imaginaires**

Laetitia Lafforgue
**L'art dans l'espace public :
 vigie du monde**

Lucie Marinier
**Naissance, vie et fin des
 œuvres : les temps de l'art
 dans l'espace public**

Yvan Detraz,
 Frédéric Latherrade
**À la lisière.
 Redécouvrir les périphéries
 urbaines**

Amélie Essessé
**En quoi l'architecture
 vernaculaire peut-elle être
 une source d'inspiration
 pour le futur ?**

Samuel Nowakowski
**Comment les récits SF ont-ils
 inspiré les grandes utopies
 numériques ?**



19 €
N° 57 HIVER 2021

Observatoire des politiques culturelles
 1, rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble
 contact@observatoire-culture.net
 Tél. +33 (0)4 76 44 33 26
 www.observatoire-culture.net

